

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

SPHERES OF CULTURE



Volume IX

Lublin 2014

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

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

SPHERES OF CULTURE

Volume IX



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 Rahoysya** (Belarusian National University in Minsk, Belarus'),
Prof. **Mihlas' Tychyna** (Belarusian National Academy of Science, Belarus'),
Prof. **Ivan Monolatiy** (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine)
Prof. **Ihor Sribnyak** (Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine),
Prof. **Teresa Chynczewska-Hennel** (University of Bialystok, Poland),
Prof. **Agnieszka Korniejenko** (Jagellonian University, Poland),
Prof. **Valentyna Sobol** (University of Warsaw, Poland),
Prof. **Yuriy Peleshenko** (Ukrainian National Academy of Science, Ukraine)
Head, Editorial Office **Iryna Nabytovych**

Scientific Reviewers of Volume IX:

Philology

Prof., Dr hab. **Stefan Kozak**, Poland
Prof., Dr hab. **Yaroslav Polishchuk**, Ukraine
Prof., Dr hab. **Petro Mats'kiv**, Ukraine
Prof., Dr hab. **Oleh Tyshchenko**, Poland
Prof., Dr hab. **Ihar Zhuk**, Belarus'

History and Cultural Studies

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

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 Branch of Ukrainian Studies of UMCS & 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

Ukrainian-Polish Academic Cooperation

- Mykola Lytvyn.** Ukrainian-Polish Academic Cooperation
in the Sphere of Humanities: State of Affairs and Perspectives 16

Philology

- Olena Shcherbak.** Female Characters in the Polish Part
of the *Chronicle* by Feodosiy Safonovych 32
- Mykola Zymomria.** The Work of Taras Shevchenko Through
the Prism of German Interpretation 40
- Bohdan Volos.** The Corpus *Studies of Ukrainian Folk Songs* by Ivan Franko:
Theoretical Dimensions of the Research 48
- Alisa Menshiy.** The Dominant Poetic Ideas of M. Kotsiubynskyi's "School"
in Hrytsko Hryhorenko's Literary Works 56
- Anna Ilkiv.** Autobiographic Character of Ahatanhel Krymskyi
Through the Prism of His Epistolary Heritage 65
- Iryna Holodiuk.** The Specificity of Character's Interactional Orientation
in the Fictional World of Modernism (Based on Prose by Valerian Pidmohylnyi) 71
- Mykola Krupach.** «Black Demons» and «Bright Angels»
in Literary Studies (The Problem of Clandestine Activities
of Some Western Ukrainian Writers in 1920 – 1930's) 80
- Sofiya Semchyshyn.** Art and Love in the Book
Paradise Apple-Tree by Dariya Vikonska 97

Volodymyr Radziyevskiy. Peculiarities of Narrative Systems of Small Prose by Leonid Mosendz	103
Svitlana Lushchiiy. Novels of Ukrainian Diaspora of the 2 nd Half of the 20 th Century: Problems and Perspectives of Study	114
Oksana Zahorodniuk. The Experience of Silence: Analysis of Two Poems by Hryhoriy Chubay	122
Liudmyla Diadchenko. Causes of Following the Path in Mithopoetic Space of Texts by Taras Fediuk: Freedom and Loneliness	128
Svitlana Ozharivska. Metalogical Figurativeness of Vira Vovk Poetry	136
Nataliya Maksheyeva. Mythopoetic World Model in Volodymyr Lys's Novel <i>Iierykhar's Diaries</i>	143
Yuliya Boyko. Some Basic Aspects of Lexical Field Theories in Modern Linguistics	149
Zoriana Vasylo. Diplomatic Term System of Diplomatic Substyle of Official Business Style	155
Bohdan Sokil. The Study of the Ukrainian Language and its Place Among Other Slavic Languages	164
Sophia Butko. Compound Names in the Onomasticon of Ukrainian Charms: Features of Semantics and Functions	172
Nataliya Khibeba. Motivational Models in the Wedding Vocabulary of Boyko Dialects	179
Iryna Ivankovych. Polonisms in the Language of the Ukrainian Diaspora in the USA	187
Kostiantyn Ivanochnko. Kind and Accentuation Correlation of Suffix Verbatives with the Procedural Semantics Influence on the Object (Subject) of the Third and Ninth Class with the Suffix <i>-a-</i> , <i>-y</i> in Southwestern Dialects of Ukrainian Language in Comparison to Russian Dialects	200
Iryna Styslo. Concept of 'Youth' in the Ukrainian Lingvokulture	209

Mariya Budna. Conceptual Aspects of Semantic Category of Completeness in Modern English 217

Olha Maznichenko. Morphological Presentation of French Borrowings in Tunisian Arabic 222

History

Vadym Nazarenko. Kyiv Garrison Regiments (1711 – 1764): History, Quantity, Staff 234

Ivan Monolatii. Ukrainian Legion (1914 – 1918): Political and Military Activities (Part 1) 243

Viktor Kyreya. Developing and Implementing of the Air Force Staff Training of the West Ukrainian People's Republic (1918 – 1919) 255

Oleksander Prykaziuk. Elucidation of the Hryhor'iev Rebel Movement in Bolshevik Scientific and Non-Fiction Works (1919 – 1941) 264

Petro Rositskyi. German Economic Politics in the District of Galicia 272

Mykhaylo Romaniuk. Special Means Used by the USSR Agencies of State Security in Their Struggle with Nationalist Underground in Western Ukraine in the 1940s and 1950s (the Case of the OUN Zolochiv County) 281

Yuriy Kalichak. Arcadiy Zhywotko as Publicist, Editor, and Researcher of History of the Ukrainian Press 288

Svitlana Lukyanchenko. Participation of Ukrainian Ex-Combatant Organizations in Providing Assistance to Refugees and Displaced People After World War II 298

Vladyslav Boyechko. Second Poland Commonwealth in the Ukrainian Historiography (1991 – 2014) 307

Cultural Studies

- Volodymyr Aleksandrovych.** Zamość Painters' Milieu in the Times of Jan Zamoyski (Part 1) 314
- Volodymyr Popeniuk.** Icon Case Making in Hutsulschyna of the End of the 19th – Beginning of the 20th Centuries: Artistic Handicrafts Schools and Centers, Private Workshops 336
- Oleh Rudak.** Reality of Restoration and Renovation of Ukrainian Ecclesiastical Monumental Painting of the Second Half of the 20th – the Beginning of the 21st Century 346
- Iryna Matolich.** Study of Art Editions of Western Ukraine of the End the 20st – Beginning of the 21st Century 355
- Olexandr Yakovlev.** The Concept of Synergy in Ukrainian Regions Cultural Studies 363
- Ihor Hunchyk.** The Teoretical Understanding of Folk Prayers in the Russian folklore and Ethnolinguistic Discourse of the end of the 20th Century – the Beginning of the 21st Century 369
- Antoni Moisey.** The Peculiarities of Carrying out the Custom of “Walking with a Horse” among East Romanian Inhabitants of Bukovyna 381

Musical Studies

- Tetiana Maskovych.** Taras Shevchenko's Poetry in Choral Works of Ukrainian Composers of the Last Third of the 20th – the First Decade of the 21st Century 390
- Petro Drozda.** Peculiarities of Folk Instrumental Performance Evolution In Galicia 397
- Viktor Stepurko.** Philosophical-Poetic Symbolism as an Artistic Introversion in the Works of Contemporary Ukrainian Composers 404
- Yuriy Vasylenko.** Peculiarities of Musical Portraits From the Artistic Identification Position 415

Lidiya Schehda. Innovative Tendencies of Ukrainian Music for Children of the Second Half of 20th Century	420
Olena Aphonina. Works of Contemporary Ukrainian Authors in Postmodern Culture Measurements	427
Mykola Portsev. Fusion in the Context of Integration Processes of Modern Guitar Jazz Performance	435

Reviews

The History of City Amnesia	
Ivan Monolatii, <i>City Without Features. Kolomyia Fugue of Great War</i> [In the Ukrainian language], Ivano-Frankivsk: Lileya-NV; Galician Ukrainian Publishing House named after Jakiv Ohrenstein, 2014, 224 pp. (Volodymyr Velykochyi)	444
The Consistency of a Tree	
Mykhailo Shalata, <i>Selected Poetry</i> [In the Ukrainian language], Drohobych: Kolo 2014, 462 pp. (Mykola Ilnytskyi)	448

Our Presentations

<i>The Ukrainian Quarterly. A Journal of Ukrainian and International Affairs</i> / Ed. by Leonid Rudnytzky, Volume LXX, No 1-4, Spring-Winter 2014, 184 pp.	456
---	-----

CONTENTS

Ukrainian-Polish Academic Cooperation

- Микола Литвин.** Українсько-польські наукові зв'язки у гуманітарній сфері: стан та перспективи розвитку 16

Philology

- Олена Щербак.** Жіночі образи у «польській» частині *Хроніки* Феодосія Софоновича 32
- Микола Зимомря.** Творчість Тараса Шевченка крізь призму німецькомовних інтерпретацій 40
- Богдан Волос.** Корпус *Студії над українськими народними піснями* Івана Франка: теоретичні виміри дослідження 48
- Аліса Меншій.** Поетикальні домінанти “школи” М. Коцюбинського у творчості Грицька Григоренка 56
- Анна Ільків.** Автобіографічний образ Агатангела Кримського крізь призму його епістолярної спадщини 65
- Ірина Голодюк.** Характеристика інтеракційної спрямованості героя фікційного світу Модернізму (На матеріалі прози Валер'яна Підмогильного) 71
- Ігор Васишин.** Екзистенційно-філософські ідеї “трагічного оптимізму” в тетралогії Докії Гуменної *Діти Чумацького Шляху* 80
- Микола Крупач.** «Чорні демони» та «ясні янголи» в літературознавстві (проблема утаємниченої діяльності деяких західноукраїнських письменників 1920 – 1930-х років) 88

Софія Семчишин. Мистецтво і любов у книзі Дарії Віконської <i>Райська яблунька</i>	97
Володимир Радзієвський. Особливості наративних систем малої прози Леоніда Мосендза	103
Світлана Луцкій. Романістика української діаспори другої половини ХХ століття: проблеми та перспективи дослідження	114
Оксана Загороднюк. Досвід мовчання: аналіз двох поезій Григорія Чубая	122
Людмила Дядченко. Причини долання шляху в мітопоетичному просторі текстів Тараса Федюка: свобода та самотність	128
Світлана Ожарівська. Металогічна образність поезії Віри Вовк	136
Наталія Макшеєва. Мітопоетична модель світу в романі Володимира Лиса <i>Щоденники Ієрихар</i>	143
Yuliya Voyko. Some Basic Aspects of Lexical Field Theories in Modern Linguistics	149
Зоряна Василько. Дипломатична терміносистема в аспекті дипломатичного підстилю офіційно-ділового стилю	155
Богдан Сокіл. Вивчення особливостей української мови, її місця в колі слов'янських	164
Софія Бутко. Складні імена в ономастиконі українських замовлянь: особливості семантики та функцій	172
Наталія Хібеба. Мотиваційні моделі у весільній лексиці бойківських говірок	179
Ірина Іванкович. Полонізми у мові української діаспори США	187
Костянтин Іваночко. Видова й наголосова співвіднесеність суфіксальних вербативів з процесуальною семантикою впливу на об'єкт (суб'єкт) третьої та дев'ятої структурних клас із суфіксами <i>-а-</i> , <i>-и-</i> в південно-західних говорах української мови в порівнянні з говорами мови російської	200
Ірина Стисло. Концепт ' <i>молодий</i> ' в українській лінгвокультурі	209

Марія Будна. Концептуальні аспекти семантичної категорії
завершеності у сучасній англійській мові 217

Ольга Мазніченко. Особливості морфологічного представлення
французьких запозичень у туніському варіанті арабської мови 222

History

Вадим Назаренко. Полки Київського гарнізону (1711 – 1764 рр.):
історія, чисельність, склад 234

Iwan Monołatij. Legion ukraiński (1914 – 1918):
Działalność polityczno-militarna (Część 1) 243

Віктор Кирея. Організація та побудова навчання
кадрового складу військово-повітряних сил
Західно-Української Народної Республіки (1918 – 1919) 255

Олександр Приказюк. Григор'євщина у большевицькій публіцистиці,
наукових і науково-популярних працях
советських авторів 1919 – 1941 років 264

Петро Росіцький. Німецька економічна політика
в дистрикті Галичина 272

Михайло Романюк. Використання органами державної безпеки ССРСР
спеціальних засобів у боротьбі з націоналістичним підпіллям у Західній
Україні: 1940 – 1950 рр. (на матеріалах Золочівської округи ОУН) 281

Yuriy Kalichak. Arcadiy Zhywotko as Publicist, Editor,
and Researcher of History of the Ukrainian Press 288

Світлана Лук'янченко. Участь українських комбатантських
організацій Канади у наданні допомоги біженцям та переміщеним
особам після Другої світової війни 298

Владислав Боєчко. Становлення Другої Речі Посполитої
в українській історіографії (1991 – 2014) 307

Cultural Studies

- Wołodymyr Aleksandrowycz.** Środowisko malarzy zamojskich czasów Jana Zamoyskiego (Część 1) 314
- Володимир Попенюк.** Виготовлення кивотів на Гуцульщині в другій половині XIX – початку XXI століття: художньо-промислові школи, осередки, приватні майстерні 336
- Олег Рудак.** Реалії відродження та реставрації українських церковних монументальних розписів другої половини XX – початку XXI століття 346
- Ірина Матоліч.** Мистецтвознавчі видання Західної України кінця XX – початку XXI століття 355
- Олександр Яковлев.** Концепція синергетики в культурологічних дослідженнях регіонів України 363
- Ігор Гунчик.** Теоретичне осмислення народних молитов у російському фольклористично-етнолінгвістичному дискурсі кінця XX – початку XXI століття 369
- Антоній Мойсей.** Особливості проведення обряду «ходіння з коником» у східнороманського населення Буковини 381

Musical Studies

- Tetiana Maskowycz.** Poezja Tarasa Szewczenki w twórczości choralnej kompozytorów ukraińskich trzech ostatnich dekad XX wieku i pierwszej dekady XXI wieku 390
- Петро Дрозда.** Особливості еволюції колективного народно-інструментального виконавства Галичини 397
- Віктор Степурко.** Філософсько-поетичний символізм мистецької інтроверсії у творчості сучасних українських композиторів 404
- Jurij Wasylenko.** Cechy szczególne portretów muzycznych z pozycji identyfikacji artystycznej 415

Лідія Шегда. Іноваційні тенденції української дитячої музики другої половини ХХ століття	420
Олена Афоніна. Творчість сучасних українських мистців у вимірах культури постмодернізму	427
Микола Порцев. Ф'южн у контексті інтеграційних процесів сучасного гітарного джазового виконавства	435

Reviews

Історія міської амнезії	
Іван Монолатій, <i>Місто без властивостей. Коломийська fuga Великої війни</i> , Івано-Франківськ: Лілея-НВ; Галицько-Українська Накладня імені Якова Оренштайна, 2014, 224 с. (Володимир Великочій)	444
Постійність дерева	
Михайло Шалата, <i>Вибране</i> , Дрогобич: Коло 2014, 462 с. (Микола Ільницький)	448

Our Presentations

<i>The Ukrainian Quarterly. A Journal of Ukrainian and International Affairs</i> / Ed. by Leonid Rudnytzky, Volume LXX, No 1-4, Spring-Winter 2014, 184 pp.	456
---	-----

Ukrainian-Polish Academic Cooperation

Mykola Lytvyn

UKRAINIAN-POLISH ACADEMIC COOPERATION IN THE SPHERE OF HUMANITIES: STATE OF AFFAIRS AND PERSPECTIVES

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies of
National Academy of Sciences of Ukraine

Микола Литвин

УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКІ НАУКОВІ ЗВ'ЯЗКИ У ГУМАНІТАРНІЙ СФЕРІ: СТАН ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Abstract: The article analyses cooperation between Polish and Ukrainian academic institutions in the field of humanities in the recent two decades. The article also examines main directions and issues of historical research of the Polish Academy of Science (PAN), the National Academy of Science (NAN) of Ukraine and universities of both countries with an emphasis on problematic issues that attract attention in both societies. It summarises results of ethnologists, linguists, literature and culture students researches on transformations of traditional culture on the borderland and specific features of ethnic and cultural integration of Ukrainian and Polish population. The argument is made about the necessity to resume activities of the Polish-Ukrainian Historical Committee affiliated with PAN and NAN of Ukraine. The article suggests that Ukrainian academia and authorities should adopt best practices of Polish Institute of National Remembrance regarding dealing with de-communisation of historical memory, commemorating victims of totalitarian regimes, conducting and legal expert evaluations.

Keywords: Ukraine, Poland, academic cooperation, humanities, culture

Евроінтеграційний вибір України передбачає комплексне узагальнення досвіду державного управління, функціонування економіки, системи освіти і науки європейських країн, насамперед сусідніх, які за історичною спадщиною, демографічними і соціально-економічними можливостями є близькими до нашої держави. Найбільш прийнятним для сучасної України є реформаторський досвід Польщі, яка за два десятиліття пе-

ревела економіку на ринкові умови, очистилася від комуністичних ідеологем в історії, культурі, мистецтві; проходить болісний, самокритичний шлях очищення історичної пам'яті.

Значну роль у цьому процесі відіграє наукова еліта соціогуманітарного профілю, яка здебільшого об'єднана в установах Польської академії наук, Польської академії освіти та культури, багатопрофільному Інституті національної пам'яті, вищих

державних і приватних навчальних закладах, наукових фундаціях різних форм власності, з якими провідні наукові установи України мають прямі або опосередковані зв'язки, насамперед на рівні творчих колективів або окремих виконавців.

Як і в Україні, головний науковий потенціал цієї країни зосереджений в Польській академії наук (ПАН), яка має відділи в Кракові, Познані, Лодзі, Гданську, Вроцлаві та Любліні [5]. Крім профільних наукових інституцій в ПАН діють міжвідомчі комісії, зокрема історії, права, політології і міжнародних відносин, теології, польсько-українських культурних зв'язків та ін. Автор цієї публікації 14 листопада 2014 р. виступив на засіданні Комісії українсько-польських культурних зв'язків Люблінського відділу Польської Академії Наук із доповіддю *Польсько-більшовицька війна 1920 р.: геополітичні передумови та наслідки для України*. На цьому засіданні обговорено налагодження конструктивних зв'язків з Комісією НАН України з вивчення українсько-польських історичних та культурних зв'язків (голова – відомий літературознавець, академік НАН України Микола Жулинський), можливість відновлення діяльності польсько-української історичної комісії при ПАН і НАН України (діяла у 1993 – 2008 роках під керівництвом відомого медієвіста та культуролога, академіка НАН України Ярослава Ісаєвича). Презентовано нові видання польських істориків та літературознавців, а також науковців Центру дослідження українсько-польських відносин Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича

НАН України та Українського католицького університету (Львів) [1].

Конструктивною є співпраця археологів двох країн. Культурно-історичні контакти стародавнього населення Східної Європи тривалий час досліджує Інститут археології та етнології ПАН, з яким співпрацюють науковці Інститутів археології та українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, переймаючи досвід сучасних міждисциплінарних методик дослідження і обмінюючись науковою інформацією. Зокрема Інститут археології та етнології ПАН під керівництвом проф. Анджея Буко тісно співпрацює з археологами та медієвістами Інституту українознавства (Лев Войтович, Віра Гупало, Юрій Лукомський), а також істориками архітектури Національного університету "Львівська політехніка" у дослідженні в 2013 – 2018 рр. княжого Холма, однієї зі столиць Галицько-Волинської держави. Фінансову та організаційно-юридичну підтримку цієї міжнародної експедиції здійснює Фонд Петра Порошенка. Сподіваємося, що в цьому місті, на батьківщині видатного українського історика і державного діяча Михайла Грушевського, будуть відбуватися не лише археологічні, але й історико-політологічні заходи, присвячені новітній історії України та Польщі.

У рамках співпраці між НАН України та Польською академією мистецтв і науки (PAU) на 2007 – 2010 рр. Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України досліджував заселення території сучасної України у найдавніший період існування людства, шляхи міграцій та переселень у неолітичну та ранню бронзову добу, культурні зв'язки ста-

родавнього населення Прикарпаття і Волині; при цьому басейн Дністра розглядався як культурний міст і погранична зона поміж давніми цивілізаціями Центральної та Східної Європи, культурами Сходу та Заходу. Результати дослідження, яке здійснювалося під керівництвом краківського проф. Яна Махніка, викладені в польськомовних, англomовних та україномовних публікаціях.

Спільно з Інститутом геологічних наук ПАН у Варшаві відділ археології Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України розробляв в останні роки тему *Стратиграфічна кореляція палеолітичних стоянок і палеогеографія середнього і верхнього плейстоцену Західної України і Південної Польщі (Korelacja stratygraficzna stanowisk paleolitycznych i paleoгеография środkowego i górnego plejstocenu zachodniej Ukrainy i południowej Polski*, керівник з польської сторони Тереза Мадейська). Конструктивною була співпраця львівських археологів на чолі з Олександром Ситником із Інститутом археології та етнології університету ім. Миколая Коперніка у Торуні в розробці теми *Палеоліт Західної України і Південної Польщі ("Paleolit zachodniej Ukrainy i południowej Polski* (керівник з польської сторони – Кшиштоф Цирек), з університетом ім. М. Кюрі-Склодовської у Любліні над темою *Стратиграфія і палеоліт Верхнього Подністрів'я* (керівник – Марія Ланчонт).

Нещодавно закінчився польсько-український дослідницький проєкт Міністерства науки і вищої освіти в Польщі (N 306 426234) *Палеогеографічні підстави феномену постійно-*

го палеолітичного заселення в Прикарпатсько-Подільському регіоні" (Paleogeograficzne podstawy fenomenu trwałego osadnictwa paleolitycznego w strefie podkarpacko-podolskiej), який об'єднав археологів двох країн у 2008 – 2011 роках.

За підтримки Міністерства науки і вищої освіти Польщі укладено Угоду про наукову співпрацю з Львівським національним університетом ім. І. Франка та Варшавським університетом у сфері історії археології, внаслідок якої опубліковано двомовну монографію про видатного діяча східноєвропейської археології *Професор Леон Козловський (2012)*. Представники львівської археологічної школи (Львівського національного університету та Інституту українознавства) у 2010 – 2013 рр. виконували міжнародний проєкт *Палеолітична ойкумена Прикарпатського регіону – дослідження природних змін Західної України і Південно-Східної Польщі в плейстоцені та їхній вплив на первісне заселення, а також шляхи міграцій (на основі дослідження лесових та печерних пам'яток) (Paleolityczna ekumena strefy pery- i metakarpackiej – studium zmian środowiska zachodniej Ukrainy i południowo-wschodniej Polski w plejstocenie i ich wpływu na pierwotne osadnictwo oraz szlaki migracji (na podstawie stanowisk lessowych i jaskiniowych) (MNiSW nr 691/N-Ukraina/2010/0)*.

Більше двох десятиліть археологи Інституту українознавства спільно з Інститутом археології Жешівського (Ряшівського) університету проводять польові дослідження території західного регіону України та Південно-Східної Польщі. Спільна Українсько-польська експедиція

відкрила сотні нових пам'яток археології поселенського характеру, а також за окремою програмою – більше тисячі курганів доби енеоліту – раннього залізного віку. За результатами цих робіт опубліковано десятки наукових статей у виданнях різних країн, а також науковий англомовний збірник *Довкілля і людина в Карпатському передгір'ї в басейні верхнього Дністра від неоліту до раннього Середньовіччя (Environment and man at the Carpathian foreland in the Upper Dnister catchment from Neolithic to early mediaeval period)* (Kraków, 2006), який високо оцінили українські та європейські спеціалісти. Здобутки експедиції широко висвітлювалися в мас-медіях обох країн.

Щоправда, у цій науковій царині є чимало резервів, зокрема щодо обміну спеціалістами та підвищення їхньої кваліфікації в галузі антропології, палеонтології, трасології, палінології, малакології та ін. Цінним є польський досвід щодо проведення різних аналізів, особливо радіовуглецевого C-14, термолюмінесцентного та інших датувань у польських та українських лабораторіях, що дасть змогу корегувати спірні питання етногенезу двох сусідніх народів.

Інститут історії ім. Тадеуша Мантойфля Польської Академії Наук підтримує творчі контакти з Інститутом історії НАН України та Інститутом українознавства ім. І. Крип'якевича, Українським католицьким університетом, здійснює обмін стажувальників та наукової літератури. Його структурні підрозділи (джерелознавчих досліджень та видавництва, Середньовічних студій, Історії Нового часу, Історичного атласу, Суспільно-політичної історії XIX і XX ст., Іс-

торії ідей і інтелігенції у XIX – XX ст., Історії дипломатії та тоталітарних систем, Дослідження історії Польщі після 1945 р., Історії Східної Європи та Дослідження імперій XIX і XX ст., Історії Помор'я, Відділ історично-географічного словника польських земель в Середньовіччя, Відділ Польського біографічного словника, Бібліографії польської історії, Наукова лабораторія історії Німеччини і польсько-німецьких відносин) прямо або опосередковано розглядають суспільно-політичні та етнокультурні процеси в Центрально-Східній Європі, зокрема на українсько-польсько-білоруському пограниччі. В останні роки в Інституті започатковано студії, присвячені історії міст, ментальності та повсякдення, історії держави та права, функціонування тоталітарних режимів, до яких могли б активно залучатися українські науковці. Актуальними для української науки є проекти Інституту історії ПАН: *Перша світова війна на польських землях. Очікування. Досвід. Наслідки, Політичні та економічні еліти Бессарабії в міжвоєнний період, Велика земельна власність в Подільській губернії першої половини XIX ст., Критичне видання "Галицько-Волинської літопису" з коментарями та перекладом, Расові ідеї, національна характерологія і етнопсихологія в Центрально-Східній Європі у контексті Першої світової війни, Між історією та літературою. Образ жінки в російській радянській прозі 20 – 30-х рр. XX ст., Культурна історія здоров'я і хвороби в польському селі другої половини XX ст.* Цінним для нас є надбання цього варшавського інституту щодо укладання бібліографії історії Польщі, історико-географічного

словника польських земель епохи Середньовіччя, історичних атласів Польщі, перекладу власних видань на англійську мову з метою популяризації в паперовому та електронному вигляді [2].

Міжнародне визнання дістав проєкт Інституту історії ПАН та Польської академії освіти та мистецтва під назвою *Польський біографічний словник (Polski Słownik Biograficzny)* – багатотомне видання, започатковане у 1935 р., мета якого – реконструювати історію та культуру Польщі крізь призму людських доль. У період німецької окупації та сталінізму *Словник* не видавався, а відновився лише у 1958 р. До 2014 р. видано 48 томів, в яких вміщено майже 27 тис. життєписів, починаючи від князів Попеля і П'яста, королів Мешка I і Болеслава Хороброго до осіб, померлих у 2000 р. До 2030 р. плянується завершення видання у 62 томах. Крім політичних і державних діячів, гасла *Словника* подають біографії вчених, письменників, малярів, скульпторів, архітекторів, священнослужителів, акторів театру і кіно, спортсменів. У *Словнику* подано також біограми відомих українських діячів історії та культури на тлі суспільно-політичних та воєнних подій, які тісно перепліталися з минулим польського народу [6]. Однак на відміну від 1930-х років, коли активними дописувачами словника були українські вчені (зокрема член Наукового товариства імені Шевченка у Львові Мирон Кордуба написав низку статей, присвячених роду Хмельницьких), сучасні біограми українських діячів пишуть переважно польські науковці. Тому вважаємо за доцільне, щоби в цьому проєкті брали участь не лише окре-

мі українські науковці, але й українські наукові осередки, як от Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, академічні бібліотеки держави.

Революція Гідності ще раз актуалізувала необхідність перегляду окремих подій та явищ новітньої історії України, аналізу специфіки міжетнічних та регіональних проблем, наших уявлень про них. У зв'язку з цим надзвичайно актуальним для нас є досвід польського Інституту національної пам'яті (Instytut Pamięci Narodowej) (ств. 19 січня 1999 р.), який об'єднав зусилля понад 1200 істориків, політологів, юристів-практиків [3]. До 2010 р. він підтримував тісні взаємини з Українським інститутом національної пам'яті, Інститутом етнонаціональних та політичних досліджень ім. І. Кураса, Східноєвропейським національним університетом ім. Лесі Українки (Луцьк), Галузевим архівом Служби Безпеки України, готуючи спільні конференції та археографічні публікації. Однак призупинення діалогу в останні роки призвело до радикалізації частини польського та українського суспільств щодо оцінки діяльності Української Повстанської Армії та Армії Крайової, оцінки річниць трагедії 1938 – 1947 рр. на Холмщині, Волині та Галичині, блокування ексгумаційної та пам'ятко-охоронної діяльності на пограниччі. Вважаємо, що академічні установами України спільно з цим Інститутом могли б відновити наукові семінари *Україна – Польща: важкі питання*, які проходилися за участю Польсько-української історичної комісії при ПАН і НАН України до 2008 р. (як свідчать

сучасні суспільно-політичні реалії, діяльність цієї комісії необхідно відновити). Роботу вказаного семінару міг би координувати Центр дослідження українсько-польських відносин Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (Микола Литвин, Андрій Боляновський), у доробку якого є шість випусків збірника *Україна – Польща: історична спадщина і суспільна свідомість* (2007 – 2013).

Цінним для України є досвід науково-організаційної та експертно-правової діяльності Інституту національної пам'яті РП, при якому діють: Комісія переслідування злочинів проти польського народу, Люстраційне бюро, Освітнє бюро, Бюро доступу до документів і їх архівування. ІНП нараховує одинадцять відділів у тих містах, де діють апеляційні суди РП: Білосток, Гданськ, Катовіце, Краків, Люблін, Лодзь, Познань, Жешів (Ряшів), Варшава, Вроцлав, Щецін.

Вважаємо, що й українські дослідники, аналізуючи репресійно-депортаційні акції українців, поляків, кримських татар, німців та інших народів у ХХ ст., повинні максимально використовувати польський досвід, залучати до цього процесу як науковців-правників, так і діючих прокурорів. Як відомо, крім наукових працівників до роботи в ІНП залучені прокурори, організовані у Відділенні нагляду над слідствами Головної комісії переслідування злочинів проти польського народу та її регіональних представництвах. Станом на 31 січня 2014 р. у Головній Комісії працює 7 прокурорів і ще 85 у відділах і делегатурах ІНП.

Є потреба також налагодити тіснішу співпрацю з Інститутом полі-

тичних студій ПАН, який тривалий час аналізує трансформаційні процеси на постсоветському просторі, регіональну співпрацю країн Центрально-Східної Європи, роль трансатлантичного чинника в міжнародних відносинах [4]. Вказані проблеми, зокрема співпрацю наших країн в економіці, освіті, культурі, транскордонному та прикордонному співробітництві, нині спільно вивчають Львівський регіональний інститут державного управління Національної академії державного управління при Президентові України, Інститут регіональних досліджень НАН України, Університет ім. Адама Міцкевича (Познань), Інститут європейської культури Вармінсько-Мазурський університет (Ольштин), Варшавська вища школа безпеки та охорони.

Чималий науковий та суспільний резонанс викликала наукова конференція *Війна на Україні в контексті прав людини*, яку проведено 9 – 10 грудня 2014 р. у Любліні за участі Катедри соціології права і моралі Інституту соціології та Відділу суспільних наук Люблінського католицького університету Івана Павла II (Кшиштоф Мотика, Анна Пшиборовська-Клімчак, Володимир Осадчий, Аркадіуш Яблонський), а також науковців Київського національного університету ім. Т. Шевченка (Борис Бабін), Дипломатичної академії України (Сергій Троян), Українського інституту національної пам'яті (Алла Киридон). Учасники конференції не лише узагальнили суспільно-політичну ситуацію в Україні, але й обговорили можливі шляхи припинення війни та надання населенню Донбасу гуманітарної допомоги.

Активну співпрацю з вітчизняни-

ми книгозбірнями – Національною бібліотекою України ім. В. Вернадського, Львівською національною науковою бібліотекою України ім. В. Стефаника та Науковою бібліотекою Львівського національного університету ім. І. Франка, розвивають такі польські наукові бібліотеки: Національна бібліотека в Варшаві, вроцлавська бібліотека Національного закладу ім. Оссолінських та краківська Ягелльонська бібліотека. Українська сторона зацікавлена передусім українською в польських книгозбірнях, польська – полоністикою, зокрема історичними збірками бібліотек України. Співпрацюючи на засаді паритету, бібліотеки проводять роботу з реєстрації, опрацювання та створення інформаційних баз полоністики та українки у фондах польських і українських бібліотек. Бібліотеки та університетські осередки досліджують історичні фонди, організують міжнародні конференції. З-поміж них відзначимо цикл міжнародних наукових конференцій *Краків – Львів. Книжки, часописи, бібліотеки XIX і XX століть*, організованих Інститутом бібліотекознавства Педагогічної академії в Кракові та Львівським національним університетом ім. І. Франка. Заслугове уваги науково-видавничу діяльність польських та українських бібліотек, обмін сучасними технологіями обробки інформації. Зокрема цінним є досвід Ягелльонської бібліотеки у сфері консервації фондів (декислотизації книжок і документів).

Заслугове схвалення досвід координації зусиль вроцлавського “Оссолінеуму” та Львівської національної наукової бібліотеки (ЛННБ) ім. В. Стефаника. Ще у 2006 р. у Львові відкрито представництво вроцлав-

ського Наукового закладу ім. Оссолінських, працівники якого створюють спільні бібліографічні бази, електронні колекції унікальних документів, допомагають впровадити новітні методики оцифрування різновидових джерел [8].

За підтримки Міністерства закордонних справ Польщі, “Оссолінеуму” та ЛННБ ім. В. Стефаника проводяться “Оссолінські зустрічі”, на яких знайомлять науковців та управлінців регіону з новітніми здобутками істориків, культурологів, політологів, істориків та правників (останні, наприклад, презентували досвід розробки територіально-адміністративної реформи у Польщі, який не завадило би терміново перейняти й українській владі). Чималий науковий та суспільний резонанс викликала зустріч 1 грудня 2014 р. у Львові з директором Інституту національної пам’яті Польщі Лукашем Камінським, на якій обговорено проблеми функціонування історичної пам’яті по обидва боки кордону, польський досвід декомунізації суспільства [7].

Важливими осередками міждисциплінарних студій у Польщі є Катедри україністики у Варшавському, Торунському, Познанському, Краківському, Люблінському, Гданському, Катовіцькому, Ольштинському, Жешівському (Ряшівському) та інших університетах, які об’єднують в науково-освітній діяльності не лише філологів та літераторів, але й істориків, політологів-міжнародників. Зокрема Катедра україністики (факультет прикладної лінгвістики) Варшавського університету існує з 1953 р. (очолює Ірена Митнік), де викладають фольклор, історію, антропологію, етнологію, спецкурс “Транс-

формаційні процеси в Україні” та інші політологічні курси. Результати досліджень Катедри апробовуються на міжнародних конференціях та у “Варшавських українознавчих зошитах”, де неодноразово друкувалися представники академічної та університетської науки України.

В Ягелльонському університеті при Інституті східнослов'янської філології з 1994 р. діє Катедра україністики (очолює проф. Адам Фаловський), яка об'єднує як літературознавців, так і мовознавців та викладачів української мови як іноземної. На факультеті Міжнародних і політичних студій з 2005 р. діє Катедра українознавства на чолі з проф. Володимиром Мокрим, який має досвід парламентської діяльності та два десятиліття очолює Фундацію святого Володимира, що видає науковий збірник *Поміж сусідами*, проводить наукові конференції та мистецькі виставки. З культурологами та богословами Ягелльонського університету, Фундацією святого Володимира, Люблінського католицького університету Івана Павла II тривалий час співпрацює Відділення релігієзнавства Інституту філософії імені Г. Сковороди НАН України, яке готує спільні міжнародні наукові конференції та видання збірників.

Чималі надії на взаємозближення на науковому ґрунті подавав Європейський колегіум польських і українських університетів (Europejskie Kolegium Polskich i Ukrainiskich Uniwersytetów) – польсько-українська освітня установа в Любліні, яку створено 2000 р. за підтримки українського публіциста-міжнародник Богдана Осадчука, польського медієвіста Єжи Ключовського та ре-

дактора паризької “Культури” Єжи Гедройця. Учасниками проекту були Університет Марії Кюрі-Склодовської, Люблінський католицький університетом Івана Павла II, Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, Львівський національний університет ім. Івана Франка та Національний університет “Києво-Могилянська Академія”. До 2010 р. зі стін Колегіюму вийшло понад 100 фахівців PhD (в Україні – кандидатів наук). На жаль, український уряд так і не зміг знайти кошти на співфінансування закладу, тому 2011 року Колегіум припинив свою діяльність. На його місці постав Центр Східної Європи, який очолив випускник Львівського університету, професор історії Володимир Осадчий. З його ініціативи укладено договір про творчу співпрацю з Інститутом українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України.

Науковці Львівського національного університету та Інституту українознавства спільно з Жешівським (Ряшівським) університетом завершили проекти *Багатокультурне історичне середовище Львова XIX – першої половини XX ст.* (2002 – 2006), *Історія – ментальність – ідентичність. Роль історії та істориків у житті польського та українського народу в XIX і XX столітті* (2007 – 2011), у результаті яких під керівництвом проф. Леоніда Зашкільняка підготовлено декілька колективних праць та аналітичних записок щодо гармонізації міжнаціональних відносин, особливостей функціонування історичної пам'яті обох народів.

Тривалий час з Південно-Східним науковим інститут в Перемишлі (Станіслав Степень, Олександр Колянчук) співпрацюють науковці

Інституту історії України НАН України (Олександр Рубльов) та Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (Микола Литвин, Ігор Чорновол, Володимир Александрович), Київського, Львівського та Прикарпатського національного університетів. Результатом їхніх спільних студій стали наукові збірники *Україна – Польща: тисячу років сусідства*, *Бюлетень українознавчий*, документальний багатотомник *Поляки в Україні* та ін.

Спеціалісти з історичної лексикографії Інституту українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України (Наталія Хобзей, Марія Чікало, Ганна Войтів) та Інституту польської мови ПАН (Януш Рігер) готують фундаментальний *Польсько-український словник* (останнє трьохтомне академічне видання вийшло у Львові 1953 р.), словник *Українські говірки в Польщі*, а також *Атлас надсянського говору*.

Розвиваються зв'язки між філологами двох країн. Зокрема Катедра української філології Університету імені Марії Кюрі-Склодовської (УМКС), яку очолює проф. Фелікс Чижевський, спільно з Львівським національним університетом ім. І. Франка (ЛНУ) організують фольклорно-діалектологічні експедиції, як-от у липні 2014 року в с. Головецько Сколівського району на Львівщині. Водночас підготовлено три збірники наукових праць “*Studia Ingardeniana*” – спільно з Комісією українсько-польських культурних зв'язків ПАН (відділ у Любліні) та з відділом теорії літератури Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України (Vol. I); з Катедрою теорії літератури Львівського національного Університету (Vol. II), із Катедрою української лі-

тератури та теорії літератури Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка (ДДПУ) (Vol. III). (Керівник і редактор проекту – проф. Ігор Набитович). Катедра української філології Університету імені Марії Кюрі-Склодовської в 2012 розпочала видання журналу “*Spheres of Culture*”, який присвячений, в основному, культурним, літературознавчим, історичним та політичним проблемам українсько-польсько-білоруського пограниччя (редактор – проф. Ігор Набитович). У ньому публікуються статті учених із Польщі, України, Білорусі, США, Канади, країн Латинської Америки, Індонезії. Катедра української філології спільно з Катедрою білорутеністики УМКС видали збірник статей дослідників українсько-польсько-білоруського пограниччя (редактори – Сяргей Кавальов і Ігор Набитович) *Феномен пограниччя. Польская, украинская і беларуская літаратура: уплывы і ўзаемаўзбагачэнне* (Мінск, 2008).

Професори Люблінського католицького університету Івана Павла II (Юзеф Колодзей, Єугеніуш Красовський) та Михайло Лесів (Університет імені М. Кюрі-Склодовської), за участі вчених Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України (Микола Жулинський), підготували двомовний *Кобзар 1840 року* (2014). Із польськими літературознавцями Варшави, Кракова і Любліна тривалий час співпрацює проф. Ростислав Радішевський (Київський національний університет ім. Т. Шевченка), який досліджує українсько-польські літературні взаємини XVII – XVIII ст., “українську школу” польської літератури, українських та польських літератур від давнини до сучасності.

В його доробку антології польською мовою: *Польськомовна українська поезія кінця XVI – початку XVIII ст.* (1996), *Польськомовна поезія в Україні* (1996), *Роксолянський парнас* (1996), упорядкування та редагування двомовних антологічних видань творів Юліюша Словацького, Ярослава Івашкевича, *Передзвони Польської лютні*, наукової серії “Київські полоністичні студії”, “Студії з україністики”. За його участю організовано міжнародні конференції: *А. Міцкевіч і Україна* (1998), *Ю. Словацький і Україна* (1999), *Я. Івашкевіч і Україна* (2000). Не менш плідно вказану тему розробляє директор Інституту Івана Франка НАН України, проф. Євген Нахлік, автор монографій *Доля–Los–Судьба: Шевченко і польські та російські романтики* (2003), *Творчість Юліюша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської літературної компаративістики* (2010).

Дослідження етнічних та етнокультурних процесів на порубіжних територіях України та сусідніх держав (етнічних українських землях) проводиться на підставі укладених угод про довгострокове співробітництво між Інститутом народознавства НАН України та Інститутом етнології і культурної антропології Варшавського університету, Інститутом етнології і археології Польської АН та ін. Львівські етнологи спільно з польськими колегами досліджують динаміку змін традиційної культури в умовах пограниччя, особливості етнокультурної інтеграції населення порубіжних територій, проводять міжнародні експедиції, щорічні семінари і круглі столи. Зокрема Інститут народознавства НАН України координував українсько-польський науко-

вий проєкт *Збереження національної ідентичності в контексті міжкультурного діалогу: польсько-український досвід* (2012 – 2014 рр.; спільно з Інститутом славістики ПАН) тощо. Львівські етнографи та науковці Варшавського університету підготували до друку збірник соціологічних досліджень українсько-польського пограниччя *Na pograniczu “nowej Europy”: Polsko-ukraińskie sąsiedztwo* (Редактор Магдалена Зовчак), монографію *Студії з українсько-польського етнокультурного пограниччя*, збірник наукових праць *Церква і костел в контексті етнічної самоідентифікації на українсько-польському пограниччі*.

Аналіз трудової міграції, етнічних факторів формування соціальних ідентичностей в умовах глобалізованого суспільства Інститут народознавства НАН України здійснює у співпраці з Центром міграційних досліджень Варшавського університету, Аграрним університетом ім. Г. Колонтая у Кракові. В ході дослідження проведено соціологічні опитування, моніторинг медіапростору та інформаційних потоків, організовано круглі столи і публічні лекції, щороку видаються матеріали про масштаби, напрямки, закономірності й тенденції сучасної трудової міграції українців, результатом чого стала публікація книги *Церква у просторі міграцій: етнокультурні ресурси та соціоінтегративний потенціал релігійних спільнот українців* (2012).

Колектив Інституту народознавства НАН України також уклав угоди про співпрацю в галузі культурології, мистецтвознавства та музеології з Національним музеєм у Варшаві, Музеєм Замойських в Козлувці (Поль-

ща), Національним музеєм у Кракові та ін. У рамках цієї співпраці відбувається не тільки обмін вченими, музейними працівниками, надання та отримання консультацій фахівців, проведення спільних семінарів та конференцій, але й опрацювання музейних фондів, видання ілюстрованих наукових каталогів окремих фондів збірок Музею етнографії Інституту народознавства НАН України та підготовка розгорнутих тематичних фондів виставок.

Розробка полоністичних та польсько-українських студій стимулюється низкою державних та недержавних фондів у Польщі. Зокрема існують стипендіальні програми, які фінансує уряд Польщі, а також ряд неурядових і міжнародних інституцій. Програми функціонують як для іменитих вчених (Нагорода ім. Івана Виговського), так і для студентів, які щойно починають наукову діяльність (Програма уряду Республіки Польща для молодих науковців (Program Rządu RP dla Młodych Naukowców), Стипендіальна програма ім. Банаха). Ці стипендії можна поділити на дві категорії:

1) спрямовані на полегшення та популяризацію вивчення питань, пов'язаних з історією Польщі. Такі програми, спрямовані на широке коло дослідників (Стипендія Музею історії Польщі (Stypendium Muzeum Historii Polski), Програма німецького історичного інституту в Варшаві);

2) програми, спрямовані на колишні республіки Советського союзу, держави колишнього «соціалістичного блоку», які стали на шлях євроінтеграції (як от Балкани) – Каса М'яновського (існувала з 1994 по 2011 рік, зараз пропонується програма

Fellowships Research & Experience II (Стипендії для дослідження і здобування досвіду-2) для країн Східного партнерства, куди входить і Україна), Стипендія ім. Кшиштофа Скубішевського.

Як бачимо, дослідницькі проекти і стажування підтримуються як із державних коштів, так і неурядовими організаціями. Значну роль у фінансуванні дослідницьких проектів відіграє НУО Фонд польської науки (Fundusz na rzecz nauki Polskiej), який діє з 1991 року.

Зараз українські вчені здебільшого користуються з програм, спрямованих на країни східної Європи, Центральної Азії та Кавказу (тобто, фактично, використовують преференції у ставленні до цих держав, які історично пов'язуються з давніми уявленнями польських інтелектуалів про певну “цивілізаційну” місію Польщі щодо її “східних сусідів”). На жаль, у програмах, відкритих для вчених з усіх країн світу, українських лауреатів, як правило, немає (там кількісно переважають стипендіанти з Німеччини). Проте у рамках проектів для Східної Європи, Південної Азії та Кавказу вчені з України становлять найчисельнішу групу стипендіатів. Так, у програмі Лейна Кіркланда до 2013 року було 565 українців, а в програмі Каса М'яновського за час її існування (до 2011) – 859 з 1605, тобто, понад половину всіх стипендіатів із 36 країн.

Кілька програм спрямовано виключно на фінансування перебування і дослідження українських вчених у польських університетах чи при ПАН (Нагорода ім. Івана Виговського – для гуманітаріїв та представників точних наук).

Окремі навчальні заклади мають

свої стипендії для дослідників чи студентів з країн Центрально-Східної Європи, зокрема Стипендійна програма Європейського колеґіуму в Натоліні для післядипломного навчання, стипендія королеви Ядвіґи та ім. Юзефа Дітля в Ягелльонському університеті, Східна стипендія Варшавського університету для маґістрів, а віднедавна – і бакалаврів. Водночас, слід зауважити, що тільки одна зі стипендій підтримує перебування польських вчених в Україні. В умовах, коли Україна, фактично, не надає стипендій для вчених, які вивчають Україну, це дуже позитивно, проте не достатньо.

І, насамкінець, автор цих рядків як фаховий історик хоче вказати на недостатньо досліджені та проблемні питання нашої спільної історії. Аналіз історіографічного доробку двох країн засвідчує: в нашій спільній минувшині є чимало дискусійних проблем, невисвітлених сюжетів, які потребують нових археографічних пошуків і незаангажованих висновків. Зокрема дослідникам середньовічної історії України і Польщі треба по-новому розглянути наступні суперечливі теми. Насамперед вартувало б об'єктивно дослідити територію т. з. "червенських градів" і прикордонних земель X – XIII ст.; проаналізувати комплекс сакральних пам'яток XIII ст. у Холмі; вивчити боротьбу за краківський престол в останній чверті XIII ст. та участь у ній короля Лева Даниловича; узагальнити боротьбу за Галицьку спадщину у 1340 – 1387 рр. та діяльність князів Любарта-Дмитра Ґедиміновича і Владислава Опольського. Актуальними є студії про особливості функціонування маґдебурзького права у містах

Руського, Белзького і Волинського воеводств у XV – XVI ст. Викликає зацікавлення також поширення німецької і польської колонізації на землях Галицько-Волинської держави у XIII – XVI ст., аналіз взаємин галицьких і волинських князів з польськими у XI – XV ст. (до смерти Свидригайла Ольґердовича).

Як відомо, сучасні польські історики, часто навіть молодшого покоління, однобоко розглядають український національний рух XIX ст. як виключно етноцентричне явище, що вело до радикального націоналізму і руйнувало багатокультурний характер східноєвропейського суспільства. При цьому нехтуються демократичні, народницько-просвітницькі та визвольні аспекти українського руху XIX ст., його ліберальний, гуманістичний характер. Навіть такі чільні представники українського демократичного руху, як М. Грушевський, представлені насамперед як антипольські "націоналісти". У свою чергу, українські історики здебільшого не враховують значення і позитивний вплив польського чинника на історію України у XIX ст., зокрема роль польського національно-політичного досвіду як моделі для українського руху, участь польських проукраїнських діячів в українському відродженні (починаючи від польських письменників "української" школи). Йдучи за традиційною російською і советською схемою, деякі дослідники зводять польську присутність на Правобережжі майже виключно до соціального пригноблення селянства та політичної експансії і не враховують стимулюючої ролі польсько-української культурної взаємодії.

Отже, особливу увагу дослідни-

кам треба звернути на польський чинник у формуванні модерної національної ідентичності українців, аналіз взаємопоборювання і взаємовпливів українських і польських національних рухів ХІХ – початку ХХ ст. (йдеться про витoki і наслідки москвофільства, полонофільства, діяльність Польського кола і Руського клубу у Галицькому сеймі, Державній раді Австро-Угорщини у Відні).

В останнє десятиліття науковці досить добре реконструювали літопис відродження української і польської державностей у 1917 – 1920 роках, західноукраїнське партійно-політичне життя міжвоєнної доби ХХ ст., його ліві, праві та центристські сили. Водночас відсутні україномовні студії про структуру (воєводську, повітову) та склад польського і єврейського політикуму в Галичині та на Волині у першій третині ХХ ст. Є потреба й у дослідженні зовнішньополітичних орієнтирів українських партій у міжвоєнний період, зокрема т. зв. конформістських чи пропольських. Треба ґрунтовніше вивчити діяльність органів місцевої влади та самоуправління в Галичині й на Волині у 20 – 30-х рр. ХХ ст. та силових структур, насамперед місцевих військових гарнізонів і прикордонних служб.

Незадовільним є стан дослідження ролі Римо-Католицької Церкви в Україні. І якщо її діяльність на Наддніпрянщині, зокрема советські репресії проти служителів культу, досліджують Наталія Рубльова (Київ) і Генрік Стронський (Тернопіль), то міждисциплінарних студій про західні землі України практично немає. Без сумніву, треба глибше простежити взаємини Римо-Католицької і

Греко-Католицької Церков у міжвоєнний період ХХ ст.; проаналізувати співпрацю Римо-Католицької Церкви з польським підпіллям у 1939 – 1944 рр. Бракує також комплексних україномовних студій про сучасну місію і соціальні проекти Римо-Католицької Церкви, її багатовікову мистецьку спадщину в Галичині та на Поділлі.

Недостатньо наукових досліджень про міжнародну дипломатію в західноукраїнському регіоні у період Другої Речі Посполитої. До речі, у Львові до 1939 р. діяло 17 консульств іноземних держав (значно більше, ніж зараз), які активно пропагували проведення у місті Східних торгів. Опубліковано лише декілька розвідок про Генеральне консульство Советського союзу у Львові, яке було відкрито у 1929 р. й фактично стало центром “радянськості” та експансії комунізму в Галичині та на Волині. Неповним є мартиролог репресованих поляків у західному регіоні України в 1940 – 1941 р. Йдеться насамперед про жертви трьох хвиль депортацій (управлінці, військовики, педагоги, фінансисти та ін.). Складність виявлення цих матеріалів полягає у тому, що вони зберігаються у відомчих архівах СБУ і МВС України. На жаль, обласні архіви МВС західних областей України з особовими справами депортованих практично недоступні для дослідників. Отже, документальні бази польської “КАРТИ” (аналог нашого товариства “Меморіал”) мають фрагментарний характер.

Немає ґрунтовних праць і про долю польських військовополонених, які потрапили 1939 р. у сталінські табори на території України (йдеться про Старобельський і Путильський табори, умови життя та

побут полонених). Зрештою, чимало польських вояків із цих теренів потрапило до Осташківського табору (нині Калінінська обл., Росія), про який теж є мало публікацій.

Особливо болісний для обох народів був період Другої світової війни, коли українсько-польський міжетнічний конфлікт роздмухували німецькі та советські чинники. Україна та українці воєнної доби часто асоціювалися з негативом – “бандами” УПА, козаками і повстанням Хмельницького. У сучасній Польщі та Україні вже видано низку публікацій про українсько-польсько-німецько-советське збройно-політичне протистояння в західному регіоні України під час Другої світової війни. На жаль, на відміну від Волині, недостатньо реконструйована хроніка боїв польського збройного підпілля наприкінці війни у Галичині. Українське суспільство майже не знає про спроби співпраці Армії Крайової і Української Повстанської Армії. Немає спеціальних студій про участь тисяч українців у польських збройних формуваннях, насамперед армії Андерса, Берлінга, Армії Людовій, в якій воював і кавалер Ордена Віртуті Мілітарі, член Плясту й ОУН, львівський підприємець Володимир Кашицький (похований на Личаківському цвинтарі у Львові). Зрозуміло, що є також велика потреба в документуванні трагічних військово-політичних подій на Холмщині та Волині у 1938 – 1947 роках. Важливо з’ясувати причини локальних конфліктів, масштаби взаємних втрат на Холмщині, Волині та Галичині й пам’ятати про

роль зовнішніх чинників (советсько-російського, нацистсько-німецького) у розпалюванні етнопонаціональних конфліктів на пограниччі. У зв’язку з цим актуальним є збір нового документального матеріалу не лише в архівах України та Польщі, але й інших країн.

Як бачимо, польський досвід є важливим для української гуманітаристики як з точки зору інституалізаційного розвитку, так і тематики досліджень, інформаційного та технологічного забезпечення, форм і методів співпраці з державними і недержавними структурами.

Bibliography and Notes

1. *Інститут українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України*, Web. 28.11.2014. <<http://www.inst-ukr.lviv.ua/uk/>>.
2. *Instytut Historii im. Tadeusza Manteuffla PAN*, Web. 28.11.2014. <<http://www.ihpan.edu.pl/en/>>.
3. *Instytut Pamięci Narodowej*, Web. 28.11.2014. <<http://ipn.gov.pl/>>.
4. *Instytut Studiów Politycznych PAN*, Web. 28.11.2014. <<http://www.isppan.waw.pl/>>.
5. *Polska Akademia Nauk*, Web. 28.11.2014. <<http://www.instytucja.pan.pl/>>.
6. *Polski Słownik Biograficzny*, Web. 28.11.2014. <<http://www.psb.pan.krakow.pl/index.php/pl/>>.
7. Smirnow Jurij, *Spotkanie Ossolińskie z prezesem IPN Januszem Kamińskim*, Web. 10.12.2014. <<http://kuriergalicyjski.com/index.php/kulturaa/3700-spotkanie-ossoli-skie-z-prezesem-ipn-januszem-kami-skim>>.
8. *Zakład Narodowy im. Ossolińskich*, Web. 28.11.2014. <<http://www2.oss.wroc.pl/>>.

Philology

Olena Shcherbak

**FEMALE CHARACTERS IN THE POLISH PART
OF THE *CHRONICLE* BY FEODOSIY SAFONOVYCH**

Ivan Franko State University of Zhytomyr, Ukraine

Олена Щербак

**ЖІНОЧІ ОБРАЗИ У «ПОЛЬСЬКІЙ» ЧАСТИНІ
ХРОНІКИ ФЕОДОСІЯ СОФОНОВИЧА**

Abstract: This article is dedicated to the historic and literary analysis of the female characters mentioned in the part of *Chronicle* of Feodosiy Safonovych's *O Zemli Polskoy (About the Polish Land)*. It is known that in Safonovych's work female characters are given a lot of attention which complies with the spirit of not only Ukrainian baroque chronicles but also European Middle Age and New Ages chronicles. Also it is concluded that despite a large number of female characters in *Chronicle* they are inferior in artistic conception to female characters from the ancient Ukrainian works because of the brevity and laconism of the events narration.

Keywords: chronicle, woman, princess, queen, king, villain, heiress, Poland, Duchy of Lithuania, Rus'-Ukraine

Хроніка з літописців стародавніх Феодосія Софоновича, створена у Києво-Печерському монастирі у другій половині XVII ст. – чи не єдиний український літопис, в якому автор описує не лише події, які відбулися на руських землях, а й присвячує окремі частини історії сусідніх держав, зокрема Польському королівству. Сам автор пояснює це тим, що українці та поляки – братні слов'янські народи, мають спільний корінь від Ноевого сина Яфета, розмовляють схожими мовами, а історії народів не раз перепліталися. До того ж Софонович бере початок розповіді *Про землю Польську* не з часу

приєднання західноукраїнських земель до польсько-литовської корони, а від появи легендарного князя Леха, засновника польської держави, так само як він починав історію Руси-України з Кия, Щека і Хорива.

До історико-літературного аналізу цієї пам'ятки зверталися такі науковці, як О. Бодянський, М. Костомаров, П. Куліш, М. Маркевич, М. Грушевський, Д. Багалій, С. Маслов, І. Крип'якевич, О. Апанович, Я. Дзира, Ю. Мицик, В. Кравченко, Ф. Шевченко, О. Бевзо та ін.

Ф. Софонович як джерело для свого твору використовував українські літописи та давні польські

хроніки, створені за західноєвропейськими традиціями. Звідти автор перейняв окремі розповіді про жінок. Деякі з них просто згадуються, але жодної ролі в історії не відіграють, як, наприклад, Вишеслава, дружина Болеслава Сміливого, Збислава, дружина Болеслава Кривоустого чи Анастасія Галицька, дружина Болеслава Кучерявого, або навіть такі досить відомі особистості, як Марія Доброгніва, дружина Казимира Першого чи Олена Московська, дружина Олександра Першого. Але переважна більшість героїнь *Хроніки* залишили помітний слід в історії, в пам'яті людей, а відтак і в літературі того часу.

Першою з таких є легендарна польська княжна Ванда, дочка Крака, засновника Кракова, яка після смерті своїх братів стала на чолі польської держави. Реальне існування Ванди (яка згідно з переказами жила у VIII ст. після Р. Х.) ставиться істориками під сумнів, однак Софонович пише про неї як про історичну особу, навіть порівнюючи її з київською княгинею Ольгою: “*якъ мѣжь, мѣдро справовала панетво Польскоє, подобно Олзѣ, рѣикон княгинѣ*” [9, 191]. На відміну від Ольги, Ванда не охрестилася, а отже, й святою не стала, проте й кривавих розправ над ворогами, як Ольга, не чинила, навпаки, вона постає у *Хроніці* шляхетною дівою-воїном, яка йде у бій тільки заради захисту своєї честі й своєї вітчизни, трон якої не бажає ділити з чоловіком. Розповідається, як Ратигор, “*кѣзь немецкни*” [9, 191], посватався до Ванди, а отримавши відмову, вирішив силою захопити її землі. Тоді хоробра Ванда, зібравши всі польські війська, виступила проти

нього і перемогла, а Ратигор, не витримавши такого приниження, “*ижь от панны былъ звитяженъ*” [9, 191], “*из жалю мечем себе пробилъ*” [9, 191]. Ванда ж, однак, не довго святкувала перемогу і, розуміючи, що Ратигор не єдиний, хто може накинути оком на її землі, а також бажаючи довіку лишатися дівою, “*къ вѣслѣ кнѣзьшица, сама себе ѹтопила*” [9, 191], після чого її поховали недалеко від Кракова. Є й інші варіанти фіналу цієї легенди, згідно з якими Ванда прожила довге життя, а Ратигор навіть одружився з нею, та вони не залишили спадкоємців.

Варто зазначити, що образ Ванди у світових історичних легендах – не виняток. Він є одним з цілої низки західноєвропейських мітологічних образів королев чи принцес-воїнів, які або взагалі відмовлялися виходити заміж, або ставили умови, що підкоряться лише тому чоловікові, який здолає їх у двобої, як скандинавська принцеса Альфріда чи ісландська королева Брунгільда зі славнозвісної *Пісні про Нібелюнгів*. Тож і відважна панна Ванда, скоріше за все, є витвором народної фантазії, а якщо не вона сама, то її героїчне життя.

Іншою легендарною княгинею у *Хроніці* Софоновича постає підступна дружина Попеля Другого, яку автор не називає на ім'я. Цей Попель був підлим і бездарним правителем, який боявся, що польські вельможі скинуть його і оберуть князем когось із його стривів, а його власний син залишиться без корони. Тому, “*за порадою своен жоны змыслилъ себе быти хоримь*” [9, 193], покликав поважних панів у свій палац і наказав їм поклястися, що вони після

його смерті присягнуть його синові. Пани пообіцяли вчинити так, але тільки якщо рада дасть згоду. Зрозумівши, що становище Попеля досить хитке, його дружина “чашѣ з трѣтизною наготовѣвѣши, дала имъ пити, жѣбы кождын за здоровье хорого пиль монархн” [9, 194]. Скуштувавши вина, вельможі зібралися йти, але, вийшовши із зали, попадали мертвими, після чого княгиня проголосила, що це їх боги покарали за те, що “злое мыслили монарсе” [9, 194]. Але несподівано справдилося процтво батька Попеля Другого, який казав “Бог дан ми мышн зѣвн” [9, 193]: з трупів підступно вбитих панів повибігали миші й почали переслідувати Попеля, його дружину і сина. Марно вони ховалися у замку, марно тікали через річку на човні – “мышн н, дошохъши Попеля з жоною н з дѣтми, поѣли” [9, 194]. Ця моторошна історія про невідворотність світового правосуддя дечим нагадує знамениту німецьку легенду XIII ст. про щуролова з Гальмельна, який, не отримавши обіцяної нагороди від жителів цього міста за вигнання щурів, так само за допомогою сопілки заманив у річку їхніх дітей, де вони всі загинули. Отже, як бачимо, давня історія Польщі здебільшого складається з легенд і переказів, які мають загальноєвропейські мандрівні мотиви. Що ж стосується дружини Попеля Другого, то вона – не єдина лиходійка у *Хроніці* Софоновича. Приблизно через три сотні років після горезвісного Попеля Польське королівство стало свідком ще однієї схожої історії, яка відбулася з Владиславом Вигнанцем і його дружиною Христиною. Батько Владислава, Болеслав Кривоустий, поділив свої

землі між Владиславом та його братами так, щоб кожен отримав свою частку спадку, але Владислав, “погльхъвши жоны своєн” [9, 202], пішов на братів війною з наміром відібрати у них їхні землі. Однак коли вже один із замків, який тримав в облозі Владислав і в якому сховалися його брати, готовий був здатися, його воїни напилися з радощів і послули. Обложені потай вийшли із замку, напали на них і усіх перебили. Владислав же втік зі своєю дружиною до Кракова, але його наздогнали. Тож разом з дітьми і дружиною Христиною довелося тікати “до Нѣмец, до прнпательн жоны своєн” [9, 202], де їхній слід загубився. Автор мудро попереджує: “чюжого прагнѣчи, н своє власное панство ѱтратилѣх” [9, 202].

Христина, або Агнеса фон Бабенберг, дружина короля Владислава Другого Вигнанця, також згадана і в *Густинському літописі*, де автор дав їй різко негативну оцінку, зазначивши, що вона “Владиславом, мѣжем соім, володіла, а не Владислав нею, за те ѱїма ненавидимнн ѱѣв” [3, 70]. Цікаво також, що на старовинній гравюрі XVI ст. Владислав зображений поряд з Христиною. Справді, історії Попеля і Владислава багато в чому схожі, хіба що Вигнанця і його дружину не з’їли миші.

Суголосною з долею цих двох правителів є доля Мешка і княгині Рикси Лотарингської, які посідали польський трон в кінці X – на початку XI ст. Густинський літописець використав на адресу Мешка та Рикси майже аналогічну характеристику, що і до Владислава та Христини: “мак-во жонѣ, іменем Риксѣ, така над ним верховодила. За те ѱїма ненавидимннн ѱѣв” [3, 47]. У *Хроніці* негативний

вплив Рикси на свого чоловіка залишився між рядків, сказано лише, що коли поляки скинули Мешка з престолу, “королева Мечиславова, вбачивши себе з сином своим Казимиром погоржоною, взявши корону королевську и скрбы всѣ, з сином поѣхала до брата, цесаря, до Саксон земли” [9, 198]. Після цього, у Парижі, вона віддала свого сина Казимира на навчання, який згодом став ченцем, пробувши ним до того часу, як польська знать, вкотре залишившись без глави держави, послала за ним та його матір’ю, закликаючи їх на польське королівство. Як бачимо, Риксі автор не дає якихось оцінок, вона постає у творі загалом нейтрально, навіть навпаки – з того, як вона дбала про свого сина можна зробити висновок, що Рикса була хорошою матір’ю.

А от чеській княгині Дубравці, яка є польським аналогом руській княгині Анні Візантійській, дружині великого князя київського Володимира Великого, літописець майже зовсім не приділяє уваги. Сказано тільки, що Мешко Сліпий довгі роки боровся за престол з іншими претендентами, з набігами ворожих племен, не маючи законного наступника престолу, і тоді йому порадили повернутися самому і повернути всю Польщу до християнства, яке в той час вже було в Європі панівною релігією. Для цього він вирішив взяти за дружину дочку чеського князя В’ячеслава, який вже давно охрестився, Дубравку, яка, проте, була вже немолода: за одними версіями, їй було більше 30 років, за іншими – більше сорока! Саме охрещення Мешка було необхідною умовою, а скоріше, мотивом сватання його до Дубравки, батько якої поставив умо-

ву: “Бли бы окрестилъся въ християнскую вѣру, ко чехове впередь християнами стали” [9, 196]. Охрестившись сам, Мешко охрестив увесь польський народ і взяв собі нове ім’я – Мечислав, а тоді одружився з Дубравкою 966 (у Хроніці 965) року. Новоспечена княгиня, як розповідають перекази, сприяла поширенню християнства у Польщі, а також стала матір’ю сина і спадкоємця Мешка – Болеслава Сміливого. І все ж, не зважаючи на всі ці її заслуги, літописці ставилися до Дубравки прохолодно. Козьма Празький, автор *Чеської хроніки*, якою, у числі інших, імовірно, користувався Феодосій Софонович, критично висловився про Дубравку, пишучи про її смерть 977 року: “Померла Дубравка, доволі безсоромна жінка. Бачивши вже поважного віку, вона, виходячи за Мешка, скинула головний шпир і вдягла кінок, ніби юна дівчина, що було незважливо з її боку” [4]. Можливо саме через немолодий вік Дубравку недолюблювали хроністи, бо в давні часи, як і зараз, до старих дів ставилися без особливої поваги, а Дубравка могла бути негарною зовні чи мати нестерпний характер, через що її так довго не брали заміж. У всякому випадку, як пише Софонович, після смерті Дубравки, Мешко взяв “дівку жонку по смерті персон, Юдифу, дочку короля венгерського” [9, 196], яка народила йому ще двох синів.

Справжнім сплеском “жіночих мотивів” у *Хроніці* Софоновича є фрагмент, у якому йде мова про об’єднання Польщі та Литви й започаткування на польському троні династії Ягеллонів. Першою у цій жіночій плеяді постала Єлизавета Локетек, донька польського короля Владислава Локетка і мати польсько-

угоського короля Людовіка Першого Великого. Відомо, що Єлизавета правила як регент у період неповноліття свого сина, а у подальші роки де-факто стояла на чолі його земель, бо він майже весь час проводив у походах, а отже, управляти обидвома королівствами не мав змоги, про що і зазначається у *Хроніці*: “самх мешкал в Венгерахъ, а в Полскон матка его, королевна, все справовала” [9, 208]. Маючи таку владну матір, Людовік одружився з не менш могутньою духом жінкою, Єлизаветою Боснійською, яка, попри все, подарувала йому лише дочок, серед яких вижили Марія і Ядвіґа. Старшу дочку Людовік просватав за Сігізмунда Люксембургського, бо “хотѣлх, абы по нем Жигмунтх зостал королем полскимх” [9, 208]. Як старша спадкоємиця, Марія мала зайняти польський престол, але поляки не хотіли собі за правителя Сігізмунда, а тому видали закон, згідно з яким королева Польщі весь час мала жити в Польщі, й “послали з тым до Людвиковон, до Венгеръ” [9, 209] (Єлизавета Боснійська у той час керувала Угорщиною як регентка від імені малолітньої Марії), і “она зь охотою пригала дочкѣ свою до Полскон Пѣдвигѣ” [9, 209], яку поляки тут же оголосили своїм монархом і коронували.

У цей час литовський князь Ягайло (Ягелло), “довѣдавшиси о том” [9, 209], одразу спорядив до юної королеви посольство на чолі зі своїми братами Свидригайлом і Вітовтом, “обѣцѣючи, взявши еи в малженство, окрестити ея, неволников полскихъ і всѣ мѣста побранныи вернѣти и Литовское княжение до Полского королевства привернѣти” [9, 209]. Однак, юна Ядвіґа, якій було тоді всього 12 чи 13 років,

відмовлялася йти заміж за Ягайла – з одного боку, він був язичником, а з іншого, “нижъ ещѣ за живота отца своего Людвика естѣ пошамблена Вилгельмъ, кнзю ракъскомъ” [9, 209], як пише Софонович. У його версії подій може здатися, що Ядвіґа була закохана у Вільгельма, бо він “штотдѣи з нею канкетовал на замкѣ” [9, 209], а Ягайлові категорично відмовила. Автор описує цікавий випадок, коли польська шляхта, не бажаючи, щоб Вільгельм став їхнім королем, не пускали його до Ядвіґи, ні Ядвіґу до нього в замок, на що королева відповіла досить зухвало: “розгнѣвавшиси, почала екѣрою корота зомковыѣ рѣкати, ледкѣ еи панове от того отъели, непристойность еи в томъ вказѣючи” [9, 209]. Така ворожнеча між королевою та її підданими тривала доти, доки польські шляхтичі вдруге не звернулася за порадою до матері їхньої бунтівної королеви, Єлизавети Боснійської, і та дала свою згоду на шлюб Ядвіґи з Ягайлом. Після цього улюбленець Ядвіґи, князь Вільгельм, бачачи, що навіть попри прихильність королеви, але “кндѣи елѣ противныхъ панов полскихъ” [9, 209], зібрав свої війська й вирушив додому, а Ягайло спокійно приїхав до Кракова, де 18 лютого (у Сафоновича – 12) 1386 року обвінчався з Ядвіґою, перед тим охрестившись разом зі своїми братами. Ядвіґа у *Хроніці* Софоновича постає як досить волелюбна, навіть свавільна й вередлива дівчиця, яка знає собі ціну, але яку (хоч прямо про це й не сказано) фактично змушують до небажаного для неї шлюбу. У всякому випадку, тут немає жодного натяку на святість королеви, канонізованої Католицькою Церквою. Основою для такої пошани стала не

ління. Таким чином, матір одного з досить шанованих польських королів Лешка Білого, Олену Зноємську, яка певний час виконувала офіційні функції регента, Софонович називає “докротлива” [9, 204] і навіть приписує їй руське походження, хоча щодо цього думки істориків розходяться. Що ж стосується вже згаданих дружини Попеля Другого, дружини Владислава Вигнанця Христини, тієї ж таки Бони Сфорци, то гріхи або бездарність їхніх чоловіків ніби накладали тавро лиходійства на них самих. Щоправда, на спадкових жінок-монархів, як Ванда чи Ядвіґа, це не розповсюджувалося.

Про італійську герцогиню й французьку королеву Катерину Медічі є що розповісти: її яскрава, багата на події біографія та обсяги її могутности послужили темою не для одного десятка наукових досліджень і мистецьких творів. Мабуть, зайвим було б казати, що ця жінка залишилася в пам’яті нащадків ще більш таємничою та жорстокою особистістю, ніж Бона Сфорца. Окрім того, що обидві були італійками за походженням, їх об’єднує також і те, що обидві були матерями безвольних королів. Як відомо, Катерина Медічі інколи офіційно, а деколи й де-факто керувала Францією під час царювання трьох своїх синів – Франциска II, Карла IX та Генріха (Анрі) III. Цей останній, коли ще був герцогом Анжуйським і можливим наступником престолу, у пошуках хоч якоїсь корони зумів домогтися свого обрання на польський трон. Однак, недовго йому довелося очолювати віддалене королівство: його брат Карл, король Франції, помер, про що, за словами Софоновича, спо-

вістили Генріха “листы от матки” [9, 220]. Та, оскільки Генріх якийсь час вагався, боячись покинути щойно здобуту корону, Катерина надіслала йому листа, в якому попереджала: “Тды бы до днен двадцати не приѣхал до Франції, теды утратитъ королевство Францѣзкоє” [9, 220]. Цікаво, що Катерина Медічі, перша жінка у творі Софоновича, у вуста якої він вкладає пряму мову, що можна назвати засобом створення її образу.

І хоча польська знать і намагалася втримати його, але не змогла: Генріх Валюа таки поспішив вирушити у своє королівство. Та, завдяки втечі цього французького принца, на мапі світової історії з’явилося чергове ім’я жінки-королеви, яке за інших обставин неодмінно загубилося б. Мова йде про Анну Ягеллонку. Втративши тільки-но обраного короля, польські магнати вирішили поставити на королівство доньку Сігізмунда I Анну Ягеллонку і дати їй за чоловіка Стефана Баторія, “памітати на добродѣйство домѣ Ягелового” [9, 221], тобто альянс Ядвіґи і Ягелла за двісті років до того. Стефан Баторій, так само як і його попередник, литовський князь, “взявъ шлюбъ с королевною, и каронованныи зосталъ королевъ полскимъ” [9, 221]. Анна ж, як і Ядвіґа, вважалася королевою лише номінально, фактично ж державою керував її чоловік, та й у її біографії немає чогось непересічного – на жаль, в історії залишилося тільки її ім’я, а не цілісна особистість. Можна також додати, що окрім титулу королеви Польщі вона носила також титул “королеви Руси”, тобто тих північно-західних земель сучасної України, які у 1340 році король Казимир III приєднав до Польської корони після

розпаду Галицько-Волинського князівства.

Отже, Феодосій Софонович у частині своєї *Хроніки з літописців стародавніх*, присвяченій історії Польщі, приділяє жіночим постатям (а це могли бути за незначним винятком тільки королеви чи княгині) належну увагу – на зразок до західних літописців. Завдяки його творові давня українська література збагатилася жіночими образами, які більше ніде не зустрічаються. Окрім цього, заслуга Софоновича також і в тому, що він, намагаючись зберегти максимальну історичну об'єктивність у своєму творі, розширив межі описуваних ним подій. У деяких випадках це призвело до відсутності авторської оцінки тієї чи іншої події чи особистості, яка надавала б яскравості образу-персонажеві, а відтак чимало жінок у його літописі залишилися безликими. Щоправда, таке явище притаманне багатьом творам давньої української літератури.

Bibliography and Notes

1. Алпатов М. А., *Русская историческая мысль и Западная Европа XII – XVII вв.*, Москва: Наука 1973, 286 с.

2. Бевзо О., *Феодосій Софонович та його «Кройника»*, "Український історичний журнал" 1968, № 8, с. 98–110.

3. *Збірник козацьких літописів: Густинський, Самійла Величка, Грабянки*, Київ: Дніпро, 2006.

4. Козьма Пражський, *Чеська хроніка*, Книга 1, Web. 03.10.2014. <<http://www.vostlit.info/Texts/rus/Cosmas/framekniga1.htm>>.

5. Марченко М., *Українська історіографія з давніх часів до середини XIX ст.*, Київ 1959, 264 с.

6. Мицик Юрій, «Кройника о землі Полскої» Ф. Софоновича, "Український історичний журнал" 1979, № 6, с. 116–123.

7. Мыцык Юрий, «Кройника» Феодосия Софоновича как исторический источник и памятник украинской историографии XVII века: автореферат диссертации ... кандидата исторических наук, Днепропетровськ 1975, 20 с.

8. Рудзкі Э., *Польськія каралевы, "Спадчына"* 1993, № 6.

9. Сафонович Феодосій, *Хроніка з літописців стародавніх*, Київ: Наукова думка 1992, 536 с.



Mykola Zymomria

**THE WORK OF TARAS SHEVCHENKO
THROUGH THE PRISM OF GERMAN INTERPRETATION**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Микола Зимомря

**ТВОРЧИСТЬ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА
КРИЗЬ ПРИЗМУ НІМЕЦЬКОМОВНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

Abstract: The article explores the question of over-interpretation of image structure in the works of Taras Shevchenko. The author proves that the over-interpretation serves as a means that enables to disclose adequately the specific character of poetic text organization by Taras Shevchenko. This question includes the image bearing and ideological discourse.

Keywords: work of Taras Shevchenko, the question of over-interpretation, image structure, text, semantic code

Актуальність вивчення питання інтерпретації та надінтерпретації образної структури у поетичних текстах неодноразово підкреслювалася у теоретичних працях таких дослідників, як О. Астаф'єв, О. Бондарева, І. Бондаренко, Р. Гром'як, Т. Гундорова, І. Дзюба, М. Жулинський, Ю. Ковалів, В. Марко, І. Набитович, С. Павличко, Я. Поліщук, П. Рихло. Звісно, у публікаціях не тільки названих авторів містяться вагомні спостереження стосовно духових змагань Тараса Шевченка на рівні поетового індивідуального досвіду пізнання художнього світу. Звідси – важливість даного дослідження надінтерпретації образної структури та текстової співвіднесеності з позатекстовими

чинниками кризь призму творчості конкретного носія. У цьому зв'язку характерною є поетична спадщина Тараса Шевченка. Адже модельна потужність Шевченкової поезії заснована на стабільному підпорядкуванні ціннісних засад. Вони мають, як правило, винятково пізнавальну основу. Її національний ґрунт визначає первинну сутність текстових структур творця *Кобзаря*. Внутрішньої чи зовнішньої суперечності тут немає, бо Шевченко, як і багато інших світочів людської думки, володів непідробним даром закодовувати «текст у тексті». Як слушно відзначив у статті *Тарас Шевченко* Іван Франко, 1840-го року – зі з'явою *Кобзаря* – «в європейській літературі сталася по-

дія важлива і характерна» [17, 248]. Адже зі сторінок названої збірки постав на повен зріст образ селянина. Цей образ уособлював потужний потенціал – ні, не челяді як загалу, а всього українського народу, власне, як етносу – суб'єкта. Отже, закономірно, що українська нація за наступних епох вбачала й добачає нині, а саме за умов державної незалежності, в Шевченкові свого духовного пророка, рельєфний символ національної свідомості. Адже той провідник вказує поколінням, сказати б словами Івана Франка, «нові, світлі та вільні шляхи»... Без перебільшення, цей вимір з прагматичною проекцією на структуру художнього тексту [18, 28] та механізм зростання предметно-образної та ідейно-виражальної інформації не був би таким самовладним, коли б Тарас Шевченко не звертався у своїх творчих устремліннях до вічних образів [1, 128-129]. До них, без сумніву, належить постать Ісуса Христа у двох іпостасях – божій та людській. Отже, Син Божий стався чоловіком, щоб умерти на хресті задля порятунку людства. Поза всяким сумнівом, Тараса Шевченка як поета хвилювали ці обидві природи. Вони єдналися в одну органічну сполуку парадигмою Віри у можливість праведного життя людини на землі. Звідси для Тараса Шевченка поставала доленосна рефлексія у пов'язі з українським народом, який упродовж століть входив у державні організми народів-сусідів. Але не втрачав при цьому свою головну ідентифікацію – мовну систему. Ця концептуальна ідея набула визначальної ваги у його багатьох поетичних структурах. У першу чергу тих, де безпосередньо або опосередковано носієм руху – по

вертикалі й горизонталі – виокремлено образ Воскресіння. Звісно, його значущим речником виступає Ісус Христос (*Марія, Не гріє сонце на чужині, Єретик, Катерина, Москалева криниця, Неофіти* та ін.). Як відомо, жертву Понтія Пилата, римського прокуратора Юдеї, Шевченко називає 23 рази, святобливо іменуючи Сина Божого Христосом, один раз – Ісусом, а також відповідно один раз церковнослов'янською – Іісусом [15, 304; 388 – 389]. Таким чином, двадцять п'ять разів Тарас Шевченко засвідчував судомний поштовх свого серця назустріч найдосконалішому єству, окресленого аурою Воскресіння. Адже відомо: той, хто воскрес для життя, більше не вмирає. Тут нуртує рефлексійний характер, наприклад, образу страстей, які в'яжуться з єдиноособовою адресою, з одного боку, і позаоцінковим мотивом, себто від Бога, – з іншого. Тому таким аргументованим видається під пером автора *Подражання 11 псалму* зіставлення, сказати б, паралель між реальним Воскресінням Христа у недільний день загалом і вірою у завтрашнє (зважмо – з допомогою Слова) Воскресіння України – зокрема:

«Воскресну я! – той пан вам скаже, –
– Воскресну нині! Ради їх,
Людей закованих моїх,
Убогих, нищих... Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово [19, 653].

Високі духовні начала передати мовою мети завжди нелегко. Ось яку німецькомовну інтерпретацію цитованих рядків подає Альфред Курелла як перекладач:

„Ich kehre wieder“, spricht der Herr,
„Ich komm' noch heute, um zu retten

Die armen Leute, die in Ketten
Und elend sind! Ich richte auf
Die armen Sklaven aus dem Schmutze
Und stelle neben sie zum Schutze
Mein starkes Wort! [23, 325]

Аналіз цього перекладного відповідника свідчить про невиразність смислової структури тексту німецькою мовою. Щоправда, певна однозначність між семантичними рядами з проєкцією на адекватне розуміння тексту, а також шкали Шевченкових оцінок має місце в процитованій інтерпретації Альфреда Курелли.

Збагнути істинність, означає порозуміти й сприйняти увесь індивідуальний біль Шевченка – поета в його проханні до Вседержителя, аби настав для України животворний сад. А ще –

...Веселий рай
Пошли їй, Господи, подай!
Подай їй долю на сім світі
І більш нічого не давай...
[19, 442; 444]

Поетова імперативність містить заклик, що слугує об'єктивізації пізнання Божої ласки – від її самооб'явлення до (позитивного чи від'ємного для України) богогласного призначення. Лавиноподібно розгортається драматична колізія, яка остаточно виразна на відстані активного *сприйняття* Христових страстей. Вона, завершуючись запитанням до Господа (до речі, Шевченко неодноразово використовує традиційне звертання: «Мій Боже милий» у творі *Подражаніє 11 псалму*; «О милий Боже України» у поемі *Гамалія*), спричиняє ефект не уявного, а реального Відкуплення:

Погибнеш, згинеш, Україно,
не стане знаку на землі,
А ти пишалася колись
В добрі і розкоші! Вкраїно!

Мій любий краю неповинний!
За що тебе Господь кара,
Карає тяжко?

(*Осія. Глава XIV*) [20, 463]

Тарас Шевченко викристалізовує триєдиність природного циклу буття людини (з'ява, становлення, відхід у «кращі світи») у широкому планетарному контексті; у його основу покладене Христове Воскресіння, що воплотилося «згідно з Писанням». Чин *Воскресіння* у поетичній світобудові (а, отже, і візії) Кобзаря, як правило, індивідуалізований, закодований на добрих намірах і зримих ділах Творця з проєкцією на «Я – ОСОБУ». Від її імені висхідна Шевченкова мінімолитва, що зосереджує головну увагу на конкретику явлення, достовірний час воскресіння «Я – ОСОБИ»: «Я на сторожі коло їх / Поставлю слово» (*Подражаніє 11 псалму*, [20, 442]).

Докладний аналіз поетичних творів Т. Шевченка, в яких містяться авторські звернення до образу Творця неба та землі, а також до єдиного Сина Божого, призводить до однозначного висновку: слово – це визначальне надбання в устах Ісуса Христа, тобто це – норма божественної нагороди. І, до речі, те слово не несе розпуку, а радше є вісником сповіді про ж и в е, хоч і мовиться про Розп'ятого Сина Марії.

І помолилась в перший раз
За нас Розп'ятому. І спас
Тебе розп'ятий син Марії.
І ти слова його живії
В живу душу прийняла.
І на торжища, і в чертоги
Живого істинного Бога
Ти слово правди понесла.
(*Неофіти*) [20, 436].

Примітний факт: Альфред Курелла відтворив цю картину таким

словесним малюнком у німецькомовній інтерпретації:

Betetest du zum erstenmal
 Zu dem, der uns zulieb die Qual
 Des Kreuzes litt. Und neues Leben
 Kam in dich durch Mariens Sohn.
 Sein heil'ges Wort war in dir schon,
 Du nahmst es auf in deine Seele,
 Trugst in Palast und Hütte fort
 Das wahre, das lebend'ge Wort
 Gottes, dem wir uns anbefehlen

[24, 313].

На жаль, доводиться констатувати: німецькому перекладачеві не вдалося адекватно декодувати авторську позицію Шевченка та відповідний рівень «сакрального вираження» ідеї [11, 140]. Чи варто підкреслювати, яким дужим згустком мислезмісту, мислеформи або антитези має бути архетип мови предків, голос яких почув і постійно чув Шевченко, а відтак конгеніально передав нащадкам, створивши часову й просторову єдність поколінь. У цьому також полягає сила художнього мислення Кобзаря, бо ж він зафіксував предметний для українського народу символ свободи, зокрема, у творах, що містять миролюбну причинність ідеалу, так характерного для хліборобського роду як носія усього духовного клімату, позначеного образом Воскресіння. Звідси – Шевченкове звернення до Всевишнього як надприродної домінанти, що покликана вирівняти кривди України зі знаком справедливості, власне, з огляду на сучасні акценти. Бо ж, приміром, актуально звучить нині клич не декларативного, а глибинно внутрішнього голосу: «Запали свічку!» Йдеться тут передусім про конкретику тієї функції, що під пером Тараса Шевченка має чітку спрямованість на комунікативну

мету, а звідси – на комунікативний ефект, що виражений сполукою – благальним звертанням:

“О милый Боже Украины!
 Не дай пропасти на чужині,
 В неволі вольним козакам!
 І сором тут, і сором там –
 Вставать з чужої домовини,
 На суд твій праведний прийти,
 В залізах руки принести
 І перед всіма у кайданах
 Стать козакові...” [19, 209].

Шевченкове бачення факту несе пізнавально-оціночну та композиційно-змістову співвіднесеність. Наскільки виразно правдивою (або необ'єктивною, себто неправдивою) може бути інтерпретація авторської ідеї? У цьому сенсі цікавим видається її вимір *розуміння* у російськомовному перекладі Миколи Асєєва (1889 – 1963). Ось, як ілюстративно звучить наведена строфа:

«О милый боже Украины!
 Не дай погибнуть на чужбине
 В неволе вольным казакам!
 И тут позор, позор и там –
 Встать из чужих гробов с повинной,
 На суд твой праведный прийти,
 В железах руки принести,
 В цепях-оковах перед всеми
 Предстать казакам...» [21, 49].

Аналогічно некоректною постає внутрішнє уявлення художньої тканини на рівні Шевченкового образу і в німецькомовному перекладі Гедди Ціннер (1905 – 1994). Так, у цій концептуально важливій строфі взагалі відсутній образ борця за свободу рідного народу:

„O Gott der Ukraine, höre!
 Nimm du von uns die Schmach,
 die schwere,
 Und lass zerschellen unsre Bande!
 Oh, Schande hier – oh, droben Schande:

Aus fremdem Sarg und bar der Ehre
 Zu treten vor dein Angesicht,
 In Ketten schwer vor dein Gericht –
 In Ketten unter Brüdern sein!
 Bewahr' uns Gott...“ [23, 273].

У цьому контексті заслуговує на увагу слушне твердження Олександра Потебні. Автор відомих лекцій з теорії словесности виокремив як особливо важливі три компоненти щодо характеристики структури художнього твору, а саме: а) зовнішня організація тексту (форма); б) внутрішня організація тексту (зміст); в) естетичне відображення образу [14, 43-45]. Особливості поетики структури «текст у тексті» крізь призму перекладної інтерпретації органічно пов'язані з названими компонентами. Тому процитовані тексти мовою мети – з погляду структурної та семантичної організації – цілісно не відображають те комунікативне завдання, яке необхідно відтворити у перекладному тексті. Таким чином, змальована ситуація не є адекватною Шевченковому оригіналу, для якого, як правило, примітною постає наявність сенсорики у пов'язі з національною парадигмою, з одного боку, та загальнолюдськими вартостями – з іншого. Йдеться також про окреслення «часової наступності» [22, 24]. У цьому аспекті цікавим є підступ поета до кількісного співвідношення компонентів. Ось, наприклад, частотність Шевченкового звертання до образу Матері Сина Божого складає 25, тобто стільки, як і до образу Христа [2]. За нашим переконанням, така кількісна рівновага під пером поета – змістовна деталь. Без сумніву, в основі оцінок, інспірованих джерелами Святого Письма [6, 18], лежить глибокий трагізм, осмислений Шев-

ченком і відтворений у тканині високохудожніх поезій. Страждання Ісуса на чесному хресті викликають не тільки рефлексійний біль, але й відображають світло зворотньої іпостасі – благодотворний вплив Святого Письма на художню палітру автора поеми *Марія*. Цей вплив стає добре зрозумілим, якщо вести бесіду про історичні долі України в рецепції Шевченка (у жодному випадку, не в сенсі мітологемі) [3, 108], [4, 108].

Моральний імператив Шевченкового висновку, якого поет дійшов, наприклад, у (виїмково з огляду на художній ефект цікавому) вірші *Чи ми ще зійдемося знову?*, сягає вершинного впливу й поширення на рівні чисто національної ідеї. Ось її домінуюча суть, сформульована Кобзарем ще в 1847 році:

Свою Україну любіть,
 Любіть її... Во время люте,
 В остатню тяжкую минуту
 За неї Господа моліть.
 (В казематі) [20, 284]

У цьому контексті постає доречним зіставлення цього об'єднуючого промислу спасіння Шевченкової землі з умилоствіленням, висловленим у *Посланні до євреїв* св. Павлом: «Люди клянуться більшим від себе, і всякі їхні суперечки кінчаються клятвою для ствердження» («Надія – якір душі», *До євреїв*, 6 : 16) [12].

Своєрідне Шевченкове «послання» розпікає почуття для очищення, а відтак – для самоутвердження на рівні утертої обітниці – «Свою Україну любіть, / любіть її...». Іншими словами, заклик національного Пророка розкриває не улесливу любов – докочувати прагнення («любити себе в Україні, а навпаки: любити Україну в собі!>). Бо ж сказано: «Наповняйте

землю та підпорядкуйте її собі» [10, 55]. Тарас Шевченко вивичує ступінь функції *молитви* як засобу посередництва між Богом та людьми, коли пристрасно виписує діалог між батьком і сином: «*Молись. Молися, сину: за Україну. . .*» Будьмо певні: цей тільки умовно реалізований діалог містить нечувано д і є в и й волювий заряд, що оберігає духовну суверенність як одноплемінників поета, так і *людську* природу Христа, тобто Людину – Ісуса Назарянина. У Шевченкових рядках «Мені однаково, чи буду / Я жить в Україні, чи ні» оголений нерв, відкритий на круговерть відлуння з уст Апостола Павла: «Живу вже не я, а *живе* Христос у мені» (*До галатів*, 2: 20) [12].

Шевченкове письмо – це жертвний уклін людям доброї волі, тим, які прагнуть знати: «Нема на світі України, / немає другого Дніпра» (*І мертвим, і живим, і ненародженим землякам моїм в Україні і не в Україні моє дружнє посланіє*). У цьому письмі нема агресивної статистики; тут нуртують студені джерельця палкої *віри* («В своїй хаті своя й правда, і сила, і воля»), яка підсилюється так званим зворотнім резонансом сприйняття факту, події, явища («Правдою торгують. / І Господа зневажають, / Людей запрягають / В тяжкі ярма...»). Примітно, що суцільний зворотній зв'язок – це характерна ознака, власне, для багатьох поезій Шевченка і, зокрема, тих, де стержневим є кодовий знак Вседержителя [5, 42], себто знакові слова: «Бог як творець» [9, 286], «Господь», а також «Христос». Ось, приміром, спалах мислі з твору *Минають дні, минають ночі*, де знаходимо первісну безпосередність молитовної щирости, яку поет виказує

та сповідує болісним освідченням – зойком душі:

Доле, де ти! Доле, де ти ?

Нема ніякої !

Коли *доброї* жаль, Боже,

То дай злої! злої! [20, 255]

У переважній більшості Шевченкових поезій осібно вагому роль відіграють саме авторські монологи, звертання, а також прохання, близькі до утвердження Божої й людської милости, висловленої у благальній молитві до Отця-Вседержителя (сюди відносимо й звороти «Господа бламати», «Бога бламати», «Богу молитися» тощо), або ж у потвердженнях факту Воскресіння та у словесних засвідченнях смиренної покори, щирої любові до триєдиного Бога – Отця і Сина, і Святого Духа – до Пречистої Богородиці Марії [7, 156]. Це, власне, одна з важливих і багатомірних іпостасей у творчості Т. Шевченка – насамперед як мистця, а відтак – тонкого знавця й тлумача Старого й Нового Заповіту. До того ж художньо довершеною поемою *Марія* Шевченко підносить Матір Ісуса Христа, за словами Івана Франка, «...таку нещасну жінку» «до апотеозу» [16, 388]. Ведемо мову про (по)шекспірівськи досконалу захищеність моделі художнього мислення українського поета. Шевченко своєю енергією думки, ходами й підступами постає неперевершеним майстром візії минулого й майбутнього Вітчизни. Її образ спроможний викликати почуття співпереживання у кожного, кому дорогі трансцендентні вартості. За слухним твердженням Анатолія Нямцу, «сама національна специфічність конкретної версії загальновідомого матеріялу глибоко виявляє його універсальний контекст, дозво-



Bibliography and Notes

1. Бондар Лариса, *Образ Ісуса Христа в інтерпретації Івана Франка*, [у:] *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка*, Том ССХХІV: Праці філологічної секції, Львів 1992, с. 128-141.
2. Гнатишак Михайло, *Тарас Шевченко і релігія*, "Дзвони", Львів 1936, Число 3, с. 107-114.
3. Грабович Григорій, *Шевченко як міфотворець: семантика символів у творчості поета*, Київ 1991, 210 с.
4. Забужко Оксана, *Шевченків міф України*, Київ: Абрис 1997, 144 с.
5. Завадка Б., *Серце чистее подай: проблеми релігії у творчості Тараса Шевченка*, Львів 1993, 159 с.
6. Лановик Зоряна, *Hermeneutica Sacra*, Тернопіль 2006, 587 с.
7. Лесів Михайло, *Власні назви святих у поезії Тараса Шевченка*, [у:] *Варшавські українознавчі зошити*, Том I, Варшава 1989, с. 153-160.
8. Лотман Ю. М., *Анализ поэтического текста: структура стиха*, Ленинград 1972, 270 с.
9. Моклиця Марія, *Модернізм як структура: філософія, психологія, поетика*, Луцьк: Вежа 2002, 389 с.
10. Мокрий Володимир, *Українські поетичні молитви (період Київської Русі)*, [у:] *Варшавські українознавчі зошити*, Том I, Варшава 1989, с. 55-73.
11. Набитович Ігор, *Жанровий рівень вираження сакрального*, [у:] *Idem, Універсум сасцит-у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич-Львів: Посвіт 2008, с. 137-210.
12. *Новий Завіт / За благословенням Блаженнішого патріарха Йосифа*, Рим: Українське Біблійне Товариство 1983, 296 с.
13. Нямцу Анатолій, *Літературні архетипи у світовому літературному контексті*, [у:] *Sacrit і Біблія в українській літературі / Ред. І. Набитович*, Lublin: Ingvarr 2008, с. 49-60.
14. Потебня Александр, *Из лекций по теории словесности*, [в:] *Idem, Теоретическая поэтика*, Москва 1990, с. 90-97.
15. *Словник мови Шевченка: В 2-х томах, Том 1 / Ред. Т. Черторизька*, Київ: Наукова думка 1964, 484 с.
16. Франко Іван, *Тарас Шевченко і його «Заповіт»*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах, Том 34*, Київ: Наукова думка 1981, с. 386-388.
17. Франко Іван, *Тарас Шевченко*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах, Том 39*, с. 248-254.
18. Шанский Н. М., *Лингвистический анализ художественного текста*, Ленинград 1990, 416 с.
19. Шевченко Тарас, *Кобзар*, Київ: Основи 2001, 862 с.
20. Шевченко Тарас, *Кобзар*, Київ: Варта 1993, 640 с.
21. Шевченко Тарас, *Кобзарь*, Москва: Художественная литература 1984, 240 с.
22. Bukowski Kazimierz, *Biblia a literatura polska*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne 1984, 336 s.
23. Schewtschenko Taras, *Der Kobsar*, Bd. 1, Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur 1951, 540 S.
24. Schewtschenko Taras, *Der Kobsar*, Bd. 2, Moskau: Verlag für fremdsprachige Literatur 1951, 464 S.

Bohdan Volos

**THE CORPUS STUDIES OF UKRAINIAN FOLK SONGS BY IVAN FRANKO:
THEORETICAL DIMENSIONS OF THE RESEARCH**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Богдан Волос

**КОРПУС СТУДІЇ НАД УКРАЇНСЬКИМИ НАРОДНИМИ ПІСНЯМИ
ІВАНА ФРАНКА: ТЕОРЕТИЧНІ ВИМІРИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Abstract: The article analyzes Ivan Franko's research on the Ukrainian historical songs *Studies of Ukrainian folk songs* and especially focuses on the theoretical principles of the research of these "folk masterpieces". On the example of historical songs we have illustrated how important it is to use all the variants in research. We have also demonstrated how the folklorist Franko had managed by means of polyvariance to find many facts concerning faithfulness of the historical events, depicted in the analyzed folklore material, more specific and precise. The history of historical songs emergence has been highlighted. The details which helped the author of "The Studies" to answer the question of the time of the song emergence, the area of their usage, peculiarities of the plot have been defined. The poetics of historical songs, especially the structure of lyric-epic works, their versification excellence and artistic devices have been emphasized.

Keywords: lyric epic, variance, historicism, poetic, historic song, theoretical research methods, contamination, genre unit

Корпус *Студії над українськими народними піснями* – ґрунтовна фольклористична праця Івана Франка про історичний ліро-епос українців. Її фундаментальність полягає у тому, що автор під дахом цього дослідження помістив не тільки "сухий" матеріал, який він нагромаджував протягом багатьох років, а й здійснив докладне наукове його опрацювання. У цій праці вчений, враховуючи здобутки своїх колег, зокрема Миколи Костомарова, Володимира Антоновича, Михайла Дра-

гоманова та інших, вибудував свою оптимальну модель розсліду історичної пісенности, яка ґрунтувалась на скрупульозному його вивченні та заповненні прогалин, що виникли на попередніх етапах аналізу.

Іван Франко як глибокий знавець народнопісенного історичного епосу дуже виважено підходив до вивчення цього плясту фольклору. Відсутність якісних та кваліфікованих досліджень цих жанрових одиниць, безліч неясностей, домислів, неперевіраних фактів у їхній вну-

трішній структурі ще більше спонукали вченого до вирішення цієї проблеми. У науковця виникло бажання показати, що історична пісенність українців – це особливий прояв життя народу, його історія, культура, еволюція. Це фактично і стало причиною появи корпусу *Студій над українськими народними піснями*.

Вивчаючи твори аналізованого типу, Іван Франко, окрім методологічних засад, які фактично були основою його наукових пошуків, звертав неабияку увагу й на теоретичні виміри дослідження. До слова, вивчення теоретичних засад дослідження науковцем українського історичного ліро-епосу на сьогоднішній час є дуже актуальною темою, оскільки ґрунтовних її досліджень в українській фольклористиці практично немає. Тому ми намагатимемося поставити чітку мету й завдання докладно проаналізувати цю проблематику і зробити відповідні висновки.

Отож, опрацьовуючи історичну пісенність, Іван Франко наголошував на трьох основних аспектах: варіантність історичних пісень; історизмі пісенного ліро-епосу; поетиці творів.

Варіантність, як стверджував дослідник, є чи не найголовнішою ознакою народної творчості. Такої думки дотримувалися і попередники І. Франка. На потребі фіксації всіх варіантів народного твору наголошував М. Максимович. Він зазначав, що пісні, переходячи з уст в уста, втрачали багато віршів, або змінювались, чи недоспівувались, а навіть і перемішувались, тому для повної ясності намагався “слічать и соглашать разногласія” (порів-

нювати й узгоджувати розбіжності – *рос.*). “Случалось, – зазначав М. Максимович, – сводить иногда двѣ в одну (історичні пісні – *Б. В.*), либо одну роздѣляют на двѣ; я избиралъ какъ находилъ сходственнѣе съ правильнымъ смысломъ и – сколько понималъ – съ духомъ и языкомъ народнымъ” (“Траплялося, – зазначав М. Максимович, – зводить дві (історичні пісні – *Б. В.*) в одну, або одну розділяти на дві; я вибирав так, як вважав подібним із правильним смислом і, наскільки розумів – з духом і народною мовою” – *рос.*) [11, 20]. Чимало уваги цій проблемі присвятив і Михайло Драгоманов, який у своєму рефераті *Відгук лицарської поезії в українських народних піснях* наголошував на важливості порівняння українських історичних пісень із фольклорними матеріалами інших країн, які мають хоча б мінімальну схожість. Таке опрацювання творів аналізованого типу найкраще може виявити загальні та індивідуальні риси української народної поезії. Розглядаючи багатоваріантну *Пісню про Короленка*, упорядник *Політичних пісень* наголошував на важливості студіювання більшої кількості варіантів одного твору, бо “иногда два-три вірші і навіть дві-три слові, що доховалися у яким небудь варіанті, дають змогу судити як про епоху, до котрої йде пісня, так і про звязь піснї з якими небудь чужосторонніми” [3, 85]. Підтримували науковців й інші фольклористи, зокрема Олександр Потебня [14], Пантелеймон Куліш [10], Павло Чубинський [22] та інші.

Іван Франко, хоча і поділяв погляди колег, все ж у своїй науковій роботі запропонував низку нова-

торств. У *Студіях над українськими народними піснями* дослідник довів усьому науковому світові, що для того, аби повністю осягнути пісенну традицію українців, потрібно аналізувати і порівнювати, якщо не всі варіанти, то якнайбільшу їх кількість. Саме таке завдання поставив перед собою учений, а саме: “Не вдаючись ні в які загальні міркування ані системи, брати текст за текстом пісні, опубліковані в наших збірниках або переховані в рукописах, зводити до купи всі їх відомі й невідомі варіанти і студіювати їх детально, розширюючи в міру потреби дослід на сусідні країни, з якими наші пісні виявляють органічний зв’язок, притягуючи до порівняння матеріал прозовий, старі друки, загалом усе, що може причинитися до якнайповнішого розуміння даної пісні” [21, 16]. Наукове “оброблення” усіх відомих варіантів окремої жанрової одиниці дало змогу фольклористові конкретизувати й уточнити безліч фактів, які стосувалися насамперед питання мотивів пісень, авторських вставок, реалістичності подій, зображених у піснях, різночасових на шарувань, питань, що стосуються самого тексту твору тощо.

Так, при аналізі різних варіантів пісні *Викуп із неволі*, автор *Студій над українськими народними піснями* зумів встановити загублений початок твору. Відсутність виразності подій в одному записі, який розпочинався словами:

Ой що в полі за димове?
Сидить козак у неволі,
Ой сидить він, тяжко дише,
До батенька листи пише...

компенсував другий, що містив вже певні уточнення:

Пішов Іван в Волощину
Тай в далеку Татарщину;
Там Іванові добре було,
Заким турка не прибуло... [15, 54]

За допомогою вивчення якнайбільшої кількості варіантів народнопоетичних творів І. Франко намагався аргументувати також питання правдивості історичних подій та фактів, зображених у аналізованому фольклорному матеріалі. Так, розглядаючи одну з найпоширеніших українських історичних пісень *Пісню про Байду*, дослідник спростував хибні твердження різних вчених (В. Антоновича, М. Драгоманова, М. Грушевського) щодо історичної постаті ліричного героя, просторово-часової дійсності, точності історичного фактажу.

Нитки істини шукав фольклорист і в інших історичних піснях українського народу. Після скрупульозного аналізу всіх знайдених варіантів пісні *Ведмедівка*, а також дискусій з іншими науковцями щодо її сюжетної канви, Іван Франко дійшов висновку, що “нападу турків на Ведмедівку, такого, як описаний у пісні, фактично не було, але були кроваві катастрофи в Кам’янці, Лисянці, Ладичені та Умані, та народна традиція, немов жартуючи, перенесла подробиці з тих подій, а властиво тільки з їх описів, на Ведмедівку...” [21, 300]. Щодо згаданого твору він вступав в полеміку зі своїми колегами. В одному з варіантів, знайденому в бібліотеці Оссолінських у Львові, автор *Студій над українськими народними піснями* побачив не звичайну народну пісню, а “віршу книжного походження, зложену по свіжих фактах” [21, 291]. Посилаючись на нього, вчений не пого-

джувався з думкою М. Драгоманова, який зазначав, що пісня та про часи Дорошенка і описує похід турків на Україну, а сам твір хтось “незручно переробив [...], припутавши Київ до Ведмедівки” [21, 290]. Схожих методологічних принципів дотримувався Франко і в історичних народних творах *Битва під Хотиним 1739 р., Пісня про Коваленка, Пісня про Кочубая* та інших.

Такий підхід до вивчення народнопісенної творчості українців дав Франкові змогу виявити й низку інших проблем, зокрема пізніших нашарувань в піснях, їх контамінацій, авторських вставок тощо (*Смерть королевича в битві з турками, Смерть козака в степу, Степова сторожа*).

Порівнюючи безліч варіантів, фольклорист звертав увагу на ще одну досить вагомую деталь. Він розділяв новації ліро-епічного твору на ті, які відповідають народній традиції, і ті, що її порушують. Аналізуючи пісню *Тройзілля*, автор *Студій над українськими народними піснями* звернув увагу на гуцульську переробку твору, зокрема останні його рядки: “З правої ручки із коника тройзіль подає, / А з лівого свого боку шабельку виймає...”. “Автор переробки, – зазначав Франко, – видержав характер дуже добре, з вимком хіба тої шабельки, що була натуральним оружжям у козака, але у «бідної Гоцулії» зовсім не вживається...” [16, 22].

Як бачимо, наукове опрацювання усіх варіантів було не стільки потрібним як вимушеним явищем, оскільки науковець в такий спосіб намагався, по-перше, відновити первісну форму історичної пісні, а,

по-друге, пояснив безліч неясного фактажу історичного ліро-епосу українців.

Отож, Іван Франко фактично один із перших українських фольклористів, який вивів питання поліваріантності народнопоетичних творів на найвищий науковий рівень. Це він робив з метою “максимально розкрити на основі варіантів, версій і редакцій пісні її історичний характер і мистецький образ” [6, 889]. Прискіпливо студіюючи історичні пісні, дослідник умовно зводив в одне ціле окремі елементи всіх відомих варіантів, після чого докладно визначав і обґрунтовував наявні відмінності у різних записах. Цей “повний” текст давав змогу Франкові дуже ретельно заглибитись в історію пісні, з’ясувати її фольклорну автентичність, виявити підробки, фальсифікації аналізованого матеріалу. Процес контамінації присутній, *de facto*, в кожному дослідженні *Студій над українськими народними піснями*.

Певна річ, така методика вивчення творів аналізованого типу викликала дискусії серед науковців. На хибності та недоречності цього виміру дослідження вказував зокрема Філарет Колесса, зазначаючи, що “Франко допускає велику методичну похибку через те, що стягає в одно варіанти даної пісні; тим способом творить він новий, дуже повний варіант, який насправді ніколи не існував, бо це підсумок усіх варіантів, що повстали на протязі десятків, а може й соток літ” [9, 319]. Це питання є досить спірним, оскільки автор *Української усної словесности* виходив із того, що процес контамінації та розпаду фольклорного твору –

явище природне і його дестабілізація призведе до порушення живого фольклорного процесу. Іван Франко натомість називав це звичайною реконструкцією народнопоетичного твору. Він ніколи не створював одного цілісного варіанту народнопісенного твору, а ретельно розбирав кожен із них, а вже після того вибирав оптимальний метод його дослідження.

До слова, варіантність народних пісенних творів Франко-фольклорист використовував не тільки в національному, а й міжнародному контексті. Розглядаючи будь-який ліро-епічний твір, він намагався знайти схожість сюжетів, мотивів тощо з варіантами творів інших народностей. Так, працюючи над піснею *Іван і Мар'яна* науковця зацікавив епізод, у якому турок хоче купити жінку українського селянина. І. Франко без сумніву назвав цей сюжет "мандрівним" із південнослов'янських країв, тому що, по-перше, історія не знає таких відносин між турками як завойовниками та завойованими українцями: "се відносини завойованого краю, де турки – пани і мають право поводитися з християнами, як самим хочеться, а християни не мають ніякої правової оборони від їх утисків." [16, 37]. По-друге, фольклорист навів цілу низку аналогічних сербських і болгарських пісень, де проявляється схожість з українськими варіантами¹. Вплив сербсько-болгарських

фольклорно-пісенних творів на українську усну словесність спостерігається і в піснях *Батько продає дочку турчинові, Брат продає сестру турчинові, Теща в полоні у зятя, Турчин купляє сестру-полонянку*. Слушно зауважив вже згадуваний Роман Кирчів, що "на основі порівняльних і типологічних зіставлень із різними писемними джерелами, починаючи з Середньовіччя, з давньоукраїнської книжності, візантійських та інших пам'яток, І. Франко виводить дослідження української пісні на широкий предметний простір і вводить її в міжнародний контекст наукової розробки цієї світової теми" [6, 890].

У своїй науковій діяльності автор *Студій над українськими народними піснями* звертався й до інших теоретичних питань. Особливо цікавила дослідника історія становлення історичного ліро-епосу українців, а саме час постання пісні, географічне розташування жанрової одиниці, її місцеві особливості, походження сюжету тощо. Визначити приблизні відомості про час чи простір побутування історичної пісні допомагали І. Франкові переважно художні деталі самого твору. Наприклад, згадки про волоську роту в одному із найдавніших записів пісні *Стефан-воєвода*, як стверджував фольклорист, наближали нас до Покуття з Буковиною, де найвірогідніше могла виникнути пісня. На це вказував і "діалект, у якому уложена пісня [...], а спеціально підгірський, чи, краще, покутський." [18, 26]. Діалектні особливості допомогли вченому визначити просторову приналежність і низки інших пісенних творів, зокрема *Іван і Мар'яна, Брат продає сестру турчинові, Турчин купує сестру-полонянку* та інші.

¹ І. Франко наводить цілу групу сербських і болгарських пісень (Братя Миладиновци, *Български народни песни в Загребе*, 1861), основна сюжетна канва (лише з деякими відмінними моментами) яких збігається з темою пісні *Іван і Мар'яна*. В основу цих пісень закладений дійсний історичний факт зради жінкою Сленю свого чоловіка Марка Королевича.

Дуже часто зустрічалися в цих жанрових одиницях прямі означення місця події, як от у одному з варіантів пісні *Брат продає сестру турчинові*: “Ой пив Роман у *Сочаві* / Цілий тиждень із турчаном...” [19, 63]. У XV – XVI століттях Сучава була столицею волоських правителів.

За схожим принципом розглядав учений і один із варіантів пісень, об'єднаних під назвою *Плач невілнниць*. Визначити місце сторення пісні науковцю допомогли угорські слова, які використовувалися у творі. Слова “пуки” (“Кровця пуки заливає”), “орсук” (“Стілький орсук проходили”) свідчили про те, що постала вона “на Угорській Русі, що в XVI віці якийсь час була під властю турків” [21, 125]. Походження сюжетної канви автор *Студій над українськими народними піснями* визначав також через порівняння історичних пісенних творів. Порівнював І. Франко українські ліро-епічні пісенні твори, як зауважив В. Козловський, найчастіше з піснями з сербсько-болгарських джерел, оскільки події, зображені у них, “були характерні для Сербії та Болгарії у XVI – XVII віках” [8, 124].

Велику роль відігравав зміст історичної пісні й у визначенні часового простору народнопісенних творів. Так, у неодноразово згадуваній пісні *Брат продає сестру турчинові*, спираючись на сюжет Іван Франко робить висновок, що пісня постала на межі XV – XVI століть, ще до початку турецьких нападів. Про це яскраво засвідчує епізод купівлі (а не взяття в полон) турком сестри. На час постановки аналізованої жанрової одиниці, вказували навіть найменші побутові подробиці (повсякденне життя ліричних героїв, їхні дії,

вчинки), змальовані у ній. Яскравим прикладом тут виступає пісня *Іван і Мар'яна*.

Такого принципу аналізу історизму народних пісень (через їх сюжет, його художні деталі, історичну дійсність, порівняльний аналіз, мовні особливості тощо) І. Франко дотримувався фактично у кожному дослідженні про історичний ліро-епос українців. Варто наголосити, що фольклорист надзвичайно глибоко досліджувати всі тонкощі усної словесности українців.

Чимало уваги приділяв вчений і поетиці історичних пісень. Насамперед його цікавила структура ліро-епічних творів, їхня версифікаційна майстерність, прийоми гіперболізації, метафори, постійні епітети, художні та психологічні паралелізми, народно-поетична символіка тощо.

При науковому аналізі народно-пісенного твору Іван Франко звертав увагу на правильність побудови рядків та віршів пісні, її розмір, риму, художні тропи (асонанс, алітерація тощо). Розглядаючи пісню *Стефан воєвода*, дослідник вступив у полеміку з О. Потєбнею, який розмір пісні назвав звичайним для українських пісень [14, 12]. Автор *Студій над українськими народними піснями*, посилаючись на те, що кожний регіон має свої пісенні особливості, твердження колеги вважав дещо хибним і запропонував детальний аналіз поетичних особливостей історичних пісень. Він зазначав, що аналізований твір написаний “правильним, не силабічним, а тонічним розміром, так що кожний рядок числить 12 складів, що діляться цензурою на дві рівні половини і кожда з них має два наголоси. Рими нема,

хоча декуди попадаються замітні для слуху асонанси та алітерації...” [21, 27]. За допомогою системи віршування І. Франко також знаходив міжжанрову схожість українських пісень. Так, при вивченні одного з варіантів пісні *Тройзілля* він помітив його подібність із коломийкою [21, 326].

Як бачимо, працюючи над історичною пісенністю, Іван Франко неабияку увагу звертав на теоретичні проблеми. Учений створив оригінальну модель наукового вивчення народного ліро-епосу українців, яка базувалась на глибокому та всебічному аналізі кожної жанрової одиниці й виведенні в кінцевому результаті відповідних висновків. Враховуючи напрацювання попередників, а ще більше покладаючись на власні знання в галузі пісенного фольклору, І. Франко скрупульозно студіював ці документи минулих століть, звертав основну увагу на їх варіативність та історизм (реальність сюжетної канви, достовірність фактів, правдивість пісні, її часово-просторові ознаки тощо). Не залишав осторонь і висвітлення питань поетичного та мовно-літературного багатства аналізованих зразків. Звісна річ, він не зупинився лише на цих аспектах дослідження. Як свідчать інші праці вченого (*Як виникають народні пісні, “Тополя” Т. Шевченка* та ін.), торкався І. Франко й питань фольклорної традиції, взаємодії індивідуального та колективного у фольклорі, жанротворення тощо. Всі його теоретичні міркування не втратили актуальності й у сучасній фольклористиці та можуть послужити яскравим орієнтиром для багатьох наступних поколінь дослідників.

Bibliography and Notes

1. Грушевський Михайло, *Історія України-Руси*, Київ: Наукова думка 1995, Том VII, 624 с.

2. Грушевський Михайло, *Історія української літератури*: В 6 томах, 9 кн. Київ 1993, Том 1, 360 с.

3. Драгоманов Михайло, *Відгук лицарської поезії в руських народніх піснях*, [у:] *Розвідки Михайла Драгоманова про українську народню словесність і письменство*, Львів 1899, Том 1, с. 66-87.

4. Драгоманов Михайло, *Політичні пісні українського народу XVII – XIX ст.*, Женева 1883, 226 с.

5. *Историческія пѣсни малорускаго народа съ объясненіями* Вл. Антоновича и М. Драгоманова, Киевъ 1874, Томъ 1, 336 с.

6. Кирчів Роман, *Фольклористика в науковій діяльності Івана Франка (теоретико-методологічні аспекти)*, [у:] *Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка*, Львів, Львівський національний університет ім. І. Франка 2008, Том 1, с. 881-899.

7. Козловський Віталій, *Народний ліро-епос українців в оцінці Івана Франка: теоретико-методологічний аспект*, [у:] *Вісник львівського університету*, Серія філологічна, Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка 2013, Випуск 58, с. 188-198.

8. Козловський Віталій, *Народна історична пісня у наукових зацікавленнях Івана Франка (на матеріалі «Студій над українськими народними піснями»)*, [у:] *Вісник львівського університету*, Серія філологічна, Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка 2010, Випуск 51, с. 122-128.

9. Колесса Філарет, *Історія української етнографії*, Київ 2005, 366 с.

10. Куліш Пантелеймон, *Записки о Южной Руси*, Санкт-Петербургъ 1856, Том 1, 311 с.

11. Максимович Михайло, *Малоросійскія пѣсни*, Москва 1827, 234 с.

12. Сокіл Ганна, *Фольклорна традиція, варіантність у теоретичному осмисленні Івана Франка*, [у:] *Іван Франко: дух, наука, думка, воля. Матеріали міжнародного наукового конгресу, присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка*, Львів, Львівський національний університет ім. І. Франка 2008, Том 1, с. 899-911.

13. Пилипчук Святослав, *Фольклористична концептосфера Івана Франка*, Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка 2014.

14. Потєбня Александръ, *Малорусская народная песня, по списку XVI века. Текстъ и примечанія*, Воронежъ 1877, 53 с.

15. Франко Іван, *Викуп із неволі*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, Львів 1907, Том 78, с. 54-61.

16. Франко Іван. *Тройзілля*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, Львів 1908, Том 83, с. 18-25.

17. Франко Іван. *Іван і Мар'яна*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, Львів 1907, Том 78, с. 32-47.

18. Франко Іван. *Стефан-воєвода*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, Львів 1907, Том 78, с. 19-32.

19. Франко Іван. *Брат продає сестру турчинові*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, Львів 1907, Том 78, с. 58-68.

20. Франко Іван, *Студії над українськими народними піснями*, Львів 1913, 532 с.

21. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1984, Том 42, 597 с.

22. Чубинський Павло, *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский Край*, Киевъ 1874, Томъ 5, 1209 с.



Alisa Menshiy

THE DOMINANT POETIC IDEAS OF M. KOTSIUBYNSKYI'S "SCHOOL" IN HRYTSKO HRYHORENKO'S LITERARY WORKS

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Аліса Меншій

ПОЕТИКАЛЬНІ ДОМІНАНТИ "ШКОЛИ" М. КОЦЮБІНСЬКОГО У ТВОРЧОСТІ ГРИЦЬКА ГРИГОРЕНКА

Abstract: The article explores the poetic keynotes of M. Kotsiubynskyi's "school" in Hrytsko Hryhorenko's literary works. Her artistic innovations are obviously interrelated with M. Kotsiubynskyi's individual style features. Apparently, the writer was concerned about word's succinctness, its semantics, paid much attention to creativity and impressionism in style. Hrytsko Hryhorenko as well as the author of *Intermezzo* had broadened the boundaries of the Ukrainian literature by creating the number of works for intellectuals and about intellectuals, demystified the rural world.

Keywords: M. Kotsiubynskyi, Hrytsko Hryhorenko, literary school, poetic keynotes, impressionism, individual style, demystification

Українська література кін. XIX – поч. XX ст. – період бурхливого розвитку українського Модернізму, активної трансформації мистецьких канонів. Серед представників українського модерну дослідники справедливо виокремлюють постать Михайла Коцюбинського. Творча індивідуальність автора *Intermezzo* цікава не лише з точки зору поетики, а й в аспекті впливості, здатності творити власну літературну школу на національному ґрунті, виявляти потенційні творчі орієнтири сучасників, їхню "готовність" до сприйняття модерних віянь часу. Серед письменників порубіжжя,

сучасників М. Коцюбинського, які так чи інакше тяжіли до творчого переосмислення його естетики, виокремлюються постаті Грицька Григоренка (О. Судовщикової-Косач), М. Жука, В. Леонтовича, М. Могилянського, Г. Хоткевича, М. Чернявського та ін.

У межах пропонованої розвідки зосередимось на поетикальних домінантах "школи" М. Коцюбинського у творчості Грицька Григоренка. Попри значний інтерес до мистецького доробку М. Коцюбинського (В. Агеева, І. Бестюк, О. Дроботун, Н. Калениченко, М. Костенко, Ю. Кузнецов, О. Нестерак, Я. Поліщук,

Т. Саяпіна, Г. Сохань, К. Хаддад, О. Черненко та ін.) питання його "школи" належить до мало артикульованих. На шляху вивчення творчості Олександри Судовщикової-Косач сучасне літературознавство вже має вагомі досягнення. Йдеться про монографію А. Гуляка *Грицько Григоренко* та ґрунтовну статтю А. Погрібного *Підстерігати саме життя*. До аналізу окремих текстів письменниці звернулися М. Крупка та І. Нечиталюк. Особливостей ідіостилю принагідно торкалися Н. Калениченко, Ю. Кузнецов, Н. Шумило. Багатий фактичний матеріал систематизували Н. Жук, Є. Рудинська, В. Чередниченко. Ще за життя О. Судовщикової-Косач її твори аналізували Б. Грінченко, С. Єфремов, В. Леонтович, І. Франко. Однак осмислення поетикальних домінант "школи" М. Коцюбинського у творчості Грицька Григоренка залишилося поза увагою науковців. Тож пропонується стаття покликана заповнити утворену лакуну.

Естетика Михайла Коцюбинського – це досвід переорієнтації української прози від розлогої фактографічності, широких мазків і епічної масштабності до стишеної інтимності, тонкого нюансування настроїв, імпресіоністичної зосередженості на півтонах, плинності й непостійності довколишнього світу й людської сутності. Заглиблений в дослідження людських стосунків і психологічних мотивів поведінки, письменник нехтував гострою сюжету, не намагався ні заінтригувати читача, ні розважити. Олександра Судовщикова-Косач не наслідує талановитого сучасника,

а на рівні атмосфери, інтонації, підходу до матеріалу, захоплення внутрішнім смислом соціальних перетворень, розвиває манеру автора *Intermezzo*.

Михайло Коцюбинський та Грицько Григоренко знали творчість одне одного, друкувалися на сторінках альманахів *З-над хмар і долин*, *На вічну пам'ять Котляревському*, *З потоку життя* та ін., були помітними постатями українського мистецького життя кін. XIX – поч. XX ст. Збереглося чимало фактів, які свідчать про особисті контакти М. Коцюбинського та Грицька Григоренка. Ім'я письменниці фігурує в його листуванні у зв'язку з укладанням альманаху *З потоку життя*. Показовим є лист Миколи Чернявського до Михайла Коцюбинського від 05 липня 1903 р.: "Григоренків (підкреслення М. Чернявського. – А. М.) *Силует* згоджуюсь друкувати, Але завважте, яке се він сальто-мортале робить!.. Як би нам старі філи за його голови не провалили: скажуть – «спокусили пані!»" [11, 277]. М. Коцюбинський і Грицько Григоренко щиро цінували мистецьке обдарування один одного. У гранично відвертих спогадах, написаних у формі бесіди з покійним чоловіком М. Косачем, О. Судовщикова-Косач принагідно аналізує репрезентантів українського літературного процесу. Приводом для розмови стали урочистості з нагоди 35-ліття літературної діяльності Івана Нечуя-Левицького. Вона відверто не приймає фальші й лицемірства. Із загальної маси учасників ювілейних заходів О. Судовщикова-Косач виокремлює лише М. Коцюбинського, якого вона вважає дійсно талановитим і цікавим [5, 286].

За посередництва М. Коцюбинського та інших мистців, які орієнтувалися на здобутки ширшого кола європейських авторів, в українській літературі кін. XIX – поч. XX ст. виникають нові естетичні форми, утверджуються принципово інші, порівняно з попередньою мистецькою традицією, підходи до зображення дійсності. Модерна естетика, пропагована автором *Цвіту яблуні*, була світоглядно близькою і О. Судовщиковій-Косач. Як переконливо довів А. Гуляк, письменниця оригінально поєднала традицію й нову естетичну свідомість кін. XIX – поч. XX ст. [2, 124]. Мистецькі пошуки М. Коцюбинського та Грицька Григоренка були спрямовані на розширення тематичних обріїв та поетикальних можливостей українського письменства за посередництва художніх досягнень мистців світового рівня. Світ селянства, який постає у творах М. Коцюбинського та Грицька Григоренка, далекий від ідеалізованого пасторального раю етнографічно-побутової школи. У їхніх творах бачимо демітологізацію селянського світу, що можна означити як тенденцію до модернізації літератури.

На негативних змінах селянського життя наголошує дядько з раннього автобіографічного оповідання М. Коцюбинського *Дядько та тітка*: “П’є мужик, краде, та ще як краде. [...] Зовсім мужик не такий ідеальний, яким його малюють теперішні паничі” [8, 314]. Про заздрість та непримиренність між рідними братами йдеться в оповіданнях *Цінов’яз* М. Коцюбинського та *Ось така “сторія”, Хто кого?* Грицька Григоренка. Справжньою

бідою селян стала горілка: “А пригадайте собі, люде, скільки лиха наробили вам шинки, п’янство? Скільки воно уйняло в вас здоровля, щастя; скільки заgrabало в тяжкій праці добутих, кровавих грошей?”, – запитує протагоніст оповідання М. Коцюбинського *Андрій Соловійко, або вченіє світ, а невченіє тьма* [8, с. 303].

Модерністичні стратегії відчутні й на рівні зображення жіночих персонажів. У творчості М. Коцюбинського та Грицька Григоренка ідеалізація замінюється демітологізацією, що найяскравіше оприявнюється у повісті *На віру* та оповіданнях *Сватання, Хівря язика, Батько*. Хоча в творах і простежується авторська настанова на співчуття, однак мистці відходять від традиційного побутописання. Олександрю (*На віру*) чоловік звинувачує в тому, що вона “нехлюя, не хазяйка, що вона негодна страви зварити, хліба спекти!” [8, 49], заздують родичі: “Там-то, матінко, нечупара, там-то ледащо!” [8, 52]. Не береться до роботи й баба Сикліта (*Сватання*). Далекими від ідеалу постають й Марва (*Хто кого?*): “...Була вона й лінива, і лиха, й нечепурна, і язичниця...” [3, 159] та Домаха (*Батько*), жінка “нечепурна, дітей погано доглядає і не робітниця” [3, 238].

М. Коцюбинський та Грицько Григоренко розвінчують міт про побудоване на паритетних умовах ідеальне патріархальне подружжя. Андрій (“вічний наймит, старий парубок, бурлака”) та Маланка (“стара дівка”) (*Fata morgana*) створили родину скоріше через необхідність: залишившись сиротою, дівчина слу-

жила коло панських свиней, потім у горницях, а згодом варила їсти челяді й «ніхто з хазяйських синів не схотів зробити її господинею» [9, 51]. Дружиною нелюбого чоловіка змушена стати Христина (*Божевільна*). Сповна пізнавши гіркоту життя, жінка зізнається: "...Мати мене за його силком оддали..." [3, 198]. Укладені подібним чином шлюби, не приносять бажаного щастя. У взаєминах Андрія та Маланки (*Fata morgana* М. Коцюбинського) превалюють негативні конотації. З позиції грубої фізичної сили вирішують сімейні проблеми й Уляна та Харитон Шакули (*Андрій Соловійко...*). Через свій біль і зруйновані надії на сімейний затишок мститься дружині Гнат, протагоніст повісті *На віру*. Від насилля у родині страждають і героїні Грицька Григоренка. Знущань у родині зазнавала і Марина з оповідання *Самі собі*, складні взаємини поєднали й Єгора та його дружину Мар'ю (*Батько*). Грицькові Григоренкові, порівняно з Михайлом Коцюбинським, вдається показати всю глибину морального здичавіння, коли потенційні жертви ставляться до факту знущання над собою, як до явища звичного, буденного, а іноді й соціально зумовленого. Йдеться про жінок із оповідання *Хівря язика*: "Якби чоловікові ще й жінки не вільно було побити, то був би він уже зовсім нещасливий, бо в зборні йому одвічали: гроші в казну плати, або зборщиком, або чим поставлять – служи, в москалі йди, як час прийде, – треба хоч вдома душу одвести..." [3, 112].

На відміну від традиційного народництва і національної ментальності, М. Коцюбинський та Грицько Григоренко десакралізують образ

матері. Цей мотив осмислено у таких творах як *Лист*, *Що записано в книгу життя* М. Коцюбинського та *Старий-молодий*, *Хто кого?*, *Ніяк не вмере*, *Доля* Грицька Григоренка. Творча практика М. Коцюбинського та Грицька Григоренка засвідчила, що від вивищення і обоження не залишається й сліду – повна профанація традиційного культу матері. Руйнування цього надмірного материнського комплексу, заперечення сакрального синівського служіння, переосмислення патріархальної ієрархії вартостей слушно потрактовується Вірою Агеєвою як важлива риса модерністського дискурсу [1, 48].

Відхід Грицька Григоренка від етнографічно-побутового письма засвідчив її силует *Душі їх були такі ж чисті...*, опублікований в альманасі *З-над хмар і долин*. Звернення автора до нової манери письма проявилось і в *Нарисах*, надрукованих у першій – четвертій частинах (жовтень – листопад) журналу «Рідний край» за 1907 р. *Нариси* містять сім картин. Нетрадиційність форми прямо виходить з домінуючої теми, вираженої епіграфом «*Ното homini lupus [est]*» («Людина людині – вовк» – *лат.*). *Нариси* сюжетно не зв'язані, але створюють єдине ціле завдяки мінорному настроєві, який пронизує всі складові тексту. На думку Н. Калениченко, Грицько Григоренко переходить від форми оповідань до форми коротеньких безфабульних "почуттєвих" або "настрійних" нарисів та "силуетів" із стислою й уривчастою композицією, захоплюється грою кольорів, барв і словесного мережива [7, 236].

Орієнтуючись на творчу практику М. Коцюбинського, Грицько Григоренко активно долучилася до процесу жанрової трансформації, зумовленого необхідністю привнести в художній твір власне відчуття дійсності, закорінене у сфері приватного, тілесного, ірраціонального, що складно зробити в монументальних жанрових формах. О. Судовщикова-Косач апробувала такі жанрові форми, як поезія у прозі, нарис, картка із щоденника, уривок із щоденника, силует. Як наголосив Іван Денисюк, у новелі нового типу психологізму (а саме у цьому контексті розглядаємо пізні твори М. Коцюбинського та Грицька Григоренка – А. М.) пильно досліджується найдрібніший, але найхарактерніший відтенок людського життя, причому життя людської душі передусім [6, 117]. М. Коцюбинський, Грицько Григоренко та інші представники “молодої генерації” мистців сміливо “обрубували” фабулу, у їхніх творах сповільнений, але напружений кадр прийшов на зміну багатометражності старого оповідання. Мистці значно поглибили підтекст, запрошуючи читача до співпраці. Грицько Григоренко, як і М. Коцюбинський, відкинули довгі передісторії, розтягнені описи, змінили яскраві деталі, істотні зміни внесли у композицію своїх творів. Вони створювали новели сконцентрованого чуття, тексти півтонів, витончені й глибокі. Відтак закономірними видаються зміни характеру сюжету: він стає внутрішнім і відбиває динаміку людських переживань, душевних станів, діалектику почуттів.

Поетикальні домінанти “школи” Михайла Коцюбинського помітні у

нарисі Грицька Григоренка *Од серця до серця* [див.: 12], передусім йдеться про інтерес до теми мистецтва, змалювання внутрішнього світу творчої особистості. У нарисі авторка проголошує естетичне кредо майстра слова та окреслює способи його реалізації у художній творчості; мету й завдання мистця, який розуміє і сприймає життя у всіх його проявах: “Я буду підстерігати саме життя, одрізувати од його живі тремтячі скибки, записувати тее протокольно у свій альбом і... більш нічого!..” [3, 378]. Наратор перекоонує: саме таке багатобарвне і суперечливе життя потрібно змальовувати, промовляючи до читача “од серця до серця”. Протагоніст не тільки страждає від проявів потворного, а й перекоонує, що справжній поет не повинен тікати від життя, не допускати фальшивих сліз співчуття.

Композиційна структура нарису переконливо засвідчила перехід Грицька Григоренка до принципово нової викладової стратегії української прози початку ХХ ст. *Од серця до серця* – це вільне монтування епізодів людського життя, які у своїй сукупності створюють ліричну драму почуттів. Зовнішній інтригуючий сюжет замінено внутрішнім – лірико-психологічним. Відтак, характерною ознакою нарративного дискурсу видається брак формальної основи – завершеності та структурованості події. Центром мислетворення та подальшої естетичної комунікації є постать наратора. Початок комунікації показово апелює до конкретної особистості, емоційно відкриває приватну біографію оповідача. Фактичне відтворення подій особистого життя є достатньо епізодичним

та фрагментарним. Основою твору є максимально напружений психологічний дискомфорт між етичним, моральним та мистецьким у характері наратора.

Творчу манеру, вдало апробовану в *Од серця до серця* письменниця розвинула в нарисах *Одна ніч* та *Жіноче*. Силует *Одна ніч* написаний під враженням від подорожі Олександри Судовщикової-Косач із другом Петром Карташевським, про що йдеться в її спогадах [5]. Героїня втратила коханого чоловіка і трагічно переживає його смерть. Лише в темноті вагона вона вперше довірилася супутнику, розповідаючи історію свого щасливого шлюбу: “Вона знайшла для себе порозуміння...” [3, 392], а він був безмірно щасливий, “бо переживав ніч, якої мільйони не можуть пережити, ніч чисту, ніч святу...” [3, 392]. Як продовження цієї історії можна розглядати нарис *Між їх була ніжна і довга приязнь*. Чоловік також овдовів, і це накладає відбиток на характер їхніх стосунків. Вони обоє вільні: позаду в них довголітня приязнь, а попереду – перспектива спільного життя. Однак жінка відповіла відмовою, бо не зважилася замінювати дружбу на кохання – і приязнь закінчилась. Вона зрозуміла, що “він хотів кохання, хотів кохання, хотів кохання, і непотрібна вже була йому тепер її приязнь, як дорога, та зайва іграшка” [4, 256].

У новелі *Жіноче* Грицько Григоренко розкриває внутрішній світ жінки, яка готується стати матір’ю. Авторка тонко передає складний світ емоційних переживань героїні: жінку мучать різноманітні страхи, дратує нерозуміння чоловіка. Подружжя об’єднує спільна

радість – зародження нового життя. Проте жінка, у лоні якої народжується справжнє диво, утверджує свою вищість і самоцінність: “...Чудові карі очі виявляли тепер урочистість, що він не розуміє, не в силах зрозуміти великої таємниці життя, що витворюється в ній...” [4, 283].

У контексті розмови про поетикальні доміанти “школи” Михайла Коцюбинського на увагу заслуговують і питання стилю. У стилістиці українських письменників кін. XIX – поч. XX ст. імпресіонізм виявляється різною мірою. Для М. Коцюбинського він став органічною формою світобачення і простежується протягом усієї зрілої творчості. У його прозі загальні принципи імпресіоністичної поетики втілено якнайвиразніше: переважання точок зору героя (чи героїв), актуальний хронотоп, безсюжетність і фрагментарність, символіка кольорів і ефект вібрації атмосфери. Як переконливо довів Юрій Кузнецов, у стилі Михайла Коцюбинського імпресіонізм часом поєднувався з елементами символізму (*З глибини, Intermezzo, Невідомий, На острові*), іноді з елементами неоромантизму (*Тіні забутих предків, На камені, та ін.*), іноді – натуралізму (*Лист, почасти Fata morgana*), але стильовою доміантою, що відбиває специфічне світобачення і творчі прийоми письменника, без сумніву, є імпресіонізм, рідкісний навіть для європейської літератури за своїм викінченим естетизмом і глибиною психологічного аналізу [10, 225]. Серед мистців цього ж періоду, які писали в імпресіоністичному стилі, Наталія Шумило називає й Грицька Григоренка. Дослідниця, зокрема,

зауважила: "...Письменница «підстерігала саме життя», вихоплювала з нього окремі шматки для сюжетів і цим самим надавала звичному натуралізму «імпресіоністичного» забарвлення" [13, 213]. Подібно до М. Коцюбинського, вона теж використовує пейзаж, потік вражень од навколишнього світу – для передачі психодуховного процесу переживань героя.

Своєрідною формою переходу до імпресіоністичного зображення життя стають також твори сповідального характеру. Щоб сягнути глибин внутрішнього світу людини, М. Коцюбинський та Грицько Григоренко розширюють тематичні межі сповідальної прози, звертаючись до змалювання душі не тільки персонажів з інтелігентського кола, а й з селянського середовища. Характерними у цьому ракурсі є оповідання *Дебют*, етюди *Невідомий* та *Цвіт яблуні* М. Коцюбинського, оповідання *Старий-молодий* Грицька Григоренка. Протагоніст останнього, Грицько Зануда, поховавши свою жінку, будь-що хоче одружитися. Син, невістка, онуки заперечують, жодна з жінок його села не хотіла за нього йти, та він все ж таки знаходить собі дружину – багатодітну вдову без землі й без хати. Упертість Грицька Зануди дивує не тільки його сім'ю, а й односельців. Тим більше, що і в цьому шлюбі він не знаходить щастя. Мотив його вчинку розкривається у сповіді. Згадуючи своє життя, він доходить висновку, що, як і раніше, так і тепер не втратив до нього смаку, гостроти відчуттів, душа його не змінилася. Тож справжня причина незрозумілого, здавалося б, вчинку героя –

своєрідний екзистенційний протест проти смерті. Таким чином, входячи у структуру сюжетного оповідання, сповідальний елемент поглиблює зображення психології героя, наголошує на філософсько-психологічних проблемах, вносить ноту імпресіоністичної структурності.

Грицько Григоренко однією з перших відгукнулася на заклик М. Коцюбинського щодо розширення тематичних горизонтів української літератури, створивши цілий ряд високохудожніх творів для інтелігенції і про інтелігентів. І якщо М. Коцюбинський моделює образи лікарів, вчителів, юристів, мистців, чиновників різних рівнів, то Грицька Григоренка цікавлять творчо обдаровані особистості. Інтелігенти М. Коцюбинського віддані ідеалам суспільної справедливості, вони перебувають в опозиції до офіційної влади (*Intermezzo*, *Сміх*), вдаються до радикальних дій (*В дорозі*, *Невідомий*). Характерною рисою інтелігентів М. Коцюбинського є неробство, небажання брати на себе будь-яку відповідальність, як от генерал Малина та його донька Ліда (*Кони не винні*). Натомість герої *Intermezzo*, *В дорозі* та циклу поезій у прозі *З глибини* не зрікаються своєї справи, вони лише потребують короткого перепочинку, можливості зібратися з думками, накреслити плян дій і наполегливо рухаються далі.

Протагоністи Грицька Григоренка (*Почуття й настрої (силуети)*) цілком аполітичні, їхній пріоритет – проблеми самореалізації. Так, героїня оповідання *Два настрої*, жінка освічена й діяльна, не знаходить краси в подружньому житті і шкодує за минулими часами:

“Тільки тая доба, коли я думала, що в моїй силі – зробити весь світ щасливим, коли я любила усю людність і знала, що кожна людина має право на мене, на мою поміч, на мою любов, теє – було краще. Так...” [4, 222]. І якщо в попередній літературній традиції зображувалися жінки, для яких здійснити своє призначення в суспільстві означало втілити свою природну здатність продовжити рід, то в модерністичних концепціях цього виявляється трагічно мало. Відтак героїня *Двох настроїв* переживає драматичну ситуацію усвідомлення “нездійсненности” свого життя.

Грицько Григоренко та М. Коцюбинський говорять про особисту незрілість сучасного їм інтелігента, що виявляється в неспроможності створити родину, налагодити взаємини між чоловіком та дружиною (відповідно нарис *Защо?* та новела *Сон*). У своїх творах із життя інтелігенції мистці не лише створили імпресіоністичні портрети душ своїх протагоністів, а й визначили причини їхніх внутрішніх негараздів, які вони вбачали не лише у зовнішніх умовах, а й в особистій недосконалості. Насамперед, письменників цікавили герої, які втратили душевну рівновагу. Йдеться про психологічну незрілість, схильність до доктринерства, нервовість, нестійкість смаків, максималізм у бажаннях, апатію, пасивність, нездатність відповідати на суспільні виклики, відсутність волі, небажання займатися серйозними справами. Головні риси, що об’єднують інтелігентів М. Коцюбинського та Грицька Григоренка – це втома, байдужість, почуття провини й самотність.

Проте, поруч із негативом авторам вдалося показати й позитивні риси: тонкі душевні порухи, чесність, ділові якості й високий освітній рівень та професіоналізм, виважену громадянську позицію, прагнення відстояти демократичні свободи.

Таким чином, дослідження поетикальних доміант “школи” Михайла Коцюбинського у творчості Грицька Григоренка дає можливість зробити наступні висновки. Художні новації письменниці тісно пов’язані з особливостями ідіостилю М. Коцюбинського, творчий почерк якого відзначали благородство мислення, простота й ощадливість образних засобів, аристократизм. Як і її талановитий сучасник, О. Судовщикова-Косач турбувалася про ощадливість слова, його семантичне наповнення, значної ваги надавала мистецькій вигадливості стилю, його імпресіоністичності. У творчості автора *Наших людей на селі*, як і в прозі-письмі М. Коцюбинського, простежується тенденція до демістифікації селянського світу, що свідчило про відхід від попередньої традиції, за якою селянство виступало ідеалізованим носієм національного духу. М. Коцюбинський та Грицько Григоренко розширювали тематичні межі української літератури, створивши ряд мистецьких творів про інтелігенцію.

Сподіваємось, результати дослідження допоможуть об’єктивному висвітленню творчого доробку письменників, сприятимуть подальшому звільненню від спрощених оцінок, стануть корисним матеріалом для поглибленого розуміння літературного процесу кін. ХІХ – поч. ХХ ст.

Bibliography and Notes

1. Агеева Віра, *Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму*, Київ: Факт 2003, 320 с.

2. Гнідан О., Дем'янівська Л., Йолкіна Л., Гуляк А., *Володимир Винниченко; Грицько Григоренко: Штрихи до портретів*, Київ: Вища школа 1995, 224 с.

3. Григоренко Грицько, *Вибрані твори*, Київ: Дніпро 1959, 496 с.

4. Григоренко Грицько, *Твори: У 2-ох томах, Том 2*, Харків: Рух 1930, 622 с.

5. Григоренко Грицько, *Хаос, [у:] Спадщина: літературне джерелознавство. Текстологія*, Київ: Фоліант 2006, Том 2, с. 208-313.

6. Денисюк Іван, *Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.*, Київ: Вища школа 1981, 216 с.

7. Калениченко Ніна, *Українська проза початку XX ст.*, Київ: Наукова думка 1964, 448 с.

8. Коцюбинський Михайло, *Твори: У 7-ми томах, Том 1: Повісті, оповідання (1884 – 1897)*, Київ: Наукова думка 1973, 408 с.

9. Коцюбинський Михайло, *Твори: У 7-ми томах, Том 3: Оповідання, повісті (1908 – 1913)*, Київ: Наукова думка 1974, 432 с.

10. Кузнецов Юрій, *Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.: Проблеми естетики і поетики*, Київ: Зодіак-ЕКО 1995, 304 с.

11. *Листи до Михайла Коцюбинського: У 4-х томах, Том 4*, Ніжин 2003, 400 с.

12. Меншій Аліса, *Наративна структура нарису Грицька Григоренка «Од серця до серця», [у:] Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. В. Сухомлинського*, Миколаїв 2011, Випуск 4.8, С. 70-75.

13. Шумило Наталя, *Під знаком національної самобутності*, Київ: Задруга 2003, 354 с.





Anna Ilkiv

AUTOBIOGRAPHIC CHARACTER OF AHATANHEL KRYMSKYI THROUGH THE PRISM OF HIS EPISTOLARY HERITAGE

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Анна Ільків

АВТОБІОГРАФІЧНИЙ ОБРАЗ АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ ЙОГО ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ

Abstract: In the article the autobiographic character of a Ukrainian scientist and a writer Ahatanhel Krymskyi based on his correspondence with the representatives of that time intellectuals is researched. The main issues and subjects of correspondence are outlined, as well as the basic genre letters modifications. Among that most widespread is epistolary criticism, epistolary publicism and autobiography in letters. The closest epistolary confessor to Ahatanhel Krymskyi was Borys Hrinchenko. The letters to him are essentially the letters to himself, because in each of them a sender draws a self-portrait and with a scientific psychoanalytic approach investigates the process of realization of his Ukrainian identity as well as the birth of Ukrainian national idea in his consciousness.

Keywords: epistolary, autobiographic character, genre modifications of a letter, epistolary publicism, epistolary criticism, self-portrait, Ukrainian idea, addressee, sender

У сучасному літературознавстві вивчення епістолярної спадщини мистців пов'язане із тенденцією поширення філологічного аналізу на жанри нефікційної літератури – щоденники, листи, автобіографії. Однак труднощі рецепції письменницького епістолярю детерміновані необхідністю залучення широкого контексту – белетристики, біографічних джерел, щоденників, спогадів, листів-відповідей. Якщо у щоденникових записах чи автобіографіях письменник здебільшого пропонує саморецепцію свого образу, рідко відмовляючись від спокуси його ко-

регування і «гримування», то у листах дослідник може побачити образ письменника крізь призму «іншого» – епістолярного співрозмовника, тому епістолярний текст репрезентує образ письменника як живого співрозмовника. У цьому й полягає одна із унікальних ознак епістолярного жанру. Крім того, якщо у художньому тексті реальний світ продукує множину фікційних світів, то в листі відбувається своєрідне накладання двох реальних світів – адресата та адресанта – і, як результат, витворюється світ нової якості – фікційно-реальний: адресат у фокусі думок і

почуттів адресанта й навпаки. Отже, із таких акцентів на теоретичних особливостях епістолярного жанру випливає, що письменницька приватна кореспонденція – це унікальне джерело пізнання автентичного автобіографічного образу творчої особистості.

В останні десятиліття в окремих виданнях та періодиці оприлюднено, доповнено і перевидано без купюрування епістолярну спадщину багатьох українських мистців слова – це й листування В. Винниченка, О. Теліги, епістолярні романи М. Коцюбинського, П. Куліша, листи до сина В. Стуса тощо. Окреме місце серед письменницького епістолярю займає опубліковане в 2005 році листування видатного діяча української культури, вченого-мовознавця й орієнталіста, одного із засновників Національної Академії Наук України, письменника і поета Агатангела Кримського. Серед опублікованих листів 183 надруковано вперше, а решта 67 – в повному обсязі, без попередніх скорочень. Однак і це двотомне видання є лише частиною його великої епістолярної спадщини. Дослідниця Г. Бурлака у статті *Вибачте, Агатангеле Юхимовичу* [див. 1] відзначає, що надто гучною є назва видання *Епістолярна спадщина Агатангела Кримського*, бо поза увагою упорядників залишилось ще близько 800 листів, що знаходяться у відділі рукописів Інституту літератури, а також у московських фондах. Тобто, публікація й рецепція листування Кримського як цілісного автобіографічного джерела ще попереду.

Творча спадщина Кримського і як ученого, і як письменника недостатньо осмислена літературознав-

чою наукою. Першою ґрунтовною працею аналітичного характеру, що правда не позбавлена тенденційності, можна вважати збірник наукових статей *А. Ю. Кримський – україніст та орієнталіст* під редакцією І. Білодіда [5]. Взаємини вченого із тогочасним літературним і науковим істеблїшментом (І. Вернадським, В. Перетцом, С. Єфремовим, В. Гнатюком, Лесею Українкою, Н. Полонською-Василенко ті ін.) окреслено в розвідці М. Веркальця *Кримський у колі своїх сучасників* (1990) [2]. Серед досліджень, опублікованих у періодиці, варто відзначити статті М. Моклиці [6], О. Прицака [8], М. Сороки [9], В. Шкляра [10]. Хвилю дискусій серед вчених-істориків і вчених-літературознавців викликало дослідження С. Павличко *Орієнталізм, сексуальність, націоналізм: складний світ Агатангела Кримського* [7], що репрезентує психоаналітичний (щоправда, подекуди суперечливий) погляд на непересічну творчу натуру вченого і письменника. У передмові до цієї монографії учень Агатангела Кримського Омелян Прицак так окреслив абсурдність і невиправданість скромного місця свого вчителя в українському літературному процесі: «...Дуже яскравий представник європейського *fin de siècle* – становить певний виняток в українській інтелектуальній історії і, властиво, не ввійшов у її канон. Через подиву гідну активність Агатангела Кримського в багатьох ділянках спадщина його надзвичайно важко піддається цілісному аналізу» [7, 7]. Із вище викладеної історіографії питання видно, що епістолярна спадщина А. Кримського загалом, й автобіографічний образ

автора листів – у контексті епохи й відповідей його епістолярних комунікантів зокрема, українським літературознавством майже не розглядалися, що й визначає актуальність обраної проблематики. У запропнованій статті ми спробуємо окреслити автобіографічний образ українського вченого і письменника Агатангела Кримського на основі його листування із духово найближчим співрозмовником Борисом Грінченком. Відповідно до мети формуємо як завдання окреслення проблемних центрів і тематику листування, способи конструювання власного епістолярного образу, а також виокремлення основних жанрових модифікацій листів А. Кримського.

Темарій епістолярної спадщини А. Кримського можна поділити на такі основні групи: осмислення власної національної ідентичності, формулювання національної ідеї, роздуми і наукові дискусії навколо мовознавчої проблематики (у листах до Б. Грінченка та О. Огоновського), шляхи модернізації тогочасної системи освіти (листи до Б. Грінченка), тема заснування і розвитку Української Академії Наук (листи до І. Вернадського), тема критичного життя на межі, зокрема тема голоду (у листах до Н. Полонської-Василенко).

Найближчим епістолярним сповідником для Агатангела Кримського був Борис Грінченко, листи до якого, по суті, є листами до самого себе, бо в кожному із них адресант не просто пише історію свого життя, але й малює автопортрет і з науковим психоаналітичним підходом досліджує процес усвідомлення своєї української ідентичності та народження в

своїй свідомості української національної ідеї.

Дружні взаємини Кримського із Грінченком не статичні, а проходять певний шлях еволюції. Так, на початку цих взаємин Кримський бачить у Грінченку однодумця-українофіла, але з часом – свого найближчого сповідника. Їхній епістолярний діалог зародився без особистого знайомства (в одному з листів для певної візуалізації епістолярного діалогу Кримський пропонує обмінятися портретами), однак через слово, лист вони змогли стати отими сковородинівськими «сродними» душами. У листах до Б. Грінченка А. Кримський оголює свою душу, порушуючи такі інтимні для себе теми, як втома від життя, душевні муки через свою «нестерпучу нудьгу», свої хворі нерви й комплекси. Так, у листі від 9 грудня 1892 року Кримський зізнається: «Зле я живу: нема охоти жити. Вже я всякими штучними способами силувався вигнати з себе нестерпучу нудьгу, – ніщо не помага» [3, 130], а далі в особі Грінченка бачить свого сповідника, віртуальна розмова з яким приносить душевний спокій, виконуючи свого роду терапевтичну функцію: «Не раз пробував молитися, – важко. Один тільки раз я зміг збудити в собі почуття, що Бог є: це було тоді, коли я взяв буддійський молитовник. Але другим разом і цей молитовник не міг прокинути в мені релігійного почування. Любий земляче! Поможіть мені! Навчіть мене відчувати! Я, либонь, ще не атеїст, мені здається, що я ще спосібний вірити. (Почав був писати з мукою, а теперечки вже полекшало)» [3, 131].

На основі листів до Грінченка можемо реконструювати й шлях

усвідомлення Кримським своєї національної ідентичності – свого українства. Автор листів неодноразово наголошує, що не має генетичних українських коренів, однак змалку відчув себе українцем. Так, у листі від 17 червня 1892 р. до вищезгаданого адресата читаємо: «Мусю Вам признатися, що в мені й кровинки української немає: Мати моя – українська полька (дуже проста жінка), а батько – білорус (міщанського роду, вчитель географії та історії в двохкласному училищі, загальнорус по пересвідченням) я родився і виріс на Україні та й українізувався» [3, 78]. Згаданий лист вважаємо дуже важливим до реконструкції психообразу Агатангела Кримського.

За жанровою структурою цей лист поліфонічний, адже поєднує в собі такі документальні жанри, як спогади, автобіографію і навіть щоденник, бо лист писався протягом кількох днів, тому записи ретельно датувались автором у вигляді щоденникових записів. У стилі мемуаристики вчений згадує про стимули вибору своєї українофільської позиції: «І от узяв я якось повісті Ю. Федьковича з передмовою М. Драгоманова, узяв, прочитав, і мене нове світло осіяло. Я зрозумів, що мусю бути українофілом, – і це я зрозумів цілком свідомо» [3, 83]. Звісно, автор листа зазначає, що ґрунт до українофільства був давно приготовлений, тому й «українство вросло в мене органічно» [3, 160]. У листі до Б. Грінченка від 20 липня 1892 року А. Кримський згадує працю М. Драгоманова *Чудацькі думки*, після прочитання якої він «миттю ожив задля українства» і сформулював для себе національну ідею. У цьо-

му листі А. Кримський пише навіть щось на зразок клятви національній ідеї: «Я дуже виразно бачу свою святу ідею, і хоч би геть усі тії люде, що поклоняються їй таки ж, зрадили її або перекутили, я вже не зважати на їх і розумітиму українську ідею, як розумію тепер» [3, 105]. Як бачимо, постать М. Драгоманова та його ідеї українофільства мали вагомий вплив на формування україноцентричної позиції А. Кримського, а його праці, за зізнанням самого автора листів, ніби зібрали воедино всі ті міркування й думки, над якими з ранніх літ роздумував вчений, «розбурхали його патріотизм».

Тема українства й українофілів стає своєрідною «вічною темою» А. Кримського в його епістолярних діалогах із різними співрозмовниками. Один із листів можна навіть читати як інтимне зізнання в любові до України. У душі східних традицій письменник підносить її образ до рівня божества: «Чи є що вищеє, що солодшеє од любові до України?! А треба Вам сказати, що я тоді, судячи по симптомам, був зовсім закоханий в Україну, або краще сказати – в українську мову та національність. Ми маємо (надто на Сході) приклади, що містики цілком закохуються в свого Бога, наче в любку; оте саме було зо мною (тим більше, що я маю трошки хору фантазію). Україна мені навіть снилась. Я був тоді патріот до фанатизма... але ні, ці слова дуже слабкі, щоб виразити мої тодішні почування! Це було якесь містичне кохання» [3, 90]. У листі до Б. Грінченка від 30 червня 1892 року письменник описує свою зворушливу зустріч із рідною землею після життя у Москві, свою любов до неї в прямому значен-

ні слова «до втрати свідомости» («я зараз по приїзді побіг у гущавину, впав і цілував землю і зомлів од зворушення» [3, 90]).

Таку містичну надлюбов до України вчений пояснює своєю «хворою фантазією», а також своїм неукраїнським походження, завдяки якому в цій своїй любові він був неофітом («я був неофітом, або ренегатом, – я ж родом не українець, – а звісно, що ренегати завше переборщують» [3, 90]). Як бачимо, епістолярій демонструє схильність А. Кримського до саморецепції і самоаналізу, прагнення і вміння заглиблюватися у лабіринти власної психіки.

Крім теми національної самоідентифікації у вищезгаданому листі до Бориса Грінченка Агатангел Кримський шукає кореня свого загостреного почуття соціальної й історичної несправедливості, причини своєї нервозності, мимоволі окреслюючи свій автопортрет («Сам я – слабовитий, занадто нервовий, плаксиво-сентиментальний» [3, 107]). Ця причина типова – складні взаємини у дитячому віці із однолітками через слабе здоров'я, прагнення утвердитись якщо не силою, то розумом («Певно, що хлопці-товариші, котрі дуже цінують фізичну силу та зручність, не поважали мене, я часто був задля їх якимсь покидищем, але так як я вчився дуже гарно і багацько начитався, то я вважав себе дуже розумним і був певен, що нікого вищого од мене немає» [3, 78]). Комплекс хворобливої уяви (хворих нервів) і слабкого фізичного здоров'я часто згадуються в епістолярних текстах і є однією із причин постійного прагнення автора листів до психоаналізу,

самоідентифікації і саморецепції.

Складність епістолярної тематики А. Кримського стала детермінантом ускладненої жанрової структури. Дослідивши жанрові модифікації його листування, можемо зауважити, що основними модифікаціями його епістоли є такі:

1) *епістолярна критика* (причому вона стосується не лише оригінальної літератури, але й перекладної). Критика А. Кримського ескізна, побудована на акцентуванні деталей, штрихів, однак глибока і безкомпромісна, а також не позбавлена асоціацій у дусі орієнталізму. Для прикладу наведемо цитату із листа до Бориса Грінченка, в якому Агатангел Кримський дає критичну оцінку поетичній творчості Павла Грабовського (псевдонім – Павло Граб), зокрема, його поетичній збірці *Кобза*: «*Кобза* [...] воно звісно – писання Грабові кращі од якихсь там Кернеренків, Кулід і т.ін., тільки ж «погана похвала мечеві, коли скажуть, що він гостріший од палки». На мій погляд, душа у пана Граби дуже поетична й естетична, та нема в нього сили вилити свою душу в вірші; вірш у нього – сухий, холодний і тільки де-не-де трапляються оазиси в пісочно-сухий пустині його поезії. Особливо ярко виявляється його поетична неплідючість в його перекладах: для нього раз плюнути – зробити безбарвною найкращу річ» [3, 43].

2) *епістолярна публіцистика* (головно, наукова). Основна тема наукових дискусій у межах епістолярного тексту – проблеми мовознавства, зокрема питання українських правописних норм, чистоти мови тощо. Епістолярні публіцистичні дискусії А. Кримський найчастіше веде

із О. Огоновським, Б. Грінченком та Лесею Українкою.

3) *автобіографія у листах* (в основному, творення автобіографічного образу відбувається в листах А. Кримського до духовно найближчого співрозмовника Б. Грінченка).

Таким чином, у результаті дослідження проблемно-тематичних центрів епістолярної спадщини Агатангела Кримського можемо стверджувати, що його епістолярій представляє модерну традицію інтимного листа, в якому антропоцентрична авторська позиція скерована не стільки на пізнання адресата, скільки на формування власного автобіографічного образу – з метою самопізнання і психоаналізу. Найближчим духовним сповідником для Агатангела Кримського був Борис Грінченко, листи до якого модифікуються до жанру автобіографії в листах і нагадують радше листи до самого себе. Адже в цих дружніх посланнях А. Кримський детально простежує етапи свого становлення як українофіла, аналізує причини містичної, навіть хворобливої любові-манії до України, в дусі фрейдизму аналізує власні комплекси і причини своєї нервозності, що й дає наукові підстави розглядати його епістолярій у контексті літературознавчих концепцій психоаналізу.

Bibliography and Notes

1. Бурлака Галина, «Вибачте, шановний Агатангеле Юхимовичу!», «Слово і Час» 2006, № 6, с. 86-89.
2. Веркалець Михайло, *Кримський у колі своїх сучасників*, Київ 1990, 48 с.
3. *Епістолярна спадщина Агатангела Кримського*: В 2-х томах, Київ 2005, Том 1, 499 с.
4. *Епістолярна спадщина Агатангела Кримського*: В 2-х томах, Київ 2005, Том 2, 358 с.
5. *Кримський А. Ю. – україніст та орієнталіст* / Ред. І. Білодід, Київ 1974, 174 с.
6. Моклиця Марія, *Християнство Агатангела Кримського: психологічні та естетичні акценти*, «Слово і Час» 2006, № 2, с. 19-28.
7. Павличко Соломія, *Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: Складний світ Агатангела Кримського*, Київ: Основи 2000, 328 с.
8. Прицак Омелян, *Українець тюркського походження*, «Пам'ять століть» 2008, № 4, с. 124-142.
9. Сорока Микола, *Реабілітовано помертвон*, «Дивосвіт» 2006, № 1, с. 22-23.
10. Шкляр Василь, *Агатангел і Марія: нечестиве кохання в блакитному інтер'єрі*, «Сучасність» 2004, № 4, с. 49-58.

Iryna Holodiuk

**THE SPECIFICITY OF CHARACTER'S INTERACTIONAL ORIENTATION
IN THE FICTIONAL WORLD OF MODERNISM
(BASED ON PROSE BY VALERIAN PIDMOHYLNYI)**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Ірина Голодюк

**ХАРАКТЕРИСТИКА ІНТЕРАКЦІЙНОЇ СПРЯМОВАНOSTI
ГЕРОЯ ФІКЦІЙНОГО СВІТУ МОДЕРНІЗМУ
(НА МАТЕРІЯЛІ ПРОЗИ ВАЛЕР'ЯНА ПІДМОГИЛЬНОГО)**

Abstract: The article analyzes specificity of character's interactional orientation in Ukrainian literature modernism with the methodology of possible worlds theory. Based on prose by Valerian Pidmohylnyi, the author examines the main characteristics of interactional orientation: character's readiness to interact with the other agents of their textual actual world, his intentions in actualizing his alternative possible worlds, the ways of characters interpretation of the other agents' actions, and the features of communicative manners of modernist character.

Keywords: character, Ukrainian modernism, theory of possible worlds, interactional orientation, constellation of agents

У літературознавчих працях, зорієнтованих на осмислення сутності персонажа художнього твору, в основному досліджуються особливості сюжетних конфліктів, у які втягнений персонаж (Т. Вірченко, Й. Кисельов, А. Карягін, Ю. Ковалів, З. Мороз, В. Нефед, Д. Ніколаєв, А. Обертинська, А. Погрібний, В. Халізов та ін.). Однак конфлікт є лише однією з форм (щоправда, домінантною) інтеракції героя художнього світу (навіть більше – він виникає в результаті дев'янтної взаємодії персонажа з його реальністю), а ґрунтовних досліджень інших

способів взаємодії персонажа й фікційної дійсності у літературознавстві ще недостатньо. На нашу думку, поглиблений теоретичний аналіз інших модусів інтеракції героя є справді актуальним: він дає змогу зрозуміти передумови виникнення персоналізованого конфлікту та вирізнити його особливості. У цьому невеликому дослідженні ми не ставимо за мету ґрунтовно дослідити всі інтеракційні модуси модерністського персонажа, а тільки зосереджуємося на загальній інтеракційній спрямованості героя, розуміння чого, гадаємо,

є необхідною передумовою конструювання комплексної інтеракційної моделі героя.

Тому у запропонованій статті спробуємо представити достеменний аналіз інтеракційної спрямованості героя фікційного світу українського літературного Модернізму, що доповнить теорію модерністського персонажа у літературознавстві. Одночасно намагатимемось охарактеризувати загальну налаштованість модерністського персонажа до інтеракції та ступінь потреби в ній; визначити домінантні інтенції героя та рівень його активності в ході інтеракції. Зважаючи на те, що інтелектуалізм був домінантною основою літератури ХХ віку [2, 224], матеріалом для дослідження вибрано жанр інтелектуального роману, зокрема тексти Валер'яна Підмогильного, у яких зосереджено увагу на героєві та його стосунках із соціумом. Техніка частково фокалізованого консонансного оповідача в ранніх творах письменника [7, 92-96], а також перемикання фокалізації з одного рефлектора на іншого (наприклад, *Невеличка драма*) у зрілому періоді творчості В. Підмогильного уможливають ясне бачення *інтеракційної спрямованості модерністського героя*. Із метою здійснення максимально якісного аналізу особливостей інтеракції модерністського героя зіставляємо характеристики його інтеракційної спрямованості з домінантними рисами персонажа фікційного світу Реалізму. Для цього до аналізу залучено тексти Панаса Мирного, який одним із перших в українській літературі ХІХ століття ввів елементи психологізму в обґрунтуванні дій героя художнього світу твору.

Під *інтеракційною спрямованістю персонажа* розуміємо спрямованість героя на міжособистісну взаємодію з іншими актантами текстуальної дійсності або ж на посилення соціальних зв'язків чи соціального впливу. Ступінь інтеракційної спрямованості персонажа можемо *конкретизувати такими характеристиками*:

- 1) потреба персонажа в інтеракції, його *налаштованість* до взаємодії;
- 2) *інтенції* героя у досягненні потрібного йому стану справ та реалізації свого альтернативного можливого світу¹;
- 3) особливості *інтерпретації*² персонажем дій інших інтерактантів за умов взаємодії з ними;
- 4) комунікаційна манера героя та рівень його *активності* в ході інтеракції;

Під час аналізу особливостей інтеракції героя фікційного світу

¹ Терміни М.-Л. Раян "текстуальний реальний світ", "альтернативний можливий світ" "К-світ (knowledge world)", "W-світ (wishes world)" [10] вживаємо вслід за представниками теорії фікційних світів (Л. Долежел, Т. Павел, М.-Л. Раян, Р. Ронен та інші), що відома в англomовному літературознавчому дискурсі як теорія можливих світів (theory of possible worlds). Зазначену теорію використовуємо в статті як основний методологічний стрижень.

² Г. Дж. Блумер стверджує: "Люди інтерпретують [...] дії один одного, а не просто реагують на них. Їх реакції не спричиняються безпосередньо чиймись діями, а базуються на значенні, яке вони надають схожим діям. Таким чином, інтеракція людей опосередковується використанням символів, їх інтерпретацією або ж надаванням значення діям іншого" [1, 173]. На нашу думку, висновки з соціологічного дослідження Г. Дж. Блумера є корисними і під час аналізу інтеракції між героями фікційного світу літературного твору, адже особливості інтерпретації модерністським та реалістським персонажами інтеракції зі своїм оточенням очевидно різняться.

зрілого українського Модернізму зауважуємо, що персонаж, якого ми досліджуємо, на перший погляд, не охочий до взаємодії з іншими актантами свого текстуального реального світу. Для прикладу, цинічно ставиться до інтеракції Вербун із повісти *Остап Шаптала*: “Ти гадаєш, я багато уваги звертаю навколо? Он там, – він показав на вікно, – багацько швендяє й розмовляє, – ти гадаєш, я зауважую? Ще б пак! Та тільки зверни найменшу увагу, так і прилипнуть... так і скрутять...” [6, 279]. Герой фікційного світу Модернізму настільки заглиблений у себе, що в стані великого душевного занепокоєння він часто взагалі не помічає людей навколо. У своїх крайнощах герой навіть ненавидить людей та уникає будь-якої інтеракції з ними: “Я ненавиджу тебе, пекуче сонце! Ти теплом своїм маниш до себе людей, вони виходять із самотніх захистів докупи і, мов зачаровані, губляться в юрбі, юрбою живуть, ніби сили свої віддають їй” (*Населі*) [5, 93].

У такій же ситуації в текстуальній дійсності реалістського художнього твору *налаштованість героя до інтеракції* радикально відмінна. Так, у романі *Повія* Панаса Мирного спостерігаємо високий рівень потреби Христі у взаємодії з іншими актантами. Незважаючи на те що Христя (у I частині роману) втратила батька (як і Остап Шаптала втрачав сестру на Великдень), вона щиро радіє змозі вийти в люди на Різдво: “У дворах, по вулицях, коло церкви, як мурави, народу, та все прибрані у празникову одягу, все вибілені, виті... [...] Радіють за другими Пріська і Христя. Пріська більше у церкві стоїть, молиться; а Христя з дівчата-

ми крутиться по цвинтарю, щебече. Вона так давно бачилася з ними...” [3, 37]. Як доводить аналіз творів, силу інтеракції усвідомлює практично кожен герой реалістського фікційного світу.

Таким чином, під час попереднього розгляду особливостей інтеракції героя спостерігаємо *значно вищий ступінь потреби взаємодії* з іншими актантами у *реалістського персонажа* й натомість деякою мірою *негативну налаштованість до інтеракції* з боку *модерністського героя*. Однак це не свідчить про те, що персонаж фікційного світу Модернізму цілковито нехтує можливістю взаємодії з іншими персонажами: детальний аналіз текстуальної реальності, сконструйованої В. Підмогильним, виявив ряд ситуацій, у яких модерністський герой володіє високим інтеракційним потенціалом.

Для прикладу, в оповіданні *Проблема хліба* головний персонаж – студент – є справді вправним у веденні інтеракції: він користується будь-якою можливістю взаємодіяти з іншими людьми, щоб *зреалізувати* всі свої *інтенції*. Це зумовлено тим, що в приватному світі модерністського героя *підсвіт бажань* домінує над іншими підсвітами і, як наслідок, *провокує персонажа до інтеракції*. Зауважимо, що згаданий вище герой – студент – у досягненні своїх цілей не зупиняється, навіть якщо доводиться руйнувати альтернативні можливі світи інших інтерактивних світів інших інтерактивних. Реконструюючи фікційний світ оповідання *Проблема хліба*, читач однозначно зверне увагу на відсутність конфлікту між обов'язками та бажаннями героя: студент не вважає, що на задоволення фізіоло-

гічної потреби в їжі можуть накладатися будь-які моральні заборони. Саме тому спостерігаємо впевнений лінійний рух головного героя в пошуках задоволення потреб *констеляціями актантів* (термін Л. Долежела)³ його текстуальної реальності. На шляху до задоволення своїх бажань він зустрічається з повією (відмовляється від фізичної інтеракції з нею, бо не має грошей, але отримує безкоштовну можливість комунікації); не відчуваючи жодних терзань сумління, покидає свою “добру господиню”, перед тим вкравши в неї гроші на свою спекулянтську справу; у пошуках їжі потрапляє на баштан, де, спійманий на злочині, вбиває діда й обідає його харчами. При цьому аномальним є те, що смертельно голодний герой зовсім не відчуває провини. Він здебільшого є відкритим до інтеракції, відчуває в ній велику потребу й тому позитивно налаштований до вигідної взаємодії з іншими актантами. Але така інтеракція чітко *мотивована фізіологічними потребами*. Припускаємо, що переорієнтування героя на вказаний тип інтеракції скоріш за все зумовлено соціально-історичним тлом початку ХХ століття. Тож розглянемо детальніше сприйняття

³ Зауважимо, що герої, які встановлюють міжособистісний контакт з іншими мешканцями текстуального реального світу, формують *констеляцію актантів (constellation of agents)*, відношення у якій структуруються ієрархічно (протагоністи, другорядні, епізодичні персонажі) та за композиційними патернами (симетрично, паралельно, контрастно тощо). Розміри й структура констеляцій актантів визначають не тільки умови інтеракції між учасниками, але й масштаби їх взаємодії [9, 98]. Термін “актант” вживаємо в загальнотеоретичному, а не вузьконаратологічному розумінні.

персонажем своєї текстуальної реальності й осмислення ним власних фізіологічних потреб.

Як зазначає чеський дослідник Л. Долежел, елементарною формою інтеракції є *прямий фізичний контакт* (рукотиснення, удар тощо) [9, 98]. Модерністський персонаж, у якого психічні дії домінують над фізичними, а К-світ (термін М.-Л. Раян – *підсвіт знань*) є значно багатшим, ніж у героя реалістського; він усвідомлює свою залежність від фізичної інтеракції. Визнання того, що є тип взаємодії, якого герой не може уникнути (фізична взаємодія), продукує і зневагу модерністського персонажа до всього тілесного, а отже, і до власного тіла. Про це свідчать, для прикладу, роздуми Остапа Шаптала: “Він зазнав болю від свідомості, що тіло його – м’ясо, купа м’яса, нависла на маслаках, м’ясо, що обхопило його з усіх боків, і він почував себе у в’язниці, огидній в’язниці живого м’яса.

І коли зрозумів, що той липучий бруд, що він його на собі відчуває, є його власним тілом, – ще більший холод і жах запанував ним. Бо бруд можна було б одмити, а тіло – ні. Він коцюрбився, брався, згинав ноги й руки, щоб поменшити своє тіло, а воно нило, тремтіло і ще більш відчувалось” [6, 306].

Щоправда, незважаючи на цю ненависть до свого тіла, модерністський персонаж активно працює на те, щоб задовільнити всі тілесні потреби. Навіть видається, що основною інтенцією героя в інтеракції є швидке досягнення саме фізіологічних потреб (їжа, пиття, коїтус, одяг тощо). Таким, для прикладу, постає Тимергей – головний герой з опо-

відання *Собака*: “Рація життя в тому, щоб їсти. Ми, що жили, не помічаючи їжі, ми, що віддавали обідові п’ять хвилин часу, – забули, що ми тварини. Ми душу досліджували, ми в мозку копирсались. Та ось приходить голод і спиняється у шлунку, як знак запитання. [...] Раптом бачимо, що ми ссавці, забуваємо про наш могутній мозок та лише дивуємося, що так довго не вбачали найважливішого” [5, 116]. Насправді така активність героя у задоволенні фізіологічних потреб є не випадковою.

Як бачимо, *ключовими інтенціями* головних героїв В. Підмогильного, є *задоволення фізіологічних потреб* лише з тією метою, щоб мати змогу вільно виконувати вже справді важливі для персонажа *психічні дії* (найчастіше – це повністю віддатися інтелектуальній діяльності). Читке протиставлення фізіологічних і ментальних потреб простежується в усій творчості В. Підмогильного. Згадаймо хоча б епіграф із *Талмуду* до роману *Місто*. Опозиція *тваринне / людське* відбиває особливості інтеракційної спрямованості не тільки

Степана Радченка, а й модерністського героя загалом.

Якщо заради задоволення *тваринних* інстинктів персонаж фікційного світу Модернізму ладен вступати в інтеракцію з будь-яким вигідним актантом своєї текстуальної дійсності, то вже *людське* в приватному світі героя є виключно інтимним: на нього не має жодних прав соціальна маса (як це, для прикладу, спостерігаємо в реалістському світі) – душа модерністського героя належить тільки йому. Навіть конструювання епізодичних персонажів у художньому світі Модернізму всеціло підпорядковується цьому принципу. Наприклад, коли Степан Радченко з роману *Місто* намагається розговорити повію, дізнатися більше про неї, вона опирається цьому: “Душі йому треба! За рубля душу йому вивертай! Для тебе моя душа під спідницею. [...] За що платиш – бери, а за душу – не трогай” [5, 523].

Ступені відкритості модерністського й реалістського героїв до фізіологічно та ментально спроектованої інтеракції зображено в схемі 1.

модерністський герой

реалістський герой

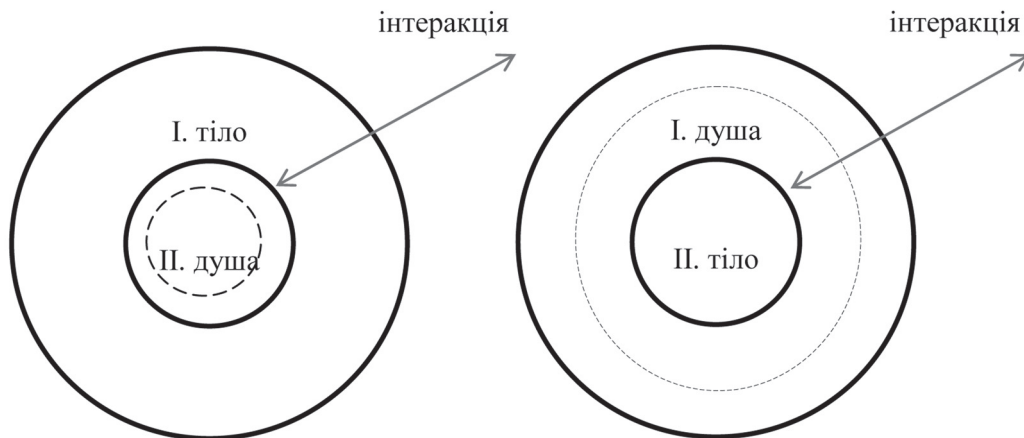


Схема 1. Рівні інтеракційної спрямованості модерністського й реалістського героя, обумовлені першочерговістю його інтенцій

Увиразнимо наведену схему. Особливостями інтеракційної спрямованості реалістського героя є постійна відкритість до комунікації з іншими актантами його текстуальної реальності. У більшості фікційних світів реалізму герой відвертий і завжди легко зізнається про свої проблеми іншим. Тому перший рівень інтеракційної спрямованості героя (I. душа) можемо охарактеризувати як відкритий. Цей рівень доцільно поділити ще на два підрівні: 1) *мисленнєві процеси* героя (K-світ, підсвіт знань) та 2) *почуття героя* (W-світ, підсвіт бажань). Тут зразу ж необхідно зазначити, що і в реалістського, і в модерністського героя підрівень мисленнєвих процесів є менш сокровеним (або більш відкритим), на відміну від рівня почуттів. Другий рівень інтеракційної спрямованості героя фікційного світу реалізму (II. тіло) переважно є закритим для інтеракції. Якщо реалістський герой під час інтеракції приділяє надмірну увагу II рівню, інтеракція для нього стає деструктивною (наприклад, Христя (*Повія*), Варка (*Лихий попутав*), Параска (*Як ведеться, так і живеться*) тощо). Із модерністським героєм ситуація протилежна: зазвичай він систематично готовий до інтеракції на I рівні, але II рівень інтеракційної спрямованості героя залишається закритим. І якщо він ще допускає інтерактантів на підрівень мисленнєвих процесів (що пояснюємо культом розуму в художньому світі модернізму), то почуття персонажа є майже повністю закритими, а в деяких випадках навіть атрофованими. Таким чином, пропонуємо, відштовхуючись від наведених рівнів інтеракційної спрямованості, умовно визначити

два основні види взаємодії *залежно від інтенцій інтерактанта: фізична та ментальна інтеракція*.

Із наведеного аналізу рівнів інтеракційної спрямованості персонажів першим, звісно ж, постає питання, чому модерністський герой так уникає *ментальної інтеракції*. Розглянемо це детальніше.

Для нового типу людини початку ХХ століття примат розуму був беззаперечним. Модерністський герой постійно працює над своїм самовдосконаленням. Тому персонажі проаналізованих нами художніх світів зазвичай зосереджуються саме на інтелектуальному зростанні⁴. Втілення своєї мрії, власний розвиток – ось мета модерністського героя. І якщо вони не можуть її досягнути, то навіть готові покінчити життя самогубством. (“Неможливість віддатись тому, що

⁴ На нашу думку, тут доцільно згадати психоаналітичне поняття “раціоналізації” (термін З. Фрейда), яке полягає в раціональному обґрунтуванні індивідом своїх бажань і дій, що насправді обумовлені ірраціональними потягами і є соціально чи особистісно небажаними. Раціоналізація в дитинстві служить ефективним механізмом захисту, але в дорослому віці веде до втрати контролю над власною поведінкою. Гадаємо, Юрій Славенко, Степан Радченко, Остап Шаптала, Вербун, Тимергей та майже всі інші головні герої Валер’яна Підмогильного активно концентруються на реалізації своїх ірраціональних бажань, а тому й зловживають механізмом раціоналізації. Це доводять і багато дослідників інтелектуальної прози цього автора (Олена Галета, Юрій Шерех, Соломія Павличко та інші) та інших письменників початку ХХ століття, наголошуючи на тому, що основним конфліктом у їх текстах є опозиція емоційного (чуттєвого / ірраціонального) та раціонального.

її (Ласю – І. Г.) поривало, позбавляло її енергії, гнітило до ридань. [...] Щораз більший опановував нею жах при згадці, що, поки життя вгамується, мізерія існування настільки виснажить її, що вона нездатна буде підвестись до артистизму, і в незрозумілому їй пориванні тягло її наниз, і вона, врешті, пішла до річки” [6, 287] (*Остап Шаптала*)).

Модерністський герой постійно вдосконалюється не тільки задля підвищення рівня самоакцептації, але й для того, щоб потім презентувати свій К-світ іншим інтерактантам – і таким чином самоствердитися. Він уже милується своєю душею сам, тепер хоче, щоб нею милувалися інші. І якщо в ранній творчості В. Підмогильного головний герой ще шукає серед натовпу того, хто захоплюватиметься його досконалістю (наприклад, Остап Шаптала), то вже в хронологічно пізніше сконструйованих фікційних світах герой, презентуючи свої досягнення, орієнтується на щось вище – рівних йому на планеті, а не в межах мікрогрупи чи навіть країни (Юрій Славенко, наприклад, пише статті англійською мовою, орієнтуючись на закордонні видання і мислить себе в майбутньому як всесвітньо відомого науковця. Прилучення Славенка до світової когорти біохіміків навіть стає його основним альтернативним можливим світом). У цьому контексті розкривається ще одна характеристика інтеракційної спрямованості модерністського персонажа – особливості *інтерпретації ним дій інших інтерактантів* під час взаємодії з ними.

Герой художніх світів 1920-х років не просто так вирішує, що він не потрібен людям: він інтерпретує їх

вчинки зі своєї перспективи – йому теж ніхто не потрібен. Він є самодостатнім для себе. Він постійно насолоджується собою, і в його сприйнятті жоден інший учасник текстуального реального світу не може дорівнятися до нього своїм *приватним світом*. Кожного інтерактанта герой розцінює тільки як того, хто вигідний чи не вигідний йому. Якщо для реалістського героя завжди діє принцип: чим ширша констеляція актантів, чим з більшою кількістю людей він спілкується, тим більше він збільшує свій К-світ, то основним авторитетним джерелом знань героя фікційного світу Модернізму зазвичай є книга. У вже згаданому оповіданні *На селі* основна мета поїздки Петра – подалі від міста й людей читати книги: “У місті Петро жив укупі з товаришем. Уже одна присутність кого б то було шкодила пляновій праці. [...] приємна була свідомість, що він береться не за абияку працю, що наслідки цієї праці дадуть йому певний світогляд, а в той же мент почувалась і сила та енергія, навіть бажання якоїсь боротьби” [5, 84]. Так само не хоче інтеракції і Юрій Славенко, адже йому треба постійно працювати з книгами. Здебільшого світогляд модерністського героя формується саме під час самоосвіти й самовдосконалення, а не під час інтеракції (як це є у випадку з реалістським персонажем). Якщо модерний герой і допускає інтеракцію заради інтелектуальної користі, то це виходить щось на кшталт гри в шахи Вербуна й Остапа Шаптала.

Своєрідною є й *комунікаційна манера* модерністського героя. Порівняймо *активність* головного модерністського та реалістського героїв у ролі мовця та слухача. Модерніст-

ський герой не цінує своїх співбесідників. Він їх сприймає тільки як слухачів: "Говорив спокійно, стримано підкреслюючи належні місця, і *почував велику приємність від своєї мови, своєї особи і своєї переваги над усіма присутніми*" (Славенко з *Невеличкої драми* В. Підмогильного) [4, 74]. Тут, правда, треба наголосити, що цей аналіз стосується переважно розмов на інтелектуальні теми. Якщо ж модерністський герой не має потреби або змоги говорити, тоді він і слухачем не хоче бути.

Натомість *головний герой* фікційного світу *реалізму* здебільшого зорієнтований на *активну реценцію* у комунікації, якої він всеціло прагне (для прикладу, уважно вислуховує усіх Христа Притика з роману *Повія*, зважає кожне слово, зіставляє інформацію, розмірковує над почутим, робить для себе висновки, але рідко озвучує їх комусь). *Модерністський герой* натомість, якщо й вступає в комунікацію, то більше зорієнтований на *активне мовленнєве продукування*, а слухачем є пасивним (схема 2).

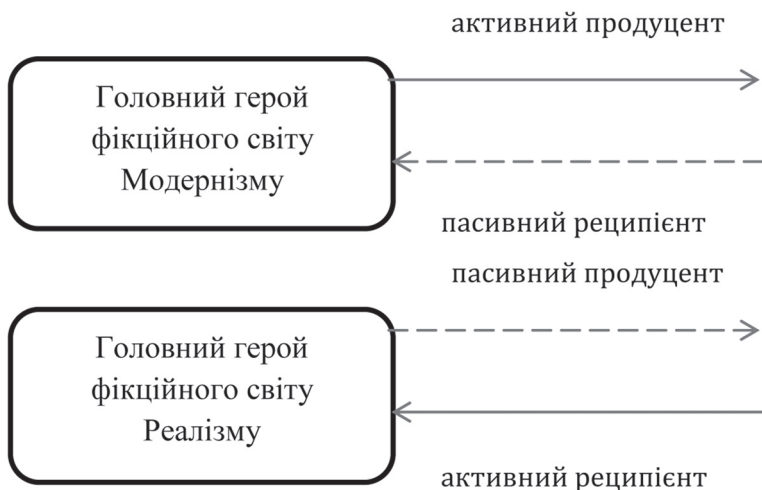


Схема 2. Комунікаційна манера головних героїв модерністського й реалістського фікційних світів

Таким чином, характеризуючи інтеракційну спрямованість героя фікційного світу українського літературного модернізму на прикладі інтелектуально-психологічної прози В. Підмогильного, можемо стверджувати, що рівень інтеракційної спрямованості модерністського героя є значно нижчим, ніж у реалістського. У результаті конкретизації рівня інтеракційної спрямованості за допомогою чотирьох основних характеристик (налаштованість до інтеракції, інтенції, інтерпретація інших інтерактантів та активність героя під час взаємодії) можемо зробити такі висновки:

1) потреба героя в інтеракції, налаштованість до взаємодії з іншими актантами його текстуального реального світу визначається передусім інтенціями персонажа. А основними інтенціями модерністського персонажа є задоволення фізіологічних потреб із метою створення комфортного середовища для своїх психічних дій.

2) модерністський герой, на відміну від реалістського, є максимально відкритим до всіх варіантів фізичної інтеракції (включаючи інтимні стосунки та вбивства); проте значно рідше вступає в інтеракцію, базовану на інтелектуальних потребах (що зумовлено інформативною авторитетністю для модерністського

героя книг, а не людей); а також свідомо уникає ментальної інтеракції, яка передбачає розкриття інтерактантам його "душі" (зокрема, почуттів та думок героя).

3) під час взаємодії з іншими персонажами своєї текстуальної реальності модерністський герой часто інтерпретує їх як егоїстів, бо й сам ним є. Крім того, він вважає людей недосконалішими за себе, а отже, і не вартісними інтерактантами. Зауважимо, що така інтерпретація героєм своїх інтерактантів іноді є помилковою, а тому й призводить до їхніх страждань, а іноді й смерті (як у випадку із Зосою з роману *Місто*).

4) активність модерністського героя в інтеракції повністю зумовлюється вищеназваними особливостями. Він є однаково активний і під час домінування у фізичній інтеракції, й під час відмови від ментальної.

Як бачимо, аналіз рівня інтеракційної спрямованості персонажа яскраво презентує ставлення героя до міжособистісних стосунків. Однак детального аналізу ще потребують особливості інтеракційної манери модерністського героя як учасника певної констеляції актантів, характеристика масштабів констеляцій, до яких входить аналізований персонаж, аналіз домінантного модусу інтеракції – конфлікту, що, звісно, вже є предметом наступних досліджень.

Bibliography and Notes

1. Блумер Герберт, *Общество как символическая интеракция*, [в:] *Современная зарубежная социальная психология*, Москва: Издательство Московского университета 1984, с. 173-179.

2. Журба Світлана, *Буття людини як антропологічна модель екзистенційного інтертексту в українському інтелектуальному романі 20-х років ХХ століття*, [у:] *Studia Methodologica*, Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет 2008, Випуск 25, с. 224-229.

3. Панас Мирний, *Твори: У 3-ох томах*, Київ: Дніпро, Том 3, 512 с.

4. Підмогильний Валер'ян, *Невеличка драма*, [у:] *Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій*, Київ: Факт 2003, с. 21-245.

5. Підмогильний Валер'ян, *Оповідання. Повість. Романи*, Київ: Наукова думка 1991, 800 с.

6. Підмогильний Валер'ян, *Остан Шаптала*, [у:] *Досвід кохання і критика чистого розуму. Валер'ян Підмогильний: тексти та конфлікт інтерпретацій*, Київ: Факт 2003, с. 245-313.

7. Тарнавський Максим, *Між розумом та ірраціональністю. Проза Валер'яна Підмогильного*, Київ: Пульсарі 2004, 230 с.

8. *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. У 3-ох томах*, Київ: Рось 1994, 720 с.

9. Doležel Lubomir, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press 2000, 339 pp.

10. Ryan Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington: Indiana University Press 1991, 291 pp.

Ihor Vasylyshyn

**EXISTENTIAL AND PHILOSOPHICAL IDEAS OF TRAGIC OPTIMISM
IN DOKIYA HUMENNA'S TETRALOGY *CHILDREN OF THE MILKY WAY***

National University Lviv Polytechnic, Ukraine

Ігор Васишин

**ЕКЗИСТЕНЦІЙНО-ФІЛОСОФСЬКІ ІДЕЇ “ТРАГІЧНОГО ОПТИМІЗМУ”
В ТЕТРАЛОГІЇ ДОКІЇ ГУМЕННОЇ ДІТИ ЧУМАЦЬКОГО ШЛЯХУ**

Abstract: The article deals with existential and philosophical ideas of “tragic optimism” in tetralogy by Dokiya Humenna *Children of the Milky Way*. The leading motives that determine artistic and philosophical basis of the epic are highlighted. Existential conflict between the individual and the society of totalitarian system is analyzed. The epoch of totalitarianism appears in the work of the writer as a spiritual and moral gap. Not the physical, but the spiritual death of the human is more terrible, it's the tragedy of the personality destruction, which can only be confronted by “choice freedom” of life-meaning and moral truth.

Keywords: existential and philosophical ideas, tragic optimism, epoch and human, existential conflict, totalitarian system, “choice freedom”

Повоєнний період (1945 – 1949 рр.), охарактеризований українськими літературознавцями як доба “другої еміграції”, “період ДіПи” чи “період Мистецького Українського Руху” (МУРУ), був справжнім “малим ренесансом” національної літератури. Про своєрідну “географію” української творчої інтелігенції в цей період писав Ігор Качуровський: “Після війни головна маса українських творчих сил зосереджувалася в Баварії, переважно – у перетворених на табори для “переміщених осіб” колишніх казармах Авгсбургу, Мюнхену, Регенсбургу, почасти – у віддалених од вели-

ких міст таборих Міттенвальду та Берхтенсгадену, в Австрії українськими центрами стали Зальцбург і містечко Ляндек у Тіролі; не слід забувати й таборів біля Ріміні (на сході Італії), де було кілька представників творчої молоді...” [4, 553]. Така концентрація в еміграції української незалежної мистецької інтелігенції спричинила своєрідний творчий і науковий вибух. Численні художні твори, критичні статті, літературознавчі, культурологічні, літературно-філософські праці стали основою мистецької і наукової полеміки щодо проблем і перспектив розвитку української

літератури й культури в контексті європейської і світової, сприяли формуванню ідейно-світоглядних, філософських концепцій національного мистецтва, спричинилися до появи в українській літературі художніх творів, що органічного вплелися в контекст європейського та світового письменства. Аналізуючи загальний процес розвитку української еміграційної літератури, Ігор Качуровський підкреслював: “Серед українських поетів і прозаїків другої еміграції, які виїхали за кордон вже сформованими письменниками, лише двоє – Вадим Лесич та Василь Барка – перейшли тут на позиції панівного в західних літературах крайнього модернізму. Всі інші – в тому числі такі відомі й талановиті автори, як Михайло Орест, Іван Багряний, Василь Гайдарівський, Докія Гуменна, Василь Чапленко, Богдан Кравців – лишилися вірними власному, вже перед тим виробленому стилеві” [4, 551]. Власне, свобода творчості, наукової думки, непідвласна будь-яким канонам і вимогам державної системи, дала поштовх до стрімкого розвитку української літератури.

Тема людини в контексті епохи, зміни і кризи епохи в її культурно-історичних вимірах; тоталітарні породження епохи; проблема буття українця в екзистенціальних ситуаціях тривоги, страху, смерті, самотності, відчаю, зневіри, проблематика “безгрунтянства” і водночас концепти “свободи вибору”, інтелектуальної свободи, осягнення власної автентичності визначили екзистенціальну парадигму творів українських письменників ХХ століття, різних за своїми стильовими ознаками, жан-

ровою специфікою, поетикою, ідейними та інтелектуально-філософськими пошуками, естетико-художньою природою, проте об’єднаних єдиною ідейно-образною системою – світ людини, її внутрішнє “я”, її екзистенція. Проблеми тогочасної епохи й людини знайшли своє відображення у творах багатьох українських письменників-емігрантів, творчість яких була спрямована на осмислення людського “я” в епоху світової духової кризи, на подолання цієї кризи шляхом ствердження людського “я” як найвищої цінності суспільства, художнє осмислення екзистенційної сутності людини через глибоке проникнення в психологію героїв, аналіза внутрішнього світу особистості.

Гранична напруга переживання кризи цивілізації як поступового спотворення і нівелювання всіх духових змістів і цінностей, знецінення людського життя, страх перед абсурдом сьогодення й зневіра в майбутньому спричинилися до втрати індивідумом сенсу життя й потреби переосмислення та переоцінки духових цінностей. Про становище українців-емігрантів у повоєнні роки писав у книзі *Планета Ді-Пі* Улас Самчук: “Тисячі вирваних з корінем дерев, що їх штучно підтримують для пересадки на інший ґрунт. Вони боліють, їх соки вичерпуються, їх листя в’яне, вони задихаються” [7, 150]. В Україні, за словами Юрія Лавріненка, кризовий, “межовий” стан закріпився на довгі роки, а людське існування сприймалося як “безмежність драбинки, спущеної в прірву погибелі” [5, 182]. Саме таким епохальним “соціально-ліричним епосом”, що висвітлював життя україн-

ця й цілої нації в “межовій” ситуації на зламі епох стала епопея Докії Гуменної *Діти Чумацького Шляху*.

У повоєнний період у мюнхенському видавництві “Українська трибуна” вийшли перші три частини тетралогії письменниці, написаної протягом 1942 – 1946 рр. Твір, на думку Юрія Шереха, став великою культурною цінністю як і з “мистецького”, так і з “мемуарно-історичного” погляду. Роман-епопея тематично охоплює епоху початку ХХ століття. Крім цього, окремими штрихами письменниця окреслює Україну історичну, древню: вали римського імператора Трояна, стародавнє місто Торчеськ, уривки з літописів, набіги половців, монгольське іго. На реалістичному “історико-побутовому тлі” (Юрій Шерех) Докія Гуменна розгортає історію українських чумацьких родів, створюючи трагічно-епічне полотно знищення і загибелі українського села, голодомору, репресій, знищення української інтелігенції, розкриваючи трагедію буття українця в умовах нової епохи. “Весь роман, – зазначає Анатолій Погрібний, – художньо-документальний у своїй основі – відтворює безпрецедентні в історії людської цивілізації способи, до яких вдавався советський імперіалізм, аби поставити непокірну Україну на коліна” [6, 450]. Руйнування старого патріархального українського села, його давніх традицій, розпад українських чумацьких родин й водночас осмислення доби народництва є ідейно-тематичною основою першої книги *У запашних полях*. Епоха народництва – революційні гуртки, просвіта – відходить разом зі смертю на засланні

Володимира Демницького. Зникає революційна романтика, і його учні беруться до “справжнього реального життя, за прикладом батьків – багатіти, вибивати копійку з свого ж народу...” [2, 71], стаючи шинкарем, ювеліром-лихварем. Хрисанф Демницький, який “скептично ставився до народницьких ідей”, по суті продовжує справу брата: будує в селі школу, лікарню, створює хор, хоча до кінця не розуміє і не сприймає селянської психології й умов нової епохи, які спричиняють розвиток капіталістичних відносин і зміну, деформацію самої ментальності представників древніх чумацьких родів. Це приводить його до розчарування: “Ех, брате Володимире, брате Володимире! За народ ти пішов колись на заслання, згнів від сухот. Жертвенно згорів у кипучій роботі для нього. А для чого, кому потрібні були твої жертви?” [2, 70] і далі: “а цей народ, як тільки “вибивається в люди”, починає набиратися культури, – заводить шинки, прекрасну свою пісню заміняє грамофоном!” [2, 71]. Проте існує ще й те, чого не помічає Хрисанф Демницький: існує генетична пам’ять українського роду, духовна основа якої попри всі трагічні зміни епох залишається визначальною у формуванні морально-етичного, філософсько-психологічного стрижня українця, визначаючи його буття-у-світі. Власне, наступні частини роману Докії Гуменної – це і є становлення українця Тараса Сарголи, нащадка чумацького роду, в трагічний період української історії. “З цього погляду широтою зачеплення матеріалу роман може придатися навіть історикові. Однак головна мистецька вартість роману лежить

у змалюванні тих персонажів роману – Тараса Сарголи і його матері, – в яких показано етичну вищість української людини супроти системи, яка цю людину душить, супроти діячів цієї системи”, – підкреслював Юрій Шерех [8, 253]. Студентські роки Тараса Сарголи проходять у культурно-освітній, літературній добі 1920-х років. Докія Гуменна з документальною точністю відтворює добре знаний нею період: система прийому до советських навчальних закладів через знання “політграмоти”; різношерстне студентство: колишні “партизани-лісовики”, красноармійці, “незаможники”, “непачі”, “афішовані, патентовані, всіма визнані комсомольці”; поширені акроніми: АРА, КУБУЧ, УКП, КНС, ІНО; лекції Миколи Костевича (М. Зерова); виступи Миколи Хвильового й розпочату ним літературну дискусію 1925 – 1928 рр.; театр “Березіль” Курбаса; поява письменницьких організацій “Плуг”, “Гарт”, “Ланка”, “Молодняк”, “п’ятірного грона” неоклясиків. Атмосфера розвитку нової пролетарської літератури, мистецькі та інтелектуальні дискусії захоплюють головного героя, який пробує свої творчі сили як письменник-початківець “Плугу”. Проте вже в студентські роки в Сарголи з’являється відчуття фальшу й чужості нової людиноненависницької ідеології з її “протхнулою термінологією” і нав’язаними суспільству штампами – “соціальне походження”, “клясово чужий елемент”, “пролетарський студент”, які визначають місце людини в “советському” суспільстві. Новітні чиновники-пристосуванці від літератури, письменники, критики – Липовецький

(С. Щупак), Микитчук (О. Корнійчук), Танцюра (Я. Качура) – на основі нових пролетарських кліше та комуністичної ідеології характеризують вартісність художніх творів і місце письменника в літературному процесі в дусі літературних лозунгів Микитчука: “Ми повинні дивитися на кожен твір, як на засіб виховання ортодоксально-монолітного комуністичного світогляду на базі діалектичного матеріалізму...” [2, 71].

Це породжує в душі героя екзистенційні конфлікти, здатні або зруйнувати його “я”, або сприяти пошуку власної автентичності. Неперервне почуття тривоги й страху визначає життя молодого письменника: страх за своє “соціальне походження” призводить до готовності піти на компроміс, відректися від традицій “куркульського” роду; страх перед власною творчістю, породжений бажанням писати нікому не потрібну “песимістичну” правду, а не твори, клясово доцільні, пролетарські, – до тривалого літературного мовчання і врешті-решт страх бути “неспівзвучним” епосі жовтневої революції, “боротися за обіцяний нею кращий соціальний устрій, працювати каменярем на побудові його”, вбитий у свідомість героя постійним ідеологічним зомбуванням. Екзистенційно-філософська опозиція *особистість – суспільство* визначена драматизмом смисложиттєвого вибору головного героя, пов’язаного з невідповідністю нових суспільних цінностей і його світовідчуттям, світобаченням, національною ментальністю. Конфлікт суспільного й особистісного відбувається через протистояння зовнішньому світу ціною самоти і відчуження. Д. Гуменна

відтворює екзистенційну боротьбу людського “я” з дійсністю, заповненою ідеями антилюдської системи. Страх, самотність, відчуження, пригніченість – складові екзистенційного конфлікту між героєм і новою “пролетарською епохою”, що врешті переростає в екзистенційно-психологічний конфлікт між свідомістю українця, його національною ментальністю і новою “советською” епохою з її колоніальною антиукраїнською ідеологією. Беззастережне сприйняття фальшивої філософії й новітніх ідеологій, потреба конформізму та компромісу зі своєю совістю, морально-етичне відступництво – ось чого вимагає “нове” суспільство від головного героя. Усвідомлення цього призводить до “моральних самокатувань”, “самоаналізу і самороз’їдання”, породжуючи екзистенційну боротьбу роздвоєння душі й трансформації особистості, що спричиняє песимізм, депресію: “отруту безмежної втоми”, “всевладну прострацію”, байдужість, здатну привести до повної деградації особистості, приреченої на перманентний конфлікт між раціональним зерном національної ментальності та ірраціонально викривленими концепціями нового советського соціуму. Аналізуючи психологізм роману, Юрій Бойко-Блохин зауважив: “Авторка зробила те, чого дотепер не зробив ніхто. Вона дуже детально розгорнула картину духового двобою сторін з різною нерівними шансами. З одного боку, могутня большевицька держава з усіма засобами духових впливів, ідеально зіграних між собою, з другого боку, – одинока людина, ізольована у своїх внутрішніх шуканнях, сперта

лише на власний досвід і на успадковані соціальні інстинкти, перейняті від своїх українських предків” [1, 15]. Проте визначальним моментом збереження своєї особистості стає не тільки боротьба із суспільством, а насамперед боротьба із самим собою: подолання внутрішніх ідейних і морально-етичних суперечностей, здатних довести до межі духового відступництва, бажання “відцуратися свого кореня”. Д. Гуменна показує складну боротьбу героя з ідеологічною зазомбованістю, з власним комплексом “павліка морозова”. Опорою для нього в цій боротьбі, порятунком від фізичної і духової смерти стають батьки, родина – та українська “дрібнобуржуазна стихія”, куркулі, проти яких закликає боротися нова суспільна система і яких вона послідовно й методично винищує. Свої сумніви Тарас Саргола висловлює в розмовах з товаришем дитинства Фімою, майбутнім літературним функціонером: “ – Ні, ти скажи, – перебив сам себе Тарас, – хіба має право так думати інтернаціоналіст? Я хочу бути ним, а кожна точка в моїм «я» обзивається Україною” [3, 146].

Літературне фіяско головного героя, спричинене розгромом його оповідання представниками нової “советської” критики, змушує повернутися його до вчителювання й стати свідком трагедії, що розгорталася на теренах України – розкуркулення, колективізації й масового виселення українських селян із рідних земель. Доля зводить Тараса Сарголу з однокурсником Серафимом Кармалітою – організатором комуні “Вперед”. Колишній розбійник, що уявляв себе “не то Карлом

Моором, не то Кармелюком”, петлюрівський вояк, потім автокефальний священник, пролетарський студент, комсомолец, врешті-решт завербований агент ГПУ, організатор у селі першої комуни, “бандит Дука”, що веде подвійне життя, винищуючи в селі партійні кадри, – такою багатою біографією наділяє героя письменниця. Життя мрійника-ідеаліста Кармаліти – це трагедія особистості в умовах тоталітарної епохи, породжена внутрішньо-психологічним конфліктом, метаннями від ідеї “самостійності України” до ідей “побудови соціалізму” і неможливістю самореалізуватися й здійснити свою мету – побудувати Україну, хоча “він і досі боровся за Україну, як підказувало йому серце”. Останньою трагічною краплею стає крах надії на створення в умовах нового суспільства комуни “Вперед” на взірць “соняшного міста Кампанеллі”. Ілюзії Кармаліти розбиваються об абсурдність не самої утопічної ідеї, а об абсурдність “нового” суспільства й спотворених його ідеологією людей. Це усвідомлює герой: “У соняшному місті Кампанеллі характері облагороджуються, а в комуні “Вперед” Кармаліти – паскуднішають, здрібнюються, насмоктуються випарами задрощів і егоїзму, зненавистю до товариша” [3, 105]. Крах ілюзій, відчай, небажання й надалі йти на компроміс зі своєю совістю й продовжувати агентурну діяльність, побачені картини репресій і знущання з українського селянства призводять до вибору героєм стандартів подвійної гри: керівника комуни та месника – “бандита Дуки”. Показуючи духову боротьбу й прозріння Серафима Кармаліти, Докія Гуменна

розкриває трагедію українця в умовах тотальної фальші і брехні епохи побудови соціалізму, екзистенційним виходом з якої для мислячої, нескореної людини є смерть. Кармаліта реалізовує “свободу вибору”, обираючи в неможливих умовах існування людини смерть як протест проти абсурду епохи й породженої нею нової суспільної машини. Викликом цій системі стає останній бій Серафима Кармаліти, який входить в легенду.

Духовий двобій Тараса Сарголи починається в епоху тотального страху і смерті – основного інструмента тоталітарної системи: страшний голодомор в Україні, репресії, смерть Скрипника і Хвильового, колонізація України. Через розповіді друзів-письменників, їхній “душевний сум”, “крик душі”, “розпач”, Тарас відчуває всю атмосферу страху, агонію людини й людяності, що стає ознакою нової суспільної дійсності (“мертвечиною”). Плагіят, що процвітає в письменницьких колах, творення нашвидкуруч нової орденоносної літературної еліти (“нової знаті”), боротьба за літературні рейтинги, “бенкети під час чуми”, а зовсім поряд голодомор, “голодне божевілля”, тисячі селян, які приходять вмирати у місто. Усі прагнення Сарголи знайти справедливість у новому суспільстві наштовхуються на брехню і спротив советських чиновників усіх рангів. Герой програє боротьбу з тоталітарною системою, залишаючись приреченим на самотність, загубленим у цьому чужому для нього світі, якого він донедавна прагнув. Духова та моральна нездатність письменника зрадити свої національні корені й стати при-

стосуванцем системи призводить до стану відчуження, епістемологічної самотності та життєвої ізоляції. Символічною стає картина в потязі, у якому їдуть колишні однокурсники: обласканий тоталітарною системою письменник-плагіатор, новітній літературний “вельможа”, “кандидат у депутати Верховного совету СРСР” Борис Микитчук і суспільний вигнанець із причепленими ярликами “песиміста”, “наклепника” і “пасеїста” Тарас Саргола.

Останньою ниткою, що обриває зв'язок Тараса Сарголи зі світом, стає смерть матері, яка завжди виступала його духовим оберегом і наставником. Письменниця створює образ-символ матері-України, смерть якої в епоху тоталітаризму символізує і трагедію духової смерті українця – відчай, зневіру, приреченість, втрату смисложиттєвого ґрунту: “Гинула з нею віра в космічну рівновагу й закономірність. Неправда, що жертви гинуть не марно! Нащо ці жертви, ці муки, як однаково все гине? Кров'ю стікала Україна, а марно. Вона, подолана, лежить у агонії. Неправда, що життєві зусилля, факт Тарасового існування, мали якийсь сенс, якесь значення. Україна вирощувала дітей своїх, а комусь їх непотрібно. Борців положила куля, активних завіяли сибірські сніги, засипали казахстанські піски, таких нікчемних нешкідливих пасеїстів, як він, викинули на смітник...” [3, 229]. “Розбожнена” епоха тоталітаризму постає як духовна й моральна прірва, у якій страшнішою є не фізична, а духовна смерть людини, трагедія руйнування особистості, її спустошення, безвір'я, тваринний страх, моральна нищість,

душевна пустка – кінцеве “ніщо” її існування. Проте епоха знищення не здатна зламати українського народу. “Трагічний стоїцизм” і “трагічний оптимізм” визначають основу української суспільної і філософської думки, стають ідейно визначальними та духовими домінантами спротиву тоталітарній системі й основою майбутнього визволення України. Вказуючи на “етичну вищість української людини” супроти тоталітарної системи і її діячів, підкреслюючи екзистенційність фіналу, Юрій Шерех зазначає: “Це люди зосередженого внутрішнього життя, люди великої внутрішньої правди, люди великої й чистої любови і людяности. Атмосфера чистоти і навіть своєрідної святости овіває їх. Ці люди, ніби каже письменниця, не змогли перемогти большевицьку систему, але в них – запорука відродження і місії українського народу” [8, 253]. В останньому розділі роману відбувається зустріч Тараса Сарголи з Мальвіною Дуб'ягою, донькою репресованого організатора комуні. Письменниця створює образ українця нового типу, який виховувався і виріс в умовах тоталітарної дійсності, проте не втратив свого національного підґрунтя, кореневої системи цінностей і готовий боротися за неї. Напівфантастична історія щасливого порятунку від смерті й зустрічі в Москві української дівчини-студентки з одним із ідеологів комунізму Калініним, якому вона висуває низку звинувачень, діалоги героїв про “блудну систему” й майбутнє відродження України – фінал у душі “трагічного оптимізму”, який визначає ідейно-філософську основу тетралогії Д. Гуменної.

Екзистенціальні концепти, художньо-екзистенційні мотиви в епопеї Докії Гуменної дають змогу показати й осмислити трагізм існування української нації на зламі епох у період “світової ночі” (Мартін Гайдеггер), відтворити широку гаму світовідчуття та світобачення людини, для якої характерні пошуки власної автентичності, смисложиттєвих і моральних істин, які дають змогу серед абсурду буття в епоху тоталітаризму віднайти сенс людського існування, що виявляється в екзистенціальній “свободі вибору” бути Людиною.

Bibliography and Notes

1. Бойко Юрій, *Діти Чумацького Шляху*, “Наш Клич”, 26 серпня 1952, с. 12–15.

2. Гуменна Докія, *Діти Чумацького Шляху*: У 4-х книгах, Нью-Йорк: Науково-дослідне товариство української термінології 1983, Кн. 1–2, 338 с.

3. Гуменна Докія, *Діти Чумацького Шляху*: У 4-х книгах, Нью-Йорк: Науково-дослідне товариство української термінології 1983, Кн. 3–4, 413 с.

4. Качуровський Ігор, *Променисті силуети*: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки, Мюнхен 2002, 798 с.

5. Лавріненко Юрій, *Література міжової ситуації*, “Зустрічі” 1990, № 1–2, с. 178–188.

6. Погрібний Анатолій, *Повернення Докії Гуменної*, [у:] *Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.*: У 4-х томах, Київ: Рось 1994, Том 2, с. 444–451.

7. Самчук Улас, *Плянета Ді-Пі: Нотатки й листи*, Вінніпег 1979, 354 с.

8. Шерех Юрій, *Не для дітей: Літературно-критичні статті і есеї*, Нью-Йорк 1964, 415 с.



Mykola Krupach

**«BLACK DEMONS» AND «BRIGHT ANGELS» IN LITERARY STUDIES
(THE PROBLEM OF CLANDESTINE ACTIVITIES
OF SOME WESTERN UKRAINIAN WRITERS IN 1920 – 1930'S)**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Микола Крупач

**«ЧОРНІ ДЕМОНИ» ТА «ЯСНІ ЯНГОЛИ» В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ
(ПРОБЛЕМА УТАЄМНИЧЕНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДЕЯКИХ
ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ 1920 – 1930-Х РОКІВ)**

Abstract: In this article a hypothetical assumption of L. Stefanovska about editorial interference of D. Dontsov into B. I. Antonych article is analyzed. There he was critical about pro-Moscow activities of M. Rudnytskyi. However, taking into account factual evidences, it can be seen that while writing the article *Poetry On This Side Of The Barricades* B. I. Antonych was pressured not only by S. Hordynskyi, but in particular by M. Rudnytskyi. This fact is clearly a call to question the authenticity of the of this review. Accordingly, in the Ukrainian literary studies there is a problem of other literary-critical articles identification which primarily in the interwar period could have been written under the influence of various forms of political dictatorship.

Keywords: authentic text, clandestine activities, B. I. Antonych, D. Dontsov, M. Rudnytskyi, S. Hordynskyi

В одній із книг Леоніда Новиченка заключний розділ має назву «Своє» й «чуже». Він розпочинається пригадкою автора, як «підхмелений Андрій Малишко, зупинившись перед шафою з власними книжками, раптом гірко запитав: „А скільки тут мого?». Згодом, уже в умовах посттоталітарної системи, з приводу спантеличення поета Л. Новиченка зазначив: «Питання, що його б могли повторити чимало талановитих письменників, які працювали в советській літературі. Ішлося [...] не

стільки про міру художньої самостійності і оригінальності [...], скільки про ненормальне й драматичне в основі співіснування в свідомості письменника *органічного* (тут і далі всі письмівки мої, а підкреслення в цитатах авторські. – М. К.) – і *стороннього, підказаного* щирим *внутрішнім голосом* – і *накинутого іззовні*, коротше – *свого й чужого*» [6, 248].

Роздуми Л. Новиченка про співвідношення утворчості мистців *власного* та *накинутого* насильницьким способом вартувало б поширити не

тільки на творчість советських письменників та, потрібно додати, й літературних критиків, але й, зокрема, західноукраїнських у 1920 – 1930-х роках та еміграційних загалом. Коли наприкінці 1980-х – початку 1990-х років знову доступною в Україні стала заборонена советським режимом література, деякі критики якось аж занадто довірливо поставилися до низки тверджень тамтешніх літераторів та дослідників, очевидно, вважаючи, що на працю багатьох із них аж ніяк не могла впливати будь-яка з форм московсько-большевицького диктату чи навіть, так би мовити, «націоналістичного».

Наприклад, аналізуючи статтю Богдана Ігоря Антонича *Примітивна європеїзація*, яка підписана псевдонімом «Зоїл» і побачила світ у лютому 1934 року в журналі «Вістник», редагованому Дмитром Донцовим, Лідія Стефановська висловлює припущення, «що певні стилістичні особливості цього тексту мають „не-антоничівське” походження». Вона навіть пропонує гіпотезу, де вказує найбільш евентуального співавтору тексту: «Знаючи редакторську практику Донцова, можна припустити, що цей неймовірно гострий як на Антонича тон – результат роботи „вісниківського” головного редактора, який уніс туди правки» [8, 113]. Та, коли відсутній рукопис, яким чином тепер можна визначити, чи дійсно у статті Б. І. Антонича наявне оте «своє» та «чуже», тобто його й Д. Донцова? У той же час і цілковито відкинути гіпотетичне припущення Л. Стефановської також немає підстав, адже вже довелося не тільки засумніватися [5], але й довести [4] маніпулятивний характер деяких твер-

джень поета, зокрема, щодо генези української еміграційної літератури 1920 – 1930-х років, наявних у статті *Поезія по цей бік барикади*, що так само могли бути «накинуті іззовні» Б. І. Антоничеві. Отож основною метою цієї публікації є спроба порушити проблему автентичності передусім цих двох критичних статей поета.

Для початку з'ясуємо привід, який дозволив Л. Стефановській засумніватися в автентичності статті *Примітивна європеїзація*. Виявляється, вона аж ніяк не може повірити, що Б. І. Антонич із власної ініціативи міг «так відкрито» критикувати часопис «Назустріч» та його головного редактора Михайла Рудницького, адже «ні до, ні після він жодного разу» цього не робив [8, 113]. Звичайно, на такий «аргумент» можна було б відповісти, що в житті людини трапляються вчинки, які бувають водночас і вперше, і востаннє. Та дослідниця сама заперечує власну тезу в загальному контексті наведених нею ж тверджень. Передусім потрібно ще раз нагадати, що Б. І. Антонич робив це аж ніяк не «відкрито», а глибоко приховано, використовуючи цілком утаємничений псевдонім. На сторінках журналу «Дажбог» цей псевдонім було розкрито лише через рік після появи статті, а саме коли Б. І. Антонич публічно заявив про свій розрив із письменниками *націоналістичної* орієнтації та фактично перейшов у табір їх *супротивників*, критикованих ним же у згадуваній статті. Л. Стефановська також стверджує, що «якби „Зоїл” справді вважав Рудницького ворогом, то вже роком пізніше навряд чи почав би співпрацю з тим же часописом „Назустріч»» [8, 113]. Та як би хтось із літературоз-

навців не сумнівався – факт залишається фактом: *Б. І. Антонич таки це зробив*. І тепер хіба що можна ставити цілком логічне запитання: чому він так учинив?

Не виключено також, що дехто з дослідників просто зацікавлений, аби не визнавати Б. І. Антонича однозначним автором статті, бо в ній він розкрив генезу прихованої мутації *лівого* (промосковського та прокомуністичного) напрямку (начебто «нового шляху») в, так би мовити, *ліберальну* (начебто *проєвропейську*) орієнтацію в мистецтві, що виразно активізувалася на західноукраїнських землях і на еміграції орієнтовно з середини 1933 року. У статті Б. І. Антонич цілком слушно зауважує, що «останні події в Росії», тобто голодомор 1932 – 1933 років та початок масових репресій в окупованій Україні, «відкинули непереможною хвилею настрої широких кругів від Москви». У зв'язку з тим «попадали всякі „Нові Шляхи” та „Критики” й залишили по собі на львівському та празькому бруку безробітний гурт бувших співробітників, що втратили ґрунт під ногами й шукають вигідної пристані, де б могли причалити». Якраз цей «безробітний гурт», прикриваючись ідеями «*європеїзації*», начебто почерпнутої із замислів М. Хвильового, і взявся творити журнал «*Назустріч*». Далі Б. І. Антонич попереджає, що «провідником цієї найновішої рутенської *кафешантної* й *москволюбної „європеїзації”* виступає» саме *М. Рудницький* – «протектор безробітної *новошляхівщини*» [3, 613].

Як бачимо, Б.І. Антонич дає досить чітко зрозуміти, що часопис «*Назустріч*» по суті став прихованим наступником таких промосковсько-більшевицьких журналів у Львові,

як «*Нові Шляхи*» та «*Критика*», видання яких пов'язане передусім із родиною *Крушельницьких*, яка на той час уже виїхала в окуповану більшовиками Україну. Та літературознавці часто намагаються оминати той факт, що біля витоків, зокрема, журналу «*Нові Шляхи*» стояв і *М. Рудницький*. У міжвоєнній про це знало багато культурних діячів у Львові. Врешті, згодом утаємничену участь Михайла Рудницького в редколегії журналу розсекретив Тарас Крушельницький – син головного редактора. Після появи на початку 1933 року в часописі «*Критика*» його памфлету, зокрема, в журналі «*Дажбог*» також з'явилася невелика стаття під глузливою назвою *Справа «відомого критика»*, спрямована *проти* того ж таки *М. Рудницького*. Підписана вона начебто загадковим криптонімом «*А.*». Однак, знаючи малочисельну автуру цього періодичного видання, не важко здогадатися, що найімовірніше вона може належати перу якраз саме – *Б. І. Антонича*, від прізвища якого і твориться відповідний криптонім. Врешті, будь-хто з постійних читачів журналу мимовільно мав би здогадуватися, що передусім Б. І. Антонич найбільш вірогідний автор цієї критичної замітки, тому редактор навряд чи дозволив би комусь іншому використовувати такий криптонім. На вірогідно Антоничеве авторство вказує і тематична спорідненість замітки зі статтею *Примітивна європеїзація*, а також наявний в обох публікаціях «*неймовірно гострий тон*» щодо *М. Рудницького*, який вловила Л. Стефановська, але переадресувала чомусь *Д. Донцову*, що тепер уже аж ніяк не міг мати ніякого відношення до публікації в «*Дажбозі*».

Та хто б насправді не був автором замітки, але хоч би прочитати її в журналі, з яким активно співпрацював, а згодом навіть був його головним редактором, Б. І. Антонич мав обов'язково. Отож хоч би з неї він мав дізнатися про М. Рудницького з-поміж іншого, зокрема, й такі незаперечні факти, що їх конспективно хтось (?) переповів у «Дажбозі»: «„Критика” (2 ч. 24–42) принесла памфлет Тараса Крушельницького, який з цинічною насолодою відкриває лаштунки покійних „Нових Шляхів”. Коли в 1929 появилось їхнє перше число критик і співредактор „Діла” др. М. Рудницький сам „заявив охоту співпрацювати й став членом редакційної колегії журналу” (ст. 39). Але в редакції „Діла” щось прочули й мусів підписати заяву, що в „Нових Шляхах” „ніколи не працював і працювати не буде”. Цього самого дня ввечері пішов до Крушельницького, нарікав на „вузьколобу загумінковщину” (ст. 40), співтоваришів з „Діла” й сказав до пана Антона дослівно таке (цитуємо без змін з „Критики” ст. 40): „Ви, як людина європейського світогляду, зрозумієте мене. Я їм підписав заяву, та я далі хочу співробітничати. Тільки, прошу вас, без розголосу, без реклами. Ви знаєте, я – людина скромна, візьму платню й сиджу тихо”. І дійсно співробітничав майже до самого кінця „Нових Шляхів” (отже разом чотири роки). Цікаво, що М. Рудницький дав відповідь на памфлет Т. Крушельницького у газеті «Діло» (ч. 104), але наведених фактів не заперечував, бо, як читаємо у замітці, «годі їх заперечити», а тільки жалівся, «що впав жертвою *дволичної гри* п. Крушельницького». Далі М. Рудницькому відповів уже сам автор статті в «Дажбозі»: «Хто повірить

у таку наївність? Адже ж по першому числі „Нових Шляхів” усі знали, що це за журнал (див. „Л. Н. Вістник”, „Литаври”, а хоч би „Зиз”)» [1, 95–96].

Звернімо також увагу, що в переліку періодичних видань, які попереджували про лівоідеологічну заангажованість журналу «Нові шляхи», першим названо «Літературно-науковий вістник». Отож цілком логічно, що, розуміючи справжню сутність новоутвореного часопису «Назустріч», Б.І. Антонич міг виявити власну ініціативу, аби попередити про приховані наміри цього видання саме у «Вістнику», адже Д. Донцова в той час він буквально «боготворив», зокрема, запевняючи у статті *Поезія по цей бік барикади* (між іншим, без жодних на те аргументів), що «вся молода еміграційна поезія виводиться з нього, та й на деяких галицьких письменників мав він значний вплив (Бабій, *наймолодші*)» [3, 903].

Однак, важливо зазначити, що подана в памфлеті Т. Крушельницького інформація щодо співпраці М. Рудницького з журналом «Нові шляхи», як з'ясовуємо з інших фактологічних джерел, не є вичерпною. Виявляється, що не тільки А. Крушельницький, але й М. Рудницький та Ф. Федорців, редактори газети «Діло», прикриваючись авторитетом та інформаційною базою цього часопису, також брали активну участь у заснуванні журналу та вербуванні його майбутньої автури. І робили вони це явно підступними методами, зокрема, так само, як і при творенні журналу «Назустріч», прикривалися намірами підтримки ідей М. Хвильового щодо орієнтації української культури на *європейські* цінності.

Так, М. Островерха (Михайло Осика), один із чільників Каліської літе-

ратурно-мистецької школи, оповів, що «пізньої осені 1928» року, тобто ще за якийсь час до виходу першого номера «Нових шляхів», він, перебуваючи в Італії, одержав листа саме з редакції львівської газети «Діло», з якою раніше співпрацював. У ньому «начальний редактор» часопису Ф. Федорців повідомляв, що у Львові починає виходити журнал «Нові Шляхи», який «призначений: підтримати з Заходу Миколу Хвильового у його ідеологічному напрямі – *духово керуватися на Європу*». М. Островерсі було запропоновано співпрацю з новим періодичним виданням, а «редактор» М. Рудницький на четвертій сторінці листа власноруч виклав коло тематичних зацікавлень майбутнього часопису [7, 68].

Ознайомившись з ідейно-патріотичною презентацією задуму місячника, М. Островерха далі зазначив: «Цей запросиновий до співпраці у „Нових шляхах“ лист пише не хто інший, а сам начальний редактор „Діла“ з літературним критиком „Діла“. Хіба це не вдарить до голови? [...] А підтримувати, та ще й із Заходу, духово-культурно Миколу Хвильового, хіба ж це не конспірація? І то проти Москви! [...] Перед очима моєї душі я бачив честь, славу бути учасником такої духової конспірації» [с. 69].

Однак, повернувшись навесні 1929 року до Львова, М. Островерха у видавництві «Червона калина» був звинувачений Ю. Навроцьким («шляхетним воїном, що всюди обороняв честь і правду») у втраті «сорому і чести» за співпрацю з «голоною» А. Крушельницького у «Нових Шляхах» та дізнався, що «редагують цей журнал явні *советофіли*, а скриті шубравці – перший Антін Крушель-

ницький із сином Іваном, другий Федь Федорців і третій *Михайло Рудницький*. Видає журнал [...] дає гроші *советський консул у Львові Юрій Лапчинський*. А духова конспірація є така, що цей журнал читають в Україні лише *чекісти* і *втаємничені з чекістами*, а український загал, хоча б і той вужчий, того журналу й на очі не бачив» [7, 74].

Дізнавшись правду, М. Островерха поспішив опублікувати в газеті «Діло» «оповісту», де публічно пояснив, яким обманним чином його дописи потрапили до часопису, та запевнив, що «з цією хвилиною перестає бути співробітником „Нових Шляхів“» [7, 74]. На відміну від нього, Б. І. Антонич за деякий час усе ж змінив раніш задекларовані ідейні переконання, про які, зокрема, можна здогадуватися й із змісту та факту публікації статті *Примітивна європеїзація* в «націоналістичному» «Вістнику», і примкнув до ще недавно зневаженого ним «гурту» ідеологічних опонентів. Відповідно такими діями Б.І. Антонич ініціював не якийсь там малоімовірний домисел, а цілком фактологічний прецедент, що дає привід у світлі раніше проголошуваних ним принципів характеризувати його пізнішу поведінку, як імовірно «*дволичну гру*». Де саме конкретно в написанні та публікації статті *Примітивна європеїзація* Л. Стефановська вбачає якийсь підступний «результат роботи» Д. Донцова – нам невідомо.

У *Додатках* до книги *Антонич. Антиномії* Лідія Стефановська навіть помістила статтю *Наші шляхи*, яка 1929 року побачила світ у першому номері однойменного журналу та яку потрібно вважати програмною

для цього видання. Там, між іншим, сказано й таке про творчі портрети окремих мистців чи колективних видань: «Хтось з'являється в товаристві з попереду *підробленим обличчям чорного демона*, але його особиста поява, безпосередні зв'язки змивають всю штучно і злобно натрушену сажу, з-під якої виступає *ясне обличчя янгола*» [8, 251]. Цілковито погоджуємося з філософічним умовиводом утаємниченого автора «Нових шляхів», що ним, як уже знаємо, цілком міг бути й М. Рудницький. Тому, враховуючи сказане, можемо прийти й до іншого припущення: аби оправдати не цілком моральні вчинки М. Рудницького та Б. І. Антонича, тобто «оббілити», «англізувати» їх, можливо, Л. Стефановська вдалася й до певної міри маніпулятивного засобу: безпідставно «очорнила», навіть дещо «демонізувала» Д. Донцова. І не виключено – тільки за те, що він належить саме до націоналістичного табору українських культурних діячів. Зокрема, навіть видається, що дослідниця у своїй книзі всупереч очевидним фактам прагне переконати, буцімто Б. І. Антонич не мав ніякого відношення до гурту молодих націоналістичних поетів. І уже цілком незрозумілою є позиція Лідії Стефановської, яка береться стверджувати, що в журналі «Дажбог», редагованому Богданом Кравцівим, був здійснений *«напад на самого Антонича, конкретно – на його статтю Примітивна європеїзація»* [8, 115]. Насправді ж автор замітки намагався дати відповідь на «особисті випадки» (тобто якраз – «напади») [5, 897] проти одного з авторів журналу «Дажбог», що були опубліковані в часописі «Назустріч», очевидно,

підозрюючи, що до них був причетний і Б. І. Антонич. Якраз йому й було нагадано, як він ще рік тому, утаємничуючись псевдонімом «Зоїл», особисто критикував це видання, а з ним і його головного редактора Михайла Рудницького та чільного співробітника Святослава Гординського за комунофільство і тому подібне. У замітці буквально наведено широке цитування із статті Б. І. Антонича, де автор майже не вдається до особистих коментарів, а тим більше якихось «нападів» [3, 896–898]. Якби звинувачення в замітці були несправедливими, то тепер уже на сторінках «Назустрічі» Б. І. Антонич мав би привід заперечити власне авторство статті *Примітивна європеїзація* чи хоч би вказати, що частина поміщених у ній закидів були сфабриковані втручанням у текст редактора «Вістника». Та Б. І. Антонич промовчав. І здогадатися чому доволі просто: допомогти розшифрувати втаємничений псевдонім Б. І. Антонича авторові замітки в «Дажбозі» міг тільки Д. Донцов, а ідентифікувати статтю можна було лише завдяки пред'явленому ним рукописові. Якби в ньому, як намагається нас гіпотетично переконати Л. Стефановська, були внесені кардинальні правки з боку головного редактора «Вістника», то це був серйозний привід із боку Б. І. Антонича відстояти власну гідність і посоромити за редакційне диктаторство Д. Донцова. Отож мовчання з боку Б. І. Антонича явно засвідчило, що він цілком визнав одноосібне авторство статті *Примітивна європеїзація*.

Водночас знаємо достеменно, що саме стаття *Поезія по цей бік барикади* була написана Б. І. Антоничем на замовлення. Маємо цьому доку-

ментальне підтвердження, зокрема, в листах С. Гординського до автора огляду, де й розкриті окремі таємниці замовного характеру «статті до „Сигналів”». Оскільки в цьому періодичному виданні Б. І. Антонич не публікував інших оглядів, то стає цілком зрозуміло, що мова в епістолах якраз іде про генезис статті *Поезія по цей бік барикади*. Виявляється, що саме С. Гординський, начебто на той час ідеологічний опонент Б. І. Антонича, чомусь (?) «поручив» його, «як такого, що найкраще напише» цей огляд. Цілком незрозуміло, чому С. Гординський сам не взявся написати статтю до «Сигналів»? Важливо також зазначити, що Б.І. Антоничеві було висунуто низку по суті ультимативних вимог у разі його згоди написати огляд. Передусім С. Гординський вимагав у Б. І. Антонича, щоби «статті підписувати повним іменем та за них відповідати вповні» [2, 641]. Отож у «Сигналах», очевидно, плянувалася поява не тільки огляду *Поезія по цей бік барикади*, але й інших публікацій Б. І. Антонича.

Щодо змісту статті, то С. Гординський передусім наполягав на *якомусь* (?) «порозумінні» з *якоюсь* (?) групою людей, що її він представляв у перемовинах із Б. І. Антоничем: «Та якщо пишете, мусите з нами *порозумітись*, щоб була *одноцільна редакція* – а Ваша стаття нестигла, говорити про старих, яким уже отковою поле на гробі літератури забили, а про нову літературу нічого» [2, 641]. Уже з цього фрагмента листа стає цілком зрозуміло, що він написаний, коли Б. І. Антонич представив варіант статті, який, очевидно, потрібно вважати першим. Однак на початку епістоли С. Гординський розкриває причину,

чому саме він звертається до Б. І. Антонича у справі написання огляду до «Сигналів». Звідси випливає цілком логічний висновок, що перший варіант статті був представлений комусь іншому із групи людей, окресленої С. Гординським у листі відповідною словоформою займенника «ми».

Зараз начебто важко встановити, хто насправді ініціював перемовини з Б. І. Антоничем щодо написання огляду. Однак, збережений також і лист М. Рудницького, де він так само в ультимативній формі, як і С. Гординський, заявляє Б. І. Антоничу: «Мусити мати цивільну відвагу, коли пишете критику і дати підпис» [2, 635]. Із загального контексту звернення також не важко здогадатися, що М. Рудницький найімовірніше наполягає, аби Б.І. Антонич не використовував псевдонім для підпису саме статті *Поезія по цей бік барикади*, де, зокрема, він із надзвичайно високим пієтетом згадує гурт *молодих* літераторів, що об'єднався навколо львівського часопису *націоналістичної* орієнтації «Дажбог» та до якого на той час ще належав і сам Б. І. Антонич. Отож стає цілком зрозуміло, що М. Рудницький також читав статтю в рукописному варіанті. Так, у листі він дорікає Б. І. Антоничу за згадку про поетів, які гуртуються навколо «Дажбога», та обзиває їх «*графоманами*», яких, начебто на здивування редактора часопису «Назустріч», автор огляду «пробує боронити „ідеологічним підходом”». М. Рудницький називає журнал «Дажбог» «добрим для 18-літніх» попри те, що там, наприклад, часто друкував власні твори і Є. Маланюк, а Б. І. Антонича запевняє, що він має «талант», тому відкрито пропонує йому стати по-

стійним співробітником часопису «Назустріч» [2, 635].

Важливо також зауважити, що в період написання чи радше переписування статті *Поезія по цей бік барикади* С. Гординський також настійливо спонукав Б. І. Антонича покинути своє «окруження», тобто мистецьке середовище націоналістичної орієнтації, що, за його запевненням, «гірш як Крушельниччина забиває всяку індивідуальність та вислів свободної думки». Отож, як бачимо, С. Гординський навіть сам засвідчив власну обізнаність із диктаторськими методами роботи у львівських журналах лівої орієнтації. С. Гординський також погрожував Б. І. Антоничеві, що доки він працюватиме в «Дажбозі», то буде його «поборювати всіма можливими методами, хоч не такими веселими», як у А. Слонімського. А головне, що співробітників «Дажбога» С. Гординський одностайно з М. Рудницьким також звинуватив у «графоманстві» [2, 640]. Звідси можна прийти до висновку, що наступ на «дажбозівців» та, зокрема, Б. І. Антонича був явно скоординований принаймні з боку М. Рудницького та С. Гординського, при цьому останній, очевидно, виконував, так би мовити, «чорнову роботу» такого цькування.

Польський письменник А. Слонімський також відомий і як фейлетоніст. Отож цілком імовірно, що саме на таке приниження власного оточення та погроз з боку М. Рудницького й передусім С. Гординського, а також з метою самозахисту Б. І. Антонич із власної ініціативи й відповів їм у дусі Слонімського фейлетоном *Примітивна європеїзація*. Однак, на відміну від начебто демократичного редактора М. Рудницько-

го, «диктатор» Д. Донцов, очевидно, розуміючи небезпеку подальшого цькування молодого Б. І. Антонича, дозволив йому втаємничити авторство статті псевдонімом «Зоїл», який вдавано символізує «несправедливого та прискіпливого критика», для пера якого якраз і характерний «неймовірно гострий тон», що його, всупереч авторській маніфестації, Л. Стефановська ніяк не хоче визнати однією із стильових рис деяких текстів Б. І. Антонича.

Однак, загалом епістоли ні М. Рудницького, ні С. Гординського не дають відповіді, чому вони так наполягали, аби статтю *Поезія по цей бік барикади* Б. І. Антонич обов'язково підписав «повним іменем», а той так упирався, щоби, як у випадку з публікацією у «Вістнику», приховати авторство за псевдонімом? Залишається також загадкою, чому статтю до «Сигналів» – польськомовного журналу та ще й лівої орієнтації – замовляли та координували її зміст чільні співробітники часопису «Назустріч», який начебто презентував саме *ліберальний (європейський)* шлях розвитку мистецтва? С. Гординський у листах озвучив далеко не всі вимоги щодо змістового наповнення статті. Основні ж переговори між змовниками мали ще проходити у львівському «кафе дель Пе», де у якийсь із «вівторків» між шостою та восьмою годинами вечора С. Гординський призначив конфіденційну зустріч Б. І. Антоничеві, аби вони змогли «остаточно порозумітись» [2, 641].

Як впливає із змісту ще одного листа до Б. І. Антонича, зустріч переговорників таки відбулася, бо вже наступним варіантом статті С. Гординський залишився менш-більш задо-

воленим. Однак, знову ж в ультимативній формі наголосив, що у ній він «переніс на власну відповідальність уступ з *Косачем* на інше місце», аби йому не «шкодити». Б. І. Антонич «з цим мусів або погодитись, або й про нього не писати» [2, 641]. Цікаво, що у статті творчість Юрія Косача все ж представлена, зокрема, в огляді західноукраїнської поезії. Отож, за задумом автора, вона мала розглядатися в розділі еміграційної літератури. Б. І. Антонич знову підкорився вимогам замовників, зазначивши також, що Ю. Косач із тих «численних талантів, які не належать до ніяких груп» [2, 536]. Але така хоч би прискіплива увага до його безпеки з боку С. Гординського явно ставить під сумнів подібне твердження. Також достеменно знаємо, що на час написання статті *Поезія по цей бік барикади* багато західноукраїнських та еміграційних діячів явно здогадувалися про конфідентську діяльність Ю. Косача. Згодом відкритою співпрацею з советським режимом він підтвердив ці домисли. Отож стаття Б.І. Антонича, на перший погляд здавалося б – суто літературно-критична, набирає тепер ознак політично-замовного характеру.

Водночас, покладаючись на фактологічний матеріал, можемо із впевненістю сказати, що орієнтовно впродовж року Б. І. Антонич займав ідеологічно нетривку позицію. Начебто декларуючи власну прихильність до ідей націоналізму та співпрацюючи з виданнями цієї орієнтації, він у той же час вступав у перемовини з їхніми опонентами (ліво-лібералами) та виконував якесь їхні конфіденційні вказівки, зокрема, при написанні статті *Поезія по цей бік барикади*. Лише де-

які з них озвучені в листах С. Гординського. Щодо інших, то вони можуть бути приховані у змісті статті. Тому вона потребує надзвичайно скрупульозного аналізу, оскільки саме в ній, а не в статті *Примітивна європеїзація* можуть бути закладені певні маніпулятивні чинники, зокрема, щодо генези української еміграційної літератури 1920 – 1930-х років, можливо, навіть нав'язані Б. І. Антоничеві, зокрема, М. Рудницьким та С. Гординським. Із цих же причин перевірки на автентичність потребує і низка літературно-критичних статей інших авторів, зокрема міжвоєнного двадцятиліття.

Bibliography and Notes

1. А., *Справа «відомого критика», «Дажбог»* 1933, ч. 5, с. 95–96.
2. Антонич Богдан-Ігор, *Вибрані твори* / Упорядник Д. Ільницький; передмова Д. Ільницького та І. Старовойт, Київ: Смолоскип 2012, 872 с.
3. Антонич Богдан-Ігор, *Повне зібрання творів* / Передмова М. Ільницького; Упорядкування та коментарі Д. Ільницького, Львів: Літопис 2009, 968 с.
4. Крупач Микола, *Генеза тематики української еміграційної поезії 1920 – 1930-х років у інтерпретації Б.-І. Антонича*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Volume V, Lublin 2013, p. 133–141.
5. Крупач Микола, *Проблема маніпуляцій у висвітленні генези української еміграційної літератури 1920 – 1930-х років*, [у:] *Парадигма*, Випуск 7, Львів 2013, с. 305–322.
6. Новиченко Леонід, *Поетичний світ Максима Рильського (1941 – 1964)*, Київ: Інтел 1993, 270 с.
7. Островерха М. (Осика Михайло), *Наперекір. Міляно 1926 – 1931*, Нью-Йорк–Мельбурн: Просвіта 1981, 115 с.
8. Стефановська Лідія, *Антонич. Антиномії*, Київ: Критика 2006, 312 с.

Sofiya Semchyshyn

**ART AND LOVE IN THE BOOK *PARADISE APPLE-TREE*
BY DARIYA VIKONSKA**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Софія Семчишин

**МИСТЕЦТВО І ЛЮБОВ У КНИЗІ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ
*РАЙСЬКА ЯБЛУНЬКА***

Abstract: The subject of the article is the analysis of the book of short stories *Paradise Apple-Tree* (1931) by Dariya Vikonska which contains poetic and philosophical dialogues about art and love. In the article particular attention is paid to that time critics' opinions about short stories collection *Paradise Apple-Tree*. A secession style of the collection, which shows emotionality and a poetic character of images, a presence or erotic elements, an author's play with a reader, a return to the folklore, a sophistication of the depicted elements, a feeling of cultural and spiritual weariness are researched. In the article the structure of the collection where images of the human connection with the nature are thoroughly described is examined. Dariya Vikonska is also presented as the first female author of philosophic, sensuous and emotional stories.

Keywords: essay, philosophical dialogues, aesthetics, image, nationalism, secession style, image, art

У західноукраїнському літературно-мистецькому просторі 20 – 30-х років ХХ ст. непересічною творчою особистістю, яка підносила художнє слово і українську критичну думку на високий філософський та естетичний рівень, була талановита літераторка Дарія Віконська. Вона – автор книги малої прози поетично-філософських діалогів про мистецтво і любов *Райська яблунька* (1931). Саме цю збірку літераторка називала «діалогами з собою». Дарія Віконська запропонувала у збірці *Райська яблунька* вишуканий сецесійний

стиль, в якому домінують згладжено-пастельні колористичні асоціації (як наголошують дослідники, для стилю сецесії характерні саме квіткові й рослинні візерунки, переважання кольорів («пастельних фіолетових, зеленавих, перлисто-сірих») метафоричність асоціативно-емоційних образів, лірична тональність, глибока поетичність, філософічність, внутрішня чуттєвість та вразливість. І їй вдалося досягти поєднання музики і тексту в одне ціле. Навіть на рівні тематичному Дарія Віконська продовжує перебувати у стилі сецесії,

використовуючи улюблені рослинно-квіткові мотиви сецесійного стилю задля створення враження «інобуття», іншої, нереальної, дійсності [5,153]. Уже у назві збірки проглядає символіка гріха й насолоди, а разом з тим сецесійний еротизм. Композиція збірки наголошує, що авторка зорієнтована на орнаментальній оздобі цього стилю. Збірка складається з окремих акордів: настроєвих етюдів, що нагадують плин думок, діалогів про сутність кохання та зраду, про сильну та вольову, а водночас слабку жінку, про природу як символ життя.

Актуальність обраної теми має подвійне значення: по-перше, збірка *Райська яблунька* – це феномен у творчості поетеси, вона відкрила для авторки шлях у прозове плавання; по-друге – мова збірки багата на епітети, порівняння, метафори, а також заворожує неймовірними образами, чуттєво-емоційним світом жіночого «я».

Першу книжку Дарії Віконської *Райська яблунька* тогочасна критика сприйняла по-різному. Насправді, на появу *Райської яблуньки* одразу ж відгукнулися провідні тогочасні критики. Свої критичні роздуми озвучив Михайло Рудницький: «Це дозрілий твір, дозрілого віку, глибоко передуманий, викінчений до нюансів, суцільний в собі та з власним духовим обличчям. Книжка з великою культурою. Більше того, можна було б навіть припустити, що вона не з нашої літератури, якби не два-три натяки в цій книжці на рідні імена. Чому не сказати щиро уголос того, що не один наш земляк думає собі нишком віддавна: тужимо за рідною книжкою з подихом Європи» [8, 295].

Доволі критично зустрів дебют

Дарії Віконської Дмитро Донцов. На сторінках «Літературно-Наукового Вістника» з'явилася рецензія під криптонімом *Д. Д.*, у якій, зокрема, зазначено: «Збірка діалогів на еротичні теми. Але це особлива – я сказав би – асексуальна еротика, краса зів'ялих лиць і охлялих м'язів. Авторка дивиться ще дуалістично на світ: душа і тіло, дух і матерія, “чисте” й “нечисте”. Одне – треба плекати, друге – відкидати» [2, 736-738].

Нічого позитивного в книзі Дарії Віконської не вбачав і рецензент під псевдонімом *Criticus*. Він писав, що збірка нарисів поетеси – переважно в діалогічній формі. «Це не річ так літературна, як радше філософічна. Можемо, щоправда признати авторці високу культурність, але самому творові мусимо відмовити глибшої літературної чи філософічної вартості. Він і тут, і там не дає нічого позитивного» [3, 216].

Натомість інший рецензент, Гавриїл Костельник, на сторінках того ж часопису повністю погоджувався з Михайлом Рудницьким, що збірка Дарії Віконської – «європейська книжка». На думку Г. Костельника, це означення передбачає передусім ступінь культури: «Європа під нинішній час має свій ступінь культури, свою специфічну фазу психічної еволюції. І треба признати, що п. Дарія Віконська вповні засвоїла собі цей ступінь культури: вона так ставить проблеми життя і так до них підходить, як це нині в західній Європі “вібує”. Хоч її книга це її первісток, дала доказ, що має гарний белетристичний талант» [4, 418-419].

На відміну від критиків-чоловіків, жіноча аудиторія сприйняла першу книгу Дарії Віконської над-

звичайно захоплено. Зокрема, на сторінках коломийської «Жіночої Долі» зазначено: «Ось перед нами чепурно видана книжка нової авторки Д. Віконської *Райська яблунька*. Це є збірка новельок, які подано в незвичайній, може, не для кожного зовсім присутній формі; але так як по змістові, так і по формі вони – нові, цікаві, повні оригінальних думок на світ і життя. Вони не тільки цікавлять, але й довго не дають себе забути; примушують над прочитаним глибше задуматися» [6, 7].

Своєрідним підсумком дискусії могли б бути судження Євгена-Юлія Пеленського про Дарію Віконську в його монографії *Сучасне західноукраїнське письменство*. Він писав: «Трудним мистецьким засобом, діалогом, Віконська володіє бездоганно. Воно тим більше трудно, що здебільшого мається вражіння, що діалог тут ведеться не між двома особами, а є просто поетичним оформленням міркувань і перемагань сумнівів та застережень одної таки особи. Авторка вміє примітити чимало поетичних засобів, які дає сучасна поетика, але все в міру й у відповідному місці. Є це доказом великої літературної культури авторки. Нариси, що розбирають питання мистецтва, не можуть викликати які-небудь застереження. І в них передовсім пробивається філософський світогляд поетеси» [7, 36-37].

На думку о. Йосафата Скрутеня, збірка *Райська яблунька* детально розкриває світогляд та психологію письменниці: «Коли ви як слід прослідите її незвичайну любов та прив'язність до природи, у усіх її найменших рисочках; коли крадькома підглянете її залюбовкий спосіб жит-

тя з природою, – тоді порозумієте її своєрідне тло, на якому кинені всі слова та чини» [Цит. за: 1, 15].

Сама письменниця критику сприйняла доволі спокійно. Принаймні, такий висновок можна зробити з її листів до о. Йосафата Скрутеня. У листі від 1 листопада 1931 р. письменниця зазначила, що *Райська яблунька* написана в 1927 – 1929 роках, а «відтоді сама авторка перейшла значну еволюцію» [1, 15]. Можна сказати, що «*Райська яблунька* віддає глибокі й інтимні переживання власної душі, душі змінної, блукаючої, шукаючої» [Цит. за: 1, 15].

Надзвичайно цікаво зрозуміти, що вбачали критики в збірці *Райська яблунька*, які образи-символи авторка вималювала словом для читача, як майстерно було підібрано до кожного твору назву і які емоції викликає кожен прочитаний твір збірки?

У цій збірці Дарія Віконська вдалася до різноманітних жанрових експериментів малих прозових форм: поезії прозою, етюд, акварелі, музичної новели, нарису, філософського діалогу. Письменниця описує ключові аспекти жіночого існування: народження та смерті, життя та безсмертя, кохання і боротьби, щоб наблизитися до таїни буття. Особливістю жіночого письма Дарії Віконської є багата мова квіткових образів, маллярства, музики, а також створений власний жіночий світ. Для детальнішого ознайомлення зі збіркою *Райська яблунька* проаналізуємо її образно-символічну систему та їх вплив на тогочасну українську літературу.

Завдяки багатій палітрі мистецьких засобів і яскравій уяві письменниці перед оком читача вимальовується цілісний, викінчений і довер-

шений візерунок жіночого «я». Основними особливостями жіночого «я» є поєднання дівочої незайманості з чистою жіночою пристрастю, а також войовничість, ніжність, мужність, гордість та покора. Відтак жінка, образ якої творить Дарія Віконська, – по-чоловічому сильна і вольова за своїм характером, а по-жіночому чутлива й вразлива, сповнена і спрагла любові істота.

Вагому роль у збірці *Райська яблунька* відіграє розкриття барв квіткового світу, а також колористична символіка квітів і їхнє значення. Серед улюблених квіткових барв письменниці домінують: біла – символ непорочної чистоти, внутрішнього духовного сяйва, тотожного святості, що в особливий спосіб розкривається у нічну пору (іриса, філокактей, біла кактея, лілея, троянда, конвалія); червона, яка символізує кров; з одного боку, жіночої пристрасти, жаги (бегонія, хризантема, троянда, гвоздика), з іншого – жертвовності (мальва, настурція); жовта – символ життя, енергії, одухотвореності (соняшник, хризантема); зелена і коричнева – життя, безсмертності, цноти, творчої сили (акація, шишка) [8, 19]. Дарія Віконська описує стани дитинячої та божественної свідомості. Квітки викликають асоціації, з одного боку, з наївної чистоти й простоти, а з іншого, – з сакрального знання та пізнання буття. Образ райського птаха викликає асоціацію з величністю, божественною красою і гармонійною досконалістю світу. Такою ж мінливою природою в розмаїтті асоціативних образів наділена і постать жінки, що простує з опису акації – янгола [8,20].

З одного боку, квіти соняшника символізують пристрасність, енергію, життя, а з іншого – властиву їм невинну чистоту. Соняшник уособлює продовження життя, поєднання світу жінки й світу природи: «Нюхаю запах квітки. Прекрасні зерна дозрівають у ній. Я і вона: Жінка і квітка. Дві живі істоти. Одна людська, друга – рослинна. Обидві – втілення Божої волі. Обидві – перехідні збірники космічних сил» [1, 32-33].

Тема материнства й, ширше, – прародительки життя, відлунює у двох інших рослинних образах письменниці – смерековій шишці (*Шишка*) і філокактей (*Філокактей*). В образі першого твору *Шишка* постає багатозначний символ життя, безсмертя, чистоти плодючості й, водночас, творчої сили: «...весела, й дужа, і горда, свідома своєї гідності як носителька життєвих зародків багатьох нових струнких смerek» [1, 42].

Життєтворчу функцію жінки розкрито в описі цвіту філокактей: процес народження життя, поява нової живої істоти: «Корінь, било, листя – це неначе тіло рослини, необхідні умови її буття. Розцвіт – се об'явлення її душі, виданий вираз того, що невидимо творить її найглибшу суть, її втілена туга, її німий крик з продовження усього того, що творить її найінтимнішу індивідуальність за дальшим життям у тій особливій постаті» [8, 223].

Зокрема, у поетичній замальовці *Спомин* зображено жінку-любку, яка спостерігає за виставковою хризантемою та й питає себе: «Жива істота, виставлена на продаж! В які руки попадеться вона?» [8, 211].

Мова квіткової символіки як за- сіб висловлення жіночої особистос-

ти присутня в багатьох оповіданнях збірки *Райська яблунька*, хоча й у дещо незвичній формі. В оповіданнях *Дві амфори*, *Весняної ночі* і у триптиху *Ворота* присутнє співставлення жіночого світу зі світом природи не лише на тематичному, а й на формальному рівні текстів. Зауважимо, що оповідання *Весняної ночі* безпосередньо передує триптихові *Ворота*: 1. *Літо*, 2. *Осінь*, 3. *Зима*, де бачимо цілісне завершення змін пір року. Такими є інтимні взаємини двох подруг-жінок, почуття яких цілковито залежать від природніх процесів: від його зародження до розвитку, а відтак згасання і замирання.

Цікавим (з огляду на внутрішній діалог оповідача з творами малярства) видаються два оповідання зі збірки *Райська яблунька* – *Mona Lisa* та *Шал*, які вступають між собою у міжчасовий діалог оповідача з малярськими творами. В оповіданні *Mona Lisa* вагомою стає внутрішня суперечливість жіночого я: почуття невинності, яке викликає малярський образ Леонардової Джоконди. *Mona Lisa* трактується в оповіданні як символ Вічної Жіночності, котра насправді здатна зрозуміти справжню усмішку Джоконди: «Твоя зрілість є сповненням бажань, але Твоїх власних, а не чужих. Ти береш своє багатство, належиш сама до себе, носиш у собі міру всякої любови» [8, 230].

Другий жіночий образ, що з'являється в оповіданні *Шал*, має виразну концепцію жіночого «я». Основними рисами його є демонічна спокусливість, нестримна жага інстинкту, гріховність, вольовий характер, свідомий вибір і перемога: «Коли одного дня впадеш безсила, розтроще-

на на дорозі, нездібна навіть до гріха, а божевільний тупіт підков змовкатиме у віддалі, – може, тоді твої запаморочені очі відчиняться, шукаючи того світла, що йде не від спалахнувшого вогню, а від внутрішнього саява» [8, 235].

Оповідання *Райське яблуко* присвячене явищу фемінізму як світлоглядному вибору жінки. Головна героїня Ева, провідниця людства, наділена високим інтелектуальним рівнем, почуттям власної гідності й духовими цінностями. У вуста Еви вкладено кредо тогочасної жінки: «Передумовою справжнього кохання є духові процеси, які чоловіки з нижнішою психікою відчувають як перепону у своєму змаганні до повної полові залежності» [8, 26].

У контекст імпресіоністичної поетики Дарії Віконської органічно вписується її музична проза, яка, перебираючи на себе функцію музичних творів, наділена здатністю безпосереднього втілення емоцій і людських почуттів, вираження різноманітних відтінків психічних станів. Зразком музичної новели, в якій найінтимніші внутрішні, суб'єктивні переживання відтворено з особливою письменницькою майстерністю, є твір *Польонез D-moll Шопена* (Op. 71. № 1). Два інші тексти *Музика* і *Прелюдія фіс-дур, № 2 Василя Барвінського* творять чи не єдиний художній простір у прозі авторки, в якому почуття щасливого кохання між чоловіком і жінкою реалізується у його взаємності й повноті, що-правда, за єдиної умови – переходу в інші, неземні світи – світ казки (*Прелюдія фіс-дур, № 2 Василя Барвінського*) або вічності (*Музика*) [8, 26-27].

Збірка малої прози Дарії Віконської *Райська яблунька* – це книга, “яка дихала Європою”. Кожне оповідання розповідає історії сильної та сміливої жінки, що прагне любови та тепла. Ця книжка є важливим прикладом присутності в українському письменстві Модернізму стилістичних елементів сецесії. Для ідіостилю письменниці характерними є багатство та емоційність образів. Мисткиня оперує словом, наче пензлем, творячи чудові настроєві новели, вдало поєднуючи внутрішню чуттєвість, поетичність, філософічність, а також музичність українського слова.

Bibliography and Notes

1. Віконська Дарія, *Жінка в чорному: етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги; Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя*, Львів: Піраміда 2013, 108 с. + 76 с.

2. Донцов Дмитро, [Рецензія на книгу Дарії Віконської “Райська яблінка”], [у:] *Літературно-Науковий Вістник* 1931, Том 106, Книга 7-8, с. 736-738.

3. Коструба П. [Рецензія на книгу Дарії Віконської “Райська яблінка”], [у:] *Дзвони* 1931, Число 3, с. 216-218.

4. Костельник Гавриїл, [Рецензія на книгу Дарії Віконської “Райська яблінка”], [у:] *Дзвони* 1931, Число 6, с. 418-419

5. Мафтин Наталія, *Новатори конструкції й новатори нарації: «Двадцятка» та інші*, [у:] Eadem, *Західноукраїнська та еміграційна проза 20-30 – х років ХХ століття: Парадигма реконквісти*, Івано-Франківськ 2008.

6. [Нові книжки: «Райська яблунька»], [у:] *Жіноча доля* 1931, Число 40, с. 7.

7. Пеленський Євген Юлій, *Сучасне західноукраїнське письменство. Огляд за 1930 – 1935 рр.*, Львів 1935.

8. «Райська Яблінка». *Антологія української малої жіночої прози Галичини міжвоєнного періоду*, Львів: Піраміда 2014, 356 с.



Volodymyr Radziyevskiy

**PECULIARITIES OF NARRATIVE SYSTEMS
OF SMALL PROSE BY LEONID MOSENDZ**

Vinnitsia State Pedagogical University, Ukraine

Володимир Радзієвський

**ОСОБЛИВОСТІ НАРАТИВНИХ СИСТЕМ
МАЛОЇ ПРОЗИ ЛЕОНІДА МОСЕНДЗА**

Abstract: The analysis of Mosendz's narrative systems and short prose strategies conveys the way of works organization as a whole structure. It outlines the forms of opinions presentation and evaluations, identifies the degree of works openness, reveals the ways of events and lines interpretation as well as relationships between characters. To achieve the pursued aims, the model of communication levels is considered altogether with criteria and types of narrators set by V. Schmid. Works like "Faithful Person" and "Retribution" as idea and theme-based entities represent various narrative strategies. Therefore, they are investigated alternately in terms of its narrativeness.

The general narrator of both Mosendz's novels collections is the direct epitome of author's ideas and his ideological position. The narrator's position in author's short prose heritage should be identified as "teacher" or "mentor". So, the ideal recipient of thematically controversial and ideologically similar "Faithful Person" and "Retribution" is a broad reader oriented at a general audience. This being the case, L. Mosendz does not use factitious appeal to the recipient.

The successfully implemented narrative system of L. Mosendz creates the open form of his novels, engaging the reader in the interpretation of events and characters.

Keywords: narrative system, narrator, narrative strategies, recipient

Новелістика Леоніда Мосендза, хоч і містить описові елементи, апріорі є розповідними наративними текстами, адже в них подаються структурно виразні історії, спостерігається функціональне домінування не статичних, а динамічних складових.

Аналіз наративних систем та стратегій малої прози Мосендза

окреслює спосіб організації творів як цілісної структури; форми подачі поглядів та оцінок; визначає рівень відкритості творів, можливість інтерпретації подій та характерів, стосунків між персонажами. Для виконання поставлених завдань доцільно врахувати модель комунікативних рівнів та критерії і типи нараторів, визначені Вольфом Шмідом. *Людина*

покірна та Відплата як ідейно-тематичні єдності презентують різні наративні стратегії, тому в плані розповідності варто розглянути ці збірки Л. Мосендза по чергово.

Насамперед слід зупинитися на реальній, історичній особистості письменника, конкретного автора. «Походження, виховання, суспільне становище мистця значною мірою визначають його світогляд, глибше – світосприймання, естетичний ідеал, навіть ті чи ті прикмети його стилю» [7, 44], – зазначає Василь Пахаренко. Драматизм творів першої збірки, емоційне, динамічне письмо, волюнтаризм, захоплення національними ідеалами, авантюризм багатьох сюжетів визначаються також безпосередньою участю Л. Мосендза у визвольних змаганнях українського народу 1917 – 1920 років, впливом ідеології націоналізму, відірваністю від Батьківщини. Слід зважити на те, що конкретний автор *Людини покірної* – у віці тридцяти двох – сорока років інтелігент. До речі, сучасники свідчать про Мосендза і як про досить емоційну людину. Ганна Шумовська згадувала: «Тоді на хвилинку забігав до нашої хатинки й Леонід Мосендз. Я кажу «забігав», бо це було дуже характерно для нього. Він був швидкий, як вихор. І як з'являвся з якимось запитанням, діставши відповідь, негайно зникав. Взагалі, був це надзвичайно палкий хлопець, поривчастий, відважний». [8, 23]. Улас Самчук: «Пристрасність його не мала меж, і бути толерантним не мав сили» [10, 5].

Вищезазначене варто врахувати і при характеристиці конкретного реципієнта. Це люди, очевидно, небайдужі до національного питання,

активна громадянська позиція яких сформована або ж продовжує формуватися. При цьому конкретна рецепція не обмежується належністю до певного класу, статі та рівнем культури, а лише етнічним походженням, адже новели *Людини покірної* – це, кажучи словами Шевченка, «в своїй хаті своя правда».

Наступним комунікативним рівнем за Вольфом Шмідом, є площина «абстрактний автор – абстрактний читач», де суб'єкти також взаємно актуалізуються. «Абстрактного автора можна визначити за двома параметрами, за двома аспектами, – зазначає щойно згаданий дослідник, – по-перше, за аспектом твору, по-друге, за аспектом позатекстового, конкретного автора. За першим аспектом абстрактний автор є уособленням конструктивного принципу твору. За другим аспектом він виступає як слід конкретного автора у творі, як його внутрішньотекстовий представник» [12, 54-55]. Будь-який мистець прагне бути почутим, а це у свою чергу, як слушно зауважує Василь Пахаренко, призводить до певних обмежень у творчості [7, 53]. Леонід Мосендз – абстрактний автор, по-перше, підпорядковує своє письмо законам сучасної йому мови, використовує при цьому харківський правопис 1927 року (за рішенням проводу Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові норми правопису поширилися й у Галичині). По-друге, слід врахувати вплив специфічної естетики у межах вісниківського неоромантизму (Олег Баган визначає цю естетику як неоготику [1, 182]). По-третє, діють вимоги малої прози, найголовніша з яких – ляконізм. По-четверте, абстрактний автор

приспосовується до адресата, тобто до абстрактного читача, його менталітету. Ідеальним реципієнтом збірки *Людина покірна*, як бачимо з ідеологічного аспекту творів, є небайдужий до проблем свого народу молодий українець, що не боїться висловлювати власну думку, сперечатись, сміливо керується у житті «аргументом сили», а не «силою аргументу» (вислів Дмитра Донцова). На цьому зацентровано абстрактним автором у новелах *Хазарин* та *Роксоляна*, де подано опонентів Давида саме в такому світлі. Очікуваний адресат характеризується в Л. Мосендза такими загальними рисами, як уміння уважно сприймати літературний твір, вболівання загальноукраїнськими проблемами. Автор свідомий того, що реципієнт може бути не достатньо підготовлений. Про це йдеться у вступній ремарці збірки. «Душі, плекані на засаді медитації», «душі, плекані на засаді оборони – пасивній засаді усіх покірних» [6, 7] – це те поле, де, на думку автора, найбільше потрібне сіяє ним зерно. Свою виховну місію письменник вбачає у тому, щоби ці «душі [...] зачинали поволі усвідомлювати, що єдиною життєвою засадою є Чин», що «запорукою перемоги є засада цілком протилежна: Напад!...» [6, 7]. Така концепція абстрактного автора є прямим втіленням донцовського вчення про письменника як насамперед «виховника». Наприклад, у праці *L'art poure l'art* чи як стимул життя? Дмитро Донцов приєднується до думки Джованні Паппіні: «У великих добах – великі письменники це переважно виховники, майстри» [2, 250]. Саме враховуючи інтереси очікуваного

адресата, автор уклав почерговість розповідних історій у збірці. Вони розташовані за принципом зростання драматизму та авантюристичності з метою утримання уваги та зацікавленості реципієнта. Комунікативне поле абстрактного автора значною частиною накладається на поле первинного наратора, дієгетичного за своєю суттю, оскільки він є суб'єктом розповідних історій. Авторська умоглядність характеризується прискіпливою психологічною спостережливістю, емоційністю, інтелектуальною пристрасністю, патосністю, іронічністю. Абстрактний автор *Людини покірної* та конкретний автор збірки в ідеологічному аспекті є однаково радикальні, однаково виправдано нетерпимі.

Фіктивна нарація збірки Л. Мосендза вирішена присутністю двох основних нараторів – первинного (оповідача обрамлення і чотирьох вставних історій: *Брат, Берладник, Укрита злість, облудлива покірність, Люди*) та вторинного (оповідача та розповідача шести історій: *Ното Леніс – Людина покірна, Хазарин, Роксоляна, Великий Лук, На утвор, Поворот козака Майкеля Смайла*).

Загалом у збірці присутність первинного, імпліцитного, наратора відчувається досить сильно. Він одразу визначає себе одним із членів клубу «Підтоптаних парубків»; у частині, що становить обрамлення, нічим особливим з-поміж інших себе не виділяє (не зазначено навіть імені); не вступає в дискусії з його головою (як це дозволяють собі деякі інші), чим виявляє себе його однодумцем. Наратор № 1 є дуже уважним та спостережливим, зливаючись у цьому пляні з абстрактним автором. Важливо за-

значити, що об'єктами цієї уваги є не тільки персонажі, як-от: фіксація особливостей мови та мовлення бійця (*Берладник*), аналітичне сприйняття зовнішності співрозмовника (*Україта злість, облудлива покірність*) тощо. Наратор № 1 слідує за змінами настрою опонентів голови клубу: «Але почувалися незадоволені голоси» [6, 54]. Висловлює також враження від розповіді вторинного наратора (Давида), що безпосередньо свідчить про зверненість наративу до читача (фіктивного): «Але Давид все мав відомости, які не були знані [...]. Справді, Давид мав іноді трохи дивний спосіб оповідати. Тоді він ніколи не зупинявся поглядами на слухачах. Він наставляв очі на безконечність, немов дійсно вдивлявся в йому одному видимі сторінки далекої книги подій. Гладко без зупину і без свого звичайного кепкування, розказував він тоді, ніби внутрішнім зором вичитував з ясних рядків цікавий і для нього самого зміст» [6, 103-104]. Показовою є в цьому випадку імпресивна функція розповіді. Констатуємо її також у власне психологічних спостереженнях первинного наратора (наприклад, як Давид дивиться на жида-шинкаря (*Хазарин*). Атрибутацією фіктивного читача мотивується зображення первинного наратора як любителя поспілкуватися («...сидіти часом мовчки в заїзді «У підтоптаних парубків» не така вже велика приємність» [6, 9]; носія певних філологічних знань («Коли до своїх саркастичних парадоксів починав Давид домішувати люб'язно – ласкаві, здрібнілі іменники – з ним небезпечно було сперечатися» [6, 31]); знавця цікавих напіванекдотичних історій (згадка про одного французького маршала

та його дубльони для байдужих до жінок); емігранта, який гостро відчуває гіркоту свого становища (новела *Люди*).

В ідейно-художній концепції твору важливіше місце посідає вторинний наратор (Давид). Як голова клубу він має незаперечний авторитет, що тримається на відносному всезнайстві, великому життєвому досвіді, умінні зацікавити співрозмовників (зокрема, й парадоксальністю своїх суджень).

Актуальним у ході дослідження є порівняння первинного та вторинного нараторів збірки. Якщо перший час від часу ставить запитання і врешті доходить висновку, то у другого на все відповіді уже готові. Причому Давид різкий у судженнях (наприклад, у новелі *На утвор*: «Від тих, що йдуть на «утвор», слідів звичайно не залишається...» [6, 102]), відчувається, що це результат його власного життєвого досвіду. Первинний наратор більш ліричний (насамперед – сердечний), хоча і голова клубу не позбавлений таких рис (*Поворот козака Майкеля Смайльза*). Обидва оповідачі в основному ретроспектують події, що відбувалися на Поділлі, за походженням наратори теж подоляни, але в розповідях Давида ця українська земля окреслюється конкретніше. Його слухач у новелі *Україта злість, облудлива покірність* зазначає свою географічну приналежність ширше: «З цієї гірської долини флегматична поведінка вуйка на мить перенесла мене аж на Дніпро... Там так само мої земляки бували буйдужі до положення захожого» [6, 57]. Тим самим розширюється і географічна приналежність фіктивного читача, апеляція до якого в обох нараторів

виражається імпліцитно. Первинна нарація є також менш динамічною та менш авантюрною. Давид є зразковим виховником, оповідач обрамлення – зразковим учнем. Присутність останнього мотивує вставні історії та у великій мірі – Давида як образ.

На основі вищезазначеного можна зробити висновок про належність новел *Брат*, *Берладник*, *Укрита злість*, *облудлива покірність*, *Люди* до первинної нарації, решти – до вторинної. Від 3-ї особи ведеться розповідь лише у новелі *Великий лук* та у першій частині пригод Майкеля Смайльза, всі інші тексти новел збірки, є оповідями. Як уже зазначалося, первинний та вторинний наратори збірки Л. Мосендза не є простими реєстраторами подій. За своєю суттю вони є дієгетичними, причому у трьох з чотирьох оповіданих історій первинний наратор виступає одним із головних персонажів (*Брат*, *Укрита злість*, *облудлива покірність*, *Люди*), в одній – другорядним персонажем (*Берладник*); а вторинний наратор, Давид, у новелі *Великий лук* є очевидцем, що не має стосунку до дії, у двох – другорядним персонажем (*Ното Леніс – Людина покірна*, *Поворот козака Майкеля Смайльза*), в новелі *Роксоляна* наратор – один із головних героїв, в *Хазарині* та *На утвор* – головний герой твору. Високий рівень дієгетивності нараторів є у збірці важливою складовою суб'єктивного наративу.

Новели першої збірки Л. Мосендза у пляні розповідного світу (за термінологією Вольфа Шміда) складають своєрідну хроніку драматичних подій періоду визвольної революції. Наскрізна присутність двох нараторів впродовж усієї збір-

ки скріплює різноплянкові твори і робить *Людину покірну*, по суті, одним великим твором. Це асоціативні ретроспекції подекуди з вагомими домішками хронологічних (*Великий лук*, *Поворот козака Майкеля Смайльза*). Стосунки між суб'єктами нарації характерні й тим, що під час оповіді Давида (наратора № 2) первинний наратор перетворюється на розповідача. Щодо інтелектуальних бесід зі слухачами, Ірина Руснак слушно зауважує, що вони [бесіди] «є вагомою частиною художнього світу твору, бо через них відбувається пояснення смислу зображених у сюжеті ситуацій» [9, 119].

Наратори-персонажі в будованих ними оповідях змушують дивитися на події з власної конкретної точки зору, аспекти зображення не змінюються (що є загалом властиво новелі). Зазначимо насамперед, що у часовому пляні акцентується на подіях 1919-го року. Як зауважує Вольф Шмід, «для точки зору час має значення не сам по собі, а як носій змін ідеологічного характеру» [12, 64]. Саме так пояснює Давид хронологічний зріз своїх історій: «Усе, що я тут оповідав, оповідаю й оповідатиму – все сталося в дев'ятнадцятому. У цім єдинім році, що з «шатких» черкаських душ креснув козацьку іскру» [6, 33]. Відповідно до цього поданий і просторовий плян: у шістьох з десяти новел – воєнні події, пов'язані з подільським краєм (рідним для Л. Мосендза). Ідеологічний плян новел збірки (у якій він відіграє особливу роль), крім імпліцитної присутності, часто виявляється і в експліцитній оцінці: «...Не висвітлювати, а реагувати... Ось сенс життя!...» [6, 55] (*Роксоляна*); «Від тих, що йдуть “на утвор”,

слідів звичайно не залишається...» [6, 102] (*На утвор*) тощо.

За часом новели збірки *Людина покірна* загалом більш стиснуті (за термінологією В. Шміда), ніж твори пізньої збірки *Відплата*. У *Людині покірній* дія подається менш деталізовано, у *Відплаті* більше обставин, рис та ознак дії, менше конкретизації – відповідно вищий ступінь описовості.

Прикладами відносно розтягнутого зображення й відносно «повільної» розповідності можуть слугувати епізоди знайомства героя з сім'єю горян (*Укрита злість, облудлива покірність*); перебування на острові двох братів-втікачів (*Брат*); психологічний стан та поведінка арештанта (*На утвор*) тощо. Розтягування та стискання, за Вольфом Шмідом, відбиває ідеологічну точку зору наратора, оскільки все залежить від «значимості», яку приписує наратор тим чи іншим елементам подій: «розтягнуті епізоди важливіші стиснутих» [12, 171].

Хронотоп у Л. Мосендза – це хронотоп так званого «порогу», тобто моменту вирішення життєвої кризи, але ця риса, безперечно свідчить насамперед про залежність від жанру. Важливим моментом у площині розповідного світу збірки *Людина покірна* є рівень фіктивності – реальності персонажів. У даному випадку він прямо залежить від автобіографізму творів новеліста. «В мистецтві, як правило, існує трагічна рівновага між життям і творчістю: за справжній твір мистецтва – мистець мусить заплатити відповідним еквівалентом свого власного життя [...] – зазначає Є. Маланюк. – Поміж біографією й творчістю існує стислий,

майже «органічний» зв'язок, існує своєрідна «рівновага»» [4, 116-117]. Таку «рівновагу» уможливлювала безпосередня участь Л. Мосендза у подіях Першої світової війни. «Ми були [...] «солдати», воїни – цим все сказано» [4, 235], – пише згаданий Є. Маланюк. Відповідно в новелах збірки констатуємо досвід військових справ *Хазарин*, *На утвор*, *Поворот козака Майкеля Смайлза*), непідробний трагізм від втрати на війні рідних та близьких (*Брат*, *Берладник*), промовисті деталі військового побуту (*Поворот козака Майкеля Смайлза*, *Берладник*).

Цитованим світом, за В. Шмідом, є «те, про що розповідається у мові вторинного наратора [...], оскільки ця мова фігурує як цитата в мові первинного наратора» [12, 80]. Цитатність вторинних історій Давида актуалізується, по-перше, стилістичним наближенням вторинної мови до мови первинного наратора (бракує, як зазначалося, ліризму, але насамкінець збірки новелою *Поворот козака Майкеля Смайлза* нівелюється і ця суттєва різниця); по-друге, вкрапленнями-коментарями наратора № 1 («Ні, цей Давид! Завше він щось такого втне!» [6, 93] (*На утвор*); «Холодні, рівні Давидові слова капали як вода на розжеврене залізо» [6, 43] («Роксоляна»); «Гладкий біг Давидового оповідання перервався» [6, 112] (*Поворот козака Майкеля Смайлза*) тощо; по-третє, «використанням первинним наратором вторинної розповіді у своїх цілях» [12, 80]: історії наратора № 1 виглядають як спогади чи роздуми (*Люди*).

Головні та другорядні персонажі виявляють себе у різних видах нарації: Давид – у дещо парадоксальних,

але мудрих повчань та різких репліках; безіменний первинний наратор – у влучних оцінних репліках та внутрішніх монологів; брат оповідача (новела *Брат*) – у нестримному емоційному мовному потоці; Майкель Смайз – у щирих глибокодумних відповідях; чекіст Брунс (*Хазарин*) – у нахабній, нещирій невласній прямій мові; в аналогічному дискурсі, але правдивому й сповненому болю – дід-верховинець (*Укрита злість, облудлива покірність*) тощо. Але всі ці точки зору, думки ретельно, доцільно й умотивовано відібрані й сфокусовані автром, що відповідно позитивно позначилося на художній цілісності творів та збірки загалом.

У висновках відзначимо таку особливість збірки *Людина покірна*, що розповідність у ній ведеться від двох нараторів – первинного і вторинного. Фіктивно це два погляди і дві оцінки, що демонополізує право на істину, дає можливість ширшого залучення читача до інтерпретації твору. Відтак автор подає правду не одної людини, а багатьох, свідомо уникає одновимірності тлумачень. Подібна наративна система використовується Уласом Самчуком у збірці оповідань *Месники*. В обрамленні новел розповідь ведеться від 3-ї особи за недієгетичності наратора, вставні історії оповідають почергово персонажі.

Відбиваючи характерні ознаки модернізму, мала проза збірки *Людина покірна* Л. Мосендза виокремлює яскраві фрагменти з життя героїв. Ці епізоди важливим чином відгукуються у їх свідомості. Художній час у новелах збірки нерідко переривається спогадами. Ретроспекція тут – один із найпоширеніших прийомів.

Аналіз наративної системи збірки Л. Мосендза *Відплата* (1939 рік) не буде повним без огляду авторської комунікації. Певним чином представлений у ній конкретний автор, до вищезазначеного про якого треба додати наступне. З середини 1930-х років Леонід Мосендз менше приділяє уваги поезії, більше займається прозою, пише критичні статті (опрацьовує, отже, багато матеріалів, втім числі й історичних). Незважаючи на скрутне фінансове становище (через відсутність постійної роботи), хворобу (туберкульоз), що час від часу про себе нагадувала, Л. Мосендз, за оцінкою О. Теліги, «залишився ідеалістом у своєму тяжкому житті» [11, 184]. При цьому письменник, як здалося сучасникові, свідомо усамітнюється. Так, про цей період життя Л. Мосендза У. Самчук пише: «Недосяжність його була сливе легендарною. Любив затінки, задні місця, провінцію. Улюбленим його місцем перебування протягом довгих років еміграції був схід Чехословаччини – екстракт і зразок провінційщини стилю, духа і географічного положення...

Підписуючи свою світлину Олені Телізі, Леонід Мосендз узяв мотто з Райнера Марії Рільке «...und nicht noch allein genud» – «...і все ще не досить самотний» [10, 5]. Відповідальність, з якою підходив Л. Мосендз до написання творів, ілюструє таке місце з його листа до Д. Донцова (1933 рік): «Знаючи Вашу неблаганну симпатію до новелістики, підібрав пару тем й цяцькаюся з ними пару місяців [...]. Хочу роздути той фрагмент, що помістив у Братісл[авському] Вістнику, про Сковороду, але мені дуже б хотілось і навіть треба було б поїхати до Токаю» [3, 406].

Конкретний читач *Відплати*, на відміну від свого попередника, шукає відповіді на важливі питання історії власного народу через призму подій минувшини інших народів. Реального реципієнта зрілого віку турбують і актуальні проблеми особистого пляну.

Абстрактний автор збірки уже має великий життєвий досвід, установлені погляди на складні життєві ситуації (особливо це виявляється у новелах *Птах високого лету*, *Лист*, *Ненависть*). Він знається на малярстві, історії, літературі. Чітко розбирається у політиці, глибокий знавець суспільних процесів, мудрий соціолог. Терпимий до справедливої жорстокости. Безкомпромісний. З певною побожністю і шаную ставиться до жінки, яка, за переконанням автора, повинна відповідати високим людським критеріям. Так, як і у збірці *Людина покірна*, умоглядний автор характеризується тут іронічністю (*Лист*), схильністю до філософських думок (*Птах високого лету*), любов'ю до парадоксальних висловлювань (*Лист*, *Ненависть*). Він менш емоційний, ніж у попередній збірці (слід зважати на тематику творів). Свідомий свого місця й покликання в житті, палкий патріот. В ідеологічному пляні метою абстрактного автора *Відплати* є плекання людини, здатної до національно доцільного чину. Ляйтмотивом у цій групі творів простежується міркування: найголовніше у житті – мати благородну ціль, чому б нею не могли бути служіння Батьківщині, відплата, помста за її кривди.

Абстрактний читач відповідно з цікавістю та як заохочення до дії мав би сприймати наступні суджен-

ня: «Так мабуть і треба прожити життя, як цей самітний лицарський птах [сокіл]. Ніколи на землі, ніколи серед гамірливих птахів долин, але на висотах, все самотньому й гордовитому, як цей володар височин...» [5, 32-33] (*Птах високого лету*); неприпустимо «ціле життя прожити вбогою нікчемністю» [5, 112] (*Ненависть*); «Усе, що назбирала душа по мандрівках, віддати цій [рідній] землі, вхопити її кігтями мудрого Мінервиного птаха і до кожної ранки вкапнути свою краплину мудрости й любови...» [5, 122-123] (*Мінерва*) тощо. Ідеальний реципієнт і очікуваний адресат сприймають такі апеляції автора з тою різницею, що для першого – це поштовх до відповідної дії, для другого – до остаточного самовизначення.

Фіктивного наратора збірки ідентифікує сукупність загальних спільних рис розповідних інстанцій окремих творів. Насамперед це домінанта розповіді (від 3-ї особи), оповідач наявний лише в новелі *Лист*. Присутність наратора хоч і коливається за своїм рівнем, загалом є сильно відчутною. Адресант мовлення експліцитуює себе у щойно згаданому творі, у ньому ж він є дієгетичним (головним героєм); у інших новелах збірки наратор не фігурує жодним чином у історіях, що розповідає, зображений імпліцитно. Як важливі особливості фіктивного наратора *Відплати* слід зазначити його всюдишність та всевідність. Він також володіє яскраво вираженими рисами індивідуальної особистости, найголовніші з яких: великий життєвий досвід, гостре відчуття національної ідентичности, чіткість та різкість суджень.

Присутність наратора (фіктивного імпліцитного читача) обумовлює такі особливості новел збірки, як епічність викладу та додаткова описовість у хронологічних ретроспекціях; відносно часті безпосередні апеляції у вигляді філософських роздумів про життя (*Птах високого лету*), патріотичних переконань (*Мінерва*, *Г'я рагата*), міркувань про образ жінки (*Лист*) тощо.

У характеристиці розповідного світу аналізованих творів важливим елементом є об'єднуючий їх у збірку чинник. На нашу думку, він насамперед ідейний, ніж тематичний (хоча й проєкція картин минувшини інших націй на історію рідного досить виразна). Експансивну ідею *Відплати* можна окреслити наступним чином: подібно до славних синів інших народів (німця Карла Райнбурзького (*Птах високого лету*), венеційців Пачіолів (*Г'я рагата*), половця Отрока (*Євшан-зілля*) і «я», не зважаючи на певні особисті проблеми (які трапляються в житті кожної людини), благородно прислужуся рідній Вітчизні (як, наприклад, Сковорода у *Мінерві*). Відповідно розташовано й новели у збірці.

Точною зору в основному володіє розповідач (в новелі *Лист* – оповідач). Зрідка промінь зору може переходити до персонажа: так автору легше передати внутрішній світ героя, обставини подій (Карло переживає свою поразку в бійці за Катерину (*Птах високого лету*), хан Отрок спостерігає зміну життя свого народу під руськими богами (*Євшан-зілля*), Франческо Пачіолі боляче сприймає вбивство рідних та зруйнування «родового фондака» (*Г'я рагата*)) тощо. У новелі *Мінерва* матеріал подається

під кутом зору головного героя, спостерігається поступове нагнітання зараження наратора текстом персонажа.

У новелах *Птах високого лету*, *Г'я рагата*, *Євшан-зілля* хронотоп осягає відносно короткі відрізки життя героїв на тлі історично важливих для їхніх народів подій, проєктується при цьому на українські проблеми, відтак набуває філософсько-символічного наповнення, адже осмислюється національний розвиток, діяння видатних представників різних народів, їх суспільні змагання.

Новели *Лист*, *Ненависть* та *Мінерва* показують короткий напружений момент особистого життя героїв з підтекстом громадянського звучання.

Важливі, на думку наратора, епізоди набувають оптимальної «розтягнутості»: Карло Райнбурзький приймає важливе рішення щодо спадщини (*Птах високого лету*); Франческо Пачіолі вирішує помститися (*Г'я рагата*); вдова та її прихильник з'ясовують стосунки (*Ненависть*) тощо. Епізоди менш наснажені в ідеологічному пляні відповідно конкретизуються: власник Райнбургу влаштовує «ряд гучних святкувань і веселих сходин» після відновлення родового замку; безпосередні обставини роботи Сковороди у почоті полковника Вишневського (*Мінерва*) тощо.

Характеризуючи цитований світ творів збірки *Відплати*, слід мати на увазі абсолютне домінування тексту наратора над текстом персонажа. Винятками є новела *Лист*, у якій текст первинного наратора є текстом персонажа у зв'язку з дієгетивністю першого, та до певної міри новела *Нена-*

висть, де діалоги персонажів мають питому вагу в загальному розповідному матеріалі.

Герої Л. Мосендза розкривають свій внутрішній світ, по-перше, за допомогою роздумів, оформлених не-власне прямою мовою (Карло Райн-бурзький, хан Отрок, Франческо Пачіолі). По-друге, за допомогою листа через монологічну форму (Л. М., новела *Лист*). По-третє, у емоційних репліках та дещо пафосних порадах (Катерина, Євген, *Ненависть*). По-четверте, у афективній душевній сповіді, поданій як потік свідомості (*Сковорода*, *Мінерва*). Варто констатувати також вияви характеру персонажів через експресивний вислів – пряму мову (ханенкове «На Русь! На Русь!», новела *Євшан-зілля*) та оцінне висловлювання у вигляді непрямой мови («Говорив [хан Коб'як], що забули вже половецькі боги про свій нарід» [5, 97], *Євшан-зілля*). Таким чином, Л. Мосендз, використовуючи різні види нарації, оптималізує показ сприйняття подій персонажами.

У висновках треба зазначити, що недієгетичність наратора у новелах збірки *Відплата* (за вищезазначеним винятком) обумовлює більш нейтральне, більш об'єктивне (зокрема, й стосовно новел збірки *Людина покірна*) переживання ним подій. Авторів зручний всюдисущий та всезнаючий недієгетичний наратор, бо він легко робить «пряму інтроспекцію в свідомість діючих персонажів» [12, 91]. Констатуємо аналогічний вид нарації в повісті Леоніда Мосендза *Засів* та романі *Останній пророк*. Розповідачем, що не бере участі в дії, широко користуються в малій прозі Юрій Липа (усі новели збірки *Нотатник*), Юрій Клен (переваж-

на більшість новел). Натомість Улас Самчук, як і загалом Леонід Мосендз-новеліст, тяжіють до оповіді.

Два центральних дієгетичних наратори у збірці *Людина покірна* також функціонально вигідні автору: за їх посередництва рухається сюжет, оперативно характеризуються дійові особи, передаються відчуття обставин подій.

Узагальнений наратор обох збірок Л. Мосендза є безпосереднім виразником авторських ідей, його ідеологічної позиції. Позицію ж наратора у малій прозі письменника слід окреслити як «вчитель», «виховник». Ідеальним реципієнтом, отже, новел *Людини покірної* та *Відплати*, що різняться темами, але близькі ідейно, є читач насамперед широкий, масовий. При цьому у Л. Мосендза відсутня штучна апеляція до реципієнта, яку можна спостерігати, наприклад, в *Месниках* У. Самчука. Пам'ятаючи про особливості підпільного журналу «Сурма», де були надруковані оповідання письменника-волинця, зазначимо все-таки видиме підлаштування стилю під масового реципієнта, що виявилось в слабо завуальованій агітації, занадто буквальних заохоченнях до розмови, до слухання; у спрощеній образності та метафоризації; зловживанні емоціями, перечуленості характерів. Новели Л. Мосендза, що виконують таку ж виховну функцію, позбавлені подібних хиб, є художньо вартіснішими.

Вдало реалізована наративна система новеліста Леоніда Мосендза утворює відкриту структуру його творів, що дає можливість залучення читача до інтерпретації подій та характерів.

Bibliography and Notes

1. Баган Олег, *Естетика і поетика вісниківського неоромантизму*: Дисертація ... кандидата філологічних наук: 10.01.01., Львів 2002, 195 с.

2. Донцов Дмитро, «*L'art pour L'art*» чи як стимул життя?, [у:] *Idem, Дві літератури нашої доби*, Торонто: Гомін України 1958, с. 225-258.

3. *Листи Леоніда Мосендза до Дмитра Донцова*, [у:] *XX століття: від модерності до традиції. Збірник наукових праць* / Ред. Ірина Руснак, Випуск 1: *Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза*, Вінниця: Планер 2010, с. 388-430.

4. Маланюк Євген, *Нотатники (1936 – 1968)*: Документально-художнє видання, Київ: Темпора 2008, 336 с.

5. Мосендз Леонід, *Відплата: Оповіді*, Львів: Українська бібліотека 1939, 123 с.

6. Мосендз Леонід, *Людина покір-на / Homo lenis*, Львів 1937, 126 с.

7. Пахаренко Василь, *Основи теорії літератури*, Київ: Генеза 2009, 296 с.

8. Подолинний Анатолій, *Леонід Мосендз у Гнівані*, [у:] *XX століття: від модерності до традиції. Збірник наукових праць* / Ред. Ірина Руснак, Випуск 1: *Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза*, Вінниця: Планер 2010, с. 21-24.

9. Руснак Ірина, *Художній світ новел Леоніда Мосендза*, [у:] *XX століття: від модерності до традиції. Збірник наукових праць* / Ред. Ірина Руснак, Випуск 1: *Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза*, Вінниця: Планер 2010, с. 116-131.

10. Самчук Улас, *Леонід Мосендз*, [у:] Мосендз Леонід, *Волинський рік. Поема*, Рівне: Азалія 2010, с. 5-8.

11. Теліга Олена, *Вибрані твори*, Київ: Смолоскип 2008, 534 с.

12. Шмид Вольф, *Нарратология*, Москва 2003, 312 с.



Svitlana Lushchiy

**NOVELS OF UKRAINIAN DIASPORA OF THE 2ND HALF
OF THE 20TH CENTURY: PROBLEMS AND PERSPECTIVES OF STUDY**

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

Світлана Луцій

**РОМАНІСТИКА УКРАЇНСЬКОЇ ДІЯСПОРИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ
XX СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ**

Abstract: The primary task of literary history is to examine major trends in literature of Ukrainian diaspora. During the 1940's–1980's about hundred of new novels were published in Ukrainian diaspora. It highlights key issues of great prose of the second half of the 20th century. Novels are discussed in the context of Ukrainian national prose. In this article the author analyzes the works of writers who were in exile during World War II. The object of the study is Ukrainian diaspora literature of 1960's – 1980's and unknown archival sources (correspondence, memoirs, autobiographies), writers speeches of MUR and “Words” literary critiques and informative message in periodicals.

The study of the nature of stylistic development of Ukrainian diaspora novels, allocation within stylistic trends the leading genres, identification of issues of novels paints a complete picture of the Ukrainian diaspora literature in the context of national and world literature of 1960's – 1980's.

Keyword: genre, style, problem, novel

Історія України ХХ століття пройшла під знаком масових політичних еміграцій. Галина Сиваченко у книзі *Пророк не своєї вітчизни. Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст* слушно зауважила: “Одна з прикметних особливостей літературного процесу ХХ ст. – перетворення індивідуальної життєвої чи навіть історичної ситуації вимушеної еміграції на явище національної культури” [13, 7]. Це висловлювання особливо стосується української ді-

яспорної літератури другої половини ХХ століття.

За даними дослідників, у післявоєнній Німеччині опинилося близько 300 тисяч українців [6]. Після від'їзду з таборів Ді-Пі у країнах Північної Америки поселилося 150 – 175 тис., Південної Америки – 35 – 40 тис., Західної Європи – 65 – 75 тис., Австралії – 25 – 30 тис. осіб [4].

За підрахунками Ігоря Качуровського, “на кінець 1945 – початок 1946 рр. на Заході, попри всі зусилля людоловів, залишилося якихось 400

тис. українців” [7, 121]. У спогадах І. Качуровського виринули невідомі подробиці про творче життя українців, які знайшли притулок в італійських таборах для переміщених осіб: “Не слід забувати й таборів біля Рюміні (на сході Італії), де було кілька представників творчої молоді: Віталій Бендер, Андрій Легіт, Богдан Бора, Микола Французенко” [7, 121].

Отже, при вивченні літературного процесу на еміграції 1940-х років, який, як правило, дослідники пов’язують з діяльністю МУРу, не можна оминати літературно-мистецького життя українців у таборах для переміщених осіб на сході Італії, адже воно було надзвичайно жвавим і продуктивним. Про це свідчить дослідження *Українська таборова преса в Італії (1945 – 1947 рр.)*, автор якого наводить ряд цікавих фактів та документів про культурні досягнення українців [14].

Літературне життя в італійських таборах зосереджувалося навколо інформаційного тижневика “Батьківщина”, часопису “Життя в таборі”, твотижневика “Юнацький зрив” (виходив у вересні 1945 до травня 1947 років, редактор Микола Оглюк) та “Оси” (редактор Володимир Каплун). Загалом після війни в таборах для переміщених осіб, які перебували в Італії, з’явилося біля 20 видань.

Якщо проаналізувати розвиток прози в італійських таборах для переміщених осіб, то з упевненістю можна сказати, що провідну роль відігравали історичні нариси, спогади, таборові літописи. Про це свідчать такі рубрики часописів: *Хроніка таборового життя, З таборового життя, З життя Куреня молоді, Таборова літопись*. У часописі “В наметах”

у зверненні до читачів редакція так окреслила основне завдання табірної періодики: “Ми пишемо історію”. Правда жодного роману тут так і не було написано, тоді як письменники МУРу (Німеччина) у цей час видали більше 9 романів.

Прозаїки діяспори усвідомлювали свою культурну, історіотворчу та націєтворчу місію. Як зазначив Улас Самчук, один із авторів концепції “великої літератури”, в передмові до твору *Юність Василя Шеремети*, написаній 21 березня 1946 року: “Я ставив, і зараз ставлю, собі досить, як на письменника, виразне завдання: хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю... Мені хотілося б у художньому вислові передати головніші етапи нашої, багатой на драматичні моменти доби” [12, 15].

Отже, концепція “великої літератури” спонукала прозаїків написати такі твори, які б змогли “оприяти націю в культурно-цивілізаційному просторі й історичному часі” [2, 13].

Власне про написання “архіву” як одного з основних завдань еміграційної літератури мріяв не лише Улас Самчук. Про це йшлося в численних літературознавчих розвідках провідних критиків МУРу. Юрій Шерех визначив головну мету, яка постала перед еміграційними письменниками МУРу: “Літературні, мистецькі твори, що постануть з нашого об’єднання, будитимуть душі, свої й чужі. Поновна будова України почнеться з таких творів” [16, 229].

Більшість мистців-емігрантів була свідками трагічних історичних подій в Україні: програна національно-визвольна боротьба 1917 – 1919 років, насильницька індустріаліза-

ція та колективізація, масові арешти, штучний голодомор 1932 – 1933, непомірні втрати українства в часи Другої світової війни. Вони хотіли зафіксувати побачене й пережите, а також розповісти світові про злочини російського комунізму. Таке завдання міг виконати насамперед роман. Цей синтетичний жанр давав можливість глибоко усвідомити власну ідентичність, історію та культуру в умовах еміграції. Цілком закономірно, що протягом другої половини ХХ століття в діаспорі з'явилося понад 100 романів. У 1940-х роках в період МУРу з'явилося більше 9 романів, у 1950-х – більше 23, 1960-х – більше 29, 1970-х – більше 24, 1980-х – більше 11. Звідси прагнення прозаїків до великих полотен – дилогій, трилогій: У. Самчук *Ost*, Д. Гуменна *Діми Чумацького Шляху*, Ю. Буряківець *Нездоланні*, С. Любомирський *Слідами заповіту*, Л. Коваленко *Наша, не своя земля* та ін.

На сьогодні одне з першочергових завдань історії української літератури – дослідити жанрові та стилеві особливості великої прози української діаспори другої половини ХХ століття, зокрема 1940-х – 1980-х років, простежити основні тенденції її розвитку. Словом, вивчити феномен романної прози української діаспори в контексті загальнонаціональної літератури, в тому числі й літератури материкової України.

На мою думку, не можна оминати концепції “двоколіїності” розвитку української літератури, сформульованої критиком діаспори Григорієм Костюком. Учений зауважив, що феномен двоколіїності зумовлений політичними реаліями того часу, проте розвиток українського пись-

менства у різних географічних координатах все одно не заперечує єдності між материковою та діаспорною літературою. Іван Дзюба – один із авторів багатотомної *Історії української літератури* – також наголошував на тому, що літературний процес ХХ століття слід розглядати як цілісну взаємодію обох літератур – материкової та діаспорної.

Романістику діаспори другої половини ХХ століття необхідно розглядати як цілісність, яка базується на єдиній етнолітературній традиції з різновекторними шляхами жанрово-стильового розвитку.

Зазначу, що літературу 1940-х – 1950-х років розглядаю як еміграційну. Це період переїзду українських громадян до інших країн на постійне місце проживання та адаптації в іншокультурному середовищі. З 1960-х років період еміграції завершується, розпочинає свій відлік література української діаспори.

Варто говорити і про специфіку діаспорної літератури: йдеться про твори письменників, які опинилися на еміграції під час Другої світової війни, і тих авторів, які народилися в діаспорі. Як слушно стверджував Микола Сорока, “покоління ж, народжене на новій землі, асимільоване різною мірою до нової культури, витворює нове явище – українську американську літературу, українську канадську літературу, тощо, і, таким чином, може бути моделлю для подібних процесів у інших країнах. Письменники цього покоління вже не користуються мовою своїх предків (хоч можуть її знати), нова культура стає їм ближчою, нова країна стає новою батьківщиною, вони тут народилися і не мають наміру емігрувати” [15, 18].

Проблеми розвитку української діаспорної прози порушувалися насамперед літературознавцями діаспори. Йдеться про праці М. Білоус-Гарасевич, Г. Грабовича, В. Державина, Л. Залеської-Онишкевич, І. Качуровського, Г. Костюка, Ю. Лавріненка, П. Одарченка, Л. Рудницького, Ю. Шереха та ін.

Безумовно, велику роль у вивченні прози української діаспори відіграють праці материкових дослідників: Р. Гром'яка, М. Жулинського, Г. Сиваченко, Ю. Коваліва, Р. Мовчан, В. Мацька, Ю. Мариненка, В. Гуменюка, В. Панченка, Т. Салиги, І. Набитовича, Ф. Погребенника та ін.

Проте цілісного історико-літературного дослідження, яке б означило саме характер та основні тенденції жанрово-стильового розвитку романістики української діаспори другої половини ХХ ст., окреслило її проблемно-тематичний спектр, на сьогодні немає.

Лише частково вивчена одна із ключових проблем літератури української діаспори – взаємодія традиції та новаторства на проблемно-тематичному та жанрово-стильовому рівнях художніх творів.

З'ясовуючи жанрово-стильову специфіку романної прози української діаспори, неможливо оминати розвиток великої прози в материковій Україні, адже у подібному порівнянні чіткіше постають специфічні риси кожної з них. Йдеться саме про важливість дослідження жанрово-стильової динаміки великої прози діаспори як частини загальноукраїнської літератури, а також літератури тих країн, до яких переїхали на постійне місце проживання українські письменники.

Для вивчення романістики діаспори другої половини ХХ століття варто залучити не лише величезний масив художніх текстів, відомих і невідомих, а також наявні в Україні архівні джерела (епістолярій, спогади, автобіографії), програмні виступи письменників МУРу та "Слова", літературно-критичні статті та інформативні повідомлення у періодиці.

Безумовно, особливістю діаспорної прози є той факт, що вона творилася у вільних умовах, у центрі Європи. Як слушно зазначив один із дослідників літератури української діаспори – Роман Гром'як, "відвертість і щирість емігранта, що живе на поселенні в демократичній країні, не може за морально-політичними наслідками зіставлятися з відвертістю і щирістю підневільного мистця. Саме звідси бере початок відмінність у виборі тем, постановці проблеми, способу їх художнього втілення. Цим зумовлена різна міра публіцистичності і ліризму, езопової мови й алюзій, алегоризму і символіки, притчевости й філософічності" [3, 250].

Для української творчої інтелігенції ідея культурно-мистецької інтеграції в європейський простір була як ніколи актуальною. Після утворення 1945 року в Німеччині (місто Фюрт) організації українських письменників-емігрантів – Мистецького Українського Руху (МУР) – літературно-мистецьке життя набуло нового імпульсу. "...За інтелектуальною насиченістю дискусій і творчими здобутками – це чи не найцікавіший період української літератури ХХ століття після 20-х років" [10, 238], – так схарактеризувала МУР як літературне явище Соломія Павличко.

Навіть при бездержавному стані українців нації еміграційна література активно розвивалася. Відсутність власної держави сприймалася емігрантами як одна з трагедій українства. Однак прозаїк, драматург і перекладач Ігор Костецький у своїх виступах повсякчас стверджував: для розвитку літератури українцям необов'язково мати державу. Письменники – це люди світу, тому можуть творити в будь-якій країні, а тим більше в Європі.

На сторінках багатьох українських часописів, яким так і не судилося стати періодичними виданнями, насамперед через фінансову скруту, у трьох збірниках МУРу літературно-мистецькі дискусії про розвиток українських традицій та доцільність засвоєння європейського досвіду знайшли своє продовження. Тут активно обговорювалися актуальні проблеми української та західноєвропейської культури. У таких періодичних виданнях, як “Арка” (Мюнхен), “Звено” (Інсбрук), “Лис Микита” (Мюнхен), “Літаври” (Зальцбург), “Літературно-науковий вісник” (Регенсбург), “Неділя” (Авсбург), “Рідне слово” (Мюнхен), “Світання” (Авсбург), “Українська трибуна” (Мюнхен), “Українські вісті” (Ульм), “Хорс” (Регенсбург) та ін. друкувалися критичні статті та художні твори українських письменників.

Деякі еміграційні видання орієнтувалися не лише на українців. Наприклад, елітарний журнал “ХОРС” (1946), редагований Ю. Шерехом та І. Костецьким, до кожної статті подав анотації англійською й німецькою мовами, намагаючись зацікавити європейського читача. Однак це видан-

ня після першого номера припинило своє існування.

Але найсерйознішим інтелектуальним модерністським виданням українців у 1940-х роках був журнал “Арка” (1947 – 1948) (редактори В. Домонтович, Ю. Косач, Б. Нижанківський, З. Тарнавський, Ю. Шерех), на сторінках якого публікувалися твори Ж.-П. Сартра, А. Жіда, ілюстрації таких художників, як Мане, Матісс, Ван Гог, Роден, Ель Греко. Розділ *Театральна хроніка* інформував читачів про здобутки європейського театру, а про вихід книг європейських авторів ішлося у рубриці *Новини світової літератури*.

Загалом “Арка” надрукувала чимало статей, присвячених саме європейській літературі, мистецтву, філософії, зокрема Лао-Цзи, Т. С. Еліоту, Ж.-П. Сартру та ін.

Збірники МУРу також знайомили українців із загальними тенденціями розвитку сучасних європейських літератур, особливо французької [9].

У свою чергу українське письменство прагнуло зацікавити європейського читача своїми творами. Твори І. Багряного, Ю. Косача, У. Самчука, І. Костецького були перекладені німецькою, французькою, англійською мовами.

Давня проблема вибору національних чи європейських орієнтирів у подальшому розвитку українського діяльного мистецтва, яка особливо гостро постала в період МУРу, у наступні роки зазвучала з новою силою. Як слушно відмітила О. Пахльовська, “це конфліктне протиставлення «національного» та «європейського» супроводжує українську літературу й критичне її осмислення впродовж XIX – XX ст. і, нарешті, ви-

водить її на «європейську дорогу» [11, 68].

У період МУРу накреслилися магістральні шляхи розвитку української діаспорної прози: традиціоналізм та модернізм. Умовно прозаїків діаспори можна поділити на три групи:

– традиціоналісти, які вперто відстоювали традиції вітчизняного письменства, відмежовуючись від здобутків світової літератури (Д. Гуменна, Ю. Буряківець, Ф. Дудко, З. Дончук, І. Лобода, Олекса Кобець, Степан Любомирський, Степан Федорівський та ін.);

– модернізовані традиціоналісти, тобто модерністи так званих 1920-х – 1930-х років, які розпочали свою творчу діяльність в Україні (Східній і Західній), прагнули, поєднуючи національні та європейські традиції, долучитися до кращих здобутків світового письменства (І. Багрянний, У. Самчук, І. Качуровський, Василь Барка, Л. Коваленко та ін.);

– ліві модерністи – ті письменники, які виводили українську літературу на європейські обрії, новатори, які намагалися модернізувати жанрово-стильові парадигми діаспорної прози (І. Костецький, Ю. Косач, Е. Андіївська, Б. Бойчук, Ю. Тарнавський).

Вивчаючи жанрово-стильову парадигму прози діаспори, необхідно залучати маловідомі або й взагалі невідомі романи 1940-х – 1990-х років поряд з відомими й дослідженими текстами, що дасть повну картину розвитку національної літератури другої половини ХХ століття. Йтиметься також про проблему жанровизначальних чинників у системі великої прози діаспори, динаміку та специфіку функціонування жанрових і стильових систем.

Велика проза відіграла важливу роль у житті української діаспори. Вона давала змогу реалізувати буття української нації поза батьківщиною, а також зберегти особисту та національну пам'ять українців. Створення національних історичних мітів чи мітологізованої історії стало одним із першочергових завдань для українських письменників. Саме романне мислення насамперед передбачило зацікавлення історичною, історіософською та націєтворчою проблематикою (Юрій Косач *День гніву*, *Володарка Понтиди*, Василь Чапленко *Чорноморці або кошовий Харко з усім товариством*, Леонід Полтава *Тисяча сімсот дев'ять*, Юрій Радзикович *Полковник Данило Нечай*, Микола Лазорський *Гетьман Кирило Розумовський*, *Степова квітка*, *Патріот*, Докія Гуменна *Хрещатий яр*, Іван Лобода *Вони прийшли знову*, Степан Любомирський *Під молотом війни*, Юрій Горліс-Горський *Холодний яр*, Віталій Бендер *Фронтіві дороги* та ін.).

Національно модифіковані оптимальні моделі буття українців постають у творах багатьох прозаїків: Морозів хутір у трилогії Уласа Самчука *Ost*, хутір Осташенків у тетралогії Докії Гуменної *Діти Чумацького Шляху*.

Цілком закономірно, що письменники діаспори звертаються саме до роману-хроніки, до великих епічних полотен. У роботі *Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40 – 50-х років ХХ століття* дослідник Юрій Мариненко писав про жанрово-стильові пошуки післявоєнної романістики: «Водночас, дотримуючись у цілому класичних способів зображення, вони (прозаїки – С. Л.) намагаються розширити жанрові рамки роману-

хроніки, мітологізують текст, [...] власне хроніку сучасного життя перемешкують екскурсами в минуле тощо” [8, 323].

Втрата державности, вимушена еміграція – ці фактори закономірно активізували розвиток історичної прози. Соціально-психологічна та екзистенційна лінія великої прози також постала із численних трагічних подій, пережитих українцями. Починаючи з періоду МУРу, прозаїки діяспори “прагнуть задокументувати епоху в іменах та характерах” [2, 19], означити власне місце серед інших народів та культур.

Велика проза представляла Заходові Україну, утверджувала український психотип. Саме сильний герой, якого не скорила тоталітарна система – та особистість, яка презентувала українство на міжнародній арені. Йдеться про героїв І. Багряного, Василя Барки, Д. Гуменної, З. Дончука, Степана Любомирського, І. Качуровського, О. Гай-Головка, Ю. Буряківця, Степана Федорівського, Я. Гайваса та ін. Ці герої нагадують “людину, яка бунтує” Альбера Камю. Протягом 1940-х – 1980-х років у діяспорі з'явилося чимало творів, про боротьбу із соціальною тоталітарною системою. Головні герої цих творів – особистості, які не хочуть бути гвинтиками жакливого суспільного механізму (З. Дончук *Куди веде казка*, І. Качуровський *Шлях невідомого*, Ю. Буряківець *Нездоланні*, Степан Федорівський *Нотатки повстанця*, Я. Гайвас *Воля ціни не має*).

Одним із провідних мотивів романістики діяспори став мотив України як втраченого раю (*Старший боярин* Т. Осьмачки, *Морозів хутір* У. Самчука, *Рай* Василя Барки).

Однією з центральних проблем великої прози стала проблема бездержавности української нації та способи її відновлення (твори Івана Багряного, Степан Любомирського), краху селянської цивілізації (Уласа Самчука, Докії Гуменної, Василя Барки, Іллі Киріяка, Олекси Гай-Головка, Олександра Лугового та ін.).

У кінці 1950-х – 1960-х роках простежується відхід молодих письменників від “націєрозповідної моделі”. Модерна романістика переакцентує увагу з національних проблем на екзистенційні (Емма Андіївська *Герострати*, Іван Беркута *Світло і тіні*). На перший план виходить внутрішній світ невлаштованої у соціумі особистості, індивідуальні переживання людини, часто жінки.

Богдан Бойчук – один із членів Нью-Йоркської групи – слушно вказував на те, що старше покоління так і лишилося на своїх позиціях, зосередившись навколо проблеми державности та національної ідентичности: “Кожна еміграційна група тільки вдає, що вона займається проєктуванням і свого майбутнього, й майбутнього батьківщини. Насправді ж вона (разом із своїми поетами) живе виключно минулим [...]. Вона вперто закриває очі на віяння, які непомітно, але й невблаганно, її змінюють, перетворюючи її – на гірше чи на краще – з громади еміграційної на громаду діяспорну” [1, 92].

Всеволод Ісаїв, аналізуючи відмінності між кількома поколіннями українських емігрантів, стверджував, що кожне покоління по-своєму зберігає українську ідентичність: “Часто друге покоління постає проти своїх батьків. Це зумовлено не лише помітною асиміляцією другого по-

коління, а й різницею в соціоекономічному становищі дітей і батьків. Такий бунт справляє враження, що покоління молодих уже зовсім відходить від своєї громади. Хоча насправді воно також має свою етнічну ідентичність, зберігає певне ставлення до країни свого походження й реагує на події у ній” [5, 2].

Творчість молодшого покоління прозаїків свідчила про те, що жанровий канон діаспорної романістики розширювався за рахунок нових жанрових експериментів та завдяки впливам літератур тих країн, де вони проживають.

Вивчення характеру стильового розвитку романістики української діаспори, виокремлення у межах стильових течій провідних жанрів, окреслення проблематики романів дозволить вималювати повну картину розвитку діаспорної романістики в контексті загальнонаціональної української літератури 1940-х – 1980-х років.

Bibliography and Notes

1. Бойчук Богдан, *Кам'яні баби чи світовид?*, “Світо-вид” 1996, № II, с. 89-100.
2. Бурлакова Ірина, *Поетика малої прози письменників МУРу (40-і – 60-і рр. ХХ ст.)*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, 10.01.01. “Українська література”, Київ 2010, 41 с.
3. Гром'як Роман, *Еміграція і художня література: грані проблеми й аспекти дослідження*, [у:] *Idem, Давнє і сучасне: Вибрані статті з літературознавства*, Тернопіль: Лілея 1997, с. 247-251.

4. Заставний Федір, *Українська зарубіжна діаспора*, “Дзвін” 1991, № 8, с. 83-88.

5. Ісаїв Всеволод, *Альтернативи діаспорної ідентичності*, “Критика” 2002, Ч. 51-52, січень-лютий, с. 2-4.

6. *Історія української еміграції*, Київ: Вища школа 1997, 520 с.

7. Качуровський Ігор, *Покоління другої світової війни в літературі української діаспори*, “Кур'єр Кривбасу” 2002, № 2, с. 120-134.

8. Мариненко Юрій, *Проблеми національної ідентичності в українській прозі 40 – 50-х років ХХ століття*, Кіровоград 2004, 328 с.

9. МУР, Збірник II, Мюнхен-Карльсфельд 1946, с. 84-91.

10. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1997, 360 с.

11. Пахльовська Оксана, *Україна: шлях до Європи...через Константинополь*, “Сучасність” 1994, № 1, с. 35-68.

12. Самчук Улас, *Юність Василя Шеремети*, Рівне: Волинські обереги 2005, 328 с.

13. Сиваченко Галина, *Пророк не своєї вітчизни: Експатріантський “метароман” Володимира Винниченка: текст і контекст*, Київ: Альтернативи 2003, 280 с.

14. Сидоренко Наталія, *Українська таборова преса в Італії (1945 – 1947 рр.)*, Київ: В-во Інституту журналістики 1995, 12 с.

15. Сорока Микола, *Чи є панацея від міфу про Антея в українській літературі діаспори?*, “Слово і час” 2000, № 12, с. 11-18.

16. Шерех Юрій, *Пороги і заборіжжя*, Том II, Харків: Фоліо 1998, 607 с.

Oksana Zahorodniuk

**THE EXPERIENCE OF SILENCE:
ANALYSIS OF TWO POEMS BY HRYHORIY CHUBAY**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Оксана Загороднюк

**ДОСВІД МОВЧАННЯ:
АНАЛІЗ ДВОХ ПОЕЗІЙ ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ**

Abstract: The author of the paper examines the subject of *Plach Yeremiyi (Lamentations of Jeremiah)*, the book of early poems by Hryhoriy Chubay. She analyses the verbal image of Prophet Unheard, as well as confrontation between spiritual and material. From this point of view, she concentrates on important role played by silence in the mentioned book of poetry, and takes a closer look at two poems (*Man* and *Woman*), considering them as a mirror texts which delineate a spiritual way of person from silence (as a personal experience of solitude) to living through deep silence (as condition of purity and unity with the world).

Keywords: Modern Ukrainian Poetry, Hryhoriy Chubay, Prophet Unheard, silence, the experience of silence, deep silence, contemplation (meditation)

Мовчання як особливий досвід – це один із наскрізних мотивів творчості Григорія Чубая. Вже самі назви його творів провають питання взаємодії голосу та мовчання. Так, *П'ятикнижжя* відкриває поезія *Постать голосу*, а однією з останніх та найвизначніших творів поета є поема *Говорити, мовчати і говорити знову*. Саме в такому ракурсі й виникає постать поета, а радше міт, створений довкола його імени. Про це проникливо пише Костянтин Москалець у своєму есеї *П'ять медитацій на "Плач Єремії"*: "Ще й донині вражає розбіжність між двома Чубаєвими посталями, які він, однак, мусив навчитися

носити одночасно" [3, 177]. Дослідник найперше вказує на "постать голосу" – постать генія, яким його знали через самвидавні тексти, а також читачі в діаспорі. "З іншого боку, існувала «постать прокаженого», створена соціальним сприйняттям (точніше неприйняттям) усього реального Чубая одразу. [...] Його обходили десятою дорогою, принагідно випускаючи серію взаємовиключних пліток – про співпрацю з КГБ, про співпрацю з націоналістами, про невеликовий алкоголізм тощо" [3, 177]. Ізолюючи поета, чи ізолюючись від нього, спільнота фактично прирікає його на мовчання.

Із цих протилежних тенденцій формується образ “непочутого пророка”. Проте, образ німого пророка, якого зустрічаємо в текстах Чубая, лише частково пов’язаний із зовнішньою ізоляцією поета. Значною мірою це також образ, сконструйований самим поетом. Напевно, саме у циклі *Плач Єремії* якнайкраще розглядати цей подвійний образ пророка, якого не слухають (себто, промовця, що говорить в порожнечу, говорить ні до кого). Мовчання створює найкращу акустику до слів. Тому-то цикл починається й завершується поезіями, які зображають пророків, що говорять в тишині. На початку циклу читаємо: «тільки-но збудували місто і навіть ще / не встигли його заселити а вже пророк / Єремія плакав над ним як над давно спорожнілим» [6, 110]. Здається, що пророк навмисне вибирає частіше й порожнечі – він з’являється тоді, коли людей ще нема, і плаче так, ніби їх уже нема. Його плачі призначені не для слуху, вони не несуть комунікативного навантаження, адже їх навантаження – творче: «із кожної його сльози тоді виростало / при всякім домі сонце» [6, 110].

В останній поезії, натомість, слухачі присутні, але їхній горизонт сподівань не перетинається із тим, що приніс їм пророк: «...лише покаянь чекали вони від мене / ставши в позу каменя що котиться із гори» [6, 132].

Костянтин Москалець так характеризує цей розділ: “Ці щемкі настрої викликані скороминучістю і непевністю кожного існування в тимчасовому світі, пронизливим відчуттям усезагальної приреченості; одночасно вони породжують майже буддійську зачарованість красою невимовного сенсу зникання. У русі відлітан-

ня, у світі, побаченому крізь сльози, щезають індивідуальні відмінності; поет створює емблематичні знаки, що ніби гієрогліфи, по вінця наповнені індивідуальністю і багатозначністю” [2, 130]. Зникання – це завжди замовкання, а гієрогліф – це мовчазна мова, яка німим жестом не стільки називає, як передає буття. Таким чином, увесь цикл *Плач Єремії* зосереджений на протиставленні “нарочито видимого” та невидимого, але існуючого, боротьбі духового із матеріальними речами (наприклад, поезія *Речі*, з яких кожна “накаже собі поклонитися” [6, 125]), надмірності мови та страхом перед неназваним, бажанні людей переконатись у власному бутті. Це неназване, невідоме, загадкове і невидиме виявлятиметься вищим, суттєвішим і реальнішим за всю ту суєту, яку створюють люди, аби переконатись у своєму бутті. Невідоме приймає різні форми. Наприклад, у поезії *Осінь з маленькими деревами* воно появляється у вигляді “дуже високого дерева яке в нашій осені було і про існування якого ми навіть не підозрювали” [6, 118]. У поезії *Пастухи* воно – “отара диму що поволі текла в небеса і нічим було її зупинити” [6, 123]. Воно, невідоме, збиває із пантелику і зводить на манівці дивоглядними картинками: «– там три помаранчі – / сміється рожевобоко – / той що певний вперше подумає як замало / він знає стіну і тим паче свою дружину» [6, 126].

Саме у руйнуванні певності найбільше проявляється невідоме, і саме словами, які все називають, від нього намагаються захиститись суєтні люди. Таке бачення дуже яскраво демонструє поезія *Невідомий*: “хтось безіменний має прийти і знищити

нас усіх до одного". І тому – “всьому, що появляється – імена...”. Автор малює хаотичну порожню мовну діяльність людини – “раз од разу частіше тикаємо пальцями / в новоявлених / з їх імен вибудовуючи собі ковчег / аби врятуватися з потопу невідомості” [6, 127]. Григорій Чубай вбачає у номінативній функції мови бажання людини підкорити реальність, зробити її ручною і безпечною. Стихія неназваного, невимовного (невипадково порівнянна з потопом, з водою) лякає дещо іронічне, збірне, перелякане “ми”. У цьому “ми” немає особистості. У ньому нема глибинного спілкування, лише поверхнєве, суєтне називання.

Сюзен Зонтаг вбачає у мовчанні знак сучасної естетичної думки, яка прагне тиші як кінцевої мети. Розглядаючи мистецтво як прояв духа, але разом із тим і як матеріальну пастку для нього, дослідниця приходить висновку, що в сучасному світі концепція мистецтва невіддільна від його заперечення. Метою мистецтва має бути його припинення, тобто – мовчання. “Якщо автор серйозний, – зауважує дослідниця, – то він завжди має спокусу розірвати діалог, який він веде з аудиторією. [...] Мовчання – це останній потойбічний жест автора; через мовчання він звільняє себе від рабської залежності від світу, який виступає патроном, клієнтом, аудиторією, арбітром і перекручувачем його роботи” [9]. Не змовкаючи повністю, тобто продовжуючи писати, Григорій Чубай у циклі *Плач Єремії* запрошує нас у простір тиші. Він пропонує нам вслухатись у німування пророка, не звернене ні до кого.

У цій статті ми хочемо зосередитися в особливий спосіб на двох не-

великих творах із циклу *Плач Єремії* і прослідкувати, як саме мовчання проявляється у цих текстах. Це поезії – *Чоловік* і *Жінка*. Вони перебувають у тісному смислового зв'язку із творчістю Григорія Чубая як цілісністю (і зокрема – із згаданим циклом). Ліричні персонажі не претендують на співвіднесеність із пророком, про якого згадується на початку та наприкінці циклу, радше, вони могли б бути його відстороненими послідовниками, правдивими слухачами його плачів та оповідей (попри те, що слухачів немає), свідками його діалогу з тишиною. Вони існують у просторі мовчання, окресленому циклом.

Мовчання виникає у поезіях насамперед на рівні тексту. Насамперед ідеться про те, як недомовленість, неможливість висловитись – промовляє. На це явище, серед інших, звертає увагу американський поет Бен Лернер, аналізуючи власну збірку *Mean Free Path (Довжина вільного пробігу)* у статті *What I Cannot Say is at the Vertex* [8]. Виділяючи такі прояви “невдачі промовляти”, як *заїкання* (повторення того самого слова), *фальшиві старти* (покинуті рядки у тексті, своєрідні “глухі кути”), і *втручання* (перерва думки), автор показує, як ці засоби створюють нелінійне сприйняття тексту [8, 146].

У поезіях Григорія Чубая *Чоловік* і *Жінка* такими засобами можемо вважати мовчання автора про все, що стосується людей, індивідуалізує їх. Він нічого не розповідає про своїх ліричних героїв. Чоловік “замислений стоїть”, але ми не знаємо, про що він думає. “Сумна жінка не чекає нікого”. Ми не знаємо, через що вона сумує і що стоїть за цим “не чекає нікого”. В обох поезіях присутні слова, що від-

силають нас до відсутности; це – негативні характеристики – “немає ніякої дороги”, “не чекає нікого”, “берега жодного не має”, “тече її тіло невідомо куди”. Фактично – це спосіб не сказати нічого: слова, котрі мовчать. Із їхньою допомогою автор уприсутнює мовчання.

Тематично мовчання теж пронизує тексти, наприклад: вона “думає про воду річчину”. Проте, ці думки не розповідають читачеві нічого про жінку – вони, по суті, є лише відображенням реальности. Вода є дзеркалом, і думки жінки також є дзеркалом і водою. Згадаймо також поезію *Невідомий*, у якій невідомо зображене через образ потопу. Дослідник мовчання, російський антрополог Константін Богданов зауважує, що “в перспективі стереотипних генералізацій зв’язок води і мовчання виявляє себе в різноманітності семантики відсилань до одних і тих же формул, архетипів культури і свідомости” [1, 219]. Отож, вода – це стихія, яка асоціюється з мовчанням на кількох рівнях: вона поглинає звук, але також – вона незбагненна, її мова, якщо можна так сказати, не піддається витлумаченню. Жінка у поезії думає, але думки її – про воду, і разом із тим – як вода. Вони прозорі, і при тому – невимовні. Вода створює ілюзію ясности й покірности, але разом з тим залишається – незрозумілою і невловимою. Образ мовчання також підсилюють риби – німі свідки подій.

Розміщені поруч, поезії *Чоловік* і *Жінка* дають змогу об’єднати їх. Разом із тим, між ними немає й натяку на діалог. Радше навпаки, вони живуть в абсолютно відмінних світах, у яких Інший видається неможливим. Світ чоловіка спрямований угору, в

повітря, світ жінки – углиб, у воду. Тому-то, з одного боку: “замислений стоїть на сходах чоловік і спостерігає як обіймаються в небі дві помаранчеві хмаринки” [6, 112], а з іншого: “сумна жінка, яка лежить горілиць на березі річки” [6, 113] (обидві письмівки мої. – О. З.). Здається, людина (і “чоловік”, і “жінка”) стає свідком невідомої єдності світу, в якій вона (людина) відчуває себе зайвою.

Остап Сливинський, один із провідних дослідників мовчання в українській літературі, розмежує поняття мовчання та тиші: “Мовчання [...] можливе лише в полі присутности. Присутність окреслює в просторі нейтральної тиші територію мовчання, загостреної антиномічности між артикульованістю і неартикульованістю, знаковістю і незнаковістю” [5, 59]. На тлі тиші світу поет вимальовує мовчання людей. Їх позиція – пасивна щодо навколишнього світу, вони лише спостерігають.

У багатьох дослідженнях йдеться про “красномовне мовчання”. Проте у цих текстах саме тишу навколишнього світу можна назвати красномовною, тоді як мовчання людей – справді німе. Отож, відчужені й самотні люди спостерігають німий і водночас багатоголосий світ. У них з’являється певне прагнення, мета. “...Потім він починає лаштуватись в дорогу” [6, 112] – це про чоловіка. У дорогу – до чого? Навіть хмарини в небесах мають мету. А він? На протигагу до чоловіка, жінка “думає про воду річчину / що до моря тече”. Річка має мету й напрям. Тому-то й жінка “сама стає річкою поволі / і якимось дивно плюскотить на піску” [6, 113]. Розвиток обох поезій не завершується досягненням мети. Можна сказати, завершення

тане й тоне в мовчанні, в відсутності, порожнечі. Поезія *Чоловік* завершується невизначеністю: «а вже зовсім прозорий чоловік раптом / пригадує, що в нього немає ніякої дороги» [6, 112]. Так само й поезія *Жінка*: «...білу річку / що берега жодного немає / і тече її волосся невідомо куди / і тече її тіло невідомо куди» [6, 113].

Навіть кольорова характеристика наводить на думки про порожнечу: прозорий чоловік, жінка як біла річка. Прозорий, білий – себто ніякий.

Спробуймо поглянути на ці поезії не лише як на суміжні тексти, а й також як на частину однієї цілоти. Скористаймося аналогією. Дуже цікавий аналіз поезії *Так упевнено мають ся крила* демонструє Костянтин Москалець у есеї *Чубай і вона*. Тут автор декларує, що “вона” у цій та інших поезіях – не реальна особа, а лише відображення дзеркала: “Смисловий центр, заіменна «вона» не співвідноситься з реальністю потойбіч тексту. За нею нікого нема” [4, 211]. “«Вона» є там, де її, властиво, немає – у дзеркальному відображенні” [4, 212]. Наважмося припустити, що “вона” є відображенням підсвідомого самого автора. Зазвичай лірика завжди інтимна (тобто, особиста; тобто – про себе). Із теорії підсвідомого, слідом за Зигмундом Фройдом, ми звикли вважати, що “підсвідоме” – завжди “воно”, неназване й невідоме. Проте, чи не може поет звертатись до “неї” і говорити про “неї” – як виворіт своєї душі, підсвідоме? Припустивши це, можемо розглядати поезії *Чоловік* та *Жінка* як дзеркальні: спрямований погляд вгору відображається у воді, дорога проходить паралельно з рікою, а хмарини – неначе рибини – пропливають поруч. Зрештою, за

давньою легендою, яку знаходимо в *Бенкеті* Плятона, чоловік та жінка – лише частинки роз’єданого цілого.

Можна сказати, що поезії закінчуються безнадією і безсенсовістю. Звичайно, відкритість тексту дозволяє їх прочитати й так. Польська дослідниця Марія Каліновська зауважує, що “мовчання [...] є явищем, яке, так само, зрештою, як і самотність, [...] між двома полюсами: полюсом повноти, безконечности, божественности і полюсом ницости, пустки, абсурду» [7, 39]. Розуміння мовчання, яким завершуються ці поезії, можна залишити на читача. Проте, погляньмо ще раз на метаморфозу, що відбувається з ліричними героями. Від самотності відчуженої (яка підкреслюється словами “не чекає нікого”) вони переходять до порожнечі без протиріч, до повноти. Сюзан Зонтаг доходить висновку, що саме досвід мовчання очищує і дозволяє сприймати повноту: “Мовчання – це метафора для очищеного і позбавленого втручання бачення, в якому можна передбачити створення мистецьких творів, які нечутливі до погляду, і які не порушуються людським розглядом у своїй суттєвій цілісності. [...] Споглядання, строго кажучи, веде до самозабуття з боку глядача: об’єкт, вартий споглядання є таким, що фактично скасовує суб’єкт сприйняття” [9]. Споглядання вважається найбільш повним, духовним сприйняттям об’єкта. Воно є найбільш бажаним завершенням молитви, тобто діалогу з Богом.

Можна помітити як наприкінці обох поезій їх ліричні герої фактично розчиняються у німому довкіллі – прозорий чоловік на тлі неба, жінка коло річки, яка сама стає безберегою рікою. Усе це нагадує нам вишиван-

ня білим по білому – майже невидне, незвичайно витончене, яке вимагає особливо уважного погляду. Чоловік розуміє, що в нього немає ніякої дороги – тому що він уже прийшов. Він уже прозорий, він уже об'єднався із своїм небом. Ще раз повернімось до кольорів – прозорого та білого: вони ніякі, точніше, вони будь-які. Білий випромінює усі кольори. Прозорість робить видимим усе, що поза прозорістю. У цих поезіях можемо спостерегти перехід особистості із мовчання у тишу. Досвід особистого мовчання, перерви у комунікативних актах дає можливість людині очиститись і бути готовою сприйняти світ цілісно, пережити досвід тиші. Особа може прийняти невідоме й не втонути в ньому лише тоді, коли має відвагу ввійти у свою власну самотність і відчуженість. Тільки перейшовши ці стани (до того ж, перейшовши повністю – і “чоловічу”, й “жіночу” версію), людина стає чистою, прозорою, стає водою.

Тут варто згадати про три види тиші (й мовчання!), які окреслив Бернард Давенгавер у своїй праці *Мовчання: феномен та його онтологічне значення* німецький філософ: 1) тиша, що “втручається” (така, що перериває мовлення); 2) тиша “до і після” (така, що оточує мовлення); 3) “глибока” тиша (така, що переважає над іншими типами тиші і над мовленням) [10, 205]. У Чубая, згідно з клясифікацією Давенгавера, присутня “глибока тиша”, причому вона – не нейтральне тло, а наповнене смислом мовчання Невідомого.

“Як мова завжди вказує на власну трансцендентність у мовчанні, мовчання завжди вказує на власну трансцендентність в мовленні понад мовчанням” [9] – наголошує Сюзен

Зонтаг у *Естетиці мовчання*. Саме це озвучення цього німого голосу Незнаного, вступання з ним у діалог і (як наслідок) споглядальне мовчання перед ним – і є одним із центральних мотивів циклу *Плач Єремії* та творчості Григорія Чубая загалом.

Bibliography and Notes

1. Богданов К., *Ното Tacens: Очерки по антропологии молчания*, Санкт-Петербург 1998, 350 с.

2. Москалець Костянтин, *Поезія Григорія Чубая*, [у:] Idem, *Слохи: Літературна критика та есеїстика*, Львів: Піраміда 2014, с. 120-138.

3. Москалець Костянтин, *П'ять медитацій на “Плач Єремії”*, [у:] Idem, *Гра триває: Літературна критика та есеїстика*, Київ: Факт 2006, с. 172-204.

4. Москалець Костянтин, *Чубай і вона*, [у:] Idem, *Гра триває: Літературна критика та есеїстика*, Київ: Факт 2006, с. 205-218.

5. Сливинський Остап, *Мовчання як іншість: літературно-антропологічна перспектива*, “Слово і Час” 2002, № 8, с. 59-68.

6. Чубай Григорій, *П'ятикнижжя*, Львів: Видавництво Старого Лева 2013, 256 с.

7. Kalinowska Maria, *Mowa i milczenie: romantyczne antymonie samotności*, Warszawa: PIW 1989, 278 s.

8. Lerner Ben, “What I Cannot Say is at the Vertex”: *Some Working Notes on Failure and the Line*, [in:] *A Broken Thing: Poets on the Line* / Ed. by Emily Rosko and Anton Vander Zee, Iowa City: University of Iowa Press 2011, p. 146-149.

9. Sontag Susan, *The Aesthetics of the Silence*, Web. 25.04.2014. <<http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag>>.

10. Teahan John, *Bernard Dauenhauer, Silence: The Phenomenon and Its Ontological Significance*: [Rev.], “The Journal of Religion” 1983, Volume 63, № 2, p. 204-206.

Liudmyla Diadchenko

**CAUSES OF FOLLOWING THE PATH IN MITHOPOETIC SPACE
OF TEXTS BY TARAS FEDIUK: FREEDOM AND LONELINESS**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Людмила Дядченко

**ПРИЧИНИ ДОЛАННЯ ШЛЯХУ В МІТОПОЕТИЧНОМУ ПРОСТОРИ
ТЕКСТІВ ТАРАСА ФЕДЮКА: СВОБОДА ТА САМОТНІСТЬ**

Abstract: The first time in Ukrainian literary studies the article considered a series of reasons why the lyrical subject of “Kiev period” poetry by Taras Fediuk followed the path. The primary aim of the paper is to analyze the author’s variants of the path in mythopoetic space. Certain emphasis is placed on ascertaining the types of loneliness. As a consequence a conclusion is made that main reasons of a following the path is a search for “unknown motherland”, the desire to find solitude and absolute freedom. However, absolute freedom presupposes death. Because of this lyrical subject continues to follow the path: he tends to stay alive as long as possible.

Keywords: mythopoetic space, “unknown country”, the lyrical subject, initiation, freedom, solitude

Про особливу роль концепту дороги в поезії Тараса Федюка писали Тарас Кремінь, Володимир Моренець, Ярослав Голобородько та інші українські дослідники. Проте обраний матеріал – причини долання шляху в мітопоетичному просторі текстів Тараса Федюка: свобода та самотність – досі не потрапляв до ґрунтовних досліджень, хоча він є винятково важливим для розкриття особливостей мітопоетичної просторової моделі художнього світу поезій автора.

Зважаючи на те, що більшість текстів “київського періоду” Тараса Федюка прямо побудовані на концепті дороги, яка набуває рис шляху-

лабіринту й характеризується цілою низкою особливостей, мета статті – дослідити причини, через які ліричний суб’єкт долає цей шлях. У зв’язку з цим постає низка проблем та завдань, які ще недостатньо вивчені, а саме варто розглянути основні авторські варіанти долання шляху; проаналізувати їхні особливості.

Згідно із уявленнями психоаналізу, життя дитини протікає в мітичному, райському часі. Саме психоаналіз розробив техніку, що дає змогу знайти “витоки” нашої особистої історії й, що дуже важливо, виявити ту головну подію, яка поклала кінець блаженству дитинства. Мірча Еліаде з

цього приводу, зокрема, пише: “Якщо використовувати поняття архаїчного менталітету, можна стверджувати, що в житті людини був «Рай» (для психоаналізу він розповсюджується на період до народження чи відлучення від грудей) та «втрата Раю», «катастрофа» (дитячі травми), і яке б не було відношення дорослого до цих першопочаткових подій, вони мають визначальне значення для його існування” [16, 83]. Отож приймаємо до уваги ідеї Зигмунда Фрейда, що «витоки» людини пов’язані з “раєм” та блаженством; і що за допомогою «повернення назад» (у З. Фрейда це – спогади) можна знову пережити деякі події дитинства. Тепер розглянемо, як це узгоджується з особливостями мітопоетичного простору. У центрі мітопоетичного простору повинен бути певний сакральний символ: “порубали схід на захід / але кров текла на південь” [14, 19], щоб утвердити перехід від світу старого до світу Нового: “знайти навпомацки тихий рай / притиснути – щоб не утік – ногою” [14, 26].

Іншими словами, йдеться про можливість індивідуального екзистенційного повернення назад до якогось сакрального місця – “Ми дійдемо. Там, де нема зими, / Є море, є пісок, є мир і мирт, / І хата із малим шматочком скла / Край сивого семітського села” [11, 74]. Мірча Еліаде такий процес повернення називав ініціацією, яка “в даному разі рівнозначна другому народженню”. Тобто суб’єкт повертається до материнського лона, і його повернення позначається “через проникнення на священну територію, ідентифіковану з черевом Матері-Землі” [16, 85]. За Мерабом Мамардашвілі, таким “ло-

ном” є невідома батьківщина: кожен мистець має унікальне бачення світу, яке «почуте ніби не тут, не в цьому світі, а є відголоском, збереженим звуком “невідомої батьківщини” або “*patrie inconnue*” [6, 72]. Таким чином, саме згадка про “внутрішню батьківщину”, яка тотожна собі, завжди незалежна від намірів самого митця, і змушує суб’єкта долати шлях: “Від повернень в минуле // уже не рятує ніщо. / І від мене // минуле моє вже ніщо не рятує” [12, 46].

У нашому випадку ліричний суб’єкт, вийшовши із земель свого крайнього Півдня і прийшовши на Північ (перебуваючи тут фізично – “я власне колись не назовсім приїхав сюди / якось не насправді...” [14, 15]), подумки повертається назад – “Переїжджаючи // з півдня на північ, // ловити цвіт абрикоси” [13, 19]; ініціюється, оскільки прагне вічного народження; хоче проникнути на священну територію, з якої вийшов сам, аби стало можливим символічне мандрування і повернення. Так, М. Еліаде висновує: “Міти та обряди ініціації підлітків, що включають *regressus ad uterum* (повернення до лона – Л. Д.) розкривають очевидність наступного факту: повернення до витоків підготовлює нове народження, але воно не повторює першого, фізичного народження” [16, 87]. Йдеться про відродження духового порядку, “вихід у нову форму існування, [...] «відкритість» Вищому Розумові” [16, 87]. Тож для того, аби досягти вищої форми існування, потрібно повторити символічно внутрішньоутробний розвиток та народження.

Фактично Мераб Мамардашвілі говорить про мітотворчість, зазначаючи, що митці “хворі гострим відчут-

тям реальності, тієї, яка ні на що не схожа [...]; у них завжди ностальгія за чимось, чого ніколи не було, але що переживається як щось утрачене. Наприклад, втрачений рай” [6, 74]. Однак людина не знає Раю не втраченого. І саме це поняття означає втрачену можливість іншого життя. Слідом за Сьореном К’єркегором, Поль Рікер також говорить про бажання можливого, що утримує в своєму формулюванні вказівку на майбутнє, яким обіцянка маркує свободу. Тож “творчою уявою можливого” [8, 495] філософ називає свободу. В даному випадку така можливість “іншого” є продуктивним джерелом реального життя ліричного суб’єкта, його поведінки, тобто його долання шляху. Якщо ж не робити спроб пошуку своєї “невідомої батьківщини”, то тоді ліричний суб’єкт опиниться перед реальністю звичайного сірого життя: “Не тільки ілюзій – // реалій нема” [13, 122].

Ліричний суб’єкт “створив” свою *terra incognita*, розташувавши її на Півдні, наповнивши цей простір потрібними йому атрибутами й навіть, зрештою, назвавши – “Трансністрія”. Але у такій спробі географічно окреслити свою землю, до якої безперечно він належить (він її єдиний громадянин!), ця його батьківщина все одно лишається невідомою, оскільки “вона не може бути – ні та, ні ця, ні інша, й поки вона лишається ні тією, ні цією, ні іншою, вона буде мати продуктивне значення для нашого духовного життя”, – стверджує Мамардашвілі [6, 77]. В усіх згадках про неї, описах використано умовний спосіб майбутнього часу: “хай би підводи з мішками текли”, “хай би під колесом жив чортзна-хто”, “хай би була мельничиха собі” [14, 32]. Більше того, сам

ліричний суб’єкт врешті зазначає: “... ця земля – фантом вона артикульована, але неоприятлена тут все – легенда дикий степ казка... тут я народився” [14, 3], хоч це усвідомлення й не звільняє його від долання шляху. Трансністрія до того ж накладається на образ “святої землі”, Ханаану, слугуючи таким чином центром мітопоетичного простору текстів Федюка. У цій точці збігається проблема того, що є (дійсності), й того, що мислиться (вигадки).

У той же час у центрі простору (а мітопоетичний простір має центр) завжди існує неосвоєний космосом хаос – джерело конфліктів. І таким неосвоєним центром у межах Трансністрії є степ, що незайманий і передбачає присутність. Але його не можна освоїти, інакше він перестане бути сакральним топосом, степом: “степ твій – це просто земля якої багато яка глинобока” [14, 7], “і степ пронизливий наче свист / крила або батога” [14, 31]. Сюди має надію повернутися сам ліричний суб’єкт: “я ще повернусь просто так і все / в свої асканії коли мене самого / як кров ворожу в море понесе” [14, 21], визнаючи, що втратив цей центр: “Великі степи замінила велика їзда” [12, 29].

Людина приречена вибирати і приймати рішення. Воля – раціональний регулятив, що впливає на здатність приймати рішення. Свобода пов’язана зі взаєминами – з іншими людьми та з собою. Завдяки доланню шляху також можна досягти свободи, шукаючи собі місця у світі – “все недалеко [...] і куди подітись собі наприклад людині” [13, 30]. Доки людина не починає діяти, вона не знає, якою вона є. Лише у процесі долання шляху ліричний суб’єкт творить сам

себе, що є наслідком свободи. Однак те, що він діє, не означає успіху в результаті дії. За Полем Рікером, коли ми діємо всупереч – то “це свобода від...”, а коли понад щось – то “це свобода для” [8, 496].

Але якщо така земля (“втрачена батьківщина”) існує лише у свідомості ліричного суб’єкта, а свідомість, за Ж. П. Сартром, – це буття для себе, то, відсторонившись від світу, відторгнувши його (вибравши саме це), ліричний суб’єкт демонструє свободу. Події, які відбуваються лише в центрі мітопоетичного простору (Транснестрії), ні з чого не витікають, нічому не передують і ні від чого не залежать. А ліричний суб’єкт зможе звільнитись від долання шляху саме тут, іншими словами, лише на своєму Півдні, за його переконанням, він досягне свободи абсолютної, тобто свободи й від цієї батьківщини. Отож такий шлях до “невідомої батьківщини” є і шляхом свободи. Фактично можемо говорити і про простір свободи, за відсутності якого ліричний суб’єкт відчуває, висловлюючись словами Гарольда Блума, “страх перед впливом як відсутністю простору” [2, 66]. Йдеться про свободу від стороннього впливу, це свобода про яку говорить Жан Поль Сартр: “Ми бажаємо свободи ради свободи в кожному окремому випадку. Але, прагнучи до свободи, ми знаходимо, що вона цілком залежить від свободи інших людей і що свобода інших залежить від нашої свободи” [9, 329]. Таким чином, свобода не може мати іншої цілі, крім самої себе, а якщо людина (ліричний суб’єкт) визнала, що “перебуваючи закинутою, сама встановлює цінності, вона може бажати тепер лише одного – свободи

як основи всіх цінностей” [9, 329]. Звідси висновується, що дії ліричного суб’єкта мають кінцевою метою пошуки абсолютної свободи як такої.

Для ліричного суб’єкта поезії Тараса Федюка свобода – це і змога вибирати, і “окремих випадок всезагального права на володіння думкою, незалежно від тиску суспільства” [8, 495], тим паче, що в Транснестрії інших людей немає, він від них і не залежатиме, натомість бути свободним означає тут пізнати себе й відчути себе, як доречно зауважив Поль Рікер, “належним цьому порядку, бути в ньому, як у себе вдома” [8, 497]. Для свободи, якої прагне ліричний суб’єкт, характерною є дієвість, така свобода “може”, вона відповідає “ідеальному бажанню розумного буття, яке в той же час володіє всемогутністю” [Цитовано у [8] за виданням: Kant Immanuel, *Critique de la raison pratique. Dialectique*, tr. fr., p. 142]. І тоді, як ліричний суб’єкт володіє лише ідеєю свободи, у центрі мітопоетичного простору (Транснестрії) постулюється її існування як реальної причинності. В текстах автора свобода є складником поетичного світу й належить сакральному просторові. Оскільки для ліричного суб’єкта важливим є самому діяти (чи не діяти), то стан, коли “можна жити могли / можна різдвяними смальцями губи мастити”, “можна щоб кігті погоду / рвали...”, він називає свободою – “все життя за свободу / покладено цю” [15, 13]. А через те, що початково причина долання шляху була незрозуміла суб’єкту, то й саме питання долати чи не долати (“Приреченість, що від початку була” [13, 142]) не поставало – “Прийми усе як є” [13, 96].

За Томасом Гоббсом, свобода людини визначається відсутністю зовнішніх перешкод для дії: людина свободна, якщо вона діє не через страх, і може робити те, що хоче. Але всі бажання ліричного суб'єкта, доки він долає шлях, спрямовані на віднайдення "невідомої батьківщини", а самі причини долання шляху неусвідомлені – поза його волю. Він вибирати спочатку не може, а потім уже й не прагне: "ні надія ані вибирати", "отже про вибір // не хочу уже вибирати" [13, 40]; оскільки не усвідомлює сили, що визначає його дії. Це значить, що поки він долає шлях, то його свобода, згідно з Іммануїлом Кантом, є категоричним імперативом: ти можеш, оскільки ти повинен. Це свобода певного підкорення, слідування чомусь.

Тому для ліричного суб'єкта, що визнав "у мене стільки свободи що страшно на себе дивитись / свобода – срібна як пух як смерть як череп в пісках" [15, 41], – "свобода залізний ланцюг" [13, 11]. Таку свободу певного підкорення, свободу "йти за...", слідувати чомусь, Поль Рікер називає законом: «У давньому Ізраїлі Закон був шляхом, що вів від обіцянки до виконання. Союз, Закон, Свобода, що розумілись як здатність коритися чи не коритися, були різними аспектами, які витікали з обіцянки» [8, 495].

В якийсь момент буття ліричний суб'єкт може втратити відчуття належності до батьківщини, бути без адреси, без місця (такого місця на карті не існує), отже, стати абсолютним мандрівником. Свобода стає поверненням ліричного суб'єкта до самого себе, свого "Я", усвідомлення ним, що повернення має привести до довгоочікуваного спокою – "і

така благодать / що ж ти скажеш їй, благодаті" [14, 23], а відповідно, закінчитись. Проте абсолютна свобода передбачає смерть: "і відчуття що свобода – не так а за душу" [11, 98], "... назад візьми собі Господи Тобою видану душу / і прости мені Боже що повертаю її таку..." [15, 7]. Так, Тарас Кремінь зазначає, що "Федюкова творчість наближена до екзистенційної моделі сприйняття поетичного світу, внаслідок чого герой, ідучи назустріч смерті як одному з оптимальних способів осягнення істини, водночас – наближуючись до есхатологічного виміру буття, сугестуючись – внутрішньо розщеплюється, опиняючись на підступах до своєї останньої життєвої дороги" [5, 125]. А на переконання Олега Абишка, знання смерті не дає повного уявлення про неї, важливий лише факт смерті, що є індивідуальним феноменом, тому лише на останній дорозі можливе істинне пізнання [1, 16-18].

Саме тому ліричний суб'єкт так і не приходить до цього центру ("Лише собаки санітарні / Доповзуть сюди, можливо" [11, 59]; "– Я не тому, що не зміг, // не доїхав, / Я не доїхав, // бо не хотів" [11, 61]), він прагне лишатися якомога довше живим – "я ніколи не повернусь // я читав / щось про річку і про двічі..." [10, 109], "у тебе за спиною тихі слова: я ніколи уже не вернусь", "ти уже не повернешся так наче подих на дзеркалі ти/швидко танеш відходиш впливаєш у вічний туман за тобою" [13, 43]. Як стверджує Джо-зеф Кемпбел, у мітологічних текстах "останнім актом у біографії героя є його смерть або ж відхід. Тут підбивається підсумок усьому смислові його життя. Зайве говорити, що герой не був би героєм, коли б хоч

трохи боявся смерті; тут перша умова – примирення з могилою” [3, 336]. Але чим далі ліричний суб’єкт тікає, тим ближче він до кінця – “цвинтар ходить попідтинню / в двері стука навмання” [10, 23].

Проте смерть – це теж одне з того, що неминуче повинен пройти ліричний суб’єкт. Тому майже доходячи до межі, відчуваючи й усвідомлюючи близьку конечність життя (“руку простягнеш зустрічній з косою” [12, 42], “...а звідси нікуди немає дороги <...> і не вернешся звідти” [12, 64]), він повертається назад, аби знову йти в центр, наближаючись до смерті: “Мій південь, моє заслання й поховання” [12, 72].

Тож маємо ситуацію, коли все повторюється безкінечно, що означає, що ліричний суб’єкт не здобуває досвіду. Мераб Мамардашвілі називає це “ситуацією впертої сліпоти” [6, 14]. А якщо не врахувати досвіду, не зрозуміти, то все повторюватиметься, і він продовжує долати шлях. Причому, те, що весь час відбувається, триває, називається «пекло», це внутрішнє покарання – безкінечно йти, бігти: “рештками життя – нема зупину – / я біжу як битим синім склом” [11, 111], “бігти тікати якщо залишився якщо залишилися ноги” [13, 128], “Хай буде вічним // вічно сам не свій / Наш хресний хід // на південь золотий” [11, 74]. Ліричний суб’єкт не може нічого, крім свого руху – “на краю землі й води / мої мандри назавжди” [10, 55], крім того, що йде. Таким чином, він наділений семантикою неживого, адже живе, на відміну від неживого, завжди може щось інше. І лише мертве не може нічого іншого, ніж воно є. Аби звільнитись від шляху – треба пройти його і

зрозуміти, бо те, що не можна подолати, не можливо й усунути: “Якщо ти усвідомив, то тоді у твоїй душі відкривається пустий простір для нових можливостей, для нових шляхів”, – зазначає Мамардашвілі [6, 317].

Оскільки в центрі мітопоетичного простору нічого не відбувається, то “ця точка – порожнеча [...] це точка – Невідомого, або Іншого” [6, 62]. Ідеал “внутрішньої батьківщини” виріс із самого ліричного суб’єкта. Його повернення до невідомої батьківщини і є поверненням до тієї точки, де свобода розкриває свою здатність до власного визволення. П. Рікер характеризує таку точку здатністю свободи “надіятись на власне звільнення” [8, 529]. Водночас ніхто не позбавлений від необхідності самому проживати своє життя, від пізнання себе, тому такий шлях, за М. Мамардашвілі, називаємо шляхом “відновлення справжньої подоби відродженої людини” [6, 149]. Така людина сам на сам зі світом – “І самота, // поколота дощем” [11, 18], “В цю далеку самоту – / Ні стежини, ні пір’їни” [11, 59].

Академічний тлумачний словник української мови визначає самоту як гостре відчуття відокремленості від чого-небудь, ототожнюючи її з самотністю. Можемо стверджувати, що з текстів автора самота є самотністю, до якої змусили обставини: “Доля, чи що, // у мене така?/Нікого. Ніде. Ні колись. Ні потім” [11, 49]. Про самоту свідчить відсутність інших людей – “я – дві цигарки. Втрюх” [10, 53], тиша – “хочеться тиші, // спокою чи самоти” [13, 152], “і нікому не доведи цієї такої тиші” [10, 3], порожній простір – “порожньо [...] ідеальна самота” [13, 59], темнота, відсутність живих істот взагалі – “ось тепер темнота

важка і нікого немає” [10, 3], “хтось буде якщо буде перехожим” [13, 10]. Долати шлях він приречений сам, оскільки ініціяція – індивідуальне поняття: “Вихід // У вхід переходить а це // як не є і крути самота” [13, 4]. Зрештою, ліричний суб’єкт визнає, що “втратив всіх, неначе / для цього і прийшов по вічних спорихах” [13, 95].

Самотність у текстах “київського періоду” – як позитивний, так і негативний фактор. З одного боку, самотність як усамітнення, на переконання Михайла Мовчана, є “необхідний, невід’ємний і виховуючий початок, із якого народжується повноцінна особистість” [7, 136]. Тому ліричний суб’єкт радісно зазначає, що “всі далеко-далеко / я так люблю” [12, 58], що на його самотність ніхто не посягатиме – “нарешті хороша погода – / гості замерзнуть в снігах” [15, 12]. Таке розуміння самотності (через протиставлення її спільноті) характерне для представників екзистенціалізму. З іншого боку, вона є тягарем – “Самотність, що любив, – тяжка і довга / і найстрашніше, мабуть, що німа” [12, 94], схожа до розуміння самотності у Блезе Паскаля, як така, що травмує переживанням глибокої ізоляції й покинутості. Таку самотність М. Мовчан ідентифікує як “стан душевної ізолюваності” [7, 136]. Й тоді ліричний суб’єкт просить “не покинь мене – все що кинуло – не покинь / ні на мить тепер уже” [13, 48].

Однак можемо знайти в текстах і значення, якими наділяв самотність Сьорен К’єркегор, а саме замкнутого світу внутрішньої самосвідомості, що принципово не розкривається ніким, крім Бога. Самотність розумі-

ється, передусім, як наслідок виходу людини за межі буденності – у буття героя чи генія. У цьому значенні вона розглядається М. Мовчаном як “перехідний стан, коли світ людини вже залишений, а світ Бога, метафізичне, тільки маячить попереду” [7, 128]. Едуард Кіршбаум таку самотність визначає як “оклик потойбічного чи сакрального, вищого” [4, 120]. Істинна самотність, на переконання Кларка Мустакаса, з’являється від досвіду зустрічі з межовими екзистенціальними ситуаціями, такими як смерть, народження, крах усталених традицій, життєві трагедії. Можемо додати до переліку й ініціяцію, оскільки в кожному випадку людина змушена переживати такі ситуації сама, ніби “знайомлячись” із собою – “і, зрештою, почалась така путь, / куди неохоче беруть по двоє” [12, 55].

На ще одне значення самотності вказує Михайло Мовчан: “Природа самотності полягає в себелюбстві суб’єктивного духу, його прагненні зміцнити власну самість без відношення її з діяльністю об’єктивного світового духу” [7, 126]. Фактично він називає причиною самотності самість. Самість – архетип (в аналітичній психології Карла Густава Юнга), глибинний центр і вираження психологічної цілісності психічного буття окремого індивіда; яка є принципом об’єднання свідомої й несвідомої частин психіки та одночасно забезпечує виокремлення індивіда з навколишнього світу [17]. Поняття самости фігурує теж у двох аспектах: автохтонна самість та самість як результат зовнішньої дії [18, 247–258]. У процесі індивідуалізації ліричний суб’єкт врешті демонструє й самість – “І тільки вмерти – Боже борони: /

якщо усі там будуть, // то – навіщо?” [12, 95]. Проте якщо самотности можна позбутися, то вихід із простору самоти неможливий: “нарешті в’їду: самота / не деклярація а просто так, / назовсім” [15, 38].

Отже, робимо висновок, що причиною долання шляху ліричним суб’єктом поезії Тараса Федюка є відновлення “невідомої батьківщини”, пошуки для себе місця у світі, де, на переконання суб’єкта, він може віднайти абсолютну свободу. Самотність у текстах автора постає як усамітнення (навмисно уникає людей, аби зосередитись на собі, своєму шляхові); бездомність (неприкаяність ліричного суб’єкта); приреченість (лише сам може подолати свій шлях); збереження самоти (архетипна відособленість існування “Я” від інших), при цьому самота – стан душевної ізоляваності, з якого немає виходу.

Bibliography and Notes

1. Абышко Олег, *Человек: смерть экзистенции как рождение самости. Опыт онтологического анализа вхождения в неизвестное*, [в:] *Фигуры Танатоса*, Выпуск 3: *Тема смерти в духовном опыте человечества*, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского государственного университета 1993, с. 16–18.
2. Блюм Харольд, *Каббала и литературная критика*, [в:] *Таргум. Еврейское наследие в контексте мировой культуры*, Москва 1990, Выпуск 1, с. 45–74.
3. Кемпбел Джозеф, *Герой із тисячею облич*, Київ: Альтернативи 1999, 392 с.
4. Киришбаум Эдуард, *Смысл одиночества*, [в:] *Вестник Гуманитарного института*, Владивосток 1995, №2, с. 120–123.
5. Кремінь Тарас, *Міфопоетична концепція лірики Тараса Федюка з погляду літературної антропології*, [у:] *Studia methodologica*, Выпуск 25: *Антропология литературы: коммуникация, мова, тілесність*, Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет ім. В. Гнатюка 2008, с. 125–129.
6. Мамардашвили Мераб, *Психологическая топология пути*. М. Пруст «В поисках утраченного времени», Санкт-Петербург 1997, 571 с.
7. Мовчан Михайло, *Самотність як полівекторний феномен: філософсько-антропологічний дискурс*, [у:] *Філософські обрії*, Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди Національної Академії Наук України, 2008, № 20, с. 124–137.
8. Рикёр Поль, *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике*, Москва 2002, 624 с.
9. Сартр Жан-Поль, *Экзистенциализм – это гуманизм*, [в:] *Сумерки богов*, Москва 1989, с. 319–344.
10. Федюк Тарас, *Горище*, Київ: Факт 2009, 120 с.
11. Федюк Тарас, *Золото інків*, Львів: Кальварія 2001, 112 с.
12. Федюк Тарас, *Обличчя пустелі*, Київ: Факт 2005, 142 с.
13. Федюк Тарас, *Таємна ложа*, Львів: Кальварія 2003, 160 с.
14. Федюк Тарас, *Трансністрія*, Київ: Факт 2007, 108 с.
15. Федюк Тарас, *Хуга*, Київ: Гамазин 2011, 144 с.
16. Элиаде Мирча, *Аспекты мифа*, Москва 1996, 240 с.
17. Юнг Карл Густав, *Архетипи і колективне несвідоме* / Переклад з нім. К. Котюк, Львів: Астролябія 2013, 587 с.
18. Moore Burness E., Fine Bernard D., *Słownik psychoanalizy / Przekład E. Modzelewskiej*, Warszawa 1996, 443 s.

Svitlana Ozharivska

METALOGICAL FIGURATIVENESS OF VIRA VOVK POETRY

Kyiv University of Slavic Studies, Ukraina

Світлана Ожарівська

МЕТАЛОГІЧНА ОБРАЗНІСТЬ ПОЕЗІЇ ВІРИ ВОВК

Abstract: The article considers peculiarities of Vira Vovk poetry as an integral artistic creation based on key copyright metaphors and archetypal symbols. One of the sources of conceptual domain of the writer is a surrealism, creative intentions of which are combined with the poetic reinterpretation of traditional Ukrainian folk art motifs. Peculiarities of major metaimages of Vira Vovk poetry are analyzed. They defined her art strategy are the most expressive features of idiostyle.

Keywords: metalogical creativity, fiction concept, metaphor, surrealism, new symbolism, conceptual analysis

Творчість Віри Вовк – один із найцікавіших феноменів літератури українського закордоння. У ній органічно поєднані провідні тенденції сучасної літератури Заходу й українські національні традиції, струмені літературного розвою материкової літератури та красного письменства діаспори. У сучасному українському літературознавстві активно формується цілком новий концепт цілісності літературного організму, єдності національного мистецького стилю. Тому принципового значення набуває дослідження творчого досвіду представників української діаспори, включення його в активне побутування в культурному просторі материкової України. Особливо актуальним є дослідження індивідуального стилю

окремих письменників діаспори, серед яких Віра Вовк є одним із найпомітніших представників сюрреалізму та неосимволізму.

Більшість сучасних дослідників творчості Віри Вовк (Т. Антонюк, А. Біла, Ю. Герасимчук, Н. Грицик, І. Жодані, І. Котик, Б. Рубчак, Т. Карабович та ін.) одноставні у визнанні значного впливу сюрреалізму на творчість поетеси. Окремі аспекти індивідуального стилю письменниці та особливості поетики її творів аналізуються в численних розвідках українських науковців (див.: [3], [4], [6], [9], [11] та ін.), проте єдність художнього всесвіту поетеси, наскрізні мотиви метатексту її поезії, ієрархічна структура знакових метафор і символів залишаються поза увагою дослідників. Ми спираємось на кон-

цепцію інтерсеміотичности творчості Віри Вовк, обґрунтовану в дисертації Ірини Жодані [6], характеристику стильової течії сюрреалізму в українській поезії ХХ ст., запропоновану в дослідженні Тетяни Антонюк [1], а також на теоретичні принципи концептуального аналізу художнього образу, розроблені у працях В. Зусмана [7], В. Карасіка [8], В. Телія [12], І. Толочіна [13] та ін.

Поезія Віри Вовк у своїй сукупності становить цілісну мистецьку будову, в основі якої лежить система метаобразів, концептуальних метафор і символів, які розгортаються в окремих віршах, циклах і збірках в оригінальні послідовні мотиви. Метою нашої розвідки є концептуальний аналіз деяких метаобразів поезії Віри Вовк, що дає ключ до глибшого розуміння природи ідіостилію письменниці, його органічних зв'язків зі світовим мистецьким процесом і українською літературною традицією. Основними завданнями статті є розкриття специфіки концептуальних метафор письменниці, їхньої ієрархічної структури і ключової ролі у формуванні її художнього світу.

Як у час виходу перших збірок Віри Вовк, так і сьогодні її творчість викликає велику професійну зацікавленість літературознавців. Сучасні дослідження життя і творчості Віри Вовк представлені статтями О. Астаф'єва, Ю. Григорчук, Н. Грицик, М. Жулинського, І. Жодані, Н. Зборовської, М. Ільницького, Ю. Коваліва, М. Ковінько, В. Моренця, Т. Остапчук, Т. Салиги, Г. Сивоконя, М. Слабошпицького, О. Смольницької, П. Сороки, С. Павличко, Т. Карабовича та ін.

У перших поетичних збірках переважає пейзажна лірика у традиційно-класичному дусі. У 1960-х роках у поезії з'являються релігійні мотиви, які міцніють із кожною новою збіркою. Дедалі впевненіше у віршах вчваються ритми сучасної поезії, поєднуючи національну і світову культурні традиції, творчість Віри Вовк долучається до найсучасніших філософських, екзистенціальних, релігійних ідей, набирає синестезійности у використанні елементів інших мистецтв музики, живопису, скульптури, танцю тощо. У її поезії все послідовніше окреслюються наскрізні мотиви, система базових поетичних концептів, які стають основою цілісної художньої світобудови, авторської моделі світу. Конструктивними блоками в ній поступово стають образи філософських, світоглядних ідей, стародавніх мітем, архетипів, символів, мотивів народної творчості, релігійних постулатів, сюжетів і персонажів.

Творча еволюція Віри Вовк постає як поступове й неухильне поєднання окремих елементів у цілісну поетичну картину світу. У ній вирізняються наскрізні конструкти, якими є релігійність, національна домінанта, народнопоетичні та мітологічні мотиви, образна синкретичність поетичного мислення тощо. Природа поетичного образу Віри Вовк змушує шукати джерел її своєрідности у використанні цілого арсеналу вельми специфічних художньо-стильових засобів. Це і осмислення фольклорно-мітологічних мотивів, і біблійні тексти, і прецеденти з класичної історії культури, і досвід Бароко, питомий для української культурної традиції, і новітня інтерпретація мистецьких стратегій сюрреалізму і неосимво-

лізму. Густа, насичена метафоричність її творчості еволюціонує до художньої стратегії метаобразності, до створення містких узагальнених наскрізних мотивів, розгорнутих метафор, що об'єднують цілі масиви поетичних творів, деталізуються в послідовних рядах символів, алегорій, парабол, які є системоутворючими для окремих збірок, циклів, конкретних віршів. Ця питома властивість художньої манери дає підстави віднести поезію Віри Вовк до метафоричного типу творчості, на відміну від іншого, метонімічного, який представлений у її віршах значно меншою мірою – здебільшого як спорадичний художній прийом. Через те для характеристики ідіостилію письменниці ми звернулися до аналізу природи авторської метафори Віри Вовк, її макро- і мікроструктури.

Істотним при вивченні поетичного доробку письменниці є з'ясування стильових координат її творчості, зокрема вплив на її лірику поетики сюрреалізму, сприйняту ще в ранньому віці через захоплення віршами Б.-І. Антонича. Ідеться не лише про смисловий масив проблеми – поєднання у її віршах національних та світових культурних традицій, виразного новаторства, релігійних, філософських, естетичних ідей, – а й про суто стильові “параметри”, про виразний сюрреалізм, неосимволізм, елементи мітологізму, необарокові мотиви тощо.

Поетика сюрреалізму має специфічну стратегію побудови художнього образу, породжує своєрідну метаобразність, виразну інтертекстуальність, інтерсеміотичність і потребує застосування специфічних методів для адекватного потрактування.

Цим продиктована необхідність вивчення своєрідності сюрреалістичних концептуальних метафор і металогічних мотивів поетеси, які є ключовими для осягнення художньої глибини її лірики.

Для творчості Віри Вовк у цілому нехарактерний епатаж і запечення, деструктивне авангардне начало, через що коректним буде визнати засвоєння в її поезії лише окремих елементів сюрреалізму. В художній практиці письменниці, особливо в ліриці, втілилася основна ідея сюрреалізму – звільнення творчого потенціалу людини й буття, проте у формах толерантних, конструктивних. Рух поетеси до освоєння естетичних принципів сюрреалізму був тривалим, послідовним адептом цієї мистецької течії вона, мабуть, так і не стала, виробивши власний, український, індивідуально-авторський її варіант. Має рацію Надія Грицик, зазначаючи: “На тлі сучасної модерної та постмодерної поезії творчість Віри Вовк може видатись читачеві не те що традиційною – навіть застарілою. Тут немає епатажних образів, високоінтелектуальної гри слів і зухвалої негації. Ці вірші мають зовсім інші духовні і творчі орієнтири, виявляють інші цінності та моральні критерії людини. Вони сповнені почуттями та образами, які рідко коли стають визначальними для художніх дискурсів початку третього тисячоліття” [4, 44]. Така художня інтерпретація світоглядно-художніх стратегій сюрреалізму взагалі характерна для більшості українських мистців, які тією чи іншою мірою примикали до цієї течії. Проте мистецьким “ключем” до творчості багатьох по-

етів українського зарубіжжя, серед них і Віри Вовк, сучасні дослідники (А. Біла, Т. Антонюк, Ю. Герасимчук, І. Жодані, І. Котик, Б. Рубчак та ін.) не без підстав вважають сюрреалізм – потужну течію світового авангардистського мистецтва, яка в літературі української діаспори набула вигляду помітної художньої тенденції.

Система металогічних образів поезії Віри Вовк базується на поєднанні в її творчості декількох різновидних парадигм. Серед них найважливішими є підстави вважати стихію етнічних образних архетипів, що походить від освоєння національних культурних традицій, інтертекстуальну знаковість серійних метафор, джерела якої лежать у розвитку стильової течії сюрреалізму, а також висока міра художнього узагальнення в образах-символах, розвинутих у загальних межах Модернізму, зокрема символізму.

Особливу роль у концептосфері поезії Віри Вовк відіграють базові символи, які у працях сучасних дослідників мають різні назви, проте спільну конституційну ознаку: вони становлять фундамент художньої картини світу мистця. Тамара Гундорова називає їх “знаками-симптомами”, “знаками-сигналами” [5, 14], Олена Бистрова – “ключовими символами”, “образами-домінантами” (див.: [2]), Людмила Петрухіна – “маркерами”, “символами-ключами” (див.: [10]). Більшість подібних образів мають загальнокультурне походження, відбивають етнічно марковані світоглядні універсалиї.

Ієрархія металогічної образності лірики поетеси включає на найзагальнішому рівні архетипні символи, пов’язані з космогонічними мотива-

ми. Коло найзагальніших металогічних образів визначають:

- українські архаїчні свята, ритуали, звичаї, вірування, персонажі народних легенд (Марко Проклятий, язичницькі боги тощо), символізовані етнічні атрибути побуту – писанки, рушники, вишивки та ін.);

- символи “переправи”, переходу з одного світу в інший (смерть, сон, океан, батьківщина, чужина);

- металогічна архетипна метафора “життя – театр”, що варіюється в мотиві карнавалу, маска як символічний театральний атрибут. У структурі цієї метафори використаний базовий концепт побудови барокової театральної сцени – симульганна (одночасна) дія на землі, на небесах і в потойбічному світі;

- символи християнства;

- образи світової культурної спадщини.

Звичайно, ці архетипні символи далеко не вичерпують багатства й різноманітності художнього світу лірики Віри Вовк, проте визначають найзагальніші смислові характеристики тих надтекстових образних структур, які об’єднують її лірику в нерозривне ціле, у своєрідний поетичний метатекст.

Нижчі ієрархічні рівні структури металогічної образності лірики Віри Вовк складають етнічні концепти-маркери, топографічні символи, знакові образи атрибутів традиційного сільськогосподарського укладу, топоніми, символи небесних світил та ін.

Архетип – це лише “схема” образу, яка конкретизується, перетворюючись на образ. Архетипи набувають у символах свого *статичного* вираження. Процес їхнього виник-

нення символічного узагальнюючого образу відображається в ще одній фундаментальній культурній формі – мітові. За своєю природою міт – це історія виникнення певного явища, яке здебільшого має високу міру символічного узагальнення. Логіка міту пояснює суть явища через розповідь про його походження. Таким чином, у міті й символі архетип виявляється процесуально і статично, міт, умовно кажучи, можна розглядати як передісторію символу, сюжетне розгортання символу в часі.

Для Віри Вовк етнічні маркери української символіки мають особливе велике значення, оскільки життя на еміграції забарвлювало спогад про Україну ностальгічним смутком. У ранніх збірках це лише окремі натяки, спорадичні метафори, розчинені в ліричному роздумі пейзажної чи медитативної лірики:

За топірцем манджає білий день,
І ніч готує знов зірок макітру.
Весняні труби засурмили; йде
Моя весна назустріч вітру.

Зостався – там – чічками битий плай
І чорний бір, що витканий казками, –
Шукаю вишивкового тепла;
Тулю до серця сірий камінь.

Новий вже обрій хилиться, мов тин,
Нові шляхи мені сміються дрібно.
Я скарб взяла з собою лиш один:
Глибоко в грудях пісню срібну.
(Срібна пісня, 1955).

Етнічні маркери (чічка, плай, ткання, вишивка, тин) єднаються у фіналі вірша символічним образом “пісні срібної”. Подібний алюзивний характер має етнічна символіка в поезії *Орхідеї*:

Де мій запашний чорнозем,
де лимани,
Що купали б моє коріння?
Де дерева,
що піднесли б галуззя, як ліри?
Де журавлі, що перевезли б
Мою тугу за далекі моря?
(Збірка *Елегії*, 1956)

У вірші *Тореадори і герої* Віра Вовк звертається до героїв, порівнюючи їхні подвиги з безглуздою жорстокістю тореадорів, що прийшли на зміну високому смислу героїчного діяння. При цьому використовує глибокий питома український символічний образ Марка Проклятого: «Горе нам, винним завжди! Несемо / Ярмо Марка Проклятого жорнами / На зболілій душі, хижакі з насолоди» (Збічник *Елегії*, 1956).

Етнічний символ тут є прозорою алюзією на християнський символ Христа, що несе свій хрест на Голгофу. Цей символічний мотив має й інші образні конотації у збірці *Елегії*: «Кожен несе своє горе, як слимак шкаралющу» (*Орхідеї*).

Символічний образ Марка Проклятого набуває розвитку в наступній збірці *Чорні акації* (1961), де йому присвячений однойменний вірш. Із образної цитації він набуває ролі авторської інтерпретації, змінює свою художню функцію:

Дорога й дорога!
Пил континентів
В'ївся в облич борозни,
Хтось плакав, і виросло море.
.....
А дзвони жайворонків
– перелітні,
І сонце на дзвіниці,
Й веснянка в гаї.
.....

...Чужий усьому.

Неси ж собі холодний біль
По всіх підсоннях,
Бери красу, впивайся вітром,
Несите серце,
Самотнє серце,
Прокляте.

Етнічно марковані символи – лише один із елементів художньої картини світу в ліриці Віри Вовк. Наведена зміна мистецького трактування народної легенди про Марка Проклятого ілюструє загальну еволюцію використання символіки у творчості поетеси.

Символ Марка Проклятого резонує своїм змістом зі становищем поетеси на еміграції: герой народної поезії мандрував до пекла, у потойбічний світ, долаючи помежів'я між світами – так само авторка опинилася за межею рідної землі, за океаном. Перехід, подолання грані між світами – конституційна риса *ініціації*, одного з ключових моментів мітології, що породив цілу низку світових культурних символів.

Оригінально інтерпретує Віра Вовк і улюблений мотив письменників-сюрреалістів – сон. Він варіюється в багатьох творах поетеси, проте найцікавішим і знаковим у пляні суто авторського трактування типового сюрреалістичного мотиву, характерного саме для Віри Вовк, видається вірш *Сон у солом'яній кресані*:

Тільки мій сон
У солом'яній кресані
Блукає між буками,
Шукає Довбушевих скарбів
На горбі дерев'яного дому,
Ставить капличку з
паперових іконок
В куці порічок
Або нанизує на стебелину
Щире намисто суніць.

(Збірка *Писані кахлі*, 1999).

Сновидіння відтворюють нашу іманентну природу, інстинкти і спосіб мислення. Через символи психіка намагається гармонізувати наявні в ній суперечності, конфлікти. Міт завжди і скрізь символічний, а символ – завжди мітичний.

У ліриці Віри Вовк знайшли відображення численні архетипні символи, які складають “кістяк” металогічної образної структури її поезії. Вони формують базис поетичної світобудови, духовну та духову характеристику ліричного героя і визначають основне поле його діяльності, світ уявлень, переживань і почувань. Архетипи реалізуються у двох типах образних структур: символах і мітах. Якщо процесуальною категорією тут виступає міт, який є сюжетною історією виникнення символу, то сам символ виступає статичним поняттям, у якому відчитується відразу і весь процес його мітологічного становлення, і кожен його момент одночасно. Серед архетипних символів найголовнішими є “космогонічні” символи триєдиної світобудови, раю / пекла, життя / смерти (сну), ініціації як переходу з одного пограничного стану до іншого. На цій базі створювалася будь-яка мітологічна система, в тому числі й мистецька. Специфічно інтерпретовані, архетипні символи лежать в основі художніх систем сюрреалізму та символізму, які справили значний вплив на лірику Віри Вовк.

Усі елементи метаобразних структур творчості поетеси єднуються в нерозривну цілісність її поетичного світу, перебувають у взаємодії, співвіднесені й зіставлені в широких інтертекстуальних зв'язках. Це породжує ефект створення над-

текстових єдностей, які пронизують творчість Віри Вовк, надають їй різногранності й неповторного багатства поетичного змісту.

Bibliography and Notes

1. Антонюк Тетяна, *Сюрреалізм як художній напрям в українській поезії ХХ століття* (Е. Андіївська, Б.-І. Антонич, М. Воробійов, О. Зуєвський): автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Київ 2004, 18 с.

2. Бистрова Олена, *Формотворчі функції доміантних образів. На матеріалі української та російської поезії*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Київ 2001, 18 с.

3. Григорчук Юлія, *Релігійні мотиви в поезії Віри Вовк і Яна Твардовського*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія філологічна, Випуск 56, Частина 2, Львів 2012, с. 231-238.

4. Грицик Надія, *Стилістичні маркери релігійності у поезії Віри Вовк*, [у:] *Культура слова* 2002, Випуск 61, с. 44-48.

5. Гундорова Тамара, *Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*, Львів: Центр гуманітарних досліджень Львівського державного університету ім. І. Франка 1997, 297 с.

6. Жодані Ірина, *Інтерсеміотичність у творчості письменників Нью-Йоркської групи* (Емма Андіївська і Віра Вовк): автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Київ 2007, 18 с.

7. Зусман В. Г., *Концепт в системі гуманітарного знання*, «Вопросы литературы» 2003, № 2, с. 3-29.

8. Карасик В. И., *Культурные доминанты в языке*, [в:] *Языковая личность: культурные концепты*: Сборник научных трудов, Волгоград-Архангельск 1996, с. 3-16.

9. Ковінько М., *Міфопоетична організація часопростору в поезії Віри Вовк* (на матеріалі збірок «Юність» і «Зоря провідна»), [у:] *Літературознавчі студії*, Випуск 31, Київ: Київський національний університет ім. Т. Шевченка 2011, с. 182-188.

10. Петрухіна Людмила, *Образи природи як стани екзистенції у поезії*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Львів 2000, 20 с.

11. Смольницька Ольга, *Віра Вовк як представниця сучасного українського магичного реалізму*, [у:] *Українознавство* 2013, № 2, с. 16-19.

12. Телия В. Н., *Метафора как модель смыслопроизводства и ее экспрессивно-оценочная функция*, [в:] *Метафора в языке и тексте* / Ред. В. Телия, Москва: Наука 1988, с. 26-52.

13. Толочин И. В., *Метафора и интертекст в англоязычной поэзии*, Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургского университета 1996, 96 с.



Nataliya Maksheyeva

**MYTHOPOETIC WORLD MODEL
IN VOLODYMYR LYS'S NOVEL *IERYKHAR'S DIARIES***

A. Makarenko Sumy State Pedagogical University, Ukraine

Наталія Макшеєва

**МІТОПОЕТИЧНА МОДЕЛЬ СВІТУ
В РОМАНІ ВОЛОДИМИРА ЛИСА *ЩОДЕННИКИ ІЄРИХАР***

Abstract: The article explores the basic principles of the structure of the mythopoetic world model in V. Lys' novel *Ierykhar's Diaries*. The basic binary oppositions which characterize the artistic world of the author have been analyzed. The world model is considered in a scope of "mind – feeling", "creative – destructive", "civilization – nature". It also defines the role of mythological symbols and motives in creating key characters of the novel *Ierkykhar's Diaries*. Special attention is devoted to the archetype of a Great Mother connected with novel's cosmogenesis. Particularly an analogy of this image is made with Slavic goddess Lada, who embodies the love which is the basis of life on earth. According to author's opinion love is the force that moves the world from chaos to cosmic order.

Keywords: novel, mythopoetic model of the world, Volodymyr Lys, Great Mother

У сучасному літературному процесі одне з чільних місць займають фантастичні твори. Відповідно зростає й науковий інтерес до його жанрових різновидів. Однак сьогодні фантастознавці недостатньо приділяють увагу сучасній науковій фантастиці, оскільки існує думка про її занепад на тлі домінуючого жанру фентезі [4]. Таке переконання є правомірним стосовно одного з двох головних різновидів наукової фантастики – "науково-технічної", або "твердої" – тоді як "науково-гуманітарна" (соціально-філософська, історична, альтернативно-історична) набуває все більшого розвитку. В українській

літературі за останні двадцять років з'явилося чимало цікавих прикладів даного різновиду, які потребують ґрунтовного наукового осмислення, а не тільки авторських коментарів і журналістських рецензій. Розвідки літературознавців (Олеси Стужук, Світлани Олійник, Михайла Назаренка, Анатолія Нямцу, Тетяни Катиш, Наталії Логвіненко, Ігоря Чорного та ін.) і самих авторів-фантастів (Тимура Литовченка, Андрія Валентинова, Радія Радутного, Олександра Левченка, Віталія Карацупи та ін.) стосуються здебільшого фантастики ХХ ст. та окремих аспектів фантастики межі століть.

Цілісного ж осмислення сучасної української фантастики (тим паче наукової) немає. Відтак є актуальним аналіз зразків науково-фантастичної прози XXI ст. з метою представлення її як окремого повноцінного жанру сучасної української фантастики. Аналіз творів саме в мітопоетичному аспекті дозволить глибше розтлумачити зміст творів, краще зрозуміти характер світосприйняття письменників та своєрідність їх поетики, а також побачити цілісну картину світу української наукової фантастики.

Одним із сучасних яскравих прикладів жанру є роман (за визначенням самого автора) Володимира Лиса *Щоденники Ієрихар*. Використання такої форми сприяє психологізації твору та композиційній цільності образу героїні, сутність якої розкривається в описі окремих фрагментів життя її двох я з різних цивілізацій. Завдяки зіставленню двох паралельних світів за принципом бінарних опозицій автор відтворює картину складної соціальної дійсності. Протистояння двох суспільств (землян та трамедіонців) звужується до внутрішнього конфлікту двох іпостасей героїні (Світлани та Ієрихар). Центральною є опозиція “розум – почуття”, яка розкривається в філософському й мітопоетичному аспектах.

Конфлікт розуму та почуттів не новий. Ідея першости людського серця перед її інтелектом і тілом була висловлена фундаторами українського кордоцентризму (Григорієм Сковородою, Памфілом Юркевичем, Пантелеймоном Кулішем, Миколою Гоголем). Однак протиборство розуму й почуттів у романі Володимира Лиса тотожне протистоянню космосу та хаосу.

Утіленням космічного порядку у творі є планета Трамедіон – утопічний світ, побудований на принципах розуму, справедливості, чесності, де панує абсолютний порядок. Трамедіонці – це фізично й духово досконалі істоти. Вони перемогли хвороби й смерть, оволоділи вмінням левітувати, процесом телепортації. Однак на цьому не зупинилися. Їх життя – це постійне змагання розуму, розвиток усе нових можливостей особистості. В усьому вони керуються виключно інтелектом та чіткими науковими розрахунками. Навіть у коханні: “В момент кохання ми – трамедіонці обох статей – стаємо єдиним цілим не лише в моральному, а й фізичному пляні. Існує одна істота, яка складається з двох, що мовби на якийсь час перестали існувати окремо... Потім ми роз’єднуємося. Але під час акту кохання відбувається те, що остаточно визначає, чи підходять ці дві особи одне одному – за психофізичними й хемічними якостями. Обоє відчують це дуже чітко. Якщо – ні, то триває пошук карм того чи тієї, котра призначена саме тобі” [2, 70-71]. Проблема вірності й зради вони також вирішують за допомогою наукових досягнень: хеміобіологи розробили “рецептор вірності”, який автоматично вмикається після єднання закоханих. Навіть їх діти народжуються (точніше “виділяються з тіла”) відразу фізично й морально досконалими істотами.

У порівнянні з Трамедіоном світ землян здається хаотичним і абсурдним. Причина занепаду полягає в суперечливій людській природі, яка поєднує творче й руйнівне начало. З одного боку, людство досягло значних успіхів у науковому й

технічному розвитку. Але з іншого – більшість цих досягнень застосовуються проти самих же людей. Згідно з результатами експерименту, проведеного трамедіонцями, планета Земля (вона ж Неміона) приречена на самознищення. Чисельні війни, жорстокість до собі подібних, а також до тварин і рослин, патологічне прагнення до влади й збагачення, заміна справжніх цінностей фальшивими, постійна брехня, отруєння самих себе шкідливою їжею, алкоголем і наркотичними речовинами – все це наштовхнуло іноплянетних дослідників на думку про те, що людство страждає масовим психологічним захворюванням, яке й призведе до катастрофи на планеті. Для досконалих трамедіонців мораль і поведінка людей незбагненні, бо суперечать усім загальноприйнятим нормам і логіці розвитку цивілізації. З погляду істоти, що є втіленням абсолютного розуму (Вчитель), людське життя не має ні сенсу, ні цінності, а є просто процесом “народження, розвитку, існування та вмирання живої матерії, хай і розумної в певних межах” [2, 75].

Своєрідним медіатором між цими діаметрально протилежними світами є Ієрихар (вона ж Світлана). На Трамедіоні Ієрихар – астробіологічний космодослідник, супермагістр, учений передвищої категорії. Вона добровільно взяла участь в експерименті й провела сорок шість земних років у тілі сільської вчительки Світлани. Переселення в тіло жінки відбулося ще в зародковому стані, тому науковець, не маючи спогадів про своє походження, отримала можливість прожити певний час як справжня землянка. Вона встигла відчути жорстокість і насилля, пере-

буваючи від народження в дитбудинку, кохання й зраду чоловіка, радість материнства й задоволення від педагогічної праці. Після повернення на рідну планету Ієрихар відчула незрозумілі імпульси. Внутрішній пізнавальний рецептор розтлумачив їх як сигнал горя й туги. Досі ці поняття для трамедіонців були абстрактними, тому ніхто не міг зрозуміти Ієрихар, її розгубленості та засмученості. Адже вона стала наймолодшим автором наукового закону, увійшла до сонму безсмертних, поєдналася з коханим Оберіхіфоном. Проте внутрішній голос і химерні видіння земного існування не дають вповні насолодитися звичним життям і працювати як раніше. Окрім того, твердження Оберіхіфона й Учителя про те, що людське життя не має сенсу, викликає в Ієрихар внутрішній супротив. Розумом вона погоджувалася з думкою колег, але в глибині її ества з'явилися нові болючі почуття, які не давали цілковито прийняти такий висновок. Жінка не могла їх описати чи пояснити: “Щось начеб плакало. Чи навіть не плакало, а шкребло, нило, як болюча струна, ледь-ледь бриніло. Просилося назовні. Десь далеко в глибині мого досконалого ества” [2, 75].

У цій боротьбі розуму й нових почуттів в душі Ієрихар перемогла любов. У романі це почуття має досить широкий спектр значень. Передусім любов постає як найвищий рівень позитивного ставлення до життя, як певна моральна сила, що очищує душу людини від штучних суспільних канонів і штампів, дає внутрішню свободу. Під впливом нових почуттів Ієрихар тікає з трамедіонського раю до земного хаосу, бо

саме тут відчуває себе вільною. Адже її ідеально впорядковане суспільство базується на ряді правил, норм та чітких інструкцій. Чи можливий вільний вибір за таких умов життя? Можливий, але в такому разі особистість стає вигнанцем у суспільстві. Показовою є розповідь про трамедіонське товариство прихильників вільних стосунків, члени якого мали право поєднуватися з будь-ким, тоді як інші обирали собі пару на весь період свого фізичного існування. Представників цього товариства не переслідували, але контакти їх були обмежені лише групою однодумців, також вони не допускалися до владних посад. Ієрихар теж порушує правила: вона тікає з рідної планети на Землю й стає ізгоем на Трамедіоні без права повернення на Батьківщину.

Після руйнації свого ідеального світу героїня намагається збудувати новий космос у межах земного хаосу. У цьому їй допомагає любов, яка стає засобом духовної організації й можливістю змінити світ на краще. Прояви цього почуття у творі різні: ніжність, співчуття, милосердя, обов'язок тощо. Але в основі будь-якої іпостасі любові лежить прагнення безкорисного служіння й самопожертви. Світлана вповні віддає себе сім'ї, учням, подругам, усім, кому вона потрібна. Жінка робить кращим життя тих, кого любить. Через любов і турботу вона ніби передає космічні начала зі свого внутрішнього світу зовнішньому, роблячи його досконалішим і гармонійним.

Такий космогенез у романі тісно пов'язаний з архетипом Великої Матері, який співвідноситься із землею та творчим жіночим началом. У романі така ситуація спостерігається

у протиставленні жіночих образів Світлани (дім, материнство, природність) та Ієрихар (свобода, творчість, цивілізація). Тільки возз'єднання цих двох іпостасей в одній особі призводить до становлення цілісного душевного космосу. Саме після цього жінці відкривається істинний сенс людського життя, що полягає в самоцінності кожної миті й кожної людини. У романі образ Великої Матері асоціюється зі слов'янською Ладодою – богинею світової гармонії, краси, любови, родючости, покровителькою шлюбу [1, 271]. Любов до життя, до людей, до світу здатна перетворити хаос у гармонійну світобудову.

З образом Богині-Матері тісно пов'язаний мітологічний символ Світового дерева. У романі це “високе самотнє (одиноке, одне-єдине) дерево із розкинутою, наче крила в польоті у величезного могутнього птаха – по обидва боки стовбура – кроною. Цей птах наче завмер над притихлим вечірнім селом. Над цілою Землею. Ще ледь-ледь підсвічували крону-крила останні відблиски згаслого сонця... І дерево-птах – могутнє, величне й самотнє летіло навздогін цьому сонцю. Сонцю-зірці, що кликала за собою. Дерево-птах. Але не могло відірватися від землі. Приречене летіти так, доки його живлять земні соки” [2, 99-100]. Це своєрідний посередник між двома протилежними світами: верхнім (космічним Трамедіоном) та нижнім (хаотичним земним). І водночас символ їх єдності. Окрім того, Дерево життя є місцем перетину Всесвіту (макрокосмосу) й людини (мікрокосмосу) [3, 405]. Для Світлани-Ієрихар це дерево стало “сестрою”, утіленням її талану. Прикметно, що Деревом

Життя була саме тополя – символ жіночої долі, дівочої краси, туги й самотності [1, 138-139]. Жінка відчувала себе такою ж одинокою, як це надзвичайне дерево. Її теж манив безмір, але вона була прикута до землі (діти, чоловік, робота). Тож спілкуючись із тополею, вона ніби полегшувала свою душу, живилася священною енергією, упорядковувала душевну дисгармонію.

Іншим сакральним місцем для Світлани став ліс, де дійсність переплелася з фантазією, буденність із містикою. За допомогою цього образу розкриваються глибини підсвідомості героїні. Так, варто було подумати Світлані про те, як добре бути пташкою, бо вона може літати, як жінка теж опиняється над землею. Її підсвідоме бажання здійснюється. Ліс сприймається як дзеркало несвідомого, як символ душі героїні. Саме у його нетрях відбуваються перші метаморфози жінки: проявляється її істинна сутність (Ієрихар).

Тут, безумовно, виникають асоціації з мітологічним образом повітрулі – символом творчості й натхнення. Подібна до фольклорного сюжету про викрадені крила повітрулі історія кохання Світлани й Петра. Чоловік підкупив циганку, щоб та напророчила молодій учительці весілля й щасливе життя з хлопцем на ім'я Петро. Після чого почав активно залицятися до коханої. Задум подіяв: фальшиве віщування вплинуло на вибір Світлани між аспірантурою та заміжжям. Жінка залишається в селі зі своїм обранцем. Пізніше вона дізнається про обман, проте троє дітей стають міцними путами, що тримають її в лоні сім'ї. Тож містичний потяг до лісу уособлює її прагнення

звільнитися від буденних клопотів та сімейних обов'язків, відчутти свободу, вивільнити своє внутрішнє справжнє ество й відновити душевний космос.

Образ лісу тісно пов'язаний із мітопоетичним мотивом блукання, що символізує життєву кризу й духову дезорієнтацію. Але водночас ліс стає простором самопізнання. Тут Світлана відчуває себе частиною безмежного космосу, природи (підсвідоме бажання стати травинкою, пташкою, піщинкою, дістати до зірок). Окрім того, блукаючи нетрями, вона раптом передбачила небезпеку, що загрожувала доньці, й вчасно врятувала її. І головне, що саме в лісі жінка на інтуїтивному рівні відчула, що вона не така, як усі, що в ній живе інша істота, її друге, досконаліше я.

Володимир Лис осучаснює традиційний образ повітрулі, яку, за легендою, з лісу додому забирає чоловік. Світлана ж завжди сама повертається до сім'ї.

У фіналі твору відбулося свідоме воз'єднання двох сутностей Світлани та Ієрихар. Землянка раптово згадала своє життя в тілі іноплянетної жінки й втечу з Трамедіону. Їй відкрилися надзвичайні знання, якими володіла Ієрихар. Світлана усвідомила, що відтепер їй доведеться жити “посеред крихітного острівця цієї абсурдної плянети, володіючи такими знаннями, відчуваючи весь безмір і тягар Всесвіту й Космосу” [2, 114]. Пам'ятала вона й слова Вчителя про марність життя на Землі. З відчаю в неї навіть з'явилася думка вбити себе, але згадка про дітей, яким вона дійсно потрібна, зупинила її. Старша донька Наталя скоро мала народити й стати матір'ю-одиначкою, син Ігор

страждав від дитячого церебрально-го паралічу, а маленька Іринка була надто сильно прив'язана до мами. Ієрихар (розум) відкидала думку про продовження роду як сенс життя, однак для Світлани (серце) саме діти були відрадою й тією силою, що повернула її з Трамедіону. Остаточне об'єднання обох іпостасей та усвідомлення свого місця у світі відбулося біля сакрального дерева.

Автор залишив відкритим фінал роману – обмежився повідомленням про зрубану тополю. Таким чином, залишається суперечливе враження: з одного боку, основний конфлікт твору вирішений, при чому перемагає космологізуюче начало, а з іншого, епізод зі зрубаним деревом указує на неостаточність вирішення конфлікту або зав'язку нової конфліктної ситуації. За народним повір'ям, зламані тополя символізує приреченість і страждання (не ламай тополю, бо зламаєш долю). Однак сон Світлани, пов'язаний із Оберіхіфоном, який перетворюється на Петра, дає надію на подальшу гармонізацію світу за допомогою Світової Любові.

Отже, використовуючи мітологізм як інструмент, Володимир Лис вибудовує художню модель свого твору за принципом бінарних опозицій. Згідно з цим положенням автор формує аксіологічну шкалу:

найбільш космологізуючим началом є Любов у всіх своїх проявах (самопожертва, турбота, материнський інстинкт, кохання, співчуття тощо). Але тільки в поєднанні з інтелектом ці почуття складають основу для створення Космосу людської душі та гармонізації Всесвіту. Традиційні мітологічні символи й архетипи (Світове дерево, Велика Мати, Лада, повітруля) письменник обіграє відповідно до сучасної йому історичної ситуації, філософії кордоцентризму та жанрової специфіки.

Мітопоетичний аспект аналізу роману Володимира Лиса відкриває перспективи для подальшого вивчення цілісної картини світу, представленої в українській науково-фантастичній прозі, що є важливим етапом для створення ґрунтового дослідження сучасної української наукової фантастики.

Bibliography and Notes

1. Войтович Валерій, *Українська міфологія*, Київ: Либідь 2012, 664 с.
2. Лис Володимир, *Щоденники Ієрихар*, Тернопіль: Богдан 2013, 160 с.
3. Топоров В. Н., *Дерево мировое*, [в:] *Мифы народов мира*, Москва 1980, Том 1, С. 398-406.
4. Luckhurst Roger, *The Many Deaths of Science Fiction: A Polemic March*, Web. 15.08.2014. <<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/62/luckhurst62art.htm>>.

Yuliya Boyko

SOME BASIC ASPECTS OF LEXICAL FIELD THEORIES IN MODERN LINGUISTICS

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Abstract: The article discusses the concept of lexical-semantic field and analyzes its topical ideas and models. On the basis of general field principles interpretations, its main significative characteristics are given. In most cases, the semantic field is understood as a semantic segment of the dictionary. The semantic field, which is idiomatic by nature of semantic relationships between words, is determined historically, but can vary from one individual to the other. The semantic field, or, in a broader sense, lexical-semantic field, – is a set of notions connected by a common idea, notion that connects the other notions by being present in each of them.

Keywords: semantic field, field theory, lexico-semantic group, synonymic row, functional semantic field

The term ‘semantic field’ became widespread in linguistic research through J. Trier’s work *Der Deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*.

According to J. Trier, the words are not isolated in the consciousness of the speaker and the hearer. They form a whole that is divided, a structure that can be called a word field or a linguistic sign field. The linguistic sign field is correlated with some set of concepts (closed to a greater or lesser extent), the internal division of which is presented in the divided structure of the sign field. The meaning of a single word depends on the neighbouring words, which fit together like a mosaic. We put a certain net of words on what we think. Formation of concepts by means of words is a specific structuring process. Moreover, the language does not reflect reality, but creates intellectual symbols and reality

itself. This means that the reality given to us is not independent of the type and way of dividing the linguistic structure of symbols [17, 2].

A number of researchers called into question the very existence of conceptual fields in the form which was presented by J. Trier, because the field’s borders cannot be clear-cut, especially when you take into account that “due to ambiguity of the word, different fields are interconnected by continuous relationships” [16, 17-18], [8, 27].

J. Trier’s development of the system analysis of vocabulary involving a wide range of factual material became a theoretical basis for all subsequent field techniques. His theory is closely related to W. Humboldt’s study of the inner form of a language and to some extent is subordinated to F. de Saussure’s statement on linguistic significance. Ac-

According to W. Humboldt, “the sum of all words – language – is the world that is situated between the world of external phenomena and the inner world of a person” [4]. Accordingly, “to study the division of a field means to find a part of the inner form” [5].

According to J. Trier, there is a continuous world of meanings expressed in language. L. Weisgerber defined this world as ‘the inter-world’, i.e. the world that is completely divided into semantic or notional sets, which the word fields correspond to. J. Trier distinguished between lexical (word) fields and notional fields, giving them a proper ontological status: “In the system everything gets meaning only from the whole. The words of any language are not absolute bearers of meaning; each of them becomes meaningful only if it coexists with the neighbouring words.” [4].

V. Porzig proposed to distinguish phrases that are based on a semantic compatibility of elements. Such field consists of two components. One component contains a certain typical action or property that is expressed by a verb or an adjective, respectively. The other one is the subject, which is characterized by this action or property. Under this definition of a field some semantic space is divided by its elements. It should be noted that the semantic field does not exist in isolation, but borders on other semantic fields and partially overlaps with them.

Differences in the field’s structure are determined by a dominant (constituent) being part of morphology, syntax, or vocabulary. There are fields with a dominant in the centre of each microfield or without it. The dominant is surrounded by the constituents that

are most closely related to it. They form a nucleus of the field. The constituents remote from the nucleus are located at the periphery of the field. The polysemy of constituents allows one of them to participate in several fields – as a dominant of one field (microfield) and as a periphery of the other. Thus, the polysemy of constituents is a prerequisite for the relationships of microfields in the centre of one field, as well as for the relationships of different fields between one another.

At the time of emergence and initial stage of the Soviet structuralism, Yu. Apresyan attempted to build semantic fields using a distributive analysis. He noted that the semantic field theory should meet the following basic requirements: a) the semantic fields should be selected objectively, rather than intuitively as it was the case with J. Trier; b) they should combine lexical units, rather than related notions; c) they should be obtained from linguistics, rather than logic; d) they should demonstrate isomorphism (equivalence) between the expression plan and the content plan [2].

Later in the USSR a different approach to the system study of vocabulary was widely used. It was reflected in the notion of ‘lexical-semantic group’.

In other words, “the presence of several components in the structure of the content plan of a lexical unit determines the fact that it is included on certain grounds in several rows or classes that overlap. This phenomenon is represented at all levels. This suggests that the classes that overlap and the invariance principles, according to which the elements with similar integral features are combined into groups, belong to the ontology of language and, therefore, are

its attribute and reflect the way of existence of its elements" [15, 217].

The semantic relationships between words, their intensity and interaction are caused by the double attachment of the word – to the systems of objects or phenomena of the external world, which are united by some objective relationships, and to the system of other lexical units of language, which are united by their intralinguistic relationships.

Without units, their relationships, functions, notional or semantic space the field can be determined neither as a material phenomenon nor as a mental one. Each of the said elements has its own properties, which are revealed as a result of the analysis of the phenomenon. In order to understand the nature of field more accurately, it is necessary to determine the limits of its applicability. The views of scholars concerning this issue differ.

For example, Z. Verdiyeva in her definition of the linguistic field and its interpretation reached the following conclusion: "The field in linguistics is a set of words of different parts of speech, united by the similarity of expressing the same notion. And the concept itself serves as a basis for integration of words in the field. The correlation between the lexical items and the concept, which lies in the base of field integration, can differ. The word can express the concept and correlate with it indirectly through the subordinate components of its semantic structure.

Verbal signs, in the semantic structure of which the dominant position takes the feature coinciding with the notion that integrates the field, form its core. The lexical units that have this property in the subordinate position

belong to the periphery of the field. Due to the fact that the structure of most lexical units consists of quite a large number of properties, they can be part of many notional fields, which are equal to the number of its semantic properties, and the fields themselves, as sets of lexical signs, overlap and do not have clear boundaries" [5].

As regards the synonymic row, according to V. Levytskyi, "since the synonymy is based on the denotative-significative and compatibility similarities of the lexical units, the synonymic row, obviously, belongs to those vocabulary groups that are characterized by the isomorphic, or close to such in terms of structure, ratio of intralinguistic and extralinguistic relationships between the lexemes" [9, 212].

I. Kobozyeva defines the notion of 'semantic field' as a set of linguistic units that are connected by similar content and reflect the notional, objective or functional similarity of the phenomena they denote. The semantic field is characterized by the following features:

- 1) presence of semantic relations (correlations) between its component words;
- 2) systemic nature of these relations;
- 3) interdependence and interdetermination of lexical units;
- 4) relative autonomy of the field;
- 5) continuous denotation of its semantic space;
- 6) interrelation of semantic fields within the entire lexical system (the whole vocabulary) [7, 99].

Since the word by its different sememes is part of different lexical-semantic groups and, at the same time, one lexeme connects all its sememes into one microstructure, the relations

within the lexical-semantic categories and fields appear to overlap and have different directions.

O. Bondarko defines the functional-semantic field as the minimum element of the field of functional-semantic category that is characterized by independence in the content plan and expression plan. According to him, the functional-semantic categories are the categories the content plan of which is formed by the notions, similar to those expressed by the grammatical categories, and the expression plan is represented by the linguistic means that belong to different levels of language [3]. The basis of the field is the notion that is covered by relevant units, which belong to different levels. The syntactic field also does not differ from them in its structure.

Z. Popova and Y. Sternin distinguish lexical groups such as synonymic rows, lexical-semantic groups and fields, lexical-phraseological fields, thematic groups, association groups.

According to their definition, lexical-semantic field is “a set of a large number of words of one or several parts of speech that are connected by the same notion (seme)” [11, 257].

Different lexical-semantic fields (hereinafter referred to as ‘LSF’) differ in the number of their components and the quality of opposition between them. The most important thing for a person is him/herself and the closest surrounding, that is why the most detailed and extended structure is characteristic of the LSF of kinship, professions, occupations, food, everyday activities, etc.

Like any systemic-structural group, the field has a configuration (nucleus/periphery), which is characterized by the maximum concentration of the

field-forming properties in the centre and incomplete set of these properties, which can be less intensive, at the periphery [1, 42]. The transition from the nucleus to the periphery is gradual; there are a number of peripheral areas that are distanced from the nucleus to a different extent.

The notion of configuration also implies the existence of certain groups of elements within certain number, crossing of relations in the structure, and overlap of relationships. The field may consist of several microfields, which are relatively independent. Based on the interpretations of general principles of the field, its basic significative characteristics can be summarized as follows:

1) the field represents a set of elements that are related to one another and perform the same function in the language;

2) the elements that form a field are semantically similar and perform the same function in the language. For that reason, verbs of speaking, verbs of physical activity, verbs of psychological activity in the reported speech belong to the same lexico-semantic field;

3) the field can combine the single-row elements and different-row elements;

4) within the field the microfields are differentiated;

5) the field consists of the clearly delineated nuclear and peripheral constituents. The nucleus is consolidated around the dominant component. The periphery has a zone structure;

6) the constituents of the nucleus are most specialized to perform the field’s function, are systematically used and implement the field’s semantics mostly in a uniform way. The elements of the nucleus are the most frequent

and obligatory ones compared with other constituents of the field;

7) there is a redistribution of the functions performed by the field between the nucleus and periphery. Some functions are covered by the nucleus, others – by the periphery;

8) the boundaries between the nucleus and periphery, as well as between some areas of the periphery are not clear;

9) the components of the field may be part of the nucleus of one field and the periphery of the other field, and vice versa;

10) different fields may overlap to some extent and, accordingly, form a zone of gradual transitions;

11) the typology of fields is very diverse and their quantitative and qualitative indicators differ [12].

According to the correlation of two models of the world – conceptual and linguistic – we distinguish:

1) notional (conceptual) fields – the areas of notional content that are determined by the logic of the objective world and the logic of the human mind;

2) semantic fields – the structures of a particular language with consideration given to its cultural and national peculiarities;

3) associative fields – the structures that are different in terms of semantic relationships between words [10, 31].

Studying the semantic field as a category, Yu. Karaulov associates this notion with broader notions of a world view: “The structure of the ideographic dictionary is actually a set of semantic fields of the language and distinguishes, especially in its invariant part, one of the components of ‘a world view’, namely its static component... The semantic fields are the main elements

that outline the ‘linguistic’ model of the world.” [6].

In most cases, the semantic field is understood as a semantic segment of the dictionary. The semantic field, which is idiomatic by nature of semantic relationships between words, is determined historically, but can vary from one individual to the other. In contrast to the views of J. Trier that the fields are clear-cut and unchangeable, Yu. Karaulov described the ‘blurriness’, ‘openness’ of the members of this hierarchically organized microsystem and its nucleus. The notion of field uses the taxonomy that is natural to the native speakers and reflects its everyday ‘consciousness’. According to V. Teliya, “the speakers categorize the world ‘Real’ in the world ‘Ideal’ [...], and all of it is divided into transparent microsystems, which are united by typical concepts.” [13].

Thus, the semantic field, or, in a broader sense, lexical-semantic field, – is a set of notions connected by a common idea, notion that connects the other notions by being present in each of them.

Bibliography and Notes

1. Адмони В. Г., *Основы теории грамматики*, Москва-Ленинград 1964, 340 с.

2. Апресян Ю. Д., *Дистрибутивный анализ значений и структурно-семантические поля*, [в:] *Лексикографический сборник*, Выпуск 5, Москва 1962, с. 52-72.

3. Бондарко А. В., *Теория значений в системе функциональной грамматики*, Москва: Языки славянской культуры 2002, 736 с.

4. Гумбольдт В. фон., *Язык и философия культуры*, Москва: Прогресс 1984, 397 с.

5. Ермаков А. М., *Проблема соотношения лексических и фразеологических единиц при выражении значения мгновенного времени (на примере русского, английского, испанского и французского языков)*, автореферат диссертации ... кандидата филологических наук, Москва 1991, 17 с.
6. Караулов Ю. Н., *Общая и русская идеография*, Москва: Наука 1976, 355 с.
7. Кобозева И. М., *Лингвистическая семантика*, Москва 2000, 352 с.
8. Кузнецова А. И., *Понятие семантической системы языка и методы её исследования*, Москва: Московский государственный университет 1963, 59 с.
9. Левицкий В. В., *Семасиология*, Вінниця: Нова книга 2006, 508 с.
10. Обєднікова О., *Теорія поля як складник загальної структури ідеографічної парадигми*, [у:] *Лінгвістичні студії*, Випуск 16, Київ 2008, с. 30-32.
11. Попова З. Д., Стернин И. А., *Когнитивная лингвистика*, Москва 2007, 315 с.
12. Сальникова О., *Функціонально-семантичне поле як спосіб дескрипції мови*, [у:] *Лінгвістичні студії*, Випуск 14, Київ 2006, с. 50-53.
13. Телия В. Н., *Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты*, Москва 1996, 285 с.
14. Уфимцева А.А., *Опыт изучения лексики как системы*, Москва 1962, 287 с.
15. Щур Г. С., *Теории поля в лингвистике*, Москва: Наука 1974, 255 с.
16. Oksaar E., *Semantische Studien im Sinnbereich der Schnelligkeit. Plötzlich, schnell und ihre Synonymik im Deutsch der Gegenwart und des Früh-, Hoch- und Spätmittelalters*, Uppsala 1958, 553 S.
17. Trier J., *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes. Von dem Anhängen bis zum Beginn des 13.Jahrhunderts*, Heidelberg: Carl Winter 1931, 347 S.



Zoriana Vasylo

**DIPLOMATIC TERM SYSTEM OF DIPLOMATIC SUBSTYLE
OF OFFICIAL BUSINESS STYLE**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Зоряна Василько

**ДИПЛОМАТИЧНА ТЕРМІНОСИСТЕМА В АСПЕКТІ
ДИПЛОМАТИЧНОГО ПІДСТИЛЮ ОФІЦІЙНО-ДІЛОВОГО СТИЛЮ**

Abstract: This paper examines the relevance of diplomatic substyle. The author determined small in the public and political sphere, but extremely important for national sovereignty sphere – a sphere of international relations, the essence of which is in its bilateral character. Through bilateral diplomatic activity the diplomatic speaking is characterized by significant political, social constraints and even taboo, increased self-control of the speaker, a high level of professional and social culture interlocutors. The focus is on the need to distinguish the diplomatic terminology and to find its place among modern terms in Ukrainian language. The formation of Ukrainian diplomatic vocabulary is traced. The ways of qualitative renewal of diplomatic terminology of Ukrainian languages are shown, one of which is the creation of new nominations and rethinking old ones. The importance is given to the multifaceted investigation of individual lexical-thematic groups. The classification of diplomatic terms is suggested.

Keywords: diplomatic substyle, diplomatic lexicon diplomatic terminology

Одна з важливих мотивацій вивчення української мови поза межами України – сприяти встановленню дипломатичних контактів держав світу з Україною її державною мовою. Українська мова в умовах незалежності й суверенітету набула статусу міжнародної. Усе виразніше відчувається потреба у вивченні українського слова як в Україні, так і за її межами.

З утворенням незалежної Української держави у 1991 році постала нагальна потреба побудувати нову

за ідеєю та змістом українську дипломатію: домогтися визнання самостійної держави, встановити зв'язки з іншими країнами, ввійти у міжнародне співтовариство, розгорнути зовнішньополітичну діяльність через консульства, посольства та народну дипломатію. Нові історичні умови розвитку нашого суспільства, вихід України на міжнародну арену стимулюють розвиток наукових знань в галузі дипломатії.

Із здобуттям Україною незалежності роль дипломатичного

підстилю офіційно-ділового стилю максимально зростає. У зв'язку з цим виникає потреба впорядкування та унормування дипломатичної термінології. „Функціонування української мови в майже новій для неї дипломатичній сфері вимагає відповідних лінгвістичних досліджень, вивчення внутрішньомовних явищ, викликаних диференціацією нових суспільних функцій української мови, пристосувальних можливостей стилістичної системи до сучасних умов, настанов і вимог комунікації, зокрема у дипломатичній сфері українського державно-політичного життя” [10, 3].

Сьогодні спостерігається швидкий розвиток міжнародних контактів. Це зумовлює збільшення кількості документів, велику їх жанрову різноманітність, появу нових термінів. Особливо це стосується дипломатичного підстилю, до якого на сучасному етапі спостерігається поживлення інтересу. Але не можливо з'ясувати місце цього підстилю у структурі офіційно-ділового стилю, без залучення знань про структуру і характеристику останнього.

Розвиток будь-якої мови, формування її літературних норм різних типів перебуває у найтіснішому зв'язку з тими суспільними функціями, які вона виконує як засіб спілкування, засіб політичного і культурного впливу. Найважливіші суспільні функції української мови пов'язуються з її використанням у суспільно-політичному житті, у засобах масової комунікації, у літературі, навчанні. У різні періоди розвитку української мови такі функції обмежувалися, а відтак окремі функціональні стилі майже не розвивалися,

знаходячись у стадії прихованого розвитку або розвивалися під впливом близькоспоріднених мов, що не завжди було сприятливим. Це, насамперед, стосується офіційно-ділового стилю – одного з основних функціональних стилів сучасної української літературної мови, який почав формуватися відносно пізно (кінець XIX – початку XX ст.), коли літературні й „ділові” жанри не були суворо відмежовані один від одного. „Трохи більше ніж за сто років офіційно-діловий стиль кількаразово пройшов стадії від абсолютного застою до поживлення чи абсолютного розвитку. Зокрема, остання стадія характерна для тих часів, коли з'явилися умови для відродження української державности. Особливо інтенсивно розвивався цей стиль у період Української Народної Республіки (1918 – 1920), з 1920 до 1932 року – у період українізації” [6, 17].

Принципи виокремлення офіційно-ділового стилю як функціонального і його основні характеристики вивчали такі мовознавці, як І. Чередниченко, С. Бабик, М. Зубков, О. Мацько, М. Пешак, Н. Ботвина, Л. Кравець та інші. Слід зауважити, що не всі дослідники виділяли дипломатичний підстиль. Так, наприклад, І. Чередниченко у праці *Нариси з загальної стилістики сучасної української літературної мови* виділяв офіційно-діловий стиль без його різновидів [17]. Згідно з традиційною класифікацією в офіційно-діловому стилі виділяється три підстилі: законодавчий, адміністративно-канцелярський та дипломатичний.

„Дипломатія – це засіб здійснення зовнішньої політики держави, що представляє сукупність невійсько-

вих практичних заходів, прийомів та методів. З поняттям «дипломатія» пов'язують мистецтво ведення переговорів з метою припинення або врегулювання міжнародних конфліктів, пошуків компромісів і взаємовигідних рішень, а також розширення і поглиблення міжнародного співробітництва" [5, 473]. Усі документи дипломатії вивчає дипломатичний підстиль.

У державно-політичній сфері виокремлюється вужча, але надзвичайно актуальна для державного суверенітету нації сфера зовнішньополітичних відносин і міжнародної діяльності. Вона має свою специфіку, суть якої в її двосторонньому характері. Одна сторона зумовлена внутрішнім станом країни і виявляється в обстоюванні її інтересів та намірів політики, а друга сторона спрямована у зовнішній світ. Саме через двосторонній характер дипломатичної діяльності дипломатичне мовлення (і мова) характеризуються значними політичними, соціальними обмеженнями і навіть табу, підвищеним самоконтролем мовця, високим рівнем професійної роботи і соціальної культури співрозмовників.

Типовими обставинами й умовами дипломатичного спілкування є сфера міждержавних і міжнародних контактів у формі дипломатичного листування, переговорів, зустрічей, публічних виступів, преси, спонтанного живого мовлення. Основним предметом дипломатичного спілкування є зовнішня політика держави. До предмета дипломатичного мовлення може входити і внутрішня політика та проблеми й питання з усіх сфер суспільно-виробничої та науково-культурної діяльності держав,

які вступають у відносини із зовнішнім світом, тому дипломатичне мовлення завжди двостороннє.

За кількістю учасників комунікативного акту в дипломатичному мовленні виділяють два комунікативні типи. Перший – індивідуальна зустріч, в якій беруть участь два дипломати чи керівники держав. Специфіка цього типу в тому, що йому передують попередня підготовка. Кожна така зустріч має результат – дипломатичний документ (заява, угода, договір), тоді як в інших стилях і підстилях в індивідуальній бесіді ролі не розподіляються за делегатами і формуються у процесі бесіди. Ця особливість дипломатичного підстилю відображається у його мовній специфіці. Другий тип дипломатичного мовлення можна назвати одностороннім. Це публічні виступи перед масовою аудиторією на самітах, з'їздах, заяви у мас-медіях, по радіо, на телебаченні. Вони також потребують стилістичної обробки тексту з дотриманням цілей і специфіки дипломатії. Існує ще проміжний тип – це зустрічі з кількома учасниками за круглим столом, саміти. Окремим типом можна вважати газетно-журнальні публікації з дипломатичною тематикою.

Специфіка дипломатичного підстилю полягає, насамперед, у мовних формулах, сформованих на дипломатичній термінології, в етикетних формулах, які є особливістю дипломатичного листування і підносять дипломатичні тексти на рівень надввічливості, що й виражає своєрідність підстилю.

„Чітко означене соціально-професійне середовище, елітні учасники дипломатичного мовлення (керівни-

ки держав і міжнародних організацій, урядовці, політики, діячі науки і культури) зумовили формування специфічного стилю мовлення, таких мовних рис, які символізують дипломатичну сферу” [9, 265]. Проте це не означає, що в дипломатичному підстилі все тільки специфічне, особливе, бо за такої умови відбулася б нейтралізація дипломатичної лексики. Кожен стиль сучасної української літературної мови включає в себе й загальноновживану лексику. Саме на фоні цієї лексики ми можемо виділити ті особливості предмета та змісту та професійні терміни і термінологічні словосполучення, які притаманні дипломатичному підстилю.

Дипломатична лексика повинна розглядатися насамперед з позиції термінознавства. Дипломатичну термінологію в науковій літературі поки що не виокремлюють в окрему терміносистему, хоча вона об’єктивно існує, обслуговує дипломатичну сферу міжнародних і внутрішньодержавних відносин. Тому сьогодні є потреба виокремити дипломатичну термінологію і знайти її місце серед сучасних терміносистем української мови. „Дипломатична термінологія – це прошарок лексики, який обслуговує дипломатію, пов’язаний з нею як із фахом, наукою та галуззю професійної діяльності” [13, 46].

Дипломатичні терміни мають певні лексико-семантичні особливості. У терміносистемі дипломатії трапляються такі лексико-семантичні процеси як полісемія, омонімія, синонімія, антонімія та паронімія, хоча це небажані явища у термінології.

Відновлення і вдосконалення українського офіційно-ділового стилю передбачає також створення су-

часних терміносистем, відповідно до підстилів, стандартизацію дипломатичної термінології, усталення термінологічних норм. Про відродження української дипломатичної лексики дбають мовознавці та фахівці з міжнародної дипломатії. Різномасштабному вивченню специфіки дипломатичної лексики присвячено праці Н. Поліщук, О. Мацько, О. Пазинич, Н. Коцюби та ін. [14], [10], [11], [8]. Лексикографічний опис дипломатичних термінів містять словники та енциклопедії за редакцією М. Мальського, Л. Губерського, І. Бика [7], [15], [2] тощо.

У рамках розвитку міждержавних відносин дипломатична лексика має розглядатися насамперед з позиції термінознавства. Одним з актуальних питань сучасної лінгвістики є комплексне дослідження терміносистеми української мови. Сьогодні в науковій літературі поки що не виокремлюють дипломатичну термінологію, як скажімо, хемічну, фізичну, юридичну. Так, автори ґрунтового підручника з українського термінознавства Т. Панько, І. Кочан, Г. Мацюк [12, 21] виокремлюють суспільно-політичну термінологію, до якої зараховують й дипломатичну. Однак остання об’єктивно існує, обслуговує дипломатичну сферу міжнародних і внутрішньодержавних відносин. Тому актуальною є потреба виокремити українську дипломатичну термінологію та знайти її місце серед сучасних терміносистем української мови. На особливу увагу заслуговують питоми українські дипломатичні терміни, які несуть у собі історичну цінність.

І. Гумовська розглядає термінологію як „сукупність термінів, спів-

відносних із професійною сферою діяльності та пов'язаних один з одним на понятійному, лексико-семантичному, словотворчому та граматичному рівнях" [4, 5]. Зважаючи на такі характерні ознаки терміна, як належність до певної термінологічної системи, наявність дефініції (визначення), однозначність у межах однієї терміносистеми, точність, стилістичну нейтральність, відсутність синонімів та омонімів у межах однієї терміносистеми, відсутність експресивності, образности, які притаманні дипломатичним термінам, їх можна виокремлювати як окрему терміносистему.

За останні десятиліття термінологія як наука пройшла складний шлях систематичного запису, збереження та обробки. Термінознавство сьогодні можна зарахувати до сфери комунікації, оскільки воно відіграє істотну роль у функціонуванні всіх наук. Термінологія поступово стає основним засобом вираження фактів та ідей. Якість професійного спілкування значною мірою залежить від якості вживаної термінології, тому від правильності та точності вживання дипломатичних термінів залежать успішні дипломатичні зносини між дипломатами.

Під поняттям „дипломатична термінологія” ми розуміємо „прошарок лексики, який обслуговує дипломатію, пов'язаний з нею як із фахом, наукою та галуззю професійної діяльності” [13, 46]. Особливість дипломатичної термінології порівняно з іншими термінологічними системами виявляється у своєрідних словотворчих моделях, у характерному для неї співвідношенні іншомовних та національних елементів,

у специфіці її становлення і розвитку. Всі ці особливості дуже важливі для вивчення дипломатичної лексики дипломатами і посадовцями, що визначає їх культурний рівень. „Погляд на українську термінологію як на відкриту систему, що постійно еволюціонує і розширює свій функціональний статус, ґрунтується на усвідомленні того, що її розвиток детермінізований запитами національного життя та станом європейської наукової думки, від якої Україна ніколи не була відрізаною” [12: 21].

Становлення української дипломатичної лексики бере свій початок у давньоукраїнській княжій доби Русь-України. Дипломатичні терміни в усій своїй сукупності не з'являються одразу в довершеному вигляді. Вони виявили себе у сфері публіцистики, художньої літератури, епістолярії. Поступово збільшувалася кількість дипломатичних термінів, відбувалося їх якісне вдосконалення. Українська дипломатична термінологія створювалася з урахуванням національних традицій і досягнень міжнародної практики термінотворення. Одним із шляхів якісного оновлення дипломатичної термінології української мови є ідеологічне переосмислення наявного в ній словесного матеріалу. Розвиток термінологічної системи дипломатії відбувається шляхом створення нових номінацій та переосмислення старих.

Термінологія дипломатичних документів до XV сторіччя нараховувала порівняно невелику кількість термінів (*грамота, ярлик*); з другої половини XV сторіччя у зв'язку з інтенсивним розвитком міжнародного листування спостерігається помітне збагачення термінології (*лист, пись-*

мо, записка, паспорт) [1, 15]. З початку ХХ сторіччя, у зв'язку зі змінами української дипломатичної мови (періоди ЗУНР, УНР), багато термінів перемістилося у пасивний словник, проте деякі з них дійшли і до нашого часу (*вірчі грамоти, паспорт, лист*). Українська дипломатична мова зберегла у своєму активному запасі терміни попередніх епох, які витримали випробування часом. Проте на сьогодні вона значно поповнилася новими позначеннями, викликаними удосконаленням дипломатичної служби України, появою нових понять цієї сфери, певною орієнтацією на міжнародно-правову мову. „Згідно зі ст. 2 п. 2 Віденської конвенції про право договорів 1969 р., вживання термінів у Конвенції не торкається їх вживання чи значень, які можуть їм надаватись у внутрішньому праві будь-якої держави” [3, 43]. Отже, відбулося виокремлення термінів і створення терміносистеми дипломатичної лексики.

Питання використання української дипломатичної лексики майже не висвітлювалося як у синхронії, так і в діяхронії. Зокрема, тексти міжнародних договорів, укладених та ратифікованих ще у Советському союзі, друкувались російською мовою, а Україна в той час міжнародних договорів практично не укладала. Тепер багато проблем виникає при встановленні відповідностей між українськими та російськими виразами, оскільки українська інтелігенція засвоїла за останні десятиліття не тільки російську термінологію, а й російський спосіб формування та викладу думки. „Якщо при перекладі термінів науковець звертається до термінологічних словників, то передаючи

нетермінологічні стандартизовані одиниці, не сприймає їх як усталені вирази, не шукає рівнозначних еквівалентів, а перекладає дослівно, калькує з російської, мимохіть надаючи українському викладу російських національних ознак” [16, 32]. З упровадженням української мови в усі сфери життя перед ученими-термінознавцями постає питання унормувати галузеві терміносистеми на власне національному ґрунті, укласти словники з урахуванням нових тенденцій і традицій термінотворення, сформувавши цілісну методику дослідження термінів. Дипломатична термінологія, що стає предметом дослідження – це терміносистема, яка сьогодні перебуває у стані формування.

Одним із ґрунтовних досліджень дипломатичної термінології на сьогодні є кандидатська дисертація (докторат) *Українська дипломатична лексика періоду УНР* Надії Поліщук. Хоча для дослідження виокремлений певний часовий відрізок – період Української Народної Республіки (1917 – 1921 рр.), питання становлення, історичного розвитку і функціонування цієї лексичної групи не залишається поза увагою дослідниці. Саме Н. Поліщук виявила в українській дипломатичній лексиці два плясти – питомо українську і запозичену лексику, простежила явища синонімії у системі дипломатичної термінології і визначила такі тенденції відбору слів-термінів із синонімічних рядів, як оперття на народну основу і прагнення до міжнародних стандартів. Наприклад, для назви людини, що консулює посла, було декілька лексем: *радник, порадник, дорадник, аташе, радця, дорад-*

ця, лавник. Проте в цей час відбувається термінологічне розмежування: *радник місії, порадник / радник при міністрі, військовий аташе*. Інші слова цього ряду вийшли з активного вжитку. Надія Поліщук дослідила також лексико-семантичний спосіб творення дипломатичної лексики, вказавши на характерне переосмислення семантики слова для досліджуваної лексичної групи. „Наприклад, *місія* спочатку вживалась на означення почесного доручення довіреній особі. Пізніше знаходимо такі значення: 1) *місія* – назва делегації; 2) назва установи; 3) назва надзвичайної дипломатичної делегації, яку створено тільки на певний час” [14]. Формування дипломатичної лексики відбувалось шляхом поповнення новотворами і запозиченнями.

У своєму дослідженні Н. Поліщук виокремила такі лексико-тематичні групи дипломатичних термінів:

1) назви дипломатичних осіб, що перебувають на дипломатичній службі: *посол, консул, радник...*;

2) назви дипломатичних документів: *грамота, віза, лист, пас-порт...*;

3) лексика дипломатичного етикету: *Ваша Величність, пан, Головний Отаман...*;

4) лексика на позначення дипломатичних установ: *посольство, консульство...*;

5) лексика сфери міжнародних відносин: *мир, перемир'я, ультиматум, нейтралітет* та ін.

Лексико-тематичні групи дипломатичних термінів розвивались нерівномірно. Найбільш усталеними були групи на позначення міжнародних відносин та назв сфери дипломатичної діяльності. На ста-

дії становлення перебували лексико-тематичні групи назв осіб, пов'язаних з дипломатичною діяльністю, назви установ та організацій. Однак, дослідниця дипломатичних термінів періоду УНР не виділяє такої групи як „Специфічні терміни і поняття, що використовувалися колись в українській дипломатичній практиці”, оскільки в досліджуваній нею період такі терміни вважались активновживаними. Сьогодні ж, такі терміни віднесено до окремої групи, тому що вони складають пасивний словник дипломатичної лексики (більшість з них історизми та архаїзми). Надія Поліщук не розглядає назв різних документів, укладених колись від імені України. „Лексика дипломатичного етикету” (*Ваша Величність, пан, Головний Отаман*) використовується, в основному, у дипломатичному листуванні, тому більшість таких звертань вийшли з ужитку.

Дослідивши різні джерела, пропонуємо таку класифікацію дипломатичних термінів:

1. Назви різних документів (договорів, угод, союзів), укладених колись від імені України:

а) назви, що походять від місця підписання (*Берестейській мир, Білоцерківська угода, Варшавський договір, Корсунська угода* тощо);

б) назви, що походять від прізвищ, місяця підписання тощо („*Бартелемі лінія*”, *Березневі статті* та ін.).

2. Специфічні терміни й поняття, які використовували колись в українській дипломатичній практиці:

а) назви дипломатичних осіб (*військовий писар, відпоручник, радца, сол, чаус* тощо);

б) назви дипломатичних органів, організацій (*порта, станиця* та ін.);

в) назви дипломатичних документів (*княжий договір, кондиції, лист*);

г) лексика сфери міжнародних відносин (*грань, евекта, матримоніальні зв'язки, совіт* та ін.).

3. Загальноприйняті назви дипломатичних осіб, що перебувають на дипломатичній службі (*дипломат, дуаєн дипломатичного корпусу, драгоман, консул, нунції* тощо).

4. Назви установ, інституцій та органів, дотичних до дипломатії України (*амбасада, консульські установи України, ЕС, ООН, ЮНЕСКО, агенція* та ін.).

5. Назви сучасних нормативно-правових документів (*авізи, вірчі грамоти, комюніке, меморіал, консульська екзекватура* та ін.).

6. Лексика сфери міжнародних відносин (*агреман, акредитація, делімітація кордону, дипломатичне листування, розрив дипломатичних відносин* тощо.).

У пляні становлення і розвитку дипломатичної термінології важливе значення надається багатоаспектному дослідженню окремих лексико-тематичних груп.

Дослідження дипломатичної лексики становить науковий інтерес як із лексикологічного погляду, так і з погляду соціолінгвістики, оскільки цей пляст лексики тісно пов'язаний із життям держави. Сьогодні, коли Україна є членом Ради Європи, інших міжнародних організацій, укладає численні договори, приєднується до чинних міжнародно-правових актів, вивчення української термінології украї важливе. Українська мова забезпечує потреби всіх розгалужених

сфер міжнародних відносин і дипломатії – на рівні глави держави і законодавчого органу, міністерств і посольств, консульств, представництв і місій. „Використання єдиної національної (міжнародної) мови можна застосовувати в дипломатичному руслі загалом лише тоді, коли певне привілейоване становище влаштовує відповідну державу у міжнародному контексті. Якщо ж влада розподілена на декілька держав, навпаки, як відбувається сьогодні, жодна спільна міжнародна мова не переможе всіх інших, оскільки кожна нація також прагне до міжнародного визнання своєї мови” [18, 9].

Гідне представлення української мови у сфері української дипломатії і міжнародних відносин – обов'язкова умова визнання всім цивілізованим світом України як незалежної, справді самостійної, зі своїм національним обличчям держави.

Bibliography and Notes

1. Алкаді Маснур Салех Абду, *Дипломатичний підстиль у структурі офіційно-ділового стилю мови*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Дніпропетровськ 1998, 20 с.

2. *Англо-український дипломатичний словник* / За ред І. Бика, Київ: Знання 2006, 579 с.

3. Антонович Мирослава, *До проблеми уніфікації української термінології міжнародного права*, [у:] *Мовознавство: Доповіді та повідомлення IV Міжнародного конгресу українців* / Ред. В. Німчук, Київ: Пульсари 2002, с. 43-47.

4. Гумовська Ірина, *Англійська юридична термінологія в економічних текстах*: генезис, дериваційні та семантико-ункціональні аспекти: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Львів 2000, 19 с.

5. *Дипломатический словарь*: В 3-х томах / Ред. А. Громыко, Москва 1971, Том 1, 612 с.

6. Зубець Наталія, *Відновлення питомиї української лексики в сучасному діловому мовленні*, Запоріжжя 2005.

7. *Короткий український дипломатичний словник* / Ред. М. Мальський, Львів 2002, 176 с.

8. Коцюба Надія, *Українська термінологія державного управління*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Львів 2004, 16 с.

9. Мацько Любов, Сидоренко Олеся, *Стилістика української мови*, Київ: Вища школа 2005, 462 с.

10. Мацько Оксана, *Мовні формули у дипломатичних текстах сучасної української мови: функціонально-стилістичний аналіз*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Київ 2001, 21 с.

11. Пазинич Оксана, *Функціонально-структурні особливості текстів дипломатичного листування*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Київ 2001, 19 с.

12. Панько Таміла, Кочан Ірина, Мацюк Галина, *Українське термінознавство*, Львів: Світ 1994, 214 с.

13. Поліщук Надія, *Основні тенденції формування української дипломатичної лексики періоду 1917 – 21 рр. (за матеріалами УНР та ЗУНР)*, [у:] *Культура Карпат: традиції та сучасність* / Матеріали міжнародних наукових конференцій, Ужгород 1994, с. 112-118.

14. Поліщук Надія, *Українська дипломатична лексика періоду УНР*: автореферат дисертації... кандидата філологічних наук, Київ 1994, 16 с.

15. *Українська дипломатична енциклопедія*: У 2-х томах / Ред. Л. Губернський, Київ: Знання України 2004, 760 с.

16. *Українська мова як іноземна: проблеми викладання*, Львів: Каменяр 1994, 143 с.

17. Чередниченко Іван, *Нариси з загальної стилістики сучасної української мови*, Київ 1962, 493 с.

18. Perschl Angela Monika, *Die französische Sprache in der Diplomatie und in internationalen Organisationen*, Wien 1995, 264 S.



Bohdan Sokil

**THE STUDY OF THE UKRAINIAN LANGUAGE
AND ITS PLACE AMONG OTHER SLAVIC LANGUAGES**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Богдан Сокіл

**ВИВЧЕННЯ ОСОБЛИВОСТЕЙ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ,
ЇЇ МІСЦЯ В КОЛІ СЛОВ'ЯНСЬКИХ**

Abstract: The points of view of the Ukrainian and Russian linguists on the development and origin of the Ukrainian language were analyzed. While describing the features of the Ukrainian language the Ukrainian linguists focused their attention on its origin ancientness, making attempts to establish essential differences between the South and the North Rus' groups of dialects based on the phonetic features, as well as confirm the independence of the Ukrainian language. The Russian scientists, especially S. Bulych, considered the Ukrainian language as a dialect of the Russian language. He asserted that the "malorus dialect" possesses common roots and phonetic features with the "Great Russian language" which are the unique features of languages, dialects that distinguish the Russian language from others of the Slavic origin. Therefore, he denied the independence of the "malorus dialect".

Keywords: language, dialect, sounds, vocalism, phonetic features

Останніми десятиліттями активізувалося дослідження історії українського мовознавства. В українській філології історія лінгвістики оформилася в окрему галузь науки. Різні ділянки історії української лінгвістики опрацьовані неоднаково повно. Період XIX – початку XX ст. в історії українського мовознавства (та й великою мірою і в історії української літературної мови) опрацьовано ще недостатньо. Помітною прогалиною уже надрукованих досліджень історії української лінгвістики та історії української літературної мови є те,

що в них тільки принагідно висвітлюються дискусії навколо статусу української мови в колі слов'янських мов та перспектив розвитку її писемно-літературної форми. Лише один фрагмент цієї проблеми докладно опрацював Ф. Савченко в монографії *Заборона українства 1876 р.* Оскільки обсяг статті не дозволяє зробити ґрунтовного аналізу зазначеної проблеми, подаємо лише погляди окремих мовознавців.

Загалом добре досліджена історія вивчення старожитнього періоду (XI – XVII ст.) завдяки студіям

В. Німчука, С. Лучканина. Історію української лексикографії нового періоду опрацьовано у спеціальній монографії П. Горецького, А. Москаленка. Стислу історію лінгвістичної україністики XIX – початку XX ст. виклав М. Павлюк. Історію вивчення української мови досить докладно дослідив С. Бевзенко. М. Жовтобрюх написав велику монографію про історію українського мовознавства тоталітарної доби та дві книги про мову української журналістики XIX – XX ст. Питання історії української лінгвістики побіжно порушували також історики української літературної мови, зокрема П. Плющ, В. Чапленко, Ю. Шевельов, докладніше – І. Огієнко.

Матеріали з історії лінгвістичної україністики містять відомі монографії С. Буліча та І. Ягича. З новітніх публікацій, у яких розглядаються зокрема питання буття української мови, варто згадати книгу В. Ігнатишина та Я. Радевича-Винницького. Особливо ж треба відзначити монографію В. Лизанчука про процес і методи русифікації в Україні. У *Історичній фонології української мови* Юрій Шевельов поставив останню крапку у дискусії ніби-то єдності української та російської мов, існування якоїсь спільної “давньоруської” доби чи “східнослов’янської мовної спільноти”. Отже, історію української мови XI – XVII та XX ст. досить ґрунтовно опрацьовано. Найменше досліджено українське мовознавство XVIII ст. Багато зроблено в ділянці історії української лінгвістики XIX – початку XX ст. Крім зазначених монографій, варто згадати цінні студії про конкретні твори та явища Михайла Возняка та Івана Франка.

Проаналізувати особливості української мови, які визначають її місце серед інших слов’янських мов.

У другій половині XIX ст. далі тривало вивчення характерних рис структури української мови, в тому числі й територіальних її діалектів.

Важливою в цьому пляні є праця Олександра Потебні *О звуковых особенностях русских наречий (Про звукові особливості руських наріч)* 1865 р., у якій багато місця відведено українській мові.

О. Потебня розглядав сучасні українську та російську мови “по отношению к предполагаемому в прошедшем единому русскому языку” (“у стосунку до можливої в минулому єдиної російської мови” – *рос.*) [4, 49] як наріччя. Визнаючи і російську, й українську мови за наріччя єдиної в минулому «руської» мови, О. Потебня, на думку А. Москаленка, вступав власне, в обороні української мови [4, 79]. Учений припускав, що поділ руської мови на наріччя відбувся ще до XI ст. [4, 2], що вже на початку руської писемности ця мова була лише сукупністю наріч [4, 5]. На підтвердження своєї думки мовознавець подав такі аргументи:

1. Панування звука **ж** із **ди** (ст. сл. **жд**) у найдавніших пам’ятках руської писемности служить доказом того, що різницею між **дж** (млр.) і **ж** (влр.) був намічений поділ руської мови на наріччя не пізніше як у X – XI ст.;

2. “Чужа великоруському наріччю кількісна відмінність голосних **о**, **е** в складах середніх і прямих”, тобто відкритих і закритих. Така відмінність могла існувати задовго до того часу, коли вона виявилася в якісній відмінності **о**, **е** коротких, а така якіс-

на відмінність з'являється в писемності не пізніше кінця XIV ст.

3. Різна доля **Ѣ** у великоруському та малоруському наріччях: Пор.: *дѣдъ* –рос., *ded*, укр. *дід*.

4. Перехід **е** в **о** незалежно від наголосу також віддаляв малоруське наріччя від великоруського наріччя, головним чином від його південно-великоруських говорів.

5. Різна вимова приголосних у великоруському та малоруському наріччях перед **е**. Пор.: рос. *дерево*, укр.: *дерево*, *небо* тощо.

6. Поява в малоруському наріччі фрикативного **г** із **г'** моментального; чергування **у** з **ў**, зміна **л** на **у**, нарешті, відсутність *-ть* у дієслівних формах 3-ї особи однини теперішнього чи майбутнього часу [4, 80].

Спробу встановити суттєві відмінності між південно- і північно-руськими групами наріч на основі фонетичних ознак зробив у своїй розвідці у 1872 році Костянтин Михальчук, але проти її надрукування виступив проф. Антон Будилович, і свій матеріал автор опублікував тільки у 1909 році. К. Михальчук спинявся винятково на особливостях вокалізму, і то лише на тих, які служать основними ознаками спільного чи родового поділу всієї сім'ї слов'янських мов. Мовознавець подавав класифікацію слов'янських наріч, виокремлюючи при цьому такі групи:

а) руська (наріччя північноруські – великоруське, білоруське й південноруське);

б) ляська (наріччя польсько-кашубське і сербо-лужицьке);

в) чесько-словацька (наріччя чехо-моравське і словацьке);

г) балканська (наріччя іллірійські: сербо-хорватське і болгаро-македонське).

За суттєвими ознаками ці групи зближуються між собою, утворюючи дві пари відділів, які взаємно перетинаються.

До першої пари належать:

1. Відділ південно-східний (групи руська і балканська).

2. Відділ північно-західний (групи ляська і чехо-словацька).

Другу групу становлять:

1. Відділ північно-східний (групи руська і ляська).

2. Відділ південно-західний (групи балканська і чехо-словацька) [3, 27].

Звертаючись до вокальних ознак цього поділу, К. Михальчук вказував на ті з них, котрі особливо характеризують всю сукупність “малоруських наріч”. Спільній українській мові властиві такі ознаки, що ставлять її в особливе відношення до інших слов'янських мов:

1. Ознака, яка виділяє українську мову з усього південно-східного відділу.

Особливого роду відмінності основних **о** та **е** від пізніших рефлексів глухих – **ъ** та **ь**. Відмінність ця полягає в особливому їх переході, за певних умов, у інші звуки. Звуки **о** та **е** пізнішого походження таким чином не змінюються. Такий перехід основного **о** властивий лише північно-західному відділу, а **е** – тільки ляській його групі. Властивість ця в українській мові розвинута значно ширше і своєрідніше, ніж у північно-західному відділі слов'янських наріч. Напр.: **о** = **Ѡ**; млр. *кѡнь* – *коня*, *нѡж* – *ножа*, *стѡл* – *стола*, *нѡжка* – *нога*, *нѡс* – *носа*, *нѡч* – *ночі*. Порів.: польське

і лужицьке *kôn* – *konja*, *nóz* – *noža*, *požka* – *noga*, *noha*; в-лужицьке: *nós* – *nosa*, *nós* – *nosy* і *móst* – *mostu*; чеське: *kon* – *kone*, *noz* – *nože*; словацьке: *kôn* – *konja*, *nôz* – *noža*; **є** – **е**: млр. *лед* – *льоду*, *вечер* – *вечера*, *нѣс* – *несла*, а також зміни, які не мають аналогів в інших наріччях: *шестъ* – *шести*, *шостий*, *нѣч* – *печі*. Порів.: польське і н. лужицьке: *lód* – *lodu*, польське: *wieczór* – *wieczora*, *niósł* – *niosła*; в інших наріччях південно-східного відділу **о** та **е** не змінені: в російському та білоруському: *конь*, *нож*, *стол*; сербо-хорватському: *копъ*, *пож*, *стол*; словенське *konj*, *pož*, *stol*. Але **о** та **е**, які походять з коротких **ѡ**, **ѣ** не змінюються: млр. *сон* – *сну*, *мох* – *моху*, *лев* – *лева*. Порівняймо і в. лужицьке: *son*, *toch* (*sna*, *sona*, *tochu*); польське, чеське, словацьке: *lew*, *lev* (*lwa*, *lva*).

2. Ознаки, які відрізняють українську мову від усього північно-східного відділу і зближують її з південно-західним:

а) повне злиття двох звукових категорій **ы** та **і** (**и**) й утворення з них середнього **и** (твердішого, ніж в південно-західному відділі): млр. **и** = **і** (**и**): *лице*, *милий*, *синій*, *сито*. Пор. словенське *licje*, *milo*, *sini*, *siti*; *sito*, *lice*, *mili*, *sinj*, сербське: *лико*, *син*, *сит*, *лице*; словацьке *liko-lyko*, *midlo-mydlo*, *syn-sin*, *siti-syty*, *lice*, *mili*, *sini*;

б) Систематичне ствердіння всіх приголосних перед **е** та **и**, наприклад: млр.: *печу*, *небо*, *день*, *волити*, *тихий*; Порівняймо: болгарське: *пек*, *небо*, *ден*, *меч*, *тих*, *води*; сербське: *печем*, *небо*, *тих*, *водити*; словенське *rešet*, *nebo*, *den*, *teč*, *tih*, *vodit*; чеське: *реки*, *ден*, *небе*, *теч*, словацьке: *rešiet*, *nebe*, *teč*. У північноруській та лясській групах, за окремими винятками, перед **е** (давньослов'янське

е, **ѣ**) і його видозмінами та перед і приголосні звичайно м'які: у російській мові: *пеку*, *небо*, *день*, *тихий*, *водить*; у білоруській: *пяку*, *небо*, *дзень*, *водзіть*; у польській: *piekę*, *niebo*, *dzień*, *cichy*; у в.-лужицькій: *pjeku*, *njebo*, *wodźic*; у н.-лужицькій: *p'aku*, *n'ebo*, *wozis*, *sichi*.

3. Ознака, яка виділяє українську мову зі всієї руської групи наріч і зближує її з іншими. Ретельні етимологічні відмінності різних звукових рефлексів слов'янського **Ѣ** від різних рефлексів **е**, **ѣ**. Напр., млр.: *вѣсть* і *вѣсти*, *дѣнь* (від *дѣти*, *дѣвати*) і *день*; *вѣдро*, *пѣсок* і *веду*, *печу*; порів.: північноросійське (великоруське і білоруське): *вєсть*, *вєць* (*вѣсть*, *вѣць* і *вести*, *вєци*), *дєнь*, *дєнь* (*дѣнь*, *дзѣнь* і *день*, *дєнь*); *вѣдро*, *пѣсок* = *вєдро*, *пєсок*, *вєдро*, *пєсок*.

4. Ознаки, які відрізняють українську мову від літературної російської і зближують її почасти з північноросійськими і деякими іншими слов'янськими наріччями:

а) ознаки, які зближують її з білоруським наріччям:

– збереження **и** (- **ы**) перед **ј**: *чий*, *такий*, *шија*, *шији*, *рий*, *пий*. Те саме і в інших слов'янських наріччях. У російській мові: *чей*, *какой*, *шея*, *мою*, *рой*, *пей*;

– перехід плавної фонемі **лъ**, **ѡл** в **ов**: *вовк*, *довг* і аналогічне цьому: *в* = *ѡ* – *дав*, *пришов*. Порів.: словенське: *volk*, *dolg*, де *l* = *v*, *й*.

б) ознаки, які зближують її з північноросійськими наріччями:

– стійкість ненаголошеного **о**, який деколи наближається до **у**, але не переходить в **а**: *огонь*, *огню*, *отець*, *отця* = північноросійському: *огонь*, *отець*, *отчя*; південноросійському та білоруському *агонь*, *атец* і т. д.;

– незалежність переходу *е* в *ё* та в інші звуки. Те ж спостерігається в лясській групі, а також почасти в словацькому наріччі. Млр.: *сьогодня, його, сльоза, чога, вчора*; північно-російське: *сьоводня, ёго, вчера, чёво*; польське: *czolo, daleko, moje, twoje*, н.лужицьке: *córa, jógo, jómu, mójo* тощо [3, 28-31].

М. Колосов – автор дослідження *Обзор звуковых и формальных особенностей народного языка (Огляд звукових і формальних особливостей народної мови)* – зазначав, що не може бути ні суперечок, ні сумнівів щодо самостійності української мови. Особливості, які відділяють українську мову від російської, учений поділяв на дві групи: одні з них були відносно новими, невластивими «давньоруській» («загально-русьській») мові і становлять власне українські ознаки; інші – їх, правда, небагато – успадковані від «давньоруської» мови [2, 264]. Ознаками, якими українська мова різниться від російської, на його думку є:

1. Переважання в українській мові піднебінних голосних звуків, серед яких вчений надавав перевагу звукові *і*.

2. Вплив якості складу на зміну голосного звука; перетворення внаслідок цього впливу звуків *о* та *е*.

3. Втрата *ы* і поява середнього *и*.

4. Твердість звука *е*.

5. Пом'якшення горлових.

На думку М. Колосова, лише за останньою рисою українська мова архаїчніша за російську, за іншими ознаками вона відрізняється і від російської, і від «загально-руської» мови [2, 265]. Оскільки вираження явних особливостей мови чи наріччя може виявлятися протягом кількох

століть, то дослідник допускав, що «в глибокій уже древности фонетика южнорусского языка заключала в себе нечто, из чего, независимо от внешних явлений, могли развиваться существующие уже теперь в малорусском особенностях. Быть может уже в XI-X ст. русский язык не представлял со стороны звуков цельности...» («в старожитності фонетика південноруської мови мала в собі щось, із чого, незалежно від зовнішніх явищ, могли розвинутиися особливості, які існують уже тепер у малоросійському наріччі. Може тому вже в X – XI ст. руська мова на рівні звуків не була цілісністю...» – *рос.*) [2, 266].

У передмові до *Словниці української (або югової-руської) мови* (1873 р.) Ф. Пискунов стверджував, що українська мова відрізняється від російської народної та літературної мови, якою народ не спілкується та багато чого в ній не розуміє, а тому російська літературна мова «не может быть национальным, отечественным языком северян, а тем более южан, у которых есть свой, как народный, так и книжный, литературный язык» («не може бути національною, вітчизняною мовою мешканців півночі, а тим більш – півдня, у яких є своя, як народна, так і книжна літературна мова» – *рос.*) [5, I]. Укладач словника зазначав, що за багатством словникового запасу, кількістю носіїв українська мова не поступається мовам італійській та еспанській і значно випереджає польську, чеську, шведську, португальську та угорську [5, III].

Результатом дальших студій Ф. Пискунова над українською мовою стало друге видання його праці під назвою *Словник живої народної, пись-*

менної і актової мови руських югів-щан Російської і Австро-Венгерської цесарії, у якій він розглядає українську мову як самостійну, а не як наріччя, що виникло унаслідок пере-кручення російської мови. На думку вченого, російська мова походить від української, що була універсальною мовою всієї Русі [6, II]. Досліджуючи пам'ятки давньої слов'янської писемності, такі, як *Остромирове Євангеліє* 1057 р., *Збірники*, написані чорноризцем Йоаном у 1073 та 1076 роках, літопис Нестора, інші пам'ятки писемності XI і XII ст., Ф. Пискунов знаходив у них слова та форми зворотів, властиві українській мові, а деякі слова цієї мови часто вживаються у кожній церковно-слов'янській книзі без змін. Напр.: *глумитися, треба, чути, богатство, тим* [6, II-III].

Дослідник виділяв такі риси української мови, що відокремлюють її від російської:

а) відсутність в українському алфавіті букв: **Ѣ, Ѧ, Ѡ, Ѳ**;

б) вживання букви **г**, зокрема в за-позичених словах;

в) буква **и** вимовляється як **ы**, тільки м'якше, оскільки вона є середньою між північноруськими **и** та **ы**;

г) **і** вимовляється як рос. **и**, а **ї** з двома крапками – як латинське **ji**;

ґ) буква **ѣ** з двома крапками вимовляється як **іо**;

д) буква **ѣ** вимовляється як **хв** [6, V].

В. Шимановський, описуючи риси “південноруського наріччя” XVI – XVII ст. на основі даних, узятих із пам'яток старовини, переконливо довів самостійність української мови. Вчений виділяв такі її особливості:

а) давній **Ѣ** вимовляється як м'який **и** (тобто **і**);

б) давні **о** та **е** в закритих складах перейшли в “м'який **и**”;

в) перехід **л у в**;

г) первісний **ѣ** був звуком запозиченим і замінювався у живих говорах переважно **п** та **хв**;

ґ) давні **е** та **и** стали твердими;

д) давній **г** вимовлявся як латинський **h**;

е) замість давнього сполучення **жд** виявився складний приголосний звук, що в пам'ятках виражався через **ждж, жч, щ**;

є) горлові звуки перед **и** вимовлялися твердо як у старослов'янській мові;

ж) шиплячі звуки вимовлялися твердо, а свистячий **ц** – м'яко;

з) залишки форм двоїни спостерігаються у небагатьох словах;

и) відсутність дифтонгів та довгих звуків [8, 99-100].

Українську мову як наріччя російської розглядав російський мовознавець С. Буліч. У статті *Малорусское наречие (Малоросійське наріччя)*, що була надрукована 1896 р. в енциклопедичному словникові Брокгауза і Єфрона, учений стверджував, що «малоруське наріччя» має спільні з великоруським фонетичні особливості, які є єдиними (на противагу морфологічним і лексичним особливостям) ознаками мов, наріч і говорів, що різнять російську мову від інших слов'янських мов. А тому, вважає він, теорію самостійності «малоруського» наріччя неможливо не заперечувати. Спільними рисами для білоруського, малоруського і великоруського наріч мовознавець називає:

1. Повноголосся: *борода* (стсл. *брада*, пол. *broda*).

2. Початковий **о** замість **е**: *озеро* (стсл. *езеро*, пол. *jezioro*).

3. Ранній занепад носових голо-
сних, замість яких маємо у і а: рос.–
дуть, млр. – *дуги*; (стсл. – *дуги*), рос.
– *жать*, млр. – *жати* (стсл. – *жати*).

4. Перехід звукосполучень: **dj**
в **ж**: *госпожа* (стсл. *господжа*, чеськ.
hosproza); **tj** і **kt** – в **ч** (рос. *свеча*, млр.
свічка, стсл. *свѣшта*, пол. *swieca*),
рос. *ночь*, млр. *ніч* (стсл. *ноштъ* і т.д.).

5. Відсутність **д** перед **л** і **н**, на-
приклад: *упал*, *упала* і млр. – *упав*,
упала, пол. *upadł*, *upadła*, рос. *вянутъ* і
млр. *в'янути*, пол. *więdnąć*.

6. Розвиток **л** після губних при-
голосних на місці **ј**: рос. і млр. *люблю*,
пол. *lubić* і т. д. [1, 485].

У всіх інших слов'янських мо-
вах, зазначав С. Буліч, у лексич-
них, морфологічних і фонетичних
категоріях багато відмінностей від
спільних руських (білоруських, мало-
руських та великоруських) особлив-
остей.

Тезу про те, що українська мова
є лише наріччям, учений силкувався
довести такими аргументами:

1. Різниця між іншими наріч-
ччями “руської” мови (малоруським,
білоруським і великоруським) ще
не така велика, щоб їх носіям важко
було зрозуміти один одного.

2. Норми української мови
ще не склалися, що пояснюється
малочисельністю спроб створити
таку мову, а також браком культур-
них і політичних центрів, у яких вона
могла б зміцнитися і розвиватися.
До певного часу мовний різновид є
наріччям, а згодом – мовою.

На думку С. Буліча, «малоруське
наріччя» може перетворитися в мову,
оскільки йому притаманні своєрідні
ознаки, що відрізняють його від
російської мови. До них він зарахову-
вав:

1. Давній «спільноруський» **о**
в закритих складах, які виникли
внаслідок занепаду редукованих **ъ**
і **ь**, перетворюється в деяких «ма-
лоруських говорах» у дифтонг **ю**, в
інших – у голосний **у**, в третіх – в **і**:
куонь, *кунь*, *кінь* – рос. *конь*.

2. Давній «спільноруський» **ѣ**
дає або дифтонг **іе** або **е** (вузький,
який пом'якшує попередній приголо-
сний) або голосний **і** (також вузький,
як в деяких північних російських го-
ворах): *ліето*, *лето*, *літо* – рос. *лето*,
новгор. *лито*).

3. Давній «спільноруський»
е в закритих складах, які виникли
внаслідок занепаду голосних **ъ** і **ь**,
утворює:

а) те ж саме, що й **о**: укр. *тютка*,
тютка, *тітка* = рос. – *тетка* (фор-
ма, яку слід визначити основною для
всіх трьох малоруських форм);

б) те ж саме, що й давній **ѣ**:
шіість, *шесть*, *шість* = влр. *шесть*.
(Різниця пояснюється впливом на-
ступного приголосного: у *тетка*
наступний після **е** приголосний був
твердим, і **е** звучав широко, у *шесть*
наступний після **е** приголосний був
м'яким і **е** звучало вузько;

4. «Спільноруські» голосні **и** і **ы**
після приголосних (за винятком **й**)
у більшості “малоруських говорів”
збіглися в **и** (широкому, який не
пом'якшує попереднього приголо-
сного) чи в **ы**: українське *мити* чи
мыти = «давньоруському» *мыти*.

5. Давні «спільноруські» м'які
приголосні перед **е** втратили
м'якість (про її наявність у минуло-
му свідчать такі слова, як *тютка*,
цітка, *вюол* = *велъ* і т.д.): влр. *дерево*
звучить по-малоруськи як *дэрэво*.

6. Давні «спільноруські» дзвінки
приголосні, що опинилися в кінці

слова чи перед наступним глухим приголосним, унаслідок занепаду голосних **ъ** і **ь**, зберігають в більшості малоруських говорів свою дзвінкість: малоруські – *дід, віз* = влр. *дет = дед, вос = воз*, малоруське *ніжка* = влр. *ношка* = *ножка* і т.д. [1, 486].

Крім цих основних ознак, характерних для української мови, С. Буліч описував також і додаткові, зокрема такі:

а) губно-губний **w** (як в англійській мові) або нескладовий голосний **ў** замість **л** чи **в**: млр. – *воўк, праўда*, рос. – *волк, правда*;

б) спірант **h** замість вибухового **г**: малоруське *нога* = влр. – *нога*.

Українська мова зберігає також давні форми, які російська втратила:

1. Давальний відмінок однини, називний відмінок множини давніх основ на **и**: *богови, богове*.

2. Місцевий відмінок однини іменників чоловічого і середнього роду, давальний і місцевий відмінки однини іменників жіночого роду: *на порозі, носі* = влр. *пороге, ноге*.

3. Кличний відмінок однини: *козаче, місяцю, жінко*.

Поряд із давніми ознаками С. Буліч указує на новіші відхилення, серед яких:

а) 1-а особа дієслів теперішнього часу *можу, печу* = влр. *могу, пеку*;

б) 3-я особа однини *веде, дума* = влр. *ведет, думает* [1, 486].

Отже, описані особливості української мови переконливо свідчать про її самостійність, відмінність від інших слов'янських мов, а також історичну давність.

Bibliography and Notes

1. Буличъ С., *Малорусское наречие*, [в:] *Энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и Ефрона*, Томъ 18, Санкт-Петербургъ 1896, с. 485-487.

2. Колесовъ М., *Обзоръ звуковыхъ и формальныхъ особенностей народного русского языка*, Варшава 1878, 266 с.

3. Михальчукъ Костантинъ, *Открытое письмо к А. Н. Пытину по поводу его статей*, Киевъ 1909, 75 с.

4. Москаленко А., *О. Потебня як діалектолог і історик української мови*, [у:] *О. Потебня і деякі питання сучасної славістики*, Харків 1962, с. 35-42.

5. Пискунов Ф., *Словниця української (або югової-руської) мови*, Київ 1873, 152 с.

6. Пискунов Ф., *Словник живої, народної, письменної і актової мови руських югівщан Російської і Австро-Венгерської цесарії*, Київ 1882, 304 с.

7. Потебня Александр, *О звуковых особенностях русских наречий*, [у:] *Филологические записки*, Воронеж 1965, Год 4, Выпуск 2, с. 243-257.

8. Шимановский Василий, *Очерки по истории русских наречий. Черты южно-русского наречия в XVI – XVII вв.*, Варшава 1893, 101 с.

Sophia Butko

**COMPOUND NAMES IN THE ONOMASTICON OF UKRAINIAN CHARMS:
FEATURES OF SEMANTICS AND FUNCTIONS**

Vasyl Karazin Kharkiv National University, Ukraine

Софія Бутко

**СКЛАДНІ ІМЕНА В ОНОМАСТИКОНІ УКРАЇНСЬКИХ ЗАМОВЛЯНЬ:
ОСОБЛИВОСТІ СЕМАНТИКИ ТА ФУНКЦІЙ**

Abstract: The article includes an analysis of genesis and functional characteristics of double names used in the texts of Ukrainian charms. The double proper names are found to occur on the basis of nomina, which can be considered as a special type of texts with a specific cultural–linguistic semantic potential. Compound names are formed either by full or partial reduplication, or by using the common affix and reflect the specifics of the archaic onomasticon. The pragmatic intentions of the person performing the text of charm are the reason of double names functioning. At first glance, the coincidence of the constitutional elements of double names is accidental. But this phenomenon is a defining feature of mythological consciousness associated with the need to maximize the effect of the pragmatic use of the name. That is a distinguishing feature of the text spell. Historically–cultural projection of individual nominations demonstrates the archaic nature of their occurrence, as well as language contacts of ancient Ukrainians with other nations.

Keywords: charms, double names, reduplication, magic name, onomasticon, euphemism

Однією з визначальних ознак мітопоетики є повторення, що зазвичай розглядається як «повторення слів та груп слів, формул, у поєднанні з варіюванням слів (синонімів) і рядків (семантичний та фонікосинтаксичний паралелізм)» [10, 53]. Повторення можна розглядати і в ширшому вимірі – не лише слів, а й морфем (основи, кореня, префікса, суфікса). Такі повтори набували особливого значення в замовляннях, оскільки вони «служували посиленню магічного ефекту» [10,

44]. Названа особливість визначала одну з ознак подвійних імен, вживаних у магічних текстах. Узагалі подвійні імена як особливий різновид номінацій «об'єднують магічну і поетичну функції, бо мають структуру магічної інвокації: перше слово є назвою, друге – описом; перше називає по імені, тобто вказує й евокує, друге – описує і передає окреслений комунікат» [16, 163]. Під подвійними іменами розуміємо номінації, що складаються із двох компонентів й утворені шляхом

повної чи часткової редуплікації, або за допомогою одного й того ж афікса. При віднесенні тієї чи іншої назви до розряду онімів її орфографічне оформлення не відіграє визначальної ролі, адже критерієм пропріяльності в мітологічних текстах є здатність позначати знакові для мітологічної картини світу об'єкти / складники. Відповідно до подвійних назв, що функціонують у текстах українських замовлянь, відносимо такі номінації: *Михайло-Рихайло, Михайло-Придибайло, Хархайло Михайло, стрикаїл Михайл, Хоха-Яроха, Домаха-Мелаха, Анна-Полуанна, Марія-Полумарія, Лукер'я-Полулукер'я, Ганна Ганнуска, святий Центій-Віцентій* та інші. Мета нашої статті полягає в тому, щоб з'ясувати генезис та функціональні особливості імен такого типу як важливих складників ономастикону українських замовлянь.

Як зазначає Светлана Толстая, «найважливіша характерна риса власника імени у народній традиції пов'язана зі сферою прагматики, тобто стосується знаків і символів культури» [14, II, 408]. Знаковими для української народної традиції є культи святого Миколая, Богородиці, архангела Михаїла. Відповідно кожне ім'я цих персонажів відзначається особливою магічною силою. Так, архангел Михаїл у народі вважається винищувачем усієї нечисті, чортів, також він оберігає все живе від нечистої сили. Цей агіонім зустрічаємо в замовляннях від зубного болю, зміїного укусу, а також в оберегових та господарських замовляннях, наприклад: «*Архангел Михаїл, місяць праведний, був на тому світі?*» – «*Був!*» – «*Бачив мертвих людей?*» – «*Бачив*». – «*Не болять їх зуби, не болить їх*

жовта кость?» – «*Не болить і чорная кров Івана, раба Божого: щоб же зуби не боліли й не щеміли у хрещеного, нарощеного, молитвяного!*» [19, 78]. У текстах замовлянь, де вживається канонічна форма імені архангела, прагматичну значущість має образ святого, а ім'я є лише знаком, що несе в собі весь пучок смислів. На противагу цьому існують численні тексти, в яких саме власна назва створює необхідний для знахаря образ, тобто наділяє персонажа потрібними характеристиками і функціями. Таким, зокрема, є ім'я *Михайло-Рихайло*, ужите в замовлянні від укусу змії: «*Їхавъ черезъ поле Михайло на бѣломъ конѣ и зъ гострымъ мечемъ, черезъ афтытыне поле, и на афтытыному полѣ, и тамъ бѣлый камень лежитъ, и подъ тѣмъ каменемъ Агыпа цариця лежитъ, и весь гадъ и шчувае, и тамъ ставъ Михайло Рыхайло, ставъ ее сѣкти, рубати и по томъ камени кровъ еи мазати*» [6, 18]. В українському мовознавстві на сьогодні є кілька спроб пояснити генезис і семантику цього оніма. Так, Тетяна Лукінова вважає, що українська назва *Михайло Рыхайло* однозначно пов'язана з білоруською *архайло Михайло* [9, 52]. Ця думка, безперечно, заслуговує на увагу, ураховуючи існування іншої подібної назви, ужитої в гуцульському замовлянні від холери, – *Хархайло Михайло*. У цьому замовлянні семантика образу акцентується типовими для фольклорних творів обереговими атрибутами Архангела Михаїла: «*...Сидит Хархайло-Михайло / На зелізних воротах / В золото-черлених чоботах / І золотим мечем мече, лихе стинае, / Добре до нас припускае...*» [21, 51]. Микола Вербовий, категорично заперечуючи

думку Тетяни Лукінової, стверджує, що назва *Михайло Рыхайло* виникла внаслідок повтору певних елементів слова (*Михайло Рыхайло*) й ототожнює цю назву з назвами типу «*гади-перегади*», «*штрики-брики*» тощо [1, 78]. Ця гіпотеза, на нашу думку, є спрощеною, адже у замовлянні кожне слово має своє символічне та практичне навантаження і з'являється не випадково, а з певною прагматичною метою. Окрім того, назви, які наводить дослідник, абсолютно різні за своїм семантичним наповненням, адже «штрики-брики», очевидно, є одним із виявів редуплікації, що полягає у частковому римованому експресивному повторенні штучних асемантичних слів типу *чудо-юдо, еники-беніки* [18, 546].

Припускаємо, що онім *Михайло-Рихайло* має зовсім інше смислове навантаження. На нашу думку, другий компонент назви *Рихайло* дійсно міг виникнути як повтор зовнішньої форми імені Михайло. Звернімо увагу на те, що корінь *-рих-* /*-рихл-* зустрічається в інших слов'янських мовах, зокрема, в польській (*rychły*) та чеській (*rychlý*), і означає «швидкий» [4, 940], [22, 280], а назва *Михайло-Рихайло* вказує на архангела Михаїла як захисника людей і наділяє його потрібною функцією, створюючи образ того, хто швидко приходить на допомогу. Відзначену особливість можна розглядати у зв'язку з лінгвістичними механізмами утворення окремих лексико-семантичних груп і оформлення магічних текстів у слов'янській культурній традиції. Порівняймо, наприклад, уживані в поліських замовляннях оніми *Зіхайло-Лякайло* / *Ихайло-Лякайло, Креститель-вотра-зитель* [13, 462; 567], у яких другий

компонент імени так само є смислоутворювальним, тобто формує потрібний знахареві образ помічника. Причому номінації *Зіхайло-Лякайло* та *Ихайло-Лякайло*, на нашу думку, є трансформованою на народному ґрунті назвою архангела Михаїла, на що вказує текст білоруського замовляння, який є типовим для замовних східнослов'янських текстів діалогом між християнськими святими та богами: «*Шоў Ихайло-Лякайло, / А ишо Господь Бог Исус Христос и Божья Мать. / – Куда ты йдешь, Ихайло-Лякайло? / – Иду до Парашкиной коровы уроки одмовляти, / Перэлоги шэптати...*» [13, 462].

Водночас можемо зазначити, що аналізована номінація закономірно вписується в ономастичну картину не лише замовлянь, але й інших фольклорних жанрів. Це підтверджують такі оніми, як *Михайло-Придибайло*, а також казкові *Обпивайло, Об'їдайло*, пісенний *Купайло* та ін. Назва *Михайло-Придибайло* зустрічається в замовлянні та народних піснях, зокрема в жартівливій пісні *Гандзю моя, щebetушечко*: «*Гандзю моя, щebetушечко! / Скажи мені правдочку, моя душечко. / Як у тебе, так у мене, / Як без тебе, так без мене / Гости були. // Був Іван Сутула, / Кучерявий Мацько-бамбула, / А Михайла-придибайла, / Мому серця сподобайла, / Не було...*» [12, 483–484].

Принцип семантизації імени у народній традиції приводить до різноманітних трансформацій власних назв, що є наслідками так званої народної етимології. Таким, зокрема, є онім *стрикаїл Михайл*, ужитий у замовлянні від укусу змії: «*Хоха, яроха, забирай свій зуб, а як не будеш забирати, то буде тебе стрикаїл Михайл*

сікти мечем, рубати, нечистий дух забирати...» [8, 327]. При утворенні цієї номінації був використаний той же принцип магічної інвокації, коли одне ім'я називає, а інше характеризує і задає необхідну функцію. Перший компонент імени, вірогідно, мотивований праслов'янським дієсловом *strěkati* («колоти»). При цьому форма «стрикати», що в українській мові мала відповідник «штрикати», очевидно, могла бути запозичена з польської мови, де це дієслово мало початкове [с] (*strzykaty*) [4, 382]. У номінації *стрикаїл Михаїл* актуалізуються канонічні уявлення про архангела Михаїла, який у іконописній традиції зображується неодмінно зі списом у руці – як символом перемоги над дияволом (біблійним змієм). Магічна функція імені підсилюється також синонімічними дієсловами «сікти», «рубати».

У наведеному замовлянні вжито ім'я *Хоха-Яроха*, що позначає змію. Зауважмо, що у різних українських замовних текстах воно передається по-різному: в одному випадку – через кому (*Хоха, ароха*) [8, 327], а в іншому – через дефіс (*Хоха-Яроха*) [3, 129]. Очевидно, що це ім'я належить до евфемістичних берегових номінацій на позначення змії як однієї з найбільш небезпечних істот у мітологічній картині світу. Лексему *хоха* у *Словарі української мови* Бориса Грінченка визначено як «страшилище, пугало, яким лякають дітей» [15, 411]. Етимологічний словник української мови пов'язує слово «хоха» у значенні «опудало, одоробало; нечепурно одягнена жінка» зі словом «хохля» – «черпак, ополоник», яке, в свою чергу, може бути запозичене з латинської мови, де *cohlear* означає «ложка» [5,

VI, 205]. На нашу думку, більш імовірним є припущення про те, що слово *хоха* на позначення страховиська і для назви змії виникло внаслідок зближення однакових звуків, які в уявленні мовців завжди асоціювалися з істотами потойбіччя, нижнього світу, представниками чужого простору (пор., наприклад, назви змії *цар Хан, цариця Ханиця*, казкового царя підземного світу *Ох*, нечистого *Охвай* і под.). Зокрема, продуктивними у східнослов'янських магічних текстах є суфікси *-ох-* / *-ах-* / *-ух-* для утворення назв на позначення змії і лихоманки, наприклад, *Осоха-Солоха, Ахоха, Домаха-Мелаха, Кумоха, Гнетуха, Трясуха, Добруха, Шаха-Ваха* тощо. Татьяна Єфремова у тлумачному словотвірному словнику російської мови відзначає існування всіх трьох суфіксів *-ах-* / *-ох-* / *-ух-*, причому перший і третій в одному зі значень можуть утворювати стилістично знижені синоніми мотивуючих іменників – власних та загальних назв [7]. Припускаємо, що у замовних текстах, зокрема українського походження, ці морфеми якраз і є засобом творення стилістично знижених імен. Додавання до назв суфіксів *-ах-* / *-ох-* / *-ух-* є, по-перше, свідченням високого ступеня антропоморфізації мітологічних образів, по-друге, засобом створення евфемістичної номінації на позначення табуованої в мітологічній моделі світу істоти, а по-третє, магічним прийомом, адже згрубілі, фамільярні оніми засвідчують зневажливе ставлення до небезпечної істоти, яке виникає внаслідок подолання страху до неї. У зв'язку з цим логічно пояснити другий компонент назви *Хоха-Яроха* як такий, що походить унаслідок поєднання коре-

ня «яр» у значенні «гнів», «лютість» із суфіксом *-ох-* й актуалізує уявлення про змію як негативну табуйовану істоту. Доречним при цьому буде згадати онім *цариця Яриця* на позначення змії, що, очевидно, пов'язаний із назвою *Яроха* спільною мотиваційною базою.

Модель із суфіксом *-ах-* демонструє онім *Домаха-Мелаха* на позначення змії, ужитий у тексті лікувального замовляння *На укусу вужа або гадюки: «На Сиянської горі стояла груша, на той груші – три Катюші, на той Катюші – дупло, в том дупле сиділа чорна, раба, пересажиста. Вірежем дубца не з родца, будем біти-карати, докупі зганяти: котора кусала – своє зубі вїймала. Домахо-Мелахо, не роспускай своїх дітей, щоб не були не жаркіє, не яркіє»* [3, 130]. Мотиваційна основа цієї номінації доволі прозора, адже компонент *Домаха* як варіант імені *Домна* походить із латинського *domina* (*пані, господиня*) [2, 133] й, очевидно, є евфемізмом, в основі якого лежить вказівка на різновид змії. Ідеться тут, на нашу думку, про домову змію, одну з іпостасей домовика, який, як відомо, є охоронцем оселі. Другий компонент оніма *Мелаха* пов'язаний із ім'ям *Меланія* (*Мелана, Малана, Мелашка*), запозиченим з грецького *malaina* (*чорна, темна*) [2, 162]. Ця евфемістична номінація, безумовно, актуалізує уявлення про належність змії до підземного світу, пов'язаного з темрявою, п'тьмою (пор. *гадюка Мла*). Отже, магічний ефект у цьому тексті створює подвійне ім'я змії (*Домахо-Мелахо*), компоненти якого утворені за допомогою продуктивного суфікса *-ах-*, і, на що не можна не звернути уваги, уживання лексеми *чорна*, яка теж є

повтором, але не формальним, а семантичним.

Не заради нагнітання експресії в тексті, а з цілком прагматичною метою вжито редульковане ім'я *Ганна, Ганнуська* в замовлянні від укусу гадюки: *«Ганно, Ганнусько! Ти вкусилаєсь вь ногу, впустилась; ідь до серця, а сь серця – вь кишки, сь кишокь – вь кровь, сь крови – вь кість, сь кости – вь шкуру, зь шкури вонь вийдуть»* [23, 122]. Як зазначає російська дослідниця Валерія Усачьова, «для посилення магічної дії на хворобу використовується прийом повтору вокатива [...]. Рідкісний випадок редулькованості у примовках – словотвірний повтор» [20, 277]. Як бачимо, онім *Ганна, Ганнуська* саме й належить до таких нечастих випадків словотвірного повтору. Окрім того, не можна не звернути уваги на етимологію імені *Ганна*, що походить від давньоєврейського *chānan* і означає «він був милостивий, виявляв ласку» [2, 128], а також на зменшено-пестливий суфікс *-уськ-*, за допомогою якого утворений другий компонент імені. Уважаємо, що всі ці факти вказують на те, що під час творення номінації була використана тактика задобрювання хвороби чи небезпечної істоти.

Надзвичайно цікавими є мітологічно марковані оніми *Анна-Полуанна, Марія-Полумарія, Лукер'я-Полулукер'я* на позначення змії, ужиті в замовлянні від укусу гадюки: *«На морі, на лукомор'ї стоїть дуб розложистий, барзо хороший; на тому дубі цариця-Яриця. Будь же ти милостива, будь милостива: посилає ти три сестри: Марію-Полумарію, Анну-Полуанну, Лукер'ю-Полулукер'ю, нехай виймуть зуб від гадини рябої, від польової, від трав'яної, від земляної, від во-*

дяної, від жовтопузої, від жовтобрюхої, від хатньої!» [19, 149]. Цей текст демонструє ієрархію істот у зміїному царстві, в якій на верхівці перебуває *цариця-Яриця*, котра має владу над іншими гадюками, нижче – її підлегли, три змії, названі людськими іменами, які виконують накази цариці, а на нижчому рівні – всі інші різновиди змії, які становлять небезпеку для людини. Унікальними є імена трьох змії, утворені шляхом редуплікації жіночих антропонімів, адже, за нашими спостереженнями, такі номінації (із префіксом *полу-*) зустрічаються тільки в одному українському замовлянні. Семантику цих онімів варто розглядати, виходячи із загальних мітологічних уявлень про число, що є «однією з найважливіших категорій у мітопоетичному образі світу; результат лічби, засіб упорядкування й моделювання Всесвіту, перетворення хаосу в космос; у народній культурі об'єкт семантизації, символізації та оцінки» [14, V, 544]. Відповідно універсальної опозицією в системі числа є протиставлення «парний – непарний», при цьому аксіологічна характеристика його амбівалентна, адже в різних обрядах та ритуалах парність або непарність може набувати відмінних значень, як позитивних, так і негативних. Для архаїчної свідомості важливими є цілісність певної істоти, об'єкта, предмета як ознака людського світу чи нецілісність як ознака потойбіччя. Відповідно число *один*, що в найдавніших текстах зустрічається вкрай рідко, позначає не стільки перший елемент ряду, скільки цілісність, нерозчленованість. Число *два* як утілення парності у слов'янській народній традиції вважалося диявольським числом. «Число два і парність

вважалося також характерним знаком демонічного світу. Мітологічним персонажам не тільки приписувалося володіння такими тілесними аномаліями, як дві душі, два серця, два ряди зубів, по дві зіниці в очах та ін., але й міри протидії їм повинні були включати подвоєння» [17, 239]. На нашу думку, оніми *Анна-Полуанна*, *Марія-Полумарія*, *Лукер'я-Полулукер'я* якраз і демонструють цей магічний прийом подвоєння імені демонічних істот як міру протидії їм. Водночас афікс *полу-* є засобом винищення небезпечних істот, адже будь-яке скорочення (ділення) – це убування буттєвості, а зворотний лік має на меті вигнання з буття [11, 274–285]. Окрім того, варто додати, що префікс *полу-* (*niv-*) пов'язується з індоєвропейським дієсловом **(s)p(h)el-* «розколювати (надвоє)» [5, IV, 384]. Отже, номінації змії *Анна-Полуанна*, *Марія-Полумарія*, *Лукер'я-Полулукер'я*, маючи характерне для мітопоетичної моделі світу подвійне ім'я, водночас містять вказівку на знищення істот (а фактично, згідно з первісною вірою в магію слова, – знищують), названих цими іменами.

Проведені спостереження дають змогу дійти таких висновків. Творення імен в українських замовляннях координується прикметними ознаками словотвору, що відображають специфіку архаїчного ономастикону. Аналітичні номінації мітологічних персонажів, які утворюються шляхом повторення різних складників слова, відзначаються генетичною різноманітністю. При зовнішньому формальному і, на перший погляд, цілком випадковому збігові конституційних елементів подвійних імен, за цим явищем стоїть визначальна риса мі-

тологічної свідомості, пов'язана з необхідністю досягнення максимального прагматичного ефекту від використання імени.

Bibliography and Notes

1. Вербовий Микола, *Структура «чужого слова» в тексті одного українського замовляння*, [у:] *Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету: Філологічні студії*, Випуск 2, Кривий Ріг 2008, с. 75–84.

2. Скрипник Г., Дзятківська Н., *Власні імена людей: Словник-довідник*, Київ: Наукова думка 2005, 335 с.

3. Галайчук Володимир, *Особливості побутування і прикметні структурно-семантичні риси середньополіських замовлянь хвороб (на матеріалі текстів з Олевського району Житомирської області)*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Філологічна, Львів: Видавництво Львівського університету ім. І. Франка 2003, Випуск 31, с. 113–131.

4. Гессен Димитр, Стыпула Рышард, *Большой русско-польский словарь*, Москва-Варшава 1967, 1344 с.

5. *Етимологічний словник української мови: У 7-ми томах* / Ред. О. Мельничук, Київ: Наукова думка, 1983–2012, (Словники України).

6. Ефименко Петр, *Сборник малороссийских заклинаний*, [в:] *Чтения в Императорском Обществе истории и древностей российских при Московском университете*, Москве 1874, Книга 1, II: *Материалы отечественные*, 70 с.

7. Ефремова Т. Ф., *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*: В 2-ох томах, Москва 2000.

8. Ігнатенко Ірина, *Народна медицина Середнього Полісся: традиції та сучасність (на польових етнографічних матеріалах)*, Київ 2013, 336 с.

9. Лукінова Тетяна, *Мовна архаїка слов'янських замовлянь, «Мовознавство»*, Київ 1998, № 2–3, с. 47–61.

10. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик С. Е., *Статус слова и понятие жанра в фольклоре*, [в:] *Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания* / Ред. П. Гринцер, Москва: Наследие 1994, с. 39–104.

11. Новикова Марина, *Прасвіт українських замовлянь*, [у:] *Українські замовляння*, Київ: Дніпро 1993, с. 199–307.

12. *Пісні Явдохи Зуїхи* / Записав Гнат Танцюра, Київ: Наукова думка 1965, 810 с.

13. *Полесские заговоры (в записях 1970 – 1990 гг.)*, Москва: Индрик 2003, 752 с.

14. *Славянские древности: этнолингвистический словарь* / Ред. Н. Толстой: В 5-ти томах, Москва: Международные отношения, Том 2, 1999, 704 с.; Том 5, 2012, 736 с.

15. *Словарь української мови* / Упорядник Б. Грінченко, Київ 1959, Том 4: *Р-Я*, 563 с.

16. Соляр Ольга, *Мова магії. Магія мови. Символіка українських замовлянь*, Перемишль 2011, 301 с.

17. Толстая С. М., *Семантические категории языка и культуры. Очерки по славянской этнолингвистике*, Москва 2010, 368 с.

18. *Українська мова: енциклопедія*, Київ: Українська енциклопедія 2004, 821 с.

19. *Українські замовляння*, Київ: Дніпро 1993, 309 с.

20. Усачева В. В., *Магия слова и действия в народной культуре славян*, Москва 2008, 368 с.

21. Франко Іван, *Гуцульські примівки*, [у:] *Етнографічний збірник* / Ред. І. Франка, Том V, Львів: Наукове товариство ім. Т. Шевченка 1898, с. 41–72.

22. *Чешско-русский словарь*: В 2-х томах / Ред. Л. Копецкий, Й. Филипец, Москва-Прага 1976.

23. Чубинский Петр, *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край*, Томъ 1, Выпускъ 1: *Верования и суеверия. Загадки и пословицы. Колдовство: материалы и исследования*, Санкт-Петербургъ 1872, XXX, 224 с.

Наталія Хібеба

**МОТИВАЦІЙНІ МОДЕЛІ
У ВЕСІЛЬНІЙ ЛЕКСИЦІ БОЙКІВСЬКИХ ГОВІРОК**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Nataliya Khibeba

**MOTIVATIONAL MODELS
IN THE WEDDING VOCABULARY OF BOYKO DIALECTS**

Abstract: Wedding vocabulary in different dialects of the Ukrainian language has its differences and peculiarities. The article analyzes the ways of forming thematic group of wedding vocabulary of Boyko's dialects. The motives features typical for lexical-semantic groups and the lexeme of darkened motivation were discovered. The evidence of a variety of semantic dialect nominative system and a complexity of its structural organization is between the group interference. It was found out that the wedding lexemes come from the other areas of human life. The research was conducted on the basis of the material collected in a field study and was chosen from the regional lexicographic, folklore and ethnographic sources.

The motive analysis of Boyko's wedding vocabulary dialects reveals the ways of their forming, identifies the main motivational models of ritual vocabulary as a part of a general Ukrainian context.

Keywords: Boyko dialects, wedding vocabulary, lexical semantic group, lexeme, motivation, motivated word, motivational model

Останнім часом українську діалектологію поповнили праці, присвячені явищу мотивації в різних тематичних групах лексики [7], [15], [17], [22], [23], [24], [25]. Визначення мотиваційних зв'язків дає змогу виявити закономірності номінації в різних групах лексики [24, 173]. Об'єкт нашого дослідження – весільна лексика бойківських говірок. Джерельною базою слугували власні експедиційні матеріали (див. мережу обстежених населених пунктів), опубліковані лексикографіч-

ні регіональні праці [2], [8], [10], [19], записи текстів [6], [21], матеріали загальномовних та регіональних атласів [1], [4], [18], [26], етнографічні записи весілля з початку минулого століття [5], [11], [12], [13], [14], [16] та сучасні [3], [9], [20]. Зафіксовано понад 1700 назв реалій бойківського весілля, виділено основні мотиваційні моделі та способи номінації денотатів обряду.

Мотивованість назв пов'язана насамперед із вибором мотиваційних ознак, що є підставою для називання

предметів і явищ. Для творення назв весільних обрядодій, назв учасників весільного обряду, матеріальних елементів весільного обряду характерні такі мотиваційні ознаки: 'дія', 'діяч', 'атрибут', 'час', 'місце', 'страва', 'обряд' та ін. Розгляньмо детально принципи номінації весільних назв.

Для назв весільних обрядодій у бойківських говірках типові такі моделі:

• **'дія' > 'обряд':** *в'їдв'їди, в'їдоз'наван'а, с'ходини, о'руд'а, запит, запити, за'питан'е* 'обряд розвідування, під час якого попередньо дізнавалися про згоду чи незгоду дівчини та її родини на майбутнє подружжя'; *м'їн'анки* 'обрядодія обміну подарунками між зарученими, яка символізує позитивний результат сватання – згоду на одруження', *об'зори, об'зорини, ог'л'адини* 'довесільний етап ознайомлення з помешканням та господарством майбутніх сватів'; *сп'росини* 'друга довесільна зустріч родичів майбутнього подружжя'; *зав'тан'е* 'сватання'; *з'года, з'години, з'годинки* 'прихід родичів нареченого до нареченої в передвесільний день для уточнення кількості приданого'; *лагода* 'заручини'; *заграванки* 'жартівлива гра, учасниками якої є старости обох сторін'; *заг'раванки, зачин, за'чинан'а* 'святкування ввечері напередодні шлюбу'; *про'шчан'а, перетан'ц'овуван'а* 'обряд прощання нареченої з дівуванням'; *вис'какуван'а, ви'гонкуван'а* 'заклучна обрядодія вінкоплетин'; *ч'ін'чан'а* 'обряд покривання нареченої'; *зап'росини, сп'рошуван'а* 'обрядове запрошення гостей на весілля'; *ўми'ван'а* 'обряд купання наречених у відварі з барвінку'; *ўби'ран'е* 'одягання нареченої до шлюбу'; *п'рошч'ї, про'мова* 'обрядодія, коли староста

від імени наречених кількарарово виголошує промову, у якій просить для них благословення'; *в'їдк'лон, дакуван'а, отк'лон, кла'н'ан'а, пок'л'їн* 'обряд подяки родичам наречених та присутнім'; *пере'п'її, пере'п'їїка, про'п'її, складка* 'обряд, під час якого вручають подарунки нареченим'; *митвини* 'повесільний обряд, під час якого наречені зливали воду на руки один одному та всім родичам'; *вив'їд* 'церковний дозвіл нареченій на подружнє життя';

• **'діяч' > 'обряд':** *бо'їари* 'прихід гостей нареченого по наречену'; *д'рушчини* 'дівич-вечір'; *мат'чини* 'свекрушине благословення нареченої на нове господарство'; *ста'рошчина* 'частування для учасників весілля, яке організував староста'; *с'ва'ти, кухар'с'киї ден'* 'повесільне частування для кухарок, які готували весільний стіл';

• **'атрибут' > 'обряд':** *балец'* 'обдаровування нареченою родини нареченого'; *коро'нац'їїа* 'обряд, коли наречена пришпилює нареченому до грудей невелику прикрасу у вигляді букета'; *при'дани* 'частування в нареченої на другий день після весілля'; *дол'а* 'обрядова вечірка в нареченої, під час якої виплітали вінок – "долю";

• **'час' > 'обряд':** *вечер'а* 'передвесільне святкування'; *доб'ран'їч* 'обряд, який розпочинає весільну церемонію: музиканти грають під вікнами нареченої дванадцять мелодій'; *с'н'їдан'а* 'повесільне частування';

• **'місце' > 'обряд':** *брама* 'викуп нареченої'; *посад* 'обрядове заведення наречених за весільний стіл';

• **'страва' > 'обряд':** *голуб'ц'ї* 'довесільний звичай приготування голубців, у якому беруть участь жінки'; *кол'ачини* 'повесільний етап поділу короваю'; *гусочки* 'передвесільний вечір,

коли виготовляли печиво (*гусочки*), 'обряд наступного дня після весілля, коли частують печивом'; *йайца* 'жартівлива сцена, яку розігрують під час запрошення на весілля';

• **'почерговість'** > **'обряд'**: *перший вечер* 'сватання'.

Номинації весільних агентивів утворено за принципом:

• **'дія'** > **'діяч'**: *зводжаї* 'посередник, який зводив хлопця й дівчину', *по'сел* 'посередник між батьками наречених, який домовлявся про весілля'; *обз'ірник* 'родич дівчини, який оглядав господарство родичів нареченого'; *про'шак* 'той, хто запрошує на весілля'; *пере'в'ізничок* 'чоловік, який везе придане'; *з'ізван'і, про'шен'і* 'весільні гості'; *покри'вал'а* 'жінка, яка під час весілля покриває наречену "рантухом"'; *служал'і* 'жінки, які допомагають на весіллі'; *про'н'їці'і* 'гості нареченої, які приходять увечері до нареченого на частування', 'одружені гості нареченої, які приходять до нареченого на частування в повесільний день', 'гості нареченого, які приходять увечері по наречену'; *сва'тач* 'чоловік, який бере участь у домовленостях про шлюб'; *уби'рал'а* 'жінка, яка одягає наречену'; *пан весе'лоу'с'киї* 'музикант, який веселить гостей на весіллі'; *пров'їд'ниця'і* 'жінка, яка головує в барвінковому обряді'; *вид'їлена* 'жінка, яка латкає'; *торга'ш'і* 'учасники весілля, які перегороджують шлях весільним гостям нареченого'; *замоло'дичена, ж'їнка в'їдана* 'наречена після обряду покривання';

• **'ознака (вік)'** > **'діяч'**: *молодець* 'хлопець шлюбного віку'; *молода* *молодаїка* 'наречена після обряду покривання'; *старш'і* 'учасники весілля'; *молод', молод'ож* 'неодружені учасники весілля'; *молод'її* 'на-

речений'; *молода* 'наречена'; *стар'ї ба'би* 'учасники барвінкового обряду'; *ма'лий хлопець* 'учасник барвінкового обряду'; *старш'їшч'ї* 'сватачі';

• **'час'** > **'діяч'**: *веч'їр'їшн'ї л'уди* 'учасники передвесільного вечора'; *веч'їрник* 'учасник передвесільного вечора';

• **'місце'** > **'діяч'**: *домо'в'ї, хат'н'ї* 'найближча родина наречених'; *п'їдво'ротники, запо'рос'ц'ї* 'не запрошені на весілля люди, які спостерігали (за порогом) за перебігом дійства'; *староста домо'вий* 'чоловік, який слідкує за порядком на весіллі та за частуванням';

• **'ранг'** > **'діяч'**: *наїч'їл'н'їша* 'головна розпорядниця на весіллі'; *п'їдс'вашка* 'помічниця свахи'; *старшій д'ружба* 'головний свідок нареченого'; *шеф'новар* 'головна жінка-кухар на весіллі'; *старша с'ваха* 'найголовніша учасниця барвінкового обряду';

• **'обряд'** > **'діяч'**: *свад'ба* 'весільні гості';

• **'обрядова реалія'** > **'діяч'**: *ху'рунжїї* 'учасник весільного обряду, який очолював похід нареченого до нареченої'; *придане* 'люди, які везуть придане до нареченого';

• **'весільний хліб'** > **'діяч'**: *п'їдкоро'вайник* 'чоловік, який на голові ніс коровай, гроші та інше від нареченого нареченій'; *коро'вайниця'а* 'жінка, відповідальна за випікання весільного хліба';

• **'призначення'** > **'діяч'**: *спец'їал'на ж'їнка* 'жінка, яка одягає наречену'; *ж'їнк'є /шо у'м'їли зви'вати* 'учасники барвінкового обряду'; *хлопець /шо р'їзау'бер'в'їнок, хлопчик /а'би м'їг поко'сити* 'хлопчик-підліток, який допомагав у барвінковому обряді'; *л'уди /шо прино'сили со'рочку* 'посередники між нареченими';

У лексико-семантичній групі назв матеріальних елементів виявлено такі мотиваційні ознаки:

- **‘дія’:** *викуп* ‘плата за наречену’; *в’ідчанне* ‘малий коровайчик і гроші, які наречений дає дружбі за місце на весільному ложі’; *да’ризна, да’ризна* ‘придане’; *вип’рава* ‘речі особистого користування, які одержує наречена перед весіллям’; *при’нос* ‘продукти, із якими гості йшли на весілля’; *зави’ван’е* ‘головний убір нареченої після обряду покривання’; *зна’чок* ‘весільна нагрудна прикраса *дружбів*’; *на’мет, перел’міт* ‘головний убір нареченої у формі намітки’; *дарун’ковий танець* ‘танець, під час якого обдарували наречених’; *убер’танка* ‘весільний танець’; *при’п’иви* ‘весільна мелодія’; *ўз’аток* ‘придане’; *ко’лотил’ці* ‘паличка із дзвінками, яку тримає *дружба* на весіллі’; *виган’ачка* ‘палиця в руках одного з наймолодших учасників весілля’; *шелес’т’уки, шушул’ке р’ах’тач’і, р’ах’тач’ки* ‘весільна прикраса для коней у формі бубонця’; *коро’ваї за’казуваниї* ‘головний весільний хліб’; *стойанч’ки* ‘оздоба на короваї у вигляді невеликих розгалужених прутиків, запечених у тісто й розфарбованих’;

- **‘діяч’:** *моло’диц’а* ‘бісерна стрічка, яку одягали на чоло нареченій в останній день весілля’; *мар’шаўка* ‘атрибут другого старости на весіллі’; *дружб’іў’ки* ‘палиці, які носить наречений і *дружби*’;

- **‘місце знаходження’:** *к’в’ітка на з’руд’ах* ‘відзнака весільного гостя’; *на’ручник’е* ‘весільний хліб нареченої (із отвором посередині)’; *обручка* ‘перстень як символ шлюбу’; *хуст’ки за ре’мен’ом*;

- **‘форма’:** *к’в’іточ’е* ‘нагрудна відзнака весільного гостя’; *к’итиц’і*

‘весільна прикраса для коней’; *к’іл’ц’е* ‘перстень як символ шлюбу; обручка’; *ко’лач* ‘весільний хліб’; *ко’лечко* ‘весільний танець’; *гуска* ‘хлібний виріб, у який наречений напихає гроші й хустку на подарунок для нареченої’; *пташ’ки, горо’шинки, косич’ки, рогач’ки* ‘прикраси з тіста на короваї’;

- **‘розмір’:** *л’ента доўга, бинда по ко’л’іна, бинда нище ко’л’ін* ‘весільна відзнака нареченого’; *вел’он до п’ід’логи* ‘прозоре покривало, яке приєднують до невеликого вінка зі штучних білих квітів або до корони (діядеми) із камінців чи перлин’; *доўжанка* ‘сорочка нареченого’; *п’лат’а доўге, с’п’ідниц’і по ко’л’іно* ‘елемент одягу нареченої’; *коро’ваїч’ки меншиї* ‘хліб, який беруть до церкви’; *коро’ваї дво’поверховиї* ‘головний весільний хліб’;

- **‘матеріал виготовлення’:** *бурач’енка* ‘весільна страва’; *в’інец з м’ірти* ‘головний убір нареченої’; *дереў’яники* ‘взуття наречених’; *со’рочка л’ана* ‘сорочка нареченої’; *к’в’іти штучні с каучуку бурач’ков’і, к’в’іти с па’перу дереў’яного* ‘штучні квіти, які влітають для декорування у весільний барвінковий вінок нареченої’; *хустка-ба’воўниц’а* ‘головний убір нареченої в обряді покривання’; *трост’а’на паличка, тер’нова палиц’а* ‘весільний атрибут нареченого й *дружбів*’; *б’ілий ш’тапел* ‘сукня нареченої’;

- **‘кількість’:** *два дереў’ця* ‘весільне деревце’; *два тарел’і сира, два кусники х’л’іба* ‘обрядова страва під час сватання’; *дві со’рочки* ‘сорочка, у якій наречена бере шлюб’; *т’роїе дан’е* ‘весільні страви (загальна назва)’;

- **‘колір’:** *б’і’лило* ‘головний убір нареченої після у формі намітки’; *б’ілий в’іночок, б’іла хуст’течка, зел’ениї*

в'їночок 'нагрудна відзнака нареченого'; *син'а го'р'їўка* 'самогон'; *золо'тїї в'їнец'* 'церковна корона, яку використовують під час шлюбу'; *чорне* 'убрання нареченого'; *чер'вона с'тончка* 'оздоба на головному уборі нареченого';

- **'час'**: *доб'ран'їч*, *надоб'ран'їч* 'мелодія, яку грають ввечері напередодні шлюбу'; *надоб'риден'* 'мелодія, яку грають у день шлюбу, запрошуючи гостей на частування';

- **'спосіб виготовлення'**: *самови'робне*, *вишите* 'одяг наречених'; *б'луска збир'ками* 'сорочка нареченої'; *прос'тїїхл'їб* 'хліб, який лежить на столі перед нареченими під час весілля'; *хл'їб с'войї п'ечи*, *п'еченїї зви'чайнїї*, 'головний весільний хліб, призначений для розподілу між гостями в обряді *перепю* або в повесільний день';

- **'місце виготовлення'**: *хустка пол'с'ка*, *хустка амери'кан'с'ка* 'хустина, яку використовують в обряді покривання нареченої'; *хл'їб с'войї п'ечи* 'головний весільний хліб, призначений для розподілу між гостями в обряді *перепю* або в повесільний день';

- **'ознака'**: *голий хл'їб*, *сплош'нїї коро'ваї* 'головний весільний хліб, призначений для розподілу між гостями в обряді *перепю* або в повесільний день'; *золо'тїї танец'* 'весільний танець, коли гості та наречений перетанцюють із нареченою за спеціальну плату';

- **'почерговість'**: *першїї танец'* 'танець гостей, який розпочинає обрядодії головного весільного дня';

- **'смак'**: *солотка го'р'їўка* 'напій, яким староста частує гостей в обряді *перепю*';

- **'обряд'**: *сл'убниц'а* 'весільна сорочка'; *вес'їл'на сукн'а* 'одяг нареченої';

- **'атрибути'**: *в'їнок* 'особисті речі як придане';

Свідченням семантичної різноманітності діалектної номінативної системи та складності її структурної організації є міжгрупова інтерференція, тобто запозичення з інших тематичних груп. Зокрема весільні лексеми мотивовані назвами з інших ділянок життєдіяльності людини:

- соціально-побутової (назви одягу та взуття наречених – *ук'райїн'с'к'її стр'її*, *вишите ўб'ран'ї(е)*, *су'кенка*, *со'рочка*, *б'л'уска*, *фар'тух*, *кама'зел'ка*, *кор'сетка*, *кат'ран*, *бунда*, *кужу'шок*, *жак'їт*, *хустка*, *плат*, *шапка*, *кучма*, *капел'ушок*, *мешти*, *туфл'ї*, *хода'ки на пр'ач'ках*, *оф'їцерки*; весільних подарунків – *с'катерт'*, *коўдра*, *пос'т'їл'*, *ма'тер'їїа*, *покри'вало*, *подушка*, *шерс'т'анїї коц*; тканинних атрибутів – *руш(ч)'ник*, *уб'рус*; обрядових викупів нареченої – *таляр*, *дукат червоний*, *рубл'*, *пару ко'п'їюк*);

- виробничо-побутової (назви предметів, які використовують у весільному обряді: *п'алиц'а*, *со'кира*, *куш'тур*, *п'рапор*, *то'п'їр*, *баўт*, *д'їжа*, *їар'мо*; назви посуду – *гор'н'є*, *миска*, *к'є'л'їшок*);

- музичної (назви весільних інструментів – *бас*, *буб'їн*, *гар'мошка*, *д'римба*, *к'л'арнет*, *цим'бали*; весільних мелодій – *при'п'їви*, *прис'п'їўки*, *сп'їван'ки*, танців – *вал'с'*, *го'пак*, *ко'зак*, *коло'мїїка*, *полка*, *фокст'ро*, *ар'кан*, *гу'цулка*);

- кулінарної (назви весільних страв, напоїв – *ст'руцен'* 'печена булочка, яку наречена доклала до подарунка'; *вузел' варених їа'їец'* 'варені яйця, які наречена давала найменшим учасникам весілля'; *стул'ники* 'великі пироги, начинені картоплею, які мати нареченою клала до прида-

ного'; *торт, за'виванці, книш, 'печиво, п'лацки, боршч, бура'чєнка, 'бул'ба, бул'йон, ва'реники, ка'пуста, б'ринза, 'йушка, студе'нина, мака'рони, сир, са'лат; 'кава, го'р'іл(ў)ка, ки'с'іл', вар);*

— адміністративної (назви керівників весільного обряду – *ху'рунжиї, мар'шалок, с'тароста, бог'йари, старши'на, па'н'ан'с'киї вої'вода);*

— термінології спорідненості та свояцтва (*ро'дина, фа'м'ілія, 'чел'ад', чемерст'ва, бат'ки, в'і'тец', 'мати, свек'ра(и), 'вуйко, 'д'ад'ко, стрій, ст'рійна, на'нашко, на'нашка);*

— релігійної (*'в'ін'ці' цер'коўн'і, ко'рона цер'коўна 'вінець, який тримають над головами наречених під час вінчання'; 'ангел 'прикраса з тіста на весільному короваї');*

Низка номінацій має затемнену мотивацію: *гаїда'маш 'весільний звичай, під час якого наречений цілує своїх родичів, ідучи по наречену'; ч'в'ірка 'один з етапів весільного обряду, який відбувався в домі нареченого'; 'рог'і 'сукупність представників усіх весільних рангів гостей нареченого'; 'камер 'весільний староста, 'консулка 'жінка, яка латкає'; про'дукт худо'виї 'дівчина, котра у придане не дістає речей особистого користування, ку'ра(е)нта 'весільна пісня'; па'дес'т'панец' 'весільний танець'.*

Виявлено назви, утворені в результаті метафоризації, в основі якої ознака – форма: *к'в'ітка 'декоративний вінок нареченої, 'ружки 'головний убір нареченої, ко'сиц'і 'шапка нареченої із квітів, 'з'ілка 'весільне деревце', та метонімізації – за вмістом: кон'верт 'весільний подарунок нареченим (гроші в конверті)'; п'лахта 'полотно, у яке завивали речі нареченої'.*

Проведений мотиваційний аналіз весільної лексики бойківських гові-

рок дасть підстави розкрити шляхи її формування, виділити основні мотиваційні моделі обрядової лексики в загальноукраїнському контексті.

ПЕРЕЛІК НАЗВ ОБСТЕЖЕНИХ НАСЕЛЕНИХ ПУНКТИВ І ЇХ СКОРОЧЕНЬ

Бабино Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Бачина Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Бусовисько Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Бітля Турківського р-ну Львівської обл.; Білич Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Воля Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Верхнє Висоцьке Турківського р-ну Львівської обл.; Волосянка Сколівського р-ну Львівської обл.; Верхній Лужок Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Великосілля Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Волошиново Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Верхня Стинява Сколівського р-ну Львівської обл.; Вовче Турківського р-ну Львівської обл.; Вишків Долинського р-ну Івано-Франківської обл.; Верхня Яблулька Турківського р-ну Львівської обл.; Гвіздець Турківського р-ну Львівської обл.; Галівка Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Головецьке Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Грозова Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Грабовець Сколівського р-ну Львівської обл.; Дидьова Турківського р-ну Львівської обл.; Доброгостів Дрогобицького р-ну Львівської обл.; Дністрик Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Жукотин Турківського р-ну Львівської обл.; Жупани Сколівського р-ну Львівської обл.; Завадка Сколівського р-ну Львівської обл.; Ісаїв Турківського р-ну Львівської обл.; Ільник Турківського р-ну Львівської обл.; Кузьминець Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл.; Козеве Сколівського р-ну Львівської обл.; Козаківка Долинського р-ну Івано-Франківської обл.; Кривка Турківського р-ну Львівської обл.; Коростів Сколівського р-ну Львівської обл.; Корчин Сколівського р-ну Львівської

обл.; Лолін Долинського р-ну Івано-Франківської обл.; Либохора Турківського р-ну Львівської обл.; Лавочне Сколівського р-ну Львівської обл.; Лісковець Міжгірського р-ну Закарпатської обл.; Лопушне Міжгірського р-ну Закарпатської обл.; Лосинець Турківського р-ну Львівської обл.; Максимівка Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Мельничне Турківського р-ну Львівської обл.; Муроване Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Матків Турківського р-ну Львівської обл.; Махнівцець Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Мохнате Турківського р-ну Львівської обл.; Мшанець Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Нижнє Самбірського р-ну Львівської обл.; Новоселиця Міжгірського р-ну Закарпатської обл.; Нижнє Гусне Турківського р-ну Львівської обл.; Нижня Рожанка Сколівського р-ну Львівської обл.; Нижня Яблунька Турківського р-ну Львівської обл.; Опорець Сколівського р-ну Львівської обл.; Орів Сколівського р-ну Львівської обл.; Осмолода Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл.; Погар Сколівського р-ну Львівської обл.; Підгородці Сколівського р-ну Львівської обл.; Побук Сколівського р-ну Львівської обл.; Плаве Сколівського р-ну Львівської обл.; Присліп Турківського р-ну Львівської обл.; Розлуч Турківського р-ну Львівської обл.; Ріп'яна Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Росохи Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Стрільбище Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Солуків Долинського р-ну Івано-Франківської обл.; Сливки Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл.; Славське Сколівського р-ну Львівської обл.; Сушниця Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Слобода-Небилівська Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл.; Стара Ропа Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Стрільбище Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Стрільки Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Східниця Дрогобицького р-ну Львівської обл.; Страшевичі Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Тур'є Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Тершів Старосам-

бірського р-ну Львівської обл.; Труханів Сколівського р-ну Львівської обл.; Тисовиця Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Тисів Долинського р-ну Івано-Франківської обл.; Тухолька Сколівського р-ну Львівської обл.; Тухля Сколівського р-ну Львівської обл.; Тишевиця Сколівського р-ну Львівської обл.; Уличне Дрогобицького р-ну Львівської обл.; Урич Сколівського р-ну Львівської обл.; Хащів Турківського р-ну Львівської обл.; Чаплі Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Шандровець Турківського р-ну Львівської обл.; Явори Турківського р-ну Львівської обл.; Ясениця Замкова Старосамбірського р-ну Львівської обл.; Ялинкувате Сколівського р-ну Львівської обл.; Ямельниця Сколівського р-ну Львівської обл.; Ясень Рожнятівського р-ну Івано-Франківської обл.; Ясениця-Сільна Дрогобицького р-ну Львівської обл.

Bibliography and Notes

1. *Атлас української мови: У 3-ох томах, Том II: Волинь, Наддністрянщина, Закарпаття і суміжні землі*, Київ: Наукова думка 1988, 520 с.
2. Бичко Зиновій, *Словник діалектної лексики села Грабовець Стрийського р-ну Львівської обл.: Матеріали до вивчення курсу "Українська діалектологія"*, Львів: Львівський державний університет 1992, 28 с.
3. Василечко Любомира, *Таїна весільного обряду*, Івано-Франківськ: Тіповіт 2006, 172 с.
4. Бернштейн С., Иллич-Свитыч В., Клепкова Г., *Карпатский диалектологический атлас*, Москва 1967, 271 с.
5. Гнатюк Володимир, *Бойківське весіле в Мшанци (Старосамбірського повіта)*, [у:] *Матеріали до українсько-руської етнології*, Львів: Виданнє етнографічної комісії 1908, Том X, с. 1-29.
6. *Говірки південно-західного наріччя української мови: Збірник текстів / Упорядник Н. Глібчук*, Львів: Видавничий центр Львівського державного університету ім. І. Франка 2000, 155 с.

7. Гримашевич Галина, *Мотиви номінації хустки в середньополіських говірках*, [у:] *Лінгвістичні студії*, Черкаси: Брама-Україна 2006, с. 168-173.
8. Грицак Євген, *Лексика с. Сушиці Рикової у Старосамбірщині*, [у:] *Літопис Бойківщини*, Самбір 1938, Число 10, Рік VIII, с. 99-112.
9. Зборовський Петро, *Бойківські весільні латканки*, Львів: Сполом 2002, 196 с.
10. Кміт Юрій, *Бойківський словарець зі села Гвіздця*, [у:] *Літопис Бойківщини*, Самбір 1931 – 1938, Число I–X.
11. Кміт Юрій, *Бойківське весіле в Гвіздці (Турчанського повіта)*, [у:] *Матеріали до українсько-руської етнології*, Львів: Видання етнографічної комісії 1908, Том X, с. 82-100.
12. Кузеля Зенон, *Бойківське весіле в Лавочнім (Стрийського повіта)*, [у:] *Матеріали до українсько-руської етнології*, Львів: Видання етнографічної комісії 1908, Том X, с. 121-150.
13. Кузів І. Житє-бутє, звичаї и обычїї гѣрського народу, “Зоря”, Львів 1889, Число XVII, с. 282-287; Число XVIII, с. 299-302; Число XIX, с. 317-320.
14. Левинський Володимир, *Бойківське весіле в Доброгостові (Дрогобицького повіту)*, [у:] *Матеріали до українсько-руської етнології*, Львів: Видання етнографічної комісії 1908, Том X, с. 101-120.
15. Магрицька Ірина, *Семантична мотивація весільних назв у східнослов'янських говірках*, [у:] *Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Т. Шевченка*, № 4, Луганськ 2000, с. 49-54.
16. Мисевич Остап, *Український весільний обряд у Бойківщині*, Львів: Наш лемко 1937, 89 с.
17. Ніколаєнко Ірина, *Типи номінації в ткацькій лексиці східнослов'янських говірок*, [у:] *Вісник Луганського державного педагогічного університету ім. Т. Шевченка*, № 4, Луганськ 2000, с. 44-48.
18. *Общекарпатский диалектологический атлас*, Вступительный выпуск, Скопје: МАНУ 1988, 184 с.; Выпуск 1, Кишенев: Штиинца 1989, 196 с.; Выпуск 2, Москва: Наука 1988, 241 с.; Выпуск 3, Варшава 1991, 184 с.; Выпуск 4, Львів 1993, 182 с.
19. Онишкевич Михайло, *Словник бойківських говірок: У 2 частинах*, Київ: Наукова думка 1984, Частина 1–2.
20. Сокіл Василь, Сокіл Ганна, *Фольклорні матеріали з Отчого краю*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 1998, 615 с.
21. *Українські говірки південно-західного наріччя: Тексти* / Упорядник Н. Глібчук, Львів: Видавничий центр Львівського національного університету ім. І. Франка 2005, 238 с.
22. Цимбал Наталія, *Аспекти дослідження мотивації діалектного словника*, [у:] *Studia methodologica*, Випуск 27: *Лемківський діалект у загальноукраїнському контексті*, Тернопіль 2009, с. 92-96.
23. Цимбал Наталія, *Номінаційні процеси в науковій сфері*, [у:] *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова*, Серія 10: *Проблеми граматики і лексикології української мови* / Ред. М. Плющ, Київ: Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова 2007, Випуск 3, Книга 2, с. 306-311.
24. Ястремська Тетяна, *Мотиваційний словник лексики пастухування гуцульського говору*, [у:] *Науковий часопис Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова*, Серія 10: *Проблеми граматики і лексикології української мови* / Ред. М. Плющ, Київ: Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова 2007, Випуск 3, Книга 2, с. 172-178.
25. Ястремська Тетяна, *Традиційне гуцульське пастухування*, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 2008, с. 17-20.
26. Rieger Janusz, *Atlas gwar bojkowskich: w 7 tomach*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk: Wydawnictwo PAN, 1981 – 1986, Tom 1 – 7.

Iryna Ivankovych

**POLONISMS IN THE LANGUAGE
OF THE UKRAINIAN DIASPORA IN THE USA**

Shevchenko Scientific Society, USA

Ірина Іванкович

**ПОЛОНІЗМИ У МОВІ
УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ США**

Abstract: The phenomenon of the Ukrainian language in the American diaspora is analyzed through the prism of the Ukrainian American press and literary works written in the diaspora. Studied from the historical and sociolinguistic points of view, the problem of linguistic purity and the presence of polonisms in the 'diaspora dialect' is thus presented in both positive (loanwords) and negative (barbarisms) light. Both literature and printed media served as a 'linguistic mirror,' and therefore, serve as a solid database for scholars. Historically, it was predominantly the second and third 'wave' of immigrants arriving from Galicia (Halychyna (Galicia) was part of the Second Republic of Poland in 1919 – 1939) whose language manifests significant influence of the Polish language. Although Polish served as a foundation for the development of Ukrainian scientific terminology, it nevertheless was a pivotal instrument used by the Polish government for denationalization and polonization of Ukrainians. The unique linguistic tapestry created by the Ukrainians in the USA is reflected in the literary works of Dokia Humenna, Ivan Iker-Kernytsky, Edward Kozak, Ivan Kyrpaty, and Oksana Rudakewych.

Keywords: Ukrainian diaspora, sociolinguistics, polonisms, loanwords, barbarisms, calque, Ukrainian-Polish language contacts, literature, dialect

Мова кожного народу є віддзеркаленням його історії, характеру, духової та духовної сфери, внутрішнього неповторного ладу й менталітету. Історія української мови особливо тісно пов'язана із історією народу, його становленням, культурою, традицією. Визначний лінгвіст українського походження Олександр Потебня (1835 – 1891) саме у мові вбачав єдино властиві

кожній людині та кожній спільноті спосіб і можливість сприймати світ і мислити його. Мова, за О. Потебнею, «становить досвід і філософію людини (суспільства) та нації, міра їхнього інтелекту й світогляду, код психіки та міра морального, духового, естетичного, психічного розвитку. Мова – найтривкіший феномен спадкоємності поколінь і традицій» [11, 179].

Зважаючи на колоніальне минуле України, питання автохтонності української мови неодноразово ставало предметом політичних спекуляцій: її прийнято було вважати «наріччям», «діалектом» тієї чи іншої мови, «витвором» тих чи інших іноземних чинників.

До проблеми польсько-українських мовних контактів. Уже в X столітті на територіях Червоної Русі між поляками та русинами зароджуються політичні, соціальні, культурні й мовні взаємини, які згодом стануть головним посередником у контактах українства із Європою. В анналах українсько-польських взаємин ці землі неодноразово стануть предметом спекуляцій та політичних торгів, проте фактом залишається те, що українство в цьому регіоні існувало задовго до приходу польських елементів [2, 219]. У період існування Галицько-Волинського королівства як держави українського народу до його складу входили Лемківщина, Надсяння, Холмщина і Підляшшя (нині – територія Польщі). Саме тут, у Дорогочині папський легат Оніс коронував у 1253 році Данила Галицького на короля всієї Русі [18, 434-435]. Прикметно, що в часах Великого князівства Литовського у бібліотеках польських королів українсько-(білорусько)-руських книжок було більше, ніж польських, а «усі Ягайловичі, аж до Сигізмунда Августа, в Литві писали привілеї [...] по-руському, а говорили по-руському часом краще, ніж по-польськи». Лише з XIV століття, як твердить М. Грушевський, «польська народність, польська мова, польська культура мала перевагу» [2, 219].

Польський та український народи тісно пов'язані історичним минулим, однак кожен із них пройшов свій власний, індивідуальний шлях еволюції як внутрішнього, так й міжнародного розвитку, сформувавши самобутній код генези, характеру й власної долі, а відтак – мови.

Зрозуміло, що як і всяка органічна цілість, мова може вбирати загальноновживані знаки, поняття, терміни, але не безмежно. У процесі вище згаданої еволюції та розвитку кожна мова змінює, а головню розширює, свій кількісний склад, структурні елементи (ортоепію, ортографію і – до деякої міри – стилістику), зберігаючи при цьому саму структуру. Аргумент невпинної еволюції мови доволі часто використовують на усправедливлення численних необґрунтованих запозичень, які поповнюють сучасну українську мову головню з російської та англійської мов. Проте кожна мова природно асимілює лише те, що відповідає її семантичній основі: насильницьке втручання в останню спотворює генезу мови, спричинює неорганічні зміни та її штучність, що у випадку української мови можна прослідкувати при аналізі змін у правописній системі XIX – XX століть.

З огляду на геополітичного розміщення в українській мові, окрім інших, знаходимо запозичення з російської та польської мов, проте безпідставно розглядати її як діалект однієї із них: уже злам XI – XII ст. умовно визначає початок самостійної історії української мови як мови українського народу [15, 48], котра упродовж XVI – XVII ст. набуває ідентифікації народної, освітньо-наукової і державної мови.

Стильову розбудову літературної мови західноукраїнського зразка супроводжували процеси активізації запозичень з інших мов, у яких функцію головного джерела і посередника запозичень виконувала польська мова. Мовознавець Олена Курило так пояснювала відмінність між українською мовою підмосковської України та Галичини: «Багато потрібних слів черпалося й із Галичини. І це теж зрозуміло. Від 1876 до 1906 року українська літературна мова не могла розвиватися на наддніпрянській Україні через обмеження та заборони, що чинив російський уряд, і українська національна культура, а з нею і наукова мова могли розвиватися тільки на галицькому ґрунті. Отже й не диво, що в термінах нашої наукової мови трапляється чимало українізованих польських термінів» [12, 95].

Іншою причиною наявності значної кількості полонізмів у побутовому вжитку західно-українського регіону була політика полонізації та низка офіційних постанов про заборону української мови та шкільництва (зокрема *Lex Grabski*, 1924) на підпольських теренах Галичини та Волині. Аналіза творів красного письменства та епістоляріїв видатних письменників: Івана Франка, Богдана Лепкого, Лесі Українки, Ольги Кобилянської та Леся Мартовича, як і огляд преси Галичини міжвоєнного періоду є віддзеркаленням мовної ситуації, яка панувала на підпольській Україні наприкінці XIX – початку XX століття.

Понадто, саме цей регіон у зазначений період став центром еміграційного руху місцевого населення, яке у Новий Світ забирало із собою

найцінніші скарби – віру, традиції та мову.

Запозичення, етранжизми, кальки. Сучасна українська літературна мова має численні запозичення з польської мови. Іван Огієнко поділяє їх на дві категорії: «1. Слова давнопозичені, сильно в мові засвоєні й загальнознані, – це активні чужомовні слова; 2. Слова нові, в мові малознані й легко заступлювані своїми словами, – це слова ялові. Механічний переклад слів чи виразів із чужої мови зветься калькою» [13, 81]. Поділяючи цей погляд Івана Огієнка на запозичення з інших мов, Роксолана Зорівчак підкреслює шкідливість «тенденції бездумного вживання запозичень, (яка) дуже поширена в назвах установ різних рівнів (до прикладу, нема у нас уже міськрад, а є мерії, очолювані мерами)» [6, 29]. Розвиваючи цю думку, у передмові до україномовного видання праці Джошуа Фішмана *Не кидайте свою мову напризволяще*, Олександр Телемко зазначив: «Очевидне засилля чужомовної лексики [...] порушує природність мови. Сама надмірність запозичень, заміна питомої (і прозорої!) лексики «наукуватою» чи «модною» (до того ж часто зі спотвореним значенням чужих слів) радше свідчить не про їх конечність або доцільність, а про некритичне сприйняття, розумові лінощі чи інтелектуальну залежність» [19, 12].

Українська мова в діаспорі США – це особливий феномен, адже вона рясніє русизмами та полонізмами, що їх привнесли з собою українські емігранти на різних етапах переселень, а сьогодні масово поглинає американізми. Красномовним прикладом цього мовного різноманіття

в колах діаспори може стати фрагмент із гуморески Едварда Козака *Закрутиєзик*, який принагідно з'ясовує соціоетнічні причини такого стану: «Недавно в однім комітеті Укака (*Український Конгресовий Комітет Америки – УККА – прим. автора*) робили забаву і тра було написати сайн, шо і по кілко си продає. Одна стара емігрантка взяла крейду і написала: СЕНВІЧ – 50 ц.

Надійшов новоприбулий, покрутив носом і переписав: КАНАПКА – 50 ц.

Але зєвив си оден східняк і спротивив си: «Єкі «канапки»! Та ж ви, галічменти, настоящої української мови не знаєте!» І написав: БУТЕРБРОД – 50 ц.

А ще пишут у газетах, жи тра аби знайти спільний єзик, то всьо тоди си направит» [9, 122].

Література української діаспори США як відображення мовних тенденцій. Закономірно, що література та преса завжди були носіями певних мовних тенденцій, зумовлених політичними, ідеологічними та культурними впливами того чи іншого середовища. Українська журналістика та історія її розвою в діаспорі – предмет новий, який вимагає детальнішого вивчення да оцінки. Дослідженню історії української еміграції та її преси присвятилися такі відомі дослідники, як: М. Боровик, А. Животко, М. Куропась, М. Марунчак. Відтак, вийшли у світ такі праці: *Початок української преси в Канаді, Історія української преси, Історія української еміграції в Америці.* До найновіших досліджень належить праця Міхаеля Мозера *The “Mirror from Overseas”: The History of Modern Standard Ukrainian as Reflected in the*

North American Newspaper “Svoboda”. Ці та інші дослідження належать переважно представникам української діаспори.

Дослідження творів українських еміграційних письменників та поетів повоєнного періоду відповідно віддзеркалює стан української мови в середовищі другої та третьої хвилі еміграції, для якої характерною є наявність полонізмів.

У своїй розвідці *Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози*, Леонід Рудницький умовно поділяє їх творчість на чотири групи [17, 42]: 1) твори, метою яких є збереження свого я, своєї ідентичности та намагання затримати при житті літературні традиції України. Сюди Л. Рудницький відносить автобіографічні повісті, мемуари й інші споріднені жанри. Серед представників цієї групи – Улас Самчук (*На білому коні*), Петро Смолій (*Данило Вирва*), представники мемуарної повісти Василь Бородач, Віктор Приходько, Олекса Грищенко, Галина Журба та інші. Згідно з хронологічною періодизацією Григорія Костюка у праці *З літопису літературного життя в діаспорі* (1971), цей етап охоплює 1921 – 1940-ві роки; 2) твори, якими письменники свідомо або й несвідомо доповнюють літературу, писану в Україні. Сюди автор відносить твори, що висвітлюють заборонені в советській Україні тематики, як національно-визвольні змагання в Україні, Голодомор, політичні репресії й переслідування тощо авторства Миколи Лазорського, Василя Чаплєнка, Юрія Тиса, Богуслава Полянича, Івана Багряного, Леоніда Полтави, Панаса Федєнка та найвидатніших

представників цієї групи – Ольги Мак та Василя Барки; 3) твори, у яких письменники намагаються естетично охопити своє нове довкілля та відзначити деякі моменти з українського життя в діаспорі. На думку Л. Рудницького, автори, які належать до цієї групи, є не лише письменниками, але й своєрідними репортерами, а навіть літописцями. Він умовно поділяє їх на три підрозділи: хронікерська психологічна повість (Дарія Ярославська), сатирична повість (Микола Понеділок, Іван Керницький, Едвард Козак, Іван Евентуальний та інші), репортаж (Докія Гуменна). Хронологічно, цей період охоплює 1945 – 1954 роки; 4) твори, які віддзеркалюють модерним, а то й авангардним способом, проблеми сучасної людини загалом. Сюди входять твори Зенона Тарнавського, Василя Гайдарицького, Олексія Ізарського, Ігоря Костецького й охоплюють період від 1954 року до сьогодні.

Для нашого дослідження на особливу увагу з огляду на використання полонізмів заслуговують твори представників третьої групи, головню Докії Гуменної (1904 – 1996), Івана Керницького (1913 – 1984), Едварда Козака (1902 – 1992), Івана Кирпатого та сучасної поетеси Оксани Рудакевич.

Полонізми у творах діаспорних письменників. Серед полонізмів, що увійшли у лексику сучасної української мови і належать до першої категорії, у збірці статей *Про культуру української мови* Петро Одарченко подає наступні: *гайдук, гарцювати, краков'як, ліжко, мазурка, місто, цимбали, мешканець, стодола, міркувати, скарга, підлога, тесля, праг-*

нення, шати, шикувати, шухляда та багато інших [14, 85].

Мова колонізованого народу набуває рис мови колонізатора, тому українська мова східного регіону переповнена русизмами, а західного – полонізмами. Ось низка полонізмів, яку знаходимо у Івана Огієнка: (бадати) досліджувати, (взглядно) або, чи докладніш, (віддзеркалювати) відбивати, (вкоротці) незабаром, (второк) вівторок, (доптати) топтати, (жегнати) прощати, (живло) сила природи, (жичити) зичити, (запалка) сірник, (клякати) ставати на коліна, (лаба) лапа, (морд) душогубство, (мужатка) молодиця, (обоятний) байдужий, (пудло) коробка, (пукати) стукати, (трутити) кинути, (слюбувати) присягати та інші [13, 168].

І. Огієнко подає також низку польських виразів, закорінених у мові західного регіону (їх подаємо в дужках, а суспіль – літературний вираз): (пересічний, *przeciętny*) середній; (не від речі, *nie do rzeczy*) – до речі; (віднести побіду, *odnieść zwycięstwo*) – перемогти; (відніс рану, *odniósł ranę*) – ранений; (обняти керівництво, *objąć kierownictwo*) – стати керівником; (викиди совісти, *wyrzuty sumienia*) докори сумління; (завісити виклади в школі, *zawiesić wykłady w szkole*) – припинити виклади в школі; (надслуховувати розмову, *nadsłuchiwać rozmów*) прислухатися до розмови; (виповісти війну, *wypowiedzieć wojnę*) оголосити війну; (вложив капелюша, *włożył kapelusz*) – зодягнув капелюха; (з черги, *z kolei*) далі, потім; (доконано об'єднання, *dokonano*) – об'єдналися; (обходити свято, *obchodzić święto*) – святкувати; (рей вести, *rej wodzić*)

– перед вести, передувати; (улягає впливові, ulega wpływowi) – піддається впливові; (перевести, przegerowadzić) – зробити діло і т. д. [13, 169].

Говорячи про синтаксу, І. Огієнко звертає увагу на неукраїнське вживання відмінків і наводить наступні полонізми: (боронити мови) боронити мову; (вбивство на злодії) вбивство злодія; (шукати за чим) шукати чого; (вимагати на браті) вимагати від брата; (вітай нам) вітаємо тебе; (зробив враження на браті) зробив враження на брата; (Київ столицею) Київ столиця [13, 169].

Петро Одарченко присвятив проблемам мови біля 140 розвідок, з них українською опубліковано біля 130. Особливе місце у його працях займає дослідження мови українців в Америці. Він відстежував мовні помилки (головно русизми й полонізми) у періодичних виданнях діаспори, усестиматизував та виправив їх згідно з нормами української літературної мови. Загалом він виправив понад 400 полонізмів, серед яких зустрічаємо найбільше лексичних та синтактичних помило і чимало з яких можемо зустріти у творах вище згаданих письменників діаспори.

Представимо власне певні полонізми у творах цих авторів.

У Докії Гуменної (*Багато неба*): *Закрут*, – знову скляна стіна, в ній кадр: засідання в конференційній залі в процесі праці секції (*zakręt* – поворот) [3, 22]; Залі там відмикаються лише для забави на весілля чи на традиційні обов'язкові «академії» – два-три рази на рік (*akademia* – урочисті збори, виступ) [3, 32]; Цей старий молокопостачальник у себе дома, може, ще й не такий

пан, напевно власний будинок, нове авто й солідне *konto* в банку (*konto* – банківський рахунок) [3, 52]; Перехрещення, перекриття, *рури*, пекло! В цій виробні непомітно людських жител, але вони тут є. [...] Є китайська, *муринська дільниця* в кожному великому місті (*gura* – труба; *wyrobnia* – фабрика; *murzuńska dzielnica* – негритянський район) [3, 64]; В станції я довідалася, що сьогодні 104 *ступні* тепла (*stopień* – градус) [3, 75]; Ідучи під низьким небом темних «давнтавнських» вулиць Нью-Йорку, *затруєних перетворами* газоліни, я себе питала із здивованням (*zatruty* – отруєний; *przetwór* – переробка) [3, 93]; От поїдьте в це гірське містечко, там побачите багато покинутих *копалень* (*kopalnia* – шахта) [3, 104]. Ми склали високу оцінку їхньому елегантному *мешканню*, – тільки чого це *кальорифери* гарячі? (*mieszkanie* – помешкання; *kaloryfer* – батарея) [3, 145].

У творах Оксани Рудакевич: Як лиш трішки задрімаю, Вже *пігулку* *заживаю* (*zażyć pigułkę* – прийняти пігулку) [16, 84]; Ох, як прийде вже час *ферій* (*ferie* – зимові канікули), та йой, Чорне з білим на папері, та йой! [16, 96]; Гарно всміхнена *кельнерка* (*kelner* – офіціант) [16, 99]; Найліпше лікарство [16, 101]; 3 *ксьондзівського* приходства теж не боялися пускати «делікатних паненят» збирати ягоди. (*ksiądz* – священик) [16, 109]; А вже найфайнішу писанку дали *єгомостеві* (шанобливо до священика) [16, 119]; Штудерні майстерні, *Бюра висилкові* (*biura wysyłkowe* – поштові установи) [16, 131]; Одного разу я *відбираю телефон* (*odebrać telefon* – відповісти на телефон); Впаде ворог, по-

геройськи / *Цофнуться* до заду (cofnąć się do tyłu – відступити назад); Актор Геньо джигун хлопець / Скоро *авансує* (awansować – просуватися в кар'єрі) [16, 141]; Усі пляни *офензиви* (ofenzywa – наступ) / Пішли в нього на нівець [16, 142]; Бо вже такий *кібіців* рід, (kibic – вболівальник) / Що ні дощам їх не спинити [16, 166].

У творах Едварда Козака:

Мапа: Скликали велике *посідзене* і референтка каже: «[...] Тра то всьо *посигриговувати* і *уложити ведлуг повятів*» (posiedzenie – засідання; posegregować – відокремити; ułożyć – укласти; według – згідно з; powiat – повіт) [10, 36]; *Круглий рахунок*: [...] зачнут на тот *фундуш* збирати, то збирають, і збирають. (fundusz – фонд, фундація) [10, 63]; *По свєтах*: [...] Чисто ек *хіньські діти!* (Chiński – китайський) [10, 65]; *Безголове*: Капельюх новий і *пюрко* за капельюхом (piórko – пір'я) [10, 70]; *Малювали малярі*: [...] Возьміт *кавалок олуфка* і намалюйте *кулка* (kawalek ołówka – тут: якийсь олівець; kółka – кола) [10, 86]; Можете ще нарисувати *спренжину* (sprężyna – пружина) [10, 89]; *Стара гаїлка*: А цес дідо то, видко, був *мирита* (emerita – пенсіонер) [10, 104]; *Полїтика*: Єкийсь поляк мудро сказав: «В кулко, пані Мацею!» (польська приповідка „W kółko, ranie Macieju!” – без перерви) [10, 116]; *Олимпияда*: Аби єї *шляк трафив!* (szlag trafi – грім поб'є) [10, 117]; А там надоліні чекают судзі щ на рихтованими *зігарками* (zegarek – годинник) [10, 118]; *По нів до другої*: Не *кремпуйте* си і ревіт на здоров'є! (krępować się – соромитись) [10, 128]; *Свій до свого*: Але і тепер у Гамериці може си комус подібне *притрафити* (przytrafić się –

трапитися) [10, 135]; *Пігувки*: Ведлуг хліба, то я *смарую* зверху маслом таким, жи не має у собі *товцу* (smarować – мастити; tłuszcz – жир). *Жона* дес таке купує у відповіднім *склепі* і платит *грубі гроші* (żona – жінка, дружина; sklep – крамниця) [10, 137]; *У шпиталю*: *Шкода гадані!* (Szkoda gadania! – Шкода слів) [10, 148]; *Заапостольство молитви і подібні клопоти*: Тот шлячок так ю заболів, жи *зризигнувала* і цілий рік не показувала си на мітінгох (zrezygnować – полишити, скласти обов'язки) [10, 149]; *В Гантері*: Кожна канцелярія мала свою *сплювачку*, відповідно до «*уженду*» (urząd – установа, уряд) [10, 153]; *Приємно пізнати*: *Збив жінку на квасне ябко* (zbić na kwaśne jabłko – нанести важких побоїв; тут: відтовкти) [10, 169]; *Ангели ци чорти*: Хто би то, ек не чортиско, изчез би, скікне моминтально за *шпінков* (spinki – застібки до чоловічої сорочки) [10, 171]; *Гриць Зозуля, що він за один і звідкіля взявся*: Поляк то ме казати: «цалуї рончкі – псякреф!» (Całuj rączki, psiakrew! – Цілуй ручки, собако!); Ек є ружна птаха на *кулі земській*, так є ружний нарід (kula ziemiska – земна куля) [9, 6]; *Лист до Старого Краю*: Напишіт нам правдиво, ек ваше *поводзене* в Америці, бо тут ружно говорет» (powodzenie – успіх; тут: як вам ведеться) [9, 11]; *Здибало си два чоловіки*: Ек прийшла тота Полща, то ще ліпша культура показала си: – *Сервус обервус! До зедзєня! Шацованє! Цалуїдрончкі! Чєсць, псякрев!* (гра слів: Do widzenia – Do zjedzenia; Sznowanie-Szacowanie) [9, 29]; *Ек мудрі думки літают у повітри*: Літают *люзом* у повітри і ек *натрафлет* на відповідну голову, то си пхают до середини (luz – вільно;

patrafić – натрапити) [9, 47]; *Єк ворожити на Андрея*: Де є тепер така паннунця, аби втримала замкнений писок від *водоцьонгу* аж до миски (wodociąg – водопровід) [9, 59]; *Пани і хлопцї*: Дес роздобув раму, дес *керровницю*, колеса віробив з вербової лози і – *ровер* готовий (kierownica – кермо; rower – велосипед) [9, 158]; *Гуцулка Ксеня*: Може трафитися єкас *кубіта*, або єкас леді, жи тото підхопит і піднесе до димонтрації, жи єс до часу відбуває *ведлуг* того «вумин ліберейшен» (kobieta – жінка; według – згідно з) [9, 168]; *Поетиканти і політиканти*: На щїсте вершик був писаний *атраментовим олуфком* (atrament – чорнило) [9, 181].

У Івана Керницького: *Ялинка для тіней*: Через вікно в'їжджає в хату червонощокий Санта, в санях запряжених у рогаті *реніфери* (renifer – полярний олень) [7, 80]; *Поет з Божої ласки*: Поміж візочком з бананами та *страганом* із старими книгами (stragan – стійло) [7, 82]; *У відвідинах в Андерсена*: Улюбленою забавою батьків є саджати свої потіхи на п'єдесталі [...] і так довго їх фотографувати, як вистане *фільму* у фотоапараті (film – тут: плівка) [7, 85]; *Материні гордоці*: Сеньйор Рамос є власником *фризїєрні* на 10-ій авеню (fryzjernia – перукарня) [7, 87]; *Пригоди в горах*: Бере з собою весь малярський *еквіпунок* – «амуніцію» і поживу на цілий день (ekwipunek – спорядження) [7, 97]; *Трагічна смерть Пана Макса*: Чарівна адресатка з Черешневої вулиці частувала мене завжди *чеколядками* (czekoladki – шоколадки, шоколадні цукерки) [7, 147]; З чого виходить *конклюдія*, що пан Макс і його колежка не були якісь *налогові* [...]

картограї (konkluzja – висновок); *Добродій* носив твердий *комірець* [...] і поперечну *краватку*, сиріч «*мотилька*» (motylek – метелик) [7, 149]; На початку злегка їх «*підпускали*», тобто навмисне програвали малі *взятки*, коли ще в банку не було нічого, щоб додати гостеві «*райца*», а потім, несподівано, рубнути його по крижах, коли вже назбирається більша «*пуля*» (podruszczać – обманювати; rajc – азарт; pula – виграш) [7, 152]; *Стара газета*: Більше хвилював його цей факт, що *дзигар* на вежі Едісона показував годину 1:40, а містер Ріджвуд ще не виходив із ресторану (zegar – годинник) [7, 347]; Тепло калорифера й особлива бібліотечна атмосфера безруху і затишшя діяли на нього запаморочливо, наче *насонні порошки* (proszki nasenne – снодійне) [7, 348]; Молода мати кладе «*смочка*» в уста дитинки (smoczek – пустышка) [7, 349]; Ствердження того факту давало йому хоч цю єдину *сатисфакцію* (satisfakcja – задоволення) [7, 350].

У Івана Кирпатого: – Хто таке я? Я скажу вам... *Амбасадор* з Краю! (ambasador – посол) [8, 5]; Тож, як стали вже ті «*лісти*» виїзду робити (lista – список) [8, 9]; Я ненароком цю *тасьму* на пікніку накрутив (taśma – плівка) [8, 31]; Та, як прийде до «*колекти*», то кожний *втікає* (kolekta – церковна збірка) [8, 37]; Тож *обсервуйте* люди! (obserwować – спостерігати) [8, 60].

Полоніزمї в періодичних виданнях української діаспори в США. Початки кожної еміграції є нелегкими: адаптація в новому середовищі, часто – незнання мови, проблема збереження національної ідентичності в умовах інтеграції в чужому

суспільстві, нерідко – упередження з боку автохтонного населення або інших етнічних груп, що займають панівне становище. Ці труднощі особливо гостро відчули наприкінці XIX ст. українські емігранти на землі Вашингтона: без проводу, без національності в умовах бездержав'я на рідних землях, неписьменні, вони були залишені самі на себе.

Осередками національного духу, відтак, були церкви, школи, громадські організації й преса, остання з яких «стала в українській діаспорі засобом перетворення етносу в свідому націю» [4, 152]. За період 1886 до 1914 р. у США було зафіксовано 32 назви різних часописів, які з'являлися короткий час, так і тих, що дійшли до наших днів. Провідниками ідеї української преси в Америці були представники духовенства. Першу українську газету «Америка» в США заснував о. Іван Волянський (1857 – 1926) у м. Шенандоа (штат Пенсильванія)

Натхнений ідеєю «видавати власний часопис, писаний українським серцем, українською мовою, навіяний українським духом», інший священник о. Григорій Грушка (1860 – 1913) заснував у Джерзі Ситі двотижневик «Свобода», перше число якого побачило світ 15 вересня 1893 року [4, 152]. Вона є найстаршою у світі україномовною газетою, що видається безперервно. Ідучи в ногу з вимогами часу, 6 жовтня 1933 року Український Народний Союз видав додаток до «Свободи» – перше число англomовного тижневика “The Ukrainian Weekly”, розрахованого на молоде покоління українців, які або зовсім не знали української мови, або доволі слабо

володіли нею. 29 серпня 1912 року Союз Українців Католиків «Провідіння» заснувало свій друкований орган під назвою «Америка». З 1914 р. головний осідок газети знаходився у Філядельфії. Слід зазначити, що «Америка» суттєво вплинула на розбудову церковного, економічного й політичного життя в США й у діаспорі загалом. Офіційним друкованим органом Української Католицької Церкви в роках 1939 – 2008 була газета «Шлях». Сьогодні на діаспорному ринку великої популярності набули газети «Міст», «Нова газета» та «Закордонна газета».

Завдяки численним періодичним виданням, українська мова в діаспорі не завмерла. Спірним залишається питання її нормативності, однак сьогодні саме україністика на поселеннях має шанс стати кузнею уніфікації літературних норм української мови та осередком очищення її від етранжизмів, в тому числі – полонізмів, яких на шпальтах діаспорних газет зустрічаємо чимало.

Наведемо приклади з газети «Шлях» за 1965 рік: Наші батьки не повинні під ніякою умовою пускати своїх доньок у таких, просто – «купелєвих» одягах – серед зими (stroje kąpielowe – купальники) [Ч. 4, 24 січня, с. 7]; У своїй проповіді Первоєрарх Польщі виступив проти «перфідії комуністів, які роблять перепони в будові церков» (perfidny – віроломний, зрадницький) [Ч. 5, 31 січня, с. 7]; А вона мені не дає спокою, щоб я їй наймоднішу зачіску зробила та завела до фризієрки, щоб обтяла їй волосся та прикрасила так званою тривалою ондуляцією (trwała ondulacja – хімічна завивка) [Ч. 5, 31 січня, с. 8]; Ця вода затроєна! (za-

truta – отруєна) [Ч. 10, 7 березня, с. 4]; На основі третього законопроєкту зіснувала б заборона поширення (*кольпортажі*) тих книжок і зображень, на обгортках яких є зображення порнографічні або кримінальні дії (*kolportaż* – розповсюдження) [Ч. 11, 14 березня, с. 7]; Держави [...] мають *респектувати* перше право батьків щодо релігії їхніх дітей (*respektować* – поважати, шанувати); Свобода ведення *харитативних* і освітніх установ (*charytatywny* – благодійний) [Ч. 14, 4 квітня, с. 1]; Ніщо не є більш загрозливим для майбутніх поколінь, як призвичаювання дітей вже від зарання років до *перепиху*, чи як ми це говоримо *люксусу* (*przeruch* – блиск; *luksus* – розкіш); Преосв. Єпископ Тома Голленд з Сейлфорду звернувся з *апелем* до державної шкільної влади (*apel* – заклик) [Ч. 14, 4 квітня, с. 8]; Чи п. Професора, чи той, хто має перед собою *опінії* попередньої влади, приймає їх на працю? (*opinia* – думка) [Ч. 14, 11 квітня, с. 5]; [...] Спитав Касіян свого знайомого, зустрівшись із ним на трамвайному *перестанку* (*przystanek* – зупинка); *Зискайте* повний відпуст! (*zyskać* – тут: отримати) [Ч. 21, 23 травня, с. 8]; *Затруднена* на службі правди, вільна преса помагає своїм читачам *бути краще поінформованими* (*Zatrudniona na służbie prawdzie, wolna prasa pomaga swoim czytelnikom być lepiej poinformowanymi* – Вільна преса, яка знаходиться на службі правди, допомагає краще поінформувати своїх читачів) [Ч. 24, 13 червня, с. 8]; Передано цілу виправлену схему на розгляд Центральній Координаційній Комісії, яка остаточно перевірює всі проєкти, заки *будуть предложені* на Соборовій сесії (*przedłożyć*

– представити) [Ч. 21, 20 червня, с. 7]; Шукаючи *розривки*, треба стерегтися розривки поганої, *пересадної* і невідповідної (*rozrywka* – розвага; *przesadny* – надмірний) [Ч. 28, 11 липня, с. 2]; Від студенток всупне слово сказала *абсольтентка* Марія Крутчук (*absolwentka* – випускниця) [Ч. 30, 25 липня, с. 7]; «З ким пристаєш, таким стаєш» (Kto z kim przystaje, takim się staje – З ким поведешся, від того наберешся) [Ч. 33, 15 серпня р., с. 3]; Терплячі на симптоми, як *кваси жолудка*, запір, нестравність, гази, відбивання, *завороти голови*, біль у крижах і інші *недомаганья* НЕ ЧЕКАЙТЕ! (*kwasy żołądka* – шлунковий квас; *zawroty głowy* – головокружіння; *niedomaganie* – нездужання) [Ч. 34, 22 серпня р., с. 8]; Як мені стримаєте газету, то я вас так *обсмарую*» в іншій, що сухої нитки не залишу (*obsmarować* – обмастити; тут: очорнити) Ч. 42, 17 жовтня р., с. 8]; Молодь в часі *ферій* читала багато (*ferie* – зимові канікули) [Ч. 44, 31 жовтня р., с. 7]; Українські студенти [...] не перестали думати про *відискання* давньої незалежної держави від моря до моря, *приставали з польською молоддю*, переймалися польськими національними ідеями (*odzyskać* – повернути; *przystawać* – триматися з кимось) [7 листопада р., с. 4]; Нікіта Сергієвич Хрущов [...] врожив *погребання* Зєдинених Держав Америки. (*pożrzeb* – похорон) [Ч. 46, 14 листопада р., с. 3]; Понад 850,000 людей попали наче у пастку, в підземних залізницях, а інші тисячі у *віндах* та електричних поїздах (*winda* – ліфт) [Ч. 49, 5 грудня р., с. 3]; Вогонь є *пожиточний*, коли служить людині (*pożyteczny* – корисний) [Ч. 50, 12 грудня р., с. 3].

Наведемо подібні приклади з газети "Америка" за 1953 рік: Знайдуть працю. Жінки, з досвідом викунчування *футер* (futuro – шуба); *Апартамент*. Чини \$35.00. (apartament – помешкання, квартира; czynsz – квартплата) [Ч. 1, 2 січня, с. 4]; Бібліотека *чинна* кожного вітнітка (czynnny – тут: відчинена); Сметана пакована в гарних декорованих склянках, які можете вживати до пиття по *зужитті* сметани (zużycie – використання); Незалежно від того, де купуєте, *жадайте* всюди виробів PENN-MAID. [...] Питайте за ними в своїх *склепах* (żądać – вимагати; sklep – крамниця); На виставі остання фасони светерів і *спортового* білля та *убрань* (sportowy – спортивний; ubrania – одяг) [Ч. 4, 7 січня, с. 4]; Приходить пора робити *податкові зізнання* (zeznania podatkowe – податкові свідчення) [Ч. 14, 28 січня, с. 3]; Чай Гавсманна проти *званіння артерій* це чай, який доповняє чинність гарлікових капсуль (zwarpienie arterii – артеросклероз) [Ч. 19, 2 лютого, с. 4]; Французький Кардинал Рішельє [...] в 26-ім *артикулі* статуту приписав усім членам [...] пильнувати над складанням словника французької мови. (artykuł – стаття) [Ч. 27, 12 лютого, с. 4]; Найбільшою *аскураційною* компанією, яка приймає навіть дуже ризиковні *убезпечення*, є британська компанія Лойдс з осідком в Лондоні. (asekuracja, ubezpieczenie – страхування) [Ч. 29, 16 лютого, с. 3]; «Провидіння» – це не тільки *обезпеченева* установа, але й українська національно-громадська організація, вірна заповітам Христа. (ubezpieczenie – страхування) [Ч. 36, 25 лютого, с. 4]; [...] 100,000 радієвих апаратів інформують своїх *відборців*

по всій землі (odbiorcy – тут: слухачі) [Ч. 39, 2 березня, с. 3]; Просимо зазначувати розмір *згори* [...] та присилати *належність згори* (należność zgóru – попередня оплата) [Ч. 44, 9 березня, с. 3]; Дім, 7 кімнат і *лазничка*. [...] венеціанські *заслони* (łazienka – туалет; zasłony – штори) [Ч. 44, 9 березня, с. 4]; Модерний [...] дім [...] пів-блоку від сабвею та Гантинг парку. Розсувні шкляні двері, викладані *магонем* (mahoń – червоне дерево) [Ч. 46, 11 березня, с. 4]; В Брентфорді (Канада) нагороджено корову (...) за надзвичайну *видаїність*. За 305 днів вона дала [...] 690 фунтів *товщу* (wydajność – продуктивність; tłuszcz – жир) [Ч. 49, 16 березня, с. 4]; Ціна значно *зредукована* (zredukowany – зменшений) [Ч. 50, 17 березня, с. 4]; Церква [...] є незалежна [...] щодо *виповнення* своєї виховної *місії* (wyreżnić misję – виконати місію) [Ч. 57, 26 березня, с. 3]; Телефон-автомат. Коли ми *накручуємо* нам потрібне *число*, то *приряд* автоматично замикає десять тисяч контактів (wykreścić numer – набрати номер телефону; przyrząd – апарат); Американські шинки в *пушках* (puszka – консервна банка) [Ч. 57, 26 березня, с. 3]; Приміщення з окремою пральнею та великою *розривковою залю* (*рекрейшен рум*) (sala rozrywkowa – recreation room – кімната відпочинку) [Ч. 61, 2 квітня, с. 4]; У комах нюх *належить* до головних *зmysлів* (zmysły – органи чуття) [Ч. 86, 11 травня, с. 4]; Скільки *імпрез* улаштувало, даючи тим доказ своєї громадської праці (impreza – свято) [Ч. 87, 12 травня, с. 4]; *Гратулюємо* на цьому місці адв. С. Бродичеві, що [...] з успіхом закінчив усі студії (gratulować – вітати) [Ч. 88, 13 травня, с. 4]; Кожного дня

Ріо де Жанейро споживає [...] 27,000 кг *каляфіорів* (kalafior – цвітна капуста) [Ч. 91, 18 травня, с. 4]; 13% усіх навернених в ЗДА, це *Мурини* (murzyni – негри, темношкірі) [Ч. 92, 19 травня, с. 4]; Парохія *запевнює мешкання* (zaręczyć mieszkanie – забезпечити житлом) [Ч. 146, 5 серпня, с. 4]; Збирачам замовлень даємо 10 відсотків *рабату* (rabat – знижка) [Ч. 156, 19 серпня, с. 3]; Робота скоро і *гварантована*. Для вигоди клієнтів приймається *фільми до викликування* та копіювання (gwarantowany – гарантований; film do wywołania – проявлення фотоплівки) [Ч. 169, 5 вересня, с. 4]; – Хочеш *заложитися?* (założyć się – побитись об заклад) [Ч. 181, 24 вересня, с. 3]; Прошу ласкаво *підперти мою кандидатуру* й вибрати мене на Головного Радного «Провидіння» (wesprzeć kandydaturę – підтримати кандидатуру) [Ч. 193, 12 жовтня, с. 4]; Англійський лікар д-р Говард Ендрю знайшов врешті спосіб, як плекати бактерії *катару* поза людським тілом (katar – нежить) [Ч. 211, 5 листопада, с. 4].

Висновки. Тема самотутніх особливостей мови української діаспори в США зацікавила мовознавців уже в середині 1960-х років, однак до сьогодні залишається мало вивченою і поляризує погляди вітчизняних та діаспорних науковців. Проблематику іншомовних впливів та запозичень в українській мові на північно-американському континенті висвітлено зокрема у працях Богдана Ажнюка [1], Юрія Жлуктенка [5], Роксолани Зорівчак [6], Петра Одарченка [14], Володимира Нагірного [20].

Мовна ситуація української діаспори в США не є статичною оди-

ницею. Кожна нова хвиля емігрантів була свого роду «свіжою кров'ю», яка підтримувала українську мову на поселеннях, вносила новозміни, дотримувалась того чи іншого правопису. Стан мови віддзеркалював політичні, історичні та соціолінгвістичні процеси, які відбувались в Україні, тому неможливо аналізувати лінгвістичні особливості мови української діаспори в ізоляції від «Старого Краю». Ця мовна пуповина й до сьогодні пов'язує громади українців в батьківщині та на чужині; через неї відбувається обмін мовною практикою, надбаннями та змінами. Мова стала свого роду плацдармом, на якому зустрічаються покоління різних еміграційних хвиль, на якому відбуваються дискусії, котрі в багатьох випадках спричинюють відчуження поміж представниками попередніх еміграцій. Наявність полонізмів в українській мові діаспори США має своє історичне підґрунтя і особливо відчутна в говорі представників третьої (тзв. політичної, повоєнної) еміграції. Проблема польських запозичень в мові української діаспори вимагає ґрунтовного опрацювання через аналізу публіцистики та творів красного письменства українців на поселеннях.

Bibliography and Notes

1. Ажнюк Богдан, *Слов'янські й неслов'янські запозичення в мові української діаспори*, «Мовознавство», Київ 1998, № 2-3, с. 145-160.
2. Грушевський Михайло, *Історія України-Руси*, Київ 1991.
3. Гуменна Докія, *Багато неба*, Нью Йорк: Об'єднання Українських Письменників СЛОВО, 1954, 236 с.

4. Животко Аркадій, *Історія української преси*, Мюнхен 1989-90.
5. Жлуткенко Юрій, *Українсько-англійські міжмовні відносини. Українська мова у США і Канаді*, Київ: Видавництво Київського університету ім. Т. Шевченка 1964, 168 с.
6. Зорівчак Роксолана, *«Боліти болем слова нашого...». Поради мовознавця*, Тернопіль: Мандрівець 2008, 176 с.
7. Ікер-Керницький Іван, *Будні і неділя*, Нью-Йорк: Об'єднання Українських Письменників в екзилі «СЛОВО» 1973, 175 с.
8. Кирпатий Іван, *Запорожець за... Океаном*, Клифтон 1974, 54 с.
9. Козак Едвард, *Гриць Зозуля*, Гамтрак: Лис Микита 1973, 224 с.
10. Козак Едвард, *На хлопський розум Гриця Зозулі*, Гамтрак: Лис Микита 1982, 220 с.
11. Кононенко Петро, *Україна – мова*, [у:] Idem, *Українознавство: Підручник для вищих навчальних закладів*, Київ: Міленіум, 2006, с. 179-223.
12. Курило Олена, *Уваги до сучасної української літературної мови*, Київ: Основи 2003, 303 с.
13. Огієнко Іван, *Рідна мова*, Київ: Наша наука і культура 2010, 436 с.
14. Одарченко Петро, *Про культуру української мови*, Київ: Смолоскип 1997, 319 с.
15. Півторак Григорій, *Українці: звідки ми і наша мова?*, Київ: Наукова Думка 1993, 200 с.
16. Рудакевич Оксана, *Щастя-долі виглядаєм... Принагідні вірші, нариси й співомовки*, Філядельфія 1975, 167 с.
17. Рудницький Леонід, *Література з місією. Спроба огляду української еміграційної прози*, «Слово і час», Київ 1992, № 2, с. 41-45.
18. Сергійчук Володимир, *Етнічні межі та державний кордон України*, Київ 2008, 560 с.
19. Фішман Джошуа, *Не кидайте свою мову напризволяще*, Київ: К.І.С. 2009, 200 с.
20. Nahirny Volodymyr C., Fishman, Joshua A., *Ukrainian Language Maintenance Efforts in the United States*, [in:] Fishman, J. A., Nahirny, V. C., J. E. Hofman, Hayden R. G., *Language Loyalty in the United States. The Maintenance and Perpetuation of Non-English Mother-Tongues by American Ethnic and Religious Groups*, The Hague: Mouton 1966, p. 318-357.



Kostiantyn Ivanochko

KIND AND ACCENTUATION CORRELATION OF SUFFIX VERBATIVES WITH THE PROCEDURAL SEMANTICS INFLUENCE ON THE OBJECT (SUBJECT) OF THE THIRD AND NINTH CLASS WITH THE SUFFIX -A-, -Y IN SOUTHWESTERN DIALECTS OF UKRAINIAN LANGUAGE IN COMPARISON TO RUSSIAN DIALECTS

Drohobych Pedagogical State University, Ukraine

Костянтин Іваночко

ВИДОВА Й НАГОЛОСОВА СПІВВІДНЕСЕНІСТЬ СУФІКСАЛЬНИХ ВЕРБАТИВІВ З ПРОЦЕСУАЛЬНОЮ СЕМАНТИКОЮ ВПЛИВУ НА ОБ'ЄКТ (СУБ'ЄКТ) ТРЕТЬОЇ ТА ДЕВ'ЯТОЇ СТРУКТУРНИХ КЛАС ІЗ СУФІКСАМИ -А-, -И- В ПІВДЕННО-ЗАХІДНИХ ГОВОРАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ В ПОРІВНЯННІ З ГОВОРАМИ РОСІЙСЬКОЇ

Abstract: Kind and accentuation correlation of suffix verbatives with the procedural semantics influence on the object (subject) of the third and ninth class with the suffix - a, -y in South-Western dialects of Ukrainian language in comparison to Russian dialects.

Keywords: stress, verbative, procedural semantics, structural class talk

У південно-західних говорах української мови, обидвох варіантах літературної, як і сучасній українській літературній, засвідчена велика група дієслів з процесуальною семантикою, що, утворюючи видові кореляції, характеризуються різним ступенем похідності. Видова співвіднесеність властива безпрефіксним дієсловам I класу, основи яких зазнали чергування суфіксів *-овува-* (для недоконаного виду) та *-ува-* (для доконаного виду). Щоправда, така кореляція потверджується не кожним лексикографічним джерелом. Видові відповідники можуть утворюватися

і внаслідок протиставлення основ I і VII класів; I класу й атематичних дієслів; II і VII клас; III і VII клас; III і VIII клас; III і IX клас. Найвищий ступінь продуктивності у сучасній українській літературній мові, на думку Віталія Русанівського, властивий дієсловам III і VII клас [4, 340].

Деривати третьої, п'ятої, сьомої, дев'ятої, десятої й одинадцятої структурних клас, що характеризуються ентомологічною, фауноономатопоектичною та предметною семантикою (означають звуки, реалізовані через предмети), частково вже розглядалися в наших наголосових студіях.

Дієслів першої семантичної групи в досліджуваних говорах мало. Усі вони закорінені в праслов'янську спільноту (антської чи словенської мовних груп), безперервні у триванні багатоаспектних лінгвістичних процесів, фонетично й морфологічно поліваріантні, відзначаються фономорфологічним чергуванням, інтенсивним ступенем продуктивності лексико-семантичної деривації, обмеженістю граматичної парадигми, графемою недоконаного виду, історичними суфіксами кляси основ *-i-*, *-a-* (маркерами безперервності чи послаблення ітеративної семантики) та суфіксально-флексійною акцентуацією [3, 270]. Вербативи другої групи становлять великий пляст найдавнішої автохтонної лексики, що виникає, «як правило, на основі максимального використання можливостей фонологічної системи» мови [6, 119]. Більшість із них також закорінена у праслов'янську спільноту, характеризується фонетичною (*б́екати*, *б́евкати*; *бл́яяти*, *бл́яяти*) й граматичною (*беѓекати*, *бегеч́ати*; *б́екати*, *беч́ати*) варіантністю та лексико-семантичною, семантико-граматичною й наголосовою співвіднесеністю із західнослов'янськими та аналогічними південнослов'янськими дериватами; виявляє належний ступінь лексико-семантичної й морфологічної деривації; виявляючи ітеративність та безперервність граматичної семантики, що співвідноситься з графемою недоконаного виду. Ітеративи демонструють спроможність утворювати корелятивні відповідники доконаного виду за допомогою реляційного афікса *-ну-*: *б́екати* / *б́екнути*. Деякі з них виступають мотивувальними основами для похідних із семан-

тикою «кількісного вияву ознаки» [5, 306], дериваційним маркером якої слугує субстантивно-вербативний суфіксальний комплекс *-ота-* (*-оти-*): *муркот́ати* (*муркот́ити*). Вербативі-ономатопи з ітеративною семантикою зберігають давню кореневу акцентуацію; деривати ж із семантикою безперервності – суфіксально-флексійну, утворення із семантикою кількісного вияву ознаки – суфіксально-кореневу чи суфіксально-флексійну [2]. Більшість ономатопів-вербативів третьої кляси з ітеративною семантикою й сьомої із семантикою одноразовості потверджують видову кореляцію та кореневий тип акцентуації [2], [3], [4].

Серед дієслів третьої й дев'ятої структурних кляс заслуговують на увагу утворення з процесуальною семантикою. Морфемна структура дієслів третьої характеризується суфіксом кляси основи *-а-*, що зберігається у всіх презентних формах, а дев'ятої – суфіксом *-и-*, який співвідноситься з флексією у презенті. Вербативи третьої кляси, більшість з яких – відзвуківі деривати, виявляють ітеративну семантикау співвіднесену з графемою недоконаного виду, та суфіксальний тип акцентуації. Їхні форми другої й третьої особи однини в бойківських, локальній марамороській, рідше – гуцульських, говірках функціонують із відтягненим на корінь наголошуванням. Однокореневі вербативи дев'ятої структурної кляси мають графему доконаного виду (результативність) і різні типи акцентуації (кореневий, суфіксально-кореневий, суфіксально-флексійний).

Предметом дослідження у цій статті стали особливості наголошування дієслівних утворень із семан-

тикою впливу на об'єкт (суб'єкт) з тематичними суфіксами *-а-*, *-и-* в південно-західних говорах української мови: *друля́ти / дру́лити, руша́ти / ру́шити, стріча́ти / стрі́тити, трафля́ти / тра́фити, труча́ти(ся) / тру́тити*. Вона має потвердити семантико-граматичну й наголосову співвіднесеність означених вербативів; простежити й пояснити їх наголосову специфіку; з'ясувати причини їх акцентуаційних відмінностей у досліджуваних говірках, південно-східному варіанті української літературної мови, як і сучасному літературному узусі.

Вербативи з грамею недоконаного виду наведених корелятив характеризуються суфіксальною акцентуацією, а з грамею доконаного – кореневою.

Деривати першої видової пари переважно репрезентують карпатську групу говорів. Їх кореневі морфеми в бойківських говірках засвідчені з давнім сонантом *-и-*: *дриля́ти, -ляю, -ляш, -лят* «*тручати*»: *То хабá в болото дрі́лити. / дрі́лити «друлити»*: *Мене ніхто не бив, хиба н'а Лисейко дрі́лив* [ЛБ 2, 216]; *дри́ля́ти «штовхати» / дрі́лити «штовхнути»*: *Мене ніхто не бив, хиба н'а Лисейко дрі́лив. – То хабá в болото дрі́лити*. Пор. ще *друля́ти* [СБГ I, 234]; *dról'áti* «*штовхати*» / *dróliti* «*штовхати*» [СКУТГ, 79]. У сучасній локальній марамороській говірці зазначені видові корелятиви репрезентовані фонетичними варіантами. Презенсні форми другої особи однини ітератива характеризуються варіантністю флексії й акцентуації (кореневої та суфіксальної). Перший фонетичний варіант є результатом «стягнення голосних після втрати інтервокального *j* (*аю* >

а)» [1, 178]: *друля́ти, [дру́ля́ти], -а́ю, -аш (-а́еш) / дру́лити [дру́лити]* «*те саме, що дрыля́ти*» [Саб., 80], *дрыля́ти [дры́ля́ти], -л'а́ю, дры́ляш (-л'а́еш) / дры́лити, -л'у, -лиш* / «*штовхати, кидати*»: *Дри́льте ду́лу то́го кимака́*. Див. ще *друля́ти* [Саб., 79]. Укладачі лексикографічних джерел лемківських й гуцульських говірок аналізовані вербативи засвідчують з тотожною лексичною семантикою й різними видовими грамемами: *дрыля́тися, -ыля́мся, -яшся* «*штовхатися, збивати когось з ніг*» [КСЛГ, 83], *дру́лити «штовхнути»* [СГГ, 64]. У *Матеріалах до словника малоруського наріччя...* Якова Головацького означені корелятиви представлені фонетичною варіантністю фінітних форм, які відтворюють особливості обидвох груп південно-західного наріччя – галицько-буковинської й карпатської. Варіанти з грамею недоконаного виду фіксують наголошеність суфікса кляси основи, а доконаного – кореня: *друля́ти, друле́ти* (Краин. Верх.) «*толкать, пихать*» / *дру́лити* [Голов., 529]; *дрыля́ти* (Краина, Венг.) т. ч. *друля́ти / дры́лити* [Голов., 529].

Варіанти сучасної української літературної мови також потверджують суфіксальне й кореневе наголошування зазначених корелятив. У *Малорусько-німецькому словарі* Євгена Желехівського, навпаки, фонетична варіантність властива для деривата з результативною семантикою, які відтворюють особливості зазначених вище груп говорів. Однак представленість у ньому тільки фінітних форм ітератива не відтворює варіантного багатства його презенсних форм, характерного для карпатської групи говорів, як, зрештою, й акцентуації: *друля́ти / дрі́лити, дру́лити*

«тручати / трутити» [Жел., 207];
дрілити «дрूलити» [Жел., 205].

Представленість в ілюстративному матеріалі *Словаря української мови* за редакцією Бориса Грінченка джерельної бази південно-західних говорів української мови унеможливила їх нормативність у сучасній українській літературній мові: *друляти, -ляю, -еш / дрूलити, -лю, -лиш «штовхати / штовхнути»*: *Миються люде і друляють одні других у воду* (МУЕ III, 39) [Грінч. I, 449-450]; *дрूलити, дрілити, друляти «трутити, тручати, штовхнути»*, псл. **drŭliti, *drŭljati* (Br 1, 255) «*трүүлити, тручати, діял. трүүлити*» [ЕСУМР I, 211-212].

Друга видова пара вербативів також репрезентує лише бойківські говірки: *рушати, рушати «спати картоплю» / рушати*: 1. «пошкодити». 2. «вкрасти»: *Чуджу во́лот' ни руш'ив*. [СБГ II, 198].

Фіксація ж їх лексикографічними джерелами Павла Білецького-Носенка та Фортуната Піскунова сприймається через призму ілюстративного матеріалу *Словаря...* Володимира Даля. Незважаючи на віддаленість географічних теренів бойківських говірок, південних говорів української мови й говорів російської, зазначені деривати набули нормативності в обидвох варіантах української літературної мови, а отже, і сучасній: *рушати* что «*дълить, кроить, рѣзать (гов. о пицѣ)*» // *рушати* и зап. *рухати* вообщє «*трогати*», юж.: *Не руш!* «*прочь, не тронь*». *Понюхай, да не рухай!*; *рушати / рушати* что «*нарушати, разрушати; испровергати, уничтожат, ломати, низвергати*»: *Нельзя рушати стѣны, домъ обрушишь. Рушати закони,*

*обычаи. Рушати узелъ, сѣв. «развязати» // юж. зап. «трогати»: Домъ рушати «разваливается». Эти порядки скоро рушати. [Даль IV, 115]; рушати / рушати «Сдвигати съ мѣста. Трогати въ путь, въ походъ» [Б.-Нос., 318]; рушати / рушати «*трогати с мѣста, начинати, прикасати; поднятис, возстатис, двинуться, ополчитис*» [Пі, 231]; *рушати / рушати* [Жел., 845]; *рушати, -шаю, -еш / рушати, -шу, -шиш*: 1. «*штовхати / штовхнути, рушати / рушати, рухати / порухати*». 2. «*штовхатис / штовхнутис*» [Грінч. IV, 90]; *рушати, -аю, -еш / рушати, -шу, -шиш*: 1. «*починати рух, пересування, переміщення*». 2. тільки док., розм. «*початис, піднятис (про явища природи)*». 3. розм. «*брати щонебудь*» [СУМ VIII, 918].*

Третя видова пара репрезентує гуцульські, сучасні локальні східно-бойківську та марамороську говірки, що наявлені в галицько-буковинській й карпатській діалектних групах: *striczaty: striczity 'spotykać' |zustriczaty. Dokław chaty taj pizow na zustricznych, do czorta yduczy... zustriczixyje bratiw* (Sz. IV, 172) / *strityty*. Por. *striczaty* [SH, 218]; [*str'ičáti*]: *u=str'ičáti s'a*; iter. [*str'ítiti*] [СКУТГ, 174] / [*str'ítiti*]: *u=str'ítiti* «*встречати*» [СКУТГ, 175].

Марамороська говірка засвідчує обидва кореляти ітеративного вербатива, потверджуючи варіантність презенсних форм другої й третьої особи однини, як і їх акцентуації: *стрічати [стр'ічати], -ча́йу, -р'ічаш (-ча́йеш) / стрітити [стр'ітити], -р'ічу, -р'ітиш «зустрічати»* [Саб., 344]. У південних говорах української мови дериват з результативною семантикою засвідчений з двома морфологічними варіантами, непо-

внота граматичної парадигми яких також унеможливила визначення їх наголосового типу: *стріти*, *стріти-ти* «*встрѣчатъ*» [Б.-Нос., 343].

Північні й псковські говори російської мови також виявляють морфологічну варіантність аналізованих вербативів, їх видову кореляцію (при тій же неповноті граматичної парадигми) і тотожність акцентуації з південно-західними говорами української мови: *стрѣчатъ*, *стрѣтитъ*, *стрѣнутъ что, кого*, сѣв. *стрѣтъ*, пск. *встрѣчатъ*, *стрѣтатъ*, -ся [Даль IV, 345].

Локальні наддністрянські говірки, як і сучасні локальні гуцульські та бойківські, репрезентовані лише інфінітивними формами постфіксального деривата з результативною графемою та кореневою акцентуацією: *стрітитисі* (*пойїзди*) «*минатися*» [ДСсБ, 83]; *стрітитисі* «*зустрітися*» [СГГБ, 163]; *стрітитис'и* «*зустрітися*» [МСГГ, 185]; *стрітитис'а* «*зустрітися*» [СБГ II, 260].

Малорусько-німецький словар Софрона Недільського потверджує морфологічну варіантність аналізованих корелятивів, як і їх акцентуацію, що характеризуються тематичними афіксами -а- (-ва-). Варіант із суфіксом -ва- репрезентує окремі південно-західні говори української мови, є малопродуктивним у сучасній українській літературній мові. Однак у говорах російської мови він належить до продуктивних, що й послужило базою для його нормативності в південно-східному варіанті української літературної мови, а отже, і сучасної. Вербатив з графемою доконаного виду, зі зв'язаною кореневою морфемою, також виявляє морфологічну варіантність, один з

яких – матеріально не виражений: *стрічати* «*стрітити*» [Жел., 929], *стрівати* «*стрінути ся*» [Жел., 928] / *стріти* (*стрітити*) [Жел., 928]; *стрічати*, -чаю, -еш = *стрівати*, -аю, -еш: *Я пішов його стрічати* 1. (Г. Барвінок, 441) [Грінч. IV, 218]; *стріти*, -ся, див. *стрівати* [Грінч. IV, 217]; *стрічати(ся)*, -чаю(ся), -еш(ся) і рідко *стрівати(ся)*, -аю(ся), -аеш(ся) / *стрінути(ся)* і *стріти(ся)*, *стріну(ся)*, *стрінеш(ся)*, діял. *стрітити(ся)*, *стрічу(ся)*, *стрітиш(ся)* «*те саме, що зустрічати(ся)*» [СУМ IX, 781-782].

Бойківські, сучасна локальна марамороська, гуцульські говірки, варіанти літературної мови, як і сучасна українська літературна, репрезентовані й четвертою видовою парою через германізми та їх постфіксальні деривати з аналогічною акцентуацією. Лише локальна марамороська в ітеративному вербативі репрезентує варіантність презенсних форм однини, як і їх акцентуацію. Означені германізми українською мовою могли засвоїтися кількома шляхами – за посередництвом західнослов'янських мов чи безпосередньо з німецької: *трафй'атис'а*, -фл'атис'а «*траплятися*» / *трафитис'а* «*трапитися*». Пор. п. *traflać się*. [СБГ II, 299]; *trafl'āti s'a* «*случаються*»: *Aj u nás takógo ne trafl'álo s'a ták..*; iter. *tráfiti / tráfiti s'a*, *tráfít s'a* «*случиться*»: *Des' s'a tráfít u nás ščo kúrka znése* [«*нехороше*» яйцо], *já véržu ontudó, yét.* [СКУТГ, 190]; *трафляти* [трафл'ату], -л'аю, *трафл'аш* (-л'ашеш) / *трафити*, -фл'у, -фш: 1. «*попадати, влучати*»: *Йа с першого разу трафив у зайац'а*. 2. «*досягати мети своєї подорожі, потрапляти*»: *Ба ци добре йа трафила до вас?* Див. ще: *потрафляти*. Пор. п. *trafiac, trafić*, н. *treffen* «*тс.*» [Саб., 353];

трафлятися [трафл'átис'а], -л'áйес'а / тра́фитися [тра́фитис'а], -иц':а: 1. «траплятися, бувати». 2. «зустрічатися». 3. «щастити» [Саб., 353]; *trafiaty sy* [trafiaty sy 'trafić się, zdarzyć się': *Abo trafleji si, szo nema nikoho, aby daw udanie, to także musyt sam umyraty* (Mat. XI, 107) (Zieł). *Takych, szoby zaczinuwały u tratyły dity, trafiejet sy mencze* (Mat. XVIII, 88) (Hoł) [SH, 239] / *trafyty sy. Ta trafyt sy takyj durniek* (Mat. XVIII, 88) (Hoł).] [SH, 239]; [trafyty, trafić'. *To wyn trafy ny zabłudy* [ZTSz. CXXII, 172 (Ž).] [SH, 239]; трафля́ти «трапля́ти», трафя́ти «трафля́ти» (Шй, Гол. II, 602) [Жел., 980]; тра́фити «трапля́ти» [Жел., 980]; трафля́ти, -ляю, -єш / тра́фити, -флю, -фиш = трапля́ти / тра́пити: Трафила коса на камінь (Шейк.) [Грінч. IV, 279]; трафля́тися, -ляюся, -єшся / тра́фитися, -флюся, -фишся = трапля́тися / тра́питися: *От знай, дівча, як сказати, як ся трафит постояти* (Лукаш: 119) [Грінч. IV, 279]; трафля́ти, -ляю, -єш / тра́фити, -флю, -фиш; тра́флять, діял.: 1. «попадаи, влучати». 2. «потрапляти (у 2, 3 знач.)» [СУМ X, 239], трафля́тися, -ляється / тра́фитися, -фиться = тра́фляться, діял. «трапля́тися, бувати» [СУМ X, 239]. А фонетичні варіанти з кінцевим кореневим **-п**, які засвідчені в лексикографічних джерелах південно-східного варіанта української літературної мови, як і сучасної, виявляють свою співвіднесеність з російською мовою (ілюстративний матеріал *Словаря...* В. Даля слугує цьому потвердженням), що також убезпечило їм нормативність у сучасній українській літературній мові: трапля́ть, тра́пить, юж., зап., пск., твр., кал. «трафить, потрафлять, попадать, угадывать; угоджать»,

-ся «трафиться, случатся» [Даль IV, 426]; трапля́ти, -ляю, -єш / тра́пити, -плю, -пиш, діял.: 1. «потрапляти у 1 – 3 знач.». 2. тільки док. в. «спіткати (у 2 знач.)» [СУМ X, 236], трапля́тися, -ляється / тра́питися, -питься: 1. «відбуватися, діятися, ставатися». 2. «випадково виявлятися, бути; зустрічатися, попадатися». 3. тільки док. в. «несподівано з'явитися, прийти». 4. «мати нагоду, можливість; доводиться, приходиться (у 6 знач.)» [СУМ X, 236].

Аналізовані говірки, варіанти української мови, як і сучасна українська літературна, виявляють ще одну пару видових корелятивів з аналогічною акцентуацією: *труча́ти(ся) / труту́ти*¹ «штовхнути»; «кинути», «друлити»: *З дурнім не жєнис'а, бо тру́тит т'а ў гр'іб; Хибá нас обóйе тру́тите в бєвзу. Ще: дриля́ти / дру́лити. [СБГ II, 304]; trućáti «толкать (перед собой)» [СКУТГ, 190] / trućnuti moment > trućáti [СКУТГ, 190]; *труча́ти, -ча́йу, -рúчаш (-ча́йеш) / труту́ти, -рúчу, -рúтиш «штовхати, посувати, пхати»: Не труча́й на н'а дошкы́, бо привáл'ат н'а. [Саб., 355]; труча́тися [труча́тис'а], -ча́йус'а, -рúчайс':а (-ча́йес':а) «штовхатися, пхатися»: *Шчо с'а тру́чаш, а чún' ти н'íде?* [Саб., 355]; *truczaty: truczityy 'trącać'. Łys na toho kynuw: truczijy kamiń ... tot trutyw, zmyju prowalyw* (Sz. IV, 245, Ksm.): *Truczije ho liktem w bik* (Sz. V, 63) (Hoł) [SH, 241] / *trútyty 'trącić, uderzyć'. Mojsej prystupyw do kameniy u trutyw patyczków u neho: daj kamiń***

¹ Закріплення М. Онишкевичем, а чи редактором покликуваного джерела, наголосового макроса за тематичним суфіксом зазначеного вербатива може бути технічною помилкою, оскільки презенсні фоми, засвідчені до нього в ілюстративному матеріалі, потверджують кореневий тип його акцентуації.

wody (Sz. IV, 32, BerW, Ksm.). Por. *cor Katy (sy)*. [SH, 241]; *ўтру́тит (у болото)* [Гов. Гайс. Вінн., 398]; *труча́ти* [Жел., 990], *тру́тити, тру́чу, -тиш* [Жел., 989]; *труча́ти, -чаю, -єш / тру́тити, -чу, -тиш* «штовхати, пхати / штовхнути / зіпхнути»: *Трутив, як дурного з мосту (Ном). Синойка вхопила [...] в Дунай го трутила* (Гол. I, 90) [Грінч. IV, 291]; *труча́ти, -чаю, -єш / тру́тити, тру́чу, трутиш*, діял. «штовхати; спихати» [СУМ X, 304]. Відповідник з грамею доконаного виду сягає праслов'янської спільноти антської мовної групи, а з грамею недоконаного – словенської: [тру́тити] «штовхнути, пхнути», [тру́нути] «торкнути, штовхнути (Куз.)», [труча́ти] «штовхати, пхати, спихати, відштовхувати», [труча́тися] «штовхатися», *втрутитися*, [втру́туювати] «втручати» (Me), *труча́тися*, [втру́чити] «втрутити» (Ж); – р. [тру́тить] «давити, штовхати», др. *потручати* «бити», п. *trącić* «штовхнути, стукнути, зачепити, злегка вдарити, ткнути, штурхнути», *trącać*, ч. [troutiti] «штовхнути», схв. *trůhati* «кидати, штовхати»; – псл. *trōtiti* «штовхнути», пов'язане з «*натовп, велика кількість*» [ЕСУМ V, 661].

У досліджуваних говірках, варіантах української літературної мови та сучасній українській літературній мові засвідчуються ще декілька видових пар праслов'янських відсубстантивних вербативів (означених структурних клас) з процесуальною семантикою впливу на об'єкт (суб'єкт) (*іма́ти / імі́ти (ймі́ти), лишáти / лиші́ти; пусkáти (пуца́ти) / пусті́ти, проца́ти / прості́ти, ханáти / хопити, чапáти (чіпáти) / чепі́ти*), як і їх похідних, що також за-

свідчують належний ступінь лексико-семантичної, граматичної й дериваційної продуктивності. Деривати другої й третьої пари характеризуються тотожністю з аналізованими вище дієсловами акцентуації. Виняток становить презенсна форма однини першої особи вербативів з грамею доконаного виду, що в південно-східному варіанті української літературної мови, а отже, і сучасній, засвідчують флексійне наголошування.

Кореляти інших видових пар, окрім *лишáти / лишити* [4], що репрезентують досліджувані говори української мови, порівняно з аналізованими вище, вирізняються фонетичними, морфологічними, дериваційними й акцентуаційними особливостями. Вони стануть предметом іншої розвідки.

Отже, суфіксальні праслов'янські вербативи із суфіксами класи основи *-а-*, *-и-* з процесуальною семантикою впливу на об'єкт (суб'єкт), що належать до третьої й дев'ятої структурних клас, у південно-західних говорах української мови, як і в українській мові в цілому, теж потверджують належний ступінь лексико-семантичної деривації; фонетичну, морфологічну й наголосову варіантність; видову й наголосову співвіднесеність. Зазначені варіанти, на думку О. Царука, «є наслідком перехрещення кількох слов'янських мов» [6, 15]. Більшість з них характеризується лінгвальною співвіднесеністю з аналогічними вербативами у відповідних говорах російської, як й інших слов'янських мов.

Серед дієслів третьої й дев'ятої клас виокремлюються деривати з процесуальною семантикою. Мор-

фемна структура вербативів третьої виявляє суфікс кляси основи *-а-*, що зберігається у всіх презенсних формах, а дев'ятої – суфікс *-и-*, співвідносений із флексією у презенсних формах. Дієслова третьої кляси (більшість – ономатопои) характеризуються ітеративною семантикою, що відповідає грамеми недоконаного виду та суфіксальній акцентуації. У бойківських та локальній сучасній марамороській говірках, рідше гуцульських, форми другої й третьої особи однини в презенсі функціонують з відтягненим на корінь наголошуванням, що спричинилося до усічення їх флексій. Під впливом суміжних говорів південно-західного наріччя, а почасти й усного мовлення сучасної української літературної мови, зазначені граматичні форми презенса набували варіантності, у тому числі наголошової, що найбільш системно репрезентують марамороську говірку.

Аналізовані однокореневі вербативи дев'ятої структурної кляси мають граему доконаного виду (результативності), що також співвідноситься з кореневим типом наголошування.

Попри продуктивність деяких вербативів у південно-західних говорах української мови, їх нормативність у сучасній українській літературній мові (*друляти, -ляю, -єш / друлити, -лю, -лиш «штовхати / штовхнути»*) могла залежати від екстралінгвальних чинників.

Морфологічна варіантність інфінітивних форм окремих вербативів з результативною семантикою в сучасній українській літературній мові може завдячувати впливові ілюстративного матеріялу лексикографічного джерела, що репрезентує

живі говори російської мови першої половини XIX ст.: *стрінути(ся) і стріти(ся), стріну(ся), стрінеш(ся)*, діял. *стрітити(ся), стрічу(ся), стрітиш(ся)*.

Незважаючи на невисоку продуктивність дієслів досліджуваної лексико-семантичної групи в південно-західному наріччі української мови, вони представлені навіть германізмами, що проникали через західнослов'янські мови чи безпосередньо з німецької, потверджуючи, навпаки, високий рівень продуктивності в усіх варіантах української мови (діалектних і літературних): *трафляти, -ляю, -єш / трафити, -флю, -фиш; трафлять*.

Bibliography and Notes

1. Возний Теодозій, *Система дієслівних форм часу в говірці села Бітлі на Львівщині*, [у:] *Українська діалектна морфологія*, Київ: Наукова думка 1969, с. 177-183.

2. Іваночко Костянтин, *Акцентуація фауноономатопоетичних дієслівних дериватів у південно-західних говорах української мови*, [у:] *Збірник наукових праць Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Лінгвістика*, Луганськ 2012, Випуск № 2 (26), с. 71-88.

3. Іваночко Костянтин, *Акцентуація ономатоепічних ентомологічних суфіксальних дієслівних утворень у південно-західних говірках української мови*, [у:] *Вісник Львівського університету: Серія філологічна*, Львів 2012, Вип. 57, с. 263-274.

4. Іваночко Костянтин, *Акцентуація видових корелятивів лишати / лишити та їх похідних у південно-західних говорах української мови з екстраполяцією на слов'янський контекст*, [в:] *Мир человека на гранях языка: международный сборник научных трудов по лингвокультуро-*

логиї / Ред. Е. Стефанський, Самара 2013, 183 с.

5. Русанівський Віталій, *Структура дієслівних основ*, [у:] *Сучасна українська літературна мова. Морфологія* / Ред. І. Білодід, Київ: Наукова думка 1969, с. 302-311.

6. Царук Олександр, *Українська мова серед інших слов'янських: етнологічні та граматичні параметри*, Дніпропетровськ: Наука і освіта 1998, 324 с.

Abrbeviations

1. Б.-Нос. – Білецький-Носенко Павло, *Словник української мови*, Київ: Наукова думка 1966, 424 с.

2. Гов. – *Говори української мови (збірник текстів)*, Київ: Наукова думка 1977, 590 с.

3. Голов. – Головацький Яків, *Матеріали для словаря малорусско-го наречія*, [у:] *Науковий збірник Музею української культури у Свиднику*, Пряшів 1982, Том 10, с. 311-612.

4. Грінч. – Грінченко Борис, *Словарь української мови: У 4-х томах*, Київ 1958. Том I, 494 с.; 1959, Том IV, 563 с.

5. Даль – *Толковый словарь живаго великорусского языка* Владимира Даля: В 4-х томах, Москва 1980, Том IV, 683 с.

6. ДСсБ – Горбач Олекса, *Діалектний словник села Бродина повіту Радівці (Румунія)*, [у:] *Південнобуковинська гуцульська говірка і діалектний словник села Бродина повіту Радівці (Румунія): Матеріали до української діалектології* / Ред. О. Горбач, Випуск 4, Мюнхен 1977, 102 с.

7. ЕСУМ – *Етимологічний словник української мови: У 7-ми томах*: Київ: Наукова думка 2006, Том V, 703 с.

8. ЕСУМР – *Етимологічний словник української мови: У 2-ох томах* / Опрацював Ярослав Б. Рудницький, Ottawa: University of Ottawa Press 1982, Том II, 1128 с.

9. Жел. – Желеховський Євген, Недільський Софрон, *Малоруско-німецький словар: У 2-х томах* / Фотопередрук з післясловом Олекси Горбача, Мюнхен 1982, Томи I – II, 1117 с.

10. Км. – о. Юрій Кміт, *Словник бойківського говору*, [у:] *Літопис Бойківщини* / Перевидання часопису, Випуск 2, Львів 2007, с. 171-218.

11. КСЛГ – Пиртей Петро, *Короткий словник лемківських говірок*, Івано-Франківськ 2004 364 с. 12. МСГГ – Піпаш Юрій, Галас Борис, *Матеріали до Словника гуцульських говірок (Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області)*, Ужгород: Графіка 2005, 266 с.

13. Пі – Пискунов Фортунать, *Словарь живого народного, письменного и актового языка русскихъ южанъ Російской и Австро-Венгерской имперіи*, Киевъ 1882, 304 с.

14. Саб – Сабодаш Іван, *Словник закарпатської говірки села Сокирниця Хустського району*, Ужгород: Ліра 2008, 478 с.

15. СБГ – Онишкевич Михайло, *Словник бойківських говірок*, Київ: Наукова думка 1984, Частина I, 495 с.; Частина II, 515 с.

16. СГГ – *Гуцульські говірки. Короткий словник* / Ред. Я. Закревська, Львів 1997, 232 с.

17. СГГБ – Негрич Микола, *Скарби гуцульського говору: Березові*, Львів: Інститут українознавства імені І. Крип'якевича Національної Академії Наук України, 2008, 224 с.

18. СКУТГ – *Словарь карпатоукраинского торуньского говора* / Ред. А. Журавлев, Москва 2001, 216 с.

19. СУМ – *Словник української мови: В 11-ти томах* / Ред. І. Білодід, Київ: Наукова думка 1977, Том VIII, 927 с.; 1978, Том IX, 916 с.; 1979, Том X, 658 с.

20. SH – Janów Jan, *Słownik huculski* / Przygotował do druku Janusz Rieger, Krakow: Wydawnictwo Naukowe DWN 2001, 302 s.

Iryna Styslo

CONCEPT OF "YOUTH" IN THE UKRAINIAN LINGVOKULTURE

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Ірина Стисло

КОНЦЕПТ "МОЛОДИЙ" В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІНГВОКУЛЬТУРІ

Abstract: The article describes the concept of "youth" in the Ukrainian language and culture and explores its verbalization in the Ukrainian language system and in the folk proverbs. The analysis was performed on the basis of the data extracted from the lexicographical sources, folk proverbs and sayings that are the important components for a detailed linguistic study. The investigation of the data selected from the dictionaries reveals the basic semantic traits of the concept analyzed. The social stereotypes, cultural scenarios, scripts and rules that characterize young people are identified in the folk proverbs. The proposed analysis has revealed cultural and linguistic peculiarities of the concept of «youth» in the Ukrainian language.

Keywords: concept, semantic trait, ambivalence, folk proverb, cultural scenario, cultural script

Одним із напрямків зацікавлення у сучасному мовознавстві є вивчення концептів у певній мові та культурі. Їх дослідженням займаються такі видатні мовознавці, як Дж. Лякофф, А. Вежбицька, Є. Бартмінський та ін. Зокрема, американський лінгвіст Дж. Лакофф дослідив концептуальну структуру емоцій на прикладі концепту *anger* [9]. А. Вежбицька також займалася аналізом емоційних концептів, таких, як *сум*, *гнів* та ін. [2]. Окрім того, вона вивчає культурні сценарії [2] і культурно специфічні концепти у зіставному аспекті в англійській, польській та російській лінгвокультурах [1]. Представник Люблінської етнолінгвістичної шко-

ли Є. Бартмінський займається дослідженнями базових стереотипів польської культури, зокрема, таких, як *dom, ojczyzna, matka, słońce* т. ін. [22].

Серед українських лінгвістів над аналізом концептів працюють В. Бріцин [9], Г. Яворська [9], С. Мартінек [11], Т. Радзієвська [15] та ін.

Концепт *молодий* – в українській лінгвокультурі ще не привертав уваги дослідників, що робить його вивчення надзвичайно актуальним. Метою статті є аналіз вербалізації концепту *молодий* в українській лінгвокультурі за даними, вилученими із системи мови та паремійних матеріалів. Джерелами дослідження стали етимологічний, тлумачні та фразео-

логічні словники, словники синонімів, антонімів української мови а також збірники українських народних прислів'їв і приказок.

Звернімося до представлення концепту *молодий* у лексикографічних джерелах. В *Етимологічному словнику української мови* зазначено, що слово *молодий* походить від стсл. *младъ* – псл. **moldъ*. Його відповідниками у споріднених слов'янських мовах є: *малады* (білоруське), *młody* (польське, верхньо- і нижньолужицьке), *mlady* (чеське), *mlada* (полабське), *млад*, схв. *млад* (болгарське, македонське), *mlad* (словенське) [6, 502].

В *Академічному тлумачному словнику української мови (СУМі)* для лексеми *молодий* подано значення: 'який має небагато років, не досяг зрілого віку; юний'; 'не старий' [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]). Дещо відмінним від попередніх є значення 'який не досяг зрілого віку (у віці від отрочтва до зрілості); протил. старий' [3, 563]. Зазначено, що прикметник *молодий* перетворюється в субстантив у тлумаченні 'той, хто має небагато років, ще не старий' [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]). Слід зауважити, що у першому значенні, вказаному для лексеми *молодий*, для пояснення використано синонім *юний*, а у решті – антонім *старий*.

Наступне значення, яке зафіксоване у словниках, – 'з прізвиськом, прізвиськом і т. ін. – означає дітей (на відміну від батьків)' [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]) фіксує вживання згаданої лексеми на позначення члена молодшого покоління у сім'ї, родині. Більш детально це значення описано у фрагменті дефініції 'стос. наступного покоління (уживається при

прізвищі дітей для відрізнення від батьків, що мають те саме прізвище)' [3, 563]. Для субстантива *молоді* вказане значення 'діти' [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]).

Наступне тлумачення, зафіксоване для слівформ *молоді* (*молодий*, *молода*), 'наречені або молоде подружжя' [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]), (пор. 'молоде подружжя або наречені' [3, 563]) вживається на позначення молодих людей під час шлюбного обряду.

У наступному фрагменті дефініції лексеми *молодий* – 'який недавно почав свою діяльність у якій-небудь галузі' [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]) конкретизовано ознаку 'недосвідчений'. Цю характеристику можна виокремити і з тлумачення 'надто недосвідчений для чого-небудь, непридатний через молодість до чогось' [3, 563].

У *СУМі* вказано значення лексеми *молодий* у ролі присудкового слова. 'з особливостями, властивими тому, хто має небагато років' [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]) (дещо відмінним є тлумачення 'власт. людині цього віку' [3, 563]). Ілюстративний матеріал, поданий для цього фрагменту дефініції, демонструє певні ознаки, що вважаються властивими людині молодого віку: як негативні ("Невістки, вони що? Молоді, дурні. Їх треба вчити, як на світі жить...") (Григорій Тютюнник, *Вир*) [17, 786]), так і позитивні ("Молодий я, молодий, Повний сили та одваги...") (Павло Тичина) [17, 786]). Позитивна оцінка міститься і у значенні 'батьорий, живий, життєрадісний (про людину будь-якого віку, її вдачу і т. ін.)' [3, 563]. З нього ми виокремлюємо стереотипні риси, притаманні молодому, – 'батьорість',

‘життєрадісність’. Зафіксовані тлумачення відображають амбівалентність оцінки молодого, оскільки ця лексема залежно від різних конотацій може містити позитивну або негативну оцінку.

Для лексеми *молодий* подано також дефініцію ‘стос. до молодости, належний, властивий їй’ [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]). Наступні значення, вказані у СУМі для лексеми *молодий*, – ‘який недавно з’явився, народився, почав існувати, рости’ [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]) (пор. ‘який недавно з’явився, народився, почав існувати, рости, діяти і т. ін.’ [3, 563]) і ‘який недавно виник, утворився’ [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]) реалізуються у випадку вживання по відношенню до тварин, рослин і неживих предметів. Для слова *молодий* зафіксовано також тлумачення ‘недавно приготовлений (про продукти)’ [17, 786] (пор. [4, 685], [12, 218]), з якого можна видобути семантичну ознаку ‘свіжий’.

Проаналізуймо синонімічні та антонімічні зв’язки лексеми *молодий*. Святослав Караванський подає для слова *молодий* наступні синоніми: ‘юний, не старий; (- літа) юнацький, молодечий; (- зорю) новонароджений; (фахівець) ж. новоспечений; (- сало) свіжий’ [8, 209]. У значенні субстантива для цієї лексеми вказано синоніми ‘наречений, етн. князь; молоденький, молодявий’ [8, 209], а для словоформи *молоді* – ‘наречені, молодята, новоженці, молодожони’ [8, 209].

П. Деркач фіксує лише один синонім для лексеми *молодий* ‘(що стосується юнака) юний’ [5, 103]. Автор пропонує порівняти його із синонімами для лексеми *жених* ‘наречений;

коханий; фольк. суджений, сужений; (у часі весілля) молодий’ [5, 67].

У Словниках України *on-line* синоніми, вказані для лексеми *молодий*, можна поділити на дві групи, залежно від того, яких значень цього слова вони стосуються. Перша група вживається по відношенню до молодого у значенні ‘який має небагато років, не досяг зрілого віку, про людину, тварину’: ‘мбод фольк., молодистий розм., ярий розм.; юний (який має дуже мало років – про людину); безбородий розм.; безвусий розм. (ще не зміцнілий – про хлопця); жовторотий зневажл. (про підлітка)’ [16]. До другої групи відносимо синоніми ‘наречена, наречений, наречені’ [16], які стосуються шлюбної обрядовості. У цьому словнику також вказано антонім для слова *молодий* – *старий* [16].

У Словнику антонімів української мови для слова *молодий* зафіксовано антонім *старий*. Для слова *старий* у цій парі подано значення: ‘який має багато років, похилого віку’ (вживається зі словами, *бабуся, дідусь, дядько, тітка* тощо)’ [13, 179] (пор. [16]), а для слова *молодий* – ‘який має небагато років, юний (вживається зі словами *дівчина, донька, зять, невістка, обличчя, парубок* тощо)’ [13, 179] (пор. [16]). Як субстантив *старий* має значення ‘людина, яка прожила багато років’, а *молодий* – ‘людина, яка прожила небагато років’ [13, 179] (пор. [16]). Хоча зафіксовані дефініції містять опозиційні елементи (‘людина, яка прожила багато років’ – ‘людина, яка прожила небагато років’), проте у тлумаченні слова *молодий* подано синонім *юний*.

Крім того, лексема *молодий* входить до складу фразеологізмів *молодий та зелений* і *молодий, та ранній*.

Їхні тлумачення у проаналізованих словниках є подібними. Так, у СУМі для фразеологізму *молодий та зелений* запропоновано тлумачення ‘дуже молодий, без життєвого досвіду’ [17, 786]. У *Фразеологічному словнику української мови* В. Білоноженко цей фразеологізм отримав тлумачення ‘який не набув життєвого досвіду; недосвідчений, юний і т. ін.’ [21, 502] (пор. ‘який не набув ще життєвого досвіду; недосвідчений, юний і т. ін.’ [16] (пор. [18, 113])). У *Фразеологічному словнику української мови* В. Ужченка подано також фразеологізм *молоде-зелене*, для якого вказано значення ‘недосвідчений’ [18, 113]. Усі ці дефініції фіксують ознаку ‘недосвідченість’, яка має негативне оцінне значення.

Проте для фразеологізму *молодий, та ранній* у СУМі вказане значення ‘той, хто рано виявив себе в чому-небудь’ [17, 786], а у словнику В. Ужченка для цього сталого виразу зафіксовано значення: ‘не за віком досвідчений, знаючий, здібний і т. ін.’ [18, 113] (пор. [21, 502-503]), які містять позитивну оцінку.

Звернімося до вербалізації концепту *молодий* у паремійних матеріялах. Українські прислів’я і приказки є одним із джерел експлікації культурних норм, стереотипів, скриптів та сценаріїв, які стосуються молодих людей. Дослідження здійснено на матеріялі, зібраному із книг *Українські прислів’я та приказки* М. Пазяка, *Українські прислів’я та приказки* С. Мишанича та М. Пазяка й *Прислів’я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини* М. Пазяка. Для аналізу було відібрано паремії, які представляють концепт *молодий* і поділено їх на тематичні групи, у за-

лежності від того, які типові ознаки молодого конкретизовані у них і які культурні сценарії та суспільні стереотипи у них втілені: пов’язані з красою, силою, лінощами, марнотратством, нормами моралі, нормами поведінки, недосвідченістю, інтелектом, запальністю, безтурботністю, гнучкістю характеру тощо.

У першій групі експліковано культурні скрипти, що вказують на наявність / відсутність зовнішньої краси у людей різного віку: “*Як була я молода, то була і врода, а тепер на виду – то й в дзеркалі не найду*” [20, 207]; “*Розжа червона, та й та блідне*” [20, 208]; “*Гарна молодиця, хоч води напийся*” [20, 178].

У наступній групі паремій засуджуються марнотратство та лінощі у молодому віці: “*Не розкошуй замолоду, бо на старість будеш бідувати*” [20, 208]; “*Хто змолоду балює, то під старість старцює*” [20, 208]; “*Коли молодість лінива, то старість плачлива*” [19, 96].

Ще одна група прислів’їв містить заклики дбати про здоров’я у молодому віці: “*Бережи одяг, доки новий, а здоров’я, доки молодий*” [19, 97]; “*Бережи одягу знову, а здоров’я змолоду*” [20, 211].

Також рекомендується молодим бути працюючими, збирати засоби, гроші, починаючи з молодого віку: “*Привикай до господарства змолоду, то не будеш знати на старість голоду*” [14, 131]; “*Працюй змолоду, аби не згинув з голоду*” [14, 284]; “*Хто змолоду працює, той на старість панує; ...той на старість не бідує*” [14, 289]; “*Якщо хочеш старість спокійну мати, мусиш змолоду працювати*” [14, 293]; “*Звикай до діла змолоду, не будеш знати на старість голоду*” [14, 294].

Наступна група прислів'їв підкреслює важливість навчання у молоді роки: *"Учися змолоду – пригодиться на старість"* [19, 90]; *"Що в молодості навчиш, то на старості як знайдеш"* [20, 207]; *"Не лінися рано вставати та замолоду більше знати"* [19, 91].

Ряд паремій втілює культурні сценарії, у яких експлікуються такі ознаки, притаманні старим людям, як мудрість, гідність: *"Чим старіший, тим мудріший, чим молодший, тим дорожчий"* [20, 210]; *"Що красніше, то смачніше, що старее, то гіднее"* [20, 210]. Відповідно у народних прислів'ях містяться приписи для молодих – слухати старих людей, переймати від них життєвий досвід: *"Слухай старих людей, то й чужого розуму наберешся, й свого не загубиш"* [20, 209]; *"Старе скаже на глум, а ти бери на ум"* [20, 209]; *"Старий ворон пусто не криче"* [20, 209]; *"Старий говорить, говорить, та й на правду виходить"* [20, 209]; *"Де старий спотикнеться, там нехай молодий добре напнеться"* [20, 208]; *"Старі крутяться, а молоді учаться"* [20, 209]; *"Ліпша старого рада, як молодого робота"* [20, 210].

У прислів'ях: *"Болять старі кости за гріхи молодости"* [20, 208]; *"Розпутне життя в молодості приносить хворобу на старості"* [20, 208] експліковано культурний сценарій – застереження від гріховного та розпутного життя у ранні літа.

Крім того, суспільство не схвалювало велику різницю у віці серед подружніх пар, що зафіксовано у наступній групі паремій: *"У старого жінка молода – велика біда"* [20, 210]; *"Де муж старий, а жінка молода, там рідко згода"* [19, 123]. Вважалося, що такі подружжя не жили щасливо.

Прислів'я фіксують відмінність поведінки, притаманної для людей різного віку: *"Що вільно молодому, не вільно старому"* [20, 207]; *"Старий хоче спати, а молодий гуляти"* [20, 209] (пор. 19, 96); *"Старому подушечки, а молодому іграшечки"* [20, 210]; *"Старому піч, як малому колиска"* [20, 210]. У цих пареміях втілено суспільні стереотипи, згідно з якими старим притаманним є бажання спокою, а молодим – потяг до розваг.

У наступній групі паремій зафіксовані ознаки, що є стереотипними для молодих людей, – недосвідченість, незрілість: *"Молоде – дурне"* [20, 207]; *"Не можна покласти стару голову на молоді плечі"* [20, 208]; *"Молодість і мудрість не сідають на однім стільці"* [19, 95]; *"Молодий та зелений, як гарбуз у спасівку"* [20, 208]. Як виняток, молодим людям приписують мудрість й інтелект, які вважаються нетиповими для них: *"Інший молод роками, та старий ділами"* [20, 208]; *"Молоде орля, та вище старого літає"* [20, 208]; *"Хоч молодий роками, та старий розумом"* [20, 208]; *"Хоч молодий, та ранній"* [20, 208]. У прислів'ях *"Дай, боже, старим очі, а молодим розум"* [20, 208] і *"Якби молодість знала, а старість могла"* [19, 96] недосвідченість молодости протиставляється немічності старости.

Частина прислів'їв експлікує позитивну оцінку молодости та негативну старости: *"Молодий кінь до бою, а старий до гною"* [20, 208]; *"Молоде – золоте"* [19, 95]; *"Нове ситечко на кілочку, а як пристариться, садять квочку"* [20, 208]; *"Нове ситечко на кілочку, а як зістариться, то й під лаву"* [20, 210]; *"На свіжій цвіток і бджола сідає, а зів'ялий обминає"* [18, 208].

Наступні паремії містять припис провести молоді роки гідно, вказують на незворотність часу: *“Двічі молодим не бути”* [20, 207] (пор. 19, 95); *“Золотий час – юнацькі літа”* [20, 207]; *“Усе нам може вернутися, лиш молодість ніколи”* [20, 207].

Паремійні матеріяли фіксують також стереотипне уявлення про молодих людей, як таких, що характеризуються запальністю, нестримністю, гарячим норовом, силою, схильністю робити шкоду. Це представлено, наприклад, у прислів'ях: *“Молоде пиво шумить”* [20, 208]; *“Молода кров кипить”* [20, 208]; *“Молодого кров гріє”* [20, 208]; *“Шукай правди у старих, а сили у молодих”* [20, 210]. У паремії *“Кохання молодого – весняний лід”* [19, 106] зафіксовано стереотипну негативну ознаку молоді – непостійність, ненадійність. Крім того, наступна група прислів'їв вказує на типову характеристику, яка притаманна молодим, – безтурботність, необмежена віра у свої сили: *“Легкий і гріх на молодих плечах”* [20, 208]; *“Що за холод, як козак молод?”* [20, 207], (пор. 14, 70); *“Молодий усе перебуде”* [20, 208].

Згідно з наступними прислів'ями, у молодому віці у людей формуються основні риси характеру, певні звички: *“Трясе цап бородою, бо так привик змолоду”* [14, 171]; *“Коли змолоду ворона попід небом не літала, то не полетить вона туди й під старість”* [14, 215]; *“Не вилітала ворона змолоду у вирій, то й не полетить на старість”* [14, 215].

Наступна група паремій тісно пов'язана із попередньою, оскільки тут втілено приписи, відповідно до яких характер людини слід формувати в молоді роки, оскільки у цьому

віці вона піддається впливу: *“На молодості, як на білім папері, що хочеш, те й запишеш”* [20, 207]; *“З молодого, як з воску, що хоч, то виліпиш”* [20, 207]; *“Нагинай гілляку, доки молода”* [20, 208]; *“Молоде на всі сторони гнеться”* [20, 208]; *“Гни деревину, доки молода”* [14, 120]; *“Гни деревину, доки молода, бо старої не зігнеш”* [14, 120]; *“Гни тоді дерево, як воно молоде”* [14, 120]; *“Дерево гнеться, доки молоде”* [14, 120]; *“Гни дерево, доки гнеться; ...поки молоде; ...коли гнеться”* [14, 120]; *“Нагинай деревину, поки дає ся гнути”* [14, 120]; *“Нагинай деревину, поки їй верх досягнеш”* [14, 120]; *“Нагинай деревце, бо дерева не зможеш”* [14, 120]; *“Поти дерево гни, поки дається гнути”* [14, 120]; *“Гни дерево, поки молоде, учи дітей, поки малі”* [14, 120] (пор. 19, 118); *“Дерево молоде гни, а діти, поки малі, учи”* [14, 120]; *“Дерево можна виправити тільки молодим”* [14, 120]; *“Згинай галузку, поки молода”* [14, 122]; *“Молоду галузку пригинай, бо старої не пригнеш”* [14, 122]; *“Нагинай галузку, поки молода, а дитину, коли ще мала”* [14, 122]; *“Нагинай гілляку, доки молода”* [14, 122]; *“Гни дубину, поки вона молода”* [14, 124]; *“Заправляй молодого бика до плуга, бо старого не заправиш”* [14, 152]. У цих прислів'ях використано метафоричні вирази: *білий папір*, *віск*, *молода гілка* (варіант – *галузка*), *дерево* (варіанти: *деревце*, *деревина*), *дубина*, *молодий бик*.

Отже, бачимо, що згадані паремії і фразеологізми обов'язково містять оцінку, оскільки, як зазначали Вячеслав Іванов і Владімір Топоров: *“Головним протиставленням, яке якнайтісніше пов'язане з прагматичними цілями колективу, є роз-*

різнення позитивного і негативного відносно до колективу й до людини” [7, 63-64]. Подані вище матеріяли дозволяють стверджувати, що концепт *молодий* є амбівалентним. Позитивна або негативна оцінка досліджуваного концепту залежить від суспільної функції, яку виконує молодий.

Так, позитивна оцінка міститься у пареміях, які конкретизують такі ознаки молодого, як краса (“*Що красніше, то смачніше, що старее, то гіднее*” [20, 210]); сила (“*Шукай правди у старих, а сили у молодих*” [20, 210]); досвідченість (“*Інший молод роками, та старий ділами*” [20, 208]); податливість, гнучкість характеру (“*З молодого, як з воску, що хоч, то виліпиш*” [20, 207]) і негативна – у народних прислів’ях, які вказують на такі риси молодого, як лінь (“*Молодість лінива – то старість плачлива*” [20, 207]); марнотратство (“*Не розкошуй замолоду, бо на старість будеш бідувати*” [20, 208]); порушення моральних цінностей (“*Болять старі кости за гріхи молодости*” [20, 208] та ін.).

Отже, дослідження мовного представлення концепту *молодий* за матеріялами словників української мови дає змогу виявити типові ознаки, які характеризують ці поняття, категорії, яких вони стосуються, аспекти їх висвітлення у системі мови. За допомогою аналізу вербалізації концепту *молодий* у лексикографічних джерелах української мови виявлено такі його основні семантичні ознаки, як: ‘вік’, ‘недосвідченість’, ‘бадьорість’, ‘життєрадісність’ тощо, які притаманні людині, та семантичні ознаки ‘свіжість’, ‘короткий період існування’, які характерні для тварин, рослин, неживих предметів.

У окремих значеннях виявлено явище амбівалентності членів досліджуваного протиставлення, на яке вказує наявність позитивної та негативної оцінок у межах однієї лексеми.

Разом із тим аналіз концепту *молодий* у паремійних матеріялах допоміг виявити певні стереотипні уявлення про молодість, усталені норми та приписи, які відображають культурні сценарії та скрипти, що стосуються молодих людей. Так, у проаналізованих прислів’ях та приказках експліковано норми, згідно з якими молоді мають поважати старших, навчатися від них, бути працьовитими тощо.

Основними стереотипними рисами молодих людей, що містять позитивну оцінку, є *краса* і *сила*, а негативними – *недосвідченість*. Приписи для молодих людей застерігають від *лінощів*, *марнотратства*, *порушення моральних норм* тощо.

Дослідження концепту *молодий* в українській лінгвокультурі безсумнівно потребує подальшого вивчення, зокрема, за матеріялами асоціативного експерименту та анкетування, проведених з носіями української мови, а також текстів.

Bibliography and Notes

1. Вежбицкая Анна, *Понимание культуры через посредство ключевых слов*, Москва: Языки славянской культуры 2001, 288 с.
2. Вежбицкая Анна, *Язык. Культура. Познание*, Москва 1996, 416 с.
3. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*, Київ: Дніпро 2009, 1332 с.
4. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / Ред. В. Бусел, Київ-Ірпінь: Перун 2007, 1736 с.

5. Деркач Пилип, *Короткий словник синонімів української мови*, Львів-Краків-Париж: Просвіта 1993, 209 с.
6. *Етимологічний словник української мови: У 7 томах* / Ред. О. Мельничук, Київ: Наукова думка 1989, Том 3, 522 с.
7. Иванов В'яч. Вс., Топоров В. Н., *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)* / Москва: Наука 1965, 246 с.
8. Караванський Святослав, *Словник синонімів української мови*, Київ: Орій 1993, 472 с.
9. *Концепт БОЛЬ в типологическом освещении* / Ред. В. Брицын, Е. Рахилина, Т. Резникова, Г. Яворская, Київ 2009, 424 с.
10. Лакофф Джордж, *Женщины, огонь и опасные вещи: Что категории языка говорят нам о мышлении*, Москва: Языки славянской культуры 2004, 792 с.
11. Мартінек Світлана, *Концепти ВОЛЯ та СВОБОДА в українській культурі (за результатами асоціативного експерименту)*, [у:] *Лінгвістичні дослідження* / Ред. Л. Лисиченко, Харків: Харківський державний педагогічний університет 2001, Випуск 7, с. 184-190.
12. *Новий тлумачний словник української мови: У 3 томах* / Уклад. В. Яременко, О. Сліпущко, Київ: Аконтіт 2001, Том 2.
13. Полюга Лев, *Словник антонімів української мови* / За ред. Л. Паламарчука, Київ: Довіра 2004, 275 с.
14. *Прислів'я та приказки: Природа. Господарська діяльність людини* / Ред. С. Мишанич, Київ: Наукова думка 1989, 480 с.
15. Радзієвська Тетяна, *Нариси з концептуального аналізу та лінгвістики тексту: Текст – соціум – культура – мовна особистість*, Київ 2010, 491 с.
16. "Словники України" on-line, Web. 01.01.2014. <<http://lcorp.ulif.org.ua/dictua/>>.
17. *Словник української мови: В 11 томах*, Київ: Наукова думка 1973, Том 4, 839 с.
18. Ужченко В., Ужченко Д., *Фразеологічний словник української мови*, Київ: Освіта 1998, 224 с.
19. *Українські прислів'я та приказки* / Упорядкував М. Пазяк, Київ: Дніпро 1976, 214 с.
20. *Українські прислів'я та приказки* / Упорядкували С. Мишанич, М. Пазяк, Київ: Дніпро 1984, 389 с.
21. *Фразеологічний словник української мови*, Київ: Наукова думка 1993, 984 с.
22. Bartmiński Jerzy, *Aspects of Cognitive Ethnolinguistics* / Ed. by Jörg Zinken, London: Equinox 2009, 245 pp.



Mariya Budna

**CONCEPTUAL ASPECTS OF SEMANTIC CATEGORY
OF COMPLETENESS IN MODERN ENGLISH**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Марія Будна

**КОНЦЕПТУАЛЬНІ АСПЕКТИ СЕМАНТИЧНОЇ КАТЕГОРІЇ
ЗАВЕРШЕНОСТІ У СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ**

Abstract: The article outlines the basic conceptual aspects of "completeness". It has been clarified that the concept of completeness is multivariable, and occurs in space, in time, and as completeness of number, quantity or quality. Thus, the multi-level linguistic means expressing completeness can be subdivided into three main groups according to these three conceptual components. Furthermore, a number of conceptual oppositions arising in the semantic structure of the category of completeness have been analyzed at different linguistic levels. They are the opposition of the beginning and the end, the opposition of different stages of completeness, and the opposition of "positive" and "negative". The variety of concepts as well as the formation of oppositions, which can be traced at different linguistic levels, gives reasons for determining completeness as a functional-semantic category of polysemous structure.

Keywords: category of completeness, concept, categorization, context, seme, conceptual opposition, semantic structure

У сучасній філології прослідковується тенденція до поєднання різноманітних підходів і методів дослідження. Так, функціональна лінгвістика використовує деякі ідеї когнітивної лінгвістики, предметом якої є функціонування мови як різновиду когнітивної, тобто пізнавальної діяльності. На першому місці у когнітивній лінгвістиці виступає системний опис та процеси концептуалізації і категоризації, які направлені на освоєння навколишнього світу, а також на формування і розвиток вміння орієнтуватися у цьому світі.

Повноцінне вивчення мови неможливе без застосування когнітивного підходу. Александр Бондарко справедливо стверджує, що необхідно розрізняти понятійні (концептуальні) категорії і мовні семантичні функції [3, 72]. Понятійні категорії є відображенням властивостей і відношень реальної дійсності, а з іншого боку вони опираються на мову. Семантичні функції представлені конкретними морфологічними, семантичними, словотвірними, лексичними засобами чи їх комбінаціями у мові. Ці семантичні функції, що виступають як граматичні, лексико-граматичні (зо-

крема словотвірні) і лексичні значення, є результатом процесу мовної інтерпретації понятійних категорій.

Актуальним на сьогодні є концептуальний аналіз, мета якого – аналіз поняття, що стоїть за мовним знаком. Так, зокрема, А. Бондарко досліджує концептуальну структуру польових моделей та співвідношення універсальних й ідіоетнічних явищ у функціонально-семантичних полях [4]. Зінаїда Попова та Іосіф Стернін говорять про метод семантико-когнітивного аналізу, що передбачає під час лінгвокогнітивного дослідження перехід від змісту значень до змісту концептів [1, 9]. Єлена Кубрякова визначає концепт як термін, «що пояснює одиниці ментальних чи психологічних ресурсів нашої свідомості, відображає знання і досвід людини», і зазначає, що «не викликає сумніву той факт, що важливі концепти кодуються саме в мові», тобто концепти формуються у нашій свідомості й виражаються за допомогою мови [5, 90].

У фокусі нашого дослідження перебуває *категорія завершеності*, що є дотичною до питань аспекту, які жваво обговорюються у працях сучасних дослідників Н. Ільків, Ю. Ісакової, Т. Булигіної, М. Гловінської, М. Луценка, Є. Падучевої, В. Плунгяна, В. Погосяна, О. Соболевої та інших. Чимало лінгвістів висвітлювали семантичну категорію завершеності у сучасній англійській мові, застосовуючи різноманітні підходи і методи дослідження.

Отже, значення не існують самі по собі, вони контекстуально обумовлені. З цим погоджується як когнітивна, так і структурна лінгвістика. Проте цю контекстуальну обумовленість розуміють по-різному. Для структуралістів – це внутрішньомовний контекст,

тобто синтагматичні і парадигматичні відношення між мовними знаками всередині мовної системи. Слова групуються у вигляді певних семантичних областей, які мають специфічні для кожної мови способи організації. Для когнітивістів контекст, на фоні якого визначається мовне значення, є зовнішнім стосовно системи мови. Значення – це когнітивні структури, що входять у моделі знання та поглядів. Значення слів співвідносні з певними когнітивними контекстами – когнітивними структурами, або блоками знання, які стоять за цими значеннями і забезпечують їх розуміння. Ці когнітивні контексти, або блоки знань Р. Ленекер називає «когнітивними царинами» («cognitive domains»), Ж. Фоконьє і Дж. Лакофф – ментальними просторами, а Ч. Філмор – фреймами. Наші знання організуються з допомогою певних структур – когнітивних моделей, і категоріяльні структури та прототипи – це лише наслідок саме такої організації наших знань [6].

Поняття завершеності насамперед асоціюється у свідомості людини із поняттям певної межі – межі у просторовому, часовому або кількісному чи якісному контексті. Тому семантична категорія завершеності базується на таких основних концептах:

1. Просторове завершення:

Таке завершення виражають лексичні одиниці, що мають сему «кінець лінії», «край» (*extreme, extremity, acme, peak*), дієслова завершення руху у просторі (*arrive, get, land, reach*)¹;

2. Завершення у часі:

Сюди входять одиниці із семами «завершення часового проміжку»

¹ Тут спостерігаємо перетин із завершенням у часі, оскільки рух завжди обмежений певною часовою межею, і окрім просторового завершення, має кінцеву точку у часі.

(*death, sunset, ultimate, at last, eventually, over, expire*), «завершення процесу» (*accomplish, achieve, complement, finalize, execute, make, elaborate, finishing stroke, crowning touch, give the final touch to, wrap up, set the seal on, put the seal to, the end crowns the work*) і «завершення існування» (*abolish, annul, demolish, extinguish, obliterate, destruct, kill, die, disperse, dissolve, crack of doom, Day of Judgment, final curtain*).

Приклади завершення у часі на синтаксичному рівні:

I didn't get up all day till it got dark and Mr Jackson came (завершення часового проміжку);

*...groups will present mini-production projects to each other, on which they will be assessed, and they will usually be given a certificate for **having attended the course*** (завершення процесу).

3. Завершення кількості або ознаки.

Такі одиниці поділяємо на дві великі групи:

- із семами «повнота» або «досконалість»: *absolute, definitive, downright, entire, plenty, plentiful, utmost, perfect, downright, in every respect, in all respects*, та ін. Наприклад:

- *Dusty was **such a wonderful kicker that he didn't need to employ it.***

- *His films were **popular enough to ensure** that he could attract US cash well into the 1970s.*

- із семами «нестача», «відсутність», «недосконалість»: *empty, spend, extinction, extinct, end, die, drop, fade, run out, swallow (up), use, waste*, та ін.

- *Claudia was **so exhausted that she could hardly remain upright.***

- *Curled up on his armchair, thin as a wood shaving, he looks far **too slight to carry this immense spectacle.***

Ще однією характерною рисою *завершеності* є те, що ця категорія

складається із певної кількості понятійних опозицій. Розгляньмо першу з цих опозицій, основою якої є рух (у широкому значенні цього слова). Він може мати початок та кінець як у часі, так і у просторі, тому щодо руху важливим є не тільки місце, але й час. «Основою звернення до «потрійного союзу» Початку, Кінця і Цілого створює проблему взаємодії темпоральних і просторових категорій в процесі концептуалізації дійсності» [2, 4]. Але які передумови формування поняття цілого або цілісності? Насамперед це «нейтралізація опозиції початку і кінця, яка найбільш природно відбувається при їх зведенні в точку» [2, 13]. В англійській мові прикладами цього можуть бути насамперед фазові дієслова із значенням «короткочасної» дії: *to arrive, to receive, to close, to stand up, to invite* та ін. У свідомості мовця ці дії постають як події, а не як процес. Графічно на часовій лінії їх можна зобразити точками а не відрізками. Для порівняння – дієслова із значенням «довготривалої» дії: *to go, to write, to work, to stand, to talk* та ін. Іншим прикладом можуть бути іменники-події на противагу процесам: *birth – giving birth, end – bringing to an end, finale – finishing, incident – happening, collision – colliding, failure – failing, fatality – dying, miracle – working miracles*, та ін. Ці приклади ілюструють, як опозиція початку і кінця нейтралізується при трансформації процесу, дії чи стану в подію, утворюючи одне ціле.

Основою для ще однієї опозиції загального поняття *завершеності* є те, що кінець не завжди наступає відразу і безповоротно. Він може відбуватися на певних стадіях. Завершення може бути *абсолютним*, тобто таким, після якого не очікується

жодного продовження; *поступовим*, що позначає рух до завершення; здійсненим з метою досягнення певного *результату*; *тимчасовим*, після якого слідує продовження; а також таким, що *переходить певну межу* і кінець відбуваються вже за цією межею. Цю ступеневу опозицію простежуємо на різних мовних рівнях.

1. Абсолютне або повне завершення представлене низкою лексичних одиниць (*abolish, annihilate, liquidate, raze, obliterate*, та ін.); деякими похідними лексичними одиницями, утвореними з допомогою префіксів *de-* і *dis-* (*deracinate, disannul, deflagrate, defunction, defease*); фразеологічними одиницями (*end of all things, once and for all, to the bitter end, leaving no stone unturned*).

Проаналізувавши вибірку, бачимо, що приклади мовних одиниць, які виражають абсолютне завершення, асоціюються переважно з негативними поняттями, такими як руйнування, смерть, насильство, тощо.

2. Приклади поступового завершення:

- похідні одиниці, утворені способом афіксації, які виражають як «позитивні», так і «негативні» ідеї, утворюючи ще одну опозицію, основану на потенційно-якісній оцінці процесу: *deconflict, decongest, decontrol, deleveraging* (позитивне завершення); *debase, debilitate, deteriorate, decrepit, deface* (негативне завершення).

- лексичні одиниці: *dissolve, fade, finalize, perish, peter, sap, wither, exhaust, expiring*, та ін.

- синтаксична конструкція *so ... that ... could hardly*:

After a few days I started to develop backache in the lumbar region so acute that I could hardly move.

Perdita was trembling so badly that she could hardly zip up her boots. У цьому випадку теж спостерігаємо рух до завершення, яке асоціюється з негативним станом, самопочуттям чи ситуацією.

3. У випадку, коли завершення здійснюється з метою досягнення певного результату, передбачається продовження, перспектива чи перехід на інший етап:

- похідні одиниці, утворені з допомогою суфіксів *-fy, -ize, -ate* (*dandify, citify, deify, horrify, stupefy, satisfy, liquefy, systemize, Americanize, liquidize, unionize, fractionate*).

- всі лексичні одиниці, у семантичній структурі яких присутня сема досягнення результату (*complete, accomplish, achieve, arrive, conclude, fulfil, remove, solve, graduate* та ін.).

- підрядні речення результату із сполучниками *so that* і *so*:

Your gut can get infected, so you can't absorb the goodness in your food.

She must look at two other things, hard and solid, so that she would be strong for the battle ahead.

4. Тимчасове завершення теж передбачає продовження, але у семантичній структурі таких одиниць маємо сему «зупинка», а не сему «результат»:

- лексичні одиниці *stop, arrest, balk, break, desist, detain, discontinue, halt, intercept, interrupt*;

- фразеологічні одиниці *call it quits; grind to a halt; come to a standstill; pull up; lay off*.

5. Прикладами «замежевого» завершення, тобто такого, яке відбувається за певною межею є лексичні одиниці, утворені з допомогою префікса *over-*, наприклад: *overuse, overachieve, overage, overambitious, overanalyze, overbook*, та ін.

Опозиція «позитив» – «негатив» присутня на всіх рівнях мови, оскільки кожне поняття, зокрема завершеність, асоціюється з позитивними або негативними емоціями у свідомості мовця:

- *accomplish, achieve* (позитив) – *abolish, crush* (негатив)

Прикладом такої опозиції на синтаксичному рівні є конструкції ... *enough + Infinitive*, які є здебільшого «позитивними», тоді як конструкції *too ... + Infinitive* – «негативними»:

1) *enough + Infinitive*

- *But at the same time Maggie was still young enough to hold two or more things in her mind, clear and contradictory.*

- *This in turn makes them cheaper and small enough to fit the average pocket in every sense.*

2) *too ... + Infinitive*

- *Front leg kicks travel the shortest distance, though they are regarded generally as too weak to score.*

- *The economies of the poor producing countries, such as Colombia or Pakistan, are too small to absorb such sums.*

Проте є випадки, коли позитивні або негативні емоції, що виринають у свідомості мовця, залежать виключно від контексту:

- *She was able to conceal her restlessness, the pacing about, her dream of a different beginning to a new life, her impatience with the old shapes that she had used for too long; she was not young and was old enough to foresee failure.* (негатив);

- *A coalition to buy a 51 per cent share of Koch Industries was trumped at the last moment when Charles approached the Marshall family, four per cent stakeholders, with an offer too good to reject.* (позитив).

Отже, загальне поняття «завершеність» містить у собі три концепти,

які служать основою для семантичної структури категорії завершеності: просторове завершення, завершення у часі та завершення якості, кількості або ознаки. Ці поняття можуть бути виражені на різних мовних рівнях у сучасній англійській мові. Важливою характеристикою категорії завершеності є певні понятійні опозиції, що утворюються всередині її складної структури і теж присутні на різних мовних рівнях: опозиція початку та кінця, опозиція різних стадій завершення та опозиція «позитивного» і «негативного» завершення. Така різноманітність понять, які можуть бути виражені одиницями різних мовних рівнів, дозволяє означити завершеність як функціонально-семантичну категорію із полісемантичною структурою.

Bibliography and Notes

1. *Антология концептов* / Под ред. В. Карасика, И. Стернина, Москва: Гнозис 2007, 511 с.

2. Арутюнова Н. Д. *Вступление. Логический анализ языка. Семантика начала и конца* / Ред. Н. Арутюнова, Москва: Индрик, 2002, 648 с.

3. Бондарко А. В., *Грамматическое значение и смысл*, Ленинград: Наука 1978, 180 с.

4. Бондарко А. В., *Теория функциональной грамматики. Субъектность. Объектность. Коммуникационная перспектива высказывания*, Москва: Наука 1992, 304 с.

5. Кубрякова О. С., Демьянков В. В., Лузина Л. Г., *Краткий словарь когнитивных терминов*, Москва: Государственный университет им. М. Ломоносова 1997, 245 с.

6. Lakoff George, Johnson Mark, *Metaphors We Live By*, London: The University of Chicago Press 2003, 277 pp.

Olha Maznichenko

**MORPHOLOGICAL PRESENTATION OF FRENCH BORROWINGS
IN TUNISIAN ARABIC**

A. Krymskyi Institute of Oriental Studies
of the National Academy of Sciences of Ukraine

Ольга Мазніченко

**ОСОБЛИВОСТІ МОРФОЛОГІЧНОГО ПРЕДСТАВЛЕННЯ
ФРАНЦУЗЬКИХ ЗАПОЗИЧЕНЬ
У ТУНІСЬКОМУ ВАРІАНТІ АРАБСЬКОЇ МОВИ**

Abstract: The article explores morphological aspects of French borrowings used in the active vocabulary of Tunisian Arabic and focuses on studying the issue of heterogeneous nature of Gallicisms (French loan words) absorbed by the Tunisian communicative environment. Using the sampling method, it attempts to present a detailed review of the French lexical borrowings, which entered Tunisian vocabulary due to the continuous Arabic-French language contact on the territory of North Africa. The article, in particular, offers a complex morphological specification of word classes of the selected borrowings and proposes a detailed classification of the foreign lexical units adopted by Tunisian Arabic.

Key words: lexical borrowing, Gallicism (French loan word), word class, classification of nouns, morphological feature, grammatical category

За Станіславом Семчинським, «лексичні запозичення спостерігаються всюди, де мають місце мовні контакти» [8, 359], адже, як вважає Уріель Вайнрайх, через легкість поширення лексичних одиниць (у порівнянні з іншими структурними одиницями мови) для запозичення слів достатньо мінімального контакту між мовами [3, 42-43], [4, 83-90].

На підтвердження зазначених лінгвістичних постулатів маємо неоднорідний узус мовного середовища у Тунісі, обумовлений тривалим без-

посереднім контактуванням арабської та французької мов у період перебування країни під французьким протекторатом.

Власне цього питання контактної лінгвістики у своїх наукових працях торкаються С. Меджрі, Х. Наффаті, К. Бендана, Ф. Ляруссі, А. Гадаша, М. Сайя, А. Буземмі, В. Белкін, В. Шагаль, М. Дебов, Ю. Завадовський, А. Блінов, О. Чередниченко, В. Рибалкін та ін., однак більшість із згаданих лінгвістів або висвітлюють лише соціокультурний аспект дослі-

джуваної проблеми, або обмежують-ся вивченням впливу арабської мови на французьку, розкриваючи особливості останньої в туніському ареалі [1], [2], [5], [6], [7], [9], [10], [12], [13], [14], [15], [16], [17], [18].

При цьому навіть ті роботи, що присвячені лінгвістичному аспектові арабсько-французького білінгвізму на території Тунісу, зокрема дослідженню конкретних фактів засвоєння місцевим варіантом арабської мови слів французького походження, на наш погляд, не досить повно відображають усі особливості цього мовного явища, даючи про нього лише загальне представлення.

Таким чином, недостатня вивченість французьких складових туніського вокабуляра разом із необхідністю ґрунтовного аналізу засвоєного іншомовного матеріалу обумовлюють актуальність даної розвідки, об'єктом якої є активна частина словника туніського діалекту, а предметом – безпосередні лексичні запозичення з французької мови, поглинені комунікаційним простором Тунісу. Дослідження визначається спробою (однією з перших) детально розглянути характер засвоєння згаданих запозичень на морфологічному рівні, а отже зробити певний внесок у розробку комплексного підходу до вирішення означеної проблеми.

Ми спробуємо дослідити особливості морфологічного представлення ґалліцизмів у досліджуваному мовному середовищі, зокрема будемо намагатися виокремити у словнику туніського територіального варіанта арабської мови пляст французьких за походженням лексем; дати вичерпну характеристику і здійснити детальну класифікацію останніх за морфо-

логічною приналежністю; склавши пропорційну картину розподілу проаналізованих іншомовних елементів, виявити серед них найбільш об'ємну лексико-граматичну класу слів.

Для реалізації поставлених завдань і загалом кінцевої мети ми вдалися до методу репрезентативної вибірки, залучивши до нашого дослідження французькі запозичення виключно зі словника туніського діалекту *Le Karmous* Каріма Абдельлатіфа, що, за словами його автора, є «одним з найбільш повних, якщо не найбільш повним» [11, 2], з-поміж словників туніського територіального варіанта арабської мови, які існують на сьогодні.

Вибіркова сукупність склала 200 лексичних одиниць, де 179 (89,5% вибірки) – іменники, 18 (9% вибірки) – дієслова, 2 (1% вибірки) – прислівники, 1 (0,5% вибірки) – прикметники (див. *табл. 1*).

Частина мови	Σ слів	% вибірки
Іменник	179	89,5%
Дієслово	18	9%
Прислівник	2	1%
Прикметник	1	0,5%

Таблиця 1. Морфологічне представлення французьких запозичень у туніському територіальному варіанті арабської мови

Частка найбільш представленого в даній вибірці лексико-граматичної класи – іменника – охопила майже всі традиційно передбачені для нього лексико-граматичні розряди, ґрунтовне вивчення яких забезпечило нам максимально повну характеристику досліджуваної проблеми.

Однак перед тим, як детально зупинитися на кожному зі згаданих

розрядів, вважаємо за доцільне та- зультати аналізу французьких запо-
блично представити отримані ре- зичень-іменників (див. *табл. 2*).

Розряд	Σ слів (% всіх ім. ¹)	Приклади
Назви істот : - <i>назви людей</i>	24 (13%) 20 (11%)	mécanicien – механік гаража, burġwāzī ² (фр. bourgeois) – буржуа, arbitre – арбітр (футб. суддя)
- <i>назви тварин</i>	3 (1,7%)	bū ġrelū (фр. grillon) – цвіркун, caniche – пудель, maquereau – макрель, скумбрія
- <i>назви карт</i>	1 (0,6%)	laş (фр. l'as) – туз
Назви неістот : - <i>назви чітко окреслених предметів і понять</i>	155 (87%) 96 (54%)	hélicoptère – гелікоптер, séchoir – фен, bidon – бідон, casque – каска, шолом, sachet – мішечок, паке-тик, саше, stylo – авторучка, frigo – холодильник
- <i>назви нечітко окреслених предметів і понять</i>	59 (33%)	bāṭwār (фр. abattoir) – скотобійня, būlīs (фр. police) – поліція, chemin de fer – залізниця, maquillage – макіяж, гримування, lycée – ліцей
Власні назви: - <i>географічні назви</i>	4 (2%) 1 (0,6%)	marrūk (фр. Maroc) – Марокко
- <i>назви вулиць</i>	1 (0,6%)	L'avenue – вул. Хабіба Бургібі
- <i>назви установ</i>	1 (0,6%)	CSS (Club Sportif Sfaxien) – Спортивний клуб Сфакса
- <i>назви моделей автомобілів</i>	1 (0,6%)	katkāt bāšē (фр. 404 bâchée) – Пежо 404 пікап
Загальні назви	175 (98%)	hangar – ангар, batterie – батарея, four – піч, духовна шафа, échangeur – теплообмінник, bateau – човен, судно, pâtisserie – кондитерська, garage – гараж
Конкретні ім.: - <i>назви одиничних предметів</i>	158 (88%) 123 (69%)	mouchoir – хустка, chignole – дріль, māđriyyah (фр. madrier) – брус, selle (de vélo) – сідло (велосипедне)
- <i>назви речовин, матеріалів</i>	13 (7%)	Див. нижче розряд речовинних іменників
- <i>назви просторових понять</i>	10 (5,6%)	jardin – сад, terrain – земельна ділянка, прохід, autoroute – автострада, автомагістраль
- <i>назви неозначеної множини</i>	7 (4%)	Див. нижче розряд збірних іменників
- <i>індивідуальні найменування</i>	4 (2%)	Див. вище розряд власних назв
- <i>інші</i>	1 (0,6%)	belote – белот (карткова гра)

Абстрактні ім.: - <i>опредмечені дії та стани</i> - <i>власне абстрактні поняття</i>	21 (12%) 14 (8%)	plongeon – пірнання, rendez-vous – зустріч, побачення, ġīniyah (фр. guigne) у знач. «нудьга»
	7 (4%)	crédit – кредит, kilo (скор. від kilogramme) – кіло, бас (скор. від baccalauréat) – ступінь бакалавра
Предметні (дискретні) ім.: - <i>назви об'єктивності</i> - <i>назви об'єктивістот</i>	134 (75%) 112 (63%)	bicyclette – велосипед, feutre – фломастер, tournevis – викрутка, rīfēy (фр. réveille-matin) – будильник
	22 (12%)	chef – керівник, завідувач, pilote – пілот, šīfūr (фр. chauffeur) – водій
Речовинні (недискретні) ім.: - <i>назви рідин</i> - <i>назви металів, матеріалів</i> - <i>назви продуктів харчування</i>	13 (7%) 5 (3%)	ġavēl (фр. eau de Javel) – жавель, жавелева вода, essence – бензин, jus – сік
	4 (2%)	ṭūlah (фр. tôle) – листовий метал, caoutchouc – каучук, гума, papier-toilette – туалетний папір
	4 (2%)	baškūtū (фр. biscuit) – бісквіт, ranġ (фр. orange) у знач. «гіркий апельсин, помаранча»
Збірні ім.: - <i>назви сукупної множинності предметів</i> - <i>назви сукупної множинності осіб</i> - <i>назви нерозчленованої множинності істот</i>	7 (4%) 5 (3%)	mobilier – меблі, kīlūt (фр. culotte) – спідні штанці, matériel – обладнання, caleçon – плавки, трусики
	1 (0,6%)	chez nous (від фр. chez nous là-bas) у знач. «емігранти»
	1 (0,6%)	maquegeau – макрель, скумбрія

Таблиця 2. Розподіл галліцизмів-іменників за лексико-граматичними розрядами

¹ Тут і далі мається на увазі всіх запозичених з французької мови іменників, що увійшли до вибірки.

² Тут і далі приклади галліцизмів, що внаслідок адаптаційних процесів суттєво видозмінили свою звукову форму, наводяться в транслітерації (з елементами транскрипції) на основі латинського алфавіту, де кожній арабській графемі відповідає певна латинська (див. принципи транслітерації після списку літератури).

Категорія *істот* (13% всіх іменників) представлена переважно іменниками на позначення назв людей і тварин. Перші, яким належить 83% загальної кількості французьких запозичень, що підпадають під окреслену категорію, майже рівно-

мірно розподілилися між *соціально маркованою лексикою* (35% всіх назв людей): zūfrī (фр. les ouvriers) у пейоративному значенні «молодий правопорушник, гувльвіса», nūmṛgū (фр. numéro) – кумедна людина, chez

pous³ у значенні «емігранти», sweffeğ (фр. sauvages) – дикуни; *назвами професій і посад* (30% всіх назв людей): šīfūr (фр. chauffeur) – водій, goal – воротар⁴, chef – керівник, завідувач, pilote – пілот; *етнонімами та етніконами* (20% всіх назв людей): zindyēn (фр. Indiens d'Amérique) – американські індіанці, marrūkī (фр. Marocain) – марокканець, wnīs (фр. Venise) у значенні «уродженець Венеції», dğarrā (фр. Japonais) – японець; *іменниками на позначення ввічливих форм звертання та назв сімейних зв'язків* (15% всіх назв людей): mazmazēl (фр. mademoiselle) – мадемуазель, панна, madame у значенні «дружина», elmesyū (фр. monsieur) у значенні «чоловік» (одружена особа).

Решту 17% загальної кількості запозичених з французької мови іменників-істот складають назви тварин (13% всіх назв істот), що в свою чергу охоплюють *назви ссавців, риб, комах*: bū ġrelū (фр. grillon) – цвіркун, saniche – пудель, maquereau – макрель, скумбрія – та *назви карт* (4% всіх назв істот): laş (фр. l'as) – туз.

Що стосується *назв неістот* (87% всіх іменників), то цей розряд іменників теж інкорпорує ряд семантичних підгруп, які умовно можна поділити на дві великі групи – *назви чітко окреслених предметів і понять*, тобто назви охоплюваних зором речей, різних мір, грошових одиниць, їх частин *тощо* (62% всіх назв неістот): fauteuil

³ Зміна первинного значення цього виразу – у нас, в нашій країні – відбулася під впливом новоутвореного вислову «chez nous là-bas», яким туніські емігранти у Франції послуговуються на позначення своєї другої батьківщини.

⁴ Це слово має англійське коріння, але у значенні «воротар» закріпилося у словнику туніського діалекту саме під впливом французької мови (пор. англ. літ. еквівалент goalkeeper або розм. goalie).

– крісло, cassette – касета, kilo (скор. від kilogramme) – кіло, millime – мілім (розмінна монета Тунісу, одна тисячна туніського динара) – та *назви нечітко окреслених предметів і понять*, тобто назви предметів, що не охоплюються зором, не мають чітких меж, збірні назви, назви територій, назви речовин, явищ, дій, станів, ігор, абстрактних понять тощо (38% всіх назв неістот): kurfī (фр. corvée) – наряд (на роботу), belote – белот (карткова гра), kūrī (фр. écurie) – стайня, būntū (фр. point) у значенні «гол; невдоволення».

Тенденція незбалансованого розподілу лексичної маси у межах біполярних категорій продовжується й в опозиції *назв власних* (2% всіх іменників) і *загальних* (98% всіх іменників). Перші, становлячи абсолютну меншість, включають *географічні назви* (25% всіх власних назв): marrūk (фр. Марок) – Марокко; *назви вулиць* (25% всіх власних назв): L'avenue – вул. Хабіба Бурґібі⁵ – і *установ* (25% всіх власних назв): CSS (Club Sportif Sfaxien) – Спортивний клуб Сфакса; а також *назви моделей автомобілів* (25% всіх власних назв): katkāt bāšē (фр. 404 bâchée) – Пежо 404 пікап. У свою чергу другі охоплюють усі традиційно виокремлені всередині розряду загальних іменників типи назв: зі значенням конкретності, абстрактності, предметності, збірності й речовинності (див. *табл. 2*).

Подібне суттєве превалювання однієї зі складових пари протилежних категорій над другою спостерігається і серед іменників з конкрет-

⁵ Випадок спеціалізації значення запозиченої лексики і водночас онімізації: із загальної назви на позначення широкої, обсадженої деревами вулиці фр. avenue трансформувалось у власну назву з єдиною можливим значенням головної вулиці туніської столиці.

ним та абстрактним значенням. Так, 88% загальної кількості запозичених іменників забезпечують конкретним іменникам кількісне домінування над абстрактними з їх 12% всіх французьких запозичень-іменників. Одночасно в межах кожного зі згаданих розрядів вибудовується своя ієрархія семантичних груп за кількісним показником.

Наприклад, до *іменників зі значенням конкретності* належать *назви одиничних предметів* (78% всіх конкретних іменників): *kartābleh* (фр. cartable) – учнівський портфель, *ранець*, *jupe* – спідниця, *ascenseur* – ліфт, *volant* – кермо; *назви речовин, матеріалів* (8% всіх конкретних іменників)⁶; *назви просторових понять* (6% всіх конкретних іменників): *couloir* – коридор, *šāntī* (фр. chantier) – будівельний майданчик, *burç* (фр. port) – порт, гавань; *назви неозначеної множини* (4% всіх конкретних іменників)⁷; *індивідуальні найменування* (3% всіх конкретних іменників)⁸ та інші назви, які складають 1% всіх конкретних іменників.

Тоді як у категорію *іменників зі значенням абстрактності* інтегруються *назви опредмечених дій та станів* (67% всіх абстрактних іменників): *position* – розташування, позиція, *clim* (скор. від *climatisation*) – кліматизація, кондиціонування повітря, *commande* (скор. від *télécommande*) – телеуправління, дистанційне керування, *coup de ciseaux* – удар ножицями (футб. термін) – і *назви власне абстрактних понять* (33% всіх абстрактних іменників): *fac* (скор. від *faculté*) – факультет,

університет, *réseau* – телефонна мережа, *accident* – аварія.

Якщо взяти за основу аналізу критерій подільності, кількісна градація компонентів структури континууму запозичених з французької мови іменників буде мати наступний вигляд: абсолютну більшість становитимуть назви дискретних об'єктів, тобто реалій, що піддаються обчисленню (75% всіх іменників), за ними йтимуть назви однорідних за складом речовин, матеріалів, які, зберігаючи властивості цілого, рахунку не підлягають, їх можна лише виміряти (7% всіх іменників), а замикатимуть згадану структуру назви сукупності однакових чи подібних предметів, істот, що сприймаються як єдине неподільне ціле (4% всіх іменників).

Предметні (дискретні) іменники, що увійшли до досліджуваної вибірки, позначають як *об'єкти-неістот* (84% всіх дискретних іменників): *guidon* – прапорець, *ordinateur* – комп'ютер, *gobelet* – склянка, *camion* – вантажівка – так і *об'єкти-істот* (16% всіх дискретних іменників): *zmeğrī* (фр. les émigrés) – емігрант, *ğervī* (фр. gréviste) – страйкар.

А от серед менш численних французьких запозичень-іменників з *речовинним значенням* можна виокремити цілих три кількісно врівноважені семантичні групи, а саме: *назви рідин* (38% всіх недискретних іменників): *jus* – сік, *gazeuse* – газований напій, *sauce* – соус; *назви металів, матеріалів* (31% всіх недискретних іменників): *ciment* – цемент, *ṭūlah* (фр. tôle) – листовий метал, *saoutchouc* – каучук, гума; *назви продуктів харчування* (31% всіх недискретних іменників): *glace* – морозиво, *baškūtū* (фр. biscuit) – бісквіт, *jambon* – шинка.

⁶ Див. приклади, наведені для розряду речовинних іменників.

⁷ Див. приклади, наведені для розряду збірних іменників.

⁸ Див. приклади, наведені для розряду власних назв.

Семантико-граматичні ознаки	Σ слів (% всіх дієсл.)	Приклади
Семантичне навантаження: - дієслова <i>дії</i>	13 (72%)	bloquer – блокувати
- дієслова <i>стану</i>	4 (22%)	beyuel (від фр. couler une bielle) – виснажуватися
- дієслова вияву <i>ознаки</i>	1 (6%)	tbranzā (фр. bronzer) – засмагати (в 3-ій особі одн. теп. часу)
Категорія перехідности/неперехідности: - дієслова <i>перехідні</i>	10 (56%)	brancher – з'єднувати, приєднувати
- дієслова <i>неперехідні</i>	8 (44%)	tsūnē (від фр. être sonné) – бути оглушеним, нокаutowаним
Категорія стану: - дієслова <i>активного стану</i>	12 (67%)	rīvez (фр. réviser) – переглядати, перевіряти
- дієслова <i>пасивного стану</i>	6 (33%)	mšūkē (фр. choqué) – шокований, вражений

Таблиця 3. Морфологічна характеристика галліцизмів-дієслів

Що ж стосується іменників зі значенням збірности, то з-поміж досліджуваних лексичних одиниць до цієї категорії відносяться назви сукупної множинности предметів (71,4% всіх збірних іменників): mobilier – меблі, kīlūt (фр. culotte) – спідні штанці, matériel – обладнання, caleçon – плавки, трусики; назви сукупної множинности осіб (14,3% всіх збірних іменників): chez nous (від фр. chez nous là-bas) у знач. «емігранти»; назви нерозчленованої множинности істот (14,3% всіх збірних іменників): maquereau – макрель, скумбрія.

Як видно з таблиці 1, другу позицію після іменника за кількістю репрезентованих іншомовних елементів займає дієслово. У межах цієї лексико-граматичної класи фіксуємо як *фінитивні*, або власне дієслова (7,5% вибірки і 83% всіх дієслів⁹), так

і *нефінитивні*, або вербоїди (1,5% вибірки і 17% всіх дієслів), представлені дієприкметниками. Однак, із огляду на спільність визначальних морфологічних ознак згаданих типів дієслівних форм, було б небезпідставно уникнути розрізнення останніх при дослідженні множини французьких запозичень-носіїв категоріяльного значення процесуальної дії (див. табл. 3).

Так, семантична класифікація дає можливість виокремити серед масиву охоплених вибіркою запозичень три групи дієслів: *на позначення дії* (72% всіх дієслів): basses (фр. passer, faire une passe) – пасувати, передати пас (спорт.); *на позначення стану* (22% всіх дієслів): sarmen (від фр. être surmené) – бути виснаженим; *на позначення вияву ознаки* (6% всіх дієслів): tbranzā (фр. bronzer) – засмагати (в 3-ій особі одн. теп. часу).

Беручи до уваги дієслівну категорію *перехідности / неперехідности*

⁹ Тут і далі мається на увазі всіх запозичених з французької мови дієслів, що увійшли до вибірки.

(транзитивности / нетранзитивности), можна констатувати відносну паритетність її двох градем: співвідношення запозичених з французької мови перехідних і неперехідних дієслів становить 56% до 44% загальної кількості галліцизмів-виразників динамічної, процесуальної ознаки. При цьому в середині самих опозиційних груп дієслів баянс їх складових підгруп важко назвати урівноваженим.

Зокрема, множину *перехідних* дієслів утворюють 80% *прямо-перехідних*: bloquer – блокувати, gīvez (фр. réviser) – переглядати, перевіряти – і 20% *непрямо-перехідних* (невласне-перехідних): telfen (фр. téléphoner) – телефонувати, randev (від фр. fixer un rendez-vous) – призначати побачення; тоді як до складу *неперехідних* входять 62,5% дієслів зі значенням *стану*: tšükē (від фр. être choqué) – бути шокованим, враженим, 25% дієслів із *семантикою руху*: gaskē (фр. resquiller) – їхати зайцем (без квитка) – і 12,5% дієслів із *семантикою професійного заняття*: такуеґ (від фр. maquillage – макіяж, гримування) – фарбуватися, гримуватися.

Аналізуючи *категорію стану*, виявляємо кількісне переважання дієслів *активного стану* (67% всіх дієслів), до яких відносяться *власне активні* (58% всіх дієслів активного стану), що виражають дію, спрямовану суб'єктом на об'єкт¹⁰; *дієслова-виразники дії, замкненої в самому суб'єкті*, тобто не спрямованої і не поширеної на об'єкт (17% всіх дієслів активного стану): gaskē (фр. resquiller) – їхати зайцем (без квитка); *власне зворотні* (17% всіх дієслів активного ста-

ну), які позначають дію, спрямовану суб'єктом на суб'єкт (на діяча): beuyel (від фр. couler une bielle) – виснажуватися; *взаємно-зворотні* (8% всіх дієслів активного стану), що означають дію, взаємно спрямовану обома / кількома суб'єктами, кожний з яких є одночасно і об'єктом: kunnektā (фр. se connecter) – з'єднуватися.

В свою чергу дієсловам *пасивного стану* відводиться решта 33% усіх галліцизмів-дієслів, що їх порівну ділять між собою *власне дієслова* (50% всіх дієслів пасивного стану): sarmen (від фр. être surmené) – бути виснаженим, tšükē (від фр. être choqué) – бути шокованим, враженим – і *дієприкметники* (50% всіх дієслів пасивного стану): msūnī (фр. sonné) – оглушений, нокаutowаний, mbranšī (фр. branché) – з'єднаний.

За результатами нашого дослідження, найменша кількість французьких запозичень виявилася у таких лексико-граматичних клясах слів, як *прислівник* і *прикметник*. Перший представлений двома лексемами з категоріяльним значенням непроцесуальної ознаки дії, які є *іменниковими прислівниками місця*: 'aryēl (фр. arrière) – назад, позаду, 'anāfā (фр. en avant) – попереду, вперед; а другий – *номінативним якісним прикметником* rūḡ (фр. rouge) у значенні «рудий».

Отже, підсумовуючи вищевикладене, відмічаємо гетерогенну морфологічну панораму засвоєних туніським вокабуляром лексем французького походження, на перший плян якої виходять повнозначні частини мови. Серед останніх беззаперечним лідером є іменник з його різнопляною представленістю і розгалуженою внутрішньою ієрар-

¹⁰ Див. приклади, наведені для групи перехідних дієслів.

хією, на вершині якої впевнено розмістилися загальні дискретні назви неістот зі значенням конкретності. Значно меншу частину проаналізованого лексичного матеріалу становлять дієслова, більшість з яких є фінітивними дієслівними формами активного стану зі значенням перешкоди на позначення дії, тоді як найменша кількість досліджуваних галліцизмів припадає на прислівники і прикметники, репрезентовані відповідно іменниковими прислівниками місця, з одного боку, і номінативним якісним прикметником, з другого.

При цьому перспективним напрямом подальших наукових розвідок вважаємо словотвірний і стилістичний аналіз французьких за походженням складових словника туніського діалекту, що забезпечить комплексну характеристику досліджуваної проблеми.

Bibliography and Notes

1. Белкин В. М., *Арабская лексикология*, Москва: Издательство Московского университета 1975, с. 98-117.

2. Блинов А. А., *Территориальные варианты арабского литературного языка и их отражение в прессе (на основе газетных материалов Туниса, Саудовской Аравии и Египта)*: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.02.22. «Языки народов зарубежных стран Европы, Азии, Африки, аборигенов Америки и Австралии» (Арабский язык), Москва 2009, 19 с.

3. Вайнрайх Уриель, *Одноязычие и многоязычие*, «Новое в лингвистике» 1972, № 6, с. 25-59.

4. Вайнрайх Уриель, *Языковые контакты. Состояние и проблемы исследования*. Киев: Вища школа 1979, 263 с.

5. Дебов В. М., *Североафриканская франкофония (К типологии социолингвистических ситуаций)*, «Вестник Ивановского государственного университета» 2001, № 1, с. 77-83, (Серия «Филология»).

6. Завадовский Ю. Н., *Арабские диалекты Магриба*, Москва: Издательство восточной литературы 1962, 132 с. (Серия «Языки народов Азии и Африки»).

7. Рыбалкин Валерий, *Арабская лингвистическая традиция: Истоки, творцы, концепции*, Київ: Фенікс 2000, с. 270-272.

8. Семчинський Станіслав, *Загальне мовознавство*, Київ: ОКО 1996, 416 с.

9. Чередниченко Александр, *Язык и общество в развивающихся странах Африки. Проблемы функционирования западноевропейского языка*, Київ: Вища школа 1983, 166 с.

10. Шагаль В. Э. *Языковая политика в Тунисе*, «Народы Азии и Африки» 1982, № 3, с. 110-115.

11. Abdellatif Karim, *Dictionnaire «le Karmous» du Tunisien / Version 1 (2010)*, Web. 05.11.2013. <<http://www.fichier-pdf.fr/2010/08/31/m14401m/dico-karmous.pdf>>.

12. Bendana Kmar, *L'influence de la culture française en Tunisie, entre héritage et appropriation*, «Maghreb Magazine» 2012, № 8, Web. 13.01.2013. <<http://hctc.hypotheses.org/203>>.

13. Bouzemmi Abir, *Linguistic situation in Tunisia: French and Arabic code switching*, «Interlinguistica» 2005, № 16 (1), pp. 217-223.

14. Gadacha Ali, *Planification et conflit linguistique, le cas de la Tunisie multilingue*, «Le français en Afrique» 1999, № 13, Web. 12.01.2014. <<http://www.unice.fr/ILF-CNRS/ofcaf/13/RGadacha.html>>.

15. Laroussi Foued, *Le bilinguisme arabe-français en Tunisie: un choix réussi*, «Bilinguisme et interculturalité à Mayotte» 2006, 02.09.2012. <http://www.ac-mayotte.fr/IMG/pdf/Interv_LAROUSSI-Tunisie.pdf>.

16. Mejri Salah, *Les spécificités du français en Tunisie: emprunts autochtones, «géosynonymes» et «mots construits», «Le français en Afrique» 2012, N° 27, p. 219-228.*

17. Naffati Habiba, *Le français en Tunisie, «Le français en Afrique» 2004, N° 18, 452 pp.*

18. Saya Mansour, *Le français en Tunisie: comment le nommer?, Toulouse 2004, p. 97-104.*

Принципи транслітерації

Приголосні:

ء	'	د	d	ض	ḍ	ك	k
ب	b	ذ	ẓ	ط	ṭ	ل	l
ت/ة	t/h <i>nime</i>	ر	r	ظ	ẓ	م	m
ث	ṯ	ز	z	ع	'	ن	n
ج	ǧ	س	s	غ	ǧ	ه	h
ح	ḥ	ش	š	ف	f	و	w
خ	ḫ	ص	ṣ	ق	q	ي	y

Додаткові приголосні: پ p, ف^w v

Короткі голосні: a, u, i, e (розмовне)

Довгі голосні: ā, ū, ī, ē (розмовне)

History

Vadym Nazarenko

**KYIV GARRISON REGIMENTS (1711 – 1764):
HISTORY, QUANTITY, STAFF**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Вадим Назаренко

**ПОЛКИ КИЇВСЬКОГО ГАРНІЗОНУ (1711 – 1764 РР.):
ІСТОРІЯ, ЧИСЕЛЬНІСТЬ, СКЛАД**

Abstract: The article is devoted to the garrison regiments of the Russian army that served in Kyiv in 1711 – 1764. The history of the garrison troops of the Russian empire and the changes in regiment organization in 1711, 1720 and 1731 are shown. The history of the formation of the 5th Kyiv garrison regiments (Starodub, Poltava, Chernihiv, Kyiv and Nizhyn) was highlighted in the article. It was proved that personnel quantity of garrison regiments that served in Kyiv differed from the actual. The names of squad commanders, the regiments' symbols and church were defined. The funding source of the Kyiv garrison regiments was identified in the article. The functions and tasks of the cadre of the garrison regiments were examined. The quantity of the designated fortresses of Kyiv garrison where the personnel of garrison regiments served was also defined.

Keywords: garrison troops, garrison regiments, Kyiv garrison, Kyiv, Hetmanate, Russian Empire, XVIII century

Зазвичай, при вивченні історії Гетьманщини, дослідники оминають увагою той факт, що у найбільших містах козацької держави після укладення Переяславського договору в 1654 р. розміщувалися значні анклави російського війська – гарнізони. Це були чисельні контингенти, що виступали головною опорою російської адміністрації на українських землях. Київському гарнізону відводилася особлива роль, оскільки місто було головним плацдармом для російської експансії у південно-західному напрямку – на землі Речі

Посполитої та Османської імперії. Саме тому в Києві протягом другої половини XVII – XVIII ст. розміщувався значний російський контингент, частина облогової артилерії російського війська, були склади із амуніцією та продовольством, необхідними для армії.

Російський контингент на чолі з воєводами було введено до Києва навесні 1654 р. в результаті домовленостей між царським урядом і гетьманом Богданом Хмельницьким. Упродовж другої половини XVII ст. частини Київського гар-

нізону неодноразово залучалися до військових операцій проти Речі Посполитої, Османської імперії і самої Гетьманщини (російсько-українська війна 1658 – 1659 рр.). Так, наприклад, у 1660 р. Київ був центром підготовки російського наступу на Правобережжя, а більша частина гарнізону увійшла до складу війська В. Шереметьєва, розгромленого поляками і татарами під Чудновим. У XVIII ст. функція резервного війська на кордонах з Річчю Посполитою та Османською імперією була однією із головних для Київського гарнізону. Військові операції Північної війни (1700 – 1721 рр.) в регіоні, Війна за польську спадщину (1733 – 1735 рр.), російсько-турецькі війни XVIII ст. – це далеко не повний перелік конфліктів, у яких Київ був однією з головних баз російської армії, а місцевий гарнізон виконував функції резервного війська.

Проте в історіографії тема російської військової присутності в Києві (та й в інших українських містах) у період інкорпорації Гетьманщини до складу Російської імперії залишається на периферії наукових досліджень. Дослідники, як правило, лише констатують наявність гарнізонів і згадують про їх участь у військових операціях. Тому невідомими залишаються реальна чисельність гарнізонних військ, структура гарнізонів, їхні функції на південно-західних кордонах російської держави.

У нашій розвідці представлена спроба висвітлити історію піхотних гарнізонних полків російської армії, що несли службу в Києві протягом 1711 – 1764 рр. – основи бойового складу гарнізону в зазначений період. На відміну від стрілецьких прика-

зів, сотень помісної кінноти і т. п., що перебували в Києві у другій половині XVII ст., гарнізонні полки, сформовані на початку XVIII ст., були першими частинами, створеними власне для несення гарнізонної служби. Вони були закріплені за містом згідно з відповідними штатами й проіснували до 1764 р., коли, внаслідок гарнізонної реформи, були переформатовані на окремі батальйони.

До початку XVIII ст. у армії Московської держави гарнізонних військ як таких не існувало. Стрілецькі прикази, рейтарські, солдатські і драгунські полки, підрозділи помісної кінноти несли як гарнізонну, так і польову службу. Лише після Стрілецького бунту 1682 р. частину стрілецьких приказів було заслано без права ротації у віддалені міста Московської держави, в т. ч. – до Києва [13, 15]. У часи петровських реформ створюються перші власне гарнізонні частини. Їхню появу в російській армії датують 1702 або 1704 роками [14, 121], [6, 22]. Проте перший офіційний штат гарнізонних військ було затверджено тільки в 1711 р. За період 1711 – 1764 рр. було затверджено 3 штати гарнізонних військ російської армії (1711, 1720, 1731 років)¹. Кожен зі штатів відбивав ті тенденції військово-політичної та економічної ситуації у Російській імперії, які існували на момент їх затвердження. Перший штат був розрахований на 1483 осіб [12, 5]. У штатах 1720 і 1731 років спостерігаємо зменшення особового складу гарнізонного полку. На думку Любомира Бескровного,

¹ У російській армії гарнізонні полки було поділено на 2 розряди. До першого належали полки, які дислокувалися на території Прибалтики, до другого – решта, в т. ч. і ті частини, що несли службу в Києві.

укомплектованості гарнізонних полків згідно штату 1711 р. було важко досягнути. Тому стабілізація чисельності особового складу гарнізонів відбулася лише на 1720 р., коли було затверджено новий штат [2, 45]. У штаті 1720 р. урядом було скорочено кількість офіцерів та нестройових чинів [12, 18-23]. У 1731 р. відбулося ще одне скорочення числа особового складу гарнізонного полку [12, 58-60]. Ці скорочення штату можна пояснювати, насамперед, намаганням уряду оптимізувати витрати на армію та знайти можливості для економії бюджетних коштів.

Штаб гарнізонного полку (в залежності від штату) міг змінюватися. Якщо в 1711 р. він складався із 40 офіцерів, то в 1731 р. – лише із 27(29)² [2, 45; 61]. Кількість унтер-офіцерів, рядових і нестройових чинів також коливалася. Чисельність стройових рядових згідно штатів 1711 та 1720 рр. складала 1152 осіб, в 1731 р. її зменшили до 1102 осіб. Подібна тенденція до зменшення була характерною і для нестройових чинів. Так, якщо в штаті 1711 р. їх було 211, то в 1731 р. – лише 77 осіб.

Структурно кожен з піхотних гарнізонних полків поділявся на 2 батальйони, а ті в свою чергу – на 8 рот (1 батальйон – 4 роти), одна з яких була гренадерською, решта 7 – фузилерними. Кожна рота поділялася на 4 плутонги (взводи), а останні ділилися на капральства.

Комплектування гарнізонних полків забезпечувалося як за рахунок рекрутських наборів, так і переведенням на гарнізонну службу солдатів та офіцерів, які через старість,

каліцтва і т. п., не були придатними для служби в польових полках.

Російський гарнізон м. Києва, що ніс службу у другій половині XVII ст. складався із різноманітних частин (стрілецькі прикази, рейтарські і солдатські полки) та підрозділів (сотні помісної кінноти), що змінювали один одного, зазвичай, через кожні 2 – 3 роки. Чисельність гарнізону не була сталою і могла змінюватися від 2 до 7,5 тис. особового складу. Вже з кінця XVII – початку XVIII ст. на службі в Києві перебувала низка частин та підрозділів, які стали фундаментом для формування майбутніх гарнізонних полків – основи бойового складу гарнізону. Так, станом на 1700 р. в Києві несли службу стрілецькі полки Івана Ушакова, Івана Скріпичина та Михайла Сухарева [5, 32]. Також до складу Київського гарнізону входили солдатський полк Вілема фон Залена та рейтарський полк Івана Поздєєва [5, 32].

У XVIII ст. відбуваються зміни в управлінні гарнізоном та його структурі. Командиром гарнізону стає обер-комендат, який підпорядковувався Київському губернаторові. Приказну ізбу, як канцелярію при воєводах, у XVIII ст. замінили гарнізонна та губернська канцелярії. Основою бойового складу гарнізону стають піхотні полки. Крім них, у Києві несли службу спеціальні військові команди: артилерійська, інженерна та рейтарська [9, 9-13], [10, 48-49].

Перші 4 піхотні³ гарнізонні полки в Києві були сформовані на початку XVIII ст. Два із них називалися зі іменами командирів – полками

³ Крім Києва, на землях Гетьманщини піхотні гарнізонні полки перебували лише у Глухові. Згідно з штатом 1720 р. там дислокувалося 2 піхотних гарнізонних полки.

² В залежності від того, до якого розряду належав полк і штату мирного чи воєнного часу.

Кошелєва та Ушакова (чи просто "Ушаковський"). Інші два мали назву обер-комендантського та комендантського полків. У 1720 р. кількість гарнізонних полків у Києві збільшилася до п'яти. У 1724 р. уряд хотів перейменувати полки гарнізону у відповідності до назв провінцій Київської губернії, за рахунок яких утримувалися ці частини. Тому обер-комендантський, комендантський та "Ушаковський" полки мали стати 1-м, 2-м та 3-м Орловськими, а полки Кошелєва і Рудакова – відповідно 1-м, 2-м Севськими [3, 77]. Проте ці назви за полками не закріпилися і вони в документах іменувалися по-старому.

У 1727 р. всі 5 київських гарнізонних полків отримали нові назви: Київський, Чернігівський, Полтавський, Стародубський та Ніжинський [3, 88-89]. Отже, вони почали називатися не лише за назвою провінцій, за рахунок яких фінансувалися, але й місцями постійної дислокації. Таким чином, надання гарнізонним частинам, що несли службу в Києві, "українських" назв мало відобразити місце дислокування полків на землях Гетьманщини. Кожен із гарнізонних полків, що перебували на службі в Києві, мав свою історію, символіку т. п.

Так, Київський гарнізонний полк був сформований у 1711 р. із особового складу стрілецьких частин, що несли службу в Києві на початку XVIII ст. [13, 68]. Спочатку в документах він іменувався як обер-комендантський, а з 1727 р. – як Київський гарнізонний полк. У 1730 р. частина отримала полковий герб, на якому було зображено в золотому щиті на голубому полі ангела з мечем і щи-

том [3, 106]. Одним із командирів частини був полковник Петро Роде (не пізніше 1727 – 1732) [16, 1-2]. Він був одним із донаторів будівництва у 1731 р. Троїцької церкви на території Верхнього міста (Старокиївської фортеці), яка стала парафіяльною церквою Київського гарнізонного полку [11, 39].

Чернігівський гарнізонний полк починав свою історію зі стрілецької частини під командуванням полковника Грігорія Анєнкова [13, 56]. З 1707 р. він ніс гарнізонну службу на українських землях. З 1711 р. частина носила назву комендантського гарнізонного полку в Києві [13, 56]. Після перейменування в 1727 р. за частиною закріпилася назва Чернігівського гарнізонного полку [3, 88]. Полковий герб, затверджений у 1730 р. мав наступний вигляд: в золотому щиті на білому полі чорний одноголовий орел з жовтим дзьобом, лапами та короною, який тримає в лапі довгий жовтий хрест [3, 108]. Із командирів полку відомі полковник Ніколай Геренк [13, 56] та підполковник Христофор Нейман (бл. 1750 – 1761) [17, 7 зв.-8]. Парафіяльним храмом Чернігівського гарнізонного полку була Вознесенська церква на території Печерської фортеці [19, 91-118 зв.].

Полтавський гарнізонний полк спочатку називався солдатським полком Василія Кошелєва, сформованим на основі однойменної стрілецької частини в 1708 р. [13, 65]. У 1727 р. він отримав назву Полтавського гарнізонного полку. У 1730 р. частина отримала свій герб: в золотому щиті поле, поділене на 4 частини, з них на верхній червоній – дві хрестоподібно покладені шпаги, на нижній бла-

китній – золота піраміда, лівій білій – на зеленій землі червоний прапор з державним гербом, на правій білій – на зеленій землі пальмове дерево [3, 111]. Із командирів полку відомі вже згаданий Василій Кошелєв та полковник Макар Сомов (бл. 1735 – після 1750) [6 зв.-7]. Парафіяльним храмом Полтавського гарнізонного полку була Воскресенська церква на території Печерської фортеці [19, 40-91].

Стародубський гарнізонний полк можна вважати найстарішою частиною в складі Київського гарнізону у XVIII ст. Першопочатково він називався полком Івана Ушакова. Частина перебувала в Києві ще з кінця XVII ст. [13, 15]. В 1700 р. полк нараховував 5 офіцерів та 586 стрільців [5, 32]. До 1727 р. називався за іменем командира. У 1727 р. частину перейменували на Стародубський гарнізонний полк. У 1730 р. уряд затвердив герб частини: в золотому щиті, на білому полі, на зеленій землі старий дуб [3, 111]. Після Івана Ушакова (90-ті роки XVII ст. – 1725), наступним командиром частини став його син Яків Ушаков (1725 – 1734). Одним із відомих полковників Стародубського гарнізонного полку був Фьодор Наковальнін (бл. 1742 – після 1756) [17, 6 зв.-7]. У 1725 – 1738 рр. він був командиром Київської рейтарської команди, пройшовши шлях від прапорщика до майора [1, 123].

Ніжинський гарнізонний полк протягом 1720 – 1727 рр. називався полком Рудакова. Частину було сформовано у 1720 р. [13, 74]. У 1730 р. вона отримала власний герб: в золотому щиті подвійне поле, де у верхній червоній частині дві з'єднані руки, а на нижній блакитній – жезл

Меркурія [3, 111-112]. Першим командиром був полковник Рудаков (1720 –після 1729) [15, 4 зв.]. Довгий час командиром Ніжинського гарнізонного полку був Авраам Міронов (бл. 1739 – 1758) [17, 6 зв.-7]. Крім того, що полковник А. Міронов командував своїм полком, йому довелось виконувати обов'язки оберкоменданата та комісара Київської прикордонної комісії з Польщею⁴ [7, 15-17]. Більшість особового складу Ніжинського гарнізонного полку належала до парафії Феодосіївської церкви на території Печерської фортеці [19, 10 зв.-32].

Згідно зі штатом 1711 р. чисельність особового складу 4 київських гарнізонних полків мала складати 5932 осіб. За даними дослідника А. Мишлаєвського, станом на 1718 р. гарнізон Києва нараховував близько 5500 осіб [8, 16-17]. Після того, як у 1720 р. кількість гарнізонних полків в Києві було збільшено до 5, штатна чисельність особового складу мала нараховувати більш ніж 7 тис. осіб. За даними І. Кірілова, станом на 1727 р. в 5 гарнізонних полках, що несли службу в Києві, нараховувалося “повного комплекту” 6686 осіб [4, 161]. Новий штат 1731 р. призвів до зменшення особового складу гарнізону. До того ж через постійний некомплект солдатів та офіцерів досягнути штатного напо-

⁴ Київська прикордонна комісія з Польщею була створена у 1735 р. з метою здійснення контактів із Київським воєводством Речі Посполитої. Комісія разом з польською стороною розглядала такі питання: справи про напади польських або російських громадян на закордонні маєтки, вбивства, порушення торгових угод, повернення втікачів і т. п. До складу комісії входили представники козацької старшини та офіцери російських полків, які служили на землях Гетьманщини. Комісія засідала у містечку Мотовилівка.

внення полку було складно. Фактичні цифри завжди були значно меншими. При цьому, частина особового складу полків несла службу за межами Києва у містах Гетьманщини, на форпостах уздовж кордону, виконувала ті чи інші завдання. Як результат, власне в Києві постійно несло службу менше число російських вояків, ніж це було передбачено штатами. Наприклад, на момент складання присяги на вірність імператриці Єкатерині II у 1762 р., в Києві перебувало лише 2699 солдатів та офіцерів п'яти гарнізонних полків [18, 1-2]. Решта несла службу за межами міста чи перебувала у відрядженнях.

Фінансування полків відбувалося за рахунок подушного податку населення Орловської та Севської провінцій Київської губернії (із 1727 р. зазначені провінції було включено до складу Білгородської губернії). Так, за рахунок подушного податку з Орловської провінції утримувалися Київський та Стародубський полки [4, 173], а Севської – Полтавський і Ніжинський [4, 173]. Чернігівський полк фінансувався на 60% за рахунок подушного податку із Орловської провінції і на 40% – Севської [4, 173]. На 1727 р. витрати на утримання одного гарнізонного полку склали 15 305 рублів 50 копійок [4, 276]. Таким чином, сумарні річні витрати на утримання 5 гарнізонних полків у Києві в 20-х роках XVIII ст. склали 76527 рублів 50 копійок.

Більшість із гарнізонних полків дислокувалися на території Печерської фортеці, а також у її форштадті (передмісті). Солдати і офіцери Київського гарнізонного полку проживали на території Старокиївської фортеці.

Головною функцією гарнізонних військ у Російській імперії було забезпечення безпеки на приєднаних територіях та підтримання порядку безпосередньо на російських землях. Отже, гарнізонні війська імперії здійснювали й нагляд за прикордонними областями та найбільш важливими містами. Також гарнізонні полки були джерелом поповнення польових частин навченими вояками і, нерідко, підсилювали військові контингенти в регіонах бойових дій чи повстань. При цьому, гарнізонні війська виконували також й інші завдання, зокрема особовий склад гарнізонів виступав охоронцями для перевезення грошей із казни та конвоїрами для супроводження колодників з одного міста в інше. Часто офіцери і солдати гарнізонних частин використовувалися для стягнення різного роду зборів.

Завдання Київського гарнізону поділялися на дві групи. До першої належали завдання військового характеру, до другої – екстраординарного (тобто, не пов'язані із прямими обов'язками військової служби). До завдань військового характеру належали несення прикордонної та караульної служби, проведення фортифікаційних робіт і т. п. Частина особового складу полків несла службу в інших містах і фортецях Гетьманщини. Так, солдати та офіцери київських гарнізонних полків служили в Чернігівській, Переяславській, Переволочанській, Ніжинській та Полтавській фортецях, кожна з яких мала статус “приписной к киевскому гарнизону крепости” (“приписной до київського гарнізону фортеці” – рос.) [17, 7-12]. У 1731 р. було визначено, що підрозділи, сформовані із особово-

вого складу гарнізонних полків, мали нести службу в Чернігові (3 роти), Ніжині (2 роти), Переяславі (2 роти), Переволочній (2 роти) та Полтаві (3 роти) [12, 66]. Коменданти цих фортець призначалися з офіцерів полків Київського гарнізону [17, 7 зв.-8]. У кожному з перелічених міст особовий склад гарнізону ніс вартову службу. Вартові стояли біля всіх гарнізонних об'єктів (гарнізонна і полкові канцелярії, провіантські склади, цейхгаузи, порохові погребі, гарнізонна школа, шпиталь, в'язниця і т.п.) та будівель російської цивільної адміністрації (губернська канцелярія) [10, 48]. Частина особового складу київського гарнізону займалася будівництвом і підтриманням у належному стані укріплень фортець.

Не слід забувати, що гарнізонні війська, особливо в прикордонних регіонах, виконували функцію резервних військ. Під час військових дій у регіоні ротація в польовій армії проводилася за рахунок гарнізонних полків. Наприклад, у 1729 – 1730 роках передбачалося доукомплектування частин Низового корпусу за рахунок полків Київського гарнізону [10, 49]. Крім того, однією із функцій гарнізону було навчання рекрутів військової справи. Відповідно до указу Петра I від 1719 р., губернатор мав брати до гарнізону не більше $\frac{1}{3}$ і не менше $\frac{1}{4}$ рекрутованих новобранців для навчання у складі гарнізонних частин [2, 33]. Натомість із гарнізонних полків до складу польових частин переводилися вже навчені солдати. З 1721 р. в Києві діяла гарнізонна школа, розрахована спочатку на 250 учнів [15, 1-19 зв.]. У 1732 р. за кожним гарнізонним полком було закріплено по 80 місць для учнів у

гарнізонній школі, а отже навчальний заклад для дітей солдатів та офіцерів у Києві був розрахований на 400 осіб. Після закінчення навчання випускники школи переводилися на службу в гарнізони чи до армійських частин.

Важливим завданням особового складу полків Київського гарнізону було несення прикордонної служби на форпостах та при митницях і карантинних домах уздовж російсько-польського кордону. Так, у 1725 р. на форпостах несли службу 179 військових особового складу гарнізонних полків, в 1761 р. – 330. [10, 49]. Остання наведена цифра не є остаточною, оскільки ці 330 військових несли службу на форпостах по периметру навколо Києва (254,5 версти) від Межигір'я на півночі і до Трипілля на півдні [10, 49]. У той же час, із документів відомо, що солдати і офіцери гарнізонних полків служили на форпостах від Трипілля і по лінії Дніпра аж до Переволочної, а також у Любечі та інших населених пунктах на північ від Києва. До служби на форпостах залучалася значна кількість унтер- і обер-офіцерів. Це було пов'язано із необхідністю ведення значних обсягів документації. Список офіцерів київського гарнізону 1750 р. зафіксував, що багато із них перебували “за Києвом в пограничном местечке Василькове на форпосте” (“за Києвом у прикордонному містечку Василькові на форпості” – *рос.*), “верх по Днепру в местечке Лубичах на форпосте” (“уверх по Дніпру в містечку Лубичах на форпості” – *рос.*) і т.п. [17, 6 зв.-12].

Частина особового складу Київського гарнізону була залучена до виконання екстраординарних за-

вдань, у яких було мало спільного з військовою службою. Нерідко офіцери гарнізону виконували функції чиновників російської адміністрації не лише в межах Київської губернії, але й імперії загалом [10, 49]. Зокрема, поширеною практикою було залучення офіцерів до проведення ревізій «податного» населення. У 1734 р. в Києві було введено посаду поліцмейстера, який призначався із офіцерів гарнізону [7, 12-13]. Його компетенція поширювалася також і на Поділ: без дозволу поліцмейстера купці не мали права в'їжджати до міста. Одним із завдань, що покладалися на поліцмейстера, було затримання втікачів та “безпаспортних” осіб.

Не тільки офіцери гарнізону, але й прості солдати виконували завдання невійськового характеру. Частина солдатів і унтер-офіцерів київського гарнізону працювали у казенних кабаках (австеріях) у Києві, Чернігові, Переяславі та Ніжині. Так, у 1734 р. у австеріях працювало 6 унтер-офіцерів, 7 капралів та 80 солдатів із київських гарнізонних полків, а також 8 рейтарів (усього 114 військових) [10, 49-50]. Солдати гарнізону працювали у фруктовому саду і на шовковому заводі. До робіт на останньому залучалися й учні гарнізонної школи, які, крім цього, також займалися збором лікарських трав для Київського аптекарського магазину.

Таким чином, зростання імперських амбіції Москви диктували необхідність утримання і нарощування на кордонах імперії значних людських і матеріальних ресурсів, необхідних для подальшої експансії на землі Речі Посполитої та Османської імперії. Історія гарнізону Києва є яскравим цьому підтвердженням.

Дослідники оминають увагою той факт, що Київський гарнізон у другій половині XVII – XVIII ст. сам по собі був невеликим військом (чисельність від 2 до 7,5 тис. осіб), що могло в разі необхідности виконувати ті чи інші завдання в регіоні.

Історія гарнізонних полків 1711 – 1764 рр. – це лише один з епізодів у історії гарнізону, що демонструє “нарощування м’язів” Росією на своїх південно-західних кордонах. Адже на відміну, від другої половини XVII ст., коли структура і чисельність гарнізону постійно змінювалася, із формуванням гарнізонних полків у 1711 – 1720 рр. встановлюється постійне число бойових частин, що несли службу в Києві. При цьому, наявність 5 гарнізонних полків (а отже більш ніж 6-тисячного війська) яскраво демонструє системність і послідовність російської політики у XVIII ст. в “українському”, “польському” та “турецькому” питаннях.

Bibliography and Notes

1. Андриевский А., *Исторические материалы из Киевского губернского правления*, Выпускъ 8, Киевъ: В типографии губернского правления 1885, 223 с.
2. Бескровный Л. Г., *Русская армия и флот в XVIII в.*, Москва: Воениздат 1958, 645 с.
3. Висковатов А., *Историческое описание одежды и вооружения российскихъ войскъ*, Часть 2, Санкт-Петербургъ 1899, 273 с.
4. Кирилов И., *Цветущее состояние Всероссийского государства*, Москва: Наука 1977, 443 с.
5. Лебединцев П., “*Росписной списокъ*” г. Киева 1700 г., [в:] *Чтения в историческомъ обществѣ Нестора-Лѣтописца*, Книга VI, Отд. III, Киев 1892, с. 27-82.

6. Леонов О. Г., Ульянов И. Э. *Регулярная пехота: 1698 – 1801*, Москва 1995, 296 с.

7. Макидонов А., *Персональный состав административного аппарата Новороссии XVIII века*, Запорожье: Просвіта 2011, 336 с.

8. Мышлаевский А., *Крепости и гарнизоны южной России 1718 года. Извлечение из современного отчета Киевской губернии*, Санкт-Петербургъ 1897, 62 с.

9. Назаренко Вадим, *Артилерійські формування київського гарнізону (друга половина XVII – XVIII ст.): управління, організація, особовий склад*, [у:] Гілея. Науковий вісник: Історичні науки, філософські науки, політичні науки, Київ 2014, № 82 (3), с. 9-13.

10. Назаренко Вадим, *Київський гарнізон у XVIII ст.: структура та функції*, [у:] Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка, Серія: Історія, Київ 2013, № 4 (117), с. 48-50.

11. *Описи Київського намісництва 70 – 80-х років XVIII ст.* / Ред. П. Сохань, Київ: Наукова думка 1989, 392 с., (Серія: Описово-статистичні джерела).

12. *Полное собрание законовъ Российской империи. Собрание I (1649 – 1825)*: в 45 томах, Томъ 43, Часть I: *Книга штатов*, Отд. I, Типография II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии 1830, 457 с.

13. Рабинович М. Д., *Полки петровской армии (1698 – 1725)*, Москва 112 с.

14. *Столетие военного министерства (1802 – 1902)*, Томъ 4: *Главный штаб. Исторический очерк. Вооруженные силы России до царствования императора Александра I*, Санкт-Петербургъ 1902, 304 с.

15. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 59, Опис 1, Справа 176, 48 арк.

16. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 59, Опис 1, Справа 336, 2 арк.

17. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 59, Опис 1, Справа 1844, 24 арк.

18. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 59, Опис 1, Справа 3926, 2 арк.

19. *Центральний державний історичний архів України*, м. Київ, Фонд 128, Опис 4: *Вотчини*, Справа 122, 1676 арк.



Ivan Monolatii

**UKRAINIAN LEGION (1914 – 1918):
POLITICAL AND MILITARY ACTIVITIES (PART 1)**

Jan Kochanowski University in Kielce,
Branch of Piotrków Trybunalski, Poland

Iwan Monołatij

**LEGION UKRAIŃSKI (1914 – 1918):
DZIAŁALNOŚĆ POLITYCZNO-MILITARNA (CZĘŚĆ 1)**

Abstract: In the first part of the study devoted to the analysis of political-military activities of Ukrainian Legion during World War I examines the historical, political and ideological features of the prerequisites for the rise of the military formations of the armed forces of Austria-Hungary. Investigates the role and place of contemporary social and political leaders of Ukrainian Galician in the process of creating their own national armed unit within the imperial troops, and investigated mechanisms of participation of Ukrainians in paramilitary companies of Galicia in early XXth century. We study the main objective, ideological and programmatic principles, forms and methods of *Sokil, Sich, Plast*, shooting clubs.

Keywords: Legion of Ukrainian Sich Riflemen, World War I, Austria-Hungary, Galicia (Halychyna)

Ukraińscy Strzelcy Siczowi utworzyli nową stronicę chwalebnej i jednocześnie tragicznej historii walki o niepodległość Ukrainy. Była to pierwsza wojskowa formacja, która w XX wieku wystąpiła z bronią w rękę w obronie ukraińskich interesów narodowych [20, 145]. Zdaniem znanego ukraińskiego historyka Iwana Kiedryna, „istotnym znaczeniem USS było i na wieki pozostanie to, że oni jako pierwsi w najnowszej historii Ukrainy byli realną zorganizowaną siłą, która w rzeczywistości, z sentymentu i głębi świadomości, była orędownikiem niepodległości i swój ogólny ukraiński charakter udowadniała ogniem i mieczem” [9, 4].

Ukraińskie Strzelectwo Siczowe odrodziło ustanowione przez ukraińskie kozactwo tradycje walki zbrojnej o narodowe interesy, wypracowało własną ideologię wyzwolenia narodowego, przyciągnęło szerokie warstwy ukraińskiego społeczeństwa, wzbogaciło Ukraińców o nowe duchowe i polityczne wartości. Strzelcy stali się pierwszą narodową zbrojną formacją, która po ponad dwustuletniej przerwie w historii wojska ukraińskiego położyła kamień węgielny pod fundament armii narodowej i stała się zwiastunem współczesnych Sił Zbrojnych Ukrainy. Jako formacja narodowo-polityczna, Ukraińskie Strzele-

ctwo Siczowe narodziło się w chwili, gdy Ukraińcy po długim okresie ucisku i braku państwowości zwrócili się ku walce o swoje interesy narodowe [7, 5-6].

Ożywienie polityczne społeczeństwa ukraińskiego na przełomie XIX i XX wieków, utworzenie wielu partii o zróżnicowanych poglądach, masowe ruchy kulturalno-oświatowe, gospodarcze, sportowe i młodzieżowe w Galicji stworzyły niezbędne przesłanki dla walki zbrojnej o ukraińskie państwo. Takie możliwości tworzyła działalność ukraińskich towarzystw na wespół militarne go charakteru – *Sicz, Sokół, Płast*, a także wybuch Pierwszej Wojny Światowej, która faktycznie stała się symbolem początku nowego wieku z historycznego i politycznego punktu widzenia [14, 38]. Działalność bojowa Legionu USS stanowi jedną z najbardziej znanych kart walki zbrojnej narodu ukraińskiego podczas Pierwszej Wojny Światowej i walki wyzwolenczej Ukraińców w latach 1917 – 1918.

Osiągnięcia USS legły u podstaw strzeleckiej legendy o zjednoczonej Ukrainie. Gotowość ukraińskich legionistów do niesienia ofiar w imię niezawisłej i zjednoczonej Ukrainy stała się dla wielu pokoleń Ukraińców cennym drogowskazem, który stale pobudzał do walki o wolność swojej Ojczyzny. Widocznym przejawem dążenia strzelców do połączenia wszystkich ziem Ukrainy w jednolite państwo było wykorzystanie przez nich w swojej symbolice dwóch herbów: galicyjskiego – z sylwetką lwa i kijowskiego – z archaniołem Michałem. Herb przyszłej niezawisłej Ukrainy winien był łączyć dawne symbole – archanioł Michał z mieczem w jednej ręce i tarczą, na której widniał lew, w drugiej [9, 5].

Dzięki swemu składowi i poziomowi wykształcenia żołnierzy, Legion USS

był rzeczywiście elitarną formacją. W każdej kompanii (sotni) było około 70% działaczy społeczno-politycznych, prawników, pedagogów, literatów, dziennikarzy, artystów i studentów. Starszyzna Strzelców Siczowych zawsze pozostawała wierna obowiązkowi, nałożonemu jej przez Ukrainę. Pokazała prawdziwe wzorce nadzwyczajnego bohaterstwa i patriotyzmu. O bohaterskim szlaku bojowym Strzelców Siczowych zostało napisanych niemało książek, zebrano wiele dokumentów, materiałów, które są przechowywane w archiwach, eksponowane w muzeach Ukrainy i za granicą. Autor ma nadzieję, że to opracowanie będzie pomocne przy burzeniu starych sowieckich stereotypów o ukraińskim ruchu narodowo-wyzwoleńczym.

I. Przed wybuchem Wielkiej Wojny

Jedną z najtragiczniejszych i jednocześnie chwalebnych kart historii Ukrainy jest okres walki wyzwolenczej narodu ukraińskiego o swoją państwowość w latach 1917 – 1918. Jest ona nieodłącznie związana w naszej świadomości z Ukraińskimi Strzelcami Siczowymi, często nazywanymi *ususami*.

Dlaczego właśnie galicyjskie Strzelectwo Siczowe stało się symbolem początku walki zbrojnej Ukrainy o niepodległość w XX wieku? Tuż przed wybuchem Pierwszej Wojny Światowej ziemie ukraińskie już od ponad stu lat były podzielone pomiędzy dwa imperia – Habsburgów i Romanowów. Ukraiński ruch narodowy w każdym z tych państw, formułując swoje hasła polityczne i zadania na przyszłość, próbował jednocześnie wznieść się ponad swoje wewnętrzne podziały i pokonać zewnętrzne niekorzystne uwarunkowania [20, 146-147]. Najtrudniej było wywalczyć utworzenie narodowych

formacji wojskowych – rękojmi przyszłej niepodległości. Ukraińcom galicyjskim to się udało wcześniej i dlatego, nie zważając na to, że *ususi* z początku walczyli w austriackich mundurach, dla Ukraińców stali się zarodkiem narodowego wojska. W latach 1917 – 1918, gdy w Naddnieprzu zaczęła tworzyć się ukraińska armia, *siczowycy* przeszli już długi i krwawy szlak bojowy. Gdy w roku 1918, po podpisaniu pokoju Brzeskiego oddziały strzelców wejdą do Wschodniej Ukrainy, będą reprezentować sobą wzorzec nie tylko organizacji wojskowej (nie byli zbyt liczni i ich siła militarna wtedy nie była decydująca). Będą również uzbrojoną, mobilną narodową strukturą, której członkowie byli nie tylko żołnierzami, ale też nosicielami patriotycznej świadomości, którą rozpowszechniali wśród ukraińskiej ludności.

Chociaż taką wyraźną postawę światopoglądową poprzedzała długotrwała ewolucja: tak jak hasła ukraińskiej niezawisłości dopiero na przełomie XIX i XX wieków stały się przedmiotem dyskusji, a i wtedy – nie zawsze otwartej. W 1900 roku na dwóch przeciwległych krańcach Ukrainy patriotycznie nastrojona młodzież ukraińska ujawniła swoje dążenie do niezawisłości Ukrainy jako narodowego ideału [19, 29]. W Charkowie Mychajło Michnowski na tajnych zebraniach młodzieży ogłosił referat *Niezawisła Ukraina*, w którym po raz pierwszy wyraził polityczne credo: „Jedna, jedyna, niepodzielna, wolna, niezawisła Ukraina od Karpat aż do Kaukazu” [8, 79]. W tym samym roku we Lwowie zgromadzenie ukraińskich studentów przyjęło rezolucję, mówiącą że „Najwyższym celem narodowo-politycznych dążeń całej młodzieży jest niezawisła Ukraina” [4, 33].

Lwowskie zgromadzenie studentów po raz pierwszy na ziemiach ukra-

ińskich publicznie ogłosiło dążenie do utworzenia niezawisłego, wolnego i zjednoczonego państwa ukraińskiego, które stało się wiodącym hasłem ukraińskiej młodzieży i poprowadziło ją pod sztandary Ukraińskich Strzelców Siczowych w 1914 roku. Sprawy ukraińskiej państwowości na tym zgromadzeniu bronili W. Starosolski i L. Cegielski. Ten ostatni był autorem masowo rozpowszechnianej książeczki *Ruś – Ukraina i Moskonia*, w której opierając się na ideach M. Drahomanowa uzasadniał narodowe i demokratyczne żądania Ukraińców [4, 34; 35].

Wzrost narodowej świadomości galicyjskiej młodzieży pociągnął za sobą szeroko zakrojoną działalność paramilitarną sieci strażacko-sportowych oddziałów terenowych towarzystwa młodzieżowego *Sokół*, utworzonego w 1894 roku, z inicjatywy gorącego patrioty, lwowskiego inżyniera i przedsiębiorcy W. Nahornego. Najlepszy okres tego towarzystwa nastąpił wraz ze wstąpieniem do niego profesora Iwana Boberskiego, utalentowanego organizatora, teoretyka i ideologa, wieloletniego lidera ukraińskiego ruchu młodzieżowego [1, 217].

Na początku 1914 roku, przez 974 oddziały *Sokoła*, dzięki ich wyteżonej pracy, przewinęło się około 70 000 chłopców i dziewcząt. Oprócz zawodowego i fizycznego wyszkolenia, członkowie sokolich oddziałów przechodzili szkołę ideowego wychowania, przygotowania do walki zbrojnej o narodowe wyzwolenie. Ideologicznymi zasadami ukraińskiego sokolnictwa były tezy M. Hruszewskiego, który w artykule *Współczesne sokolnictwo i lekcje naszej przeszłości* zauważał: „Zadanie sokolich organizacji – służyć wielkiej sprawie budowania nowej Ukrainy – bez panów i niewolnictwa, Ukrainy uwolnionej od

niewoli politycznej, społecznej i duchowej” [9, 7].

Niestety, za tymi deklaracjami nie szły praktyczne programy. Lecz było już wiadome, że bez swoich formacji wojskowych nie ma co myśleć o wolnej Ukrainie. Skąd je wziąć? Jak podejść do tego problemu? Do tego dochodziło zakorzenione w tym czasie wśród Ukraińców galicyjskich antymilitarne nastawienie. Bali się oni armii, służby wojskowej, jak ognia. I nienawidzili jej z całego serca. Tę zakorzenioną wrogość wynieśli z austriackiej służby wojskowej, podczas której oprócz szykan, gorzkich poniewierek i poniżania ludzkiej godności, niczego więcej nie doświadczyli. W Galicji wiele pisało się o samobójstwach powołanych do wojska rekrutów. Powstawało pytanie, w jaki sposób zaszczerpić Ukraińcowi ochotę do musztry, marszu, do broni – jak ukształtować ideę utworzenia własnych sił zbrojnych?

W tym miejscu warto wspomnieć nietuzinkową postać Cyryla Tryłowskiego, zrodzoną jakby samą potrzebą tej epoki. Przyszły organizator siczowego i siczowo-strzeleckiego ruchu w Galicji, C. Tryłowski urodził się 6 maja 1864 r. w Bogucinie, w ówczesnym powiecie Złoczewskim, w rodzinie greko-katolickiego duchownego. Jednak jego pochodzenie nie wpłynęło na określenie życiowej i politycznej drogi. Stał się radykałem, ostro krytykującym konserwatyzm galicyjskiego kleru, klerykalizację życia społecznego [13, 8; 9].

Pod wpływem swojego wuja i opiekuna szkolnych towarzystw Danyła Taniaczekwycza – Cyryl Tryłowski od najmłodszych lat przesiąkł nacjonalistycznym duchem. Przejmował się przyszłym losem swojego narodu. Romantycznie nastrojony młodzieniec ślepo rzucił się w wir działalności społecznej. Już jako

uczeń gimnazjum jeździł po wsiach z referatami na tematy historyczne, brał się za organizację towarzystw trzeźwości, społecznych spichlerzy. W 1884 roku razem ze uczniem Kołomyjskiego gimnazjum Iwanem Kiejwanem, założył pierwszą na Pokuciu czytelnię we wsi Karłowe, w powiecie Śniatyńskim. Tryłowski ukończył wydział prawa na Czerniowickim Uniwersytecie, obronił pracę doktorską we Lwowie. Później pracował jako adwokat w Śniatyniu. Założył własną kancelarię adwokacką w Kołomyji; został wybrany na posła do austriackiego parlamentu, Sejmu Galicyjskiego. Ale to wszystko było, jak wynika z jego wspomnień, czymś drugorzędnym. Sam Tryłowski jeszcze podczas nauki w gimnazjum dochodzi do zrozumienia, że wyzwolenie Ukrainy, dorównanie swego narodu do poziomu europejskich nacji jest możliwe tylko w niezawisłym państwie [9, 8].

W przeciwnym razie ludność ukraińska pozostanie etnograficzną masą, która będzie materiałem dla przebudowy obcych państw. Cyryl Tryłowski rozumiał jedną bardzo ważną cechę chłoparusa. W przypadku Niemiec lub Francji, cała aktywna część wsi w tych krajach przepływała do administracji, armii, kultury i tym podobnych sektorów, na wsi pozostała w większości „konserwatywna masa”, przykuta do pługa i siewnika. W Galicji na wsi pozostawali prawie wszyscy – aktywni i mniej zdolni – dlatego że w państwie austriackim nikt nie dopuszczał do administracji Ukraińców. Urzędnicze kadry w Galicji głównie były tworzone z Polaków. W armii rzadko który Ukrainiec mógł dosłużyć się do stopnia sierżanta (zugsfuhrera). I jeśli ukraińska młodzież z miast, inteligencja, posiadała towarzystwa *Sokół*, to wiejska nie miała niczego [1, 217].

Spotkanie Cyryła Tryłowskiego z chłopem Dmytrem Solanyczem we wsi Usti w powiecie Sniatyńskim pchnęło go do aktywnych działań. Obaj doszli do wniosku – potrzebne jest towarzystwo, które przypominałoby Zaporoską Sicz, w którym panowałby duch równości, wzajemnego poszanowania i pomocy. Organizacja powinna być zbudowana na wzór Zaporoskiego Kosza. Planowano też zachować stare tytuły starszyny: koszowy, esauł, pisarz, skarbnik, oboźny, aby przypominało to minioną chwałę Ukrainy. Oficjalnym celem towarzystwa była ochrona wsi przed pożarami, a w rzeczywistości – praca kulturalno-oświatowa wśród młodzieży wiejskiej, z młodymi gospodarzami. Zaszczepianie zamiłowania do wojska, lecz przez kozackie wychowanie, ćwiczenia z toporkami, festyny. Aby przyciągnąć do towarzystwa, zdecydowano się nadawać różnorakie wyróżnienia, które nawiązywałyby do kozackich: malinowe szarfy przez ramię, pióra do czapek, toporki, kozackie chorągwie z portretami wybitnych postaci historycznych Ukrainy [9, 9].

Co prawda nazwa *Sicz* dla Ukraińców nie była obcą – już od kilkudziesięciu lat istniało towarzystwo młodzieżowe pod taką samą nazwą, założone w 1868 r. przez ukraińskich studentów w Wiedniu. W niej ukształtowały się wybitne w późniejszym okresie postaci: N. Wachnianyn, J. Celewycz, I. Puluj, M. Zarycki, I. Horbaczewski, J. Okunewski, J. Ozarkewycz, J. Petruszkewycz. B. Łepki. Honorowymi członkami wiedeńskiej organizacji byli M. Drahomanow, I. Franko, M. Hruszewski, W. Wynnyczenko. Przypomnijmy, że to właśnie wiedeńska *Sicz* dała impuls do przeprowadzenia pierwszego Zjazdu ukraińskiej młodzieży z Galicji i Bukowiny który odbył się 17 września 1880 roku w Kołomyji, z

udziałem wszystkich ówczesnych studenckich organizacji (*Kółko akademickie*, *Przyjazny lichwiarz* ze Lwowa, *Związek* w Czerniowcach i *Sicz* z Wiednia). Zebranie prowadził ówczesny przewodniczący wiedeńskiej *Siczy* J. Okunewski. Drugi zjazd odbył się również w Kołomyji w 1884 roku [9, 9].

Zamiaru utworzenia nowego siczowego towarzystwa we wsi Ustia nie udało się zrealizować, ponieważ władze austriackie nie zatwierdzały odstępstw od statutu (do każdego odstępstwa należało przekazywać wyjaśnienie, uzasadniające jego potrzebę). Tryłowski użył podstęp. Raz jeszcze przedłożył statut do zatwierdzenia, lecz bez opisu odstępstw, aby postawić władze przed faktem dokonanym. Jeśli towarzystwo zacznie działalność – władza będzie musiała się z tym pogodzić. Dlatego 5 maja 1900 roku, w przeddzień dnia świętego Jerzego, patrona wojskowych, w galicyjskiej wiosce Zawalia, pod Sniatyniem, miało miejsce zdarzenie, które zapisało się złotymi zgłoskami w najnowszej historii Ukrainy. Kilkudziesięciu siczowców z Cyrylem Tryłowskim na czele, w malinowych szarfach i z toporkami w rękach, przemaszzerowało przez wioskę z pieśnią na ustach – *Hej tam na górze sicz maszeruje*. Tym samym zostało ogłoszone, że w Galicji narodziła się nowa narodowa siła, gotowa postawić przed rodakami poważne patriotyczne cele. Głównymi organizacyjnymi zasadami ruchu siczowego, zawartymi w statutach i zaleceniach organizatorów były: dobrowolność, wzajemna pomoc, poszanowanie prawa i ustanowionych zasad zachowania się w towarzystwie, poszanowanie własnej i obcej godności, moralność, uczciwość, patriotyzm [13, 10].

Oficjalnie nowo utworzona organizacja miała nazwę *Strażacko-gimna-*

styczne Towarzystwo Sicz. Jednocześnie wskazywano na zasadniczo nowy, świecki (a przy tym ogólnospołeczny) jego charakter: „Członkiem Siczy może zostać każdy Ukrainiec (każda Ukrainka) świeckiego pochodzenia” [13, 9].

Inicjator i inspirator ruchu siczowego C. Tryłowski, analizując cele Siczy, doszedł do wniosku że praktyczna praca – szkolenie strażackie – jest bardzo korzystna dla chłopstwa, bowiem do tych, którzy ratują gospodarstwa przed pożarem, zawsze odnoszą się z poważaniem i sympatią. Ćwiczenia fizyczne z wykorzystaniem toporków i pik, masowe marsze, zainteresują wiejską młodzież, młodych gospodarzy. Założyciel ruchu siczowego mówił w jaki sposób pokonać wyraźne antimilitarystyczne nastawienie wśród ówczesnego ukraińskiego społeczeństwa: „Jest ważne, żeby naród polubił ćwiczenia wojskowe nie z przyjaźni do Austrii, ale mając na uwadze odległą przyszłość” [13, 10].

Ideał wychowawczy C. Tryłowskiego można sformułować następująco: koleżeński duch historycznej Siczy, siczowe zwyczaje, duch wojskowy, demokratyczne zasady współżycia, koleżeńska solidarność oraz wysokie morale obywatelskie, walka z pijaństwem, samokształcenie, pokonanie kolaboracjonizmu (tak zwanego „chrunistwa”) i moskalofilstwa, a przede wszystkim – patriotyczny duch miłości do Ojczyzny, poczucie przynależności do wielkiej kulturowej nacji i wiara we własne siły. Sicze stopniowo zaczęły powstawać w całej Galicji, Bukowinie i na Huculszczyźnie. Zaniepokoiło to władze we Lwowie, w osobie namiestnika Andrzeja Potockiego. Wpływ ruchu siczowego na galicyjską wieś rósł bardzo szybko. Inspirowane przez polskie kręgi, które podejrzliwie odnosiły się do ukraińskiego ruchu, procesy sądowe były

przez C. Tryłowskiego wygrane. W 1907 roku wybrano go posłem do austriackiego parlamentu. To w znacznym stopniu polepszyło pozycje ruchu siczowego, gdyż posiadając parlamentarny immunitet *Ojciec siczowy* mógł skuteczniej bronić jego interesów. Lecz to nie powstrzymało hrabiego A. Potockiego, który był skłonny całkowicie zlikwidować Sicze [13, 8].

W wielu wsiach i miastach Galicji siczowców ciągnano po sądach, zasądzając im wysokie kary za noszenie szarf, toporków i urządzenie tańców. W kwietniu 1908 r. student Lwowskiego uniwersytetu Myrosław Siczynski dokonał zamachu na Andrzeja Potockiego. Nowy namiestnik Galicji, Michał Bobrzyński, znany polski historyk, parlamentarzysta i polityk, próbował skończyć z antyukraińską polityką i osiągnąć polsko-ukraińskie porozumienie. Jednak decyzji swojego poprzednika odnośnie ruchu siczowego nie odwoływał. W tych czasach przesładowań politycznych, głównym przejawem społeczno-politycznej i kulturalno-oświatowej działalności były siczowe święta. W latach 1900 – 1914 odbyło się sześć ogólnokrajowych świąt siczowych w Galicji i dwa na Bukowinie, które pozostawiły zauważalny ślad w społecznym życiu galicyjskich i bukowińskich Ukraińców. O sukcesie idei siczowej, rozprzestrzenieniu się radykalizmu i popularności C. Tryłowskiego świadczyły dwa ostatnie przedwojenne święta w Stanisławowie (dziś Iwano-Frankowsk) w czerwcu 1911 r. i Śniatyniu, w lipcu 1912 r. [9, 11].

W grudniu 1912 roku we Lwowie został zorganizowany *Ukraiński Siczowy Związek*, którego Generalnym Atamanem wybrano C. Tryłowskiego. Dojrzała realna możliwość utworzenia ukraińskich formacji wojskowych, tym

bardziej że polskie *drużyny strzeleckie* istniały już od 1910 roku otrzymując pomoc od władz. Austriacka administracja wojskowa zezwalała im korzystać ze strzelnic, namiotów, a nawet przekazała karabiny *Mannlicher*.

Polacy mieli towarzystwa *Strzelec* i *Związek Strzelecki*. Ich twórcą był Józef Piłsudski, który pisał: „Tylko miecz znaczy coś na szalach narodów” [9, 14]. Na zaproszenie C. Tryłowskiego wystąpił on jesienią 1912 roku w *Powitowej Siczy* we Lwowie z wykładem o powstaniu i walce zbrojnej Polaków o wolność. Miało to duży wpływ na ukraińską społeczność. Z dużymi trudnościami udało się C. Tryłowskiemu zarejestrować statut strzelców. Tak zostały utworzone narodowe formacje zbrojne Ukraińców w XX wieku.

Koszowym nowego towarzystwa, z podpowiedzi Cyryla Tryłowskiego, został wybitny działacz społeczny Wołodmyr Starosolski. Był to człowiek o kryształowo czystym sercu, i wielkim intelekcie. Szczytowym punktem ruchu siczowego był *Krajowy zlot (Krajowy zdwig)* we Lwowie 28 czerwca 1914 roku w setną rocznicę urodzin wybitnego poety Tarasa Szewczenki [14, 38]. Przed *Siczowym ojcem* przedefiniowało około dziesięć tysięcy siczowców i siczówek – przedstawicieli 916 kół *Siczy*. Paradę *Sokołów* odbierał profesor Iwan Boberski. Było to niezapomniane wydarzenie w historii odrodzenia narodowego ducha Ukraińców. Święto zyskało wielki rezonans we wszystkich warstwach społecznych. W dniu 27 czerwca w odbył się uroczysty koncert, na którym C. Tryłowski wygłosił przemówienie, gdzie zabrzmiały znane jego słowa: „Być może bliska jest już ta fala, z której będziemy mogli zaczerpnąć naszymi hełmami wodę z Dniepra – Sławutycza, wodę wymieszaną z krwią naszych wrogów!” [9, 15].

A w niedzielę strumienie siczowców i siczówek złączyły się na centralnych ulicach i przemaszerowały na plac towarzystwa *Sokoła-Ojca*. Na przodzie szła kolumna czterystu członków *Siczowych strzelców* z karabinami. Przed nimi jechali na koniach Tryłowski i Boberski. Ukraińska publiczność wznosiła okrzyki „Chwała ukraińskim strzelbom!” [9, 15].

Wielotysięczny tłum widzów ogarnął niesłyszany entuzjazm, przejawiający się burzą oklasków i łzami radości. Doktor Stepan Ripecki napisał później, że organizacja siczowa, siczowa idea, pieśń i obyczaje – wszystko to pojawiło się na początku XX wieku i było fundamentem odrodzenia narodowego. Nie można przecenić znaczenia *Siczy* w rozwoju socjalno-politycznego ruchu narodu ukraińskiego. Wykorzystując narodowe tradycje, organizatorom *Siczy* udało się znacznie podnieść poziom kultury fizycznej i pomóc pojąć znaczenie wychowania fizycznego w życiu każdego człowieka i całego narodu. Jednocześnie *Sicz* była formą wychowania narodowo-patriotycznego. Ze środowisk *Sokołów* i *Siczy* i *Płasta* pochodzili Ukraińscy Strzelcy Siczowi – podstawa późniejszej Ukraińskiej Armii Galicyjskiej. W tym że żołnierz ukraiński podczas walki wyzwolenczej był przepełniony ideą ukraińskiej państwowości, uczciwie i ofiarnie spełniał swój obowiązek, zyskał wdzięczność i pamięć potomków – wielka zasługa Cyryla Tryłowskiego i utworzonych przez niego *Siczy*.

Wzrost napięcia międzynarodowego, przygotowania Polaków do dojrzewającego konfliktu, popychały Ukraińców do zastanowienia się nad swoją postawą w przypadku zbrojnego starcia między Austro-Węgrami a rosyjskim imperium. Największą aktywność przejawiała młodzież studencka, któ-

rej przedstawiciele stali na czele ruchu wojskowego wychowania galicyjskich Ukraińców i odegrali ważną rolę w powstaniu towarzystw wojskowych. Wydarzenia na południu Europy, a w szczególności zaostrzenie stosunków między Austro-Węgrami i Rosją, dawały podstawy do przypuszczeń, że w najbliższym czasie między nimi wybuchnie zbrojny konflikt. Dlatego przed ukraińską społecznością stanęło pytanie – którą ze stron wesprzeć w przypadku wybuchu wojny? Wśród Ukraińców poglądy na wychowanie wojskowe były niejednoznaczne. Ukraińscy politycy z dość dużym uprzedzeniem odnosili się do wszystkiego, co kojarzyło się w armią i wojną. Nawet wtedy, gdy 7-go grudnia 1912 roku przedstawiciele ukraińskich partii politycznych opowiedzieli się za tym, aby w przypadku konfliktu między Rosją i Austro-Węgrami wesprzeć te ostatnie. W następnym okresie tylko poszczególne działacze próbowali w jakiś sposób przygotować się do tej sytuacji.

Wołodimir Ciemnycki w pracy *Ukraińscy Strzelcy Siczowi*, napisanej w 1915 roku, analizując sytuację zauważył, że była ona zgodna z przewidywaniami. Porównując ukraińskie i polskie ruchy wyzwolenicze wskazywał na rzecz następującą: „Nie ma prawie polskich rodzin, w których nie byłoby powstańców z lat (18)31 i (18)63. Walka o wolność Polski – to nie tylko wspomnienie, tradycje, spisane na pożółkłych od starości dokumentach, lecz coś bardzo bliskie. Ilu z dzisiejszych legionistów polskich bawiło się w dzieciństwie bronią, wyszczerbioną na kościach rosyjskich żołnierzy, ilu razem z mlekiem matki wyssało jej gorzkie łzy, którymi oplakiwała utratę męża, ojca lub brata. A ukraińska krew za wolną Ukrainę przelana była tak dawno, że obecne pokolenie wie o niej tylko

z książek. Sama idea państwowej samodzielności Ukrainy – u nas, Ukraińców, to owoc politycznych i ekonomicznych rozmyślań” [12, 8; 9].

Jednak nie zważając na sprzeczności i skrajne stanowiska, stopniowa agitacja jak również złożona sytuacja międzynarodowa, pchnęły studentów do zaktywizowania swojej działalności, skierowanej na szkolenie wojskowe. Jeszcze jednym czynnikiem mobilizującym, były polskie organizacje wojskowe, które z inicjatywy Józefa Piłsudskiego rozprzestrzeniły się w całej Galicji, stając się potencjalnym zagrożeniem dla dążeń Ukraińców. Wojskowo-sportowa organizacja *Związek strzelecki* założona w 1910 roku we Lwowie, stała się główną bazą przygotowania kadry oficerskiej dla przyszłych polskich sił zbrojnych. Polacy posiadali także własne kursy oficerskie i przeprowadzali regularne manewry na poligonach Lwowa i Krakowa. Dlatego nieprzypadkowo Olena Stepaniw w artykule *Na temat wojskowego wychowania* zaznaczała: „Możliwość wojny austriacko-rosyjskiej, groźba tego, że wojna będzie prowadzona na naszym terenie, ciągłe przygotowania ze strony Polaków, to wszystko zmusza nas do pomyślenia o samych sobie i swojej ewentualnej sytuacji” [18, 14].

W rezultacie, jak już było wspomniane, na II Wszchukraińskim zjeździe studentów, większość zgromadzonych poparła ideę wojskowego szkolenia młodzieży. Pierwsze kroki były poczynione w kółku *Płasta*, zorganizowanym przez Iwana Czmołę przy wsparciu innych słuchaczy Lwowskiego uniwersytetu: H. Suszka, Oleny Stepaniw, H. Dmytrenki i studenta wydziału chemii Wyższej Szkoły Politechnicznej, a w najbliższej przyszłości – nauczyciela w Kołomyjskim gimnazjum, Piotra Franko.

Utworzone jesienią 1911 roku, jeszcze przed rozpoczęciem ogólnej dyskusji na temat wojskowego szkolenia – kółko połączyło studentów i uczniów szkół średnich. W nim była prowadzona praca bardziej wojskowa niż skautowska. „Płastuny” zaznajamiali się z konstrukcją karabinu *Mannlicher*, uczyli się strzelać z różnego rodzaju broni, ćwiczyli z pikami i karabinami, zajmowali się kartografią, przeciąganiem polowych linii telefonicznych, kopaniem okopów, sygnalizacją itd. Galicyjska młodzież masowo włączyła się w przebudowę ruchu płastowego. Do chwili wybuchu Pierwszej Wojny Światowej, w Galicji istniały 34 kółka płastowe, zrzeszające 1700 członków. Warto przy tym zaznaczyć, że działalność tajnych organizacji wojskowych stała się jednym z czynników, który dał impuls ukraińskiemu społeczeństwu Wschodniej Galicji, aby rozpoczęło dyskusję odnośnie przyszłości ruchu narodowego.

Podsumowując znaczenie działalności kółek płastowych, badacz ruchu strzeleckiego i członek starszyny *Legionu Ukraińskich Strzelców Siczowych* Stepan Ripecki pisał: „Istniejąc jeden rok, do jesieni 1912 roku – kółko to wykonało bardzo ciężką i pionierską pracę na odcińku, istotą której już od dawna nikt u nas się nie interesował. Przekazało ono cenne doświadczenie ze swojej krótkiej pracy komitetowi młodzieży akademickiej i siczowej organizacji, w ręce których przeszła inicjatywa dalszej przebudowy militarnej organizacji” [11, 20].

W 1912 r. Iwan Czmoła wspólnie z „płastunami” O. Kuczeriszką, O. Kwasem, W. Kuczabskim i J. Ochrymowyczem zorganizował *Kółko Strzeleckie*. W jego skład wchodził tylko studenci, wśród których najbardziej wyróżniali się P. Franko, H. Suszko, W. Klym, H. Daszkiewicz, H. Tajnik, M. Lubyniecki, I. Kulyniak.

Potajemnie szkolili się w wojskowym rzemiośle, a dla popularyzacji swoich idei w 1913 roku zaczęli wydawać czasopismo *Opinie* (*Widgudki*) [18]. Latem 1913 roku kierownictwo towarzystwa zorganizowało pierwszy dwutygodniowy obóz w Karpatach, w rejonie Czernogóry. Od końca 1912 roku do procesu organizacyjnego stanowienia towarzystw wojskowych włączyli się starsi przedstawiciele ukraińskiej inteligencji galicyjskiej. W dniu 15 grudnia na posiedzeniu tak zwanej *Zaporoskiej* rady *Sokoła-Ojca*, któremu przewodził znany pedagog I. Boberski, zdecydowano zająć się organizacją towarzystw strzeleckich. Tego dnia na zebraniach ukraińskich studentów Politechniki, zrzeszonych w towarzystwie *Podstawa* (*Osnowa*), podjęto decyzję o rozpoczęciu wojskowego szkolenia.

A już następnego dnia zebrał się *Międzypartyjny Komitet* z udziałem przedstawicieli starszego pokolenia (L. Cehielskiego, S. Tomaszewskiego, I. Boberskiego, K. Malickiego) oraz młodzieży (I. Czmoły, H. Daszkiewicz, M. Balickiego i S. Hajduczka), którego uczestnicy postawili sobie za cel opracować statut *Ukraińskiego Towarzystwa Strzeleckiego*. Jednak wkrótce przedstawiciele radykałów odstąpili od tego projektu, koncentrując swoją działalność na *Ukraińskim Siczowym Związku*, kierowanym przez C. Tryłowskiego. Tak więc od tej pory tworzenie ukraińskich strzeleckich organizacji poszło dwiema drogami, które reprezentowały *Ukraiński Siczowy związek* i przedstawiciele młodzieży studenckiej, wspieranych przez Komitet Międzypartyjny [7, 60, 61].

W celu prowadzenia systematycznej pracy wojskowo-wychowawczej i organizacyjnej, studenci, nie czekając na zezwolenie władz, założyli we Lwowie stu-

dencką organizację strzelecką, kierowaną przez komitet na czele z I. Czmołą. Do organizacji należeli także: W. Henik, O. Kuczeriszka, O. Nawrocki, B. Hnatewycz, W. Dzikowski, H. Daszkiewicz, O. Kwas, W. Kuczabski i inni. Przedstawiciele tego kółka, które stało się ośrodkiem ruchu strzeleckiego we Lwowie, urządzali ćwiczenia wojskowe, zgłębiali teorię wojskowego rzemiosła, zajmowali się opracowywaniem wojskowej terminologii i podręczników [9, 19].

W międzyczasie *Ukraiński Siczowy Związek*, będący ośrodkiem towarzystw siczowych, w styczniu 1913 roku przedłożył władzom do zatwierdzenia opracowany przez siebie statut kółek strzeleckich. Jednak z powodu przeszkód, stawianych przez miejscową administrację, statut dwukrotnie był odrzucany. Dopiero za trzecim razem, gdy C. Tryłowski dosłownie przetłumaczył na język ukraiński statut polskiego *Strzelca* i przekazał go do rozpatrzenia władzom galicyjskim, została wydana zgoda na utworzenie towarzystwa *Siczowi Strzelcy*. W oparciu o zatwierdzony statut 18 marca 1913 roku zostały przeprowadzone pierwsze zebrania tej organizacji, początkujące powstanie pierwszego legalnego ukraińskiego towarzystwa strzeleckiego [2, 59]. W tej sytuacji organizatorzy studenckiego kółka strzeleckiego, po tym jak Ministerstwo Spraw Wewnętrznych dwukrotnie odrzuciło jego statut, w maju 1913 r. połączyli go z uznaną przez władze organizacją – *Siczowych Strzelców* [11, 37; 38].

W ten sposób zostało założone towarzystwo, które w późniejszym okresie nosiło nazwę *Siczowi Strzelcy – I*. Jego przewodniczącym został Wołodimir Starosolski, a zastępcą – Iwan Czmoła. U źródeł *Siczowych Strzelców – II* stali znani później, a w tym czasie studenci

– Roman Daszkiewicz, Jewhen Kono-walec, Wasyl Kuczabski, Roman Suszko, Petro Franko i in. Jednak wkrótce zaczęło narastać napięcie, związane w pierwszej kolejności z niechęcią studentów do uznania zwierzchnictwa *Ukraińskiego Siczowego Związku* i i działania według jego wskazań. Wtedy z inicjatywy C. Tryłowskiego *Powitowa Sicz* we Lwowie złożyła do władz nowy statut i 25 stycznia 1914 roku pojawiło się jeszcze jedno towarzystwo *Siczowi strzelcy*, które przyjęło nazwę *Siczowi Strzelcy – II*. Na jego czele stanął student wydziału prawa lwowskiego Uniwersytetu, kierujący *Powitową Siczą* we Lwowie Roman Daszkiewicz. W nim, w odróżnieniu od pierwszego towarzystwa, gromadzącego studentów, działali głównie robotnicy i rzemieślnicy. Między towarzystwami istniały także inne różnice [6, 13], [5, 94].

W szczególności, kierownictwo organizacji *Siczowi Strzelcy – II* postawiło sobie za zadanie szkolić przyszłą kadre podoficerską, podczas gdy *Siczowi Strzelcy – I* byli ukierunkowani na szkolenie kadry oficerskiej. Inną cechą pierwszej organizacji było to, że jej członkami mogły być kobiety, na co w innych towarzystwach nie zezwalamo. Wśród 10 drużyn (czet), na które było podzielonych około 300 członków *Siczowych strzelców – II*, dwie były kobiece, jedną z nich kierowała Olena Stepaniw. Zadaniem tej organizacji było przygotowanie nie tylko dobrego żołnierza, ale też światłego obywatela o szerokich horyzontach i wysokim poziomie świadomości narodowej. W tym celu, oprócz szkolenia wojskowego, były wykładane historia Ukrainy, nauki społeczne, historia europejskich rewolucji [3, № 9, 100], [16, 10].

Działalnością organizacyjną i oświatową zarówno wewnątrz towarzystwa, jak też i w wiejskich *siczach* zajmowali

się studenci, połączeni w drużyny. *Siczowi strzelcy – II* odrzucali pomoc władz austriackich, które pożyczaly broń i zezwalały na korzystanie z poligonów wojskowych. To postępowanie było uzasadniane przekonaniem, że prawdziwego żołnierza nie można wychować przy pomocy obcego państwa. W tej sytuacji, aby zapewnić odpowiednie warunki szkolenia, przy pomocy finansowej ojca i własnych środków, przewodniczący *Siczowych strzelców – II* Roman Daszkiewicz nabył 200 karabinów (w tym kilka ostatniego modelu *Mannlicher M.95*). Zaprojektowano i uszyto strzeleckie mundury [17, 156; 158].

Natomiast *Siczowi Strzelcy – I* korzystali z pomocy miejscowych władz, od których wypożyczali broń do szkolenia, wynajmowali strzelnicę itp. Szkoleniem kierowali rezerwiści armii austriackiej Mychajło Wołoszyn, Stepan Rudnycki oraz studenci Osyp Kwas, Wasyl Kuczabski i Bohdan Hnatowycz. Działacze ci kontynuowali pracę, jaka była prowadzona w tajnym kółku strzeleckim. Zorganizowali komisję terminologiczną oraz zajmowali się opracowaniem podręczników do szkolenia wojskowego. Co prawda, podział „Siczowych Strzelców” nie trwał długo. Kierownictwo pierwszego towarzystwa, które zrzeszało według różnych źródeł od 60 do 100 osób i ograniczało swoją działalność do Lwowa, wkrótce zgodziło się na zjednoczenie pod egidą *Ukraińskiego Siczowego Związku*. Oba towarzystwa utworzyły tak zwaną *Strzelecką Sekcję przy Związku*. W skład jej kierownictwa weszło po trzech przedstawicieli studentów i siczowców. Na czele sekcji stanął Dmytro Katamaj. W rezultacie ich wspólnej pracy przed wybuchem Pierwszej Wojny Światowej w Galicji działało 96

ukraińskich towarzystw, zrzeszających około 8200 członków [9, 32].

Jeszcze jedną tajną organizacją wojskową był *Mazepowski Kurs Militarny*. Założony jesienią 1913 roku przez studenta wydziału prawa Wasyla Kuczabskiego i słuchacza Politechniki O. Kwasa, kurs ten zgromadził około 80 (według innych źródeł 40) młodych ludzi. Osyp Dumin wspominał, że uczestnicy *Kursu* słuchali wykładów o dyscyplinie wojskowej, przeprowadzali ćwiczenia polowe w Stryjskim parku, na strzelnicach w Zamarstynowie i Bruchowiczach [17, 159].

Dzięki staraniom organizatorów *Kursu* przed Pierwszą Wojną Światową ukazał się szereg podręczników, w szczególności o karabinie Mannlichera, teorii strzelania, wojskowej kartografii. Szczególnie wyróżnił się Wasyl Kuczabski, który napisał *Kurs piechoty, Sygnalizacja, Teoria strzelania, Przechowywanie broni, Służba zwiadowcza i Szyfry*. Oprócz niego, podręczniki *Terenoznawstwo, Austriackie mapy. Plany i szkice, Podręczniki do techniki, Wzory raportów dla dowódców, kierujących dużymi oddziałami* pod pseudonimem „Zinki Burłaka” wydał Osyp Kwas. Pracę *Tabory (Urządzanie obozów)* napisał Wasyl Kłym (opublikowaną pod pseudonimem *Irynij Dmytrak*). Były to pierwsze wojskowe podręczniki napisane po ukraińsku od 1848 roku. Podczas wojny pokazały swoją wartość w jednostkach szkolnych, w szczególności w Szkoleniówce i Koszu *Legionu Ukraińskich Strzelców Siczowych*. Zaczęto również wydawać gazetę pod tytułem *Wieczny rewolucjonista*. Z inicjatywy W. Kuczabskiego *mazepowcy* złożyli przysięgę, w której zobowiązali się z bronią w rękę wywalczyć niepodległość dla ukraińskiego narodu.

W maju 1914 roku 20 członków towarzystwa zdało egzaminy na podofice-

рów przed jego komisją w składzie Wasyla Kuczabskiego, Osypa Kwasa i Wasyla Klyma [15, 11]. Jeszcze w lutym 1914 r. organizatorzy towarzystwa założyli tak zwany *Fundusz wojskowy*, którego środki przeznaczone były na zakup broni [10]. Podczas letnich wakacji planowano przeprowadzić ćwiczenia wojskowe w rejonie Czernogóry wraz z innymi organizacjami. Jednak wybuch Pierwszej Wojny Światowej nie pozwolił zrealizować tego zamiaru.

Bibliography and Notes

1. Боберський Іван, *Сокольський рух в австрійській Україні*, [у:] *Пам'яткова книжка СВУ і Календарь на 1917 рік*, Відень 1917, с. 217.
2. Давний Р., *Початки Українських Січових Стрільців*, [у:] *Запорожець. Календар для народа на 1921 рік*, Відень 1920, с. 56-60.
3. Думін Осип, *Історія Легіону Українських Січових Стрільців. 1914 – 1918*, "Дзвін", Львів 1991, № 9-12.
4. Донцов Дмитро, *Наша політична думка і стрілецьтво*, [у:] *Календар Червоної Калини на 1924 рік*, Київ-1923, с. 32-35.
5. *За волю України. Історичний збірник УСС. 1914 – 1964* / Ред. С. Ріпецький, Нью-Йорк: Червона Калина 1967, 608 с.
6. Зленко П., *Українські Січові Стрільці. Матеріяли до бібліографічного покажчика*, Варшава 1935, 34 с.
7. Лазарович Микола, *Легіон Українських Січових Стрільців: формування, ідея, боротьба*, Тернопіль: Джура 2005, 592 с.
8. Міхновський Микола, *Самостійна Україна*, [у:] *Вивід прав України*, Львів: Слово 1991, с. 78-83.
9. Монолатій Іван, *Українські легіонери. Формування та бойовий шлях Українських Січових Стрільців 1914 – 1918 рр.*, Київ: Темпора 2008, 88 с.
10. Назарук Осип, *Мілітарний рух серед української молодіжі середніх шкіл перед війною*, "Діло", Львів 1915, 16-17 жовтня.
11. Ріпецький Степан, *Українське Січове Стрілецьтво. Визвольна ідея і збройний чин*, Нью-Йорк: Червона Калина 1956, 360 с.
12. Темницький Володимир, *Українські Січові Стрільці (Думки й уваги з приводу українського мілітарного руху)*, Відень: СВУ 1915, 40 с.
13. Трильовський Кирило, *З моїх споминів. Початки стрілецької організації і Боева Управа*, [у:] *Історичний календар-альманах Червоної Калини на 1927 рік*, Львів 1926, сс. 8-12.
14. Угрин-Безгрішний Микола, *Великий здвиг*, [у:] *Історичний календар-альманах Червоної Калини на 1934 рік*, Львів 1933, с. 38.
15. Угрин-Безгрішний Микола, *Нарис історії Українських Січових Стрільців*, Рогатин-Львів-Київ: Журавлі 1923, 128 с.
16. *Українські Січові Стрільці 1914 – 1920 рр.* / Ред. Б. Гнатевич, Репринтне відтворення з вид. 1935 р., Львів: Слово 1991, 160 с.
17. Юревич-Кнігинецький Е., *Українські мілітарні організації у Східній Галичині перед світовою війною*, [у:] *За державність. Матеріяли до історії війська українського*, Збірник 6, Каліш 1936, с. 155-161.
18. Степанів Олена, *На тему військового образования*, [у:] *Відгуки*, Львів 1913, № 2, с. 12-15; № 3-4, сс. 21-24.
19. Томашівський Степан, *Галичина. Політично-історичний нарис з приводу світової війни*, Б. м. 1915.
20. Monołatij Iwan, Walak Marta, *Українська і білоруська ідея паіństwowa – próby urzeczywistnienia*, [w:] *Wprowadzenie do studiów wshodnioeuropejskich*, Tom 2: *Ukraina i Białoruś: przeszłość i współczesność ziem między Rzeczpospolitą a Rosją* / Red. Waldemar Paruch, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej 2013, s. 145-197.

Viktor Kyreya

**DEVELOPING AND IMPLEMENTING
OF THE AIR FORCE STAFF TRAINING OF THE WEST UKRAINIAN
PEOPLE'S REPUBLIC (1918 - 1919)**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies
of the Ukrainian National Academy of Sciences, Ukraine

Віктор Кирея

**ОРГАНІЗАЦІЯ ТА ПОБУДОВА НАВЧАННЯ
КАДРОВОГО СКЛАДУ ВІЙСЬКОВО-ПОВІТРЯНИХ СИЛ ЗАХІДНО-
УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ РЕСПУБЛІКИ (1918 - 1919)**

Abstract: The article investigates trends and training process for military aviation staff of the West Ukrainian People's Republic (ZUNR). Individuals who directly contributed to the organization and the training of aviators are identified. Launch dates of the training process both in the West Ukrainian People's Republic and the Ukrainian People's Republic are defined. The analysis of the that time military theory academic papers is made.

Keywords: The West Ukrainian People's Republic (ZUNR), education, military staff, military aircraft, military theory papers, Galician Army

Зважаючи на те, що ХХ ст. увійшло в історію двома світовими війнами, від пляну заходів кожної держави в умовах зовнішньої агресії на пряму залежав сам факт її існування. Одним із найважливіших факторів, який гарантував би існування незалежної держави, в тому числі й для новопосталої Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР), було створення структурованої сильної армії.

Історичний досвід минулого століття довів, що процес відродження та становлення української

державности на пряму залежав від збройних сил. У зв'язку з цим вважаємо, що розбудова власної національної армії була та залишається по сьогодні актуальною. У будь-якій армії чільне місце належить навчання особового складу, оскільки від цього на пряму залежить ефективність, професійність захисту держави. Відповідно, навчання вояків різних родів зброї Галицької армії є на сьогодні мало дослідженою та актуальною науковою проблемою. В запропонованій статті ми розглянемо навчання особового складу вій-

ської авіації Західно-Української Народної Республіки.

Проблеми, пов'язані з навчанням особового складу, частково стали предметом дослідження в 1990-ті рр. Зокрема, дослідники Віолета Бендик та Богдан Якимович фрагментарно зачепили це питання, проте лише в контексті вибуху 5 лютого 1919 р. бомби під час занять в авіашколі [1, 37], [2, 51], [20, 121]. Ярослав Янчак та В'ячеслав Чижевський у своїй публікації побіжно аналізують функціонування авіашколи в структурі військово-повітряних сил ЗУНР, зазначаючи напрямки, по яких відбувалась підготовка [21, 115]. У 2000-х рр. появились дослідження Андрія Козицького [6] та Андрія Харука [12], [14]. У статті А. Козицького містяться відомості про напрямки навчальних курсів, вказано причини припинення їх функціонування [6, 321-322]. У дослідженнях А. Харука частково відображено напрямки, за якими проходило навчання, вказано на період припинення авіаційних курсів з зазначенням причин, також міститься інформація про умови прийняття в авіашколу [12, 94], [14, 82]. До цього ж періоду належить праця Ярослава Тинченка, в якій (у контексті вибуху 5 лютого 1919 р. бомби під час занять), де частково розглянуто питання змісту навчання [8, 79-80]. Аналіз історіографії цього питання дозволяє констатувати, що проблеми організації, побудови навчання, виявлення та аналізу військово-теоретичних праць недосліджені. Метою нашої статті, таким чином, є дослідження, на основі аналізу архівних джерел, мемуарів, тогочасних військово-теоретичних праць, структури навчального про-

цесу особового складу військової авіації ЗУНР. Для досягнення мети автор ставить перед собою наступні завдання: дослідити напрями, побудову процесу навчання особового складу військової авіації ЗУНР; ідентифікувати осіб, які безпосередньо спричинилися до організації та проведеного навчання авіаторів; встановити дати започаткування процесу навчання як на території ЗУНР, так і на території УНР; здійснити аналіз розроблених тогочасних військово-теоретичних навчальних праць і програм.

Проблема навчання особового складу була актуальною для всіх родів військ Галицької армії. Чільне місце займала вона і в "летунському відділі" (у документах того часу так називали військово-повітряні сили ЗУНР), який був офіційно заснований розпорядженням Державного Секретаріату Військових Справ (ДСВС) 1 грудня 1918 р. [3, 2-3].

У військово-повітряних силах Галицької армії існували навчальні курси для підстаршин механіків, мотористів, обслуги та старшин авіаєкспериментаторів. Навчання проходило з січня 1919 р. [9, 220-221], [5, 11]. І. Лемківський стверджує, що крім того існували курси для пілотів [7, 8]. Така інформація підтверджується фактом розроблення конструктором, поручником С. Слезакон, літака з подвійним контрольним штурвалом, призначеного, як пише сотник Іван Фостаковський, для вишколу нових пілотів. Подвійний штурвал дозволяв пілотові-інструкторові контролювати навчальний процес у повітрі. Фото такого літака типу "Бранденбург" подає в спогадах І. Фостаковський [9, 219, 226]. Факт вишколу летунів під-

тверджує в спогадах і Петро Франко [10, 11].

Навчання проводив полковник Борис Губер. Під час одного з занять увечері 5 лютого 1919 р. цей полковник демонстрував 10-ти фунтову (за даними Рудольфа Земика 5-ти фунтову) німецьку бомбу, яку перед тим розбирав, і ймовірно, як припускає в спогадах інженер Р. Земик, забув вставити пружину між молотком та запальною капсулою, через що при відкручуванні пропелера бомба здетонувала. На місці загинули: хорунжий Михайло Нестор, хорунжий Хазбулат Кануков, хорунжий Осип Швець, поручник Орест Гуменецький, полковник Борис Губер. Через декілька годин померли, не приходячи до тями, поручник В. Томенко та поручник Олекса Басан. Важко поранених поручника Івана Люпула та поручника Івана Фостаковського відправлено до військового шпиталю в м. Золочеві, де на третій день помер від втрати крові Іван Люпул. Вижив тільки поручник Іван Фостаковський [9, 221], [5, 11], [19, 36, 36 зв., 37, 37 зв., 38, 38 зв., 39, 39 зв., 43, 43 зв.].

У фондах Центрального державного історичного архіву України м. Львова нам вдалось віднайти фото загиблого полковника Бориса Губера [19, 38, 38 зв.]. Дослідник Я. Тинченко, який також використовував ці архівні матеріали, стверджує, що Борис Губер був сотником [8, 77-80], проте, на тій же світлині на звороті зазначене звання: полковник [19, 38, 38 зв.]. Також у інших спогадах Б. Губера називають полковником [9, 218, 221], [10, 11]. У праці Я. Тинченка є слушне зауваження, що розбирав авіабомбу не сам полковник Б. Губер, а хтось з інших військовослужбовців,

оскільки руки його на світлині цілі, але дуже пошкоджене обличчя [8, 80]. Можемо сказати, що цей знімок підтверджує таке судження [19, 38, 38 зв.]. Проте цей факт усе ж залишається припущенням.

Іван Лемківський стверджує, що після 5 лютого 1919 р. школу не відновлювали [7, 8]. Проте, згідно виявлених архівних даних, в наказі військам Галицької армії – ч. 42, від 20 березня 1919 р. в 6 пункті “Летунська школа” (ДСВС ч. 4085. Р. л. і НКГА 529 /) вказувалось, що команди полків мають оголосити умови до набору в авіаційну школу. Умови зазначались наступні: а) задовільний стан здоров’я, підтверджений лікарською довідкою; б) не менше одного року фронтової служби; в) вік від 18 до 24 років [17, 81 зв.], [16, 75 зв.].

Кандидати мали внести подання авіаційному референтові при ДСВС, також: лікарську довідку, автобіографію, відпис листка з головної книги. Зголошення мали надсилатись до Начальної Команди Галицької Армії (НКГА). Також вказувалось, що претенденти будуть залучатись по черзі відповідно до потреб. Наказ підписаний командувачем Галицькою армією отаманом Омеляновичем-Павленком та начальником штабу Галицької армії полковником Курмановичем [17, 81 зв.], [16, 75 зв.].

ВПС ЗУНР мали й військово-теоретичні праці для навчання. 8 грудня 1918 р. у Тернополі при ДСВС під грифом “таємно” вийшла праця Ч. 8/18 *Постанови для поборювання ворожих літаків з землі*. В ній вказувалося, що вогонь по літаках можна відкривати, тільки переконавшись, що вони дійсно ворожі, та коли обстріл не загрожує власним військам. Обстріл мав

здійснюватись виключно з наказу офіцерів – з кулеметів або батарей. Також обстріл міг здійснюватись спеціально призначеними відділами [15, 26].

Вказувалось також, що обстріл ворожої авіації можна здійснювати при висоті не більше як 1000 м. Стріляти потрібно було наперед літака, відділенням не менше, як чота. Це стосувалося і кулеметників, котрі мали здійснювати обстріл, використовуючи мірники 1200 – 1800, різниця мірників вирівнювалась.

У цій праці роз'яснювалось, що ворожа авіація має такі ж типи літаків, як і українська, тому впізнати їх можна лише по розпізнавальних знаках. Вказувалось, що українські літаки на верхній, нижній сторони крил, по обох боках кадовби та з обох сторін бічної керми мали нанесені кокарди з жовтим внутрішнім кругом та синім зовнішнім колом. У свою чергу вказувалось, що польські літаки на цих самих місцях мають нанесені великі квадрати, в кожному з котрих містяться 4 менших, з них правий верхній і лівий нижній червоні, а лівий верхній та правий нижній – білі.

Також у праці подавались розпізнавальні знаки літаків: Австро-Угорщини, Туреччини, Болгарії, Італії, Росії, Франції, Англії, Румунії, Сербії, Бельгії тощо [15, 26-27].

У тій же праці виокремлено пункт, в якому йшлося про необхідність збереження наших та ворожих літаків. У цьому пункті вказувалось, що коли літак, який здійснив вимушену посадку в межах відділу (в результаті обстрілу або у зв'язку з іншими технічними несправностями), то власним пілотам потрібно надати

необхідну допомогу, але відліт даного літака може відбутись лише з дозволу офіцера, який має ствердити, що літак дійсно належить до ВПС ЗУНР [15, 27].

У навчальній інструкції вказувалось, що збереженню підлягає будь-який літак (тобто свій, ворожий чи літак іноземної країни) зі всіма приладами, зброєю, виявленими на борту документами. При літаку зразу ж повинна була б встановлюватись охорона, і про подію повідомлялося найближчу летунську сотню або командування округу, чи полку [15, 27].

Сотник Петро Франко (звання сотника отримав 1 січня 1919 р. [10, 9]) для навчання розробив невелику військово-теоретичну працю: *Співділення літаків з гарматами*, яка вийшла при Державному Секретаріаті Військових Справ у Станиславові в 1919 р. Надруковано працю в друкарні окружної військової команди, що перебувала під управлінням О. Кузьми у Коломиї.

У праці П. Франка подається інформація про доцільність корегування артилерійського вогню за допомогою авіації. Придільена авіясотня (очевидно малось на увазі до гарматного полку чи батареї) мала відразу вивчити місцевість. Підпорядкування летунських сотень у таких ситуаціях визначалось Начальною Командою Галицької Армії. Завдання авіації полягало у локалізації ворожої позиції і корегування вогню. Вказувалось, що авіація має здійснити розвідку, локалізувати та сфотографувати ворожі об'єкти, а саме: позиції ворожої артилерії, місце розташування окопів, кулеметних та мінометних позицій, казарм, складів боєприпасів, будівлі при залізниці, головні дороги. Після

авіарозвідки та фотозйомки ворожих об'єктів обговорення результатів мало відбутись з командуючим гарматної батареї [11, 1-3].

Суть корекції полягала в підтвердженні з боку літака: а) відкривати вогонь; б) здійснювати замикаючий артилерійський вогонь; в) здійснювати артилерійський вогонь на знищення.

Для зв'язку літака з гарматною батареєю мала встановлюватись так звана "боева станція іскрового далепису". Антени мали встановлюватись біля батареї та на летовищах.

Для узгодження дій мали слугувати заклики складені з двох букв, перша з яких означала сотню, а друга станцію приймання. Наприклад "пг", "лд". Узгодження дій встановлювалось через використання зорових знаків у вигляді шматків тканини: взимку – чорних чи червоних, влітку – білих, довжиною 3-4 м., які батарея розміщувала на землі. Крім визначених знаків, на землі викладались із вище поданих шматків тканини групи букв: "ппк" – піхота в похідній колоні, "пвз" – піхота в зборі, "гпк" – гармати в похідній колоні, "гвс" – гармата в срілянні, "пкз" – похідна колона всіх родів зброї, "ввв" – відділи виладнуються; за обопільною згодою пілота і командира батареї могли прийматися й інші знаки.

Зі свого боку літаки теж мали скидати шматки тканини 50 см ширини, 2 м довжини. Коли з літака скидали чорний шматок тканини вищезазначених розмірів, наприклад, на право, то це означало, що снаряд перелетів за певну ціль на правий бік, а коли білий шматок тканини, наприклад, скинений з літака на лівий бік, означає, що снаряд впав за-

близько з лівого боку. Тобто чорний колір означав – снаряд перелетів ціль, а білий – снаряд не долетів до цілі. Окрім цього в праці передбачена була можливість використання літаками іскрових знаків.

Пілоти, які співпрацювали з артилерією, мали добре орієнтуватись в артилерійській справі, знати, які батарея має на озброєнні стрільна та їх призначення, дальnobійність гармат, розташування батареї, іскрової станції тощо. Всі дані авіаторів мав збирати спеціальний летунський старшина, щоб потім прозвітувати командуванню.

Корегування артилерійського вогню могло відбуватись на основі плоских квадратів гарматної карти [11, 3-5].

За допомогою іскрового приладу авіація могла повідомляти батарею про ефективність обстрілу. Наприклад, літера "л" означала влучання снаряду – з лівого боку від цілі, "п" – з правого від цілі, "цл" означало, що для влучення в ціль, гармату потрібно направити вліво (тобто ціль лівіше), "пц" – ціль правіше. Бічні відхилення мали подаватись у цифрах. Літера "д" – задалеко до цілі, "б" – за близько до об'єкта обстрілу. Відхилення дальности мали подаватись лише при перших артилерійських обстрілах, і лише тоді, коли похибка становила більше 200 м. Наприклад: влучання снаряду сталося на 250 м правіше від цілі та 450 м заблизько до об'єкта обстрілу. Донесення з літака в такому випадку виглядало так: "п 3 б 5" (тобто 250 заокруглювалось до 300, і подавалось, як – 3, а 450 до 500 і подавалось, як 5).

На основі мапи на світлинах (зроблених із літака у процесі локаліза-

ції ворожих об'єктів, про що зазначалось вище) накресливали сітку, в межах якої був об'єкт обстрілу. Після гарматного вогню місця попадання снарядів (стрільн), проколювались на знімку в межах сітки, наприклад "5 д" [11, 5-6].

У той період (тобто тоді, коли вийшла навчальна, військово-теоретична праця П. Франка) популярною була французька авіатеорія, що основне завдання ВПС полягає у взаємодії з сухопутними військами. Наприклад, в Українській Державі гетьмана Павла Скоропадського майже всі ВПС було підпорядковано наземному військовому командуванню. 24 із 32-х авіазагонів, тобто $\frac{3}{4}$, плянували використовувати для взаємодії з наземними військами: 8 мали вести розвідку, а 16 – гарматних авіазагонів – коригувати артилерійський вогонь [13, 41].

Після переходу за річку Збруч ВПС ЗУНР формально увійшли до складу військово-повітряного флоту Директорії УНР. Проте зберігалась їх автономність, і, як і раніше, ВПС в оперативному пляні підлягали НКГА, яка віддавала всі накази [14, 86].

Згідно з архівними даними на території УНР від 8 вересня 1919 р. діяло положення про авіаційні курси, затверджені Головним отаманом військ УНР Симоном Петлюрою, які відбувались за двома напрямками: підготовка пілотів та мотористів. Встановлювався період навчання: 4 місяці для пілотів, та 3 – для мотористів. Також встановлювався фіксований набір курсантів. Напрямок навчання пілотів включав 20 старшин та 10 козаків, напрям мотористів – 30 козаків. Загальна кількість становила 60 курсантів [18, 42].

Право вступати на такі курси надавалось всім верствам Української Народної Республіки, проте перевага віддавалась військовим із технічною освітою та технічним стажем. Встановлювався перелік документів до подання: заява, військовий службовий лист, згоду військового начальства на вступ, метрика, свідоцтва про загальну та технічну освіту, відомості про несення військової служби, свідоцтво від державних інституцій чи відомих громадських діячів про приналежність до УНР. Існували паралельно також інженерні, гарматні, інтендантські, медичні, ветеринарні курси тощо. Відповідальність несли Начальники Головних Управлінь (у даному випадку йде мова про Головне Управління повітряного флоту Директорії УНР), при яких функціонували ці курси, вони і вирішували (на підставі вище зазначених документів) питання про прийом на курси учнів. Учні складали окрему військову команду, що у дисциплінарному та командному пляні підлягала завідувачу курсів, який, у свою чергу, призначався Начальником Управління [18, 42].

Під головуванням завідувача курсів інструктори, лектори складали комітет, призначений: а) регулювати навчальний процес; б) проводити іспити після завершення повного курсу підготовки; в) вирішувати питання про видачу відповідних свідоцтв після складених іспитів.

Встановлювався час навчання з 8⁰⁰ до 13⁵⁰ та з 17⁰⁰ до 19⁵⁰, загалом – 9 годин на день по буднях. У неділю навчання проходило з 8⁰⁰ до 11⁵⁰, загалом – 4 години. Лекція тривала 50 хв. По буднях – у проміжку з 8⁰⁰ до 13⁵⁰ – виділялась 1 година на військову

муштру та сніданок. Перерва з 13⁵⁰ до 17⁰⁰ надавалась для обіду та відпочинку. Окрім фахових лекцій, щодня по буднях читалась одна лекція з українознавства [18, 42].

Згідно з виявленими архівними даними, для закупівлі необхідного оснащення, необхідного для навчання, було витрачено 30 720 карбованців, або 61 440 гривень (19 грудня 1917 р. ухвалою УЦР випущено кредитні білети номінальною вартістю 100 карбованців. 24 грудня 1917 р. вони увійшли в обіг. А 1 березня 1918 р. згідно з законом УНР грошовою одиницею стала гривня, яка ділилася на 100 шагів (шаги були собою розмінними монетами, мали вигляд поштових марок номіналом: 10, 20, 30, 40, 50 шагів) та становила ½ карбованця. Таким чином, в обігу перебували грошові знаки номінальною вартістю 2, 5, 100, 500, 1000, 2000 гривень, а також 10, 25, 50, 100, 250, 1000 карбованців [4, 182]). Крім того, щомісячно на авіаційні курси витрачалось 112 380 карбованців, або 224 760 гривень. Одночасно на окремій відомості кожного місяця вівся підрахунок витрат на пальне та мастила, необхідного для 4-х учбових та 3-х тренувальних літаків, які використовувались для навчання [18, 14].

Встановлювався також порядок утримання курсантів. Учні (старшини та козаки), яких прийнято з військових частин, отримували ту ж платню, що в своїх частинах, учні, які не належали до військових частин, отримували платню в розмірі 300 карбованців на місяць, тобто таку суму, яку було встановлено для козаків Дієвої армії. Курсанти забезпечувались житлом та всім необхід-

ним – як окрема військова команда. Завідувачі курсами та їх помічники, а також завідувачі господарською частиною отримували платню, встановлену штатним розписом Головного Управління повітряного флоту. Військовим лекторам платили 10, а цивільним 20 карбованців за годину. Коли лектор з наукової дисципліни чи практичної роботи складав для курсантів записки, йому надавалась подвійна платня. Виділялось по 300 карбованців на кожного курсанта для забезпечення підручниками та канцелярським приладдям. Також передбачалось на кожного учасника навчального процесу на харчування по 45 карбованців [18, 14-14 зв.].

Поляки також проводили авіа-вишколи. Так в межах III-тньої авіаційної групи організували школу пілотів, інструкторами котрої були підпоручник пілот М'єчислав Гарштка та поручник пілот Францішек Петер [23, 145-146].

Слід зауважити, що поляки мали непоганий авіа-вишкіл ще з часів Першої світової війни, зокрема відомо, що з липня 1918 р. їх навчали на теоретичних курсах в авіашколі Ді-йон (Бургундія, Франція), в школі вищого пілотажу в Пау (місто Франції у регіоні Аквітанія, адміністративний центр Атлантичні Піренеї), також у авіашколі в місті Біскаррос (Франція), де навчали техніки ведення повітряних боїв. Пілотів також готували в авіашколі в м. Істріс (Франція) [22, 7].

Під час формування у Франції армії генерала Юзефа Галлера засновано й школу пілотів під командуванням майора Манґера де Вареннеса. 5 травня 1919 р. цю школу відправлено до Варшави. 12 травня її роз-

міщено на летовищі у Варшаві. Вона почала функціонувати з червня 1919 р.; було сформовано два так звані дивізіони для вишколення “Кодрон” та “Ньюпор” (обидві назви походили від типів літаків французького виробництва). Дивізіон “Кодрон” розпочав навчання 3 червня 1919 р., а “Ньюпор” 12 вересня – у зв’язку з пізнішим надісланням з Франції необхідного авіаційного матеріалу. Командування школи, а також відповідальне за вишкіл керівництво, технічний персонал обслуговування складали французи – рядові та офіцери. Поляки складали господарський персонал, частково працювали механіками. Школа підлягала польському командуванню. Поляки мали на меті перебрати від французів цю школу й забезпечити її функціональність за рахунок власних сил. Із цією метою до кожного французького офіцера прикріплювався польський офіцер – як співпрацівник для набуття досвіду [24, 534-535].

Загалом можна твердити, що відповідно до ситуації на фронтах в українсько-польській війні 1918 – 1919 рр, українське військове командування усвідомлювало необхідність мати в своєму розпорядженні функціональні військово-повітряні сили. У зв’язку з цим відбувалась їх розбудова. Чільне місце приділялось навчанню кадрового складу військової авіації.

В структурі військово-повітряних сил ЗУНР з січня 1919 р. функціонували навчальні курси для підстаршин механіків, мотористів, обслуги, старшин авіапостерігачів та пілотів. У лютому 1919 р. ці курси зупинено через вибух бомби при навчаннях. Проте невдовзі знову, згід-

но з наказом, оголошено набір до авіашколи.

Для навчання ВПС ЗУНР існували військово-теоретичні підручники (*Постанови для поборювання ворожих літаків з землі*), завданням яких було навчити бійців Галицької армії правильно, ефективно боротись із ворожою авіацією.. Також для навчання використовувалась теоретична праця П. Франка *Співділення літаків з гарматами*, зміст якої зводився до спільного ведення бою авіації та артилерії.

Авіашикіл також проводився і в польських військово-повітряних силах, завдяки чому відбувалось поповнення авіаескадр новими пілотами. Окрім того поляки мали непоганий вишкіл ще з часів Першої світової війни, зокрема відомо про їх навчання у французьких авіашколах. Із Франції також у той час було переміщено авіаційну школу, яка дислокувалась на летовищі у Варшаві.

Формально увійшовши до складу військово-повітряного флоту Директорії УНР (після переходу за р. Збруч), ВПС ЗУНР в оперативному пляні підлягали НКГА, яка віддавала усі накази. Від 8 вересня 1919 р. на території УНР діяло положення про авіаційні курси, які проходили за двома напрямками: підготовка пілотів та мотористів.

Таким чином можна висувати, що в умовах війни командування Західно-Української Народної Республіки докладало значних зусиль для розбудови власної військової авіації, від функціональності якої залежала успішність воєнних дій.

1. Бендык Виолета, *В небе Восточной Галичины*, [у:] *Авиация и время*, Київ 1996, № 6, с. 36-38.
2. Бендик Виолета, *Повітряна війна на українсько-польському фронті*, [у:] *Військо України*, Київ 1997, № 9-12, с. 50-51.
3. *Вістник Державного Секретаріату Військових Справ*, Тернопіль 1918, Число 2, 14 грудня, с. 2-3.
4. *Довідник з історії України* / Ред. І. Підкова, Р. Шуст, Київ: Генеза 2001, 1136 с.
5. Земик Рудольф, *Де що про летунство УГА.*, [у:] *Український скиталець*, Йозефів 1922, Число 13, с. 9-11.
6. Козицький Андрій, *Авіація УГА*, [у:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Випуск 6: *Західно-Українська Народна Республіка: історія і традиції*, Львів: Національна Академія Наук України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича 2000, с. 320-328.
7. Лемківський Іван, *Летунство УГА.*, [у:] *Літопис Червоної Калини*, 1938, Число 11, с. 7-10.
8. Тинченко Ярослав, *Геророї Україниського неба*, Київ: Темпора 2010, 200 с.
9. Фостаковський Іван, *Летунство*, [у:] *Українська Галицька Армія: матеріали до історії*, Вінніпег 1958, Том 1, с. 217-240.
10. Франко Петро, *Летунський відділ УГА.*, [у:] *Літопис Червоної Калини*, 1937, Число 11, с. 9-12.
11. Франко Петро, *Співділання літаків з гарматами*, Станіславів: Накладом Д.С.В.С. 1919, 8 с.
12. Харук Андрій, *Авіація Української Галицької Армії в українсько-польській війні*, [у:] *Військово-науковий вісник*, Львів: Національний університет "Львівська політехніка" 2000, Випуск 2, с. 93-101.
13. Харук Андрій, *Військово-повітряні сили Української Держави: еволюція організаційної структури*, [у:] *Вісник Державного університету "Львівська політехніка" "Держава та армія"*, Львів 1999, № 377, с. 40-47.
14. Харук Андрій, *Крила України: Військово-повітряні сили України, 1917-1920 рр.*, Київ: Темпора 2008, 96 с.
15. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 1073, Опис 1, Спр. 1, 110 арк.
16. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 2188, Опис 1, Спр. 1, 241 арк.
17. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 2188, Опис 2, Спр. 41, 381 арк.
18. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 2188, Опис 4, Спр. 4, 37 арк.
19. *Центральний державний історичний архів України, м. Львів*, Фонд 640, Опис 1, Спр. 10, 56 арк.
20. Якимович Богдан, *Збройні сили України: Нарис історії*, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України; Провсвіта 1996, 359 с.
21. Янчак Ярослав, Чижевський В'ячеслав, *Про авіацію УГА, її історію та бойовий шлях*, "Дзвін", Львів 1998, № 1 (639), с. 111-117.
22. Kopański Tomasz, *16 (39-a) eskadra wywiadowcza 1919-1920*, Warszawa 1994, 132 s.
23. Kopański Tomasz, *Lotnictwo polskie w kampanii polsko-ukraińskiej 1918-1919*, [w:], 1990, nr 1-2, s. 139-158.
24. Wojtyga Adam, *Przyczynki do historii lotnictwa polskiego*, [w:] *Przegląd Lotniczy (Miesięcznik wydawany przez Departament aeronautyki i sekcję lotniczą Towarzystwa wiedzy wojskowej)*, Warszawa 1931, nr 7, s. 531-538.

Oleksander Prykaziuk

**ELUCIDATION OF THE HRYHOR'IEV REBEL MOVEMENT
IN BOLSHEVIK SCIENTIFIC
AND NON-FICTION WORKS (1919 - 1941)**

Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podilsk National University, Ukraine

Олександр Приказюк

**ГРИГОР'ЄВЩИНА У БОЛЬШЕВИЦЬКІЙ ПУБЛІЦИСТИЦІ,
НАУКОВИХ І НАУКОВО-ПОПУЛЯРНИХ ПРАЦЯХ
СОВЕТСЬКИХ АВТОРІВ 1919 - 1941 РОКІВ**

Abstract: The article analyzes the scientific and non-fiction works of Soviet authors from 1919 to 1941. These works describe the rebel movement headed by Ataman Nykyfor Hryhor'iev. Because of ideological reasons most of them were written by Soviet historians, less by representatives of non-Marxist historiography (Ukrainian nationalists, White Guards, Makhno's followers and foreign). The period of 1920's - 1930's was the most productive in the Soviet historiography. This studies in details describes the participation of Hryhor'iev's militias in the campaign against the Entente forces in January-April 1919 and the course of the revolt in May and June in 1919. Soviet authors presented only fragments of the history of Hryhor'iev's movement. Soviet historians often concealed N. Hryhor'iev and his soldiers military merits and accused them in drunkenness, adventurism, counter-revolution and susceptibility to robbery, anti-Semitism and pogroms.

Keywords: insurgency, N. Hryhoriev, the soviet journalism, soviet historiography

Повстанський рух селянських мас Півдня України на чолі з отаманом Никифором Григор'євим (серпень 1918 - липень 1919 рр.) був одним із найбільших виступів українського селянства за свої економічні та політичні інтереси. Як відомо, у травні 1919 р. повстанці Н. Григор'єва нанесли нищівний удар по большевицьких плянах "експорту революції" до країн Європи. Тому зрозуміло, що повстання Н. Григор'єва ніяк не могли залишити поза увагою чільні

большевицькі публіцисти. А у 1920 - 1930-х роках тема "григор'євщини" доволі активно розроблялася у советській історіографії.

Дослідженню української історіографії селянського повстанського руху в Україні 1917 - 1921 років присвячена монографія Володимира Щербатюка (2012) [28]. У ґрунтовній статті Володимира Горака (2013) проаналізована історіографія повстанського руху на чолі з отаманом Н. Григор'євим [5]. На жаль, у назва-

них працях залишено поза увагою як окремі твори большевицьких публіцистів, так і деякі більш вартісні роботи советських істориків 1920 – 1930-х років.

Метою нашої статті є науковий аналіз змісту большевицької публіцистики, а також праць советських дослідників 1920 – 1930-х років, які стосуються селянського повстанського руху на чолі з отаманом Н. Григор'євим.

Розробка офіційної большевицької концепції григор'євського повстанського руху розпочалася під час боротьби з повсталими селянами в 1919 р. у публіцистичних працях діячів большевицької партії. Так, вже 16 травня 1919 р. у статті в газеті «В пути» (видавалася у потязі голови Реввійськради большевицької Росії) Лев Троцький писав: “З'являються загони і армії Григор'євих і всіляких інших отаманів, батьок і дядьок. Цей особистий культ безпринципного отаманства є у свою чергу мостом до контрреволюційного виродження партизанства, до прямої зради на службі у своєї чи чужої буржуазії” [24, 181]. У виступі на робітничому мітингу у Києві 20 травня 1919 р. Лев Троцький назвав отамана Никифора Григор'єва “напівхолопом-напівбандитом”, “обноском старого царського офіцера, лакеєм поміщиків і буржуїв”, який служив гетьманові і “куркульській Директорії”. Вульгарно була подана причина повстання Н. Григор'єва: “Переконавшись, що за советської влади немає місця для чинів, орденів і нехлюйства, у гонитві за якими він перейшов під переможно розгорнуті червоні знамена світової пролетарської революції,

він у найбільш напружений момент боротьби зрадив її і повстав” [25].

Лідер большевиків Владімір Ленін у своєму виступі 4 липня 1919 р. визнав, що повстання під проводом Никифора Григор'єва суттєво порушило пляни большевиків. Він назвав григор'євщину наслідком махновщини. Большевицькі публіцисти вживали термін “махновщина” як синонім іншого улюбленого ними терміну – “партизанщина”, для того щоб показати найгірші риси повстанського руху. Причинами ж партизанщини В. Ленін називав вкрай недостатній рівень пролетарської свідомості в Україні, “при слабкості і неорганізованості, при петлюрівській дезорганізації і тиску німецького імперіалізму”. Спрощуючи взаємовідносини всередині повстанського руху, В. Ленін стверджував, що селяни хапалися за зброю і вибирали свого отамана або свого “батька”, щоб створити владу на місці. “З центральною владою вони абсолютно не рахувалися, і кожен батько думав, що він є отаман на місці, уявляв, що він сам може вирішувати всі українські питання, не рахуючись ні з чим, що робиться в центрі” [18, 35].

Селянському повстанству присвячено декілька праць голови большевицького уряду України Християна Раковського. Зокрема, у роботі *Боротьба за визволення села* (1920) він намагався довести “об'єктивно куркульський” характер повстанства, стверджував, що куркульство “прагнуло утримати сільську бідноту від з'єднання з міським пролетаріатом і ствердити диктатуру куркуля...” [21, 27]. Виступаючи у 1921 р. перед робітниками, Х. Раковський говорив про те, що “бандитизм” – так больше-

вики стали називати повстанський рух – є епізодом у боротьбі між куркульством і робітниками [22, 8].

Історики-марксистки у своїх наукових і науково-популярних працях про українське повстанство керувалися настановами російського большевицького керівництва. В офіційній советській історіографії міцно укорінилася теза Троцького-Раковського про те, що повстання Н. Григор'єва у травні 1919 р. відбивало клясові інтереси українських заможних селян – куркулів. Так, колишній командуючий Українським фронтом Володимир Антонов-Овсієнко стверджував, що основною базою Никифора Григор'єва був Олександрійський повіт – “район типово куркульських крупногосподарських сил” [2, 218]. Економіст-аграрник Михайло Кубанін підкреслював: “Махно і махновці в 1919 р. представляли ідеологію середняка заможного району України. Григор'єв же був типовим представником куркульських інтересів. Середняк хоча й боровся проти советської влади, але ще більшим ворогом для нього був поміщик і його захисник – Добровольча армія. Куркуль же був ворогом лише червоним і не проти був завести мар'яж з білогвардійською армією” [17, 80].

Намагаючись дискредитувати повстанський рух, советські історики зображали повстанців як зрадників, авантюристів та кримінальних злочинців. Так, колишній начальник 2-го відділення Секретного відділу ГПУ УСРС Борис Козельський підготував відповідну книгу, яка вийшла у 1927 р. – *Шлях зрадництва й авантур (петлюрівське повстанство)* [15]. Але ще до її появи в світ, “з нагоди шостих роковин ліквідації

Григор'євщини” було опубліковано окремих фрагмент книги, який стосувався Н. Григор'єва і очолюваного ним руху [14].

Із середини 1920-х років у працях советських істориків селянський повстанський рух все частіше визначається як “бандитський”. У советській історіографії вживаються терміни “політичний бандитизм”, “куркульський бандитизм” та “збройна куркульська контрреволюція”. Рідше використовувалися терміни “отаманщина” та “отаманська контрреволюція”. 1930-го року один із большевицьких діячів Давід Ерде з цього приводу зазначав, що “література про український, так званий, бандитизм (до речі: цей неточний термін не покриває всіх видів повстанства і годиться не для всіх періодів громадянської війни), дуже і дуже бідна і кількісно, і якісно за деякими хіба винятками літератури про махновський рух” [11, 41].

Хоча і опосередковано, через висвітлення боротьби з інтервенцією Антанти та “куркульським бандитизмом”, у советській історіографії відбувалося певне нагромадження знань з історії григор'євського повстанського руху. Важливий фактологічний матеріал містять наукові та науково-популярні праці безпосередніх учасників тих подій, які мають ознаки як мемуарів, так і наукового дослідження. Серед них роботи: командуючого Укрфронтом Володимира Антонова-Овсієнка [2], [3], члена реввійськради 3-ї армії Юхіма Щаденка [27], начальника штабу григор'євської бригади Юрка Тютюнника [26], керівників большевицького підпілля в Одесі та Миколаєві Філіпа Анулова та Яна Ряппо

[4], [23] та ін. У їхніх працях знаходимо відомості про пляни військового командування большевиків, склад і чисельність повстанських загонів, їх участь у боях з військами Антанти, хід повстання та боротьби з ним.

Перехід Н. Григор'єва на бік советської влади взимку 1919 р. Ф. Анулов та Ю. Щаденко пояснювали тим, що коли влада Директорії захиталася під ударами Красної армії, це змусило отамана серйозно замислитися над власним майбутнім і зробити вибір на користь вже цілком очевидно переможця [4, 146-147], [27, 70].

В. Антонов-Овсієнко так описує свої враження від першої зустрічі з Григор'євим: “низькорослий, коренастий, круглоголовий, з майже британським упрямим черепом, сірим лицем... Хоча Григор'єв на вид непоказний, але відчувається, що він собі на умі і власний. Він балакучий і хвальковитий” [2, 166]. Ф. Анулов характеризував Н. Григор'єва як особу “хитру і пронирилу”, з бідним політичним багажем, що завжди плила за течією [4, 146].

Колишній командуючий Українським фронтом підкреслював власну настороженість і недовіру щодо повстанського отамана [2, 220]. Так, для спостереження за штабом Н. Григор'єва туди було навіть направлено таємного співробітника особливого відділу [2, 176]. Советське командування прагнуло покінчити з партизанщиною в постачанні та організації частин у бригаді Григор'єва [2, 222-223]. В. Антонов-Овсієнко не хотів використовувати повстанців Н. Григор'єва для наступу на Одесу, а плянував для них другорядний напрямок [2, 221]. У тому, що вийшло все не так, як плянува-

лось, він звинуватив командуючого групою советських військ Анатолія Скачка. Останній, після того як наприкінці лютого відвідав штаб бригади Н. Григор'єва, рішуче наполягав на його ліквідації. Проте, через короткий час А. Скачко кардинально змінив свої погляди і “почав самим рішучим чином противитись розпорядженням про його хоча би поступову ліквідацію” [2, 223].

Стереотипним для багатьох праць советських авторів стало твердження про постійне пияцтво Н. Григор'єва. Колишній начальник штабу бригади Юрій Тютюнник, який незадовго до написання своїх спогадів побував у большевицькій в'язниці, особливо нищівно відгукувався про свого колишнього командира. Він доводив, що перебував у штабі бригаді вимушено, адже “для переможної революційної боротьби необхідні були маси. Шлях до них лежав через “штаб отамана Григор'єва” з його спиртом, свининою, “славними хлопцями”, “Матільдою Василівною”. Треба було пити, – пив. Треба було підписати, – підписував... «Славу» залишив я за отаманом, собі ж взяв тяжку роботу фактичного керівництва боротьбою” [26, 216]. Непривабливий образ Никифора Григор'єва змалював і колишній політпрацівник Юхим Щаденко, який говорив про отамана як про людину до антигетьманського повстання нікому невідому, пияка й хапугу [27, 69].

Варто підкреслити, що у 1920-х роках серед істориків-марксистів, особливо тих, які працювали у Москві та Ленінграді, зустрічалися автори, які намагалися об'єктивно висвітлювати повстанський рух в Україні. Так, співробітник Військово-

політичної академії Анатолій Анішев вказував, що “загони Зеленого, Струка, Григор’єва та багатьох інших виникають на Україні під час німецької окупації як протест не лише найбіднішого, але й заможного селянства проти поміщицької диктатури” [1, 166]. Військовий спеціаліст Ніколай Какурін підкреслював, що “український бандитизм” був тим фактором, наслідки якого протягом літньої кампанії 1919 р. негативно відбилися на стратегічному становищі Красної армії [12].

У 1928 р. у журналі «Війна і революція» у двох номерах була опублікована стаття про григор’євщину військового політпрацівника С. Дубровського [8], [9]. Його робота стала свого роду синтезом типових для 1920-х років старих та нових офіційних советських уявлень про григор’євщину. Так, він назвав повстання Григор’єва “відображенням куркульського руху села, який перейшов у армію” [9, 98]. Без посилання на джерела С. Дубровський подає інформацію про “раду трьох” у складі Каменєва, Ворошілова і Межлаука, яка нібито утворилася для керівництва боротьбою проти повстанців. І саме від імені “ради трьох” “герой громадянської війни” Олександр Пархоменко прийняв командування катеринославською групою [9, 90; 93].

Ось як С. Дубровський розповідає про один із ключових моментів протистояння – бій за станцію Олександрія 23 травня 1919 р. “Командир полтавської групи т. Єгоров на бронепоезді «Руднев» вривається на ст. Олександрія. Бронепоезд відкриває в упор артилерійську й кулеметну стрільбу. Григор’євці кидаються в паніці хто куди. Піхотними частина-

ми успіх було закріплено. Советським військам достались значні трофеї: два бронепоезди, броньовики, гармати, кулемети, великі запаси озброєння, спорядження і продовольства, багато вагонів і паровозів. Крім того, тут григор’євці залишили 3000 вбитими, пораненими і полоненими. Того ж дня занята була Знам’янка” [9, 94]. Фактично С. Дубровський лише “обробив” дані телеграми, що надійшла в штаб фронту о 23-й годині 23-го травня зі штабу полтавської групи. Проте, у своїй книзі В. Антонов-Овсієнко вказує, що насправді, за уточненими даними, повстанці втратили в цьому бою до 300 чоловік, 5 броньованих площадок та декілька гармат [3, 239].

У більшості робіт советських авторів григор’євців звинувачували у антисемітизмі і погромах. Прояви антисемітизму серед повстанців на Правобережній Україні Міхаїл Кубанін пояснював клясовим і груповим антагонізмом між українським селянином та перекупником-євреєм [17, 28-29]. Він стверджував (без посилань на джерела), що на території, захопленій під час повстання Н. Григор’євим, “проходила хвиля єврейських погромів – симптом чорної реакції. Скрізь налічувались сотні жертв; в Черкасах і Єлисаветграді по 3000” [17, 71].

Упорядники збірника спогадів і матеріалів з історії революційного руху на Зінов’євщині (1927) також без посилань на джерела подали інформацію про масовий погром євреїв у Єлисаветграді: тривав три дні і коштував життя 3 тисячам євреїв [6, 89]. У той же час, у статті одеських істориків С. Когана та Н. Межберга наводиться посилання на замітку у

одеській газеті від 27 травня 1919 р., де говориться про свідчення робітників-втікачів з Єлисаветграда. Ті нібито налічили в місті 3000 жертв погрому, переважно бідних євреїв. Але також серед жертв до 300 осіб припадало “на долю руських” [13, 19].

У своїй книзі В. Антонов-Овсієнко назвав погроми “незмінним супутником «отамана»”. За його словами, повстанці знищували передусім єврейську бідноту. Без посилянь на джерела В. Антонов-Овсієнко називає таку чисельність жертв погромів: до 3000 осіб в Єлисаветграді, понад 200 у Кременчуці, 120 у Черкасах [3, 256]. А от С. Дубровський у новій своїй роботі (1941), хоча й згадує про “ряд погромів” під час григор’євщини, проте наводить приклад, коли у Знам’янці було вбито 12 євреїв і 40 забрано в заложники. Всього ж С. Дубровський говорить про 40 розгромлених населених пунктів, понад 1000 жертв серед мирних жителів і вбивства “сотень партійних і советських працівників” [10, 31, 33].

Одночасно із “великим переломом” у суспільному житті СРСР, на початку 1930-х років все жорсткішим ставав диктат большевицької партії в історичних дослідженнях. Публікація у 1931 р. листа Сталіна *Про деякі питання історії большевизму* в журналі «Пролетарская революция» стала поштовхом до боротьби за “марксистсько-ленінську чистоту на історичному фронті” [28, 136]. 1931 року також відзначалося 50-річчя Клімента Ворошілова, яке вилилося в непомірне звеличення його заслуг у роки громадянської війни. Зокрема, було закріплено міт про керівництво К. Ворошіловим розгромом григор’євщини. У зв’язку

з цим визначалися наступні хронологічні межі повстання – 7-23 травня 1919 р., коли “повстання Григор’єва було буквально за декілька тижнів ліквідовано військами Харківського військового округу під керівництвом т. Ворошілова” [20, 98, 273].

Фактично першою історичною працею про григор’євщину на новому етапі советської історіографії стала стаття В. Крутя у «Літописі революції», публікація якої не була завершена через припинення виходу часопису. Автор вважав перебільшенням твердження В. Антонова-Овсієнка про масштаби бойових дій григор’євців. На думку В. Крутя, отаман Н. Григор’єв та його загопи відзначилися зовсім не ратними подвигами, а грабунками, єврейськими погромами та розстрілами комуністів [16, 130].

В. Круть у загальних рисах повторив оцінки Н. Григор’єва і його бійців, які давалися Ю. Щаденком. Якщо він і визнавав користь для большевиків від походу григор’євців проти військ Антанти, то все ж доводив, що головними чинниками, які обумовили перемогу большевиків на Півдні України, були дії пролетарів Миколаєва і Херсона, численних партизанських загонів, організація советських робітничих загонів в Одесі, поспішний відступ з Одеси французьких військ тощо [16, 134].

З кінця 1930-х років концепцію советської історіографії визначав особисто відредагований Сталіним *Короткий курс історії ВКП(б)*. За відступ від офіційної лінії партії при висвітленні тих чи інших подій праці багатьох істориків 1920 – початку 1930-х років було знищено, або в кращому випадку заховано у спец-

фондах. Ті, советські історики, яким пощастило вижити в умовах сталінського терору, запопадливо шукали ворогів, зокрема доводили зв'язок "куркульського повстанського руху" з діяльністю іноземних розвідок [19, 77].

У більшості праць цього періоду мало нових фактів, відомості про повстанство уривчасті, неповні, нерідко суперечливі. Їх аналізом, співставленням та перевіркою мало хто переймався. У лютому 1940 р. у Військово-політичній академії в Москві була захищена перша дисертація на науковий ступінь кандидата історичних наук (докторат), яка була присвячена григор'євщині – *Боротьба большевиків з отаманщиною на Україні (на прикладі боротьби з Григор'євщиною)*. Її автор – викладач Військової академії хімізахисту полковий комісар С. Дубровський, який на тему григор'євщини публікував свої статті ще наприкінці 1920-х років. Не зважаючи на зауваження про недостатню вивченість джерельної бази (автор не вивчав матеріали архівів в Україні), про неопрацьованість питання зв'язків Н. Григор'єва з боротьбистами та ін., опоненти схвально оцінили працю С. Дубровського [7].

Наступного року у «Военно-историческом журнале» була опублікована стаття С. Дубровського *Ліквідація григор'євщини*. Переповівши вже відомі факти, автор допустив, напевно через необачність, кричущу для військового помилку. Він вказав, що на початок повстання в розпорядженні Григор'єва було 700 кулеметів [10, 32]. Відтоді це число кулеметів, яке відрізнялося від справжнього більш ніж у 10 разів, стало згадуватися на

сторінках багатьох наукових і науково-популярних праць, які торкалися григор'євщини.

Отже, на дослідження григор'євського руху советськими істориками передусім впливала офіційна большевицька ідеологія. Історики-марксистки запопадливо шукали підтвердження тезам про григор'євщину, які були вперше висунуті большевицькими лідерами і публіцистами Троцьким, Леніним і Раковським. Внаслідок цього різні складові даної проблематики часто висвітлювалися тенденційно, або ж замовчувалися. Советська історіографія не зуміла дати об'єктивної оцінки селянському повстанському рухові під проводом Н. Григор'єва. Для більшості праць советських істориків характерні поверховість і фрагментарність викладу історії григор'євського руху. Проте, в окремих працях, передусім безпосередніх учасників подій, було накопичено значний фактологічний матеріал, який може бути використаний при дослідженні григор'євщини.

Bibliography and Notes

1. Анишев Анатолий, *Очерки истории гражданской войны. 1917 – 1920 гг.*, Ленинград 1925, 288 с.
2. Антонов-Овсеенко Владимир, *Записки о гражданской войне*, Москва-Ленинград: Госвоениздат 1932, Том 3, 350 с.
3. Антонов-Овсеенко Владимир, *Записки о гражданской войне*, Москва-Ленинград: Госвоениздат 1933, Том 4, 343 с.
4. Анулов Филипп, *Союзный десант на Украине*, [у:] *Черная книга. Сборник статей и материалов об интервенции Антанты на Украине в 1918 – 1919 гг.*, [Харьков]: Госиздат Украины 1925, с. 51-209.

5. Горак Володимир, *Григор'євський повстанський рух (серпень 1918 – серпень 1919 рр.): питання історіографії*, «Український історичний журнал» 2013, № 2, с. 154-177.

6. Григор'євщина, [в:] *Годы борьбы. 1917 – 1927: Сборник воспоминаний и материалов по истории революционного движения на Зиновьевщине*, Зиновьевск 1927, с. 82-96.

7. Дмитриев А., *О борьбе с атаманщиной на Украине*, «Военно-исторический журнал» 1940, № 3, с. 154.

8. Дубровский С., *Григор'євщина. I-II*, «Война и революция» 1928, № 4, с. 86-98.

9. Дубровский С., *Григор'євщина. III-IV*, «Война и революция» 1928, № 5, с. 90-100.

10. Дубровский С., *Ликвидация григор'євщины (1919 г.)*, «Военно-исторический журнал» 1941, № 2, с. 28-41.

11. Ерде Давид, *Політична програма анархо-махновщини*, «Літопис революції» 1930, № 1, с. 41-63.

12. Какурин Николай, *Как сражалась революция*, Том 2: 1919 – 1920 гг., Москва-Ленинград 1926, 428 с.

13. Коган С., Межберг Н., *Другий період Радянської влади в Одесі. 1919 р.*, «Літопис революції» 1930, № 2, с. 1-27.

14. Козельський Борис, *Григор'євщина (із книжки «Шлях зради та авантюри») (З нагоди шостих роковин ліквідації Григор'євщини)*, «Червоний шлях» 1925, № 5, с. 67-71.

15. Козельський Борис, *Шлях зрадиництва й авантур (петлюрівське повстанство)*, Харків: Державне видавництво України 1927, 148 с.

16. Круть В., *До історії боротьби проти григор'євщини на Україні*, «Літопис революції» 1932, № 5, с. 119-147.

17. Кубанин Михаил, *Махновщина: Крестьянское движение в степной Украине в годы гражданской войны* / Ред. М. Покровский, Ленинград: Прибой 1927, 228 с.

18. Ленин Владимир, *О современном положении и ближайших задачах Советской власти*, [в:] *Idem*, Полное собрание сочинений: В 55-ти томах, Том 39, с. 30-43.

19. Минаев В., *Подрывная работа иностранных разведок в СССР*, Часть 1, Москва 1940, 216 с.

20. Рабинович С., *История гражданской войны: Краткий очерк* / Ред. И. Минц, Москва 1935, 285 с.

21. Раковский Христиан, *Борьба за освобождение деревни*, Харьков 1920, 60 с.

22. Раковский Христиан, *Борьба с бандитизмом*, Харьков 1921, 14 с.

23. Ряппо Ян, *Революционная борьба в Николаеве (воспоминания)*, [в:] «Летопись революции» 1924, № 4, с. 5-43.

24. Троцкий Лев, *Как вооружалась революция: на военной работе*, Том 2, Книга 1: *Тысяча девятьсот девятнадцатый год*, Москва 1924, 477 с.

25. Троцкий Лев, *Речь на рабочем митинге в Киеве 20 мая 1919 г.*, «Известия Всеукраинского ЦИК» 1919, 22 мая.

26. Тютюнник Юрий, *В борьбе против оккупантов*, [в:] *Черная книга. Сборник статей и материалов об интервенции Антанты на Украине в 1918 – 1919 гг.*, [Харьков]: Госиздат Украины 1925, с. 210-228.

27. Щаденко Ефим, *Григор'євщина*, [у:] *Гражданская война 1918 – 1921*, Том 1: *Боевая жизнь Красной Армии*, Москва 1928, с. 68-95.

28. Щербатюк Володимир, *Селянський повстанський рух в Україні 1917 – 1921 років: українська історіографія*, Київ: Наукова думка 2012, 528 с.

Petro Rositskyi

**GERMAN ECONOMIC POLITICS
IN THE DISTRICT OF GALICIA**

Ivan Krypnyakevych Institute of Ukrainian Studies
of National Academy of Sciences of Ukraine

Петро Росіцький

**НІМЕЦЬКА ЕКОНОМІЧНА ПОЛІТИКА
В ДИСТРИКТІ ГАЛИЧИНА**

Abstract: The basic principles of functioning of the German occupation politics of in the District of Galicia are considered. The typical and specific features of the occupation policy are studied. The reasons of origin of Ukrainian self-defense in 1943 are determined. They were associated with contingent system and compulsory labor in labor camps. There were a row of disadvantages of German economic policy, used by the Organization of Ukrainian Nationalists led by Bandera in the formation of armed self-defense groups. The severity of the occupation regime, unbearable living and working conditions of the population of Galicia are emphasized.

Keywords: occupation economic, labor, system, contingent, Galicia, confiscation

Аналіз німецької окупаційної політики в дистрикті Галичина є однією з передумов комплексного підходу у вивченні українського визвольного руху, як важливого чинника руху опору, що тісно взаємодіяв з місцевою спільнотою. Дослідження вказаної проблеми дає змогу провести історичну реконструкцію з цілісним відновленням картини умов праці та побуту населення Галичини в період німецької окупації.

Для того, щоб детальніше проаналізувати особливості окупаційної політики в Галичині та окремих її складових слід, зокрема, взяти до уваги праці І. Андрухів, А. Болянов-

ського, В. Офіцинського, Ф. Полянського, К. Паньківського, А. Русначенка та низки інших дослідників. Попри те чимало аспектів залишається і надалі предметом для подальших джерелознавчих та аналітичних пошуків.

Мета запропонованої статті є представлення основних принципів і домінуючих тенденцій німецької економічної політики в Галичині, виокремлення її основних аспектів, таких як: змінна жорстока податкова (контингентна) система, обов'язкова трудова повинність у таборах праці; набір працездатного населення для робіт в Німеччині, які і стали осно-

вними причинами виникнення в 1943 році Української народної самооборони.

Уже на початку советсько-німецької війни територія західних областей України протягом кількох тижнів була окупована військами Німеччини та її союзниками. Для зручного ефективного управління захопленими територіями, 1 серпня німці утворюють адміністративну одиницю – “дистрикт Галичина”, і вводять його до складу утвореного у 1939 році Генерал-Губернаторства. На території дистрикту запроваджено новий адміністративний устрій, створено органи влади та відповідний службовий апарат. Загальні засади політики окупаційних властей виголосив 24 вересня 1941 року новопризначений губернатор Лящ під час господарської наради, і стосувалася вона трьох складових: дисципліна, праця, співпраця. В одному із пунктів пляну економічної відбудови дистрикту зазначалося: “Використання продукційних спроможностей на 100%” [1, 3]. Слід зазначити те, що новостворена адміністративна одиниця за винятком нафтової промисловости в районі Борислава – Дрогобича, незначної енергетичної, хемічної галузей, наявности декількох паперових, текстильних і швейних фабрик була аграрною структурою – охоплювала площу понад 64 тисяч км² (з населенням 4,8 млн. жителів, з яких 64% становили українці). Домінатною сферою діяльности були: переробка сільськогосподарської продукції, торгівля, незначна лісова промисловість. У не найкращому стані перебували шляхи сполучення. Славився регіон і природними багатствами: калійними солями (між

Дрогобичем і Калушем), покладами лігніту у витоках Бугу і Карпатської смуги (ще не були реалізовані), озокеритом, марганцем в районі Коломиї [18, 55]. Основне завдання новопризначеного губернатора полягало в тому, щоб якомога швидше весь цей ресурсний потенціал використати «в інтересах і на благо» Райху, як доповнення до його господарського механізму. У зв'язку з цим, одразу ж після утворення дистрикту, запроваджується податкова (контингентна) система, розпочинається мобілізація робочої сили для праці як у Райху, так і на території Галичини.

Щодо контингентної системи, незважаючи на те, що 1941-ий рік був дуже несприятливим, кілька разів розливалися ріки, йшла війна, і зібрати навіть вирощений урожай було дуже важко, селян дистрикту зобов'язали здавати контингент. У результаті, на початку 1942 року на Підкарпатті настав голод, який охопив і міста. Особливо він торкнувся біднішого населення та багатодітних родин. Один із очевидців описує тогочасну ситуацію: “По селах біля Косова бувають дні, коли ховають по 13 осіб, що померли голодною смертю. За 1,5 години їзди з Коломиї зустріли чотири наповнені людьми для праці в Німеччині вантажні авта (два з причіпками). Цікаво, що люди воліють тут умерти з голоду, ніж їхати в Німеччину” [24, 15]. Але до краху не дійшло, згуртована громадськість Галичини під керівництвом Українського Центрального Комітету (УЦК) розпочала масову акцію допомоги тим, хто голодує. Незважаючи на ряд перешкод із боку окупаційних властей, хліб у голодне Підкарпаття постачали. Німецька влада на голод не

зважала, купити щось з продуктів в іншій місцевості і привезти додому не дозволяла, ще й забирала в населення аж надто великий контингент. У Самбірському старостві 23 лютого 1942 року за наказом начальника господарського відділу Ганса Вебера, усі селяни округи повинні були здати негайно протягом 14 днів відповідний контингент. Тих хто не здасть очікувало покарання – конфіскація усього майна включно із помешканням, а ще – важкі примусові роботи. Станом на 23 лютого у цьому ж старостві конфісковано майно 10 родин за “приховування продуктів харчування”, і вислано їх на примусові роботи [7, 3].

У сільському господарстві окупаційна влада ставку робила на селянина – одноосібника, а в окремих селах, де мешканці не встигли розтягнути колгоспне майно, зберігалися колективні форми господарювання советської влади, реформовані у так звані лігеншафти (господарські двори) під керівництвом представника Німеччини, спеціально призначеного повітовою адміністрацією. Працю у них населення сприймало з найбільшою ненавистю – рабську. Для одноосібників запровадили натуральний податок (контингент) із здачі сільськогосподарської продукції. Призначали його на кожний повіт, а повітове керівництво розподіляло між волостями й селами, залежно від кількості господарських дворів і їх економічного стану. З авторитетних господарів села під керівництвом війта створювали “Контингентну комісію”, яка вже безпосередньо визначала норму податку для кожного господаря залежно від розміру земельного наділу, яким він володів, і кількості членів

його сім'ї. Господар, який мав у володінні 2,5 га землі, повинен був здати упродовж року 12 ц. зерна, 25 ц. картоплі, 800 л. молока (а хто не мав дітей – 900 л.), 200 кг м'яса і 112 злотих готівкою [19, 39]. На села накладали контингент фуражу, наприклад, у селі Великі Луки Тернопільської округи він становив: соломи – 1251 ц., сіна – 625,5 ц., з доставкою у пункт прийому – фільварок на Загребеллі біля Тернополя [26, 52]. Кожний кооператив населеного пункту був зобов'язаний зібрати яйця у кількості щонайменше 1440 шт. Якщо багатодітна сім'я мала небагато землі, то зазвичай розмір контингенту був меншим, ніж у заможніших сім'ях. Спроби вплинути на визначення розміру контингенту, зважаючи на кумівські стосунки, суворо каралися. Зарізати собі свиню селянин міг лише тоді, коли перед тим уже здав таку саму на контингент. Важливими були правила торгово-господарської діяльності у селі. У населення, повідомляється в одній із директив УЦК, ніхто не мав права задарма або низьку ціну скуповувати свиней, сільськогосподарські продукти тощо, без відповідного дозволу – “Бецугшайну” [26, 60]. Щоб селяни не мололи зерна, у них забирали жорна, а в млині можна було молоти тільки за згодою властей. Для стимулювання здачі контингенту, діяла відповідна система заохочень – земельні наділи, спеціальні квоти (бонуси) на придбання продовольчих і промислових товарів, сума яких не перевищувала 20 відсотків від вартості зданої продукції, а також практикувалася винагорода – кілька пляшок горілки для господарів, сільських і волосних старост за виконання пляну контингенту.

Якщо господар здавав корець пашні за 20 злотих – премія 0,5 л. горілки, і за такої ж квоти – 4 л. горілки одержувало село, що зайняло перше місце у здачі цієї продукції. За повну здачу контингенту преміювання в Тернопільській окрузі, станом на листопад 1942 р., було таким: для мешканців кожного села Микулинецького повіту призначалися премійовані товари для розподілу: господарське мило – 64 шт., туалетне мило – 42 шт., сода – 6 кг, свічки – 5 кг. Наголошувалось, що потрібно розподіляти серед тих громадян, хто здав щонайменше 50% контингентного збіжжя. Обізнаності сприяли цінники: господарське мило – 2,80 злотих за 1 кг, свічки – 7,60 зл/кг, сода – 1,44 зл/кг, туалетне мило – 0,70 зл/кг [26, 39]. Збирання контингенту проводилося за допомогою німецької поліції, що нерідко супроводжувалося пограбуванням цивільного населення та вилученням молодих хлопців до “Баудінсту”. За невиконання ж контингенту застосовувались різні покарання: з 1 січня 1943 року – конфіскації рухомого та нерухомого майна, тюремне ув’язнення до 14 днів, примусові роботи у таборах праці, вивезення до Німеччини, грошові штрафи, і, як надзвичайний засіб, – прилюдна страта [10, 3]. Незважаючи на становище місцевого населення, окупаційна влада намагалася якнайбільше витягти матеріального ресурсу з підвладної їй території. Це стало особливо відчутним з початком 1943 року. Вже 26 січня у Тернопільській окрузі встановлено контингент м’яса – 10000 голів великої рогатої худоби з терміном виконання два місяці, крім звичайного м’ясного контингенту [26, 40]. А в другій половині цього ж

року контингент збільшено на 100%. За свідченням жителя с. Шпиколоси Кременецького району І. Вознюка, у 1943 р., німецька окупаційна влада пред’явила низку завищених вимог щодо постачання зерна, м’яса і молока. Селяни цього завдання виконати не змогли, через це 14 липня 1943 р. в с. Шпиколоси приїхав каральний загін до 300 осіб, і вчинив погром над жителями населеного пункту. Німці групами ходили по селі, били вікна, підпалювали двори, забирали речі, вбивали людей, а деяких живими кидали в палаючі будинки. Частину жителів загнали у стайню і спалили. Протягом цього дня спалено 240 селянських дворів і живцем 22 особи. Забрано в примусовому порядку 113 коней, 497 корови, 80 овець і 46 свиней [21, 116].

Невпинні грабежі, напади на села, викрадення людей, побої – повсякденна картина німецької окупації другої половини 1943 року. Побільшали випадки конфіскації не тільки худоби, але й усього майна. У середовищі селян починає формуватися пасивний опір “новому порядку” – припинення здачі контингенту. У зв’язку з цим у села, де такий спротив фіксувався, приїжджали представники верхмату, таборилися по 10-39 осіб у фільварках, і проводили відповідну роботу. Майже щодня контролювали книги збору контингенту в громадських управах. До селян, що не здали навіть незначної норми, приходили німці, проводили т. зв. ревізії і забирали все наявне збіжжя. Якщо нікого не було в хаті, проникали через вікно, або через виламані двері. Забирали борошно, сало, збіжжя, вовну. Якщо з’ясували, що в господаря нема нічого, то вважали, що він десь

сховав своє добро, тоді забирали буквально все: худобу, рядна, полотно тощо. За спротив били, висилали до фільварку на примусові роботи або проводили загальну конфіскацію з позбавленням права на проживання [22, 41]. У селі Підбірцях біля Львова господаря відіслали до фільварку, адміністрація якого складалась з поляків. Він не витримав там порядків, та й утік. Після цього його жінку з чотирма дітьми вигнали з власного помешкання. Подібних випадків зафіксовано чимало.

За невиплату податків і поставок, гітлерівці розорили селянські господарства, забирали худобу і вбивали людей. Така грабіжницька політика окупантів із одночасним фізичним винищенням наштовхувалася на опір селянства. Галицький селянин змушений був протидіяти. Унаслідок посилення німецького окупаційного свавілля з'являється певна кількість осіб, які змушені були переховуватись від влади. Частина із них, перебуваючи під впливом ОУН(б), починає проявляти в тій чи іншій формі опір німецьким експлуататорам.

Порівняно із податковою (контингентною) системою набір робочої сили на добровільно-примусових засадах для праці у межах чи за межами дистрикту, на перший погляд, здавався менш проблемним, проте, як виявилось на практиці, викликав негативну реакцію із особливим загостренням. Вона почала проявлятися вже на початковій стадії набору в "Баудінст" ("Українську службу Батьківщині") – примусову напіввійськову будівельну службу. Мета створення установи – відбудова мережі шляхів та доріг, що мало сприяти розвитку інфраструктури сільсько-

господарського виробництва. Галичани, вибираючи Райх чи "Баудінст", спершу вибирали Райх, адже розраховували на краще матеріальне становище. Крім цього, для мешканців дистрикту ця установа була новою, що також впливало на процес набору. Складалося враження, що створенням "Української служби Батьківщині" окупаційна влада намагалася вирішити проблему із зайнятістю населення. Працівники мали безкоштовно отримувати їжу, одяг, взуття, знаряддя праці, а також 0,5 злотих зарплати щоденно. Але, насправді, це було зовсім не так. Робітників тримали у спеціальних таборах по 80 – 150 осіб. Із вересня 1941 року сюди набирали добровольців віком 17 – 35 років з терміном служби три місяці [2, 3]. Очолював "Баудінст" німецький інспектор якому допомагали майстри, помічники майстрів, провідники відділів, кращі з робітників. Майстром чи провідником відділу могла стати особа, яка виявляла необхідні здібності й зразкову поведінку, жодних обмежень не існувало. Згідно з розпорядком дня "Баудінстів" робітники вставали о 5 годині ранку, вмивалися, приводили себе до ладу, після цього відбувалася перевірка присутності працівників, молитва, сніданок. На роботу йшли співаючи українських народних пісень, а ще чітко викарбовуючи черевиками з дерев'яними підощвами кожен крок. Працювали цілий день без обіду. Увечері, після вечері перекличка, молитва, спали у бараках на дерев'яних ліжках. Крім повсякденної праці, робітникам надавалася можливість у вільний час займатися спортивною та культурною діяльністю. Якщо ж вони, незважаючи на важкі умови,

відпрацьовували встановлений термін без порушень, їм видавали довідку, в якій зазначався вид, характер праці, її тривалість та оцінка. Така довідка давала перевагу під час працевлаштування на постійне місце праці. У разі порушень, неякісного виконання роботи адміністрація табору продовжувала термін трудової повинності. Кожен юнак зобов'язувався пройти службу у "Баудінсті". Але важка праця, недостатнє харчування, і жорстоке ставлення німецьких інспекторів, майстрів-фольксдойчів, провідників відділів (кваліфікованих майстрів української національності майже не було), призвели до того, що вже наприкінці листопада – на початку грудня 1941 року преса рясніла повідомленнями про заступження втеч із "Баудінстів" [4, 3]. Влада почала вживати відповідних заходів, що характеризувались особливою жорстокістю. В Городенківській окрузі це відбувалося так. З Городенки приїжджали додому до родичів утікачів представники поліції, і забирали зимовий одяг (переважно кожухи). Таким чином, родина у передзимовий час опинялася в досить скрутному становищі, тому втікач змушений був повертатися до попереднього місця роботи, ще й проходив своєрідну "виховну профілактику" у поліційній установі [16,26].

Навесні 1942 року розгорнувся примусовий набір до Української служби Батьківщині. Термін служби в "Баудінсті" згідно з розпорядженням генерал – губернатора, з 15 лютого збільшився до 7 місяців [5, 3]. Мережа таборів праці дедалі стає насиченішою, уже навесні вони розміщувалися у Львові, Винниках, Жовкві, Синевідську, Бродах, Станіс-

лавові, Дрогобичі, Самбірщині [8,3]. Законодавчо "Будівельна служба" була оформлена у Деннику Розпорядків для Генерал-Губернаторства від 20 квітня 1942 року, згідно з яким, основне завдання установи – загально-корисні, або важливі з державно-політичного погляду роботи та допомога під час стихійних лих. Змінювалася і вікова категорія працівників, залучалися усі ненімецькі мешканці віком від 18 до 60 років, за винятком іноземців, юдеїв і ромів. Розпорядження вступало в дію 1 травня 1942 року [9, 3]. Кількість таборів праці і робітників невпинно зростала, водночас, погіршувались умови проживання. Не проводилася відповідна дезінфекція приміщень. Як результат цього з'явилися серед працівників воші, блохи. Виникла проблема із харчуванням. У раціоні робітника обов'язковими елементами була гірка чорна кава, напівсира капуста, столові буряки і трохи хліба [16, 25]. Це зумовило нові втечі із "Баудінстів", і, відповідно, більш жорсткі методи боротьби з ними. Вже з січня 1943 по всій території дистрикту спостерігалися випадки конфіскації майна тих, хто не з'явився до "Уряду Праці". А з березня того ж року, офіційно у пресі друкували погрози про покарання відповідно до законів воєнного часу осіб, які ухилялися від виконання свого безпосереднього обов'язку – праці у «Баудінсті», яка, як наголошувалось тоді, замінювала військову службу.

Влада створила так звані "карні табори", до яких відсиляли робітників "Баудінстів" за різноманітні провини, – з терміном перебування від трьох тижнів і більше. Умови праці у них були жахливі – щоденні побої,

знуцання. Багато робітників не повернулися – померли від насильства.

Водночас із репресивними заходами влада намагалася вирішити деякі проблеми “Баудінсту”. Їх починають розміщувати в округах так, щоб працівник знаходився якомога ближче до своєї місцевості. Також дозволялося відвідувати час від часу рідних, привозити з дому харчі і нижню білизну [11, 2]. З початком формування дивізії СС “Галичина” багато юнаків покинули “Баудінст”, щоб вступити до цієї ваффен-дивізії. Проте і тут окупаційна влада контролювала набір охочих. Губернатор дистрикту Вехтер видав наказ, за яким до лав дивізії приймали тих, хто чесно відпрацював у “Баудінсті”, а хто без дозволу начальника покинув місце праці, повинен був повернутися до 15 травня, щоб не зазнати суворого покарання [13, 3]. Проте, незважаючи на погрози влади, певна кількість робітників так і не повернулася до робочих місць. Переховуючись, вони стали на шлях протидії німецьким окупантам. Слід зазначити, що станом на 23 червня 1943 року у “Баудінстах” дистрикту працювало близько 14 тисяч робітників [14, 2]. Якщо порівняти із загальною кількістю мешканців дистрикту, це було не так вже й багато, але надалі ця цифра починає йти на спад, катастрофічно зменшуючись.

Крім трудових повинностей у “Баудінсті”, ще з вересня 1941 року (за розпорядженням генерал-губернатора) розпочалися набори працездатного населення для робіт у Райху – для використання їхньої праці у військовій промисловості, шахтах, сільському господарстві. На початку акції тисячі юнаків і дівчат їхали

туди добровільно. Для галичан працювати на території Німеччини було звичною справою, адже на заробітках вони перебували тут ще перед Першою світовою війною, а потім – й у післявоєнний період. Заробляли непогано, набували нових умінь та навичок, тому на початковому етапі не було труднощів у наборі до Райху. Вже 6 вересня 1941 року від’їхав перший транспорт із близько 1000 добровольців з галицького дистрикту [17, 209]. Від’їзди відбувалися під гучні промови урядовців адміністрації, мелодії оркестрів та спів українських пісень. Процесом мобілізації робочої сили займалася “Біржа праці”, або “Уряд Праці”, що знаходилися у містах. Представники цих організацій розгорнули пропаганду, звертаючи увагу на високу платню згідно з унормованими тарифами і підвищенням фахових знань тих, хто працюватиме у Німеччині. Також наголошувалось на тому, що робітники після 9-тимісячної праці одержать відпустку на два тижні, яку зможуть провести вдома [3, 7]. Незважаючи на такі агітаційні заклики, потік добровольців поступово йшов на спад, тому з весни 1942 року розпочато примусовий вивіз, який поступово набирав величезних масштабів.

Процес вивезення робочої сили з галицького села мав свої особливості. У селах розповсюджувалась практика розподілу мобілізаційних плянів, які здійснювали волосні старшини, сільські старости (війти), священики, «мужі довір’я» від УЦК. Після фактичного призупинення добровільних наборів сільська адміністрація лише їй відомими методами знаходила добровольців серед галичан. Вона вносила до списку мобі-

лізованих передусім сиріт, напівсиріт, неблагоннадійний елемент села, членів багатодітних родин. У тогочасних селах посади вїтїв, поліцаїв, займали особи, які до війни були добре знайомі з членами громади. Саме вони складали списки молодих людей, які мали виїхати на роботу до Німеччини. Після складання списку надсилали урядовий наказ, у якому зазначалося ім'я, прїзвище, дата народження, адреса, і вказувалося, що, крім особистих документів, треба взяти нижню білизну, робїтничевбрання, взуття, запас харчїв на два днї. Як відшкодування за використання забраного родинї після відїзду мали переказати 54 злотих. Наголошувалося, що вивезенї будуть зайняті у Німеччинї на посадї вільної умови про працю – за винагородою унормованою тарифами. Заощадження із заробїткїв можна буде пересилати додому. Хто не виконував наказ, карався ув'язненням або примусовими роботами [20, 27]. У сїльській місцевостї на кожне село накладалася квота, наприклад, 20 осіб. Якщо її не виконували, то вїтї і голова вербункової комісії також могли бути притягненнї до судової відповідальности.

З початком сїчня 1943 року почали застосовувати такі форми набору людей як облави. Вїйськові оточували територїю й усїх осіб відповідної вікової категорїї, які долею випадку опинялися на нїй, вивозили на роботи до Райху. Тїльки у Львовї в другїй половинї сїчня під час однїєї з облав захоплено 900 українцїв. Зї Станїславської области в сїчні таким методом було вивезено понад 15 тисяч людей. На Рогатинщинї поліція застосовувала облави під час церковних урочистостей (водосвяття) [25, 4].

За відмову їхати до Німеччини застосовували і збірну відповідальність. У лютому 1943 року нацисти вчинили криваву розправу над мешканцями с. Осїньки на Тернопільщинї, розстріляли на сїльському майданї 60 місцевих жителїв, спалили 16 дворїв. Використовуючи різноманїтнї методи та засоби, нїмцям вдалося станом на 15 квїтня 1943 року, згїдно з даними керївника “Уряду Праці” Ніче вивезти із дїстрикту до Райху 300 255 осіб – 188 895 чоловїкїв та 111 360 жїнок, з них 220,114 працювало у сїльському господарствї, 80141 в промисловостї [12, 1].

Після дев'ятимїсячної праці галичани часто приїжджали у відпустки додому, а назад до Німеччини не поверталися. Тодї з Райху подавали запит до каральних органїв дїстрикту. Тї, в своєю чергою, зверталися до нїмецької жандармерїї з вимогою арештувати дезертира. Нїмецька жандармерія виконання цього наказу перекладала на українську поліцію, в якїй часто перебували члени або прихильники ОУН(б). Через своїх зв'язкових вони попереджали втікача, щоб той заховався. Вирушаючи арештовувати дезертира, поліція брала зї собою сїльського вїтїа. Родина втікача, вдаючи здивування, питала, чого від неї хочуть, оскільки вїтїт знає, що син поїхав у Німеччину. Тодї поліцаї оформляв протокол, де зазначалося: “Розшукуваний додому не повернувся!” Протокол підписували вїтїт, члени родини і поліцаї. На цьому розшук припинявся [15, 59].

Таким чином, людина опинялася поза межами нїмецького адмінїстративного впливу, але вже під егїдою Органїзації Українських Націоналїстїв, вїйськовий сектор якої втікачїв із

“Баудінстів” та тих, що переховувалися від робіт у Райху, починає залучати до загонів самооборони з травня 1943 року, а з червня відправляти у новостворенні карпатські військово-вишкільні табори.

Отже, після встановлення німецької окупаційної влади в Галичині спостерігаємо намагання максимально використати в інтересах Райху весь господарський та людський потенціал регіону. Контингентна система, примусові набори працездатного населення для робіт, як у Німеччині так і на території дистрикту, викликали негативну реакцію серед місцевого населення. З кожним роком окупаційний режим ставав більш жорстоким, умови проживання та праці погіршувались, особливо, це стало помітним з початком 1943 року. І як наслідок, економічна політика німців наштовхується на протидію, яка, минаючи відповідні стадії свого розвитку (втечі, саботажі, переховування), виливається у другій половині 1943 року в діяльності Української народної самооборони.

Bibliography and Notes

1. «Львівські вісті: щоденник» 1941, 24 вересня, с. 3.
2. «Львівські вісті: щоденник» 1941, 28-29 вересня, с. 3.
3. «Львівські вісті: щоденник» 1941, 16 жовтня, с. 7.
4. «Львівські вісті: щоденник» 1941, 2 грудня, с. 3.
5. «Львівські вісті: щоденник» 1942, 22-23 лютого, с. 3.
6. «Львівські вісті: щоденник» 1942, 7 березня, с. 3.
7. «Львівські вісті: щоденник» 1942, 11 березня, с. 3.
8. «Львівські вісті: щоденник» 1942, 3-4 травня, с. 3.

9. «Львівські вісті: щоденник» 1942, 6 червня, с. 3.

10. «Львівські вісті: щоденник» 1943, 17-18 січня, с. 3.

11. «Львівські вісті: щоденник» 1943, 19 березня, с. 2.

12. «Львівські вісті: щоденник» 1943, 15 квітня, с. 1.

13. «Львівські вісті: щоденник» 1943, 9-10 травня, с. 3.

14. «Львівські вісті: щоденник» 1943, 23 червня, с. 2.

15. Мудрик-Мечник Степан, *Радехівщина у боротьбі за самостійну українську державу*, Львів: Універсум 1994, 78 с.

16. Мохорук Дмитро, *Село моє Топорівці. Літопис села (1939 – 2000)*, Том 4, Косів: Писаний камінь 2007, 340 с.

17. Паньківський Кость, *Роки німецької окупації*, Нью-Йорк-Торонто 1983, 479 с.

18. Sandkühler Thomas, *Endlosung in Galizien*, Bonn 1996, 592 S.

19. Державний архів Івано-Франківської області, Фонд П-1, Опис 1, Справа 313, 50 арк.

20. Державний архів Львівської області, Фонд Р. 24, Опис 2, Справа 74, 30 арк.

21. Державний архів Тернопільської області, Фонд 319, Опис 4, Справа 40, 161 арк.

22. Центральний державний архів вищих органів влади та управління, Фонд 3833, Опис 1, Справа 34, 66 арк.

23. Центральний державний архів вищих органів влади та управління, Фонд 3833, Опис 3, Справа 4, 88 арк.

24. Центральний державний архів вищих органів влади та управління, Фонд 3833, Опис 3, Справа 6, 15 арк.

25. Центральний державний архів вищих органів влади та управління, Фонд 3833, Опис 3, Справа 7, 10 арк.

26. Центральний державний архів вищих органів влади та управління, Фонд 3975, Опис 1, Справа 6, 61 арк.

Mykhaylo Romaniuk

**SPECIAL MEANS USED BY THE USSR AGENCIES OF STATE SECURITY
IN THEIR STRUGGLE WITH NATIONALIST UNDERGROUND IN
WESTERN UKRAINE IN THE 1940S AND 1950S
(THE CASE OF THE OUN ZOLOCHIV COUNTY)**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies of
National Academy of Sciences of Ukraine

Михайло Романюк

**ВИКОРИСТАННЯ ОРГАНАМИ ДЕРЖАВНОЇ БЕЗПЕКИ ССРС
СПЕЦІАЛЬНИХ ЗАСОБІВ У БОРОТЬБІ З НАЦІОНАЛІСТИЧНИМ
ПІДПІЛЛЯМ У ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ: 1940 – 1950 РР.
(НА МАТЕРІАЛАХ ЗОЛОЧІВСЬКОЇ ОКРУГИ ОУН)**

Abstract: The article analyses how agencies of the Soviet Ministry of the State Security employed special means in their struggle with Ukrainian nationalist underground in the late 1940s and early 1950s. It is based on the former confidential archival sources. Using specific cases the article highlights ways of employing radio signal transmitter “Trivoga”, special hypnotic paralytic drug “Neptun-47”, mines-surprises and other special means and shows what results they helped to achieve.

Keywords: OUN, OUN Zolochiv county, Ministry of Interior, Ministry of State Security, special means

Упродовж останнього десятиліття поживалося зацікавлення науковців питанням боротьби органів МВД-МГБ проти українського визвольного руху середини ХХ століття. Вітчизняна історіографія збагатилася десятками праць (щоправда різного наукового рівня), у яких досліджені конкретні аспекти протиповстанської боротьби. Серед дослідників, які займалися цією тематикою слід відзначити Володимира Сергійчука [22], [21], Галину Стародубець [25], [26], Анатолія Русначенка [20], Тара-

са Ремарчука [19], Тамару Вронську [9] та ін.

Особливої уваги заслуговують комплексні праці Дмитра Веденеєва та Геннадія Биструхіна [6], [7], [8], у яких проаналізовані основні заходи органів советської влади, спрямовані на ліквідацію оунівського підпілля в регіоні. Їхні праці відкривають додаткові можливості для поглибленого вивчення окремих аспектів протистояння советської влади та оунівського підпілля в Західній Україні повоєнного періоду.

Незважаючи на традиційну тенденційність у підборі документів та їхньому археографічному супроводі, окремі цікаві матеріали для дослідників згадуваної тематики можна знайти у збірниках документів, опублікованих останнім часом в Росії [18], [27], [28, 5].

Безпосередньо дослідженню специфіки використання органами МГБ спеціальної техніки та допоміжних засобів у боротьбі з націоналістичним підпіллям присвячені публікації Дмитра Веденєєва та Геннадія Биструхіна (окремих параграфів їхньої монографії) [16], Олександра Іщука і Наталії Ніколаєвої [17] та Ярослава Антонюка [1]. Однак, вони, як правило, є або узагальнюючими або вузькосконкретизованими дослідженнями, присвяченими окремим регіонам поширення повстанського руху 1940 – 1950-х рр.

Однак, слід відзначити, що попри велику кількість праць з історії українського визвольного руху середини ХХ ст., досі немає спеціального дослідження з історії Золочівської округи ОУН, і тим паче, з питання використання органами МГБ спеціальних засобів у боротьбі проти збройного підпілля ОУН в цьому регіоні. Основними джерелами при написанні статті стали матеріали Галузевого державного архіву Служби безпеки України (далі – ГДА СБУ) та Архіву Управління Служби безпеки України у Львівській області (далі – Архів УСБУ ЛО). Важливе значення також мають спогади учасників та свідків описуваних подій.

Золочівська округа ОУН, як структурна одиниця націоналістичного підпілля в Західній Україні, була створена у кінці 1937 р. і проіснувала до березня 1953 р., коли у бою з чекістсько-військовою групою загинув

її останній керівник – Іван Червак («Олесь»). Упродовж свого функціонування округа неодноразово змінювала структуру, поступово збільшуючи кількість підпорядкованих їй районних проводів ОУН. Станом на період максимального розвитку повстанського руху у цій місцевості (у другій половині 1940-х рр.) окружний провід у своєму підпорядкуванні мав два надрайонних (Бродівський та Золочівський), а ті, у свою чергу, дев'ять районних (Бродівський, Буський, Глинянський, Заболотцівський, Золочівський, Краснянський, Олеський, Підкаміньський та Поморянський) проводів ОУН, що співвідносились із дев'ятьма тодішніми районами. За сучасним адміністративно-територіальним устроєм це територія Бродівського, Буського, Золочівського і частково Перемишлянського районів Львівської області.

До боротьби з підпіллям на теренах округи окупаційна влада залучала оперативний склад районних відділів та обласних управлінь НКВД-НКГБ, внутрішні та прикордонні війська НКВД, війська НКВД СРСР по охороні залізниць, військові частини Красної армії, підрозділи місцевих авіаційних баз, винищувальні батальйони, советсько-партійний актив тощо. Керівництво операціями, як правило, здійснювали оперативні співробітники структур НКВД-НКГБ.

Якщо в період масової повстанської боротьби органами НКВД-НКГБ для захоплення або ліквідації підпільників здебільшого використовувалися такі спеціальні технічні засоби як газові гранати та отрута, то у кінці 1940 – поч. 1950-х рр. ситуація кардинально змінюється. Таємні лабораторії МГБ продукували дедалі нові

спеціальні засоби для протиповстанської боротьби.

Особливою ознакою протиповстанської боротьби кінця 1940-х – початку 1950-х рр. стало активне використання органами МГБ оперативної техніки та спеціальних засобів, до яких ми, в першу чергу, відносимо радіосигналізаційні апарати “Тривога” та “Метео”, спецпрепарат снодійно-паралітичної дії “Нептун-47”, мінісюрпризи тощо.

Від 1948 р. для своєчасного повідомлення про появу повстанців у будинках надійної агентури таємно встановлювали радіосигналізаційний апарат “Тривога”. З приходом підпільників агент на прихованому в житловому або господарському приміщенні апараті натискав кнопку певну кількість разів та з відповідним інтервалом – і сигнал надходив на пульта чергового райвідділу органів МГБ, за яким на місце виїздила оперативно-військова група. Часто також практикувалося перебування оперативно-військової групи з переносним радіоприймачем у безпосередній близькості від населеного пункту (а то й у ньому), де був встановлений радіосигналізаційний апарат, що давало можливість оперативно реагувати на отриманий сигнал [15, 1-5]. До 10 вересня 1949 р. в західних областях України було встановлено 600 таких апаратів. За даними Дмитра Веденєва з допомогою цього технічного засобу від червня 1948 р. до січня 1951 р. в Західній Україні було ліквідовано 136 підпільників [7, 295], [15, 66].

Використання апарату “Тривога” набуло широкого застосування і в районах, що входили до складу Золочівського окружного проводу ОУН, чому особливо сприяла й та обставина, що

органи МГБ володіли інформацією про те, що на цьому терені переховується один із керівників підпілля в Україні Василь Кук – “Леміш”. Зокрема, у квітні 1949 р. апарат “Тривога” співробітники МГБ таємно встановили у жителя с. Голосковичі Бродівського району Дем’яна Заставного, до якого часто заходили учасники лінійної боївки зв’язку Миколи Войтовича – “Степана”, що обслуговувала “Леміша”.

Влітку 1950 р. оперативна група відділу 2-Н УМГБ Львівської області активізувала заходи, спрямовані на розшук та ліквідацію референта СБ Золочівського надрайонного проводу ОУН “Січового”. Під час проведення агентурно-оперативних комбінацій з його розшуку через таємних інформаторів МГБ, що мешкали у м. Золочеві, були отримані дані про велику ймовірність появи останнього найближчим часом у місті. З огляду на отриману інформацію було вирішено провести спецоперацію, у якій основну роль мали відігравати апарати “Тривога”, як засіб своєчасного попередження оперативної групи про появу підпільників. У будинках інформаторів “Граба”, “Гавриленка”, “Орлова” та інших, що жили на околиці Золочева, таємно було встановлено радіосигналізаційні апарати. Під час встановлення апаратів з інформаторами було обумовлено, що у випадку отримання ними інформації про місце укриття “Січового” радіосигнали подаються з перервами. Тоді на домовлений пункт зв’язку прибуває оперативний співробітник. Якщо ж підпільник прийде у будинок інформатора – безперервний радіосигнал, за яким на місце прибуває оперативно-військова група. У приміщенні міського відділу МГБ був встановлений радіоприймач, таким

чином оперативники цілодобово стежили за появою відповідного сигналу. Ввечері 15 серпня 1950 р. інформатор “Граб” (в іншому документі псевдонім інформатора проходить як «Астра») передав радіосигнал про перебування у його будинку провідника “Січового” [15, 7-8]. Вже о 19 год. чекістсько-військова група 4-го стрілецького полку внутрішніх військ МГБ під керівництвом заступника начальника відділення відділу 2-Н УМГБ капітана Балюка і начальника Золочівського міського відділу МГБ підполковника Соболюкова оточила господарство інформатора та кілька прилеглих будинків. Двоє повстанців, що переходувалися у stodoli, на пропозицію здатися живими відкрили вогонь і після нетривалої перестрілки підірвалися на гранатах. Таким чином, у ході вдалої операції з використанням спецзасобів органам МГБ вдалося ліквідувати керівника Золочівського надрайонного проводу ОУН Дем’яна Гудиму та референта пропаганди цього ж проводу Ярослава Дзендровського – “Ваню” [10, 228-229].

Незважаючи на окремі випадки вдалого застосування радіосигналізаційного апарату “Тривога”, органи МГБ фіксували у своїх звітах велику кількість фактів неправильного використання цього технічного засобу. Серед найбільших недоліків було названо те, що оперативні групи несвоєчасно реагували на отриманий сигнал. Станом на 1 січня 1951 р. органами МГБ у Львівській області було отримано 51 сигнал про появу повстанців, і лише в 11 випадках ці дані були реалізовані. При цьому захоплено та ліквідовано 28 повстанців [15, 71]. На Золочівщині, зокрема, зафіксовані випадки спізнення оперативно-

військових груп на сигнал: від агента “Орлова” з с. Жуличі Золочівського району – 23 липня та 9 серпня 1950 р.; від “Сидоровича” з с. Чучмани Заболотні Буського району – 23 серпня 1950 р.; від “Лілії” з с. Голосковичі Заболотцівського району – 10 вересня 1950 р. [15, 13].

Найбільш ефективним засобом, що використовувався для захоплення підпільників, і в першу чергу з керівного складу, був хімічний спецпрепарат “Нептун-47” або його різновиди, який починав діяти за 5-6 хвилин після потрапляння в організм: мліли кінцівки, людина втрачала контроль над собою й впадала у приблизно двогодинний важкий сон з галюцинаціями. Після пробудження її свідомість певний час (близько години) залишалася затьмареною, що вважалося зручним моментом для “активного допиту”, жертва відчувала страшну спрагу й головний біль [13, 130], [7, 298]. Як правило, цю речовину в ампулах видавалося агентурі (здебільшого тій, у якої були встановлені апарати “Тривога”) із завданням підмішати її в їжу чи напої. Завдяки заходам по захопленню повстанців органи МГБ отримували більші можливості по інфільтрації агентури в підпілля, захопленню каналів та пунктів зв’язку, виявленню організаційної структури ОУН та її керівних ланок. Власне за допомогою цього спеціального засобу 14 травня 1952 р. у с. Конюшків Бродівського району було захоплено повстанців Павла Войтіва – “Андрія” та Олексія Киселика – “Віщуна” [2, 10-10зв.; 24], а 27 травня 1952 р. у м. Берестечко Волинської області – учасниць техзвена Бродівського надрайонного проводу ОУН Ганну Батійовську – “Галю” та Марію Андрущак

– “Марійку” [13, 222-224], [23]. При цьому варто відзначити, що співробітники МГБ тримали у таємниці обставини використання спецпрепаратів. У архівно-слідчих справах підпільників немає жодної згадки про їх використання, а обставини захоплення прикриті спеціальними легендами, що були оформлені відповідними документами [2, 10-10зв.], [4, 9]. Так, для прикладу, у справі вищезгаданих підпільниць зазначено, що вони були захоплені 27 травня 1952 р. у лісовому масиві біля м. Берестечко Волинської області й це підтверджує відповідно оформлений співробітниками Берестецького РО МГБ акт затримання [4, 9-11]. Насправді ж вони в руки ворога потрапили непритомними на конспіративній квартирі одного із жителів м. Берестечко про що, зокрема, свідчить Ганна Батійовська [23].

Завдяки даним, отриманим від “Віщуна” та “Андрія”, упродовж наступних місяців органам МГБ вдалося знищити збройне підпілля ОУН на території тодішніх Бродівського та Олеського районів та заарештувати значну кількість повстанських помічників з-поміж цивільного населення.

Великої шкоди націоналістичному підпіллю на території тодішніх Краснянського, Золочівського та Поморянського районів було завдано органами МГБ завдяки свідченням захопленого за допомогою спецпрепарату “Нептун” керівника Краснянського районного проводу ОУН Володимира Осики – “Чайки”. Операція по його затриманню була проведена 19 червня 1952 р. у с. Мала Вільшанка Краснянського (тепер – Золочівського) району у будинку агента райвідділу МГБ “Герасимова” [11, 272]. Реалізуючи його дані 31 липня 1952 р., зокрема, був

ліквідований референт СБ Золочівського окружного проводу ОУН Василь Гарабач – “Роман” та інші підпільники [14, 301-303], [12, 54]. За матеріалами, наданими «Чайкою», та при його безпосередній участі, співробітниками МГБ впродовж літа 1952 р. вилучено із сховків 9 архівів Золочівського окружного та надрайонного, Краснянського районного проводів ОУН.

Широкого застосування, особливо на початку 1950-х рр., набули міни-сюрпризи, які встановлювалися у виявлених повстанських криївках, на “мертвих пунктах” підпільного зв'язку, місцях сховку оунівських архівів тощо. Слід зазначити, що даний засіб був спрямований виключно на ліквідацію учасників підпілля, а не на їхнє захоплення. Наведемо кілька прикладів застосування цього технічного засобу у протиповстанській боротьбі.

У червні 1950 р. Буський РО МГБ отримав агентурні дані про місце знаходження пункту зв'язку кущової боївки “Зиновія” в лісовому масиві на південний схід від хутора Лісові Боложинівської сільради. У зв'язку з тим, що закласти засідку у цьому місці було неможливо, вказаний пункт зв'язку був замінований, а на самому хуторі розташувалася оперативно-військова група під керівництвом помічника оперуповноваженого лейтенанта Федосєєва і командира роти внутрішніх військ МГБ капітана Кіріченка. 3 липня 1950 р. о 1-й годині ночі на міні-сюрпризі підірвався учасник боївки “Зиновія” Олексій Дацків, труп якого і виявила оперативно-військова група, що прибула на місце вибуху [10, 102].

У кінці липня 1950 р. під час проведення операції в Заболотцівському районі, в лісі на північ від хутора Лісовики виявили добре обладнану кри-

івку. 28 липня інженер 88 СП ВВ МГБ капітан Андреев замінував її шляхом встановлення міни нажимної дії під підлогою. 23 серпня 1950 р. РО МГБ стало відомо про те, що в районі замінованої криївки стався вибух. Під час виїзду на місце групи оперативних співробітників РО МГБ та інженера Андреева було встановлено, що закладена раніше міна спрацювала. На поверхні спецгрупа захопила тяжко контужену підпільницю, а із зруйнованої криївки витягли залишки двох розірваних трупів повстанців [10, 257-258].

Реалізуючи свідчення захопленого керівника Краснянського районного проводу ОУН В. Осики – “Чайки”, при його безпосередній участі, у період з 5 по 8 липня 1952 р. у лісових масивах тодішніх Золочівського, Краснянського та Поморянського районів було таємно викрито дев'ять тайників, з яких вилучено документи Золочівського окружного, Золочівського надрайонного та Краснянського районного проводів ОУН, а самі сховки заміновані [3, 34]. Один із таких замінованих сховків знаходився у лісі на захід від с. Залісся Золочівського району, де 22 серпня 1952 р. в результаті вибуху закладеної міни загинули керівник Поморянського районного проводу ОУН Павло Сеньків – “Михасько” та його бойовик Онуфрій Сукмановський [12, 85].

27 червня 1951 р. у замінованому схроні в лісі біля с. Гутисько Тур'янське Заболотцівського району підірвався бойовик кур'єрської групи зв'язку Проводу ОУН в Україні “Марко” [12, 254].

Таким чином, аналіз використання органами МГБ у кінці 1940-х – початку 1950-х рр. згаданих технічних

засобів у боротьбі із збройним підпіллям Золочівщини дає підстави ствердити, що вони були: 1) основним засобом, за допомогою якого здійснювалося захоплення учасників підпілля, а відтак – оперативне використання отриманої від них інформації; 2) одним із ефективних способів ліквідації учасників оунівського підпілля, і в першу чергу його керівного складу.

Bibliography and Notes

1. Антонюк Ярослав, *Застосування спецпрепаратів і оперативної техніки НКВС-НКДБ-МВС-МДБ в антиповстанських операціях на Волині (1944 - 1954 рр.)*, [у:] *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*, Серія: Історичні науки 2009, Випуск 13, с. 241-249.

2. *Архів Управління Служби безпеки України у Львівській області*, Справа 30980, Том 1, 318 арк..

3. *Архів Управління Служби безпеки України у Львівській області*, Справа П-19112, 273 арк.

4. *Архів Управління Служби безпеки України у Львівській області*, Справа П-25894, 411 арк.

5. Бурдс Джеффри, *Советская агентура: Очерки истории СССР в послевоенные годы (1944 - 1948)*, Москва-Нью-Йорк 2006, 296 с.

6. Веденеев Дмитро, Биструхін Геннадій, *“Повстанська розвідка діє точно й відважно...”. Документальна спадщина підрозділів спеціального призначення Організації українських націоналістів та Української повстанської армії. 1940 - 1950-ті роки*, Київ 2006, 568 с.

7. Веденеев Дмитро, Биструхін Геннадій, *Двобій без компромісів. Протиборство спец підрозділів ОУН та радянських сил спецоперацій. 1945 - 1980-ті роки*, Київ 2007, 568 с.

8. Веденеев Дмитро, Биструхін Геннадій, *Меч і тризуб. Розвідка і контррозвід-*

ка руху українських націоналістів та УПА (1920 – 1945), Київ, 2006, 408 с.

9. Вронська Тамара, *Заручники тоталітарного режиму: репресії проти “ворогів народу” в Україні (1917 – 1953 рр.)*, Київ 2009, 486 с.

10. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 2, Опис 31 (1960), Справа 24, 273 арк.

11. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 2, Опис 31 (1960), Справа 29, 295 арк.

12. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 2, Опис 31 (1960), Справа 30, 256 арк.

13. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 372, Том 64, 451 арк.

14. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 372, Том 75, 319 арк.

15. Галузевий державний архів Служби безпеки України, Фонд 13, Справа 372, Том 90, 306 арк.

16. *Застосування оперативної техніки та спеціальних засобів в антиповстанських операціях*, [у:] Веденєєв Дмитро, Биструхін Геннадій, *Двобій без компромісів. Протиборство спецпідрозділів ОУН та радянських сил спецоперацій. 1945 – 1980-ті роки*, Київ, 2007, с. 295-300.

17. Ішук Олександр, Ніколаєва Наталія, *Застосування радянськими спецслужбами допоміжних засобів у боротьбі з підпіллям ОУН та УПА*, [у:] *Український визвольний рух*, Львів 2008, Збірник 12, с. 134-162.

18. *НКВД-МВД СССР в борьбе с бандитизмом и вооруженным националистическим подпольем на Западной Украине, в Западной Белоруссии и Прибалтике (1939 – 1956): Сборник документов / Составители Н. Владимирцев, А. Кокурин*, Москва: Объединенная редакция МВД России 2008, 640 с.

19. Ремарчук Тарас, *Винищувальні батальйони Львівщини (1944 – 1948 рр.)*, [у:] *Наукові записки Національного університету “Острозька академія”*: Іс-

торичні науки, Острог 2008, Випуск 10, с. 193-203.

20. Русначенко Анатолій, *Народ збурений: Національно-визвольний рух в Україні й національні рухи опору в Білорусії, Литві, Латвії, Естонії у 1940 – 50-х роках*, Київ 2002, 519 с.

21. Сергійчук Володимир, *Самі себе звоювали. Діяльність винищувальних батальйонів проти українського національно-визвольного руху*, Київ 2003, 80 с.

22. Сергійчук Володимир, *Тавруючи визвольний прапор. Діяльність агентури та спецбойовок НКВС-НКДБ під виглядом ОУН-УПА*, Київ 2006, 184 с.

23. *Спогади Ганни Батійовської-Бучми / Записав Михайло Романюк 7.10.2006 р. у м. Червонограді Львівської обл.*, [у:] *Приватний архів Михайла Романюка у м. Львові*.

24. *Спогади Михайла Фецука, 1926 р.н., жителя с. Язлівчик Бродівського р-ну Львівської обл. / Записав Василь Стрільчук 25.03.2003 р. у с. Язлівчик Бродівського р-ну Львівської обл.*, [у:] *Приватний архів Василя Стрільчука у м. Броди*.

25. Стародубець Галина, *Створення та діяльність винищувальних батальйонів у рамках українського повстанського заплілля (1944 – 1945 рр.)*, [у:] *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, Серія: Історія, Тернопіль 2010, Випуск 2, с. 172-178.

26. Стародубець Галина, *Особливості формування та діяльності винищувальних батальйонів у 1944 -1945 роках*, [у:] *Український визвольний рух*, Збірник 14, Львів 2010, с. 109-127.

27. *Украинские националистические организации в годы Второй мировой войны. Документы: В 2-х томах, Том 1: 1939 – 1943 / Ред. А. Артизов*, Москва 2012, 878 с.

28. *Украинские националистические организации в годы Второй мировой войны. Документы: В 2-х томах, Том 2: 1944-1945 / Ред. А. Артизов*, Москва 2012, 1167 с.

Yuriy Kalichak

**ARCADIY ZHYWOTKO AS PUBLICIST, EDITOR,
AND RESEARCHER OF HISTORY OF THE UKRAINIAN PRESS**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Abstract: Ukrainian educationalist Arcadiy Zhyvotko's publishing, editorial, and publicistic activities deserve a closer examination. On the basis of processing of archival materials the publications of the scientist during the period from 1912 to 1948 is analysed.

It has been proved that A. Zhyvotko's journalistic activity was directed to upbringing amidst the growing generation of national consciousness and pride for belonging to the Ukrainian nation, to national revival, popularisation of the Ukrainian studies, propagation of extra-scholastic education among adult population not only in Ukraine, but also amongst the wide sections of the Ukrainians in emigration. Himself being in emigration, A. Zhyvotko bothered about the problems of the Ukrainians, submitted articles on this topic to the educational magazines in Galicia (Halychyna) and Transcarpathia. A. Zhyvotko's contribution to the formation of national consciousness amidst the Ukrainians and to the history of the Ukrainian journalism is considered.

Keywords: publicist, editor, publisher, educationalist, educational press, journalistic activities, pedagogical articles, formation of national consciousness

The formulation and argumentation of the problem's topicality. The publicistic, editorial and publishing activity of renowned Ukrainian educationalist Arcadiy Zhyvotko (1890 – 1948) deserves a special attention of our contemporaries. Despite constant interdiction and destruction of the Ukrainian printed word by various occupational authorities, the scientist always tried to deliver it to wide strata of the population. Moreover, he devoted a considerable part of his life to the study of the rise and development of the Ukrainian periodicals, willingly busying himself with the protection of magazines in the native language.

A. Zhyvotko repeatedly placed emphasis on a great role of printing word in the formation of national conscious-

ness and on dissemination of educational ideas. For that reason at any time he sought the publicity for many various articles, brochures, and books, trying to render knowledge to the wide sections of the populace.

The analysis of scientific researches. Analyzing Zhyvotko's outstanding contribution to the domestic journalism, Vasyl' Habor in his article to the encyclopaedic dictionary *Ukrainian Journalism in Names* (1996) referred to him as "one of the most diligent researchers of the Ukrainian press in general and Transcarpathian in particular" [6, 127].

The publicistic creativity of the scientist amazes with its scale, range, depth of judgments and, most of all, quantity of publications – over 70 – in a great num-

ber of various periodicals. It is unbelievably difficult to find out all the publications which came from A. Zhyvotko's pen, but we can confidently assert that the author craved to be printed in all the editions accessible to him both in mainland Ukraine – “Сніп” (“The Sheaf”), “Рада” (“Counsel”), “Маяк” (“The Light-house”), “Село” (“The Village”), “Українське Життя” (“Ukrainian Life”), “Життя Поділля” (“Podilia's Life”), “Діло” (“The Cause”), “Пчїлка” (“A Little Bee”), etc., – and far beyond it, where the Ukrainians abode, – “Українська Трибуна” (“The Ukrainian Tribune”), “Народна Воля” (“People's Will”), “Наша Культура” (“Our Culture”), “Краківські Вісті” (“Krakow News”), “Голос” (“Voice”), “Трудова Україна” (“Labouring Ukraine”) and others. Living in Europe, Zhyvotko spared no effort to acquaint the western peoples with Ukraine's struggle for independence and a worthy place of his nation amidst the world community, publishing articles in the foreign language magazines, like “Slovansky Prehled”, “Slovanska Revue” (Prague), a. o.

The statement of the basic material. The conducted research resulted in finding out of the numerous pseudonyms under which A. Zhyvotko hid his authorship in order to avoid the prosecutions from the ruling power. Olexandr Dey submits only some of them: А.Ж-ко, А. Пухальський, А. Пуховський, Хо (А. Zhko, А. Pukhalskyi, А. Pukhovskiy, Kho) [2, 469]. The analysis of archival documents, as well as A. Zhyvotko's personal correspondence with various editorial staffs and publishing houses, his numerous newspaper and journal publications enabled us to prolong this chain of examples: А.Ж. (А. ЗН.) [1, 3], Аркадій (Arcadiy) [5, 7], А.П-ий (А. Р-йі) [4, 2], Дядь-

ко (The Uncle) [9, 9], Homunculus [25, 3]. As can be notified, two of his pseudonyms point to the author's birthplace (sloboda Pukhova in Voronezh gubernia), whereas the translation of the last one from the Latin language means an ironical word “a mediocre little man” [7, 365], which, obviously, still refers to student's years of the educationalist, when he might have been so called by his colleagues. By the way, all who personally knew A. Zhyvotko, asserted that in everyday life he was a credulous and modest person, accurate, mostly pedantic in works, convincing and consecutive in dialogue. And without doubt, it was his genuine love of children that predetermined his one more pseudonym – “The Uncle”.

In his earliest publications A. Zhyvotko took up a chain of themes in which he was mostly interested, namely: 1) the life of Ukrainian students in Petersburg, in particular, at his alma mater – the Psychoneurological institute (*On Higher Schools, The Wave of Life*, etc.); 2) the national-cultural situation of the ethnic Ukrainians in Voronezh land, from whence he himself descended (*Ostrohozhchina, We Ourselves about Us*, etc.); 3) the social-political problematics (*The Overheard Dreams, It Can Happen Differently!*, etc.).

A. Zhyvotko's first publications as a reporter-beginner appeared as some columns in № 39, September 30, 1912 edition of newspaper “The Sheaf” (Kharkiv). That periodical started to be published on January 1, 1912 and was by then the only Ukrainian magazine in Slobidska Ukraine. On its pages one could find various public-political critical reviews, literary and artistic articles, stories, feuilletons, descriptions of a multifold aggregation of the that time statesmen, and chronicles of events. In his first

article *It Can Happen Differently!*, which, undoubtedly, was a political feuilleton, A. Zhyvotko told about the elections to the Duma of two men – Trophym and Cyril, who found the solution of who of them should have been elected by means of a whip. The article was a remarkable illustration of the mood of that time peasants and well manifested their attitude to the official Russian government [24, 8].

One more Zhyvotko's article which found publication in the "The Sheaf" magazine was *A Disturbing Dream*: in it the author narrated his dream about the Ukrainian Cossacks under the leadership of Otaman Ivan Sirko and meditated upon the present [25, 8].

Obviously, thus, A. Zhyvotko began his publicistic activity in Kharkiv magazine "The Sheaf". During 1912 on its pages there appeared three articles which illustrated the interests of the then grammar school boy in the sociopolitical situation in the imperial Russia. Numerous refusals to publish his works had only tempered the young patriot, who then was forced to better elaborate the materials and to further perfect his writing skill.

The young publicist's articles also found publication on the pages of "The Lighthouse" magazine (1913). The magazine was published in Kyiv under the editorship of V. Shevchenko and A. Ternychenko. The contributions to it by many Ukrainian renowned public figures and writers, such as Kh. Alchevska, I. Nechuy-Levytskyi, H. Chuprynska, H. Majstrenko a. o. furnish enough evidence of the solidity of that edition which (quote) "did the important work of the propagation of national consciousness" [14, 210]. Zhyvotko's many articles appear in "The Lighthouse" beginning from April, 1913, Among them the most noteworthy to attract the readers atten-

tion were those written memory of Ivan Kotliarevskyi, Lesia Ukraïnka and Borys Hrinchenko, as well as the persistent student's earliest poetic attempts, which had now and again been refused publication thitherto. His most characteristic publication of that period of his life was article *We Ourselves about Us* in which the author reveals the influence of the native printed word on the spiritual life of peasants in his native land.

All in all, during 1913 A. Zhyvotko published approximately ten articles in "The Lighthouse". The publicist's choice was by far not casual, because it was the most popular and most influential Ukrainian magazine thanks to which the intelligentsia extended the cultural-educational ideas among the various strata of society.

In 1913 A. Zhyvotko began cooperation with Kyiv magazine "Rada" ("Counsel"). And though his first attempt had experienced a failure, yet later he became a staff reporter of this printed issue. In its January, 29's number the magazine printed the following answer to its correspondent: "To A. Pukhovskiy: the submitted by you material will not pass, as in accordance with the modern requirements it is not acceptable. You'd better submit the facts" [20, 4]. Evidently, the young student criticized the ruling power too frankly, and that his habit remained with him for all his life. It was exactly for these reasons that various periodicals did not venture to publish his many articles.

Many Zhyvotko's articles in the "Rada" were mostly informational in character and concerned the cultural-educational work done by the Ukrainian students in St Petersburg. For instance, in one of his publications A. Zhyvotko related of a concert of a Ukrainian kobzar I. Kuchuhura-Kucherenko at the Psycho-

neurological institute, Zhyvotko's alma mater, arranged by the Kyiv-Volynian country-men association, – the basic cultural and educational centre of Ukrainians in that institution [2, 2].

With the start of the First World War the overwhelming majority of the Ukrainian periodicals ceased their publishing activity. As a result of it, there came a recession in A. Zhyvotko's career as a publicist (1914 – 1918). Eventually, it is difficult to track his – then a young student – publications over this period because a large number of that time magazines did not survive by our time.

Such a fate was allotted to the daily newspaper "Zems'ke Dilo" (The Acts of the Zemstvo"), – the press organ of Kharkiv gubernia national council: more than three hundred its first numbers were lost and did not preserve to our time. Together with them A. Zhyvotko's numerous publications were also lost: we have no doubts in their existence inasmuch as beginning from the following № 302 dated with July, 6, 1918, almost in each number of this daily newspaper his articles are found. For example, in his article *Ostrohozhchina* ("The Ostroh Land") the educationalist dwelled on the settling of his native Podonnia land (the lands after the Don river) – by the Zaporozhian Cossacks. In his next article *Two Sisters* in that same newspaper A. Zhyvotko called the cooperatives and Prosvita societies to joining up for the sake of carrying out educational work among the native people and spreading of national thought among the population of Slobozhanshchyna. One of the manifestations of the aforementioned unification was the organisation of bookshops and educational institutions for both adult population and the youngest citizens of the Ukrainian State [12, 3].

"A pre-dawn light" – such a metaphorical epithet selected A. Zhyvotko for poetess Lesia Ukraïnka in his publication under the same title in "Zems'ke Dilo". That publication was dedicated to the fifth anniversary of the great poetess' death and appealed for awakening of all those who were not indifferent to the destiny of Ukraine [12; 2].

A sharp protest against the Bolsheviks' attempts to prevent the Ukrainians themselves to decide their own destiny Zhyvotko expressed in his article *The "Black Knights" of the One and Indivisible* [i. e. – Russia. – Yu. K.]. In it the author condemned the shameful actions of the "dirty hands" of the pseudo-patriotic advocates of a "Russia one and indivisible" [13, 2].

In his another publication – *What to read?* – A. Zhyvotko advised the populace of Slobozhanshchyna to study their own historic past. With that end in view the author in his review of the suggested literature paid most attention to the works on Ukrainian history by such famous men of letters as Mykhailo Hrushevskyyi, Dmytro Yavornytskyi, Borys Hrinchenko, Dmytro Doroshenko, Mykhailo Drahomanov, and Andriyan Kashchenko [19, 3].

So, in the time of the newly established Ukrainian State A. Zhyvotko continued his publicistic activity, having published in "Zems'ke Dilo" (1918) more than ten articles. As a matter of fact, his creativity became more open in character, because under the new conditions of the officially declared process of Ukrainization and in the absence of censorship he could without obstacles edit his publications aimed at awakening of the national consciousness among his many readers. From 1918 to 1948 A. Zhyvotko published a great deal of articles (altogether – over 300), brochures, and

separate works. Their subjects can conditionally be classified into such groups: pedagogical, educational, literary-enlightening, and country studying. Actually, his researches into the history of the Ukrainian press require a separate and thorough attention.

After his moving to Kamianets-Podilskyi in 1918 there began a new stage in the life of A. Zhyvotko-the publicist. Together with the UNR's (Ukrainian Peoples' Republic. – Yu. K.) government many Ukrainian newspapers also moved there. That circumstance gave the young patriot who was inspired with the idea of construction of the Ukrainian State, a good chance to publish a considerable quantity of various articles.

It was during the Podilia's period of his life that A. Zhyvotko could wholly realize his potential of a mature publicist. At the time of the break in the public consciousness of the Ukrainians he actively conducted the campaign for the unification of all Ukrainian citizens round the creation of various public-enlightening societies and educational institutions, first of all – for children as the future of Ukraine, and also for adult population. The educationalist saw the way to a better life of the Ukrainians as one through their education and enlightenment.

In 1919 a chain of A. Zhyvotko's articles were published in "The Village" – the press organ of the Podilia gubernia national council. On its pages there found publications such his literary-educational and Ukrainian study works, as *Великий музикант* (*A Great Musician*; in M. Lysenko's memory), *Один з кращих* (*One of the Best*; about V. Stefanyk), *Подільський кобзар* (*The Podilia's Kobzar*; about S. Rudanskyi), *Ходімо до Просвіти* (*Let's Attend the Prosvita*; on the people's enlightenment). Urging the citizens

of the young Ukrainian State "to wend towards the cause of the Prosvita (i. e. – Enlightenment. – Yu. K.)", A. Zhyvotko underlined that it "is the only way that leads to the warmth, consent, and sincere work" [18, 13].

During the Podilia period of his activity A. Zhyvotko exercised tried all the available means to involve as many collaborator as possible to the matter of organisation of Ukrainian preschool education, and for this purpose he took to the pages and columns of newspapers and magazines which dispersed in the large-circulations among the Ukrainian citizens promoting the acquaintance of all levels of the population with the educationalist's ideas.

In magazine "The Village" A. Zhyvotko published a variety of articles on a then very topical theme of education of the youngest Ukrainians. In his article *Біля дитини* (*Being Near the Child*) the scientist noticed this: "On the circumstances in which the child grows the destiny of all the people, – of the people to which that child belongs, – also depends" [10, 8].

In the following numbers of "The Village" A. Zhyvotko placed his article entitled *Просвіта і діти* (*Education and Children*), in which, emphasizing on the important role of society in upbringing of the national consciousness of Ukrainians, the author specified that "it is children, that is that ground, that basis, on which the healthy and free Ukraine should be growing" [17, 4]. As a continuation of A. Zhyvotko's cycle of publications on the establishment of preschool institutions there in "The Village" magazine appeared such his articles as *Не гаймо часу* (*Let's Not Waste Time*) and *Пам'ятаймо* (*Let Us Remember*). In them the author called the cooperatives

to provide the Prosvita society with material support and to help in the matter of organization kindergartens, and also addressed rural Prosvita centres actively to organize kindergartens and day nurseries with the possible aid of the local zemstvoes.

In his review of literature for the youngest readers, entitled *Що читати нашим дітям* (*What Should Be Read to Our Children*), A. Zhyvotko proposed a list of books for children. Closely monitoring the Ukrainian book market, the pedagogue notified that there were three kinds of children's editions on it: a) such that comply with the primary goals of education; b) such that should be used with certain restriction; c) such that should be rejected and forbidden either for children's use or for admission into children's libraries.

Hence, during 1918 – 1919 in magazine “The Village” A. Zhyvotko published over a dozen of articles on the subject of education of preschool children and that fact could be explained by the diligence with which the educationalist was engaged in the propaganda of the idea of preschool education among peasantry and strived after inducing them to establish preschool education institutions in the village. In this respect, A. Zhyvotko's most productive – in terms of pedagogy – collaboration was that with magazine “Osnova” (Kamianets-Podilskyi, in 1918 – 1920).

Another magazine which published A. Zhyvotko's articles in which he tackled versatile pedagogical subjects was Lutsk journal “Українське Життя” (“Ukrainian Life”) (1922). In his issue *Наші найменші* (*Our Youngest Ones*) the author induced the Ukrainian society to take greater care of the children as their future by way of organizing various child care centres,

kindergartens, day nurseries, children's maidans, playground areas, etc.

In 1922 A. Zhyvotko appealed to teachers and all self-conscious citizens of Halychyna (Galicia) and Volyn' (Volhynia) from the pages of “Учительське Слово” (“The Teacher's Word”) – the press organ of the society “Взаємна поміч українського учительства” (“The Mutual Aid of the Ukrainian Teaching Staff”) (Lviv). The author suggested to summon a congress of workers of preschool and extra-scholastic education. The congress would have to consider such questions: the foundation of a magazine on preschool education, organisation of children's summer clubs, supply of families and preschool centres with literature for children, preparation of qualified pedagogues, propagation of preschool education, etc.

Magazine “The Teacher's Word” in 1925 printed A. Zhyvotko's article *Педагогічні думки та праця Фр.Феррера* (*Fr. Ferrer's Pedagogical Thoughts and Work*) (15, 19; Ferrer Guardia, Fransisco, 1859 – 1909, renowned Spanish educationalist. – *Yu. K.*).

In 1924, from pages of the “Громада” calendar (“The Community”, Lviv), A. Zhyvotko addressed various strata of Halicia's society with an appeal to assist dispensation of children's preschool and out-of-school educational foundations and in this manner (quote) “... to contribute their mite to building of the big house of the people” [23, 48]. That was, in accordance with the teacher, the only “way to our youngest”.

Next year the publishing house “Пчїлка” (“A Little Bee”, Uzhgorod – Podierady) edited A. Zhyvotko's work *Педагогічні погляди Т. Масарика* (*T. Masaryk's Pedagogical Views*) in which the author outlined the requirements to the

teaching personnel, ideas of school reforming, basic thoughts concerning the harmonious education of younger generations, and the link between the school and the family as postulated by the first president of the Republic of Czechoslovakia [16, 1-19].

In his article “Із практики совітської педагогіки” (“From the Practice of Soviet Pedagogics”, (“The Teacher’s Voice”, Mukachevo) A. Zhyvotko subjected to sharp criticism the methods of “the party pedagogics” as one still practiced in the Soviet Ukraine. In it, proceeding from the materials of that time Soviet newspapers, the scientist tried to anticipate the consequences of “the CP’s Act on Harvest Protection by Children”, having related numerous examples of children’s informing against their own parents. Reproaching the power’s negligence of humanistic ideas in school education on his native land, A. Zhyvotko wrote: “Nothing else there seem to exist which could astonish us, which would seem impossible where today they aim at the overall destruction of a whole people, a whole nation, the destruction both physical and moral, whether where the broken loose communofascism of self-willed Moscow has already reached its highest cynicism” [13, 159].

To sum up, we can state that even when in emigration, beyond his native shire, A. Zhyvotko spared no strength on solving of educational problems, submitting his numerous articles in this subject to various journals and magazines in Galicia and Transcarpatia.

In the interim from 1919 to 1930 A. Zhyvotko was engaged in editorial activity, and in its very beginning the Providence had in stock for him the joint work with the first president of Ukraine.

In 1919 Arcadiy Zhyvotko and Mykhailo Hrushevskiyi together edited

the daily newspaper “Podilia’s Life”, – the local press organ of the UPSR (Ukrainian Party of Socialists Revolutionaries). Later on, after the latter departed, Zhyvotko continued the edition alone. Among his articles on political themes the following can be mentioned: *До селянського з’їзду (To the Peasants’ Congress)*, *Світлий промінь в темну ніч (A Light Beam in the Dark Night)*.

In June, 1919 there came out in print 15 numbers of the edited by Zhyvotko daily socialist newspaper “The Community”. In his publications in it – *Новий шлях (A New Way)*, *Чорне кубло (The Black Lair)*, *Під грім гармат (Under the Roar of Guns)*, *Вічна пам’ять (Memory Forever)*, *Політичний ієзуїтизм (Political Jesuitism)*, and other.

Due to the decision of the party colleagues “The Community” newspaper in the end of June, 1919, passed into the hands of the UPSR’s local committee. It acquired a new name of “The Working Community”. In it A. Zhyvotko printed many his verses, among them – *For the Freedom, A Song, For the New Year, Night is Illusion*, and also his memoirs from the student’s years – *In Broad Daylight*.

In 1923 A. Zhyvotko with the help of the members of the Prosvita society in Kremenets prepared and attempted to publish the “Almanac of Literature and Public Life” under the heading “The Faith”. The edition comprised 37 pages of the text and consisted of verses, memoirs, and publicistic articles. Besides three pieces of poetry – *Solitude, I Want to Believe*, and *A Kiss*, to A. Zhyvotko also belonged a more extended prose publication *It’s Just the Time*. In it the author considered the problems of organisation of the Ukrainian peasantry of Volyn’ for the purpose of struggling for their national-cultural rights under the burden

of the Polish domination. It was exactly that same work that caused the confiscation of the whole almanac by the Polish police [3, 117].

From 1923, in Prague, A. Zhyvotko edited "Our Association" – the magazine for the Ukrainian peasantry. It was the press organ of the Ukrainian peasants' association which was published aperiodically up to 1926. All in all only 7 numbers of that printed issue were published during the mentioned interval (at least this is the figure which we have managed to discover).

In its first number A. Zhyvotko presented his program article under the title *Struggle You and You'll Surmount*, which is the famous quotation from Taras Shevchenko's poem *The Caucasus* ("Борітеся – поборете"). In it the author made this appeal: "It is necessary that every peasant should demonstrate enough consciousness and seriousness in his attitude to the thought of association with all the people with the identical requirements into one strong peasants' union which, when already as a great organized community, can make the enemies listen to their say and let not be offended by them" [11, 6].

In the following numbers of the magazine the educationalist published his article *What Should A Peasant Read*. Among the suggested authors Zhyvotko mentioned, I. Franko, M. Hrushevskiy, M. Drahomanov, V. Stefanyk, A. Teslenko, I. Nechui-Levytskyi, B. Hrinchenko, Panas Myrnyi, O. Kobylanska and others [19, 64]. Among A. Zhyvotko's other publications in that magazine his articles *Vasylko* and *Mykhailo Drahomanov* are most noteworthy.

The pedagogue's articles in "Our Association" magazine are a bright illustration of his eagerness to unite

Ukrainians-emigrants according to their social belonging for reason of formation in them of the advanced vital positions, carrying out of the organized and purposeful educational activity among them directed at the increase of their erudition level and acquisition of professional knowledge.

In addition to the already attended editions, A. Zhyvotko was also the editor of the newspaper "Kolomyika" (Uzhhorod, 1926) and magazine "Young Masons" (Lviv, 1928 – 1930).

As can be seen, A. Zhyvotko's editorial activity testifies to the fact, that after his attainment of a sufficiently high level of journalistic skill from the time of his first publications (1913), he tried to realize own plans concerning the appointment and content of periodicals.

During his work in Transcarpathia (1925 – 1927), A. Zhyvotko was actively engaged in publishing business. With the purpose of the unification of efforts and essential improvement of book production quality the scientist founded the "Union of Ruthenian Publishing Houses", to which organization all the six of that time regional Ukrainian language publishing houses were subordinated. Alongside with his work in "Union of Ruthenian Publishing Houses" A. Zhyvotko headed a publishing section of the Prosvita society, which aimed at the "provision of the people with a kind, quality book... on rural economy, imaginative literature, publicism, and science popularization" [22, 3]. In order to achieve that aim the educationalist established a continuous communication with the school department, various public organizations and societies for acquisition of books by them; constantly carried out the collecting of donations to the publishing fund, initiated the sale of the section's production both in Trans-

carpathia and Halychyna (Galicia), and also abroad (Czecho-Slovakia, Yugoslavia, the USA). It was thanks to his efforts that through different Ukrainian establishments, bookshops, co-operative societies, and associations many subscribers were induced to cooperation, he also took part in the release of the quarterly bulletin about the current publishing events [22, 3].

Solely in 1926 by joint efforts of the "Union of Ruthenian Publishing Houses" and the publishing section of the Prosvita society under A. Zhyvotko's direct management the following books received publication: *Tomáš Masarik, History of Subcarpathian Ruthenia, The Trembita Almanac, A Collection of Scientific Works, The Calendar for 1926*, as well as several small brochures and catalogues. For publication were prepared the guidebook of educational work *The People's Prosvita* by A. Zhyvotko, a collection of S.Vasylchenko's short stories, and a collection of essays in dedication to the 10 anniversary of Ivan Franko's death. It should also be noticed that in the end of 1925 the aforementioned publishing houses edited as separate brochures the compiled by A. Zhyvotko's biographies and samples of writing of T. Shevchenko, I. Franko, B.Hrinchenko, M. Drahomanov, and V. Stefanyk. A separate group of editions consisted of the books for the youngest readers, such as: *Marusia's New Year Tree, An Orphan, A Bunch of Flowers, A Little Bee in Fables, Maya The Bee, The Sky and The Earth, Poetry for Children*, and many others.

A. Zhyvotko's works in the history of the Ukrainian press require a separate research. Since 1930, after he had begun his activity in the Ukrainian historical study in Prague where he obtained an access to a large quantity of archival sour-

es, including the Ukrainian periodicals, the researcher published many articles and separate editions on that problem. During 1930 – 1946 A. Zhyvotko edited a great variety of his works, among them – *Concerning the History of the Ukrainian Radical Magazine "The People"* (1930), *A Hundred Years of Ukrainian Press* (1931), *The Difficult Beginnings* (concerning the history of "The People"; 1934), *Sketches of the History of Ukrainian Press* (Course of lectures; (1937), *The "Osnova" Magazine: 1861 – 1862* (1938), *The Press of Karpatska Ukraine* (1939), *S. Petliura as A Journalist* (1946), *Ol. Oles' and Ukrainian Press*, and a lot of others, that allow modern researches to study the importance of press in developments of national consciousness of the Ukrainian society in second half of the XIX century. *History of the Ukrainian Press* (1946) remains pivotal of all A. Zhyvotko's works devoted to studying the history of the Ukrainian journalism. In this fundamental investigation in a chronological order and by their subjects the Ukrainian periodicals since 1810 are characterised. "Even if this author had left nothing else but his *History of the Ukrainian Press*, his life could have been regarded as a deed, considering the conditions under which this book was written, its scientific value, capacity, and completeness of illumination of the material" – so considers M. Tymoshik, a renowned researcher of A. Zhyvotko's biography and creative inheritance [14, 13].

We consider that the expressed by A. Zhyvotko in *History of the Ukrainian Press* estimations of the political environment in those regions where he had to dwell, his characteristic of the pedagogical, educational and children's magazines and journals, in which he was published, continue to have a great educational value.

All that enabled us to track in more detail A. Zhyvotko's vital and creative career, his formation as a publicist and an influential figure in the matter of public education.

Conclusions. Summing up, we can state that A. Zhyvotko's publicistic, editorial, and publishing activity was oriented at the formation of national consciousness, pride for belonging to the Ukrainian nation, national revival, it assisted the expansion of Ukrainian studies and propagation of extra-scholastic education of adult population not only in Ukraine, but also in Ukrainian emigration abroad.

Bibliography and Notes

1. А. Ж. (Животко Аркадій), *За волю*, [у:] *Трудова Громада*, Кам'янець на Поділля 1919, Число 37, с. 3.
2. А. Ж. (Животко Аркадій), *По вищих школах*, [у:] *Рада*, Київ 1913, Число 33, с. 2.
3. Альманах "Віра", [у:] *Українська книга* 1937, Число 4-5, с. 116-117.
4. А. П-ий (Животко Аркадій), *Українська молодь в психо-неврологічному інституті / По вищих школах*, [у:] *Рада*, Київ 1913, Число 121, с. 2.
5. Аркадій (Животко Аркадій). *Шляхом людського життя*, [у:] *Молоді Каменярі*, Львів 1928, Число 1, с. 7-8
6. Габор Володимир, *Животко Аркадій*, [у:] *Українська журналістика в іменах / Ред. М. Романюк*, Львів 1996, Випуск 3, с. 127.
7. Дворецкий И. Х. *Латинско-русский словарь*, Москва 1986, 840 с.
8. Дей Олександр, *Словник українських псевдонімів та криптонімів (XVI – XX ст.)*, Київ: Наукова думка 1969, с. 35-37; 155; 316; 382; 469.
9. Дядько (Животко Аркадій), *Лист Дядька до українських дітей*, [у:] *Молоді Каменярі*, Львів 1929, Число 2, с. 9.
10. Животко Аркадій, *Біля дитини*, [у:] *Село*, Кам'янець на Поділля 1918, № 34-35, с. 8-10, № 36-37, с. 14-16.
11. Животко Аркадій, *Борітеся – поборете*, [у:] *Село*, Екстренний випуск, Кам'янець на Поділля 1918, № 8, с.1.
12. Животко Аркадій, *Дві сестри. (Кооперація та "Просвіта")*, [у:] *Земське Діло*, Харків 1918, № 311, с. 1-2.
13. Животко Аркадій, *Із практики совітської педагогіки*, [у:] *Учительський Голос*, Мукачів 1933, Число 8, с. 159-161.
14. Животко Аркадій, *Історія української преси / Упорядник М. Тимошик*, Київ: Наша культура і наука 1999, 368 с.
15. Животко Аркадій, *Педагогічні думки та праця Фр. Ферера*, [у:] *Учительське Слово*, Львів 1925, Число 5, с. 16-22.
16. Животко Аркадій, *Педагогічні погляди Т. Масарика*, Ужгород-Подєбради: Пчілка 1925, 19 с.
17. Животко Аркадій, *Просвіта і діти*, [у:] *Село*, Кам'янець на Поділля 1918, № 38-39, с. 3-5.
18. Животко Аркадій, *Ходімо до Просвіти*, [у:] *Село*, Кам'янець на Поділля 1919, № 18, с. 13-14.
19. Животко Аркадій, *Що читати?*, [у:] *Земське Діло*, Харків 1918, Число 322, с. 2-3.
20. *Листування редакції*, [у:] *Рада*, Київ 1913, Число 24, с. 4.
21. *Листування редакції*, [у:] *Сніп*, Харків 1912, Число 15, с. 8.
22. *Рік праці видавничої секції товариства "Просвіта" в Ужгороді, «Свобода»* 1926, Число 35, с. 3.
23. Центральний державний архів вищих органів влади та управління України у Києві, Фонд 3560, Опис 1, Справа 33, Арк. 1-54.
24. Хо. (Животко Аркадій), *Всяко буває!*, [у:] *Сніп*, Харків 1912, Число 39, с. 7-8.
25. Хо. (Животко Аркадій), *Маленький фельєтон. (Тривожний сон)*, [у:] *Сніп*, Харків 1912, Число 42, с. 7-8.
26. Хо. (Животко Аркадій), *Передова стаття*, [у:] *Українське Життя*, Луцьк 1922, Число 7, с. 1-2.

Svitlana Lukyanchenko

**PARTICIPATION OF UKRAINIAN EX-COMBATANT ORGANIZATIONS
IN PROVIDING ASSISTANCE TO REFUGEES AND DISPLACED PEOPLE
AFTER WORLD WAR II**

Hetman Petro Sahaydachnyi Military Academy of Land Forces, Ukraine

Світлана Лук'янченко

**УЧАСТЬ УКРАЇНСЬКИХ КОМБАТАНТСЬКИХ ОРГАНІЗАЦІЙ КАНАДИ
У НАДАННІ ДОПОМОГИ БІЖЕНЦЯМ ТА ПЕРЕМІЩЕНИМ ОСОБАМ
ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ**

Abstract: The article examines activities of Ukrainian ex-combatant organizations in Canada aiming at providing assistance to Ukrainian displaced people after World War II. It focuses on their role in establishing Central Ukrainian Relief Bureau (CERB) in London on September 19th, 1945. Important role in providing assistance to Ukrainian refugees was played by the Ukrainian Rifleman Association, the Ukrainian Canadian Veterans' Association and the Ukrainian Canadian Servicemen's Association, whose members were Ukrainian soldiers of Canadian army, taking part in military activities against the Nazi Germany on the territory of Western Europe. They coordinated their activities with the Ukrainian Canadian Relief Fund, the United Ukrainian American Relief Committee, the Brotherhood of Veterans of the 1st-Division of the Ukrainian National Army in Canada, and the Association of Ukrainian Military Invalids in Munich. Ukrainian civil society organizations in Canada were offering legal and material aid to Ukrainian refugees and displaced people in Europe. They also supported resettlement of thousands of Ukrainian refugees and displaced people to Canada and provided for them.

Keywords: ex-combatant organizations, Canada, Allied-occupation zones in Germany, DP camps, repatriation, Ukrainian Diaspora, Central Ukrainian Relief Bureau

Процес становлення державности в Україні співпав із виникненням на теренах колишнього СРСР багатьох складних проблем, які впливають на загальнополітичну та соціально-економічну ситуацію у цьому регіоні. На жаль, внаслідок збройної агресії Росії 2014 р. було окуповано Крим, а Донбас став ареною бойових

дій. Відтак однією з найскладніших для України проблем є вимушене масове переміщення населення. У цьому контексті особливого значення набуває вивчення досвіду української еміграції у вирішенні проблем, пов'язаних з українськими біженцями і переміщеними особами після Другої світової війни.

Дослідження визначеної теми становить й суто науковий інтерес. Адже мова йде про маловідому сторінку української та канадської історії – третю хвилю української еміграції на Захід, яка, за оцінками багатьох учених залишила помітний слід на структурі, методах дії та концепції новітньої еміграції. Проблеми масового переміщення українців на Захід у роки Другої світової війни та перші роки після її завершення, а також найхарактерніші особливості цього процесу, зокрема, основні етапи, динаміка міграційного руху, участь української громадськості Канади у наданні допомоги скитальцям розроблялися і продовжують вивчатися далі в українській та західній суспільствознавчій науці. У кількісному відношенні найчисельнішими є праці істориків української діаспори, які представлені монографіями, збірниками, брошюрами та окремими статтями. Зокрема багатогранна діяльність українських громадських об'єднань на еміграції щодо надання допомоги біженцям після Другої світової війни знайшла певне висвітлення в ґрунтовній монографії В. Маруняка [12]. Окремим питанням імміграції українських скитальців Ю. Бошик, М. Куропась, Л. Луцюк, І. Стебельський, О. Субтельний та ряд інших західних науковців присвятили статті, які в 1992 р. побачили світ в окремому виданні Канадського інституту українських студій під редакцією В. Ісаїва, Ю. Божика та Р. Сенкуся [33].

Проблемі українських переміщених осіб у Канаді присвячена фундаментальна праця Л. Луцюка, в якій розглянуто політику уряду цієї країни щодо переміщених осіб піс-

ля Другої світової війни, ставлення представників попередніх імміграційних хвиль українців, які прибули до Канади раніше до політичних іммігрантів повоєнних років, та як останні вплинули на консолідацію української громади [30]. Важливе значення для розкриття теми мають спогади провідних діячів українського ветеранського руху, які очолювали Центральне українське допомогове бюро (ЦУДБ), – Б. Панчука та С. Фроляка [31], [32].

З кінця 1980-их рр. дослідження життєдіяльності українських скитальців після Другої світової війни розпочинаються в Україні. У працях Є. Очеретяного, С. Рудика, Л. Стрільчук показано еволюцію поглядів союзників та представників міжнародних організацій щодо українських біженців і переміщених осіб, проаналізована роль української діаспори як важливого позаурядового чинника у реалізації допомоги українцям на чужині, визначено характерні особливості процесу переселення українців до США та Канади у повоєнний період, а також його наслідки для української громади цих країн [16], [18], [20], [21].

У дисертації та наукових статтях Г. Щигельської розкрито співпрацю Союзу Українців Британії та ЦУБД, а також показано працю Українського допомогового комітету у Манчестері серед українських скитальців у Великій Британії [25], [26]. У статті В. Бондаренка, присвяченій “третьій хвилі” української еміграції і відродженню вільнокозацького руху в Західній Європі та Америці, розкриваються окремі аспекти переміщення українців на Захід у роки Другої світової війни та перші роки після його завершення [2].

Разом із тим, на наш погляд, історія українських скитальців після Другої світової війни потребує подальшого вивчення. Фактично малодослідженими залишаються питання участі ветеранських українських організацій Канади у наданні допомоги українським біженцям та переміщеним особам. Тому метою запропонованої статті буде дослідження основні напрямки діяльності ветеранських організацій українців Канади у наданні матеріальної допомоги українським скитальцям, показати роль українських ветеранів у діяльності ЦУДБ.

Наприкінці Другої світової війни в Європі налічувалося близько 40 млн. скитальців, зокрема й близько 3 млн. українців. При цьому потрібно розрізняти тих, хто примусово потрапив на територію окупованої Європи (військовополонені, в'язні концтаборів) – переміщених осіб і тих, які добровільно з різних причин залишили Батьківщину – біженців, яких було близько 500 тис. осіб. Долі біженців значно покращилися після того, як за ініціативою Організації Об'єднаних Націй була створена Міжнародна організація у справах біженців (ІРО), яка ставилася лояльно до біженців із СРСР і надавала допомогу всім, хто цього потребував, окрім військових злочинців. Однак повністю вирішити усі важливі питання щодо влаштування біженців та переміщених осіб на території окупаційних зон Австрії, Німеччини та Франції ІРО була неспроможна [12, 13-16].

Важливу роль у наданні допомоги українським біженцям належала організаціям та інституціям української діаспори Канади і США. Одним з перших потужних громад-

ських об'єднань у Канаді, що займалося вирішенням життєвоважливих проблем жертв Другої світової війни, став Фонд допомоги українців Канади (ФДУК), створений на початку 1944 р. У цьому ж році в США постав Злучений український американський допомоговий комітет (ЗУАДК), який також опікувався проблемами українських скитальців [12, 329; 338], [27, 25].

Вагоме місце у наданні допомоги українським біженцям належало українським ветеранським організаціям Канади. Найвпливовішими з них були Українська стрілецька громада (УСГ), Союз українських канадійських ветеранів (СУКВ) та Союз українських канадійських вояків (СУКВ) (за морем), членами якого були вояки-українці канадської армії, що брали участь у воєнних діях проти нацистської Німеччини на території Західної Європи.

Для координації діяльності українських організацій та інституцій, які займалися допомогою скитальцям, українці не вистачало організації, яка б діяла безпосередньо на європейському континенті. З цією метою у Лондоні 19 вересня 1945 р. провідними діячами СУКВ (за морем), за сприянням Комітету українців Канади (КУК), ФДУК та ЗУАДК було засновано Центральне українське допомогове бюро (ЦУДБ). Його ядро склали члени СУКВ (за морем). Керівник СУКВ (за морем) Б. Панчук був обраний директором ЦУДБ, секретарем – С. Фроляк, скарбником Ю. Ключевський. З травня до жовтня 1946 р. директором працював С. Фроляк. Відтак Б. Панчук повторно став директором до грудня 1947 р., коли його наступником став А. Яремович

(із січня до вересня 1948 р.) [9], [32, 129].

ЦУДБ намагалася консолідувати діяльність українських комітетів і установ для допомоги скитальцям, активізувати моральну і матеріальну підтримку біженцям, допомогти з'єднанню розділених війною родин, організувати належне інформування про допомогіву діяльність [30, 70], [23]. Із цією метою у країнах масового перебування українських біженців та переміщених осіб за участю СУКВ (за морем) створюються представництва (відділи) ЦУДБ в Австрії, Аргентині, Бельгії, Бразилії, Великобританії, Італії, Єгипті, Нідерландах, Німеччині, Норвегії, Туреччині, Швейцарії, Фінляндії, Франції, Швеції, а також групи допомоги скитальцям у Китаї [32, 103]. ЦУДБ координувало діяльність цих допомогових відділів. Їх представники входили до складу директорії – керівного органу ЦУДБ. Для постійної координації діяльності між ЦУБД та його представництвами велася велика кореспонденція та відбувалися відповідні перемовини і зустрічі [7, 3].

З метою інформування громадськості про діяльність ЦУБД протягом декількох місяців у 1946 р. при організації діяла Українська інформаційна служба. У 1947 р. Бюро розпочало видання місячника “Реф’юджі”, в якому друкувалися матеріали про становище скитальців у таборах переміщених осіб та про допомогу, яка їм надавалася з боку українських емігрантських організацій. Велике значення для активізації діяльності ЦУДБ мав приїзд на початку січня 1946 р. до Лондона першого президента КУК, голови ФДУК В. Кушніра, який ініціював проведення 7 – 8

лютого 1946 р. у Лондоні наради за участю керівництва СУКВ, ЦУДБ, а також представників Союзу українських вояків у польських збройних силах у Великобританії, Організації українських націоналістів С. Бандери (ОУН-б) та Організації українських націоналістів А. Мельник (ОУН-м). На нараді розглядалися питання координації діяльності щодо надання всебічної допомоги постраждалим українським скитальцям [32, 129].

Протягом трьох місяців В. Кушнір та Б. Панчук відвідували табори українських біженців у Західній Європі. У середині квітня 1946 р. після повернення з поїздки В. Кушнір взяв участь у розширеній нараді керівників СКУВ, ЦУДБ та з представниками українських комітетів допомоги з різних країн Європи. На цій нараді було затверджено структуру та штатний розпис Бюро [3, 1], [30, 87].

У червні 1946 р. у Лондоні перебував голова Об'єданого комітету допомоги українським переміщеним особам США та Канади В. Галан, за участю якого організовано нараду членів президії ЦУБД, голови Союзу українців Британії (СУБ) та членів редакції газети “Наш клич” (Інформаційного бюлетня українців у Великій Британії). В. Галан підтримав ініціативу керівників СУБ щодо відкриття У Лондоні Українського дому, який мав стати своєрідним культурно-освітнім осередком та центром згуртування скитальців, і пообіцяв організувати матеріальну допомогу від українських громад США та Канади в цій благородній справі [32, 134].

Через СКУВ та ЦУБД надавалася адресна допомога біженцям. У 1945 р. СКУВ отримав кошти в сумі 14472 дол. від КУК та інших гро-

мадських організацій Канади і США. Ці гроші використали на закупівлю 35781 обідів для скитальців і формування 1583 пайків, які отримано від українських громад Північної Америки [17, 3].

Із метою збору коштів для біженців і переміщених осіб українська громада Канади організували різноманітні просвітні заходи. По всій Канаді ФДУК та українськими ветеранськими організаціями були розіслані тисячі листів до українців з проханнями про пожертвування коштів для скитальців. До кінця травня 1946 р. ФДУК зібрав 106 тис. доларів, переважна більшість яких була направлена через ЦУБД українським біженцям [5, 41].

Відділи ЦУБД також прагнули залучити до акції допомоги скитальцям широкий загал української еміграції в Західній Європі. Український комітет допомоги скитальцям у Великій Британії організував збір коштів серед українських вояків у польських комбатантських структурах Великої Британії (об'єднували понад 7 тис. осіб) та українській громаді цієї країни. Загалом у 1945 р. Зібрано 11703 фунти стерлінгів. У 1946 р. доходи комітету значно зросли і лише за першу половину 1946 р. становили 10011 фунтів стерлінгів. За час свого існування комітет надавав матеріальну допомогу скитальцям-українцям не лише у Великій Британії, але й у Бельгії та Італії [25, 9].

ЦУБД також виконувало своєрідну пошуково-інформаційну роботу, допомагаючи тисячам українців-біженців віднайти їх рідних. З огляду на те, що діячі ЦУБД здебільша належали до канадських або американських збройних сил, вони мали

відносно вільний доступ до таборів переміщених осіб на європейському континенті й тому могли без великих проблем спілкуватися із скитальцями і передавати їм листи. Як влучно відзначив у виступі на III конгресі Комітету українців Канади один з його керівників А. Яремович, "домівка СУКВ стала перехрестям комунікацій між скитальцями і зовнішнім світом. До домівки надсилали листи майже зі всіх країн світу, де жили українці, а звідсіль вони або пересилались, або перевозили пошту особисто до скитальців у таборах. Це були початки допомогової акції українських канадців" [27, 25].

Зоною особливої уваги українських ветеранських організацій Канади була допомога інвалідам війни та сім'ям українських воїнів, що загинули в Українських визвольних змаганнях першої половини ХХ ст. Щорічно в листопадові дні вони проводили акцію на допомогу цим категоріям постраждалих. Кошти, як правило, направлялися на адресу Союзу українських військових інвалідів (СУВІ), що діяв у Мюнхені (Німеччина). Особливою активністю в цій акції вирізнялася УСГ, яке на початку 1951 р. отримало грамоту СУВІ за допомогу українським військовим інвалідам. Лише в 1948 – 1959 рр. через Головну управу УСГ до СУВІ у Німеччині було направлено 23589 доларів. Своєю чергою Братство 1-ої української дивізії Української національної армії в Канаді у 1950–2001 рр. збило для Союзу українських військових інвалідів 102045 доларів [1, 95], [12, 80], [22, 43].

Спершу основним шляхом вирішення проблеми біженців та переміщених осіб союзники обрали репатріа-

цію, що було закріплено Ялтинськими угодами 1945 р. На вимогу керівництва Советського союзу репатріація мала відбуватися навіть у примусовому порядку, однак частина скитальців всіляко противилася їх насильницькому поверненню в ССРСР. Кількість українських біженців, які перебували у західних окупаційних зонах Німеччини та Австрії і відмовилися повертатися до ССРСР, західні вчені визначають цифрою 250 тис. осіб [10, 116], [21, 56].

Керівництво КУК та ветеранські організації українців Канади активно стали на захист законних прав українських скитальців на самостійний вибір місця проживання. 19 грудня 1945 р. КУК, СУКВ, представники дієцезії Греко-Католицької Церкви у Канаді звернулися до прем'єра Канади В. Кінга з поданням про захист українських скитальців у Західній Європі, яких на вимогу Кремля мали відправити до советських репатріаційних таборів. У зверненні підкреслювалося, що насильницька репатріація є порушенням як всіх прийнятих моральних засад цивілізації, так і міжнародних правових норм. Адже переважна більшість українських біженців ніколи не проживали в складі ССРСР, а були громадянами Польщі, Румунії, Чехо-Словаччини. Керівники ССРСР, знаючи, що ці люди є живим доказом демократичного способу життя, вирішили їх нейтралізувати або знищити. Поряд із цим, серед тих скитальців, які проживали до війни на території Советського союзу було чимало таких, які втекли від переслідування з боку німецької окупаційної влади чи каральних органів ССРСР. Тому їм варто було надати право вільного вибору місця їх постійного проживання [6, 4].

На початку 1946 р. ЦУБД звернувся до міжнародних громадських організацій, які опікувалися переміщеними особами, з меморіалом щодо визнання за українськими скитальцями права на вільне переселення. До меморіялу було додано 5 окремих додатків про повоєнне життя та побут українських емігрантів [24, 1].

Цілеспрямована діяльність української громадськості Канади щодо захисту громадсько-політичних прав скитальців перед урядовими організаціями принесла перші позитивні результати. За словами одного з керівників канадського зовнішньополітичного відомства, українці Канади буквально засипали міністерство закордонних справ країни своїми протестами і запитамі. “Не можна сказати, – підкреслював він – що тиск, здійснюваний КУК, не впливав на зміни в політиці Об'єднаного Королівства стосовно українців у британській зоні” [29, 184].

Ситуація щодо репатріації в окупаційних зонах Європи змінилася уже наприкінці 1945 р. Погіршення у відносинах між ССРСР та США, а також широкий розголос у світовій пресі проблеми біженців, яких примусово відправляли в Советський союз, призвели до припинення цього процесу. Відтак на перший план у діяльності українських ветеранських організацій Канади виходить проблема організації масового переселення скитальців до Країни кленового листка. Адже країни Західної Європи, зруйновані війною, не виявляли бажання залишати на своїй території великі групи українських скитальців. Єдиним шляхом вирішення долі тисяч українських біженців залишалась еміграція в ті країни світу, які не за-

знали воєнних руйнувань. Насамперед мова йшла про США та Канаду з їх великими українськими діаспорами та виробничими можливостями.

У справі вирішення питання про переселення українських скитальців до Канади важливе значення мало засідання сенатської комісії 29 травня 1946 р. під проводом сенатора Д. Мардока і міністра копалень та ресурсів Дж. Глена, який опікувався проблемами імміграції. Право довести правильність своїх поглядів на цю проблему було надано як українським націоналістичним, так і прокомуністичним організаціям. Останні стояли на позиціях заборони в'їзду скитальців до Канади. Українські національно-патріотичні організації на комісії представляли керівник КУК В. Кушнір, парламентарі А. Глинка, І. Соломон та голова СУКВ (за морем) Б. Панчук. Першим слово було надано активістам КУК, які зачитали на засіданні вироблений ними меморандум. У ньому, зокрема, наголошувалося: "Якщо йдеться про Канаду, то біженців і переміщених осіб української національності можна легко включити в економічне життя країни. Значне число цих іммігрантів може бути використане в промисловості країни, у той час як основна їх маса може послужитися на землі і перетворити нерозвинені природні ресурси Канади в продукцію і прибуток" [32, 147–148].

На засіданні комісії Дж. Глен заявив, що уряд дає згоду на в'їзд до Канади людям, яким був потрібен притулок і умови для життя. Цим правом могли скористатися, у першу чергу, особи, які мали рідних на канадській землі та не переслідувалися як військові злочинці. У заключному до-

кументі комісії містилися рекомендації дозволити частині українських біженців і переміщених осіб в'їзд до Канади [5, 129].

Згодом уряд Канади прийняв відповідні законодавчі акти щодо надання українським скитальцям притулку в цій країні. Відтак чисельність українців, що переїздили до Канади з Європи, значно зросла. У другій половині 1947 р. прибула 2081 особа, у 1948 р. – 10041 особа, у 1949 р. – 6602 особи, у 1950 р. – 3815 осіб. Всього за 1947 – 1965 роки приїхало 37 тисяч осіб [11, 265]. Українські ветеранські організації Канади робили усе можливе, щоб поліпшити скитацям їх побут в Канаді, сприяли їх трудовлаштуванню.

У 1947 – 1948 рр. ЦУДБ присвятило чимало уваги наданню допомоги колишнім воякам 1-ої української дивізії Української народної армії (1-а УД УНА). ФДУК та ЦУДБ спочатку вдалося добитися переселення 10 тис. колишніх вояків цієї дивізії з табору Риміні в Італії до Великої Британії [5, 158], [8, 12]. Проведене британським командуванням опитування засвідчило, що переважна більшість дивізійників прагнули виїхати до Канади.

Нарешті, внаслідок об'єднаних зусиль українських громадських організацій в еміграції, 26 жовтня 1951 р. ІРО у Женеві прийняло рішення не вважати дивізійників як і вояків балтійських дивізій військовими злочинцями, що надало їм статус переміщених осіб з правом на еміграцію. Це дало можливість на початку 1950-х років кільком тисячам колишніх українських вояків 1-ої УД УНА перебратися до Канади [15, 258-259].

11 грудня 1948 р. ЦУДБ, у зв'язку із завершенням масового виїзду скитальців з Європи, припинило свою діяльність. Разом із тим, частина членів організації продовжувала свою працю щодо проведення допомогової акції українським скитальцям через європейські представництва ФДУК та ЗУАДК у Німеччині [31, 130]. Європейське представництво ФДУК, яке знаходилося спочатку у Білефельді (з 1951 р. у Гамбурзі), очолювали А. Храплива, а потім один із засновників УСГ у Канаді Є. Василюшин. Праця представництва відбувалася в кількох напрямках: переселення скитальців, організація їм правової та матеріальної допомоги [12, 339].

Отже, у перші повоєнні роки надзвичайної гостроти набула проблема українських біженців і переміщених осіб. У цих складних умовах українські комбатантські організації Канади взяли на себе місію порятунку земляків-скитальців. Із цією метою вони сприяли створенню ЦУДБ, що займалася питанням координації надання правової та матеріальної допомоги українським біженцям і переміщеним особам у Європі. Українські громадські організації Канади всіляко сприяли переселенню тисяч українських біженців і переміщених осіб на територію Країни кленового листка та забезпеченню належних соціально-економічних умов для їх проживання та працевлаштування.

Bibliography and Notes

1. Байрак Михайло, *Українська Стрілецька Громада в Едмонтоні. Хроніка. 1928 – 1978*, Едмонтон: Накладом Української Стрілецької Громади, 1978, 240 с.
2. Бондаренко Володимир, *“Третя хвиля” української еміграції і вільноко-*

зацький рух у 1945 – 1952 рр., [у:] *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*, Запоріжжя 2014, Випуск XXXVIII, с. 149-152.

3. *До Лондону прибув представник Допомогового фонду українців Канади, «Свобода»* 1946, 17 січня, с. 1.

4. *Допомога ФДУК інвалідам війни, [у:] Бюлетень Комітету Українців Канади* 1954, № 11, с. 4.

5. *Другий Конгрес українців Канади: 4 – 6 червня 1946 р.*, Вінніпег 1946, 220 с.

6. *Звернення до прем'єра Канади, «Новий шлях»* 1946, 12 січня, с. 4.

7. *Комунікат Центрального українського допомогового бюро у Лондоні, «Свобода»* 1945, 13 грудня, с. 3.

8. *Конференція Ширшої Ради КУК. 3 – 4 грудня 1947 р. Протоколи, доповіді, резолюції*, Вінніпег: Накладом КУК 1947, 80 с.

9. Кравець Роман, *Центральне українське допомогове бюро, [у:] Українці в Сполученому Королівстві: Інтернет-енциклопедія*, Web. 21.03.2014. <www.ukrainiansintheuk.info/ukr/01/tsudb-u.htm>.

10. Куницький Михайло, *Примусова репатріація радянських громадян до СРСР після Другої світової війни (український вектор)*, Луцьк 2007, 248 с.

11. Марунчак Михайло, *Історія українців Канади*, Вінніпег 1991, Том 2, 512 с.

12. Маруняк Василь, *Українська еміграція в Німеччині і Австрії по другій світовій війні*, Том 1: *Роки 1945 – 1951*, Мюнхен 1985, 429 с.

13. *Нарада делегатів переселенців в ЦУБД, «Наш клич»* 1947, 5 липня, с. 14. 14. *Перед брамою. Нарис історії інституту св. Володимира в Торонто*, Торонто 1969, 106 с.

15. Прокоп Дмитро, *Українці в Західній Канаді. До історії їхнього поселення та поступу*, Едмонтон-Вінніпег 1987, 548 с.

16. Очеретяний Євген, *Політика західних окупаційних властей щодо українських біженців і переміщених осіб у*

Німеччині 1945 – 1949 рр.: автореферат дисертації ... кандидата політичних наук, 23.00.02. "Політичні інститути та процеси", Чернівці 2011, 19 с.

17. Офіційне закриття домівки Союзу українських канадійських вояків, «Свобода» 1946, 1 лютого, с. 3.

18. Рудик Сергій, *Переселення українських біженців та переміщених осіб до США після Другої світової війни: причини, особливості, наслідки (1945 – 1953 рр.):* автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, 00.07.02. "Всесвітня історія", Київ 2003, 20 с.

19. Союз українських канадських вояків за морем, «Новий шлях» 1946, 26 січня, с. 3.

20. Стрільчук Людмила, *Українські політичні біженці та переміщені особи після Другої світової війни:* автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, 00.07.02. "Всесвітня історія", Чернівці 1999, 16 с.

21. Стрільчук Людмила, *Українське політичне біженство наприкінці Другої світової війни та після її завершення, [у:] 3-я Всеукраїнська наукова конференція "Друга світова війна і доля народів України",* Київ 2008, с. 56-57.

22. *Сьомий Конгрес українців Канади: 5 – 7 липня 1962 р.,* Вінніпер 1962, 158 с.

23. *Центральне українське допомогове бюро в Лондоні,* «Свобода» 1945, 10 жовтня, с. 1.

24. *Ще про меморіал УЦ.Бюро у Лондоні,* «Свобода» 1946, 15 лютого, с. 1.

25. Щигельська Галина, *Союз українців у Великій Британії: етапи становлення, організація і діяльність (1945 – 1949):* автореферат дисертації ... кандидата іс-

торичних наук, 00.07.02. "Всесвітня історія", Чернівці 2006, 19 с.

26. Щигельська Галина, *Роль Союзу Українців Великої Британії у збереженні національної ідентичності української спільноти в Об'єднаному Королівстві, [у:] Науковий вісник Чернівецького університету:* Збірник наукових праць, Випуск 123-124, Чернівці: Рута 2002, с. 395-404.

27. Яремівич А., *З діяльності ФДУК, [у:] Третій Всеканадський конгрес українців Канади,* Вінніпер 1950, с. 25-30.

28. *A Delicate and Difficult Question. Documents in the History of Ukrainians in Canada 1899 – 1962 / Ed. by B. Kordan, L. Luciuk,* Kingston: The Limestone Press 1986, 173 pp.

29. *Anglo-American Perspectives on the Ukrainian Question 1938 – 1951. A Documentary Collection,* Kingston: The Limestone Press 1987, 242 pp.

30. Luciuk L. Y., *Searching for Place: Ukrainian Displaced Persons, Canada, and the Migration of Memory,* Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press 2000, 579 pp.

31. Frolick S. W., *Between Two Worlds: The Memoirs of Stanley Frolick,* Toronto: Multicultural History Society of Ontario 1990, 204 pp.

32. Panchuk G. R., *Heroes of Their Day: The Reminiscences of Bohdan Panchuk,* Toronto: Multicultural History Society and Ontario Heritage Foundation 1983, 198 pp.

33. *The Refugee Experience. Ukrainian Displaced Persons after World War II / Ed. by W. W. Isajiw, Y. Boshyk, R. Senkus,* Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies 1992, 517 pp.

Vladyslav Boyechko

**SECOND POLISH COMMONWEALTH
IN THE UKRAINIAN HISTORIOGRAPHY (1991 – 2014)**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

Владислав Боєчко

**СТАНОВЛЕННЯ ДРУГОЇ РЕЧІ ПОСПОЛИТОЇ
В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРИОГРАФІЇ (1991 – 2014)**

Abstract: This article examines the state of research revival independence of the Polish Republic in 1918, the formation of its state institutions in modern Ukrainian historiography. The attention is paid to the latest Ukrainian scientists developments and future directions of research. We found out that the current Ukrainian-Polish Studies actively work on the history of the Second Polish-Lithuanian Commonwealth. However, the priority research is the Ukrainian-Polish relations of interwar period.

Keywords: Polish statehood, Ukrainian historiography, Ukrainian-Polish relations

Із відновленням незалежності України розпочався новий етап в українській історіографії, що ґрунтується на новітніх теоретико-методологічних засадах. Відмовляючись від догматичного марксизму, українські історики перейшли до пізнавального плюралізму. Активізації досліджень новітньої історії Польщі сприяло проведення наукових конференцій. Аналізуючи сучасний стан української полоністики, маємо визнати, що досі не підготовлено комплексних досліджень із історії відродження, становлення й розвитку Другої Речі Посполитої.

Перших кілька років української незалежності пішли на вивчення нових архівних документів, осмислення історичного матеріалу і до напи-

сання наукових праць. Від другої половини 1990-х років з'явилися публікації, присвячені польській проблематиці 1918 – 1939 років, першість у цьому належала західноукраїнським історикам. По-перше, для науковців Галичини й Волині ця тематика є актуальною. По-друге, у місцевих архівах залишилось чимало необхідних для вивчення цієї проблематики документів і матеріалів. По-третє, у краї існують історіографічні традиції полоністики.

Метою нашої статті є дослідження становлення Другої Речі Посполитої в українській історіографії (1991 – 2014 рр.). Спробуємо у ній вирішити наступні завдання: проаналізувати стан української історіографії визначеного періоду; визначити

основні наукові праці по темі дослідження; охарактеризувати тематику досліджень.

Важливою для розуміння історії Польщі періоду нашого дослідження є ґрунтовна монографія Леоніда Зашкільняка і Миколи Крикуна [7]. Використовуючи сучасну методологію та новітню джерельну базу автори всебічно дослідили основні етапи історії Польщі. Визначили процес становлення Другої Речі Посполитої, інституціональне та територіальне формування держави, а також окреслили основні напрямки між-державних відносин (1918 – 1926 рр.). Зрозуміло, що обмежений осяг роботи дозволив авторам окреслити лише найбільш важливі аспекти проблеми, й поза їхньою увагою залишилися питання конституційного будівництва, соціально-економічної історії вказаного періоду.

Однією із основних тем, що досліджують сучасні українські вчені, є становлення державности та конституційний розвиток Другої Речі Посполитої. Значну увагу історики приділяють центральним органам влади Другої Речі Посполитої, чого не можна сказати про регіональні органи влади і судову систему. З цієї групи робіт варто виокремити важливі праці Лесі Алексієвець [1], оскільки в них міститься ґрунтовний аналіз створення та функціонування польської політичної системи у 1918 – 1926 рр., розкрито об'єктивні причини відродження незалежної держави.

Становлення парламентської демократії Другої Речі Посполитої в 1918 – 1926 роках стали предметом дослідницьких пошуків Вікторія Калінчик [10], яка у низці статей звер-

талася до проблеми відродження польської державности, аналізувала конституційний процес у 1919 – 1921 рр., розглядала специфіку політичного життя польської держави в «передсанаційний період». Зокрема, авторкою досліджено політичну боротьбу в Законодавчому Сеймі Другої Речі Посполитої щодо питання вибору державної моделі та охарактеризовано основні конституційні проекти.

Наукові студії Зінаїди Баран [2] стосуються відродження і становлення Польської держави 1918 – 1921 років, ролі політичних партій та рухів у політиці польського уряду щодо Східної Галичини, вирішення аграрної реформи та її реалізації в Східній Галичині.

У кандидатській дисертації (доктораті) Ольги Паславської [14] на підставі аналізу наукової літератури, архівних документів, а також нормативно-правових актів досліджено проблеми становлення та конституційний розвиток Польської Республіки (1918 – 1939 рр.). Значну увагу авторкою приділено юридичному оформленню відновленої Польської Республіки. Розкрито соціально-економічні та політичні передумови прийняття Конституції Польщі 1921 р., охарактеризовано її основні принципи, права та свободи громадян, конституційно-правове становище органів державної влади. З'ясовано причини та суть конституційної кризи 1921 – 1926 років та її санаційні наслідки.

Політична історія Другої Речі Посполитої розглядалася також і в наукових студіях Валерія Ярового [16]. Автор зосереджує увагу на діяльності центральних органів влади Другої

Речі Посполитої: парламенту, уряду, президента. Дослідником розкрито динаміку трансформації цих органів влади і названо причини внутрішньополітичної нестабільності: низький рівень соціально-економічного розвитку держави і політичної культури суспільства, а також невирішеність національної проблеми. Український історик підкреслив суперечливий характер реформування органів влади Польської держави. Розглядаючи становлення політичної системи Польської республіки в 1919 – 1921 років, Валерій Яровий вказав, що прихильниками парламентської республіки були соціалісти та селянські партії, натомість праві партії погодилися на парламентську демократичну форму правління вимушено, зважаючи на небезпеку, яка йшла від «революційних сусідів» та «недосконалість польського суспільства». Аналізуючи політичне життя країни у 1922 – 1926 роках, автор зауважив, що найвпливовішою політичною силою в період парламентської демократії були християнські демократи та ендеки, які часто виступали політичними союзниками.

З-поміж найновіших досліджень польської проблематики в українській історіографії є роботи Володимира Комара [11]. Предметом дослідження автора є проблема прометеїзму в політиці Польщі (1921 – 1939 рр.). На основі джерельної бази проаналізовано концепцію прометеїзму, її вплив на польську зовнішню та внутрішню політику. Ключовим поняттям монографії є прометеїзм, який розглянуто в двох площинах – ідеологічній і організаційній. Автор задекларував себе прихильником широкого тлумачення прометеїзму,

простеживши його витоки з ягелльонської ідеї великої Польщі, що включала литовські, білоруські й українські землі. Вирішальними для формування прометеїзму виявилася діяльність та погляди Юзефа Пілсудського, окремих діячів правлячого табору пілсудчиків, а також ідеологів, політиків і вчених, які були активними учасниками прометеївського руху. Автор переконливо доводить, що в основі прометеїзму лежала ідея відновлення великодержавного статусу Польщі у повоєнний період, яка мала реалізуватися через систему союзів із народами, що залишалися під колоніальним гнітом Росії. Відправною точкою прометеїзму Володимир Комар називає уявлення про невідповідне геополітичне розміщення Польщі між Росією та Німеччиною, що штовхало польську національну еліту до пошуків моделей захисту, виражених у федераційній концепції Ю. Пілсудського та інкорпораційній Р. Дмовського.

Малодослідженою в сучасній українській історіографії залишається особистість Юзефа Пілсудського. Єдиними напрацюваннями в цьому напрямі є наукова монографія Таїсії Зарецької [8], присвячена дослідженню українсько-польських відносин через призму політичної біографії Юзефа Пілсудського.

Другою важливою темою, що досліджують українські історики-полоністи, є міжнародні відносини у період боротьби на незалежність Польщі. Серед новітніх надбань української полоністики варто згадати наукові розвідки Оксани Парнети [13], присвячені історіографії міжнародних відносин центрально-східної Європи у добу державного відродження

Польщі та зовнішній політиці Другої Речі Посполитої у міжвоєнний період. Останнім часом історіографія незалежної України суттєво поповнилася численними науковими студіями складних, значною мірою мітологізованих подій українсько-польської історії першої половини ХХ ст. Дістали об'єктивне висвітлення й деякі аспекти тогочасних міждержавних стосунків. Серед значної кількості наукових розвідок цієї проблеми насамперед варто виокремити наукові напрацювання Миколи Гетьманчука [4].

Працюючи над так званим «українським питанням» у контексті советсько-польських взаємовідносин міжвоєнного періоду, дослідник розглядає місце України в зовнішньополітичних планах Советської Росії та Польщі періоду польсько-советської війни та укладення Ризького мирного договору (1920 – березень 1921 р.). Значну увагу в дослідженнях науковця приділено договірним відносинам між Україною та Польщею в 1920-х роках. Автор підкреслив, що консервативність і негнучкість польської політики щодо України, яка формувалася на «історичних» правах Польщі, а не на аналізі реальної ситуації, стала основною причиною польсько-українського конфлікту.

Особливості українсько-польських взаємин у період боротьби за незалежність розглянуто Тетяною Єременко [6]. Висвітлюючи особливості дипломатичних стосунків, автор зазначив, що україно-польські відносини в 1918 – 1920-х рр. були складними і стосувалися питань територій та кордонів, визнання незалежності України, спільної боротьби проти більшовицької агресії. Харак-

теризуючи позиції польської еліти щодо України, дослідник зазначив, що, на жаль, керівники польської держави тих років не зрозуміли історичного значення існування незалежної України в її етнічних кордонах для самої Польщі, недооцінили загрози большевицької імперії на східних кордонах. Політика Польщі в цьому питанні стала однією з причин зникнення самої Польщі як самостійної держави з мапи Європи у 1939 році.

Історик Ярослав Калакура [9], розглядаючи польський чинник у діяльності урядів Центральної Ради, вказує, що хоча налагодження українсько-польських стосунків датується жовтнем 1918 р., питання налагодження рівноправних і добросусідських міждержавних взаємин двох великих слов'янських народів постало відразу ж після лютневої революції в Росії та створення Центральної Ради. Лідери польського руху, обстоюючи ідею повалення централізованої Російської імперії та відродження Польської держави, підтримали національно-визвольні змагання українською народом, виступили за спільні дії. Разом із тим, автор справедливо стверджує, що поляки підтримували український національно-визвольний рух до тієї межі, за якою він розходився з інтересами польського державницького руху.

Дослідниця Валентина Шамраєва [15], аналізуючи міжнародні відносини Української Народної Республіки доби Директорії, констатує, що з-поміж сусідніх держав, які утворилися на території колишньої Російської імперії, об'єктивно найважливішими виявилися відносини з Другою Річчю Посполитою, особливо з

огляду на її військово-економічний потенціал і дипломатичну близькість до Антанти. Дослідниця зауважує, що для більшості польських партій, насамперед для націонал-демократів, які мали відносну більшість у Сеймі, ідея незалежності України була сумнівною, гострим на переговорах виявилось і питання вступу союзних (у випадку підписання відповідної угоди) польських військ на територію Наддніпрянської України. З іншого боку, неприхований нерівноправний характер проєктованого варшавською дипломатією союзного договору сприймався вкрай негативно широкими колами української громадськості. Підсумовуючи розвиток українсько-польських стосунків, Валентина Шамраєва визнає, що ключовою їхньою ланкою був Варшавський договір.

Третьою важливою темою, що її досліджують українські історики, є стосунки Другої Речі Посполитої з советською Україною у міжвоєнний період. Насамперед надзвичайно важливою для розуміння сутності українського питання в советсько-польських відносинах є проблема становлення українсько-польського кордону за Ризьким договором. Цей її аспект дістав досить повне відображення у працях Станіслава Кульчицького [12], Василя Боєчка, Оксани Ганжі, Бориса Захарчука [3]. Зокрема, розглядаючи формування українсько-польського кордону, українські вчені демонструють виважений та об'єктивний аналіз історичних фактів і справедливо наголошують, що при його визначенні існувало кілька обставин: прагнення українського й польського народів об'єднати в національних межах етнічні землі, що ра-

ніше були поділені між двома імперіями, претензії польських правлячих кіл на українські землі, що входили до 1772 р. у склад Речі Посполитої, суперечливі інтереси урядів інших держав, насамперед країн переможної Антанти, які по-різному уявляли післявоєнний устрій Європи.

Серед робіт, що характеризують взаємини советської України та Польської держави є дослідження Олександра Гісема [5]. Аналізуючи архівні матеріали, автор зауважив, що українсько-польські взаємини на початку 1920-х років неодноразово загострювалися і зною мірою визначалися дуалізмом советської зовнішньої політики та прагненням як польської, так і советської сторони до ревізії Ризького миру.

Аналіз сучасного стану наукових досліджень українськими істориками українсько-польських взаємин міжвоєнного періоду переконливо свідчить, що за роки незалежності ними досягнутий значний прогрес у розвитку цього напрямку української історичної науки. Попри вузькість висвітлюваної проблеми, роботи істориків дозволяють дослідити складні та багатовимірні українсько-польські відносини 1918 – 1920-х років.

Отже, аналіз здобутків сучасної української історіографії доводить, що, незважаючи на активізацію останнім часом полоністичних студій, питання відродження Польської державності, її інституалізація потребують подальшого опрацювання. За винятком малочисельного наукового доробку (наприклад, Лесі Алексієвець) в українській історичній науці відсутні спеціальні дослідження польської історії міжвоєнного пері-

оду, в яких, на основі нових методологічних засад, було б узагальнено чинники становлення і розвитку відродженої Польщі, розглянуто політичну систему, питання соціально-економічного та культурного будівництва, основні аспекти зовнішньополітичної діяльності. Найбільш повно у вітчизняних історичних студіях представлено тематику українсько-польських взаємин під час становлення державності Другої Речі Посполитої.

Bibliography and Notes

1. Алексієвець Леся, *Польща: утвердження незалежної держави 1918 – 1926*, Тернопіль 2006, 448 с.

2. Баран Зінаїда, *Відродження і становлення Польської держави 1918 – 1921 рр.*, Львів: Львівський державний університет ім. І. Франка 1995, 52 с.

3. Боєчко Василь, Ганжа Оксана, Захарчук Борис, *Кордони України: історична ретроспектива та сучасний стан*, Київ 1994, 168 с.

4. Гетьманчук Микола, *Українське питання в радянсько-польських відносинах 1920 – 1939 рр.*, Львів: Світ 1998, 428 с.

5. Гісем Олександр, *Створення повноважного представництва (посольства) УСРР у Польщі в 1921 р.*, [у:] *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*, Київ 2005, Випуск 14, с. 74-91.

6. Єременко Тетяна, *Українсько-польські стосунки в період боротьби за незалежність двох народів*, [у:] *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*, Київ 1998, Випуск 7, с. 184-187.

7. Зашкільняк Леонід, Крикун Микола, *Історія Польщі. Від найдавніших часів до наших днів*, Львів: Львівський державний університет ім. І. Франка 2002, 752 с.

8. Зарецька Таїсія, *Політика Другої Польської республіки щодо Східної Галичини та позиція Ю.Пілсудського (кінець 1918 – 1919 рр.)*, [у:] *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2004, с. 158-179.

9. Калакура Ярослав, *Польський чинник у діяльності Центральної Ради*, [у:] *Наукові записки*, Випуск 8, Київ: Інститут політичних і етнонаціональних досліджень Національної Академії Наук України 1999, с. 103-109.

10. Калінчик Вікторія, *Становлення політичної системи Другої Речі Посполитої*, [у:] *Міжнародні зв'язки України: наукові пошуки і знахідки*, Київ 2005, Випуск 14, с. 255-279.

11. Комар Володимир, *Концепція прометеїзму в Політиці Польщі (1918 – 1939 рр.)*, Івано-Франківськ 2011, 360 с.

12. Кульчицький Станіслав, *Проблема кордону між Україною й Польщею в радянській політиці 1919 – 1921 рр.*, [у:] *Україна – Польща: історична спадщина і суспільна свідомість*, Київ 1993.

13. Парнета Оксана, *Основні тенденції становлення зовнішньої політики відродженої Польщі. Федералізм та інкорпораціонізм (1918 – 1926 рр.)*, [у:] *Україна – Європа – Світ: Збірник наукових праць*, Випуск 3, Тернопіль 2009, с. 95-111.

14. Паславська Ольга, *Становлення та конституційний розвиток Польської Республіки (1918 – 1939 рр.)*: автореферат дисертації ... кандидата юридичних наук, 12.00.01. "Теорія та історія держави і права; історія політичних і правових вчень", Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка 2006, 22 с.

15. Шамраєва Валентина, *Міжнародні відносини УНР доби Директорії*: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, Київ 2003, 17 с.

16. Яровий Валерій, *Новітня історія Центральноєвропейських та Балканських країн. XX століття*, Київ: Генеза 2005, 816 с.

Cultural Studies

Volodymyr Aleksandrovych

**ZAMOSC PAINTERS' MILIEU IN THE TIMES
OF JAN ZAMOYSKI (PART 1)**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian studies,
National Academy of Sciences of Ukraine

Wołodymyr Ałeksandrowycz

**ŚRODOWISKO MALARZY ZAMOJSKICH CZASÓW
JANA ZAMOYSKIEGO (CZĘŚĆ 1)**

Abstract: The article analyses and summarises information on painters who were active in Zamość in the times of Jan Zamoyski. It introduces new sources about masters registered in the city before the end of the 16th century. It focuses on the famous Zamość painter Krzysztof Bystrzycki and his family and provides information about his oeuvre. The article also introduces newly discovered source data on two more Zamość painters active in the late 16th century – Bartosz and Jozef.

Keywords: Zamość, Jan Zamoyski, painters, Krzysztof Bystrzycki

Wiadomości o malarzach Jana Zamoyskiego stały pojawiać się drukiem pod koniec XIX w., w naturalny sposób zaczynając się od publikacji przypadkowo odnotowanych wśród archiwaliów pojedynczych wzmianek źródłowych oraz poszczególnych imion. Jak to zazwyczaj występuje w owych czasach, najpierw odkrywano je przede wszystkim przy okazji w sytuacjach, dalekich od zagadnień natury kultury artystycznej. Pierwszy krok w tym kierunku zrobiono w wydawnictwie części archiwum rodziny Radziwiłłów, publikując wystosowany przez Jana Zamoyskiego z Zamościa właśnie list do Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła ze wzmianką, iż malarz obiecał „za tydzień wygotować portrety pana z Tarnowa, kasztelana

krakowskiego, oraz księcia Konstantego” [25, 128]. Pierwsze konkretne imię malarza z kręgu Jana Zamoyskiego podał Korneliusz Juliusz Heck, publikując w roku 1903 datowany na rok 1601 list czynnego na gruncie Zamościa znanego poety pochodzenia lwowskiego Szymona Szymonowicza do bawiącego wówczas w Padwie lwowianina Jana Niedźwiedzkiego (Ursinusa), w którym znalazła się zwłaszcza wiadomość o przesłaniu adresatowi wizerunku syna kanclerza – Tomasza „manu pictoris nostri Bistricii” [38, 255-257]. We wstępie do publikacji pierwszego tomu akt archiwum kanclerza zamieszczono kilka dokumentów, dotyczących związanych z jego dworem artystów. Spośród nich najpierw należy wymienić uszkodzony

list znanego malarza lwowskiego Jana Szwankowskiego [53, 299; 325-326]¹ do podskarbiego w Zamościu Ambrożego Wydzierzewskiego, w którym artysta podpisuje się jako służebnik oraz malarz adresata. Pobieźnie wymieniono w nim również jakąś niekreśloną pracę malarską, traktuje on również o zakupach we Lwowie na potrzeby dworu zamoyskiego, w które to miał być zaangażowany artysta [26, XXV]. Zostały też w tymże wydawnictwie zamieszczone kolejne dokumenty, dotyczące omawianego zagadnienia. Przede wszystkim jest to wzmianka w liście kanclerza z dnia 16 sierpnia 1600 r. z obozu pod Trembowłą o malarzu, znajdującym się na winach, który malował portret kanclerza dla Karola, margrabiego von Burgau, tworzącego na zamku Ambras galerię słynnych ludzi swoich czasów. Kanclerz rozkazuje dworzaninowi Samuelowi Knutowi Obescerskiemu targować się z malarzem, któremu proponowano za obraz 30 złotych, ale teraz chce 40, polecając zapłacić na czym stanie targ [26, XXV]. Wykończony wizerunek wkrótce przesłano do aprobacyi kanclerzowi, bawiącemu wówczas nadal w obozie pod Trębowłą. Lecz nie spotkał się on z całkowitym uznaniem i na żądanie modela musiał być poprawiany. Posłaniec kanclerza, przybywszy z powrotem do Zamościa, nie zastał artysty, którego nie było w mieście nadal jeszcze przez jakiś czas [26, XXVI]. Wydawca Wacław Sobieski połączył tą wiadomość ze znanym z opublikowanego przez K. Hecka listu Krzysztofem Bystrzyckim. Dalsze poszukiwania przyniosły wiadomości o kontaktach Jana Zamoyskiego nie tylko z artystami rodzimymi. Jan Ptaśnik

¹ Na podstawie wiadomości z archiwum miasta Lwowa oraz Sądu grodzkiego lwowskiego jego życiorys nowymi szczegółami uzupełnili [47, XVI, XVII], [29, 155; 156; 159-160].

z kolei opublikował listy, dotyczące się zamówienia u malarza weneckiego Domenika Tintoretto obrazów głównego ołtarza kolegiaty zamojskiej oraz historii jego realizacji².

Po tych wstępnych publikacjach źródłowych pierwszą próbę pewnego podsumowania wiadomości na temat mecenatu Jana Zamoyskiego w dziedzinie malarstwa podjął Jerzy Mycielski, korzystając zwłaszcza z niepublikowanych materiałów, zebranych do kolejnych tomów wydawnictwa archiwaliów kanclerza. Skoncentrował on swoją uwagę na odnotowanej źródłami postaci Bystrzyckiego oraz sprawie jego ewentualnego autorstwa wobec odnalezionego niedługo przedtem wizerunku kanclerza w zbiorach Gallerii degli Uffizi we Florencji, jak również szerzej zatrzymał się na przedstawionych przez J. Ptaśnika danych źródłowych na temat D. Tintoretto jako wykonawcy zlecenia kanclerza. W artykule tym wyraził J. Mycielski jako domniemanie pogląd, wobec którego K. Bystrzycki miał być stypendystą kanclerza, wykształconym we Włoszech [49, CLXII-CLXIV]. Przy omówieniu całokształtu mecenatu Jana Zamoyskiego malarstwem zajął się również, choć i dość pobieżnie w oparciu przede wszystkim o dane, zaczerpnięte od obu wymienionych autorów, Stanisław Lempicki, podając, zwłaszcza, wiadomość o malarzu nadwornym w Zamościu już w roku 1589, kiedy to, jak pisała do małżonka jego trzecia żona Gryzelda Batorówna miał malować portret jej ojca, Krzysztofa Batorego dla księcia siedmiogrodzkiego [46, 154]. Jerzy Dutkiewicz w roku 1938 podał kilka notatek o Krzysztofie Bystrzyckim z najstarszej księgi wójtowskiej zamojskiej z lat

² [52, 86]. Ma to zamówienie już oddzielną literaturę, najważniejsza pozycja której [28, 53-56].

1583 – 1593, wprowadzając do obiegu naukowego również nazwisko odnotowanego pod rokiem 1591 kolejnego artysty zamojskiego – Józefa, ożenionego z wdową po malarzu-Włochu Hanuszu [35, 55]. W tym wydawnictwie została też zamieszczona reprodukcja następnego po znanym portrecie z roku 1600 malarskiego przedstawienia kanclerza, przechowywanego, podług dodanej do zdjęcia informacji również w zbiorach galerii florentyńskiej [60, po s. 280]. Istotnym, choć i skromnym uzupełnieniem dotychczasowego stanu wiedzy stała się wiadomość, iż portret zmarłej w roku 1580 żony kanclerza, Krystyny z Radziwiłłów, malował specjalnie sprowadzany w tym celu do Warszawy nie wymieniony przez źródło z nazwiska artysta krakowski [32, 24-25]. Zofia Niesiołowska-Rottertowa zajęła się malarzami zamojskimi w ramach studium o portrecie syna kanclerza Tomasza Zamoyskiego. Pozostając pod wrażeniem domniemań J. Mycielskiego na temat włoskich powiązań K. Bystrzyckiego oraz rozwijając je w wyznaczonym przez poprzednika kierunku, badaczka skłonna była już nawet widzieć w artyście Włocha: „Mógł to być Polak z pochodzenia lub Włoch, ponieważ na dwór Jana Zamoyskiego ściągnięto sporo Włochów z Bernardem Morando, budowniczym Zamościa. Nie wiadomo, czy był ów malarz długo w Polsce, czy przez pewien tylko okres czasu, a żaden obraz nie został dotąd zidentyfikowany jako jego dzieło” [50, 371].

Kazimierz Kowalczyk w studium o rzemiośle zamojskim nie znając publikacji J. Dutkiewicza podług znanego poprzednikowi źródła wymienił pod rokiem 1591 Christophą malarza, identyfikując go z odnotowanym w aktach wójtowskich miasta Krysztofem

Bystrzyckim, oraz bez nazwiska „malarza co Hanussową mularkę poiął” [44, 13]. Nie sięgał jednak ten badacz do całości zachowanych akt miejskich zamojskich, dlatego jego praca nie daje pełnego wyobrażenia o właściwym miejscu działających na miejscowym gruncie malarzy w kulturze artystycznej miasta. Jednocześnie pojawił się pierwszy tom *Słownika Artystów Polskich* z krótkim biogramem K. Bystrzyckiego, ułożonym przede wszystkim na podstawie opublikowanych dotąd wiadomości oraz zaznaczeniem, iż przypisuje się mu (jak również lwowskiemu malarzowi Janowi Szwankowskiemu) wizerunek kanclerza z Gallerii degli Uffizi [58, t. 1, 286-287], [55, 471]. Drugi odnaleziony jeszcze przez J. Dutkiewicza zamojski malarz – Józef, znany również (choć dłużej bez imienia) K. Kowalczykowi. Za J. Dutkiewiczem wymienił go wielotomowy *Słownik Artystów Polskich* [57, 3; 300]. Ważnym uzupełnieniem tych nielicznych wiadomości stało się podanie przez Józefa Tomasza Frazika na podstawie aktów miejskich Przemysła odnotowanych już tylko w drugiej połowie pierwszego dziesięciolecia XVII w. zamojskich powiązań znanego dotychczas przede wszystkim na gruncie Lwowa malarza pochodzenia francuskiego Jeana Szensa (Jana Gallusa) [36, 217]. Było to nie tylko następne po Szwankowskim imię malarza kręgu lwowskiego, występującego na gruncie zamojskim, lecz również ważne świadectwo szerszych kontaktów miejscowego środowiska artystycznego wśród rzemieślników, działających w tym regionie historyczno-artystycznym. Jerzy Kowalczyk w swym studium o kulturze artystycznej dworu Jana Zamoyskiego mało zajmował się malarstwem Zamościa, ograniczywszy je faktycznie do krót-

kiej wzmianki o K. Bystrzyckim [40, 39]. Niektóre zagadnienia z dziedziny malarstwa autor podjął również w ramach omówienia zbiorów artystycznych kanclerza [41, 13-15]. Po kolei pojawiły się nowe dane na temat związanego w końcowym okresie drogi życiowej z dworem zamojskim lwowskiego malarza Jana Szwankowskiego [13, 34], [18, 88-92] oraz jego wymienionego kolegi ze środowiska lwowskiego cechu malarzy katolickich Jeana Szensa [12, 315], [18, 95-97]. Nie przyniosły one wprawdzie nowych wiadomości źródłowych na temat powiązań obu artystów na terenie Zamościa, niemniej jednak podali ważne szczegóły dla ustalenia zamojskiego wątku ich dróg życiowych. J. Kowalczyk na podstawie wydatków dworskich z r. 1608 podał wiadomość o zatrudnieniu w służbie dworskiej w ciągu dwóch lat przed czerwcem roku 1608 malarza Jana Francuza – Jeana Szensa. Odwołując się do notatki źródłowej, iż w czerwcu tego roku pracował on nad wizerunkiem kanclerza „dla kaplicy” oraz jego syna Tomasza badacz przypisał temu artyście również wzór znanej ryciny z przedstawieniem T. Zamoyskiego, wykonanej w Kolonii przez Petrusa OVERRADTA w roku 1606 [42], [42, 187]. Z kolei wątek malarski podjęto przy omówieniu kontaktów artystycznych pomiędzy Lwowem a Zamościem [17, 111-121]. Zostały tutaj zwłaszcza przy okazji przedstawione niektóre szczegóły znanego z dawniejszych ustaleń M. Gębarowicza wykonania w roku 1578 przez malarza lwowskiego Wojciecha Stefanowskiego polichromii Ukrzyżowania dla kościoła Św. Krzyża w Zamościu oraz zamojskich kontaktów Jana Szwankowskiego i Jeana Szensa [17, 113-114; 115-119]. Dalsze szczegóły na temat związanych

z Zamościem lwowskich artystów końca XVI w. oraz ważnych dla tych kontaktów dziejów miejscowego środowiska cechowego pojawiły się w studium o założeniu lwowskiego cechu malarzy katolickich z lat 90. XVI w. [19, 78-121].

Chociaż powyższy zestaw najnowszych publikacji zaowocował niektórymi ważnymi materiałami o artystach, związanych z Zamościem, wcale to poczyniło raczej skromne uzupełnienie dotychczasowego stanu wiedzy. Nadal było to tylko kilka przypadkiem zachowanych z reguły nie powiązanych pomiędzy sobą wypowiedzi mało wymownych w swej treści i dlatego prawie że nie nadających się do rekonstrukcji na ich podstawie mecenatu kanclerza w dziedzinie malarstwa nawet w najogólniejszym jego zarysie. Prawdę mówiąc, w żaden sposób nie sprzyjał temu również jednoznacznie dominujący charakter omówionych publikacji, notujących tylko pojedyncze imiona oraz daty, zazwyczaj opuszczając jako „drugorzędne” oraz rzekomo „nie zasługujące na uwagę” związane z nimi ważne i niekiedy nawet niemało wymowne szczegóły. Stąd też wywodziła się charakterystyczna zwłaszcza dla starszej literatury oczywista skłonność do zbyt szerokich wniosków oraz niczym nie udokumentowanych przypuszczeń, jak również powtórzenie niektórych dawnych bezpodstawowych w zasadzie interpretacji znanych informacji źródłowych o artystach kręgu zamojskiego. Zebrany nadal skromny zasób świadectw źródłowych tworzył dokumentalne podłoże możliwych rozważań na temat malarzy kanclerza, lecz omówiony minimalny dotychczas zestaw takowych nie pozwalał na wyrobienie szerszego wyobrażenia o środowisku artystów za-

mojskich jako samodzielnym osobnym zjawisku historycznym.

Istotna zmiana tej sytuacji zarysowała się tylko w ostatnich latach w wyniku poważnego poszerzenia zasobu wykorzystanych dotychczas źródeł. Przeprowadzone opracowanie całości kształtu znanych w chwili obecnej ksiąg miejskich Zamościa oraz kontynuowana od wielu lat systematyczna kwerenda archiwalna w celu poszukiwania materiałów źródłowych do dziejów sztuki XVI – XVII w. na rozległych terenach historycznych, na których powstało nowozałożone miasto, pozwoliły ujawnić szereg nowych ważnych szczegółów do dziejów środowiska malarzy zamojskich oraz szerszego kontekstu jego powstania i rozwoju. Chyba najważniejszym oraz najpokaźniejszym wśród aktualnie postrzeganych wyników tej pracy stało się odnalezienie nowych imion szeregu nieznanymi dotychczas artystów czynnych w mieście ok. przełomu XVI – XVII w. jak również innych przedstawicieli tego zawodu, związanych z dworem kanclerza. W toku tych prac udało się ujawnić ważne wiadomości na temat powiązań tej grupy malarzy oraz szerszego kontekstu historyczno-artystycznego ich działalności.

Odkrycie niemałej w porównaniu z dotychczasowym stanem wiedzy liczby nowych świadectw źródłowych pokaźnie uzupełniło również nader skromną dotąd listę przekazów pisemnych o znanych dotychczas malarzach, związanych z dworem zamojskim oraz przyniosło weryfikację niektórych spośród wcześniejszych wypowiedzi na ten temat. Znaczne rozszerzenie zasięgu badań w naturalny sposób zaowocowało istotnym uzupełnieniem wiedzy o malarzach kręgu Jana Zamoyskiego. W powstałej nowej sytuacji badawczej

po raz pierwszy zarysowało się osobne środowisko artystów, działających w owych czasach w kręgu dworu zamojskiego lub bynajmniej pod jego opieką, co przedstawiło w zupełnie nowym świetle sam problem czynnych na miejscowym gruncie malarzy. Pomimo Zamościa, Lwowa oraz Przemyśla, nieliczne wzmianki źródłowe udało się odnotować również w aktach miejskich Lublina oraz – pośrednio – Sandomierza, ponieważ te ostatnie nie przetrwały. W wyniku tak pomyślnie układającej się sytuacji zamiast nielicznych pojedynczych znanych dotąd artystów, notowanych odosobnionymi wyjątkowo skromnymi wiadomościami biograficznymi, zarysowało się aktywnie rozbudowywane środowisko malarzy kanclerza. Był to rzadki dla tego regionu osobny ośrodek artystów, działających w Zamościu na przełomie XVI – XVII w. jak również w najbliższym następnym okresie³. Należy przede wszystkim

³ Z bliższych miast tego szerokiego regionu historycznego liczniejsze samodzielne środowiska malarzy w owym czasie funkcjonowały w Lublinie, Lwowie oraz Przemyślu. Lubelski ośrodek dotychczas nie opracowany: aktualna wiedza o nim opiera się przede wszystkim na wyraznie przestarzałym dawnym biegłym wyliczeniu prawie samych tylko imion oraz pojedynczych faktów działalności zawodowej poszczególnych artystów: [53, 80-82]. Demonstracją wyobrażeń na temat środowiska lubelskiego może posłużyć to, że Tadeusz Dobrowolski w krótkiej syntezie malarstwa polskiego XVII – XVIII w. wzmienił tylko znany sygnowany i datowany obraz lubelskiego artysty Stanisława Szerbicza [34, 427]. We Lwowie, jak to stwierdzono w imieniu władz miasta jeszcze przed końcem XVI w. (nie odwołując się do właściwego źródła skorzystał z tej informacji: [46, LIX]. Dokładniej zob. [19, 82-88]), w ciągu całego stulecia pracowali zaledwie pojedyncze artyści i tylko w związku z powstaniem samodzielnego cechu malarzy katolickich w połowie lat 90. po raz pierwszy pojawiło się ich nieco wyraźniej rozbudowane środowisko ([12, 243-244]. Dokładniej zob.: [19, 88-101]). Środowisko lwowskie przełomu stuleci co się tyczy

podkreślić, iż ujawnione wiadomości źródłowe pozwalają z całą pewnością przyjąć zupełnie inny charakter sytuacji „malarzkiej” w nowozałożonym mieście w czasach jego fundatora. Kiedy posiadana dotychczas wiedza pozwalała przyjmować działalność na dworze zamojskim jedynie K. Bytrzyckiego, odnotowując również prawdę mówiąc niezbyt wyraźne ewentualne kontakty w jego kręgu również Jana Szwankowskiego oraz Jeana Szensa, uzupełniając ich liczbę w niezrozumiały sposób „zagubionym” przez nowszą literaturę Józefem, nowe odkrycia źródłowe zawocowały kardynalną zmianą sytuacji badawczej. Okazało się bowiem, iż już w toku dwu pierwszych dziesięcioleci istnienia założonego w roku 1580 miasta na miejscowym gruncie wyraźnie zarysowało się niewielkie samodzielne środowisko malarzy. Bynajmniej dzisiaj z całą pewnością możemy stwierdzić, iż to już wtedy został założony jego kamień węgielny. I to głównie ten wniosek na tle wprowadzonych dotychczas do obiegu naukowego wiadomości może nawet nieco niespodziany – prezentuje się chyba najważniejszym wynikiem przeprowadzonych dociekań, dzięki któremu przede wszystkim zarysowuje się zupełnie nowa sytuacja badawcza w studiach nad malarzami zamojskimi.

Zebrane w czasie przeprowadzonej kwerendy archiwalnej wiadomości źródłowe nie tylko pozwalają stwierdzić powstanie w Zamościu samodzielnego środowiska malarzy jeszcze przed końcem XVI wieku. Zestawienie

artystów tradycji europejskiej ostatnio omówiono: [19, 117-120]. We Lwowie równolegle istniało aktywne środowisko malarzy ukraińskich, lecz w związku z podjętym tematem nie wchodzi ono w grę. Sytuację w Przemyślu na podstawie częściowo tylko opracowanych akt miejskich krótko przedstawił [36, 214-221], [37, 501-506].

potwierdzonej źródłowo skąpej wczesnej chronologii miejscowych artystów stwarza pewne podstawy dla wniosku o konkretnym czasie początków dziejów środowiska. Ponieważ, jak już o tym była mowa, w roku 1580 kanclerz sprowadzał dla wykonania wizerunku zmarłej małżonki malarza z Krakowa, wypadło by przyjąć, iż w owym czasie nie było jeszcze u niego pod ręką „własnego” artysty, mogącego zaspokoić powstałą wtedy potrzebę. Z kolei pod rokiem 1583 na gruncie Zamościa został odnotowany, podług ustaleń J. Dutkiewicza, znany nadal jako malarz Jana Zamoyskiego Krzysztof Bystrzycki. Dlatego wypadało by założyć, iż zapoczątkowanie malarzkiego środowiska Zamościa miało miejsce w latach osiemdziesiątych, a zaszło to z pojawieniem się w mieście nie później jak w roku 1583 K. Bystrzyckiego. Należy również stwierdzić, iż początek dziejów środowiska malarzy zamojskich występuje jednym z przejawów rozwoju nowozałożonego miasta, jego zaludnienia w toku realizacji tej aktualnej sytuacji społecznej, w której znalazł się Jan Zamoyski wyniesiony po objęciu urzędu kanclerza i hetmana wielkiego koronnego oraz wejściu dzięki związkom małżeńskim w środowisko rodzinne przedstawicieli najwyższych elit społecznych na pozycję jednego z czołowych potentatów ówczesnej Polski. W tej sytuacji wypadało już mieć artystę przy boku i ta konieczność została zrealizowana z wystąpieniem w Zamościu K. Bystrzyckiego. Nowoodnalezione wiadomości przekonują jednak, iż w nowozałożonym mieście nie poprzestało na samym tylko Bystrzyckim.

Przy nieobecności innych przekazów zestaw korpusu wiadomości źródłowych o malarzach Jana Zamoyskiego

w naturalny sposób jest dzisiaj determinowany przede wszystkim zapisami, zachowanymi w najstarszych ocalałych księgach urzędu miejskiego w Zamościu. Ponieważ aktualnie zaczynają się one dopiero od 1590 r., skromnie uzupełnione opracowanymi, lecz nieznanymi już aktualnie aktami wójtowskimi od roku 1583, jest to właściwy *terminus post quem* dla ewentualnych wskazówek źródłowych na temat dziejów środowiska malarzy zamojskich.

Najstarszym spośród znanych w chwili obecnej przedstawicieli miejscowego ośrodka artystycznego jest wstępnie odnotowany, jak podano wyżej, po raz pierwszy pod 1583 rokiem Krzysztof Bystrzycki, zasiadający już naówczas wśród ławników zamojskich, czyli posiadający pewne całkiem określone stanowisko w miejscowym społeczeństwie. Data tej pierwszej odnalezionej wzmianki wskazuje, iż pojawił się malarz w mieście chyba niedługo przedtem, najprawdopodobniej po roku 1580, kiedy to dla terminowego wykonania wizerunku zmarłej żony właściciela, jak już o tym była mowa, musiano sprowadzać rzemieślnika ze stolicy. Następną i najwcześniejszą w zachowanych po dzień dzisiejszy aktach zamojskich notatkę o artyście mamy tylko z 10 stycznia 1590 roku. Przy tej okazji ponownie został on odnotowany jako ławnik [5, Adv 1, k. 29 v.]. Informację na temat tego stanowiska powtarzają również dwa następne odnalezione przekazy źródłowe, dotyczące malarza – z dnia 2 maja [5, Adv 1, k. 43] oraz 12 czerwca [5, Adv 1, k. 64] tego samego roku. Czyli wyglądało by tak, iż artysta mógł obejmować urząd ławniczy bez przerwy conajmniej w ciągu siedmiu lat, (lub ewentualnie taka przerwa zaistniała, nie została jednak

odzwierciedlona przez nieliczne aktualnie dostępne źródła. Pozatym wypadło by stwierdzić, iż artysta pojawił się na miejscowym gruncie przed rokiem 1583, od samego początku zająwszy, jak należało by sądzić na podstawie piastowanego urzędu ławnika, poważne stanowisko wśród tylko układającego się społeczeństwa nowozałożonego miasta. Ponieważ najstarsza znana dzisiaj księga aktów wójtowskich Zamościa została rozpoczęta w tym właśnie roku, należało by założyć, iż to akurat wtedy zainaugurowano działalność władz miejskich, co pozwalało by dokładnie tym rokiem datować sam początek kariery publicznej zamojskiego malarza. Również nadal rozwijała się ona całkiem pomyślnie. W roku 1592 artystę po raz pierwszy odnotowano jako rajcę [5, Adv 1, k. 10], na którym to stanowisku widzimy go również w dwu najbliższych następnych latach [5, Adv 1, k. 73, 112 v.]. W 1592 r. sprzedał on ogród Albertowi Budzińskiemu [5, Adv 1, k. 103 v.]. Rok później odnotowano malarza w związku z jakimś bliżej nie określonym, jednak najwidoczniej wyjątkowym ekscesem jego czeladnika Tomasa Dreznera, który podług wypowiedzi właściwego źródła zasłużył być skarany na gardło, co jednak zamieniono więzieniem. Winowajca miał odsiedzieć rok „w sklepie w zamku Zamoyskim, gdzie Tartarzy sadzają, mając łańcuch żelazny na sobie” [5, Cons 2, k. 199-199 v.]. Postać nieznanego skądinąd czeladnika wskazywałaby na funkcjonowanie warsztatu K. Bystrzyckiego w zwykłym trybie ówczesnej praktyki środowiska cechowego. Wreszcie, jest to jedyna odnotowana przed aktualnie posiadane źródła postać z warsztatu zamojskiego artysty. Dalej po trzyletniej przerwie pojawia się K. Bystrzycki jako sąsiad ogrodu na

Krasnostawskim przedmieściu [5, Cons 2, k. 70] oraz powtórnie został wpisany do akt jako rajca [5, Cons 2, k. 106].

Przed końcem tego samego 1595 roku malarza po raz pierwszy odnotowano również poza Zamościem, choć owa wzmianka zachowała się w niejednokrotnie już przywoływanych aktach miejskich. 15 grudnia w zamojskim urzędzie radzieckim obywatel Bełza Iwan Pituszko zaskarżył „szlachetnego, sławetnego Chrisztopha Bystrzyckiego, malarza, mieszczanina zamojskiego, yż on czasu pewnego w Bełzie targowawszy u niego cztery konie ciszawey maści [...], niewiadomie z miasta Bełza wyjechał, konie w staini zostawiwszy”. Według zaskarżenia miało to doprowadzić do szkody, którą strona powodowa wyceniła sobie jako równą wartości 110 złotych [5, Cons. K. 51-52]. Niewątpliwie ów targ był tylko jednym z pobocznych przejawów ewentualnych szerszych kontaktów artysty zamojskiego w Bełzie i można z całą pewnością twierdzić, iż owe jego interesy na miejscowym gruncie musiały być związane przede wszystkim z nieznanymi nam bliżej momentami działalności fachowej oraz wskazują przede wszystkim jeden z punktów geografii interesów zamojskiego malarza. Nie zaświadczony w swych konkretnych szczegółach bełzki epizod biografii artysty niewątpliwie należy traktować jak w kontekście znanych bełzkich interesów jego patrona (wskazują na nich zwłaszcza pisane z Bełza liczne listy, publikowane w wydawnictwie archiwum kanclerza), tak również w związku ze stałymi powiązaniem stolicy województwa bełskiego wokół Zamościa⁴. Musimy

⁴ Świadczą o nich między innymi potwierdzone przez akta miasta dość aktywne kontakty mieszkańców Bełza oraz Sokala na terenie Lublina, za którymi występują mało już dziś dostrzega-

również pamiętać, iż Bełz jako centrum wojewódzkie był jednocześnie ważnym ośrodkiem życia artystycznego, chociaż obecnie pod tym względem jest wciąż nadal mało znany⁵. Pierwszego malarza pochodzenia polskiego odnotowano na miejscowym gruncie jeszcze w roku 1536⁶, co dawało by jeden z dwu⁷ najwcześniejszych takich wypadków dla całego regionu artystycznego poza dominującymi w nim środowiskami Lwowa, Lublina oraz Przemyśla. Niemniej jednak w zachowanych XVI-wiecznych aktach miejskich oraz grodzkich przedstawicieli tego zawodu więcej nie odnotowano. Może ta okoliczność jest również nie bez znaczenia dla wyjaśnienia ewentualnych źródeł bełzkiego wątku życiorysu artysty. W roku 1597 malarz procesował się z Krzysztofem Cęstopiątym [5, Cons 2, k. 159 v.-161 v.], w tym samym roku występuje również z upowaznieniem Dersława Janiszewskiego [5, Cons 2, k. 174 v.] oraz został określony jako „*consulum antiquum*” [5, Cons 2, k. 186]. W tymże roku jeszcze

ne dawne tradycyjne powiązania tych terenów, które straciły znaczenie w okresie rozbiorów w wyniku powstałych wtedy nowych granic państwowych. Dwudziestowieczne podziały graniczne oraz powojenne przesiedlenia ludności bez reszty zatarły ślady tych głębokich powiązań historycznych, powstałych jeszcze w okresie książęcym.

⁵ W dotychczasowej literaturze pojawiło się tylko opracowanie na temat rzemiosła miejskiego województwa bełskiego w pierwszej połowie XVII w.: [37].

⁶ Jest to wymieniony w księdze miejscowego grodu jako świadek nieznanym bliżej Venceslaus: [11, 236; 247]. Zachowana w archiwum we Lwowie część aktów miasta z ok. przełomu XVI – XVII w. nie przynosi żadnych wiadomości o miejscowych malarzach owego okresu. Zob. [2, 1].

⁷ Pod tym względem pośrednio poprzedza go tylko notatka z roku 1553 o synu drohobyckiego malarza Fedora, pozwalająca wywodzić działalność samego artysty jeszcze sprzed końca lat dwudziestych. Zob. [12, 53-56].

raz wymieniono go razem z żoną Jadwigą [5, Cons 2, k. 190 v.] – jest to pierwsza chronologicznie wzmianka o niej, a dwa lata później występując przed aktami razem sprzedali ogród [5, Cons 2, k. 236-237 v.]. Dalej na kilka lat imię malarza znika z ksiąg miejskich, tak że dalsze świadectwo o nim mamy jedynie w wymienionym liście Ursinusa z roku 1601. Jest to zarazem również ostatnia wzmianka źródłowa o artyście za jego żywota. J. Kowalczyk nie odwołując się do właściwego źródła stwierdził, iż miał umrzeć tragicznie w roku 1603 [40, 39] (autor odwołuje się do cytowanych artykułu Marii Lewickiej oraz biogramu w *Słowniku Artystów Polskich*; w obu podanych pozycjach takiej informacji jednak brak). W aktach miejskich artysta dalej pojawia się już tylko jako nieżyjący pod dniem 16 stycznia 1606 r., kiedy to jego wdowa została odnotowana aktualną małżonką miejscowego krawca Tomasza Kordka [5, Cons 20, k. 5].

Ten najobszerniejszy dokument w skromnym „osobistym archiwum” artysty nie tylko dodaje niektóre ważne szczegóły do życiorysu najlepiej dotychczas znanego przedstawiciela środowiska malarzy zamojskich, lecz może być potraktowany nawet swego rodzaju źródłem podstawowym dla biografii K. Bystrzyckiego. Przede wszystkim pozwala on w pewnym sensie przedłużyć zadokumentowany odcinek drogi życiowej malarza, dodając ważne szczegóły o charakterze osobistym do znanego dotychczas jego początku. Podstawą do tego jest dwukrotnie wymieniony we wskazanym akcie uczyniony na rzecz małżonki zapis majątku, dokonany w księgach radzieckich Sandomierza pod dniem 16 lutego 1585 r. [5, k. 7, 25

v.]⁸ Ponieważ wdowa stwierdziła, iż dobierała się z mężem nażytego mienia w ciągu dwudziestu lat [5, Cons 20, k. 8], dochodzimy do wniosku, że zapis sandomierski, podług ówczesnego zwyczaju, najprawdopodobniej miał powstać tuż po ożenieniu się Bystrzyckiego lub niedługo po tym w związku z ożenieniem w toku zwykłego podług powszechnie panującego obyczaju wzajemnego zabezpieczania prawnego nowopowstałej pary małżeńskiej⁹. Stwarza to z kolei podstawy dla snucia dalszych przypuszczeń na temat początków drogi życiowej artysty. O ile możemy się domyślać, najprawdopodobniej miał się urodzić z końcem lat 50. lub w początku następnego dziesięciolecia, ponieważ nie dalej, jak w roku 1585 zawarł związek małżeński. Jak wskazuje zwykła praktyka środowiska cechowego, musiał przedtem skończyć naukę malarską. Wyjątkowo precyzyjny w drobiazgowym regulowaniu panujących norm współżycia wspólnoty rzemieślniczej utrwalający wcześniejszą tradycję statut połączonego cechu złotników, konwisarzy oraz malarzy przemyskich z roku 1625 na ten temat przypisywał: „Mistrzowie wzajem wszyscy po przyjęciu misteryei pierwszego roku ma zostać przysięgłym mieszczaninem i ożenić się pod winą grzywny srebra do skrynki braterskiej. A takową winę powinien będzie

⁸ [5, Cons 20, k. 7, 25 v.]. Ówczesne akta sandomierskie zaginęły a razem z nimi przepadł również jedyny uchwycony dotąd ślad po malarzu sprzed jego pojawienia się w Zamościu. Professor Andrzej Gil zechce przyjąć koleżeńskie podziękowania za życzliwą pomoc w poszukiwaniach za aktami sandomierskimi.

⁹ Zarysowaną tutaj sytuację można zestawić ze znanym faktem biografii występującego od r. 1602 na gruncie lwowskim malarza ukraińskiego Fedora Seńkowycza – w roku 1610 uczynił on zapis na majątku na rzecz żony, która również zapisała swój majątek mężowi [11, 64-65].

dawać na każdy rok, poki się nie ożeni, także i ten, któryby się przed sztukami ożenił, tej winie podlegać będzie” [23, 9]. Dlatego K. Bystrzycki musiał umrzeć człowiekiem jeszcze niestarym, co najwyżej w wieku czterdziestukilku lat.

Zasługują na uwagę również odnotowane w cytowanym źródle sandomierskie powiązania artysty, dodające nowy szczegół nie tylko do jego życiorysu, lecz również ogólnego obrazu środowiska malarzy zamojskich, wprost wskazując na ich pochodzenie z-pozza miasta¹⁰. Z cytowanego źródła jednocześnie wynika, iż pozostawił wymienionego tutaj dwukrotnie syna Jana [5, Cons. 2, k. 5, 6 v]. Ponieważ jednak opiekunowie dóbr zmarłego artysty występują w interesie jego „*pupillorum*”, najprawdopodobniej, musiał mieć także jeszcze inne dzieci, z osobna nie odnotowane, widać że małoletnie, lecz pomimo omawianego źródła nie posiadamy żadnych wiadomości pisanych na temat życia osobistego malarza zamojskiego. Pozatym okazuje się, iż opiekunowie pozwalali wdowę do sądu „że ona inwentarza rzeczy ruchomych zostawionych po nieboszczyku małżonku swym sprawiedliwie i zupełnie panom kuratorom wyznaniem swym nie podała y owszem niemało rzeczy tych, iako w pieniądzach, we złocie, w srybrze, w szatach y w klinociach inszych skricie przy sobie zatrzymała y zataiła, którzy inwentarz iako nieprawdziwy iest tesh nieważny” [5, Cons. 2, k. 5 v]. W latach 1606 – 1607 proces między obu stronami toczył się również przed Trybunałem Zamojskim dla miast [6, 2; 85; 116; 117; 196], lecz jego akta też nie zachowały żadnych szczegółów, istotnych dla odt-

¹⁰ Najwidoczniej jest to odbiciem szerszej tendencji w dziejach środowiska malarzy europejskiej orientacji kulturalnej na owym terenie, ponieważ ten sam proces wyraźnie nagłośniły również źródła lwowskie [19, 103-104].

warzania biografii artysty. Do zgody doszło tylko w wigilię Bożego Narodzenia roku 1608 [5, Cons. 20, k. 256 v], lecz źródła nie podają żadnych dalszych okoliczności tej sytuacji. Niemniej jednak całkiem wyraźnie wskazuje to ułożone w nader ogólnych wyrazach pobieżne świadectwo na niemały dorobek majątkowy artysty, co z kolei koresponduje z posiadanymi wiadomościami na temat jego pozycji społecznej. Odpowiadają te wiadomości również znanemu świadectwu kanclerza jak to jego artysta usiłował „wymusić” na protektorze większą opłatę umuwionego wcześniej za mniejszą cenę jego wizerunku. Pomimo opiekunów w latach 1609 – 1610 o spuściznę po Bystrzyckim (chodziło konkretnie o ogród) procesował się z matką oraz jej drugim mężem również wymieniony wyżej syn malarza Jan [6, 3; 30-30 v; 31; 63-64] najwidoczniej wtedy już dorosły. Jest to najpóźniejszy odnaleziony ślad po synie malarza w opracowanych dotychczas źródłach pisanych.

Niemniej jednak okazało się, iż zasób archiwum osobistego artysty nie przestał na omówionych dotychczas zapiskach z jego czasu oraz najbliższych następnych lat. Skromne, lecz ważne szczegóły do jego charakterystyki podają znacznie późniejsze wiadomości, zachowane w aktach miejskich Zamościa tylko z lat 1634 oraz 1636. W pierwszym wypadku jest to list Jakuba Pantaleona Komarnickiego, syna zmarłych już wówczas ławnika Tomasza Komarnickiego Kordkowicza oraz jego żony Jadwigi, w sprawie rodzinnego majątku „w ruchomych rzeczach, jako to złoto, srebro, miedź, cynę, skrzynie i co ieno sprzętu domowego dość zacnego z gospodarstwa niegdy człowieka majątnego y na wszem dostatniego nieboszczyka p[ana] malarza Bystrzyckiego” [5, Cons 24, k.

142]. Czyli prawie że po trzydziestu latach sprawa spadku artysty ponownie jeszcze raz pojawia się na widowni, chociaż tym razem, naturalnie, w zupełnie innych okolicznościach. Dalsze wyjaśnienia na temat zarysowanej w cytowanym liście sytuacji przynosi wpisany do akt miejskich dwa lata później dokument, stwierdzający, iż K. Bystrzycki był pierwszym mężem matki J. P. Komarnickiego [5, Cons 25, k. 11]. Z tych skąpych wiadomości, potwierdzonych świadectwem późnego pochodzenia, K. Bystrzycki powstaje jako „człowiek majątny y na wszem dostatni”, który dorobił się poważnego mienia, które robiło wrażenie jeszcze nawet po trzydziestu latach od jego zgonu. Dlatego wypadało by tutaj właśnie dostrzegać źródło powodzenia oraz wysokiego stanowiska artysty w społeczeństwie zamojskim. Najwidoczniej musimy w tych okolicznościach domyślać się jakichś ważnych momentów biografii malarza tego okresu, do którego nie mamy w opracowanych źródłach jakichkolwiek wskazówek. Chociaż nie posiadamy żadnych dokładniejszych wiadomości na ten temat, wypada założyć, iż tak wyraźnie podkreślaną zamożność, będącą przedmiotem trwałych sporów spadkobierców, wypadało by uzależniać przede wszystkim od działalności profesjonalnej oraz pomyślnie rozwijającej się kariery zawodowej. Wskazuje na to przede wszystkim stanowisko malarza na dworze zamojskim oraz skromne wiadomości na temat działalności profesjonalnej. Pod tym jednak względem najwidoczniej musimy jeszcze ponownie przeanalizować cały zestaw posiadanych akt ze wzmiankami na temat mecenatu Jana Zamoyskiego w dziedzinie malarstwa, nadającymi się do ewentualnego wiązania z osobą zamojskiego artysty.

Zachowane skromne świadectwa źródłowe przy wyraźnej szczupłości danych faktycznych pozwalają jednak na odtworzenie w ogólnym zarysie niektórych momentów drogi życiowej K. Bystrzyckiego oraz ułożenie jego skromnej, wobec zapowiedzianych przez źródła możliwości, biografii. Niestety, jak to zazwyczaj obserwujemy w omawianej epoce, życiorys artysty jest w znacznym stopniu pozbawiony konkretnych oraz jednoznacznych wypowiedzi na temat działalności zawodowej¹¹. Jedyny wyjątek z tej sytuacji podaje cytowana wzmianka z roku 1601 o wizerunku sześciolatniego wówczas Tomasza Zamoyskiego pędzla Bystrzyckiego, który S. Szymonowicz przesłał przyjacielowi J. Niedźwieckiemu do Padwy¹². Oczywiście, dzisiaj nie znamy tego najprawdopodobniej niewielkiego wizerunku¹³,

¹¹ Jednymi z nielicznych wyjątków z tej reguły są znani lwowscy malarze pochodzenia polskiego drugiej połowy XVI w. Augustyn Pensel oraz Wojciech Stefanowski – w zachowanych źródłach pisanych znalazły szersze odbicie pojedyncze aspekty ich działalności zawodowej. Zestaw wiadomości o Penslu zob. [22, 11-32], [12, 203-208], [24, 443-455]. Biografię W. Stefanowskiego najdokładniej omówiono [9, 127-174]. Por. [12, 214-219].

¹² Jest to zupełnie wyjątkowy wypadek w dziejach ówczesnej sztuki polskiej, ponieważ chodziło o przekazanie nie własnej podobizny, a wyobrażenia młodzietkiego syna protektora. Coś w pewnym sensie podobnego demonstruje jak dotąd mało znany fakt, iż Stanisławowi Koniecpolskiemu, przyszłemu hetmanowi wielkiemu koronnemu, przebywającemu w niewoli tureckiej po klęsce pod Cecorą wysłano do Konstantynopola „dla pocieszenia” wizerunek młodzietkiego synaczka, który urodził się po odjeździe ojca na wyprawę wojskową: [27, 98] (S. Koniecpolski przebywał w niewoli w latach 1620 – 1623 [51, 169-177]).

¹³ Jak można się domyślać, takie niewielkich wymiarów podobizny rozpowszechniły się jeszcze w czasach Zygmunta Augusta. Wskazuje na to znane panno z wizerunkami ostatnich Jagiellonów (Muzeum Narodowe w Krakowie, Zbiory Czartoryskich). O nim zob. [56]. Nie był to najwi-

lecz służy on podstawą dla wniosku, iż bynajmniej część powstających na zamówienia J. Zamoyskiego portretów musiała wyjść spod pędzla tego właśnie artysty. Przykład „padowskiej” podobizny sześciolatniego syna kanclerza¹⁴ wskazuje, iż malarz pracował jako portrecista nie tylko dla samego protektora i jego rodziny, chociaż poszukiwania archiwalne poza jedynym wymienionym wypadkiem nie przyniosły dotychczas żadnych konkretnych przekazów na temat działalności fachowej malarza poza kręgiem mecenatu kanclerza.

Przesłany do Padwy obraz młodziutkiego T. Zamoyskiego występuje jako jedyny wprost odnotowany w źródłach portret pędzla K. Bystrzyckiego. Niemniej jednak jego stanowisko na dworze zamojskim oraz szczegółowe przeanalizowanie posiadanych świadectw na temat innych portretów, powstałych w kręgu dworu Jana Zamoyskiego, pozwala, jak się wydaje, z dużym prawdopodobieństwem rozszerzyć wyraźnie nader skromnie zarysowujące się *oeuvre* artysty.

Najwcześniejszą taką okazję daje wymieniony wyżej datowany na rok 1589 list do kanclerza jego trzeciej żony Gryzeldy Batorówny, w którym pisze o wizerunku swego ojca, księcia Krzysztofa, przeznaczonym dla przekazania go księciu siedmiogrodzkiemu, który miał namalować malarz zamojski [46, 154]. Naturalnie, w prywatnej koresponden-

doczniej przykład odosobniony – prawdopodobnie udowadniają to odnotowane w inwentarzu zmarłego w roku 1572 krakowskiego malarza Szymona Chmiela „3 obrazki królewien” [58, CL], [45, 107].

¹⁴ Zasluguje podkreślenia, iż obraca się ona w kręgu klienteli humanistycznej kanclerza, co daje zupełnie wyjątkowe świadectwo do funkcjonowania sztuki portretowej nie tylko w Zamościu tych lat, lecz również całym ówczesnym społeczeństwem.

cji kanclerzostwa imię artysty nie występuje. Najwidoczniej, musiał to być malarz pracujący dla kanclerza, a jako takiego w tym okresie znamy jedynie K. Bystrzyckiego. Lecz sprawa polega nie tylko na tym. Charakter tego zamówienia wskazuje, iż musiał to być artysta przez jakiś już czas zajęty na dworze zamojskim, malarz o odpowiedniej kwalifikacji, nadający się do wykorzystania jako portrecista w określonej sytuacji. I tutaj jeszcze wyraźniej wychodzimy na osobę Bystrzyckiego. Pozatym, ów wizerunek teścia J. Zamoyskiego najwidoczniej musiał być kopiowany z wcześniejszego obrazu, przechowywanego w zbiorach rodzinnych (ewentualnie wykonany na podstawie znajdujących się u malarza jakichś przygotowanych materiałów do niego). Nie tylko poszerza to nasze przedstawienie o zasobach portretów, należących w owym czasie do Zamoyskich. W tym fakcie mamy również najwcześniejszy znany przykład tego, co zostało odnotowane w pierwszym wprowadzonym do obiegu naukowego świadectwie źródłowym na temat malarstwa na dworze kanclerza w jego cytowanym liście z roku 1593 do Krzysztofa Radziwiłła. Poza tym okazuje się, że jest to praktyka, szerzej i od dłuższego czasu stosowana na dworze kanclerza. Okoliczność ta zasługuje na specjalne podkreślenie z tego powodu, iż chodziło w obu podanych wypadkach o przedstawienia wprawdzie najbliższej spokrewnionych z kanclerzem, lecz najwidoczniej trzecich osób. Pozatym wypada chyba mówić o istnieniu w owym czasie na dworze Jana Zamoyskiego swego rodzaju „fabryki”, produkującej wizerunki na potrzeby spokrewnionych rodzin. Kiedy na podstawie posiadanych wiadomości możemy sobie pozwolić na wysunięcie tezy o tej „fabryce”, to chyba

nie powinno podlegać wątpliwości, iż istniała ona dzięki aktywności na miejscowym gruncie pewnego artysty, nadającego się do realizacji tego rodzaju zleceń. Dlatego możemy z całym przekonaniem stwierdzić, iż miał nim być właśnie Bystrzycki.

Wniosek ten najwidoczniej opiera się nie tylko na już omówionych przekazach. Potwierdza go również kilka następujących wiadomości, odnotowujących swego rodzaju ciągłość owej tradycji. Najbliższą z nich daje list do kanclerza podkanclerzego litewskiego księcia Lwa Sapiehy z dnia 20 marca 1593 r., w którym prosi o portret kanclerza oraz inny hetmana Jana Tarnowskiego [41, 14]. O ile wizerunek samego kanclerza zupełnie mieści się w ówczesnej tradycji wymiany podobizn¹⁵, to jednak wymieniony przez księcia podkanclerzego litewskiego razem z nim portret poprzednika adresata na urzędzie hetmańskim wskazuje na szerszy charakter odnotowanego zjawiska, podając, podobno jak w omówionym przykładzie z obrazem teścia kanclerza, dowód właśnie „fabryki”. Należy podkreślić, iż w zamojskim kontekście obraz poprzednika Jana Zamoyskiego na urzędzie hetmana wielkiego koronnego pojawia się już po raz drugi – po odnotowaniu przez S. Szymonowicza jego obecności wśród obrazów dekoracji na krakowskim weselu kanclerza z Gryzeldą Batorówną.

Następną pozycję tego rodzaju daje wystosowany w roku 1597 przez Jana Zamoyskiego z Zamościa list do

hetmana wielkiego litewskiego księcia Krzysztofa Radziwiłła ze wzmianką, iż malarz obiecał „za tydzień wygotować portrety „pana z Tarnowa, kasztelana krakowskiego”, oraz “księcia Konstantego” [25, 128] – najwidoczniej chodziło o wizerunki synów księcia Bazylego Konstantego Ostrojskiego – młodszego Konstantego oraz starszego – Janusza, kasztelana krakowskiego. Niewątpliwie jest to jeszcze jeden przykład sporządzania replik obrazów ze zbiorów kanclerza, które to zadanie naturalnie powierzono artyście, ciągle zajętemu na dworze zamojskim. Podług wszelkiego prawdopodobieństwa należy w nim widzieć również K. Bystrzyckiego, bez względu na to, iż, jak zobaczymy dalej, nie był już on wtedy jedynym malarzem, działającym w owym czasie na gruncie samego mista. W tym wypadku decydujące jednak znaczenie miały by najpierw kontakty artysty na dworze zamojskim, jak również nadające się do przypisania mu wizerunki, o których zachowały się informacje w postaci skromnych przekazów źródłowych.

Następną pozycją na tej liście ewentualnych prac może występować pierwszy odnotowany w źródłach malarski portret samego kanclerza – ten właśnie, o który, jak już o tym była mowa wyżej, prosił w roku 1593 książę L. Sapieha razem z wizerunkiem hetmana J. Tarnowskiego. Kolejną pozycją byłby „obraz malowany osoby jego mości pana hetmana koronnego”, za który Krzysztof Dłuski zapłacił 30 złotych, – z ich odbioru w następnym roku pokwitował opata oliwskiego księdza Dawida Konarskiego¹⁶, dla którego to wizerunek był przeznaczony. Ponieważ w tym właśnie

¹⁵ Źródłowo ma ona potwierdzenie dość rzadko. Następny przykład zachował się wśród listów księcia Aleksandra Zasławskiego. Prosi on w roku 1616 swoją siostrę o przysłanie swego wizerunku oraz podobizny męża obiecując w zamian swoją własną, dodając przy tym całkiem prywatnie: „przynamniej zeydzie straszyc dzieci kiedy się będą napierały czego” [4, rkps 75-1; 95]. Por. [16, 677], [18, 55].

¹⁶ [28, 177] (odwołanie do archiwaliów miejskich zamojskich bez właściwego źródła). O D. Konarskim zob. [59, 455-457].

roku opat odwiedził Zamość [59, 456], owa podobizna niewątpliwie powstała w wyniku wspomnianej wizyty. Nie posiadamy dokładniejszych wiadomości na temat również i jej, lecz m. in. zwraca uwagę, iż otrzymana zań kwota pieniężna odpowiada pierwotnej cenie portretu, znanej z cytowanej korespondencji kanclerza z roku 1600. Nie jest pozatym wykluczone, iż we wskazanym wypadku też należy widzieć utwór ręki tego samego artysty o bliskim charakterze, czyli najprawdopodobniej, jak wskazuje na to wysokość podanej ceny, – przedstawienie całopostaciowe. Wobec tego dochodzimy do wniosku, że może to być również ewentualny obraz ręki K. Bystrzyckiego.

Chociaż wszystkie te wizerunki, a zwłaszcza najwcześniejszy odnotowany źródłowo portret kanclerza z roku 1593 od dawna zostały wprowadzone do literatury najwidoczniej dotychczas nie przywiązywano do nich większego znaczenia jako świadectw na temat artystów, zajętych w kręgu dworu kanclerza. To chyba dlatego dotąd nie próbowano wiązać ich z osobą konkretnego wykonawcy. Natomiast kwestią autorstwa najbardziej znanego spośród odnotowanych źródłowo wizerunków hetmana z roku 1600 zajmowano się częściej i chętnie. Lecz próby zastanowienia się nad nim opierano dotychczas wyłącznie na wzmiankach źródłowych na temat dwu odnotowanych dotąd w kręgu dworu kanclerza malarzy – K. Bystrzyckiego oraz J. Szwankowskiego. Z tym, że w obu tych wypadkach w naturalny sposób nie podawano dostatecznie przekonujących dowodów, czego nauka na owym etapie swej egzystencji nie uważała za postępowanie niezbędne, wybierając jednego z artystów podług nie nadającego się do określenia upo-

dobania. Dzisiaj na podstawie nowego przeanalizowania całokształtu posiadanych świadectw źródłowych używając niezbędnych w takiej sytuacji argumentów możemy z dużym prawdopodobieństwem przychylić się do jednego z nich. Otóż istnieją dostateczne przesłanki o dość przekonującym charakterze dla przypisania wymienionego portretu Jana Zamoyskiego z roku 1600 właśnie K. Bystrzyckiemu. Wskazuje na to ponowne wnikliwe przebadanie odnotowanych w korespondencji kanclerza szczegółów dotyczących powstania jak również dalszej historii tej podobizny oraz znanych wiadomości na temat stanowiska malarza na dworze zamojskim. Całkowicie korespondują z nimi także nowoodnalezione lwowskie wiadomości do biografii J. Szwankowskiego z tego okresu.

Jak wiemy, już w roku 1583 został K. Bystrzycki odnotowany jako malarz zamojski oraz, co starano się wykazać wyżej, stale pracował jako portrecista na usługach kanclerza. Omawiany wizerunek odesłano z obozu pod Trembowłą dla poprawienia do Zamościa, co wskazuje, iż malował go artysta, zajęty w tym właśnie mieście. Nie było go w tym czasie w Zamościu i ta nieobecność trwała przez jakiś dłuższy okres. To również potwierdza wniosek o rzemieślniku, na stale osiadłym w mieście. Podług zebranych w aktach miejskich lwowskich z tego okresu notatek nie ma powodów dopatrywać się tutaj J. Szwankowskiego jak to robili swego czasu J. Mycielski oraz postępujący w jego ślady T. Dobrowolski¹⁷. Musimy się wreszcie przyznać

¹⁷ [33, 90; przyp. 1]: „Prawdopodobieństwo autorstwa Szwankowskiego opiera się na porównaniu dwu listów Szwankowskiego i Zamoyskiego do Knuta (*sic!*). Niemniej zestawienie tych dwu przekazów dowodzi, że malarzem tym był raczej Szwankowski, niż Bistrucius (Bystrzycki)...”. Za-

do tego, iż nie mamy żadnych świadectw o działalności malarza lwowskiego na gruncie właśnie zamojskim, a zachowane wiadomości źródłowe do biografii artysty ciągle odnotowują w tym czasie jego pobyt we Lwowie. Przypomnijmy, iż list Jana Zamoyskiego z obozu pod Trembowłą w sprawie portretu datowany na 16 sierpnia, a odpowiedź S. Knuta Obescerskiego z Zamościa – 30 sierpnia. J. Szwankowskiego natomiast stale widzimy w tym roku we Lwowie od 16 czerwca¹⁸ do 20 września [3, 388; 654], [19, 90], kiedy to ciągle występuje w procesie z kuźnikiem Symonem Mzykotowiczem z powodu domu na przedmieściu Halickim. W tych materiałach został odnotowany w mieście 19 [3; 25, 842], 23 [3, 388; 768] oraz 26 [3, 388; 790-791], [47, 37] czerwca, 2 lipca [3, 25; 846-847], 14 [3, 388; 836], [27, 90; przyp. 82] sierpnia. Pomimo tego, 14 lipca nieznaną skądinąd czeladnik Augustyn Wejer z Elbląga przed lwowskim urzędem wójtowskim ustąpił mu zapisany w Kamieńcu dług Ormianina kamienieckiego Krzysztofa Bernatowicza [3, 388; 813], [27, 90; przyp. 83], a 30 sierpnia artysta razem ze szlachcicem Krzysztofem Lewickim otrzymał we lwowskim urzędzie ławniczym pełnomocnictwo szlachetnego Stanisława Kaśnickiego w jego procesie z rajcą lwowskim Andrzejem Dombrowskim [13, 350], [19, 90-91]. Opracowane na podstawie tych wiadomości kalendarium życia artysty w czerwcu-wrześniu 1600 r. nie daje powodów twierdzić, iż

mógł on w tym okresie dłużej występować również poza Lwowem. Wobec tego niema najmniejszych powodów widzieć w jego osobie malarza, zajętego w tym samym czasie w Zamościu. Dlatego faktycznym argumentem dla przypomnienia w omawianych okolicznościach imienia lwowskiego artysty jest jedynie jego wymieniony list do A. Wydzierzewskiego, notujący J. Szwankowskiego, przypomnijmy, również we Lwowie. Chociaż, jak wynika z treści tego pisma (NB: nie do końca nadającej się do wyjaśnienia wobec zaszytych uszkodzeń), artysta wykonywał wtedy jakąś pracę, o której wspomina dość niewyraźnie, lecz miało to miejsce, jak się można domyśleć, też we Lwowie. Może zasługuje na podkreślenie również ta okoliczność, iż zwracając się do podskarbiego zamojskiego, określa się jako jego służebnik oraz malarz, niema tu jednak jakiegokolwiek odwołania się do osoby wspólnego patrona. Oczywiście, użyte w tym kontekście określenie może mieć jednak również tylko grzecznościowy charakter. Poza tym kiedy J. Szwankowski nawet mógł pracować w owym okresie dla dworu zamojskiego, to najwyraźniej miało to być raczej we Lwowie. Bynajmniej wbrew niejednokrotnym wypowiedziom cytowany list nie daje najmniejszych powodów widzieć w nim artystę, zajętego w owym okresie także na gruncie zamojskim. Wobec tego musimy założyć, iż w dotychczasowych wypowiedziach na ten temat ewentualny zamojski wątek biografii artysty lwowskiego był chyba najwyraźniej przeceńniany całkiem bezpodstawnie. Nie wydaje się, iż wypada w tych okolicznościach rościć jakieś poważniejsze próby atrybucyjne na rzecz J. Szwankowskiego wobec tego zaginionego dziś portretu. Wreszcie, należy pamiętać o zna-

cytowany passus na temat autorstwa wizerunku florentyńskiego najwyraźniej zainspirowała znana wypowiedź W. Sobieskiego z roku 1904.

¹⁸ [3, 388; 772]. Bez wskazania treści do tego zapisu odwołano się: [21, 90; przyp. 82]. Podana poniżej chronologija odnotowanej aktywności artysty latem oraz jesienią roku 1600 po raz pierwszy została zaprezentowana: [19, 90-91].

nym stanowisku K. Bystrzyckiego jako nadwornego malarza kanclerza w Zamościu. Wszystko wskazywało by na jego poważne pozycje na miejscowym dworze. Nie bez znaczenia jest również omówiony szereg danych na temat portretów, powstających na zamówienie nie tylko samego kanclerza oraz jego małżonki, lecz również dalszych osób ze środowiska zamojskiego. Trudno byłoby w tych wszystkich wypadkach dopatrywać się przejawów aktywności większej liczby artystów. Poza tym bardziej prawdopodobnie, iż ewentualnym autorem odnotowanego w korespondencji kanclerza z roku 1600 następnego potwierdzonego w ten sposób jego wizerunku miał być raczej K. Bystrzycki jako nadworny malarz w Zamościu oraz artysta, osiadły i ciągle zajęty na miejscowym gruncie. Tym więcej, iż dzięki wspomnianemu listowi S. Szymonowicza wiemy, że w tym czasie malował również syna kanclerza. Możemy nawet założyć, iż zachodziło to niejednokrotnie, ponieważ znając dzieje wczesnej ikonografii Tomasza Zamoyskiego oraz występowanie dość licznych wizerunków portretowych w zbiorach Jana Zamoyskiego trudno sobie wyobrazić, iż nie miał robić tego na potrzeby dworu, a tylko środowiska jego humanistycznej klienteli. Pozatym, mamy dostateczne powody, żeby potraktować K. Bystrzyckiego jako malarza, ciągle zajętego na dworze zamojskim oraz występującego na nim przede wszystkim jako wykonawca wizerunków portretowych dla potrzeb swego protektora. Odnotowane źródłowo prace jak by „na stronę” – dla opata D. Konarskiego oraz S. Szymonowicza najwidoczniej świadczą jednak, iż aktywność artysty wychodziła poza ścisłe ramy zapotrzebowań wyłącznie protektora oraz jego rodziny. Wskazuje chy-

ba na to też odnotowana w korespondencji kanclerza trwała nieobecność malarza w mieście latem roku 1600. Na specjalne podkreślenie zasługuje ta rola K. Bystrzyckiego przede wszystkim jako portrecisty oraz całkowity brak przekazów źródłowych na temat jego występowania również w dziezinie malarza religijnego. Pomimo wszystkiego, wskazuje to na wyraźne nasilenie się w jego twórczości pierwiastka świeckiego oraz ważną rolę malarstwa portretowego jako niewątpliwie dominującego tematu świeckiego w sztuce dworskiej kręgu Jana Zamoyskiego. Odpowiadało by to dominującym tendencjom rozwoju kultury artystycznej epoki, znanym, zwłaszcza, z dziejów powstania założonego we Lwowie w roku 1595 cechu malarzy katolickich, w programowych dokumentach którego również wyraźnie położono nacisk na pierwiastku świeckim z jednoznacznie dominującym malarstwem portretowym na czele [19, 112-114]. Zobaczmy dalej, ze zakres możliwych wyobrażeń na temat ewentualnej artywności K. Bystrzyckiego w dziedzinie malarstwa portretowego może być jeszcze nawet poszerzony na podstawie posiadanych przekazów o ikonografii Jana Zamoyskiego.

Niezależnie od wiadomości o działalności zawodowej artysty przykład K. Bystrzyckiego podaje zupełnie wyjątkowo y dla Zamościa wypadek, kiedy archiwalia pozwalają bodaj w jakimś stopniu śledzić przebieg drogi życiowej przedstawiciela środowiska malarzy. Bynajmniej jest to jedyny dostrzeżony na miejscowym gruncie wypadek, kiedy dostępne materiały źródłowe pozwalają śledzić aktywność przedstawiciela tego kierunku kultury artystycznej w ciągu około dwudziestu lat.

Lecz przeanalizowanie wyników po raz pierwszy systematycznie opracowa-

nego zasobu najstarszych zachowanych aktów miejskich zamojskich doprowadza do wniosku, iż K. Bystrzycki znany dotychczas jako jedyny malarz zamojski, notowany sprzed końca XVI w., w rzeczywistości w żaden sposób nie był jedynym przedstawicielem tej dziedziny sztuki, działającym na miejscowym gruncie na przełomie XVI – XVII wieku. Szczęśliwym przypadkiem tylko po nim zachowały się nieco szersze wiadomości źródłowe, lecz teraz możemy z całą pewnością stwierdzić, iż jeszcze przed końcem XVI w. działał on w Zamościu w otoczeniu niewielkiego pod względem liczebności, bo składającego się z kilku osób środowiska malarzy.

Innych jego może nieco mniej aktywnych kolegów, nie mających tak poważnego stanowiska na miejscowym gruncie, znamy dzisiaj już tylko przede wszystkim z nielicznych wzmianek w najstarszych księgach akt miejskich. Zebrane w czasie przeprowadzonej w zasobach archiwum miejskiego kwerendy materiały pozwalają jednoznacznie stwierdzić, iż środowisko malarzy w Zamościu powstało oraz dość aktywnie rozwijało się już w najstarszym, początkowym okresie dziejów miasta.

Pierwsza z tych nowoodnalezionych wzmianek źródłowych, będących podstawą do takiego wniosku, zachowała się jeszcze z roku 1591 – pod dniem 2 sierpnia w aktach radzieckich została odnotowana „Bartoszo wa malarzka i stolarka”, która kupowała sól w Szczebrzeszynie [5, Cons 1, k. 10]. Opracowane archiwalia nie przyniosły dalszych informacji o jej mężu, niemniej jednak ta całkiem pobieżna notatka zasługuje na uwagę nie tylko jako źródło wiadomości na temat kolejnego malarza, potwierdzonego na miejscowym gruncie. Szczegółne zain-

teresowanie postacią drugiego, nieznanego dotychczas artysty zamojskiego wywołuje okoliczność, iż w unikalnym zachowanym świadectwie został on określony jako malarz a jednocześnie również stolarz. To połączenie dwu zawodów ma swoją wymowę. Zazwyczaj w ówczesnych miastach tego regionu historyczno-artystycznego, do którego należał również Zamość, obyczajowa praktyka środowiska rzemieślniczego nie odnotowuje przykładów podobnego łączenia zawodów. Wypracowany w ciągu średniowiecza rozbudowany tradycyjny system organizacji cechowej w zasadzie stanowczo sprzeciwiał się takim dążeniom. Dlatego coś podobnego spotykano dotychczas chyba tylko w środowisku malarzy pochodzących z ukraińskiego w niewielkich miastach bez rozbudowanych ośrodków cechowych, lecz w dużo późniejszym okresie – tylko od około połowy XVII w.¹⁹ Pozatym przytoczona notatka o Bartoszu ma

¹⁹ Podpis autorski na ościeżu drzwi carskich częściowo zachowanego ikonostasu cerkwi św. Onufrego w Busku w pobliżu Lwowa podaje, iż robił go w roku 1645 Hryhorij malarz oraz snycerz. Owa sygnatura później została zamalowana. Autorzy XIX-wieczni przekazują jej tekst w nieco odmiennych wersjach. Podług Augusta Bielowskiego miała ona brzmieć „Hryhorij malarz buski i snycerz”: [4, 2389, ark. 9-9 зв.]. Anton Petruszewicz natomiast podaje sygnaturę w wersji „Hryhorij malar i snycer sam” [51, 231]. Za tą publikacją artysta trafił do literatury fachowej. Zob.: [20, 72; 96] (dwie nieco odmiennie wersje sygnatury, z odwołaniem się do A. Petruszewicza); [57, 2; 471] (Hryhorij został potraktowany jako malarz z Wiszni Sądowej!). Na odmienną wersję sygnatury w przekazie A. Bielowskiego oraz A. Petruszewicza wskazano: [14, 21]. Inny przykład podaje sygnatura malarza rybotyckiego Jacentija na cymborium cerkwi Pokrowu Matki Boskiej w Wołowcu w Horlickim, które on „варъжы ксе рѣкою кроею”: [30, 357, przyp. 51 (aneks)]. Musimy jednak pamiętać, iż obaj wymienieni artyści należą do innego kręgu kulturowego oraz pracowali znacznie później.

zupełnie wyjątkowy charakter wśród znanych przejawów życia artystycznego ówczesnej Polski. Podobno, kryje ona jeszcze jeden ważny szczegół z życia wewnętrznego środowiska pierwszych malarzy Zamościa. Przyznanie się Bartoszewej malarki do kupowania słoju może wskazywać, iż zajmowała się ona handlem, uzupełniając w taki sposób dostatek najwidoczniej skromny w porównaniu z opisanymi wyżej statkami K. Bystrzyckiego, rodziny.

Lecz odnotowany unikalną pobieżną wzmianką Bartosz – to nie jedyny malarz zamojski, wpisany do akt miejskich pod tym rokiem. Jednocześnie z nim pod dniem 8 lutego występuje również jeszcze Józef jako dłużnik kuśnierza Matysa [5, Cons 1, k. 29]. Jak już powiedziano, wprowadził jego imię do literatury jeszcze J. Dutkiewicz, niemniej jednak był artysta dotychczas pomijany w rozważaniach na temat malarstwa zamojskiego. W aktach radzieckich z tego roku odnotowano go też wśród mieszkańców, biorących udział w wystąpieniu przeciwko wójtowi zamojskiemu [5, Cons. 1, k. 33]. W tym samym roku pojawia się on w aktach wójtowskich jeszcze razem z małżonką Heleną, której był drugim mężem [5, Adv 1, k. 80]. Ponieważ to drugie małżeństwo nie zostało w cytowanym zapisie określone jako nowe, można by się domyślać, iż od czasu jego zawarcia musiał minąć już jakiś czas. Niewątpliwie jest ten Józef identyczny z wzmiankowanym niewymienionym z nazwiska malarzem, „który pojął Hanusową mularkę”, wprowadzonym do literatury bez podania imienia przez K. Kowalczyka [44, 13]. Wreszcie, podał tę wiadomość również jeszcze J. Dutkiewicz. Jak się okazuje z już zacytowanego w tym wypadku przez niego dokumentu (co prawda, bez

uwzględnienia zaznaczonego szczegółu na temat drugiego ślubu żony artysty), zmarły pierwszy mąż Heleny był synem mularza Tomasza, z pochodzenia Włocha²⁰. Niedługo potem małżonkowie stają jeszcze dwukrotnie przed aktami miejskimi [5, Adv 1, k. 86]. Pozatym odnalazły się również dwie wzmianki o długach Józefa mieszczanom zamojskim z roku 1593 [5, Cons 1, k. 95, 113]. Określają te zapisy niemałą aktywność artysty na terenie miasta, niemniej jednak odnotowane wiadomości na temat jego osoby w aktach urywają się po dwu latach od pierwszej z odnalezionych wzmianek. Dalej o nim nic nie słyhać, jak również brak wśród przywołanych zapisów jakichkolwiek odniesień do działalności zawodowej.

Józef – to trzeci z kolei malarz, odkryty w źródłach zamojskich z ostatniego dziesięciolecia XVI wieku, lecz jak się okazuje jeszcze nie ostatni. W aktach wyboru nowych władz miejskich w roku 1599 jedyny raz odnotowany jako wybrany do ławy również malarz Erazm [2, Cons 2, k. 252]. Innych jego śladów na gruncie zamojskim nie udało się odnaleźć, co jednak nie zmniejsza zainteresowania postacią tego artysty, ponieważ jest to już drugi z kolei przedstawiciel miejscowego środowiska malarzy, zajmujący ważną pozycję w samorządzie miejskim. Oczywiście, nie mógł on trafić na to stanowisko tuż po wystąpieniu na terenie miasta, co pozwała domyślać się jakiejś poprzed-²⁰ [5, Adv 1, k. 80]. Jest to cenna wskazówka, iż powszechnie znany Bernardo Morando nie był jedynym budowniczym włoskim w Zamościu w początkowym okresie powstania miasta oraz świadectwo szerszego korzystania kanclerza z kadry architektów pochodzenia włoskiego. Niemniej jednak narazie nie posiadamy o „mularzu Tomaszu” żadnych innych wiadomości. Na pewne ewentualne dzieje jego życiorysu może wskazywać jedynie osoba dorosłego, już ożenionego syna.

niej jego aktywności na miejscowym gruncie. Odnotowana pozycja malarza w społeczeństwie zamojskim pozwala – korzystając z analogii na przykładzie K. Bystrzyckiego – widzieć w tym artyście również zasługującą na uwagę osobistość świata sztuki. Niemniej jednak w wyniku prawie całkowitego braku szerszych wiadomości o jego osobie musimy tym razem pozostać jedynie w strefie domniemań. Pomimo tego dwaj malarze na urzędach nowozałożonego miasta – to niewątpliwie rzadkie zjawisko dla owej epoki. Dlatego odnotowanie Erazma na stanowisku członka ławy miejskiej może mieć ważne znaczenie w szerszym kontekście historycznym dla dziejów Zamościa. Wskazuje bowiem, iż w owych czasach w nowozałożonym mieście naturalnie nie powstała jeszcze samodzielna tradycyjna warstwa patrycjatu, bynajmniej nie zostały zajęte odpowiednie pozycje przez przedstawicieli tego kręgu. I to właśnie dlatego malarze jako członkowie aktywnie rozwijającego się środowiska rzemieślniczego posiadali poważne miejsce w strukturze władz samorządu miejskiego²¹. Wskazuje to przede wszystkim na ważne znaczenie malarzy w społeczeństwie nowopowstającego miasta. Jednocześnie wypadło by stwierdzić, iż nie byli szeregowymi rzemieślnikami. W wypadku K. Bystrzyckiego znamy to naprawdę. Co do Erazma takich przekazów brak, lecz podług posiadanego stanowiska również miał wyróżniać się w powstającym ośrodku.

²¹ Coś podobnego obserwujemy chyba tylko w miastach z mniej rozbudowanymi strukturami społecznymi. Wskazują na to zwłaszcza wiadomości z terenów, położonych w dzisiejszych granicach Ukrainy. W kontekście dziejów malarzy XVI-wiecznego Wołynia podkreślono: [7, 6]. Szerzej zob.: [10, 365-366].

Pomimo skromnego zasobu oraz wyrwykowego charakteru, przytoczone najstarsze wiadomości o malarzach zamojskich pochodzące jeszcze sprzed końca XVI w. pozwalają z całym przekonaniem udowodnić, iż to w początkowym okresie istnienia Zamościa przed końcem XVI w. na miejscowym gruncie powstało niewielkie samodzielne środowisko malarzy, dzięki czemu zaczął Zamość urastać na ośrodek sztuki malarzkiej na terenie, gdzie dotąd w takim znaczeniu prezentowało się jedynie wciąż jeszcze mało znane środowisko lubelskie. Wskazuje to na aktywny rozwój tej gałęzi sztuki w ścianach nowopowstałego miasta oraz ważne stanowisko jej przedstawicieli w jego społeczeństwie.

Bibliography and Notes

1. Львівська Національна Наукова Бібліотека ім. Василя Стефаника Національної Академії Наук України, відділ рукописів, Фонд 2 (Бібліотека Оссолінських), Опис 1.
2. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Фонд 43 (Марістрат міста Белза), Опис 1.
3. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Фонд 52 (Марістрат міста Львова), Опис 2.
4. Archiwum Państwowe w Krakowie, Dział na Wawelu: Archiwum Sanguszków.
5. Archiwum Państwowe w Lublinie: Księgi miasta Zamościa.
6. Archiwum Państwowe w Lublinie: Trybunał Zamoyski dla miast.
7. Александрович Володимир, *Малари і мережа малярських осередків Волині XVI століття*, [у:] *Волинська ікона: питання історії вивчення, дослідження та реставрації. Тези та матеріали III Всеукраїнської наукової конференції м. Луцьк, 12-13 грудня 1996 року*, Луцьк 1996.

8. Александрович Володимир, *Західноєвропейські малярі на західноукраїнських землях наприкінці XVI – у першій половині XVII ст.*, [у:] *Збірник праць і матеріалів на пошану Лариси Крушельницької*, Львів 1998.

9. Александрович Володимир, *Львівські малярі кінця XVI століття* [Студії з історії українського мистецтва, Том 2], Львів 1998.

10. Александрович Володимир, *Три волинські малярі кінця XVI – початку XVII ст.* (з неопублікованих рукописних матеріалів), [у:] *Рукописна україніка у фондах Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника. Рукописна україніка та проблеми створення інформаційного банку даних. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції 20-21 вересня 1996 року*, Львів 1999.

11. 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. М. Мудрий, Вісник Львівського університету*, Серія історична: Спеціальний випуск, Львів 1999.

12. Александрович Володимир, *Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища* (Студії з історії українського мистецтва, Том 3), Львів 2000.

13. Александрович Володимир, *Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI-XVII століття*, [в:] *Україна модерна* 2000, № 4-5.

14. Александрович Володимир, *Малярські пам'ятки Буська XVI – XVII століть*, [у:] *Буськ в історії України. Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 135-річчю від дня народження Євгена Петрушевича*, Буськ 2000.

15. Александрович Володимир, *Малярський осередок Дрогобича в XVI столітті*, [у:] *Наукові зошити історичного факультету Львівського*

національного університету ім. І. Франка, Випуск 4, Львів 2001.

16. 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.

17. Александрович Володимир, *Мистецькі зв'язки Замосця зі Львовом на зламі XVI – XVII століть*, [w:] *Zamojsko-Wołyńskie zeszyty muzealne*, Том 3, Zamość 2005.

18. Александрович Володимир, *Українське портретне малярство XVI – XVIII століть. Наближення до історії*, [в:] *Український портрет XVI – XVIII століть / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова*, Київ 2005.

19. Александрович Володимир, *Малярське середовище Львова наприкінці XVI століття й утворення цеху малярів-католиків*, [в:] *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.

20. Драган Михайло, *Українська декоративна різьба XVI – XVIII ст.*, Київ 1970.

21. Петрушевич Антоній, *Дополнения ко Сводной галицко-русской летописи с 1600 по 1700 год*, Львов 1891.

22. Aleksandrowycz Wołodymyr, *Augustyn Pensel – lwowski malarz pochodzenia polskiego z XVI wieku*, [w:] *Przegląd Wschodni*, Том 2, zesz. 1(5), Warszawa 1992-1993.

23. Aleksandrowycz Wołodymyr, *Statut cechu złotników, malarzy i konwisarzy przemyskich, potwierdzony 6 października 1625 roku*, [w:] *Rocznik historyczno-archiwalny*, Том 12, Przemyśl 1997.

24. Aleksandrowycz Wołodymyr, *Obrazy Augustyna Pensela dla głównego ołtarza katedry lwowskiej z roku 1567 – czołowe dzieło lwowskiego malarstwa łacińskiego XVI wieku* [w:] *Przegląd Wschodni*, Том 11, Zeszyt 3 (43), Warszawa 2010.

25. *Archiwum domu Radziwiłłów (Listy ks. M. K. Radziwiłła Sierotki – Jana Zamoyskiego – Lwa Sapiehy)*, [w:] *Scriptores Rerum Polonicarum*, Tom VIII, Wydawnictwa Komisji Historycznej Akademii Umiejętności w Krakowie, Tom 27, Kraków 1885.
26. *Archiwum Jana Zamoyskiego*, Tom 1, Warszawa 1904.
27. Barącz Sadok, *Pamiętki jazłowieckie*, Lwów 1862.
28. Białkowsk Ludwika, *Z archiwów zamojskich*, [w:] Szymon Szymonowicz i jego czasy, Zamość 1929.
29. Białostocki Jan, *Jan Zamoyski klientem Domenika Tintoretto*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki* 1954, Tom 1.
30. Biskupski Romuald, *Sztuka Kościoła prawosławnego i unickiego na terenie diecezji przemyskiej w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku*, [w:] *Polska-Ukraina: 1000 lat sąsiedztwa*, Tom 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym* / Red. S. Stępień, Przemyśl 1994.
31. Bostel Frerdynand, *Z dziejów malarstwa lwowskiego*, [w:] *Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce*, Tom V, Kraków, 1896.
32. Chrościcki Juliusz, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.
33. Dobrowolski Tadeusz, *Polskie malarstwo portretowe. Ze studiów nad sztuką epoki sarmatyzmu*, Kraków 1948.
34. Dobrowolski Tadeusz, *Malarstwo [w:] Historia sztuki polskiej*, Tom 2: *Sztuka nowożytna*, Kraków 1965.
35. Dutkiewicz Jerzy, *Notatki z ksiąg wójtowskich Zamościa w latach 1583 – 1593*, [w:] *Teka Zamoyska* 1938, Tom 1.
36. Frazik Józef Tomasz, *Sztuka około r. 1600. Uwagi o wykonawcach*, [w:] *Sztuka około roku 1600. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej przy współpracy Wydziału Kultury Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie*, Lublin listopad 1972, Warszawa 1974.
37. Frazik Józef Tomasz, *Zarys dziejów sztuki Przemyśla*, [w:] *Tysiąc lat Przemyśla*, Tom 1, Rzeszów 1976.
38. Heck Korneli Juliusz, Szymon Szymonowicz, Kraków 1903.
39. Horn Maurycy, *Rzemiosło miejskie województwa bełskiego w pierwszej połowie XVII w.*, Wrocław 1968.
40. Kowalczyk Jerzy, *W kręgu kultury artystycznej dworu Jana Zamoyskiego*, Lublin 1980.
41. Kowalczyk Jerzy, *Zbiory artystyczne Jana Zamoyskiego*, [w:] *Z dziejów kolekcjonerstwa na Lubelszczyźnie. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej przez Muzeum Okręgowe w Lublinie i Muzeum-Pałac w Kozłówce 11-12 maja 1984 r.*, Lublin 1989.
42. Kowalczyk Jerzy, *Wychowanie hetmanicza Tomasza Zamoyskiego w świetle wydatków z lat 1603 – 1608*, [w:] *Od urodzenia do wieku dojrzałego. Dzieci i młodzież polska*, Część 1: *Od średniowiecza do wieku XVIII*. Warszawa 2001.
43. Kowalczyk Jerzy, *Wychowanie hetmanicza Tomasza Zamoyskiego w świetle wydatków z lat 1603 – 1608*, [w:] *Tenże. Kultura i ideologia Jana Zamoyskiego*, Warszawa 2005
44. Kowalczyk Kazimierz, *Rzemiosło Zamościa 1580 – 1621*, Warszawa 1971.
45. Kraińska Elżbieta, *Materiały archiwalne do dziejów małopolskiego malarstwa renesansowego 1500-1650*, [w:] *Folia Historiae Artium* 1965, Tom 2.
46. Lempicki Stanisław, *Medyceusz polski XVI wieku (Rzecz o mecenacie Jana Zamoyskiego)*, [w:] Szymon Szymonowicz i jego czasy, Zamość 1929.
47. Łoziński Władysław, *Komunikat o malarzach lwowskich*, [w:] *Sprawozdania Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce* 1891, Tom IV.
48. Mańkowski Tadeusz, *Lwowski cech malarzu w XVI i XVII wieju*, Lwów 1936.
49. Mycielski Jerzy, *Stosunki Jana Zamoyskiego ze sztuką i artystami*, [w:] *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce* 1912, Tom VIII.
50. Niesiołowska-Rottertowaia Zofia, *Portret Tomasza Zamoyskiego na tle*

ksiąg, [w:] *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie*, Tom 2, Warszawa 1957.

51. *Pamiętniki o Konięcpolskich*, Lwów 1842.

52. Ptaśnik Jan, *Z dziejów kultury włoskiego Krakowa*, [w:] „*Rocznik Krakowski*”, Kraków 1906.

53. Rastawiecki Edward, *Słownik malarzów polskich*, Tom 2, Warszawa 1851.

54. Riabinin Jan, *Murarze, rzeźbiarze y malarze lubelscy w pierwszej połowie XVII w.*, [w:] *Biuletyn Naukowy*, wydawany przez Zakład Architektury y Historii Sztuki Politechniki Warszawskiej 1932, Tom 1.

55. Rohrschneider Christine, *Bystrzycki (Bistricius) Krzysztof*, [w:] *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller*

Zeiten und Völker, Bd. 15, München-Leipzig 1997.

56. Ruszczycówna Janina, *Nieznane portrety ostatnich Jagiellonów*, [w:] *Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie* 1976, Tom XX.

57. *Słownik Artystów Polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed r. 1966) malarze, rzeźbiarze, graficy*, Tom 1, Wrocław 1971, Tom 2, Wrocław 1975; Tom 3, Wrocław 1979.

58. *Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce*, 9 (1915).

59. Stankiewicz J., *Konarski Dawid*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Tom XIII, Warszawa 1967-1968.

60. *Szymon Szymonowicz i jego czasy*, Zamość 1929.



Volodymyr Popeniuk

**ICON CASE MAKING IN HUTSULSCHYNA OF THE END
OF THE 19TH – BEGINNING OF THE 20TH CENTURIES: ARTISTIC
HANDICRAFTS SCHOOLS AND CENTERS, PRIVATE WORKSHOPS**

Kosiv Institute of Applied and Decorative Arts
of Lviv National Academy of Arts, Ukraine

Володимир Попенюк

**ВИГОТОВЛЕННЯ КИВОТІВ НА ГУЦУЛЬЩИНІ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ
XIX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ХУДОЖНЬО-ПРОМИСЛОВІ ШКОЛИ,
ОСЕРЕДКИ, ПРИВАТНІ МАЙСТЕРНІ**

Abstract: The article is about art schools and local centers of icon case making within the context of sacral woodcarving in the end of the 19th – beginning of the 20th centuries. The author enlightens the role of Kosiv School of Applied and Decorative Arts in the revival of spiritual culture of Hutsulschyna at the end of the 20th century. For the first time the attention is given to new emerging artistic workshops which diversified and enriched the making of icon cases, that serve as the most important objects of adornment of the central church altar in the beginning of the 21st century.

Keywords: icon case, school, center, craftsman, workshop

Кивоти (дарохранильніці) – найважливіші предмети обстави центрального церковного вівтаря. У другій половині XIX – початку XXI століття на території Гуцульщини сформувалися унікальні художні школи, осередки та майстерні з виготовлення кивотів, що є складовою частиною розвитку художньої традиції, цінним плястом української духовної культури з притаманною їй іконографічною та художньою своєрідністю. Упродовж усього періоду вивчення українського сакрального мистецтва дослідники, які звертали увагу на кивоти, у своїх роботах пе-

реважно констатували факти їхнього існування, інколи побіжно аналізували зовнішність, не враховуючи принципи формотворення окремих типів, їх стилістику, виготовлення тощо. У контексті зазначеного найбільш змістовними є монографія М. Станкевича *Українське художнє дерево XVI – XX ст.* [11], публікація В. Типчук *Особливості художніх прийомів та інструментів народного майстра Василя Турчиняка у виготовленні предметів ритуального призначення* [14]. У дослідженні Б. Тимківа *Мистецтво України та діаспори: дерево-різьба сакральна й ужиткова* [13] у

стислій формі подаються відомості про кивоти в порівнянні з іншими предметами церковної обстави.

Метою нашої публікації висвітлення ще не дослідженої дотепер теми виготовлення кивотів на території Гуцульщини у другій половині ХХ – початку ХХІ століття, а її завдання – виявити основні мистецькі осередки, школи, майстерні, з'ясувати їхні особливості, розкрити роль і значення в просторі культури.

У другій половині ХІХ століття на території Гуцульщини (гірські райони Буковини, Закарпаття, Галичини) через широко рохгорнуте будівництво нових культових споруд, а також реставрації старих, виникають численні художньо-промислові школи та осередки деревообробництва з виготовлення сакральних предметів для облаштування інтер'єрів церков. Так, станом на 1895 рік на території нинішньої Івано-Франківської області було започатковано й удержавлено 8 краєвих шкіл. Наприклад, у 1883 році на базі промислової школи, з ініціативи місцевого педагогічного товариства на кошти міської повітової ради було створено деревообробну школу в Станіславові [15, 196]. Відома також школа деревного промислу в Коломиї, яка проіснувала від 1894 до 1939 рр. [7, 5-9]. У промислово-торговельному каталозі за 1906 рік містяться відомості про діяльність таких навчальних відділів, як фігурної та орнаментальної різьби, будівельного й меблевого столярства, токарства, будівництва. На відділі церковної різьби й орнаменту упродовж чотирьох років навчалися талановиті скульптори та різьбярі: Михайло Черешньовський, Андрій Коверко, Нестор Кисілевський. До

речі, М. Черешньовський закінчив Коломийську деревообробну школу «майстерським» іспитом 1932 року [7, 14-17]. Окрім виготовлення декоративно-вжиткових предметів, майстри у своїй творчій практиці використовували мистецтво різьби по дереву при облаштуванні церковних інтер'єрів, створюючи таким чином унікальні ансамблеві вирішення сакрального простору в іконостасах, вівтарях, тетраподах, кивотах, світильниках (павуках), пристінних вівтарях тощо. Наприклад, випускник Коломийської деревообробної школи Андрій Коверко протягом 1926 – 1927 років створив іконостас для каплиці Святого Духа Греко-Католицької семінарії у Львові. Окрім того, талановитий майстер виготовляв престоли, тетраподи, проповідниці, кивоти [15, 396-401]. У фондах Коломийського національного музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття ім. Й. Кобринського зберігається чимало дерев'яних скульптур релігійного характеру, а також макет дерев'яної церкви ХVІІІ століття (1929), що своїми конструктивними формами перекликається з кивотами тих часів.

У матеріалах 1889 – 1899 рр., зокрема в часописах “Галичанинъ”, у рекламних повідомленнях є дані про функціонування низки приватних майстерень у містах Галичини – Самборі, Калуші, Станіславові, Львові, які подавали перелік виготовлених сакральних виробів, у тому числі й кивотів. Наприклад, одна з перших майстерень різьбяра Євстахія Щуплакевича зі Львова (1890) рекламувала свої вироби для облаштування церков, зокрема іконостаси, балдахіни, вівтари, амвони, кивоти, процесійні вівтарики тощо [1, 201]. Упродовж

наступних 1890 – 1901 років виникали нові майстерні, що зосереджувалися виключно на виробництві сакральнo-літургійних предметів. На відміну від приватних майстерень Вікентія Кубачинського, де виготовлялися Євангелії, молитовники, сакральні ткани ви́роби (Львів) [2, 102], відомі артистично-бронзівничі рукодільні В. Скнуржи́ля (Львів) [3, 202] та рукодільні бронзових виробів Петра Дуткевича (Станіславів) [4, 210]. Майстерня різьбярів зі Самбора Йосифа Ковальчика приймала замовлення лише на дерев'яні різьблені «...иконостасы, бальдахини, олтари, амвоны, иконы для ношенья, кивоти», згідно з церковним стилем, зазначаючи при цьому відповідні розміри виробів, виважені ціни тощо [5, 240].

Наприкінці XIX – початку XX століття, в результаті активної діяльності буковинської інтелігенції, виникає низка місцевих промислів, спеціальних навчальних закладів та курсів, серед яких особливо популярним стає навчальний заклад у Вижниці, де відомі майстри-різьбярі Шкрібляки, В. Девдюк та М. Мегединюк навчали мистецтву сницарства в дереві [6, 211].

Марко Мегединюк був доволі досвідченим і відомим майстром на Гуцульщині – своїми унікальними виробами, оздобленими інкрустованими пацьорками та металом. Чимало його робіт, у тому числі й предмети культового характеру, прикрашали приватні колекції тодішньої Австро-Угорської монархії. Сьогодні їх майже неможливо дослідити, окрім тих, що зберігаються в музеях Львова, Коломиї, Косова та належать до рідкісних і високомистецьких творінь майстра.

Володимир Шухевич у своїй дослідницькій праці про Гуцульщину [6, 340] опублікував надзвичайно рідкісний хрест зі сливового дерева, декорований пацьорками та металом. За всіма конструктивними й традиційними ознаками він уподібнюється до найдавнішого типу дарохранильниць XV – XVI віків із досить масивною підставкою під хрест. Можна вважати, що такий твір мистецтва міг бути прототипом гуцульських кивотів, які виготовляв М. Мегединюк наприкінці XIX століття. На жаль, жодна із подібних робіт не збереглася, можливо, вони загубилися в маловідомих колекціях чи у родинних реліквіях за межами України (*Люстрація 1*).

Василь Девдюк також був визначною фігурою гуцульського метальрства й деревообробництва кінця XIX – першої половини XX століття. Цьому мистецтву він навчав учнів у Вижницькій школі, які у своїй творчості досягли високої професійної майстерності [17, 11-15]. Після її закриття, у 1921 р. В. Девдюк відкрив приватну школу-майстерню в с. Старий Косів і ввів нові художньо-декоративні технології, що сприяли виготовленню якісно нового асортименту виробів, де значне місце займали предмети для облаштування церковного інтер'єру, зокрема киворії, кивоти, тетраподи, престולי, патериці, ручні хрести тощо. Серед численних пам'яток, що збереглися за советських часів, можна назвати кивот, виготовлений 1930 року сином В. Девдюка – Миколою (1904 – 1991), та киворій, для новозбудованої Ворохтянської церкви Різдва Пресвятої Богородиці (1924 – 1929) Петра Шкрібляка і Миколи Пасайлюка (*Люстрація 2*).

На початку 1930 років на Гуцульщині функціонувало чимало приватних майстерень, власниками яких були учні та послідовники школи Василя та Миколи Девдюків: Петро Баранюк (1908 – 1947), Микола Тимків (1909 – 1985), Михайло Близнюк (1910 – 1991) [11, 169]. У своїх майстернях у селі Сводна, місті Косові вони продовжували виготовляти різьблені церковні предмети для літургії: напестольні хрести, кивоти, тетраподи, патериці та предмети вжитку.

Досить відомою була також майстерня Василя Турчиняка (1864 – 1939) [14, 100]. Він був родом із с. Луги, що на Надвірнянщині Івано-Франківської області. Цей талановитий будівничий і майстер сницарського мистецтва залишив по собі унікальні твори дерев'яного сакрального різьблення – іконостаси, престоли, тетраподи, богородичні ікони, амвони. Один із кивотів, що знаходиться нині в селі Битків Надвірнянського району, нагадує конструкції храмів Гуцульщини та привертає увагу багатьох дослідників своєрідним новаторським стилем у побудові об'ємно-просторової композиції, а також декоративною орнаментальною плястикою (*Ілюстрація 3*).

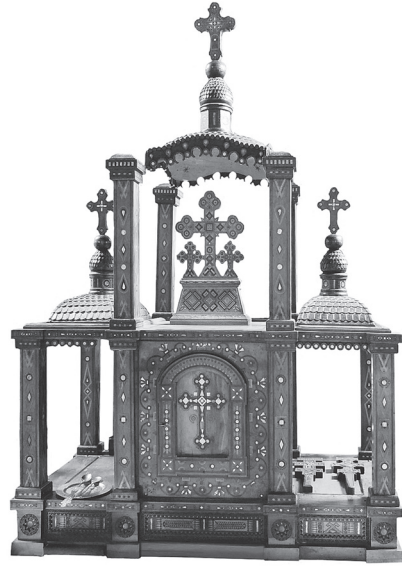
На цей період припадає функціонування Косівської спілки народного промислу «Гуцульська різьба», проте у майстернях переважно виготовляли вироби декоративно-вжиткового характеру та меблі.

1939 року в новостворених кооперативно-виробничих артілях у Косові, Вижниці, Путилі, Рахові, а також у гірських осередках Гуцульщини, де були добре розвинені давні традиції

народних художніх ремесел (Річка, Яворів, Розтоки, Брустури, Красноїлля, Білин, Ясиня, Солотвино), розвиток художнього деревообробництва, металіства, кераміки, ткацтва повністю спрямовано на виробництво побутових і декоративних речей, сувенірів. Натомість виготовлення предметів для церковного облаштування внутрішнього простору, особливо літургійних, до кінця 1960-х років поступово згоралося. Повне припинення виробництва продукції сакрального мистецтва у вищезгаданих осередках припадає на 1970 – 1980 рр., коли російська комуністична окупаційна влада з її атеїстичною ідеологією не лише утискувала й залякувала майстрів, але й навіть забороняла їм укладати будь-які договори з церковним комітетом на виготовлення тих чи інших предметів. Свідченням цього є кримінальне провадження, де підсудними були талановиті майстри з Косова – Василь Баранюк та Микола Гавриш – тільки за те, що виготовили для Косівської церкви кивот, не маючи відповідного дозволу, тобто «...вони виготовили річ, відносно якої є спеціальна заборона» [8]. Проте чимало провідних майстрів на Гуцульщині, ризикуючи власним становищем, намагалися підтримувати духовну культуру своєю творчістю, продовжували виконувати в невеличких майстернях традиційні предмети облаштування для церковних інтер'єрів. Так, Іван Балагурак (1922 – 1991), працюючи в Косівському художньо-виробничому комбінаті різьбярем, виконав для інтер'єру церкви Івана Христітеля дерев'яні різьблені панікадила, ручні хрести, чаші та рами до ікон, які сьогодні належать до високомис-



Люстрація 1. М. Мегединюк (1842 – 1912). Хрест (дарохранильниця?), кінець XIX ст. (Дерево сливи). Столярство, точіння, інкрустація кольоровими пацьорками та металом. Виготовлений для цісаря Франца Йосифа I.



Люстрація 2. М. Девдюк (1904 – 1991). Кивот, 1930 р. (Дерево груші, явора). Столярство, точіння, інкрустація кольоровим деревом, перламутром. Церква Різдва Пресвятої Богородиці (сmt. Ворохта, Надвірнянський район, Івано-Франківська обл.).



Люстрація 3. Турчиняк В. (1864 – 1939). Кивот, 1930-ті рр. (Дерево липи, груші, явора). Столярство, точіння, різьблення, поліхромія. Церква Успіння Пресвятої Богородиці (с. Битків, Надвірнянський район, Івано-Франківська обл.).



Люстрація 4. Пантелюк В. (1937 р. н.) Кивот, 1977 р. (Дерево груші, явора). Столярство, точіння, інкрустація кольоровим деревом, перламутром, різьблення, художнє випалювання. Церква Пресвятої Трійці (с. Шепіт, Косівський район, Івано-Франківська обл.).



Ілюстрація 5. В. Тонюк (1928 – 2013).
Кивот, 2007 – 2008 рр. (Дерево груші, явора).
Столярство, точіння, різьблення, інкрустація
кольоровим деревом, перламутром та па-
цьорками. (с. Річка, Косівський район, Івано-
Франківська обл.).



Ілюстрація 6. Папарига В. (1937 р. н.).
Кивот, 1990-ті рр. (Дерево липи).
Столярство, точіння, різьблення, поліхромія.
Святомихайлівська церква (с. Білин, Рахів-
ський район, Закарпатська обл.).



Ілюстрація 7. І. Доробан (1925 – 2009).
Кивот, 1990-ті рр. (Дерево липи, мушлі).
Столярство, точіння, різьблення, поліхромія.
Святомихайлівська церква (с. Білин,
Рахівський район, Закарпатська обл.).

тецьких творів. У приватній збірці сім'ї Балагураків зберігаються чаші та церковка-кивот, декоровані геометричними орнаментами в традиціях гуцульського «сухого різьблення». У гірських осередках народних промислів, віддалених від районних центрів, наприклад, Яворів, Річка, Снідавка, Брустури, Шепіт, Бережниця, Красноїлля Косівського та Верховинського районів, де добре збереглися давні традиції сакрального виробництва, проживали різьбярі, що брали участь у ремонтних роботах храмів, реставрували старі різьблені та інкрустовані хрести, патериці, престולי, кивоти або виготовляли нові предмети. Наприклад, майстри с. Баня-Березів Косівського р-ну виготовили 1970 року кивот під керівництвом Івана Симчича, який добре володів навичками брустурівської школи, використавши при цьому традиційні для неї художні засоби оздоблення.

У Брустурах відомі майстри Василь Бойчук (1919 – 1991) та Василь Пантелюк (1937 р. н.) у своїх майстернях виготовляли, окрім кивотів, інші церковні предмети: патериці (ліски), трійці, семисвічники, нап্রেстьольні хрести з яскраво вираженою гуцульською стилістикою (*Ілюстрація 4*). До речі, Брустурівська школа в різні часи завжди вирізнялася від Яворова, Річки розмаїтістю видів народних художніх ремесел та розвинутою структурою їхнього виробництва [12, 13].

Наприкінці ХХ століття, з відновленням Української держави та її духовної культури, настає новий період у розвитку сакрального мистецтва. Налагоджується будівництво нових дерев'яних та кам'яних хра-

мів, реставруються ті, що збереглися до наших часів у занедбаному й напівзруйнованому стані, водночас поживаються виготовлення літургійних предметів для облаштування інтер'єрів культових споруд.

Важливу роль у цьому процесі відіграв Косівський інститут прикладного та декоративного мистецтва Львівської національної академії мистецтв, який стає значним осередком професійної мистецької освіти на Гуцульщині. Вже в перші роки незалежності Косівська мистецька школа, що виникла на базі ткацької школи 1882 року й десятиліттями дбала про розвиток та збереження народних художніх ремесел, почала активно готувати нову генерацію молодих художників та спрямовувати їхню творчу діяльність на відродження та подальший розвиток культурно-духовної спадщини.

Упродовж 1992 – 2000 рр. викладачі та випускники інституту виготовили чимало предметів церковної обстави, вироби для літургії, дерев'яні різьблені оправы для Євангелій, домашні каплички, придорожні хрести, так звані «Фігури», ікони, престולי, іконостаси. Перші дерев'яні кивоти були виготовлені випускниками – О. Чуйком (керівник М. Радиш, 1995), А. Лазечком, Б. Сметанюком (керівник В. Козар, 1998). Викладачі Косівської школи – заслужений художник України С. Бзунько, О. Крицкалюк М. Радиш, та інші, маючи вже значний доробок у сакральному дереворізьбленні та продовжуючи творчо опрацьовувати й примножувати духовну культуру, у 2000 – 2010 рр. створили цілий ряд кивотів для Катедрального собору Св. Воскресіння (м. Івано-Франківськ), а також для церков сіл

Косівського, Верховинського та Надвірнянського районів. Кивоти Мирослава Радиша привертають увагу використанням ідеї національних конструкцій, застосовуючи не лише традиції гуцульської храмової архітектури, але й бойківських та лемківських будівельних шкіл [9, 46].

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття випускники Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва почали самостійно працювати в галузі сакрального деревообробництва. Більшість із них організувала приватні творчі майстерні на місці свого постійного проживання, щоб на професійному рівні займатися сакральним промыслом і популяризувати свої найкращі роботи на виставках, мистецьких фестивалях, що у свою чергу, розширило географію виникнення нових мистецьких осередків із виготовлення предметів церковного призначення, зокрема кивотів. Наприклад, село Середній Березів, що на Косівщині, славиться талановитими майстрами, такими як Олег Перцович і Михайло Драгомирецький, що показали себе професійними будівельниками з умінням володіти сницарським ремеслом та виготовляти літургічні предмети. Так, один із кивотів (2005) О. Перцовича, що знаходиться в церкві Введення в храм Пресвятої Богородиці (с. Лючки, Яблунівщина) та виготовлений із восьми порід дерева, став унікальним завдяки високим художньо-композиційним та технологічним якостям.

У 1999 році при Косівській регіональній організації Національної спілки художників України була заснована індивідуальна творча майстерня Богдана Ділеті, випускника

Косівської мистецької школи. Під керівництвом талановитого майстра й педагога вперше в Косові було налагоджено не лише виробництво меблів, але й виготовлення сакральних виробів, асортимент яких складався з найрізноманітніших предметів: тетраподів, престолів, іконостасів, ікон, кивотів, аналоїв, напрестольних і ручних хрестів тощо. Окрему групу предметів становлять кивоти, виготовлені Михайлом Ділетою за власними проектами. Вони привертають увагу не лише виразною та цілісною архітектонікою, побудовані на основі майстерно точених куполів, поверхню яких мистець зумів професійно використати й декорувати унікальною текстурою дерева, а ще й досконалим виконанням столярних конструкцій і з'єднань.

Упродовж 1992 – 2005 рр. на Гуцульщині виникають нові осередки столярства, токарства, різьбярства, пов'язані з церковним будівництвом, виготовленням предметів для літургії та обстави внутрішнього простору церкви. До таких можна віднести Криве Поле (майстри Р. Бортейчук, І. Спінзак), Верхній Ясенів (М. Максим'юк), Ільці (Ю. Рогатинюк), Микуличин (І. Федорчук, І. Брустурняк, І. Ткачик). Особливу популярність і визнання отримала майстерня І. Ткачика, у якій мистець виготовив десятки кивотів для церков, зокрема для сіл Поляниця, Микуличин, Грамотне, Ямна, м. Яремче.

Пожвавилося сакральне деревообробництво й у традиційних центрах, таких як Яворів, Брустури, Річка, Замагорів, Красноїлля. Заслужений майстер народної творчості Василь Тонюк (1928 – 2013) із с. Річка створив цікаву групу різьблених

сакральних виробів – свічники, свічники-трійці, ручні хрести, кивоти, що експонувалися на персональних виставках упродовж 1995 – 2003 років. Наділений особливим талантом – виготовленням кивотів – мистець декорував їх за прадавніми місцевими традиціями гуцульського орнаментування, вміло переосмислюючи на основі власної творчої ініціативи. Його різьблені та інкрустовані кивоти привертали увагу віртуозною технікою виконання. В останні роки майстер працював над створенням нових зразків кивотів, що за художньо-конструктивними та декоративними якостями вирізнялися від попередніх новаторськими пошуками (Ілюстрація 5).

До середини 1990 років у художній деревообробній галузі Рахівщини (Закарпатська Гуцульщина) з'являються яскраві творчі особистості, які почали успішно відроджувати церковне мистецтво. У Рахові, Білині, Квасах, Ясинях вони заснують невеличкі приватні майстерні, де на замовлення церковних громад виготовляють предмети літургійного характеру, а також беруть участь у відновлювальних роботах архітектурних деталей старих церков чи предметів інтер'єру, професійно застосовуючи сакральне дереворізьблення. Але були серед них і такі, що спеціалізувалися виключно на виготовленні кивотів, наприклад, народні майстри Іван Доробан (1925 – 2009) і Василь Папарига (1937 р.н.) із с. Білин. Їхні кивоти нагадують кам'яні та дерев'яні церкви Закарпаття, що декоровані декількома простими різьбленими мотивами – розетами, складені дрібними тригранно-виїмчастими вирізами,

крученого «шнурка» та зубчиками, створюючи нескінченні варіації пишних орнаментальних композицій (Ілюстрації 6, 7).

Отже, наприкінці XIX – початку XXI століття виготовлення кивотів на Гуцульщині займало особливе місце в розвитку художньо-промислових шкіл та приватних майстерень. З історичних джерел тепер відомо, у яких центрах Галичини масово виготовлялися сакральні вироби, у тому числі й кивоти з дерева та металу та про існування художньо-промислової школи у Вижниці, що відіграла неабияку роль у підготовці майстрів сакральної дереворізьби. Були відкриті приватні майстерні, зокрема В. і М. Девдюків у Косові та їхніх учнів, які стали досить популярними у 1920 роках, де виготовлялися кивоти й інші предмети церковної обстави, за що отримали високе визнання не лише на Гуцульщині, але й далеко за її межами. До 1939 року в Делятині існували майстерні меблярства та сакрального дереворізьблення, у одній із них В. Турчиняк виготовляв кивоти, що за своєю художньою стилістикою не мають сьогодні аналогів у гуцульському сакральному мистецтві.

Простежено, що подальший розвиток сакрального виробництва другої половини XX – початку XXI ст. пов'язується з періодами занепаду й відродження. Перший – кінець 1960 – 1980 років – це період, який штучно був перерваний комуністичним окупаційним режимом, адже було знищено десятки сотень творів церковного мистецтва минулих століть. Другий – це початок 1990 років, період, що ознаменувався відродженням та розвитком духовності у сфері культури й мистецтва. Поряд із тра-

диційними осередками виникають нові, з'являються окремі приватні майстерні, що спеціалізуються на виготовленні предметів для облаштування церковного інтер'єру, літургійних виробів, серед яких особливе місце займає кивот як сакральностилістичний центр вівтарного простору.

Bibliography and Notes

1. *Галичанинъ* 1898, 21. II, с. 201.
2. *Галичанинъ* 1899, 5. II, с. 102.
3. *Галичанинъ* 1890, 21. II, с. 202.
4. *Галичанинъ* 1900, 4. III, с. 210.
5. *Галичанинъ* 1890, 4. I, с. 240.
6. Кратюк Ольга, Михайло Черешньовський, [у:] *Животоки: статті, есеї, розвідки*, Коломия: Народний дім 1994, с. 5-9.
7. Кречковський Любомир, *Школа деревного промислу в Коломиї*, [у:] *Животоки: статті, есеї, розвідки*, Коломия: Народний дім 1994, с. 14-17.
8. *Кримінальне провадження. Справа № І-80 від 19 червня 1986 р.*
9. Попенюк Володимир, *Кивоти у творчості викладачів і випускників Косівського інституту в контексті розвитку сакрального мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ ст.*: [у:] *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, Львів 2014, Спецвипуск ІХ, с. 45-53.
10. Слободян Олег, *Роль Косівської мистецької школи у розвитку декоративно-прикладного мистецтва на Гуцульщині другої половини ХХ ст.* [у:] *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, Львів 2013, Випуск 24, с. 94-102.
11. Станкевич Михайло, *Українське художнє дерево ХVІ – ХХ ст.*, Львів 2002, 480 с.
12. Соломченко Олексій, *Народні таланти Прикарпаття*, Київ: Мистецтво 1969, 158 с.
13. Тимків Богдан, *Мистецтво України та діаспори: дереворізьба сакральна й ужиткова*, Івано-Франківськ: Нова зоря 2011, 309 с.
14. Типчук Вікторія, *Особливості художніх прийомів та інструментів народного майстра Василя Турчиняка у виготовленні предметів ритуального призначення*, Львів 2004, Випуск 15, с. 94-101.
15. Шмагало Ростислав, *Мистецька освіта в Україні середини ХІХ – середини ХХ століття*, Львів: Українські технології 2005, 526 с.
16. Шухевич Володимир, *Гуцульщина* (Репринтне відтворення видання 1899, 1901), Верховина 1997, 346 с.
17. Юсипчук Юрій, *Школа Василя Девдюка і формування локальних традицій новітнього гуцульського деревообробництва та металірства кінця ХІХ – ХХ століття. (Джерела. Типологія. Стилїстика)*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.06., Львів 2001, 16 с.

Oleh Rudak

**REALITY OF RESTORATION AND RENOVATION OF UKRAINIAN
ECCLESIASTICAL MONUMENTAL PAINTING OF THE SECOND HALF OF
THE 20TH – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Олег Рудак

**РЕАЛІЇ ВІДРОДЖЕННЯ ТА РЕСТАВРАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ
ЦЕРКОВНИХ МОНУМЕНТАЛЬНИХ РОЗПИСІВ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.**

Abstract: The paper deals with issue of the ecclesiastical monumental painting restoration in Ukraine. The features of monumental painting renovation of the second half of the 20th century are scrutinized in close connection with the reasons which lead to the current condition of artistic objects. The main problems in the sphere of ecclesiastical arts restoration are discussed. The analysis of the work of state restoration organization is performed along with the analysis of educational establishments that prepare specialists in this area.

Keywords: monumental painting, restoration, preserving, sacred art, sacred architecture, monuments, cultural heritage

Україна має видатну мистецьку спадщину, яка є частиною європейського та світового культурного надбання. Саме в Україні збереглася значна кількість унікальних об'єктів культурної архітектури, яким притаманна єдність конструкцій та форм, плястика ліній та барв. За приблизними підрахунками спеціалістів в Україні є близько двох тисяч пам'яток сакральної архітектури. Пам'ятки збереглись майже по всій території України, але переважна більшість міститься у Львівській, івано-Франківській, Закарпатській, Волинській

та Чернівецькій областях [14]. Для порівняння: у Словаччині їх кілька десятків, у Польщі та Румунії – до сотні [14]. Тому питання збереження та реставрації церковного монументального мистецтва, а особливо монументальних розписів, зараз дуже актуальне, і потребує ґрунтовного наукового дослідження та рішучих дій з боку держави.

Зважаючи на такі обставини, метою статті є з'ясування ситуації що склалася в Україні з реставрацією монументальних церковних розписів, розкриття особливостей рестав-

рації монументальних розписів у ХХ та на початку ХХІ століття, окреслення основних проблем та шляхів їх розв'язання.

Двадцятье століття займає особливе місце в історії розвитку українського сакрального мистецтва. Це період масового знищення храмів, ікон, сакральних реліквій під час російської советської окупації та правління комуністичної партії. Цей період надзвичайно насичений на події, які своєю проєкцією визначили становище релігійного мистецтва. За доби комуністичного войовничого атеїзму церковній архітектурі та церковному монументальному мистецтву було завдано чи не найбільшої шкоди, масштаби якої сумарно перевищують утрати двох світових воєн. Вони могли бути ще більшими, якби не діяльність інтелігенції та громадських організацій, а також самих вірян із захисту церковних споруд [10].

У цей період більшість сакральних споруд не використовувалися за призначенням. Значна їх частина, окрім тих, що були віднесені до музеїв, перебувала без належного догляду та утримання, і це призвело до їх масової руйнації. З одного боку, влада суворо карала вірян, які боролися за збереження своїх храмів, з іншого – була лояльною до службовців, які самовільно їх зносили [10]. Але, незважаючи на таку складну ситуацію, питання реставрації та відновлення церковного монументального мистецтва в Советському союзі все ж таки піднімалося, і були певні, як теоретичні так і практичні спроби діяльності у цій галузі.

Теоретичні засади реставрації пам'яток архітектури почали скла-

датися в середині минулого століття. До його середини сформувалась досить конкретно визначена теорія наукової реставрації, основні положення якої після 1-го Міжнародного конгресу архітекторів і технічних спеціалістів з історичних пам'яток в Атенах (1931 р.) знайшли своє вираження у Хартії реставраторів Італії (1932 р.). В СРСР основні принципи цієї теорії одержали відображення у відомій статті академіка І. Грабаря (1932 р.). Згідно з нею “реставрація повинна припинятися там, де починається гіпотеза”, – що закріплено Венеційською хартією 11-го Міжнародного конгресу архітекторів та технічних спеціалістів (1964 р.). З метою захисту всесвітньої культурної спадщини держави-члени UNESCO прийняли у 1972 році *Конвенцію про захист всесвітньої культурної та природної спадщини*, засади якої було доповнено у 1994 році [7].

Головною структурою, яка займалася збереженням пам'яток архітектури, їхньою консервацією та реставрацією виступав Держбуд Української ССР. Так, за нормативними актами, замовником проведення ремонтно-реставраційних робіт на пам'ятках дерев'яної і кам'яної архітектури міг виступати лише відділ у справах будівництва і архітектури обласного виконавчого комітету. Ради народних депутатів різних рівнів зосереджували зусилля на розв'язанні “більш важливих” соціальних питань, тож до справи охорони та реставрації пам'яток підходили за “залишковим принципом”. 65 років тому при Раді Міністрів УРСР було створено спеціалізовану структуру “Трест по будівництву монументів та реставрації пам'яток”, від якої бере

свій початок нинішня виробнича корпорація “Укрреставрація” і державний інститут “УкрНДІ проєктреставрація” [10].

Реставрацію пам’яток архітектури та мистецтва у повоєнні роки було поставлено на більш високий науковий і технічний рівень: достовірний історичний вигляд повернули таким прославленим архітектурним ансамблям, як Києво-Печерська лавра, Софія Київська, фортеці Кам’янця-Подільського, Хотина, Меджибожа, Луцька, Лівадійському палацу у Криму, Троїцько-Іллінському монастиреві у Чернігові та ін. Уже в той період були відреставровані окремі споруди з унікальним живописом в інтер’єрах: поряд із Софією Київською це церкви Андріївська, Кирилівська, Володимирський собор у Києві [10].

Реальне відтворення та реставрація втрачених визначних пам’яток у незалежній Україні у загальнодержавному масштабі було започатковано указом президента України Л. Кучми від 9 грудня 1995 року *Про заходи щодо відтворення видатних пам’яток історії та культури*. Цим Указом було створено Комісію з питань відтворення видатних пам’яток історії та культури при Президентові України, головою якої призначено академіка П. Тронька, передбачено створення Всеукраїнського фонду відтворення пам’яток [14]. Цим же указом Кабінету міністрів України було доручено розробити і затвердити довгострокову державну програму відтворення визначних пам’яток історії та культури. Кабінет міністрів України розробку цієї програми поклав на відповідні міністерства і відомства, комісію з питань відтворення визначних пам’яток історії та

культури при президентові України та Національну Академію Наук України [5, 94].

Проблема збереження пам’яток церковної архітектури набирає особливої ваги в сучасному суспільстві. У Міжнародній хартії з охорони традиційної архітектурної спадщини (Стокгольмська Хартія 1998 р.) підкреслюється: “Традиційна архітектурна спадщина має велике значення, вона є фундаментальним виявом культури суспільства, його діяльності в умовах відповідної місцевості й водночас свідчить про культурне розмаїття світу” [8, 90]. Крім державних організацій які займаються реставрацією та відновленням пам’яток мистецтва та архітектури існували також громадські організації та товариства. Громадські організації активно, наскільки це було можливо за советської доби, включилися в пам’яткоохоронний рух за збереження сакральної архітектури краю. Утім, загальна ситуація у цій сфері продовжувала погіршуватися. Українське товариство охорони пам’яток історії та культури (УТОПІК) є добродійною науково-творчою громадською організацією. Засноване 21 грудня 1966 року з метою збереження, реставрації, вивчення та пропаганди пам’яток історії та культури, а також контролю за додержанням законодавства про їх охорону і використання.

Процес відродження української державности поставив на порядок денний проблему відтворення втрачених національних святинь. З усією гостротою ця проблема постала ще в советській Україні в 1980-х роках у вигляді дилеми – як саме відбудувати зруйнований у 1941 році ро-

сійськими диверсантами Успенський собор Києво-Печерської лаври. Тоді, далі дискусій справа не пішла. До розробки програми було залучено провідні науково-дослідні організації України, зібрано пропозиції щодо відтворення пам'яток від обласних, Київської і Севастопольської міських державних адміністрацій, уряду автономної республіки Крим. На цій основі фахівці інституту "Укрпроектреставрація", Управління охорони та реставрації пам'яток містобудування і архітектури Держбуду України протягом 1996 – 1997 років опрацювали перелік пам'яток, методичні та організаційні засади їх відтворення.

Проект Державної довгострокової програми відтворення визначних пам'яток історії та культури України в 1998 році було розглянуто і схвалено Науково-методичною радою з питань охорони та реставрації пам'яток містобудування і архітектури Держбуду України, Комісією з питань відтворення визначних пам'яток історії та культури при президентіві України, а також міністерством культури, Національною Академією Наук України, Українським товариством охорони пам'яток історії та культури, Українським комітетом Міжнародної ради з питань пам'яток і визначних місць (ІКОМОС). У ході доопрацювання перелік об'єктів, запропонованих до відтворення, був значно змінений. На цій основі Кабінет міністрів України постановою від 23 квітня 1999 року № 700 затвердив Програму відтворення видатних пам'яток історії та культури України. У ній визначено перелік пам'яток, які передбачається відтворити, критерії та підстави допустимості та правомірності відтворення, порядок

ведення науково-дослідних, проєктних, реставраційних та будівельних робіт. На Держбуд України покладено було функції координації та нормативно-методичного забезпечення всіх робіт із відтворення пам'яток.

Зараз в Україні найактивніше відбудовують втрачені церкви у Києві. Вже відновлено церкву Успіння Богородиці Пирогощої на Подолі, яку у 1935 було зруйновано російськими окупантами. На щастя місце, де розташовувалась церква не було нічим зайняте і 1997 – 1998 роках церкву відбудували за описами XII-го століття. Тут виникає лише одне запитання: "А чи можливо після стількох сторіч зберегти точний опис і технологію будівництва тих часів?". Проте оновлений храм, уже XX-го століття, знову засяяв у золотому вінку київських церков. 9 грудня 1995 року було видано президентський указ, який визначав відбудову Михайлівського Золотоверхого монастиря загальнодержавним пріоритетом. Першою постала дзвіниця в стилі українського Бароко у первозданному вигляді. Собор було відкрито на День Києва 1998 року. У лютому 2001 року чотири фрагменти фресок XVIII століття Михайлівського Золотоверхого собору, що зберігалися в Ермітажі, були передані Україні. У січні 2004 року Міністерство культури Росії ухвалило рішення про передачу Україні з Ермітажу останніх семи фресок київського Михайлівського Золотоверхого собору, які опинилися в Росії. Восени 2004 року передачу фресок було закінчено. Головним архітектором проєкту відтворення Михайлівського Золотоверхого собору став Юрій Лосицький. У відновленні розписів інтер'єру брав участь

відомий український мистець Олександр Бородай [6, 18].

Указом президента України Успенський собор відновлений в 1998 – 2000 роках за проектом архітектора Олега Граужиса і освячений 24 серпня 2000 року. Відповідно до узгодженої та затвердженої в установленому порядку Концепції відтворення стінопису Успенського собору Києво-Печерської Лаври завершено в грудні 2012 року виконання робіт з оздоблення головного вівтаря собору. Роботи виконані зусиллями Свято-Успенської Києво-Печерської Лаври та Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника за манерою виконання Києво-Лаврської живописної школи першої половини XVIII сторіччя. Відтворений розпис максимально наближений до автентичної живописної техніки олійними фарбами. Також, практично повністю завершено відтворення оздоблення центральної частини собору – стінопис та оздоблення мармуровими панелями. У живописі центрального об'єму храму зображені сім багатофігурних композицій Вселенських соборів, що супроводжуються великими написами – з переліком прийнятих на них правил. Нині усередині храму проводиться розпис стін бічних приділів [4]. На черзі – церква Різдва Христового на Подолі, яку було знесено у 1935 р (як і деякі інші церкви та дзвіниці). Проект реставрації розроблений у творчій архітектурній майстерні “Ю. Лосицький”, автор проекту – архітектор Юрій Лосицький.

На стадії завершення роботи з відтворення Володимирського собору в Херсонесі. Під час Другої світової війни Володимирський собор був

зруйнований. Роботи по його відновленню почалися у кінці 1990-х років, хоча активний розвиток вони отримали тільки в 2000 році. Проект відтворення храму розроблявся київським інститутом “Укрпроектреставрація” під керівництвом архітектора Є. Осадчого, ескізи внутрішнього убрання собору виконані художниками Г. Петровою, А. Пігарьовим в 2001 році. З 2002 року у Володимирському соборі було відтворений розпис втрачені розписи А. Корзухіна, Т. Неффа, монументальні композиції: в куполі *Святий Дух* (автори – Л. Стебловская, Є. Ревенко), *Хрещення Господнє* (виконавець А. Дмитренко за ескізом К. Попівського), *Преображення Господнє* (виконавці Л. Дмитренко та Н. Дмитренко за ескізом А. Пігарєва), і центральна композиція у вівтарі храму “Таємна Вечеря” (у співавторстві А. Пігарєв, Г. Петрова, К. Попівського) [15]. Також розпочато роботи з відтворення Кафедральних соборів у Полтаві, Одесі, Сімферополі та низки інших пам'яток.

В 1990 – роках реставрації та відновленню церков і церковного мистецтва приділялося більше уваги, як з боку держави, так і з боку самих церковних громад. Так у 1997 році був відреставрований Свято-Покровський храм міста Ніжина, з 1992 по 2000 роки тривала реставрація Андріївської церкви у Києві. Церква Святого Пантелеймона в місті Галич 1998 року було відреставровано та освячено як греко-католицький храм.

Із середини XX століття із становленням теоретичних основ реставрації виникла необхідність створення державних освітніх закладів з підготовки кваліфікованих реставраторів.

В Україні створювались катедри та відділення реставрації при художніх вузах. Основними та найбільшими з них були: Реставраційне відділення при Київському художньому інституті, Факультет образотворчого мистецтва та реставрації при Львівській національній академії мистецтв, Катедра реставрації станкового та монументального живопису у Харківській Державній академії дизайну і мистецтв.

У 1969 році в Київському художньому інституті було засновано перше в Україні реставраційне відділення для підготовки художників-реставраторів живопису та пам'яток архітектури. Організатором і першим керівником цього відділення та катедри техніки та реставрації творів мистецтва став кандидат мистецтвознавства, доцент факультету теорії та історії мистецтва О. Тищенко. Поряд із загальноосвітніми і загальнофаховими навчальними курсами майбутні реставратори опановують спеціальні дисципліни, зокрема: копіювання (з метою засвоєння техніки клясичного олійного і темперного живопису), історію, теорію та етику реставрації, музейну справу, експертизу й атрибуцію живопису, палеографію, іконографію, хемію, фізику, біологію, фото справу. Випускники кафедри працюють і на різних посадах за фахом [4].

У Львівській національній академії мистецтв Факультет образотворчого мистецтва та реставрації був створений на підставі наказу *Про реорганізацію структурних підрозділів ЛАМ* міністерства освіти і науки України (№ 524 від 9 листопада 2000 року) і Положення про державний вищий заклад освіти, затвердженого

постановою Кабінету міністрів України (№ 1074 від 5 вересня 1996 року). Робота факультету спрямована, передусім, на виховання всебічно розвинених, висококваліфікованих фахівців. Широкий діяпазон діяльності мистця в умовах глобалізаційних процесів, які стрімко прогресують у сучасному культурному просторі, вимагає формування художника нового типу – національно свідомого, підготовленого до самостійної науково-педагогічної і творчої діяльності. На базі факультету діє кафедра Реставрації творів мистецтва. Важливу роль у професійно-практичній підготовці фахівців відіграють провідні, відомі в Україні та за її межами, реставратори В. Мокрій, Л. Разінкова, Г. Скоп. Катедра підтримує міжнародні зв'язки зі спорідненими відділами вищих мистецьких навчальних закладів Республіки Польща, а саме – з Академіями мистецтв у Кракові та Варшаві. Проводиться обмін студентами, спільні виставки та семінари [12].

Катедра реставрації станкового та монументального живопису Харківської Державної академії дизайну і мистецтв організована в 1994 році, коли відбувся перший випуск фахівців. Катедра готує бакалаврів та магістрів з реставрації творів мистецтва. Найбільш вагомими досягненнями науково дослідницької діяльності кафедри є реставрація творів з фондів Алупкінського палацового паркового заповідника та Чувашського національного художнього музею, Харківського історичного музею, Чугуївського художньо-меморіального музею ім. І. Рєпіна, розписів храму Вознесіння Господнього, храму Св. Миколая Харківської області [12].

Сьогодні реставратори стикаються з багатьма проблемами по відновленню та збереженню монументальних пам'яток, які носять як природний так і рукотворний характер. Реставрація – не лише відновлення, наприклад, стінопису, а й дослідження масштабів проблеми, документування, опис, а вже згодом – перехід до втілення. Але часто цією черговою нехтують. Існує порядок збереження пам'ятки, вписаний у Державних будівельних нормах. Йдеться про принципи збереження, порядок і затверджені матеріяли, які при цьому використовують, вони викладені на понад 200 друкованих сторінках. Бажання церковної громади відремонтувати церкву, подекуди, може принести більше шкоди, ніж користі. Часто, при відсутності коштів для реставрації храму, наймають майстрів, які не мають достатньої кваліфікації у справі реставрації. Якщо відреставрувати фреску, але не усунути причину пошкоджень – затікання чи підтягування вологи з ґрунту, цей деструктор всередині й далі працює, як пухлина, і руйнує її. Щоб цього не сталося, потрібно виконувати роботи комплексно. Важливим також є підбір і використання спеціальних матеріялів. Світ вітає збереження автентичності кожного народу, кожної місцевості. Як говорить Микола Толочко – реставратор з понад десятилітнім стажем: “Якщо йдеш селом, звідки походить знаменитий основоположник гуцульського різьбярства Шкрібляк, і місцева стара церква, яка має бути покрита гонтою, – вночі сліпить тобі очі булатом – це абсурд! Це абсолютно нерозумне використання коштів. Пам'ятка мусить бути звільнена від непотрібних нашарувань,

які колись, можливо, були профілактичними, а тепер зберегти – означає також зняти всі нашарування” [1]. Важливим у реставрації є також ставлення самої держави до цих процесів. Так склалося, що держава є водночас і замовником, і виконавцем в особі Укрпроектреставрації самих робіт. За таких умов їй зовсім не потрібно бути ні чесною, ні ефективною. Держава повинна лише моніторити проблему, описувати й контролювати ситуацію, створювати умови для можливості реставрації. А самі роботи мають виконувати певні фірми, які є фахівцями своєї справи і бережуть свою репутацію, адже це запорука якості.

Також важливим фактором у реставрації церковного мистецтва є сама Церква, як носій традицій та канонів, як юридична особа, яка може співпрацювати з державними й приватними реставраційними організаціями на правовому рівні. І тут вже є певні напрацювання. У проєкті *Концепції державно-конфесійних відносин в Україні*, розробленому у 2004 році за участі різних конфесій, Українського центру економічних і політичних досліджень ім. Разумкова та парламентарів, одним з пунктів є: “Підтримувати у належному стані (ремонтувати, реставрувати, підтримувати відповідні режими збереження) майно релігійного призначення, що є загальнонаціональним, історико-культурним спадком та перебуває у користуванні чи власності релігійної організації; узгоджувати релігійну практику в частині вивезення за межі України (дарування, передачі) предметів релігійного призначення, що є пам'ятками історії, культури, мають (або можуть мати) культурну

чи художню цінність, з відповідним чинним законодавством України” [11]. Також синодальний відділ по архітектурі, будівництву та охороні пам’яток церковної архітектури Української Православної Церкви (Київського патріархату) створив архів проектів храмів (на сьогодні це близько 80 проектів) та базу даних про вітчизняних спеціалістів в галузі храмубудування та реставрації. 2012 року головні зусилля відділу були спрямовані на розробку та реалізацію проекту консервації і сучасної музеєфікації Старокиївської гори з залишками фундаменту Десятинної церкви. За проектами, підготовленими відділом, сьогодні ведеться будівництво кількох храмів і храмових комплексів у Києві та Київській області. Низка проектів знаходиться в стадії розробки. Найбільш серйозними проблемами, які сьогодні постають перед відділом, є численні порушення, які трапляються при проведенні реставраційних робіт, та проблема землевідводів під будівництво храмів (зокрема, у місті Києві). Ці проблеми потребують комплексного вирішення [11].

Проблема відновлення та реставрації українських монументальних розписів, як і всього церковного мистецтва в Україні, є надзвичайно важливою і актуальною, але розв’язується вона з великими труднощами. За умов, коли державні структури через брак фінансування неспроможні забезпечити належний рівень відновлювальних та ремонтно-реставраційних робіт, ці функції перебирають на себе місцеві церковні громади, які вирішують проблему власними організаційно-фінансовими ресурсами. Проте, ця відповідаль-

на діяльність переважно здійснюється в аматорський спосіб, без залучення фахових архітекторів і реставраторів. Новий час ставить нові завдання, однак наукові засади реставрації повинні залишатися непорушними. А це означає, що національна культурна спадщина має бути збережена і передана наступним поколінням без руйнувань і ушкоджень. Пріоритет залишається за автентичними творами згідно з сучасними міжнародними пам’яткоохоронними документами. Професіонали-реставратори працюють лише в будівлях, що фінансуються державою. Є лише поодинокі випадки тісної співпраці реставраторів та церковних громад. Ці, та чимало інших проблем можуть бути розв’язані із залученням фахівців різного профілю, зокрема й академічної науки на базі науково-дослідного чи реставраційного інституту чи центру. Досвід попередніх поколінь наукової реставрації, повинен стати тою основою, яка потрібна як для теоретичного, так і для практичного розвитку галузі.

Bibliography and Notes

1. Антонюк Маріанна, *Магістр реставрації Микола Толочко: «Порятунок пам’ятки – як лікування людини. Тільки експонат не скаже, що його болить»*, Web. 25.02.2014. <<http://versii.cv.ua/kultura/magistr-restavratsiyi-mikola-tolochko-poryatunok-pam-yatki-yak-likuvannya-lyudini-tilki-eksponat-ne-skazhe-shhoyogo-bolit/29397.html>>.
2. Дехтярьов Михайло, *Національна школа реставрації на межі руйнування*, «Слово Просвіти» 2011, 23 вересня.
3. *Кафедра реставрації станково-і монументального живопису*, Web. 23.09.2011. <<http://www.ksada.org/html/stw34u.html>>.

4. Літопис відродження пам'яток, [у:] Пам'ятки України 1997, № 2, с. 116-121; № 3, с. 74-75; 1998, № 1, с. 180-181.
5. Методичні рекомендації наукового семінару Міністерства культури України «Відтворення втрачених пам'яток: історичний та правовий аспекти, [у:] Пам'ятки України 1995, № 1, с. 94.
6. Науковий збірник, присвячений 900-літтю Свято-Михайлівського Золотоверхого монастиря, Київ 2008.
7. Основні засади реставрації та консервації, Web. 23.09.2011. <<http://www.stroymart.com.ua/ru/publications/3374/>>.
8. Охорона культурної спадщини: Збірник міжнародних документів, Київ: Видавництво 2002, с. 90-92.
9. Проект Концепції державно-конфесійних відносин в Україні, Web. 11.09.2014. <<http://vrciro.org.ua/ua/component/content/article?id=53:proekt-koncepciyi-derzhavno-konfesiynyh-vidnosyn-v-ukrayini>>.
10. Савчук Б., Палійчук У, Пам'яткоохоронний рух за збереження сакральної спадщини Гуцульщини за радянської доби, [у:] Гірська школа Українських Карпат, Івано-Франківськ 2013, Том № 8-9, с. 309-312.
11. Українська православна церква у 2012 році, Web. 18.08.2014. <http://demievka.info/Demeevka/Propovedi/arAntoniya/UPC_2012.html>.
12. Факультет образотворчого мистецтва та реставрації, Web. 22.10.2014. <http://www.lnam.edu.ua/page/ua/fine_arts/112/>.
13. Церква Різдва Христового, Web. 22.07.2014. <<http://www.cerkva.kiev.ua/biblioteka/Podlilskl-hrami-Kieva-Tolochko-Degtyarov-/332.html>>.
14. Як зберегти скарби нації, Web. 04.11.2014. <<http://pravda.if.ua/news-42254.html>>.



Iryna Matolich

**STUDY OF ART EDITIONS OF WESTERN UKRAINE
OF THE END THE 20ST – BEGINNING OF THE 21ST CENTURY**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Ірина Матоліч

**МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ВИДАННЯ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Abstract: The article is devoted to periodical editions of art study – journals, magazines, almanacs, bulletins in Western Ukraine and their main topics. The characteristic of main chapters devoted to the results of scientific research in culture and art is done. It is directed onto designing the scientific theoretical norms of Ukraine spiritual development. Some of them are devoted to art studies questions in visual art. The other ones contain the articles about visual, musical, theatrical and circus art studies.

The main issues brought up in these collections are the following: theoretical aspects of Ukrainian modern art studies, historical periods of art studies development, Ukrainian art abroad, unknown pages of Ukrainian art and culture, art researchers who study Ukrainian art culture in the world etc., problems of cultural heritage keeping.

Keywords: magazines, study of art, cultural studies, research, release

За останню чверть століття в Україні активізувалися дослідження національного мистецтва у всіх його проявах. Надзвичайно важливими, корисними й актуальними є статті, наукові розвідки, що з'являються із певною періодичністю й розміщуються у спеціалізованих друкованих виданнях з мистецтвознавства. Це збірники наукових праць та періодичні видання: журнали, часописи, альма-нахи, вісники... Окремі із них присвячені тільки мистецтвознавчій тематиці, а інші мають відповідну рубрику чи розділ – “мистецтвознавство”. Усі видання, які виходять у світ невеликим числом примірників, раз у раз

розміщуються у відкритому доступі на офіційному сайті бібліотеки імені В. Вернадського, тобто мають великий наклад. Це свідчить про те, що науковий і творчий доробок дослідників та їхніх творчих особистостей стає відомим не лише в Україні, а й у світі. Такий підхід вважаємо за надзвичайно корисний, адже українське мистецтвознавство і культурологія, як і, власне, сучасне мистецтво країни, є складовою світових мистецьких і культурних процесів. Такі періодичні видання переважно виходять у найбільших обласних центрах України: Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Луганську, Львові, Рівному, Іва-

но-Франківську, Тернополі та Опішному, що на Полтавщині. У нашій статті ми розглянемо мистецтвознавчу періодику лише Західної України.

Одним із найбільших мистецтвознавчих центрів України є місто Львів. Саме тут у Львівському університеті імені І. Франка щорічно з 2001 р. виходить *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*, головним редактором якого є доктор мистецтвознавства (dr hab.), професор О. Козаренко. Основною тематикою збірника є: актуальні проблеми театрознавства, образотворчого й ужиткового мистецтва, музикознавства та культурології. Низку текстів також подано в розділах *Матеріали та публікації* і *Рецензії*. Згодом редакційною колегією було збільшено коло наукових зацікавлень і видання розширило свою тематику, додалися такі розділи як: *Філософія мистецтва*, *Виконавське мистецтво*, *Етномузикологія*, *Хореографія*. Зокрема, розділ *Образотворче мистецтво* переважно містить статті, що присвячені церковному іконопису – статті Б. Козака, М. Гелитович, О. Колос (випуск 7), Н. Козак, М. Гелитович (випуск 11), Р. Косів, М. Федак (випуск 12) та іншим проблемам минулого й сучасного українського мистецтва. У Львівській національній академії мистецтв, як і в інших мистецьких навчальних закладах щорічно з 1990 р. виходить власне спеціалізоване видання під назвою *Вісник ЛНАМ*. У ньому висвітлюються питання мистецької освіти, теорії та практики творчості, мистецтвознавчі пошуки, культурна спадщина. Головним редактором є професор А. Бокотей. Основні розділи *Вісника*: *Художня освіта й виховання*, *Теорія і практика творчості*, *Мистецтвознавчий по-*

шук, *Мистецькі постаті*, *Культурна спадщина*, *Менеджмент мистецтва*, *Огляди*, *Рецензії*, *Критика*, *До літопису академії*, *Життя академії*. *Хроніка подій* [1, 8].

У цьому ж фаховому виданні також публікуються результати захисту дисертацій, які відбуваються у ЛНАМ. У віснику публікуються як уже відомі мистецтвознавці, так і аспіранти та студенти. Їхня географія не тільки всеукраїнська, вона також охоплює простори Польщі, Словаччини, Угорщини, Італії, тобто *Вісник* має неофіційний міжнародний статус. У ньому привертають увагу публікації Я. Запаска (випуски 1-3, 5, 6, 8, 9-12) – знавця української рукописної книги та книжкової гравюри, з ініціативи якого президентом України 1998 рік було проголошено роком 1000-річчя літописання і книжкової справи в Україні. Цим епохальним актом засвідчено глибинні витоки української духовної та духовної культури, багатовікової традиції української писемності, історіографії, мови, літератури, книжкового мистецтва [3, 3].

У розділі *Історичні аспекти культури* (випуски 5, 6, 8, 9) поміщено матеріали з духовної, духовної, культурної, мистецької, історичної та виховної тематики. Попри широкий аспект порушених питань культурологічного звучання, у поданих розділах чимало повчальних висновків, паралелей із сьогоденням, формуванням творчого потенціалу.

У розділі *Художня освіта*, який сформувався у випуску 11 – публікації про заснування Академії та святкування 50-річчя цього навчального закладу – історія закладу, кафедр, мистецьких постатей, меморіальних сторінок. Пізніше з нагоди 60-ліття

ЛНАМ вийшов спеціальний розділ *Сторінки історії і сьогодення* (випуск 17), який містить 10 статей. Перша з них належить ректорові А. Бокотеєві, де вміщено фактаж та міркування про пройдений інститутом шлях, зокрема у творчій та міжнародній діяльності (О. Голубець), скульптурі (І. Самотос), моделюванні костюму (О. Коровицький, З. Тканко), сакральному мистецтві (Р. Василик), текстилі (Г. Кусько).

Другий “базовий” розділ *Вісника – Теорія і практика творчості* – містить публікації знаних технологів ЛНАМ О. Головні про художнє в’язання, З. Семак – асортимент барвників, Є. Арофікіна – особливості буковинських переміток (випуск 3), В. Гудака – співвідношення ремісничих та мистецьких особливостей у кераміці (випуск 5), П. Головача – теоретично-філософські та психологічні аспекти творчості (випуски 10, 11) та ін.

Найбільший розділ, присвячений мистецтвознавству – *Мистецтвознавчий пошук*, де авторами є знавці історії мистецтва: аспіранти, докторанти, пошукувачі наукових ступенів і вчених звань тощо. Тут представлено велике різноманіття в усіх основних видах і течіях мистецтва різних часів, регіонів України і інших країн.

У розділі *Мистецькі постаті* знаходимо інформацію про життєвий та творчий шлях творчих персоналій. Це своєрідна енциклопедія діячів мистецтва: І. Литовченка, І. Скобала, В. Кушніра, І. Холоменюка, В. Патики, С. Коропчака, Д. Довбошинського, Є. Лисика та інших. Портрети окремих мистців започатковані у 4 випуску публікаціями В. Овсійчука про М. Петраховича, О. Рибак про П. Мірчука, С. Лупій – про Ю. Михайліва. Це стат-

ті про невідомі чи маловідомі факти життя і творчості цих осіб [1, 10].

Прикінцевий розділ *Життя академії. Хроніка подій* – невеликий за обсягом, але важливий з огляду на фіксацію подій, котрі знадобляться дослідникам, що вивчатимуть історію навчального закладу, його діячів: оприлюднення якогось факту про знакову подію, присвоєння звання, захист дисертації, видання книги, проведення конференції, відкриття пам’ятника, виставки і т. ін. І останній розділ – *Огляди, рецензії, критика* з’явився тільки у 2000 р. (випуск 11) – є переглядом зарубіжних і українських праць мистецького та мистецтвознавчого спрямування.

Отже, *Вісник ЛНАМ* є знаковим явищем у мистецтвознавчій, культурологічній і науковій думці сучасної України, що дає можливість не тільки реалізувати інтелектуальний потенціал дослідникам-початківцям, які здобувають наукові ступені та вчені звання, а й титулованим ученим.

Ще одним фаховим збірником ЛНАМ є *Мистецтвознавчий автограф*, який видає з 2006 р. Катедра історії й теорії мистецтва. Його головним редактором є професор Г. Стельмашук. Тут публікуються наукові розробки викладачів, студентів ЛНАМ, а також дослідників з інших навчальних закладів. Видання містить рубрики *Майстер-клас*, *Науковими лабіринтами*, *Проба пера*, *Інформація*. Науковий збірник ще з перших випусків орієнтований на максимально швидко актуалізацію напрацювань у царині фундаментальних досліджень, розвитку та трансформацій сучасного творчого процесу. Його структура передбачає декілька рубрик, і серед них – *Майстер-клас*, у контексті якого ре-

презентовано результати досліджень провідних науковців різних українських та світових мистецтвознавчих осередків. Зокрема, у випуску № 3 *Мистецтвознавчого автографа* було здійснено презентацію досліджень трьох українських центрів – катедри історії мистецтва Києва Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (О. Федорук) та Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. Максима Рильського НАН України (Г. Скрипник), Львова – Львівської національної академії мистецтв (Г. Стельмащук та О. Лупій) та Харкова – Харківської державної академії дизайну і мистецтв (С. Рибалко) [8, 26-32]. У контексті іншої структурної частини – *Науковими лабіринтами* – опубліковано статті, присвячені широкому діапазону культурних явищ, зокрема в яких автори аналізували проблеми образотворчості, декоративно-ужиткового мистецтва, дизайну, професійної та народної творчості, стану і перспектив розвитку мистецької освіти. У виданні передбачено спеціальну рубрику для публікацій наукових досліджень студентів – *Проба пера*. Тепер щороку в *Мистецтвознавчому автографі* публікують кілька кращих аспірантських і студентських статей. Серед останніх вирізняються дослідження композиційної взаємодії середовища у західноукраїнському іконописі (В. Долженко), аналітичні статті, присвячені творчості Антона Манастирського (Н. Костів) та Василя Парахіна (Б. Ворон). Загалом можна констатувати, що *Мистецтвознавчий автограф* демонструє динамічний розвиток, залучення широкого кола науковців і відповідно методологічних засад. Завдяки цьому в кожному збірнику розкриваються вагомі

аспекти традицій та сучасності українського й світового образотворчого і декоративно-ужиткового мистецтва [6, 124].

Збірник наукових праць Спілки критиків та істориків мистецтва Інституту народознавства НАНУ *Мистецтвознавство* виходить щорічно з 2007 р. Головним редактором видання є професор М. Станкевич. Видання містить такі розділи: *Публікації*, *Постаті*, *Панорама подій*. На початку кожного випуску міститься стаття головного редактора, де автор щоразу піднімає певну проблему в сучасному мистецтвознавстві, чи то питання теорії рами (випуск 1, 2007), чи народного мистецтва та міського ремесла, чи питання “глямуру” в мистецтві (випуск 1, 2008) та ін. Такі статті є короткими за об’ємом, зате досить влучними та змістовними, у них розкривається суть тієї чи іншої проблеми.

У розділі *Публікації* містяться статті дослідників українського мистецтвознавства про образотворче мистецтво та декоративно-прикладне мистецтво. У розділі *Постаті* публікується інформація про життєвий та творчий шлях мистців. Це своєрідна енциклопедія діячів мистецтва – Я. Нановського, М. Моздира, Х. Саноцьку, М. Фіголя та інших.

Журнал *Народознавчі зошити* – один з найбільш авторитетних в Україні фахових періодичних видань гуманітарного профілю, заснований 1995 року й виходить у світ завдяки зусиллям вчених Інституту народознавства НАН України (м. Львів). Головним редактором видання є професор С. Павлюк. Із варіанту зошиту видання розрослося в одне із найімпозантніших, науково затребуваних і привабливих для вчених із галузей

мистецтвознавства, етнології, фольклористики, народного мистецтва, музейництва, археології. Журнал виходить шість разів у році, містить значну кількість рубрик: *Від редактора, Статті, Дослідження, Фрагменти, Факти, гіпотези, пошук, Рецензії, Інформація, Публікації, Ювілеї, Матеріали, Нові видання, Музейна практика, In Memoriam*. Тут систематично публікуються мистецтвознавчі, у тому числі й на тему народного мистецтва, матеріали. Це дає можливість представити вагомість цієї унікальної сфери у формуванні естетичного та ментального образу українського суспільства. Такі непрості питання щодо гармонізації суспільства через сферу мистецтв засобами уважного, доступного, проникливого, і, водночас, аналітичного слова намагалися розв'язати у спеціальному випуску журналу (№ 5, 1999).

У проблемній статті *Стан мистецтвознавства в Україні* відомий учений В. Овсійчук виклав свої міркування щодо подолання дилетантизму в мистецтвознавчій науці, наголосивши, що це можливо, якщо відбудеться “налагодження системного зв'язку між мистецтвознавчою освітою та академічною наукою” [4, 2].

Редакція журналу практикує приурочувати спеціальний номер відомим у науці постатям. Їх було видано до ювілеїв видатних учених-співробітників Інституту народознавства НАН України – Ю. Гошка, В. Овсійчука, Р. Захарчук-Чугай, М. Станкевича, Р. Кирчіва, Г. Дем'яна та клясиків української науки В. Сас-Залозецького, Р. Гарасимчука [4, 5].

Таким чином, у журналі публікуються статті з питань соціології, культурології, етнопсихології, етнолінг-

вістики, археології, етнопедагогіки, культурної антропології, політології та деяких інших підрозділів гуманістики [10, 560].

Вагомим результатом видання є вітання колег з приводу ювілеїв. На сьогодні такі випуски є раритетами і в майбутньому стануть базовими ресурсами для досліджень тих наукових ідей, які ті чи інші вчені представляють [10, 560]. З *Народознавчими зошитами* співпрацюють знані в Україні та світі вчені, представники різних науково-дослідних (академічних та університетських) центрів, науковці середньої та молодшої генерації, в тому числі й ті, хто щойно починає свій шлях у науці.

До періодичних видань слід віднести спеціалізовані журнали *Артклас* і *Мистецтво та освіта*, видавництво яких зосереджено у місті Львові. Вони відрізняються тим, що це єдині приклади видань, які за своїм змістом витримують спеціалізаційне спрямування тематики мистецької освіти. Всеукраїнський освітньо-мистецький часопис-посібник *Артклас* покликаний на допомогу вчителям образотворчого мистецтва, художньої культури, керівникам студій художньо-естетичного виховання та з метою підвищення якості викладання предметів художньо-естетичного циклу. Часопис видається на базі Львівської національної академії мистецтв та Львівського обласного інституту післядипломної педагогічної освіти. Головним редактором видання є Ольга Михайлик. Журнали *Артклас* і *Мистецтво та освіта* зорієнтовані на широку читацьку аудиторію (вчителі, викладачі, керівники гуртків), мають практичне спрямування як допоміжні матеріали в навчальному процесі.

Про потребу такого виду періодичної літератури свідчить рекомендація Міністерства освіти і науки України для використання при підготовці уроків. На сторінках видань друкуються статті на різні теми мистецької педагогіки: історії та теорії мистецтва, нових методик викладання мистецьких дисциплін, розроблені плани уроків з практичними завданнями для учнів, навчальні плани, іноземний досвід мистецької освіти [7, 11-13].

Представником мистецтвознавчих збірників у Івано-Франківську є Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника, де видають *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство, Українознавчі студії* та часопис *Галичина*.

У *Віснику Прикарпатського університету. Мистецтвознавство* автори наукових статей – викладачі й аспіранти цього навчального закладу та інших вишів України висвітлюють теоретичні й історичні проблеми розвитку українського образотворчого та музичного мистецтва. Науковим редактором видання є професор М. Станкевич. Воно виходить щороку з 1995 р. У *Віснику* розглядаються питання музичної культури Галичини та інших регіонів України, розвитку музичної освіти, теорії і практики виконавства, народної творчості. Найчастіше наукове видання містить розділи: *Теорія й історія візуальних мистецтв, Мистецтво українського зарубіжжя, Історія української та світової музичної культури, Виконавське музикознавство*.

Видання *Галичини* зініційоване групою вчених Івано-Франківська, Львова, Києва. Головним редактором є професор М. Кугутяк. Часопис виходить щорічно з 1997 р. Поява жур-

налу спричинена також необхідністю об'єктивного науково вивіреного дослідження різних сторін суспільного життя краю, особливостей його історичного досвіду. Видання є збірником статей на тематику кількох наук, на сторінках журналу проводяться системні дослідження найактуальніших та маловивчених проблем регіональної та всеукраїнської історії, культурології, політології, літературознавства і мистецтвознавства (випуски 22-23). Поруч із цим кожний номер видання містить розділ *Мистецтвознавство*, де є кілька статей із візуального та музичного мистецтва.

Науково-теоретичний збірник Інституту українознавства при Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника *Українознавчі студії* виходить щорічно з 1998 р. Головний редактор – професор В. Грещук. Із-поміж багатьох розділів: *Мова, Література, Історія, політика, право, Особистість, етнос, ментальність, Постаті, Рецензії* чільне місце посідає розділ *Мистецтво*. У ньому – переважно публікації про життєвий та творчий шлях мистців. Це, зокрема, статті В. Луканя про В. Стефаника в образотворчому мистецтві, Н. Мочернюк про В. Хмелюка, Х. Береговської про М. Бойчука та С. Гординського (випуски 13-14) та Г. Бурдуланюк про образотворче мистецтво Прикарпаття ХІХ – поч. ХХ ст. загалом (випуски 6-7).

На теренах Західної України, а саме у Тернополі виходять *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*. Збірник започаткований у 1997 р. і виходить 1-2 рази на рік. Головним редактором є професор О. Смоляк.

До найважливіших розділів видання належать: *Музичне мистецтво, Театральне мистецтво, Візуальні мистецтва*. Збірник публікується за сприяння Катедри музикознавства, тому і не дивно, що кількісно більшість статей на тему музичного мистецтва.

У Рівненському державному гуманітарному університеті двічі на рік з 2000 р. виходить збірник наукових праць *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Головним редактором є професор В. Виткалов. У журналі вміщено статті науковців вищих освітніх закладів, які присвячені історико-мистецькій проблематиці переважно західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані теоретико-методологічних проблем українського мистецтва. Окремий розділ складають повідомлення, огляди та рецензії. Включає він і низку повідомлень стосовно тих чи інших аспектів вияву духової діяльності, приявних у функціонуванні культурного простору, виділених в окремий розділ [2, 3-4].

У збірнику розміщується чимало матеріалів, підготовлених на підставі аналізу мистецького доробку провідних сучасних українських мистців, чия творчість продовжує хвилювати мистецьку еліту чи широкий загал любителів. Зокрема, йдеться про музичні здобутки М. Скорика (І. Юзюк, О. Масляєва), В. Камінського (І. Нискогуз), М. Ластовецького (Л. Ластовецька), О. Козаренка (О. Коменда, І. Нискогуз) та ін., або ж визначається роль мистця (представника образотворчого мистецтва) на регіональному рівні (С. Виткалов, Л. Костюк) (випуск 19). У цьому ж випуску є чимало нових матеріалів, авторами яких аналізується

творчість маловідомих представників українського національного мистецтва, зокрема рукописна спадщина закарпатського переписувача та мініатюриста кінця XVII – початку XVIII століть І. Югасевича, утім, їх творчість є актуальною для сьогодення (О. Сопко), або ж у дещо іншому ракурсі подаються мистецькі здобутки представників нових видів художньої практики м. Львова, зокрема яскравого виразника сфери художнього скла – М. Дідика (Е. Білоус).

У виданні вміщено ще чимало статей, мета яких – аналіз різноманітних граней культурного простору країни, зокрема: міжкультурні контакти українців із представниками інших народів у мистецькому виявленні або мистецькі впливи материкової частини країни на художню практику представників її діаспори (К. Акав, Р. Калинин, С. Котлар), регіональних здобутків представників Криму, втілених у творчості М. Казаса (І. М'якота), нових форм творчості сучасних кримських ювелірів (Л. Пасічник), або здобутків західноукраїнських народних майстрів, розглянутих крізь призму діяльності університетської художньої майстерні (І. Локшук), чи нових форм народної культурної практики, виявленої у фольклорному регіональному фестивальному русі (О. Мойсюк), специфіці використання етномотивів у творчості представників вітчизняних Будинків моделей (М. Костельна), дослідженні художнього світу української садиби в XIX столітті (В. Русавська) та ін. [2, 4-5].

Матеріали цього збірника відображають достатньо широкий спектр наукового пошуку та професійні навички вітчизняних дослідників. Цікаві ці розвідки також і тим, що їх автори

предметно розширюють культурний простір сучасної України.

Отже, на Західній Україні одним із мистецтвознавчих центрів є Львів. Більшість мистецтвознавчих періодичних видань тут виходить у світ у вищих освітніх закладах – Львівському університеті імені І. Франка, Львівській національній академії мистецтв та академічній установі – Інституті народознавства НАНУ. У Івано-Франківську – це Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника та Інститут українознавства при цьому ж університеті, у Тернополі – Тернопільський національний педагогічний університет імені В. Гнатюка, у Рівному – Рівненський державний гуманітарний університет.

Окремі із цих періодичних видань повністю присвячені мистецтвознавчим питанням у галузі візуальних мистецтв (*Вісник Львівської національної академії мистецтв*), інші містять статті з мистецтвознавства у галузі як візуальних мистецтв, так і музичного, театрального та циркового мистецтв (*Вісник Прикарпатського університету*, *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія Мистецтвознавство*), та ще інші мають лише один чи два розділи мистецтвознавчої тематики (*Українознавчі студії*). Тут висвітлюються результати науково-дослідницької діяльності фахівців галузі культури і мистецтв. Зокрема, головні проблеми, які піднімаються на сторінках цих збірників – теоретичні аспекти сучасного українського мистецтвознавства, історичні періоди, коли найінтенсивніше розвивалося мистецтво, мистецтво українського зарубіжжя, невідомі сто-

рінки мистецтва та культури України, творчі персоналії, які спричинилися до ознайомлення (популяризації) української художньої культури у світі тощо. А також піднімаються питання про повернення пам'яток в Україну та проблеми збереження культурної спадщини.

Bibliography and Notes

1. Бадяк Володимир, *Двадцятиліття Вісника Львівської національної академії мистецтв*, [у:] *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, Випуск 20, Львів: ЛНАМ 2009, с. 5-34.
2. Виткалов Володимир, *Сучасна наукова діяльність у мистецтвознавчому векторі досліджень*, [у:] *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* 2012, Випуск 12 (1), с. 3-6.
3. Запаско Яким, *До 100-річчя літописання і книжкової справи в Україні*, [у:] *Вісник Львівської національної академії мистецтв*, Випуск 9, Львів: ЛНАМ 1998, с. 3-10.
4. Павлюк Степан, *Десять років апробацій наукових ідей*, [у:] *Народознавчі зошити*, Львів 2005, Випуск 1-2, с. 2-5.
5. Скрипник Ганна, *Внесок інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України у скарбницю української культури: історія і поступ*, [у:] *Мистецтвознавчий автограф*, Випуск 3, Львів: ЛНАМ 2008, с. 26-43.
6. Хорунжа Галина, *Мистецтвознавчий автограф*, [у:] *Образотворче мистецтво* 2012, № 1-2, с. 124.
7. Шмагало Ростислав, Покотило Ганна, Ляшкевич Петро, Гнатишин Ірина, Бей Тетяна, *Мистецька освіта й мистецтво в культуротворчому процесі України XX – XXI століть*, Львів: ЛНАМ; Тернопіль, Мандрівець 2013, 292 с.
8. Яців Роман, *Фестини Народознавчих зошитів (З приводу виходу у світ 100 числа)*, [у:] *Народознавчі зошити*, Львів 2011, Випуск 4, с. 559-560.

Olexandr Yakovlev

**THE CONCEPT OF SYNERGY
IN UKRAINIAN REGIONS CULTURAL STUDIES**

National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts of Ukraine

Олександр Яковлев

**КОНЦЕПЦІЯ СИНЕРГЕТИКИ В КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ
ДОСЛІДЖЕННЯХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ**

Abstract: The article investigates the concept of synergy in Ukrainian regions cultural studies. This paper examines the development and status of the study of Ukrainian culture in synergistic aspects. The author studied the problems of transformation and integration of regional identities in a single synergistic cultural continuum of Ukraine during the independence period. The factors of integration of regional identities and modern technologies of socio-cultural design are defined. In the article the classification of the main factors of ethno-cultural dynamics and transformation of regional identities is made. The modern social and humanitarian projects are shown in the article and their movement towards further integration into the cultural development of Ukrainian regions.

Keywords: synergy, region, Ukrainian culture, regional culture, identify, globalization, socio-cultural projects

У сучасній науці синергетика стала визнаним міждисциплінарним напрямком досліджень, присвячених вивченню складних систем, компоненти яких взаємодіють між собою нелінійним чином. На сьогоднішній день парадигма самоорганізації найбільш широко використовується в природничих науках і техніці, але її основні принципи та ідеї поступово проникають в економічні та соціально-гуманітарні науки.

Синергетика як нове світобачення сучасної культурології знаходить своє застосування в дослідженнях соціальних і культурних процесів.

Подальшого розвитку потребують синергетичні напрацювання на двох рівнях: загальнометодологічному і конкретно-дослідницькому, зокрема культурологічному [1].

Синергетика (від грецької – *сумісний*, той, що діє злагоджено) – це теорія самоорганізації у системах різноманітної природи. Вона має спрямування на явища та процеси, в результаті яких у системі загалом, можуть з'явитися властивості, якими не володіє жодна із частин. Оскільки йдеться про виявлення та використання загальних закономірностей у різних галузях, тому такий підхід

передбачає міждисциплінарність досліджень, породжену розвитком теорії систем і методологією системного аналізу. Г. Гакен [3], І. Прігожін, С. Курдюмов [2], які започаткували дослідження теорії синергії, підкреслювали, що основні закономірності самоорганізації, виявлені при вивченні природних термодинамічних процесів, мають широкий спектр дії, охоплюючи розвиток й соціокультурних систем.

Цей напрямок знайшов підтвердження в дослідженнях В. Василькової, І. Яковлева, І. Баригіна [4], І. Євіна [5], які перевірили дієвість синергетичної методології в аналізі процесів самоорганізації у розвитку суспільства, культури, мистецтва.

Процеси самоорганізації характеризуються такими протилежними тенденціями, як: нестійкість та стійкість, дезорганізація та організація, хаос та порядок. Синергетична концепція саморозвитку спирається на принцип саморуху й розвитку матерії, на уявлення реальних структур і систем та пов'язаних із ними процесів розвитку, розкриває зростання упорядкованості та ієрархічної складності систем самоорганізації на кожному етапі еволюції матерії.

Процеси самоорганізації носять цілеспрямований характер взаємодії з навколишнім середовищем і мають такі характеристики. Перший тип – це самозародження з деякої сукупності цілісних об'єктів певного рівня нової цілісної системи зі специфічними закономірностями. Другий тип – процеси, завдяки яким система підтримує стабільний рівень організації при зміні внутрішніх і зовнішніх умов існування. Третій тип процесів самоорганізації пов'язаний

із розвитком систем, що здатні акумулювати й використовувати минулий досвід. Отже, завдяки процесам самоорганізації відбувається взаємодія елементів, підсистем і систем, що призводить до їх збалансованої поведінки й у результаті – до утворення інноваційних структур, які слугують прогресові суспільства, культури й мистецтва. Всі зазначені характеристики є універсальними, загальнонауковими, тобто розповсюджуються як на природні, так й неприродні явища (соціальні, культурні, гуманітарні), що стало підґрунтям виникнення синергетичної ідеї саморуху від нижчого рівня організації системи до вищого.

Ідея полягає у дослідженні закономірностей перетворення відносно простих елементів і підсистем у ієрархічно складні структури культурної діяльності в площині синергетичної парадигми саморозвитку. Завданням культурології є виявлення тих внутрішньо культурних сил, що впливають на динаміку розвитку культури. Саме синергетичне мислення, що розвиває методологію системних досліджень, відкриває нові можливості пізнання закономірностей саморозвитку та самоорганізації сучасного українського суспільства, яке переживає свою соціокультурну трансформацію в незалежну державу в умовах світових процесів глобалізації та альтернативного поглиблення етнонаціональних регіональних ідентифікацій.

Зростає та актуалізується теоретичний інтерес до етнічної, регіональної, локальної специфіки культур окремих регіонів України в наукових розробках (Г. Борейко, Л. Кияновська, В. Личковах, Т. Мартинюк,

Л. Микуланинець, Ю. Норманська, М. Ржевська, Т. Смирнова, М. Черепанін). З іншого боку, виникає потреба інтегрувати знання про особливості менталітетів, соціокультурного буття і свідомості націй, етносів, субетнічних груп і культурних регіонів України у систему специфічних концептів, категорій і понять, визначити методологічний базис і категоріяльний апарат «духової метафізики» української культури як кросрегіональної єдності її етноментальних характеристик, геокультурних і регіональних хронотопів [5].

У сучасних культурологічних дослідженнях переважає зацікавленість соціальними й мистецькими надбаннями окремих регіонів України (Херсонщини – М. Слабченко, Слобожанщини – Ю. Лошков, В. Осадча, І. Герасимова, Тернопільщини – О. Смоляк, О. Дудар, О. Стебельська, Закарпаття – Л. Микуланинець, інших регіонів). Залишається мало дослідженим і тому актуальним створення цілісної, холистичної картини національної культури – з урахуванням регіональних хронотопів і визначенням загальних закономірностей виникнення, сутності й функціонування культурних цінностей окремих етнонаціональних спільнот і регіонів та їх об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ світу початку XXI століття.

Відповідно, з цих позицій стає дуже важливою проблематика трансформації та інтеграції регіональної ідентифікації в єдиний синергетичний культурний континуум соборної України періоду державної незалежності. Незважаючи на певні наукові здобутки щодо вивчення загальної картини соціокультурного

життя сучасної незалежної України (Ю. Богуцький, Л. Корній, В. Личкова, Б. Сюта, В. Шейко), до цього часу мало дослідженою залишається проблематика зазначеного напрямку в контексті методологічного розроблення синергетичних засад вивчення культурного континууму сучасної України як інтегрованих в єдиній цілісній картині світу окремих локальних ідентичностей у глобально-цивілізаційному вимірі.

Наші дослідження ґрунтуються на концептуальних положеннях і висновках, які містяться в працях дослідників у галузі філософії, культурології, соціології, регіоніки, теорії комунікації та інших гуманітарних знань: Є. Більченко, М. Зайцева, І. Малигіної, І. Надольного (філософські та культурологічні підходи до розробки концепції ідентичності), В. Вернадського, С. Кримського, О. Флієра, В. Шейка (ідеї ноологічного підходу, глобалізації і поліетносфери в культурі), В. Личковаха (методологічні засади культурологічної регіоніки), О. Берегової, Т. Дридзе, Ю. Лотмана, А. Моля, С. Рапопорта (аналіз комунікації у межах семіологічної парадигми).

Синергетична парадигма складає методологічну основу цілісного холистичного аналізу процесу діалектики регіональних ідентифікацій та інтеграції соціокультурного простору сучасної України. Системний підхід дає змогу розглядати регіональні ідентичності в соціокультурному просторі соборної України як універсалістичний феномен у різноманітності її внутрішніх і зовнішніх зв'язків. Структурно-функціональний підхід дозволяє виявити полілогічні фактори, що впливають на

конституювання і трансформацію регіональних ідентичностей, визначити синергетичні складові цього соціокультурного феномену, що зумовлюють виконання духовно-інтегративних функцій у межах соціуму. Комунікативний підхід став основою аналізу полілогічних процесів, що проходять у соціокультурному просторі локальних ідентичностей – як на рівні масових комунікацій, так і міжособистісного спілкування. Принцип історизму сприяв аналізу соціокультурного і етноментального простору регіональних ідентичностей в контексті певних історичних процесів, що призводили до зміни локальних адміністративно-територіальних меж, дозволив розглядати цей феномен у динаміці розвитку та трансформації національної ідеї соборної України.

Синтез цих підходів дозволив досліджувати феномен ідентичностей з комплексних позицій в парадигмальному контексті сучасної синергетики як поліметодології. Вивчення проблем культурологічної регіоніки пов'язане з поступовим рухом світового історіографічного процесу останньої третини ХХ століття і ґрунтується на дослідженні синергетичних взаємовпливів регіональних культур у їх природно-географічних, соціоетнічних, геополітичних, історико-культурних чинниках. Необхідність дослідження культурних регіонів у контексті глокалізації як холістичної цілісності зумовлена потребами деталізації історичного процесу, оптимізації діалектичного співвідношення загальносвітового і національного, цілісного та часткового. Культурологічне трактування регі-

ону асоціюється з наявністю фундаментальних основ етноментальності, з існуванням автохтонного регіонального культурного просторово-часового континууму, в межах якого різні етнокультурні феномени отримують свою національну специфіку.

Регіоніка є складовою частиною етнокультурології, оскільки вивчає «мультиверсум», синтез, прикордоння культур у їхньому реальному, живому стані – на рівні конкретно-унікального, культурно-історичного і геокультурного хронотопу (В. Личковах). В українській теорії та історії культури кінця ХХ – початку ХХІ століття регіональні культурологічні дослідження стали одними з найактуальніших. Наукове осмислення історико-культурних проблем окремих регіонів спричинило формування теоретико-методологічних аспектів регіоніки як напрямку етнокультурології та виникнення нових підходів до дослідження регіональної проблематики в контексті філософії етнокультури.

Становлення і розвиток локальних, іманентних особливостей країни в адміністративній, економічній, соціальної, політичній, освітній, культурній галузях здійснювалися під впливом історичних обставин і подій у різні періоди, що пов'язані з перебуванням України та окремих її регіонів під владою Росії, Польщі, Австро-Угорщини, Румунії, Литви та у складі Советського союзу. У процесі аналізу локальних особливостей регіональних ідентичностей України виявлено фактори впливу та механізми трансформацій соціокультурної динаміки регіонів, що зумовлені зовнішніми і внутрішніми політич-

ними, економічними, духовими й духовними чинниками.

Факторами, що сприяють формуванню регіональної ідентичності є: географічно-територіальний, історико-цивілізаційний, політико-адміністративний, культурно-контекстний, духовно-освітній, масово-комунікаційний, самоідентифікаційний (крізь призму національної ідеї, зокрема усвідомлення соборності державного й духового існування).

Під культурною ідентифікацією розуміємо засвоєння і трансляцію у часі та просторі етнонаціональної картини світу, що пропонує особливу категоризацію дійсності, набір емоційно-ціннісних реакцій і практик поведінки, тотожних із «життєвим світом» етносу чи нації. Саме поняття ідентичності зав'язане на комплексі антропологічних і комунікативних феноменів «життєвого світу» і не може розглядатися окремо від людського фактору, суспільного життя, етнонаціональної культури взагалі.

Незважаючи на поліетнічну і субетнічну розмаїтість культурного простору України – зі своєрідними особливостями регіонів, український народ поєднують спільні риси етнотентальності, мови, фольклору, народних традицій, «соборності» державного і духового існування, що реалізує українську національну ідею.

Українські регіони у своєму сучасному вигляді мають неоднакові можливості та умови для своєї культурної ідентифікації. Визначаються два типи регіональних ідентичностей. Частина регіонів України характеризуються схожістю етнотентальних особливостей та цілісністю етнокультурного простору (наприклад, Київщина, Тернопільщина), які

можна віднести до мономентальних утворень. Інший тип українських регіонів характеризується поліментальністю. Неоднаковість історичних доль і заселення просторових локусів призводить до фольклорно-етнографічного розмаїття у таких регіонах, як: Закарпаття, Крим, що потребують етнонаціональної синергії.

Сучасні соціально-гуманітарні проекти, спрямовані на подальший інтеграційний розвиток, пропонуються як засіб інтенсифікації синергетичних процесів у культурному середовищі регіонів. Проект *Визначні діячі та пам'ятки культури України*, який сприяє утвердженню національної парадигми й регіональних особливостей культури соборної України в умовах глокалізації комунікативно-інформаційного простору; науково-освітні проекти, спрямовані на євроінтеграцію національної науки та освіти; конкурсно-фестивальний рух і музейно-виставкова діяльність, які презентують найяскравіші регіональні зразки національного мистецтва України – серед низки таких заходів.

Всі ці заходи спрямовані на інтеграцію різних регіонів України, а соціально-гуманітарні проекти сприяють виявленню індивідуального обличчя історико-культурних областей України, їх самобутнього образу, що в своїй багатоманітності національної ідеї утворюють цілісний український культурний простір, як холистичний континуум духовності. Дієвість запропонованих проектів синергетичної інтеграції регіональних ідентичностей верифікується у процесах їх практичної реалізації, що підтверджується виданням серії моногра-

фій, зокрема *Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України ХУШ – першої третини ХХ століття* [8], за участю автора статті в рамках проекту *Видатні діячі та пам'ятки культури України*. В монографії духовна синергетика української культури розкрита з урахуванням діялектики регіональних хронотопів і загальних закономірностей виникнення, розвитку, трансформації культурних цінностей (видатних пам'яток) окремих етнонаціональних спільнот і регіонів та їх полілогічним об'єднанням у цілісний культурний континуум України – національний образ соборної України у глобалізованому світі початку ХХІ століття.

Теоретичне усвідомлення та розробка зазначених у статті проблем локальної і кросрегіональної культурної ідентичності, сучасних технологій соціокультурного проектування як основи розвитку синергетичної трансформації та інтеграції регіональних ідентичностей, потребує наступних наукових розвідок. Авторська класифікація основних факторів етнокультурної динаміки й трансформації регіональних ідентичностей сприяє їх синергетичній

інтеграції у цілісний культурний континуум соборної України в умовах глокалізації сучасного світу.

Bibliography and Notes

1. Каган Мойсей, *Философия культуры*, Санкт-Петербург 1996, 160 с.
2. Князева Елена, Курдюмов Сергей, *Основания синергетики: Режимы с обострением, самоорганизация, темпомыры*, Санкт-Петербург: Алетейя 2002, 414 с.
3. Хакен Герман, *Синергетика*, Москва 1985.
4. Василькова Валерия, Яковлев Иван, Барыгин Игорь, *Волновые процессы в общественном развитии*, Новосибирск 1992.
5. Евин Игорь, *Синергетика искусства*, Москва 1993, 210 с.
6. Личкова Володимир, *Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка*, Чернігів 2011, 167 с.
7. Шейко Василь, *Історико-культурологічні концепції цивілізаційної еволюції в добу глобалізації (кінець ХХ – початок ХХІ ст.)*: автореферат дисертації ... доктора історичних наук, Харків 2002, 30 с.
8. Шульгіна Валерія, Яковлев Олександр, *Пам'ятки історії культури і музичного мистецтва України ХУШ – першої третини ХХ століття*, Київ 2011, 256 с.

Ihor Hunchyk

**THE THEORETICAL UNDERSTANDING OF FOLK PRAYERS IN THE
RUSSIAN FOLKLORE AND ETHNOLINGUISTIC DISCOURSE OF THE END
OF THE 20TH CENTURY – THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Ігор Гунчик

**ТЕОРЕТИЧНЕ ОСМИСЛЕННЯ НАРОДНИХ МОЛИТОВ
У РОСІЙСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИСТИЧНО-ЕТНОЛІНГВІСТИЧНОМУ
ДИСКУРСІ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Abstract: Views of contemporary Russian folklorists and ethnolinguists on folk prayers were analyzed in the article. For this purpose, works of K. Bogdanov, V. Kharitonova, O. Levkiyevska, O. Belova and K. Velmezova were examined. They studied not only the Russian folk tradition but also the traditions of some other Slavic nations. According to the author a tendency to perceive and distinguish folk prayer as a separate object of research is observed in these works of the last decades. This can be explained by the identification of oral prayer examples as one of the genres of magical and sacred folklore, which differ from the incantations, sayings and spells.

Key words: folk prayer, folklore, Slavs, magical and sacred, genre, definition, non-canonical

У слов'янській фольклористиці в межах кожної національної науки упродовж тривалого часу склалися власні погляди на народні молитви, їх місце та зв'язок із цариною фольклорної творчості. Значною мірою вони відображають етнічні особливості конкретного магічно-сакрального матеріялу, його залежність від усної чи письмової традиції та різну інтегрованість у християнський та дохристиянський світогляди.

Українська фольклористика на різних етапах становлення демон-

струвала постійну увагу до вивчення народних молитов на рівнях фіксації та інтерпретації матеріялу. У ХІХ – першій половині ХХ століття про це найбільшою мірою свідчать праці таких відомих учених, як Я. Головацького [7, 32], О. Потебні [20–22], М. Грушевського [8], В. Петрова [15–17], наукова діяльність яких відбувалася в рамках австро-угорської та російської імперських установ, перших національних академічних інституцій в Україні – Наукового товариства імені Шевченка, Всеукраїнської академії наук.

Після десятиріч ідеологічних заборон, які тривали в советській науці від часу закінчення Другої світової війни, інтерес до вивчення фольклорних молитов і магічно-сакральної творчості поновився у 90-і роки ХХ століття і триває до сьогодні. Спеціальні розділи та окремі нотатки цьому матеріалу присвятили: М. Новикова [13, 24], Т. Шевчук [7, 29], О. Лабашук [11], Л. Росовецький [23], Л. Іваннікова [10] та інші українські вчені.

Стан дослідження народної молитви на сучасному етапі розвитку науки та її місце в системі національного фольклору зафіксовано у першому словнику-довіднику *Українська фольклористика* (Тернопіль, 2008). Автор словникової статті *Молитви, молитвослови* [28] Михайло Чернопиский, систематизувавши попередні напрацювання з цієї теми, подав визначення молитовних уснопоетичних творів, задекларував їх зв'язок із обрядовою творчістю та іншими типологічно спорідненими жанрами магічно-сакрального фольклору, а також вказав на їхню відмінність від власне замовлянь.

На думку М. Чернопиского, молитви у фольклорі – це “колективні або індивідуальні віршові, речитативні чи прозові благальні, сповідальні звернення про допомогу, охорону до сил природи, реальних чи уявних істот” [28, 254]. Як уснопоетичні зразки, вони “належать до ряду народної словесности хронологічно найдавнішого утворення – до замовлянь, заклятть, побажань, благословень та різних творів обрядової словесности” [28, 254]. Посилаючись на праці Михайла Грушевського, Михайло Чернопиский зазначає, що на-

родні молитви “оперті на віру в чудодійну здібність слова наводити те, що ним сказане” [8, 136]. Вони передували дії колективної магічної обрядовості, спрямованої на накликування добра і закляття лиха, у якій із поступовим ослабленням магічності обрядових дій, із перетворенням їх у традиційну обрядовість все більшої ваги набували словесні поетичні формули вираження людських прагнень.

Чималу увагу у цій невеликій за обсягом статті М. Чернопиский приділив питанню світоглядних основ народних молитов. Дослідник вказує на те, що в цих творах язичницький репертуар у своєрідний спосіб поєднано із християнським. “Через те християнські постаті і терміни дуже глибоко поврізалися в сю сферу, – цитує автор слова М. Грушевського, – і справа не скінчилась на рецепції самої номенклатури – очевидно з нею були прийняті й різні форми, запозичені, знов-таки, християнською практикою з різних джерел: вавилонських, юдаїстичних і т. д.” [8, 143].

Фольклорні молитви, стверджує М. Чернопиский, як окремий тип тексту виділилися із замовлянь та іншого магічно-сакрального фольклору “не без впливу християнських обрядів”. Від інших okazіонально-обрядових утворень вони відрізняються тим, що “в своєму змісті не мають наказів, імперативности, що в них домінує благальність, подяка, посьвята, каяття, що їх вимовляє не постороння особа та ще й з певними маніпуляціями як замовляння, а сам виконавець” [28, 254].

Отже, молитва в українській сучасній гуманітаристиці асоціюється не тільки з церковною сферою та

теологією, а й інтегрована у народну культуру, зокрема у фольклор, де її ідентифікують як окреме самобутнє, але ще недостатньо вивчене явище, яке співвідноситься з оказіонально-обрядовою або магічно-сакральною творчістю: замовляннями, примовками, прокльонами та заклинаннями.

Народні молитви як певний тип уснопоетичного тексту також існують і в російському та польському фольклорі – національних традиціях, які історично є близькими до української. Як об'єкт наукового вивчення їх по-різному інтерпретує й російська, і польська фольклористика. Крім того, активний інтерес до молитовних утворень у Росії та Польщі з кінця ХХ століття й дотепер проявляють етнолінгвісти, які у своїх дослідженнях послуговуються сучасними ефективними методами аналізу фольклорних явищ.

Демонстрацією та показовим свідченням того, що вкладають російські вчені у поняття молитви у народній культурі й фольклорі зокрема, є однойменна словникова стаття з відомого у славистиці етнолінгвістичного словника *Славянские древности* (Слов'янські старожитності), проєкт якого у рамках Інституту слов'янознавства Російської академії наук започаткував ще академік Н. Толстой. Стаття про молитву, авторами якої є О. Белова та О. Левкієвська [4], детально структурована й охоплює основні аспекти цього явища, починаючи від визначення та аналізу відповідної термінології й закінчуючи розглядом молитовних текстів чужою мовою та так званих трагедійних молитов.

Молитву в народній культурі О. Белова та О. Левкієвська розглядають як “текст, що містить звертання до вищих сил (Бога, Богородиці, святих) із проханням про захист, лікування, дарування блага або благодячності за покровительство, а також сам акт проказування такого тексту” [4, 276]. У словниковій статті її автори переважно послуговуються терміном «молитва», проте декілька разів на означення досліджуваного явища паралельно використовують двослівне поняття «народна молитва». Так, характеризуючи один із лінгвістичних аспектів цих текстів, вони зазначають: “Мова народних молитов за низкою ознак відрізняється від мови замовлянь, зокрема, ритмічною організацією, наявністю рими, повторів, постійних епітетів, звертань до вищих сил у зменшувально-ласкавій формі: “Ох, Божечку наш, Божечку милосердний” (укр.); “дівочко” (під час звертання до Богородиці, укр.); загальноприйняті у поляків форми імен на зразок “Panienka, Jesusiczek, Jesusienek” [4, 279].

Торкаючись питання етимології слова “молитва”, автори *Слов'янських старожитностей* констатують, що воно “утворене від праслов. **modliti* ‘звертатися з проханням до бога, здійснюючи жертвовні обряди’ і первісно входило у сферу язичницької ритуальної лексики” [4, 276]. На підтвердження етимологічного тлумачення цього слова наведено численні приклади споріднених, переважно діалектних, лексичних відповідників із російської та болгарської мов із поясненням їх значень.

На думку О. Белової та О. Левкієвської, “народні молитви походять із книжних за походженням кано-

нічних і апокрифічних молитов, однак за формою та функціонуванням зближуються з замовляннями і заклинаннями (які часто серед народу називають молитвами)". Від останніх вони відрізняються "наявністю обов'язкового елемента прохання і відсутністю імперативності" [4, 276].

Описуючи "корпус молитовних текстів" народної культури, російські дослідниці поділили їх на дві групи. Перша з них – це "архаїчні (дохристиянські) твори", які "не збереглися, хоча, ймовірно, їх елементи розпорошені в магічних текстах інших жанрів" [4, 278]. Основну частину корпусу складає друга група так званих "канонічних молитов, які функціонують у традиційній культурі". Їх коло "відносно невелике, сюди входять: *Да воскреснет Бог...* (відома у східнослов'янській традиції як *Воскресна молитва*) і 90-й псалом *Живий в помощи...* (відповідно до народної етимології – *Живые помощи*), а також *Отче наш* і *Богородице Діво, радуйся...* (у польській (католицькій) традиції – *Zdrowaś, Maria...*) [4, 278]. Усі ці молитовні твори, стверджують автори словникової статті, серед народу використовують як універсальні апотропеї.

До апокрифічних молитов, які побутують у народній культурі слов'ян, О. Белова та О. Левкієвська зараховують твори, основою яких є "розповідь про життя і розп'яття Христа або інші значущі події Священної історії" [4, 278]. Найбільш поширеною з них є *Сон Богородиці* – своєрідна оповідь Богородиці про хрестові муки Ісуса Христа. Сюжет цього тексту, "який відомий і в католицькій, і в православній традиціях, існує як в

усній, так і в письмовій формах". Ще однією популярною апокрифічною молитвою є *Сказание о двенадцати пятницах* (*Оповідь про двенадцять п'ятниць*) У ній міститься пояснення, "у які п'ятниці потрібно постити, щоб уникнути тих чи інших загроз" [4, 278]. Одним із джерел апокрифічних молитов, стверджують російські вчені, є книга *Абагар* – перше друковане видання у Болгарії, основою текстів якого є перерахування сакральних імен Бога і Богородиці, що захищають людину в небезпечних ситуаціях [4, 279].

Як бачимо, у російській академічній етнолінгвістиці та фольклористиці на початку XXI століття надалі домінує думка, що молитви як явище – це сфера теології та Церкви. Термін "народна молитва" стосується не фольклорних, а власне канонічних християнських текстів, які мають елементи розмовної мови і часто використовують в етнокультурі. Однак при цьому допускається паралельне існування серед молитовних зразків "дохристиянських (архаїчних) текстів", а також той факт, що молитвами серед народу нерідко називають замовляння і заклинання. Але більш докладні пояснення та аргументи цим аспектам функціонування молитви російські дослідники не подають, що, очевидно, пояснюється відсутністю відповідних спеціальних досліджень у цій сфері народознавства.

На нашу думку, акцент на розумінні молитви як християнського канонічного тексту, який чітко проглядається у словникової статті *Слов'янських старожитностей*, добре відображає ситуацію в російській народній культурі. Однак якщо роз-

глядати національні традиції інших слов'янських етнокультур, наприклад, польської, чеської або української, розуміння молитви лише в "канонічних" межах (без урахування інших культурних конотацій цього явища) є неповним і не зовсім об'єктивним.

Услід за авторами *Слов'янських старожитностей* подібний підхід до розуміння молитовних явищ, теоретично аргументований достатньою доказовою базою, демонструє в російській науці К. Богданов у статті *Заговор и молитва (к уяснению вопроса) (Замовляння і молитва (до пояснення проблеми))* [5]. Попри більш як тридцятилітню дистанцію від часу написання, ця аналітична праця актуалізує низку важливих питань, віддзеркалюючи й доповнюючи ситуацію з розумінням і вивченням молитви серед дослідників різних гуманітарних галузей науки в Росії.

Розглядаючи молитву і замовляння як "факт релігії" і "факт магії", К. Богданов стверджував, що питання про їх співвідношення залишається у науці суперечливим. Причинами цього він уважав відсутність прийнятної дефініції обох понять і невирішеність більш загальної проблеми між магією і релігією [5, 65]. На основі аналізу поглядів відомих фольклористів (О. Афанасьєва, Ф. Буслаєва, Ф. Зелінського, О. Керна, Р. Маррета, О. Міллера, В. Міллера, Н. Познанського, Я. Порфир'єва, О. Потебні, К. Пройса, Д. Фрезера) автор статті виділив чотири основні положення, що відображають співвідношення двох ключових проаналізованих понять. У трьох із них зазначено, що замовляння передувало молитві й було її зародком, що молитва – це явище

пізніше, ніж замовляння, і незалежне від нього й що замовляння деякі вчені розглядали як продукт розпаду молитви. Четверта точка зору є компромісною і поєднує всі три попередні положення. Акцент у ній перенесено з формально-генетичного аспекту розгляду молитви й замовляння на її психологічне підґрунтя [5, 65].

Систематизація цих поглядів дала змогу К. Богданову окреслити важливі риси, які поєднують та відрізняють молитву і замовляння як явища релігії та магії. Так, обидва поняття тотожні з точки зору функціонально-психологічної скерованості, адже демонструють психологічний ефект – бажання людини вплинути на який-небудь об'єкт зовнішнього світу з особистою метою. "Те саме можна сказати про співвідношення магії та релігії загалом. У аспекті комунікативної семантики свого вираження «магічне», у принципі, функціонально не відрізняється від комунікативно-«релігійного» вираження» [5, 65].

Відмінність між молитвою та замовлянням полягає у характеристиці "первісних станів людської свідомості", які їх породжують. Із цього приводу К. Богданов погоджувався і інколи полемізував із думками О. Потебні, Ф. Зелінського, Я. Марра, В. Петрова, О. Фрейденберг. "Емпірично, почнемо ми з того, чи ні, – резюмує російський учений, – доводиться рахуватися з існуванням культурно-історичного протиставлення всередині, здавалося б, функціонально однорідного матеріалу – чи означено в науці цю лінію поділу як межу між замовлянням і молитвою, чи як межу між замовляннями, що виникли зі структурно різних типів мислення"

[5, 66]. Автор акцентує увагу на тому, що саме імпліцитний підхід до розрізнення, яке внутрішньо актуалізує система світогляду, видається не менш істотним, ніж вищенаведені спроби науково-незаангажованого аналізу.

“Для віруючого християнина, – зазначає з цього приводу К. Богданов, – молитва відрізняється від замовляння не стільки своєю приуроченістю, скільки тим, що психологічно вона співвідноситься з кардинальними для відповідної конфесії поняттями (гріха, вини, спасіння, любові до Бога і т. д.), тоді як замовляння, навіть наслідуючи ті ж самі завдання, що й молитва, включене в іншу систему світоглядних категорій” [5, 66]. Разом із тим “розрізнення молитви і замовляння зсередини так чи інакше канонізованого світогляду дуже умовне; крім того, що на рівні тексту внутрішнє світовідчуття його реципієнта переважно виражене досить невизначено, воно апріорно універсалізує понятійні категорії лише цієї системи мислення” [5, 66]. Тому “те, що у рамцях одної релігійної системи буде названо «молитвою», у рамках іншої цілком може сприйматися як «замовляння»” [5, 66]. Кажучи словами Е. Фромма, питання полягає не в тому, релігія це чи ні, а в тому – яка ця релігія.

Складність співвідношення між відповідними поняттями полягає, за К. Богдановим, у тому, що “світоглядний простір” індивідуальної свідомості не збігається зі “світоглядним простором” свідомості суспільної, а остання у свою чергу не зводиться до світоглядного канону, який його визначає – назвемо ми його релігійним чи ідеологічним [5, 66]. Реальність

вирішення питання про співвідношення молитви і замовляння К. Богданов вважає своєрідним мітом, що залежить від “середнього арифметичного і змінного між рівнями індивідуальної свідомості та рівнем канонічного припису” [5, 66–67]. “Якщо замовляння і молитва – два різні за змістом явища всередині певним чином канонізованого світогляду, – підсумовує учений, – то проблема про співвідношення замовляння та молитви є передусім питанням про те, як реально канонізовано цей світогляд” [5, 67].

Стаття К. Богданова окреслює чіткі підходи до вирішення багатьох питань, пов’язаних із молитвою та замовлянням як проблемою співвідношення релігії та магії. Однак у ній “оголено” й не до кінця з’ясовано ще один важливий момент розуміння місця молитви у російській науці – проблему дефініції поняття “замовляння”. Його розуміння достатньо не диференційоване і не відповідає стану сучасної науки. Воно “зависло” на рівні початку ХХ століття, який відображено у монографії Н. Познанського [18]. Тому сучасне розуміння народної молитви, за працею К. Богданова, потрапляє під поняття не молитви канонічної, а замовляння як широкого за змістом терміна, тексти якого відображають рівні “індивідуальної свідомості” та “канонічних приписів” на відміну від рівня “суспільної свідомості” та “канонізованого світогляду” церковних молитвословів.

У останні десятиліття в російській фольклористиці та етнолінгвістиці з’явилася низка спроб розширити і конкретизувати розуміння поняття “замовляння” і тим самим

вирішити “проблему дефініції”, яку означив і виокремив К. Богданов. Особливу увагу з цього приводу привертають монографія В. Харітонової *Заговорно-заклинательное искусство восточных славян: Проблемы традиционных интерпретаций и возможности современных исследований* (Замовляльно-заклинальне мистецтво східних слов'ян: Проблеми традиційних інтерпретацій та можливості сучасних досліджень) [17] й інші її публікації [25], [26], які з'явилися друком у 90-і роки ХХ – на початку ХХІ століття. У цих працях дослідниця оперує широким узагальнено-видовим поняттям “замовляльно-заклинальна поезія”, у якій вона виокремлює жанри заклиальної паремії, формули, примовляння та власне замовляння. При цьому фольклористка зазначає, що “замовляльно-заклинальна традиція, що перебуває в постійному русі й на рівні вербального компонента, й на рівні співвідношення слова – предмета – дії, дозволяє достатньо умовно виявити окремі жанрово-поетичні форми, які у ній містяться” [25, 12].

Дещо іншу позицію щодо розрізнення замовлянь займає Т. Агапкіна – авторка й упорядник низки сучасних російських видань про магічно-сакральний фольклор [1], [2], [19]. Висвітлюючи підхід до питання про жанрові межі замовляння, яке пов'язане із відбором текстів до фольклорного збірника *Полесские заговоры* (Поліські замовляння) [19], вона окреслила замовляння як “самостійну жанрову групу заклиально-магічного фольклору” [2, 10]. Свої погляди дослідниця вважає близькими до позиції білоруської фольклористики. Окремо також розглянуто

“примовки” (рос. “приговоры”), які за рідкісним виключенням не ввійшли до підготовленого збірника. У них Т. Агапкіна вбачає тексти, які проказували “паралельно з господарськими та побутовими роботами, перед їх початком, і ритуальні вітання” [2, 10]. Ще одну, відмінну від замовлянь жанрову групу – “заклиання”, названо “закличками”. Вона об'єднує твори, “адресовані природним об'єктам або явищам із метою магічного впливу на них і досягнення конкретної прагматичної мети (такі, наприклад, як заклики дощу або «Божої коровки»)» [2, 10].

Доволі цікавою у фольклорному збірнику *Поліські замовляння* є ситуація із останнім тематичним розділом *Молитви й обереги, що використовують у повсякденному житті*. На відміну від попередніх розділів, у назвах яких фігурує слово “замовляння” (наприклад, *Лікувальні замовляння, Скотарські замовляння, Соціально-побутові замовляння*), його названо з використанням абсолютно інших опорних понять – “молитва”, “оберіг”.

Цю, здавалося б, суперечливу ситуацію, яку належно не з'ясовано у вступній статті Т. Агапкіної, частково прояснила О. Левкієвська, яка підготувала цей тематичний розділ і прокоментувала тексти його функціональних різновидів (типів). У загальній характеристиці магічно-сакральних текстів “на сон”, які вона називає замовляннями, дослідниця вказала на дві важливі риси, що дають право одночасно вживати на їх означення термін “молитва”. Одна з них – “типологічна і сюжетна подібність із відповідними польськими *modlitewkami* (молитовками), що наводить на думку або про запо-

зичення відповідних замовлянь із польської традиції, або про існування самостійного джерела, єдиного для західно- та східнослов'янських текстів цього функціонального типу. Останнє, стверджує О. Левкієвська, більш імовірно, якщо врахувати фіксацію типологічно подібних текстів у західноєвропейських культурах (це стосується, зокрема, мотиву “Святі на сторожі (хрест / Христос у ногах, Богородиця – в головах, ангели по боках)” [19, 580].

Ще однією особливістю, яка розкриває зміст назви п'ятого розділу збірника, за О. Левкієвською, є “їх близькість із народними і канонічними молитвами (звернення до Бога, Богородиці та святих, уміщена в них ілюкція прохання або моління, наявність зачину або закріпки із фрагментом канонічної молитви, загальна стилістика та ін.), а також супровід їх канонічними молитвами, часто включеними в коло церковних молитов «на сон грядущий»”. До того ж, зазначає російська дослідниця, на заході білоруського Полісся, як свідчать записи, народні “молитовки” цього функціонального типу часто замінено спотвореними і частково редукованими текстами канонічних молитов, що призначені для читання перед сном [19, 580].

Ще одне слово “оберіг”, яке використано у назві останнього розділу *Поліських замовлянь*, узято з етнології, де його використовують для означення матеріальних предметів-апотропеїв, із якими пов'язані вірування у можливість уберегти людину від смерті, біди чи іншої небезпеки. Крім матеріально-речових, існують словесні або вербальні обереги. Ними називають зазвичай народні

молитви та інші жанрові утворення, які входять переважно до індивідуально-охоронної тематичної групи оказіонально-обрядового фольклору. О. Левкієвська, яка підготувала цю частину збірника, у назві розділу називає магічно-сакральні тексти оберегами не випадково: у такий спосіб вона вказувала, що їх використовували для охорони або оберігання людини.

Більш системно і детально погляди на словесні обереги у народній культурі О. Левкієвська як етнолінгвіст висловила в окремій монографії про слов'янські апотропеї. У цій праці вона також систематизувала власні думки про народні молитви, у яких чітко сформулювала загальні особливості цього жанру магічно-сакрального фольклору, які пройшли повз увагу удослідженнях інших російських учених.

Молитву О. Левкієвська розглядає третім за поширеністю після примовок і замовлянь жанром, до якого можуть належати вербальні обереги. Подібно до інших цей тип тексту “має свої способи комбінування висловлювань, що містять різну локутивну мету, в єдиний текст” [12, 276]. “Співвідношення різних типів мовленнєвих актів, способи вираження ілюкутивної мети, а також принципи сакральної маркованості, – зазначає дослідниця, – створюють структуру тексту. Структура апотропеїчного (як і будь-якого іншого) тексту залежить передусім від його жанрової приналежності, і будь-який вербальний апотропей несе на собі відбиток своєї приналежності до жанру. Безумовно, коротка вербальна формула, молитва, замовляння, ритуальний діалог та обрядова пісня мають різ-

ну жанрову природу, що зумовлює різницю в її структурах і формах” [12, 234].

О. Левкієвська виокремила три важливі моменти щодо народних молитов: жанрову невизначеність, відмінність від замовлянь та відокремленість від церковних молитовних текстів (“молитва як жанр слов’янської народної традиції не має чітких характеристик, що відмежовують її від замовляння, і суттєво відрізняється від молитви в конфесійному розумінні цього терміна”) [12, 246]. У цих фольклорних творах дослідниця вбачає тексти, в яких використано такі елементи християнської культури: прохання або “моління”, звертання до християнських святих, сюжети Священного Писання або житій, символіку й атрибутику християнства.

На відміну від уснопоетичних молитовних творів, у народній культурі слов’ян, за О. Левкієвською, також побутують церковні тексти. Вони становлять “порівняно невеликий корпус канонічних молитов, які засвоєні традицією і використовуються як універсальні апотропеї практично в усіх небезпечних ситуаціях”. Але і канонічні, й апокрифічні молитовні тексти (хоч народна традиція їх і засвоїла) все ж несуть на собі відбиток книжного походження й за своєю будовою, і за семантикою, тому лексично відрізняються від “молитов”, народжених у народному середовищі [12, 246].

Сам народний поділ текстів на “молитви” і “замовляння”, на думку О. Левкієвської, дуже умовний, тим більше, що тексти, які потрапляють у цю категорію, не відрізняються єдністю ні за семантикою, ні за структу-

рою: одні з них є різновидами замовлянь (із більшою, ніж у замовлянь, долею християнської “тематик”), інші ближче стоять до книжних текстів і є результатом народної рефлексії на теми Святого Письма. Особливості народних молитов залежать також і від типу конкретної ситуації: у слов’ян-католиків “modlitewki” з християнськими сюжетами обслуговують ті сфери ритуального життя, які у православних традиціях зайняті замовляннями. “Народні молитви, – стверджує дослідниця, – зазвичай мають виключно прагматичну мету застосування, конкретну “корисність” (пор. молитви, які читають перед сном, у далеку дорогу, від вовків, від граду та ін.), що функціонально зближує їх із замовляннями” [12, 246].

Серед народних молитов-апотропеїв, які побутують у слов’ян, О. Левкієвська виділила чотири основні їх види: 1) проміжний між замовлянням і молитвою тип тексту, що містить висловлення з ілокутивним значенням мольби або прохання про спасіння, зверненого до християнських святих; 2) молитви із розповіддю про апотропеїчні властивості основних християнських символів або про бажаний захист Богородиці і допомогу від неї, Ісуса Христа чи святих, в основі яких лежать висловлення оповідного типу – ствердження або деклярації; 3) молитви з сюжетами на теми Святого Письма, які містять оповідання про певну подію з життя Христа, Богоматері, святих, але не мають ніякого смислового зв’язку з тією подією, заради якої проказують молитву; апотропеїчну семантику тут має лише один фрагмент, який включено в основний

текст суто механічно; 4) молитви із сюжетами на теми Біблії, які не співвідносяться з конкретною апотропеїчною ситуацією, але завершуються своєрідною закріпкою, яка містить “гарантію” на спасіння від різних видів небезпеки [12, 246–248].

Таким чином, теоретичні погляди О. Левкієвської, викладені у праці про слов’янські обереги, доповнюють і фіксують сучасний рівень дослідженості та розуміння народних молитов у російській фольклористиці та етнолінгвістиці початку XXI століття. Під впливом праць цієї дослідниці також спостерігаємо окремі спроби наповнити жанровим змістом групу текстів-оберегів, які традиційно належать до замовлянь. Так, Т. Агапкіна у монографії про лікувальний магічно-сакральний фольклор як окремі жанри розглядає власне замовляння і тексти оберегів, які читають із превентивною метою [1, 16].

Своєрідну спробу вийти із зачарованого кола “проблеми дефініції” (за К. Богдановим) у сучасній російській етнолінгвістиці та фольклористиці демонструють останні роботи К. Вельмезової [6], [30], яка відома своїми працями про чеську магічно-сакральну традицію. Дослідниця з’ясувала, що у фольклорі цього слов’янського народу, крім замовлянь, існують так звані народні молитви (*lidove modlitby*). Співвідношення цих двох типів текстів магічно-сакрального фольклору, стверджує К. Вельмезова, у чеських учених “великого зацікавлення не викликало” [6, 287]. Тому одну з останніх своїх праць дослідниця присвятила етнолінгвістичному порівнянню чеських замовлянь і народних молитов. У ній вона виявила основні відмінності

між фольклорними творами на формальних рівнях аналізу, зазначаючи, що “у чеській традиції тексти, які називають замовляннями і молитвами, відрізняються одні від інших на багатьох рівнях лінгвістичного аналізу тексту – у пляні фонетичному, морфологічному, синтаксичному”. Авторка вказала, що наступним своїм кроком бачить аналіз цих магічно-сакральних текстів “на семантично-концептуальному рівні”, оптимістично заявляючи, що такий напрямок подальших студій “відкриває нові перспективи для вивчення кореляції замовлянь і молитов, що дає можливість їх розрізнення з опорою на результати аналізу тексту” [6, 300].

У статті К. Вельмезової, крім основної частини, присвяченої розрізненню чеських замовлянь і народних молитов, міститься ще один невеликий підрозділ-преамбула історіографічного характеру. У ньому авторка спробувала простежити під іншим кутом історію вивчення замовлянь і народних молитов у російській фольклористиці та етнолінгвістиці. Перебуваючи переважно під впливом теоретичних узагальнень К. Богданова і означеної ним “проблеми дефініції”, дослідниця зробила значний крок уперед і чітко заявила, що “співвідношення замовлянь і народних молитов є різним у чеському і російському фольклорі” [6, 290]. Одним із найбільших ускладнень, із якими зіткнулися попередні російські дослідники, які вивчали співвідношення замовлянь і народних молитов, вона вважає те, що ці вчені “намагалися дати “штучне” визначення замовлянню і/або молитві, не завжди враховуючи те, як відповідні тексти називали самі інформатори

– хоча саме на це і треба було звернути особливу увагу. Так, згідно з Є. Анічковим, “у народній свідомості заклинання і молитва хоча і співіснують, але доволі виразно розрізняються”, і якщо б дослідники, за словами К. Вельмезової, більше прислухувалися до інформаторів, їм було би легше побачити, у чому саме полягає різниця між двома групами текстів не тільки на “психологічному”, але й на “філологічному” рівні [6, 290].

Актуалізуючи, на нашу думку, на другорядній проблемі варіювання поняттям жанру в різних національних традиціях, К. Вельмезова чомусь випустила з уваги і чітко не окреслила ту важливу особливість, що подібні до чеських народні молитви, які мають “превентивний” характер і належать переважно до індивідуально-охоронної тематичної групи, у російській фольклористиці та етнолінгвістиці називають зазвичай замовляннями або оберегами. За винятком О. Левкієвської, їх майже ніхто із російських учених свідомо не називає молитвами, тим більше народними, які представляють усну традицію. Крім того, їх чітко не протиставляють молитвам християнським, які стосуються церковної сфери та канонічної літератури. Тому стаття К. Вельмезової вже самою назвою привертає увагу нестандартністю і водночас новизною постановки проблеми дослідження й відображає у цьому сенсі радше традицію не російської сучасної науки, а західноєвропейське бачення теми й матеріалу, яке спостерігаємо переважно у працях польської та чеської фольклористики й етнолінгвістики.

Bibliography and Notes

1. Агапкина Т. А., *Восточнославянские лечебные заговоры в сравнительном освещении: сюжетики и образ мира*, Москва: Индрик 2010, 824 с.
2. Агапкина Т. А., *Полесские заговоры: принципы научного издания* [в:] *Полесские заговоры (в записях 1970–1990 гг.)*, Москва: Индрик 2003, с. 7–20.
3. Балагур Я., *Вороженье у Русин*, [у:] Головацкий Я., *Вінок Русинам на обжинки*, У Вєдьні 1847, Часть 2, с. 262–272.
4. Белова О. В., Левкиевкая Е. Е., *Молитва* [в:] *Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 томах / Ред. Н. Толстой*, Москва 2004, Том 3: *К (Круг) – П (Перепелка)*, с. 276–280.
5. Богданов К. А., *Заговор и молитва (к уяснению вопроса)*, “Русская литература” 1991, № 3, с. 65–68.
6. Вельмезова Е., *Народные молитвы и заговоры в чешском фольклоре: анализ текста в свете истории русской этнолингвистики и фольклористики*, [у:] *Shweizerische Beitrage zum XV. Internationalen Slavistischenkongress in Minsk, August 2013*, Bern 2013, s. 285–303.
7. *Ви, зорі-зориці... Українська народна магічна поезія (Замовляння)*, Київ 1992, 336 с.
8. Грушевський Михайло, *Історія української літератури*: В 6 томах, 9 книгах, Київ: Либідь 1993, Том 1, 392 с.
9. Гунчик Ігор, *Український магічно-сакральний фольклор: структура тексту та особливості функціонування*, Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка 2011, 232 с.
10. Іваннікова Людмила, *Охоронні молитви*, [у:] *Міфологія і фольклор*, Львів 2013, № 4, с. 31–43.
11. Лабащук Оксана, *Українська примовка: структура, побутування, функції*, Тернопіль 2004, 156 с.
12. Левкиевская Е. Е., *Славянский оберег. Семантика и структура*, Москва: Индрик 2002, 336 с.

13. Новикова М., *Прасвіт українських замовлянь*, [у:] *Українські замовляння*, Київ: Дніпро 1993, с. 7–29.
14. *Очеркъ старославянскаго баснословія или мифологіи*, составлен Я. Ф. Г-мъ, Львовъ 1860.
15. Петров Виктор, *Заговоры* (Публикация А. Мартыновой), [в:] *Из истории русской советской фольклористики*, Ленинград: Наука 1981, с. 77–142.
16. Петров Віктор, *Найстаріші типи усної словесности*, [у:] *Енциклопедія Українознавства. Загальна частина*, Мюнхен 1949, с. 253–263.
17. Петров Віктор, *Український фольклор (заговори, голосіння, обрядовий фольклор народно-календарного циклу)*, Мюнхен 1947, 142 с.
18. Познанский Н., *Заговоры. Опыт исследования происхождения и развития заговорных формул*, Петроградъ 1917, 327 с.
19. *Полесские заговоры (в записках 1970–1990 г.г.)*, Москва: Индрик 2003, 752 с.
20. Потенбня А., *Из записок по теории словесности*, Харьков 1905, 684 с.
21. Потенбня А., *Малорусская народная песня по списку XVI в.*, Воронеж 1877, 146 с.
22. Потенбня А., *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, Харьков 1860, 155 с.
23. Росовецький Станіслав, *Український фольклор у теоретичному висвітленні*, Київ: Київський університет 2008, 623 с.
24. *Українські замовляння*, Київ: Дніпро 1993.
25. Харитоновна В., *Жанровая дифференциация заговорно-заклинательной поэзии*, "Филологические науки" 1988, № 4, с. 7–12.
26. Харитоновна В., *Заговорно-заклинательная поэзия восточных славян*, Львів: Львівський університет ім. І. Франка 1992, 100 с.
27. Харитоновна В. И., *Заговорно-заклинательное искусство восточных славян: Проблемы традиционных интерпретаций и возможности современных исследований*, Москва 1999, Часть 1, 292 с.; Часть 2, 310 с.
28. Чернопиский Михайло, *Молитви, молитвослови*, [у:] *Українська фольклористика. Словник-довідник* / Ред. М. Чернопиский, Тернопіль 2008, с. 254–255.
29. Шевчук Т., *Магічна поезія (Замовляння). Еволюція ритуально-поетичних формул*, "Родовід" 1993, № 5, с. 10–13.
30. Velmezova E., *On Correlation of Charms and Players in Czech and Russian Folklore Traditions: an Attempt at Textual Analysis*, [in:] *Oral Charms in Structural and Comparative Light* / Ed. by T. Mixajlova, J. Roper, A. Toporkov, D. Nicolajev, Moscow: Probel-2000, 2011, s. 55–60.

Antony Moisey

**THE PECULIARITIES OF CARRYING OUT THE CUSTOM
OF "WALKING WITH A HORSE" AMONG EAST ROMANIAN INHABITANTS
OF BUKOVYNA**

Bukovinian State Medical University, Ukraine

Антоній Мойсей

**ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ ОБРЯДУ
«ХОДІННЯ З КОНИКОМ» У СХІДНОРОМАНСЬКОГО
НАСЕЛЕННЯ БУКОВИНИ**

Abstract: The custom of walking with a horse among East Romanian inhabitants of Bukovyna is analyzed. For examination of different aspects of the custom many ethnographical materials, collected from XIX century to nowadays by famous Romanian and Moldavian researchers are analyzed. The archives and museum sources connected with this topic are used. The important components in studying the problem are materials collected by the author during expeditionary researches in 1997-2009 on the territory of Chernivtsi region of Ukraine and Suceava district of Romania. The typology of all main elements of the custom and mapping of its extension on the territory of Bukovyna are carried out for the first time. The custom is considered as the evolutionary phenomenon in its all elements: characters, repertoire, scenario, the technique of making the masks, etc. The intent comparative analyses is made, the folklore components of determined ritual action are examined.

Keywords: Bukovyna, Chernivtsi region, Suceava district, Romanians of Bukovyna, drama custom, carnival, ritual

Час появи комплексу зимових драматичних обрядів румунів і молдаван в історичній динаміці дуже розтягнутий. Окремі його елементи і нашарування з'явилися у різних епохах, кожна з особливими умовами суспільного життя та відповідними світоглядними уявленнями людей. Тому в розгляді структури означених обрядів слід брати до уваги історичну складову їх формування.

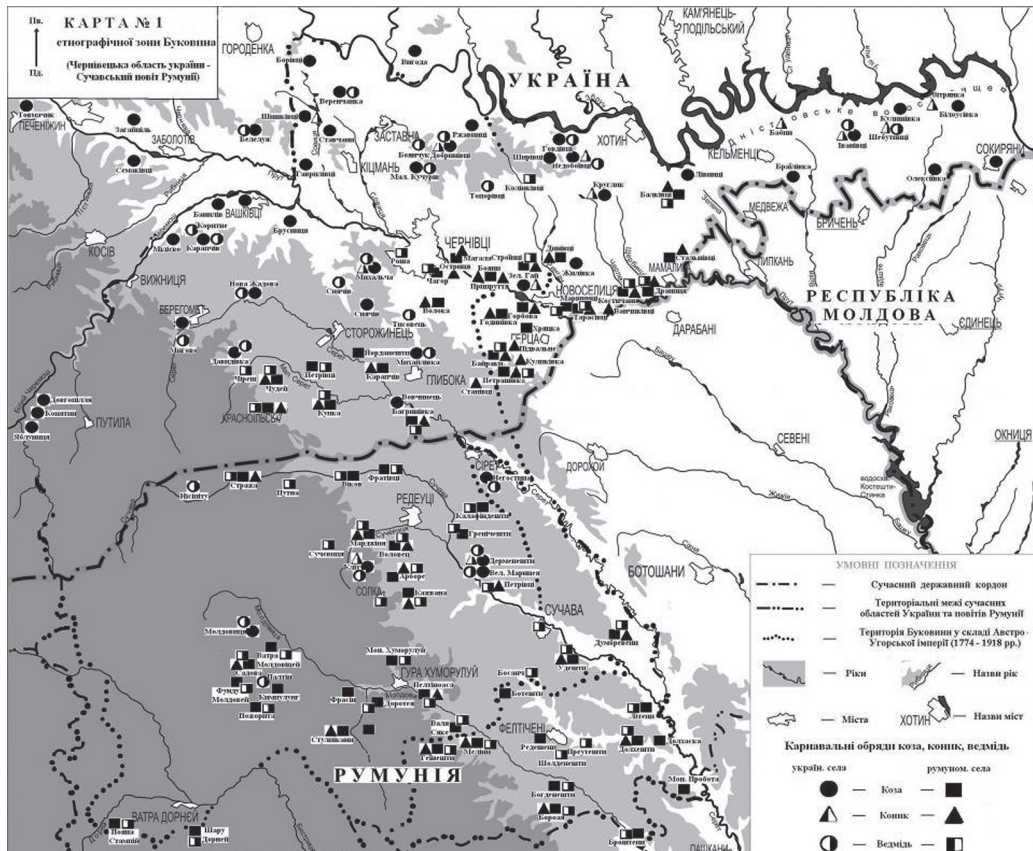
Найдавнішими, на наш погляд, є ритуали зооморфної тематики, у яких основними дійовими особами є коза, кінь, олень, ведмідь та інші представники тваринного світу. Своїм корінням вони сягають первісних часів існування людини. На думку Е. Тайлора, дикун шанував тварин за силу, хоробрість або хитрість, приписуючи їм душу, спроможну жити після смерті тіла і зберігати колишні шкідливі або

корисні риси й властивості. Згодом, за вченим, це уявлення збігається з думкою, що тварина може бути втіленим божеством, яке бачить, чує, діє – навіть здалека – і чия могутність залишається незмінною і після смерті тіла [11, 380].

З огляду на це, деякі дослідники вбачають у зооморфних обрядах елементи не лише аграрно-магічного світосприйняття, але і більш давні традиції мисливства. Аналізуючи мотиви й елементи обрядового дійства коза, проф. О. Курочкін висловив упевненість у його первісному ритуальному значенні. Беручи до уваги незначну роль кози в господарській практиці слов'ян (як і румунів. – А. М.), і, в той же час, її важливе місце в аграрно-магічних обрядах, учений справедливо

вважає, що ритуальна функція даної тварини успадкована землеробами від мисливців. На підтвердження своєї версії О. Курочкін наводить факти наявності численних зображень кози серед наскельних і печерних малюнків на всьому євразійському просторі, як і свідчення XVI ст. про величезну кількість диких кіз, які взимку переселяються зі степів до лісів, а влітку навпаки [7, 62-63].

Молдавські етнографи Ю. Філіп і Г. Спатару також вважають, що театралізовані танці *коника* і *ведмедя* зберігають символ приручення тварин, магії полювання. Вони зауважили той факт, що на Буковині та півночі Молдови до 30-х років XX ст., окрім маски *ведмедя*, одночасно ходили з прирученим ведмедем (що в народі



власне називали ходінням із навченим ведмедем) [19, 10-11].

Біля витоків ритуалу ходіння з *коником* румунський етнолог Р. Вулкенеску вбачає танець давніх мисливців епохи одомашнення коня [21, 146]. З одного боку як і коза, ведмідь та ін. зооморфні персонажі, коник є символом плодючості, з іншого – він виступає посередником між світами, символом сонця.

Карта № 1 засвідчує, що ритуал *коник* рівномірно розповсюджений на всій території проживання східнороманського населення Буковини. Натомість, в українців він відомий лише у межиріччі Прута і Дністра – у межах Чернівецької області. Причому центром найбільшої концентрації обряду є бессарабська частина області: Хотинський, Новоселицький, Кельменецький та Сокирянський райони. Обряд не є характерним для українців гірської та передгірської частини Чернівецької області (Путильського, Вишницького, Сторожинецького та Глибоцького районів), частково зустрічається в українців Сучавського повіту.

Обряд проводиться переважно напередодні та на Новий рік, хоча в деяких місцевостях Буковини він зафіксований на Різдво (с. Припруття Новоселицького р-ну Чернівецької обл.). Кількість *коників* могла коливатись від одного до десяти. У с. Пелтіноаса учасників дійства називали *вершниками* (*călăreți*). Народна вистава поширена на території проживання східних романців, особливо у Ботошанському, Галацькому, Бакеуському, Ясському, Нямцькому, Васлуйському, Тутовському, Сатумарському повітах сучасної Румунії [16, 331], [18, Т. 2, 210; Т. 4, 283, 287]. Вона дуже по-

пулярна і на території Республіки Молдови [10, 48-49]. У багатьох випадках цей обряд дає змогу прослідкувати взаємовплив драматичних обрядів східних романців та українців Буковини (в українців, зазвичай, цей персонаж включений до *Маланки*).

Один із перших описів ритуалу *ходіння з коником* у румунів Буковини залишила румунська дослідниця Є. Нікуліце-Воронка наприкінці XIX ст. у своїй праці *Звичаї і обряди румунського народу*. Згідно з її описом, на *коника* «перевтілювалися» два хлопці, які, один за одним зігнувшись, накривалися килимком, замість голови примощували на палиці посудину (відро), а замість хвоста прив'язували віник. На цю конструкцію верхи сідав *турок*. *Коник* був одним із персонажів *Маланки*, до якої належали також *коза*, *хлопець із дійницею*, *циган* з рушницею, *ведмідь* тощо [20, Т. 1, 103-106].

На основі джерельних матеріалів з'ясовано, що у цій етнографічній зоні поширені декілька варіантів проведення обряду. За першим, найпростішим, в якому брав участь *коник* і декілька супровідників, *дід* водив *коня* за мотузку, решта персонажів танцювали з дівчатами (Динівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл.). За іншим, дійство перетворюється на народну п'єсу, центральний сюжет якої – підковування *коня циганом* (Стальнівці Новоселицького р-ну Чернівецької обл.). За третім, імітується кавалерійський похід на війну (Котелево Новоселицького р-ну Чернівецької обл.). Як і у випадку *кози*, дійство ходіння з *коником* може тривати одночасно за двома способами в одному й тому ж селі. *Коник* міг також бути включений до складу великих гуртів: *Маланки* у Воловцях та Петрівцях сучасного Су-

чавського повіту Румунії, *кози* у Геїнештах [17, 66; 98; 105], в Удештах *коники* ходили в парі з *ведмедем* [18, Т. 4, 287]. У Припрутті Новоселицького району відбувалися конкурси на кращий танець *коників*. Переможців нагороджували преміями від організаторів змагань. Змагання зафіксовані у інших місцевостях Буковини. Так, у Байраках Герцаївського району їх проводять також уранці на Новий рік біля новорічної ялинки на площі [1].

За свідченням старожилів с. Припруття, *кінь* репрезентує вершника князівської кавалерії середньовічної Молдови. Тобто, коли правитель закликав на війну, молдавські воїни їхали у своєму одязі, від ворогів їх мав відрізняти червоний головний убір з пір'ям. *Баба* у цьому видовищі символізувала молоду дівчину, яка проводжала коханого на війну (у народному строї); *шандар* репрезентував сільську адміністрацію, він підперізувався двома шкіряними поясами, оздобленими мідними гудзиками [1].

Дійство відбувалося на подвір'ї або на центральній вулиці села. Головні учасники обряду – підлітки та юнаки віком 14 – 17 років. *Коників*, зазвичай, оточували інші персонажі. Так, у Балківцях Новоселицького району основними діючими особами були *капітан*, *майор*, *баба* та *шість коників*; у Тарасівцях Новоселицького району – *коник*, один-два *діди*, чотири-п'ять *турків* (танцювали навколо коня), один грав на гармошці; у Стальнівцях Новоселицького району – *коник*, два *капітани*, *боярин*, *бояриня*, *циган*; у Динівцях Новоселицького району – три *коники* (*кобила*, *кінь*, *лоша*), чотири-п'ять персонажів у святковому вбранні – *колакарі*; у Костицанах Новоселицького району

– декілька *коників*, чотири, шість або вісім *офіцерів*, *бояриня*, *калфа*, музиканти; у Багринівці Глибочького району – шість-вісім *коників*, *капітан*, *циган*; у Байраках Герцаївського району – чотири-шість *коників*, *капітан*, *полковник*, *жид*, *щедрувальник*, чотири музиканти; у Припрутті та Боянах Новоселицького району – *коник*, *калфа*, *шандар*, *баба*, два *діди*, декілька *щедрувальників*; у Чудеї Сторожинецького району – два-три *коники*, *дід* і *баба*, *циган*, музикант; у Куликівці Герцаївського району – *коник*, два *капітани*, *пані*, *коваль*, музикант; у Підвальному Герцаївського району – шість *коників*, *капітан*, два *молодші офіцери*, *циган*, музиканти [1]; у Верхніх Станівцях Сучавського повіту – два *коники*, *капітан*, *полковник*, шість *вояків*, *торговець*, музикант [2, 194]; у Садові Сучавського повіту – *коник*, два *жиди*, *наречена*, *наречений* [14, 34]; у Стулпиканах Сучавського повіту – *коник*, два *араби*, *турок*, *король* (*цар*) зі Сходу, *пані*, *щедрувальник* [12, 180-181]; у Арборе Сучавського повіту – *коник*, три *пані*, три *пані*, *капітан*, два *перебранці*, духовий оркестр [13, 120]; у Мірослевештах Сучавського повіту – *коник*, *дід*, *баба*, *щедрувальник*, музиканти [15, 294-296].

Отже, прослідковується чіткий перехід від заземленого характеру дійства у минулому (біг, втома, продаж коня) до елементів гри та забави на сучасному етапі.

Зазвичай, голову *коника*, як і саму конструкцію (каркас), виготовляли з дерева або фанери. У деяких місцевостях використовували череп справжнього коня. У цьому контексті варто згадати, що, на відміну від румунів Глибоччини та Сторожинеччини, де в обряді використовувалася лише

голова коника, яку прив'язували до пояса вершника, в молдаван Новоселицького району він мав досить громіздку конструкцію, що вимагало від вершника певної вправності. Її «голову» обмотували білим полотном, з каркаса до землі спадало біле полотно у формі спідниці. Його прикрашали кольоровими стрічками, зірочками, паперовими квітами, намистинами, люстерками, вішали на «шию» повідок, обв'язували попругою тощо. Сьогодні на білому полотні іноді роблять напис «З Новим роком!», «Многая літа!», з каркаса сита виготовляли кінські крижі, з кінського волосся або пряжі – хвіст. Вершник вдягався у все біле, на ноги чіпляв дзвіночки. Також хлопці, які керували *кониками*, наряджалися у військову форму – *офіцерів, капітанів, майорів*. У Припрутті вершник носив білу сорочку та головний убір червоного кольору. Старожили с. Костичани ще пам'ятають, як у давнину коників супроводжували гайдуки у народних строях. Одяг та головний убір «вояків» прикрашали різнокольоровими стрічками, паперовими квітами, зірочками; на штанях – лямпаси, на ногах – чоботи. У Тарасівцях, замість військових, цю роль виконують *турки*. Усі військові мали шаблі, до одягу та головного убору пришивали у значній кількості дзеркальця та намистини. *Турки* або *офіцери* давали команди або танцювали поряд із *кониками*.

Наявні джерельні матеріали дають змогу ознайомитись і з одягом та функціями інших ряджених, які супроводжували *коників*: *дід* (у деяких селах – *жиди*) – у кожусі навиворіт та в масці. У Тарасівцях на *діда* перевдягався дорослий чоловік, обов'язком якого була охорона учасників дійства.

Маску *діда* доповнювали великі зуби, замість носа – качан кукурудзи або стручок червоного перцю. Він жартував та лякав дівчат. Музичний супровід забезпечувала гармошка. Роль *болярині* грав хлопець, переодягнений у жіночий одяг, із дуже намальованим і напудреним обличчям рум'яними щоками, яскраво нафарбованими губами; *боярин* мав боярський одяг; *баба* – національний, на ногах – постолі, в руці – пучок васильків, який давала нюхати коневі, на обличчі – маска; *циган* наряджався у лахміття, «підковував» *коня*; *калфа* у народному строї просив дозволу в господарів зайти на подвір'я; *колакарі* збирали калачі. У наші дні учасників дійства супроводжують музиканти з акордеоном, барабаном, саксофоном тощо [1].

Господарі обдаровували учасників обряду калачами, печивом, грошима, частували горілкою та вином. У деяких селах наступного дня на зібрані гроші влаштовували сільські танці, на яких особливо величали дівчат, які приймали колядників (*коників*).

У наші дні цей обряд урочисто проводиться у Костичанах. Тут *коники* танцюють усю ніч на Новий рік, ближче до ранку трохи відпочивають, потім відбувається їх святковий парад на центральній вулиці. Під музичний супровід гурти рухаються від одного в інший кінець села, заходять до хат тих господарів, які мають дівчат на виданні, а також тих, які їх запросили, до дитячого садка, до лікарні. Як і в обряді *кози*, цей гурт прославляє риси основної дійової особи.

У Динівцях деклямують: «Tra-tra-tra căluțul tatei, / De doi ani și jumătate, / Toată iarna l-am iernat, / Lupul coada i-o mâncat / T-r-r-r-r-r-r» («Tra-tra-tra, татусевий конику, / Йому вже

два з половиною роки, / Всю зиму перезимував, / Вовк хвіст йому з'їв. / Т-р-р-р-р-р»).

Існують спеціальні слова під час танцю *коників*. Так, у Костичанах поводири вигукували: «Foaie verde de nuiele / Zii, căluțe, că-s podele, / Foaie verde de harbuz / Sai, căluțe, cât mai sus. / Foaie verde lin-pelin / Sai căluțe cât mai lin! / Foaie verde de cicoare / Ia poftim căluțe afară!» («Лист зелений на гіллі. / Танцюй, конику, бо тут підлога, / Лист зелений гарбуза. / Стрибай, конику, якомога вище. / Трава зелена полину. / Стрибай, конику, якнайсмирніше! / Лист зелений цикорію. / Запрошуємо, конику, до двору!») [1].

У Стальнівцях відбувалася народна п'єса з участю *коників*. Спочатку *капітан* нахваляв свого *коня*, потім розігрував основний сюжет – підковування. Наприкінці *коник* танцював для присутніх, а *капітан* деклямував:

– «Frunzuliță de mărar / Bună seara gospodari / V-am adus un hărmăsar / Hărmăsarul din Stălinești / Cu coarnele boierești / Nevăstuica omului / Șede-n dosu hornului / Și se uită la voinici / Ca motanul la pisici» (– «Стебельце кропу. / Доброго вечора, господарі. / Приніс я вам стрибунця, / Стрибунця із Стелінештів. / З боярськими рогами. / Невісточка чоловіка / Сидить за пічкою / І дивиться на легінів, / Як кіт на кішок»).

Voierul:

– Cusoniță, cuconea, / Borș cu crupe îi mânca.

(Боярин:

– Боярине, барине, / Борщ з крупами з'їси).

Cisoana:

– Oi mânca și cu tărățe / Numai să-mi zici cusoniță.

(Боярня:

– З'їм і з висівками, / Тільки називай мене бояринею).

(Calul încere a șchiopăta de un picior). (*Коник* починає кульгати на одну ногу).

Далі у дійство вступає другий *капітан*:

– «Calul nostru din câmpie, / Joacă cum îmi place mie / Calul nostru de la Prut / Toată iarna a zăcut, / A zăcut de scarlatină, / Ca mâncat numai făină» (– «Польовий наш кінь / Танцює, як мені подобається. / Кінь наш від Пруту. / Всю зиму хворів, / Хворів на скарлатину, / Бо їв лише борошно»).

Voierul:

– Măi, țigane, ian potcovește-mi calul!

(Боярин:

– Цигане, підкуй мені коня!)

Țiganul:

– Da ce mii da?

(Циган:

– А що мені даси?)

Voierul:

– Da ce vrei?

(Боярин:

– А що хочеш?)

Țiganul:

– O bucată de slănină de aici pân-la fântână.

(Циган:

– Шмат сала – як звідси до криниці).

Після підкування *коня*, *коник* танцює, а *циган* деклямує:

«Frunzuliță busuioc / Hai căluțele la joc / Busuiocul fetelor / Dragostea nevestelor / Frunză verde de harbuz / Sai căluțele în sus!» («Листочок василька. / Гей, конику, танцюй! / Дівочий васильок – / Кохання молодниць. / Лист зелений гарбуза. / Стрибай, конику!») [1].

Порівняльний аналіз поширення обряду у східнороманського та українського населення Буковини засвідчує перевагу у кількісних та якісних показниках побутування у східнороманського населення. В українців (Чернівецької та сусідніх областей України; Сучавського повіту Румунії) коник переважно включений до складу *Маланки*. Траплялися поодинокі випадки, де дійство проводилося окремо

Коник як персонаж карнавального рядження поширений у європейських народів (фінів, французів, англійців, еспанців, народів Піренейського півострова, колишньої Югославії тощо), у тому числі східних, західних і південних слов'ян [3, 34; 49-50; 55; 106-107; 247], [4, 43-45], [5, 101; 131-132], [8, 30], [9, Т. 1, 390-391], [Т. 2, 517-518].

Щодо терміна *Маланка* варто зауважити, що румуни і 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. Не запозичили румуни й молдавани Буковини головних персонажів українського обряду – *Василя* і *Маланку*. Про це чітко свідчить склад румунської (молдавської) *Маланки* на всій території Буковини:

- Воловець Сучавського повіту – *Ірод*, *ведмідь*, *коник*, *коза* та ряджені (*цар*, *пані*, *священик* та ін.);

- Петрівці Сучавського повіту – *ведмідь*, *коза*, *коник*, ряджені [17, 66; 86; 105];

Зимова карнавальна обрядовість, за тисячолітню історію існування, по-

стійно еволюціонуючи, зазнала оновлення. Змінюються персонажі історичних народних вистав та сюжетні лінії, розвивається техніка виготовлення масок, розширюється тематика. Врешті-решт, за феєричністю святкових драматичних ритуалів тепер відкривається інший зміст.

Якщо раніше (до Другої світової війни) маски виготовляли переважно з хутра, полотна – з використанням натуральних матеріалів, сьогодні можна побачити в широкому продажі їх з плястмаси та еластичних матеріалів. У селах для виготовлення каркасу *коника* застосовують фанеру, на капелюсі поводиря *коника* прикріплюють електричні лампочки. У деяких селах маски виготовляють власноруч із паперу та картону, розфарбовують і лакують [1].

У наш час відбувається ренесанс різдвяно-новорічних драматичних обрядів. Вони проводяться вільно, у деяких випадках за підтримки місцевої влади. Різноманітні конкурси колядок, драматичних вистав стали звичним явищем як у сільській місцевості, так і у районних та обласному центрах. Вони відбуваються також на туристичних базах, в учбових закладах тощо. Реальністю наших днів є проведення фольклорно-етнографічних фестивалів, в репертуар яких входять колядки, щедрівки, зіркові пісні, різноманітні сюжети з народних вистав. Серед таких фестивалів згадаємо «Флоріле Далбе» («Білі квіти» – проводиться Товариством румунської культури ім. М. Емінеску), «Ин гредіна ку флорь мулте» («Різномаїття квітучого саду»), «Різдвяна феєрія» (проводиться управлінням культури і туризму Чернівецької обласної державної адміністрації) та ін.

Так, на фестивалі «Різдвяна феєрія» крім виконання колядок та щедрівок завжди є представлені персонажі гуртів ряджених зі всіх районів області. Подібні фестивалі та урочистості проводяться й на території Сучавського повіту Румунії.

Bibliography and Notes

1. *Матеріяли етнографічних експедицій Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича (1997 – 2009 рр.)*. Експедиційний матеріал зібраний під керівництвом автора від місцевих жителів румуномовних сіл Чернівецької області України. Зберігається у етнографічному музеї Факультету історії, політології та міжнародних відносин Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича.

2. *Центральний науковий архів Академії наук Республіки Молдова, Фонд № 19, Справа № 274: Молдавський фольклор зібраний у селах Верхні Петрівці Сторожинецького р-ну, Волока, Верхні Станівці Глибочоцького р-ну Чернівецької обл. України (1975 р.)*. Зібрав Е. Жунгієту, 227 арк.

3. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. XIX – начало XX в. Зимние праздники*, Москва: Наука 1973, 352 с.

4. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. XIX – начало XX в. Весенние праздники*, Москва: Наука 1977, 357 с.

5. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. XIX – начало XX в. Летне-осенние праздники*, Москва: Наука 1978, 296 с.

6. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Исторические корни и развитие обычаев*, Москва: Наука 1983, 218 с.

7. Курочкін О., *Українські новорічні обряди: «Коза» і «Маланка» (З історії народних масок)*, Опішне: Видавництво Національного музею-заповідника українського гончарства в Опішному, 1995, 377 с.

8. *Представления восточных славян о нечистой силе и контактах с ней. Материалы полевой и архивной коллекции Л. М. Ивлевой*, Санкт-Петербург: Петербургское востоковедение 2004, 448 с.

9. *Славянские древности / Этнолингвистический словарь* под ред. Н. И. Толстого, Москва: Международные отношения 1995 – 2004, Том 1-3.

10. Спатару Г., *Драма популярэ молдовеняскэ: Антоложие*, Кишинэу: Штиинц 1976.

11. Тайлор Э., *Первобытная культура*, Москва 1989.

12. Diaconu V., *Etnografie și folclor pe Suha Bucovineană. Obiceiuri și credințe*, Iași: Unirea 2002, 490 p.

13. Dolinschi A., Dolinschi G., *Arbore străveche vatră de etnografie și folclor*, București: Eficient 2001, 300 p.

14. Jula N., Mănăstireanu V., *Tradiții și obiceiuri românești. Anul nou în Moldova și Bucovina*, București 1968.

15. Pârlea I., Pârlea G., Hogaș G., Leleu I., Apostol V., Leleu A., *Monografia comunei Miroslăvești (Despre oameni și locuri)*, Deva: Emia 2004, 432 p.

16. Mușlea I., Bârlea O., *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hașdeu*, București: Minerva 1970, 634 p.

17. *Noul Atlas lingvistic al României. Moldova și Bucovina. Date despre localități și informatori / Alcăt. de V. Arvinte, S. Dumitrăcel, I. Florea, I. Nuță, A. Turculeț*, București: Editura Academiei Republicii Socialiste Române 1987, 420 p.

18. *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.

19. *Teatrul popular / Alcăt. de G. Spătaru și Iu. Filip*, Chișinău: Știința 1981, 273 p.

20. Voronca E. N., *Datinele și credințele poporului român*, Cernăuți: Tipografia Isidor Wiegler 1903.

21. Vulcănescu R., *Măștile populare*, București: Editura științifică 1970, 346 p.

Musical Studies

Tetiana Maskovych

**TARAS SHEVCHENKO'S POETRY IN CHORAL WORKS
OF UKRAINIAN COMPOSERS OF THE LAST THIRD
OF THE 20TH – THE FIRST DECADE OF THE 21ST CENTURY**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Tetiana Maskowycz

**POEZJA TARASA SZEWCZENKI W TWÓRCZOŚCI CHORALNEJ
KOMPOZYTORÓW UKRAIŃSKICH TRZECH OSTATNICH DEKAD
XX WIEKU I PIERWSZEJ DEKADY XXI WIEKU**

Abstract: T. Shevchenko's works from the last third of the 20th century to present time are one of the most important poetic image sources of Ukrainian vocal choral music. Music works are the subject of music experts' active interests first of all in terms of the research of the peculiarities of mental factors of reproduction by stylistic means which were adequate to T. Shevchenko's thinking and language. For the works of this period, apart from clear reliance on the achievements of classics of Ukrainian music, the creative search of 1960's – 1970's appeared to be extremely important, when apart from vocal and choral music there were independent works written in other spheres of music art.

Keywords: T. Shevchenko, vocal choral music, independent compositions, art trends

Twórczość Tarasa Szewczenki od ostatniego trzydziestolecia XX wieku do dziś jest dla ukraińskiej muzyki wokально-choralnej jednym z najważniejszych inspiracji poetyckich, którą można scharakteryzować jako głęboko tradycyjną, kreatywnie poszukującą nowych oryginalnych form wypowiedzi, w tym dramaturgii wokalnej. Odwoływanie się do poezji Kobzara (Kobziarza) przejawia się niejako w patriotyczno-obywatelskiej postawie samych kompozytorów, bez względu na to, czy wybrany fragment poezji podejmował temat wzięty z życia codziennego, czy też traktował o wzniosłych ideach.

Mogła to więc być na przykład liryka pejzażu lub malowanie słowem scen tragiczno-dramatycznych. Zdarzają się także refleksje nad postawą historycznego bohatera. Ta właśnie tematyka liryk Tarasa Szewczenki stała się przedmiotem zainteresowania muzykologów, przede wszystkim w odniesieniu do badania funkcji mentalnych, a więc myśli i sposobów jej wyrażania, czyli języka i stylistyki muzycznej wypowiedzi. Tak zwana choralna Szewczenkiada w szczególności stała się podstawą wielu badań w ostatnich dziesięcioleciach XX i na początku XXI wieku. Odwoływali się do niej między

innymi T. Bułat, M. Hordiyuczuk, M. Zahajkiewicz, L. Kijanowska, N. Andros (Koroliuk), O. Kozarenko, S. Pawlyszyn, L. Parchomenko, O. Calaj-Jakymenko, J. Jakubiak, L. Jarosewycz, L. Kornij i wielu innych ukraińskich naukowców.

Dla twórczości choralnej tego okresu bezspornie ważne są lata 1960 – 1970, kiedy oprócz muzyki wokalne i choralnej powstaje wiele oryginalnych dzieł w innych gatunkach sztuki muzycznej. Wśród solowych utworów wokalnych tego czasu, które wywarły wpływ i odcisnęły swe znamię na stylu utworów choralnych, należą kompozycje M. Skoryka *Cztery romanse na głos i fortepian (Gdybym miała takie buciki, Och, usiądę ja pod chatą, Za słońcem chmurka płynie, Zakwitła w dolinie)* (1962), oraz aria-monolog A. Kosa-Anatolskiego *Dawno to już minęło* (1961). W sferze kantatowo-oratoryjnej na uwagę zasługują: *Posłanie* (1960) i *Hajdamaki* (1974) A. Rudnyckiego, *Rapsodia* oraz *Dumki* i *Bujny wietrze* (1964) na sopran koloraturowy, chor męski i orkiestrę symfoniczną (oczywiście do słów T. Szewczenki). Sceniczną choreografię tego poematu muzycznego opracowała L. Dyczko. Oprócz nich wymienić jeszcze należy: *Ona jest szalona* A. Mirosznika (1964), balet *Oksana* i *Wiedźma* W. Kirejka (1967) oraz operę *Taras Szewczenko* H. Majborody (1964).

Obydwa te nurty – tradycyjny i nowatorski – znalazły swe odbicie także w muzyce choralnej. Pierwszy z nich jest reprezentowany przez takie dzieła jak *Zakukała kukułeczka* D. Klebanowa (1961), *Pokochała kozaka czarnobrewa dziewczyna* F. Nadenenki (1961), *Dlaczego się nudzę* I. Szamo (1965) i *Udep-tała ścieżynkę* J. Mejtusa (1966). Nurt nowatorski reprezentują *Za jarem jar*

i *Naddnieprzańska saga* w dyptyku B. Latoszyńskiego *Dwa chory* (do słów T. Szewczenki) skomponowanego z okazji setnej rocznicy śmierci poety (1960) oraz suita *Szewczenkiada* A. Sztohareni-ki (1963).

Te i inne dzieła były niejako fundamentem, na którym w następnym dziesięcioleciu powstawały nowe wokalne obrazy i koncepcje dramatyczne. Były one wynikiem pracy wielu kompozytorów, które doprowadziły do stworzenia nowych gatunków. Wspomnieć w tym miejscu należy, że znaczną rolę w tym procesie odegrały wpływy twórczości zachodniej, od której ukraińscy twórcy nie stronili. Wzmocnienie postmodernistyczne i rozszerzenie rozmaitych technik stylistycznych doprowadziło do indywidualizacji własnej wypowiedzi artystycznej kompozytorów. Dlatego prawie każdy nowy utwór skomponowany do wiersza T. Szewczenki stawał się kolejnym etapem w rozwoju tego gatunku. Kardynalnym odnowieniem języka muzyki, wyrazistością i autentycznością interpretacji odznacza się *Smutna kantata* na sopran, fortepian, harfy i instrumenty perkusyjne W. Bibyka (1980), w której znajdujemy głębokie zaczerpnięcie z folkloru i charakterystyczne dla niego bardzo dźwięczne frazy muzyczne. M. Kuzan z kolei w oratoriach *Neofity* (1985) i *Posłanie* (1992) przedstawił monumentalną koncepcję dzieła muzycznego opartą na światowej tradycji oratoryjnej.

Nie mniej ciekawe, a jednocześnie nasycone treściami narodowymi są utwory sceniczne napisane na podstawie wierszy i biografii T. Szewczenki. To opery-oratoria na solistę, chor i orkiestrę symfoniczną, jak *Pamiętajcie, bracia moi* W. Gubarenka (1992), *Taras* I. Szczerbakowa (1994), opera *Poeta*

L. Kołodub (1988) i opera-ballada *Ślepy* A. Złotnika (1989).

„Memorialna” linia szewczenkowska znalazła swoje odbicie przede wszystkim w muzyce choralnej. Należą do niej w szczególności *Wielki Małoros* w 190 rocznicę urodzin T. Szewczenki z *Trzech poematów* W. Hajduka do słów J. Szypa na chor mieszany a capella (2003) i kantata *Na śmierć Szewczenki* W. Stepurka do słów I. Dracza.

W tym samym rzędzie stylistycznego gatunku warto przypomnieć *Hamalię* M. Skoryka (2003), monumentalne wiersze-kantaty na sopran, tenor, chor mieszany i orkiestrę symfoniczną, które kontynuują te znakomite muzyczne interpretacje tekstów poematu T. Szewczenki, (M. Kopko, M. Łysenko, J. Stepowij, H. Chotkewycz, J. Mejtus), i które stały się nowym etapem w kulturowaniu tej tradycji, bo tekst poematu użyto prawie w całości. Dramaturgia tego dzieła oparta jest na dynamicznych zestawieniach epizodów i zdarzeń, a język muzyczny oddaje nawet ukryte niuanse obrazów i refleksji poetyckich, na co zwróciła uwagę C. Flejczuk w pracy *Według wzorca poetyckiego „Hamalii”*. Kompozycja M. Skoryka wbudowuje się w ciąg odpowiednio połączonych rozdziałów-epizodów, przy czym adekwatne połączenie takiego tekstu wierszowanego tworzy się poprzez szereg odpowiednio ukazanych motywów. Epizody z nich znajdziemy w pieśni *U Turczynki po tamtej stronie* czy *Nasz ataman Hamalija*, które w kantacie mają formę zwrotek, wraz z dumą zawodzącą *Oj, nie ma, nie ma...*, i modlitwą *O miły Boże* w wykonaniu chorału [11].

Znamienne jest, że dramaturgia obrazu poetyckiego Kobzara skłoniła niektórych ukraińskich kompozytorów

do eksperymentowania w kierunku tworzenia nowych gatunków symfonicznych. Przykładem jest trzyczęściowa *Kameralna symfonia* O. Kiwy na solistę i orkiestrę symfoniczną (1989), tragiczna wypowiedź, która nadaje niezwykle odcienie fragmentom liryki krajobrazu, oraz trzyczęściowa symfonia na orkiestrę, sopran i tenor *De profundis* W. Hubarenka (1995) skomponowana do ostatnich wierszy poety. Ta koncepcja oscyluje wokół XIV Symfonii D. Szostakowicza, nasycona jest archetypami narodowego myślenia, ale jest wyrażona współczesnym językiem.

Wyjątkowym poziomem etycznych kolizji, nie patrząc na brak symfonicznych podstaw, przyciąga *Kameralna Kantata nr 2 na kobzara* (kobziarza) i orkiestrę pt. *Czyhrynie, Czyhrynie* (1988) W. Kamińskiego i monolog *Posłanie* (1983 – 1984) na sopran i zespół instrumentalny L. Melnyka.

Całe spektrum twórczych inspiracji wierszami T. Szewczenki dla twórczości choralnej ukraińskich kompozytorów trzech ostatnich dziesięcioleci XX wieku i pierwszego 10-lecia XXI wieku stanowią kompozycje a capella. Oto przykłady takich utworów-miniaturowych, gdzie chor mieszany tradycyjnie tworzy część wiodącą: *Wiatr z gajem rozmawia* W. Polowoj’a (1985), *Psalmy Davida* M. Kuzana (1986) i kompozycja na dwa chory a capella *Liryki z ostatnich lat życia* (*Minęły lata młode... i Zasiej się czarna niwo*) J. Iszczenka (1988), *Ńch, czemuś poczerniało zielone pole* (1989), *Nie jak tamci wrogowie* (1990) W. Kamińskiego, *Łzy* W. Tymożyńskiego (1995) i *Niech cię orzq moja niwo* W. Hajduka. Są tu także pojedyncze reprezentacje kompozycji choralnych, na przykład O. Jakowczuka *Ciecze woda spod jawora* (*Pod jaworem*

tryska źródło) (1986) na chor dziecięcy oraz Elegia *Patrzą, jak świta* W. Sylwestrowa (1996), na chor wielki *a capella*, dedykowana Eugeniuszowi Sawczukowi. Narodowe cechy poezji zachęcały do połączenia w jedno cyklu wierszy Kobzara i innych artystów, na przykład w *Tryptyku ukraińskim* W. Drobiazginie (do słów T. Szewczenki i Ł. Tałałaja) (2004), oraz cyklu utworów choralnych J. Łaniuka (2005), (słowa T. Szewczenki, P. Tyczynej i W. Barki).

W nurcie medytacyjnym ukazano inne motywy twórczości Szewczenki, na przykład w kantacie W. Sylwestrowa *Dumy moje* (premiera 1994) i 7-częściowe *Requiem dla Larysy* na chor mieszany i orkiestrę (1997 – 1999) skomponowane do kanonicznych (łacińskich) tekstów oraz wierszy T. Szewczenki (w języku ukraińskim).

W dorobku W. Sylwestrowa poezja Szewczenki zajmuje szczególne miejsce. Tylko w samej sferze choralnej kompozytor ten do wierszy Kobzara napisał kantatę *Dyptyk* (1977), na chor mieszany *a capella*, a do kanonicznego tekstu i wierszy T. Szewczenki (*Ojczyzna* i *Testament*), dedykowaną Marianowi Koc'u (1995) wspomniane już *Elegię (Patrzą, jak świta)* na chor wielki *a capella*, *Requiem dla Larysy*. Ale też *Psalmy* na chor *a capella* (2006; pierwsza część *Jęczy, wyje Dniepr szeroki*) oraz *Dumy moje* na chor *a capella* (2008), dedykowane W. Bałejowi.

Na szczególną uwagę zasługuje połączenie tekstów Pisma Świętego z liryką Tarasa Szewczenki. W ten sposób kompozytor etykę swoich wierszy stawia na poziomie *sacrum*, które jest przedłużeniem „idei, z którą żyłem się – idei ikony”. W kantacie *Trzy wiersze (Myśli moje, myśli moje, bieda mi z wami)*, następnie w *Kaukazie (Za gora-*

mi gory chmurami spowite oraz *A poki co, moje dumy...*). Na czym polega ikonostatyka tych utworów? Na tym, że jej pierwszą i trzecią część stanowi cicha muzyka, natomiast część główna jest głośna. A wszystkie je łączy jeden muzyczny motyw przewodni. W ten sposób powstał jakby portret Szewczenki, jednocześnie smutny i gniewny, ale to ciągle ten sam Kobzar [5, 21-22].

Nietypowość technik kompozytorskich w kontekście twórczych poszukiwań innych kompozytorów przyczyniła się do jeszcze głębszej interpretacji tekstów poetyckich T. Szewczenki. Jeden z czołowych dyrygentów opery i filharmonii W. Sirenko tak wypowiadał się o głównej, zasadniczej części *Żegnaj ziemio, żegnaj świecie*: „*Requiem Otoczony szczególną troską* to muzyka – to nie niebo, to nie wszechświat. To głębokie wniknięcie w istotę człowieka, w jego ziemską naturę i egzystencję. Nigdy nie spotkałem wcześniej takiego wniknięcia w duszę Ukrainy”.

W tych utworach muzyczna stylistyka nabiera wyraźnie charakteru etnograficznego, poza zaczerpniętymi fragmentami muzyki folklorystycznej, a to dzięki charakterystycznym indywidualnym wyróżnikom muzycznym kompozytora, która w trzech pierwszych wymienionych utworach *a capella* wprowadza asocjację z intonacyjnością pieśni ludowych oraz płynność i medytację wziętą z gatunków epickich, oraz organiczny liryzm z jaskrawym odcieniem kordocentrycznego światopoglądu.

Wśród utworów z innych gatunków o tradycyjnym sposobie wyrażania emocji i uczuć za pomocą muzyki (do wierszy T. Szewczenki) wyróżniają się: kantata *Iwan Pidkowa* na chor mieszany *a capella* W. Kamińskiego (1986),

Misterium ciszy H. Laszenki (2004), najbardziej widoczny w kantacie *Płynie woda w sine morze* na solistę, chor mieszany i instrumenty perkusyjne (2006, 2-ga red. 2010) i wierszu *Raduj się niwo spękana suszą* (2011) Ć. Jakowczuka. Poza tym widzimy ją także w poematach na chor mieszany a capella (*Płynie woda... i Ciężko, trudno żyć na świecie*) W. Pacery, w trzyczęściowej kantacie W. Hajduka na solistę, chor mieszany i orkiestrę symfoniczną *Posłanie* (1999). Przemiały dźwięk poetyckiej liryki i głęboki psychologizm znajdują odzwierciedlenie również w 13-tym Koncercie-pastorale na chor żeński *Przebudzenie* J. Alżeniewa (1997).

Oprocz tych na dużą skalę kompozycji, ukraińscy kompozytorzy sięgają do poezji Kobzara tworząc różne gatunki akapelných miniaturk choralnych. Tu dominuje obrazowość liryki pejzażu jak np. *Saga Naddnieprzańska* W. Kyrejka (1978), *Wiatr z gajem rozmawia* na chor mieszany W. Polowoj (1985), *Płynie woda...* O. Jakowczuka (1986), psychologiczne *Minęły lata młode...* z cyklu *Liryki z ostatnich lat życia* J. Iszczenki (1988), *Łzy* na chor mieszany W. Tymożyńskiego (1995), narodowo-obywatelski *I zasiej się, czarna niwo* z cyklu *Liryki z ostatnich lat życia* J. Iszczenki (1988), *Oj, czemuś poczerniało, pole zielone* na chor mieszany W. Kamińskiego (1989). Interesująca jest interpretacja choralna jednej ze szczególnych modlitw kanonicznych z napisanego przez Szewczenkę elementarza do nauczania języka ukraińskiego w szkołkach niedzielnych *Elementarz Południoworuski – „Wyznanie wiary”* (1995), której dokonał O. Rudiańskij. Ten znakomity kompozytor, nie zważając na „sprzeczność” pomiędzy „zasadą wiary” a „dydaktycznym dogmaty-

zmem”, potrafił wykorzystać elementy stylistyki koncertów choralnych i skorelować dramatyczną sekcję fugato „i został ukrzyżowany za nas” z wyraźną kulminacją tryumfalną „...i Ducha Świętego, amen”.

Nasycone narodowością elementy języka muzycznego i jego efektywność może skonstatować semantyka, nadająca inne znaczenie całemu współczesnemu odbiorowi poezji Szewczenki. Według W. Drahancazuka – „to poezja narodowo-mentalna, w sensie wcielenia w życie pewnych akcentów ukraińskiego narodowego charakteru, składowych jego portretu psychologicznego, w połączeniu z resztą narodowych norm etyczno-psychologicznych” [3].

Jednym z elementów wyróżniających się w szeregu interpretacyjnym tekstów T. Szewczenki jest wiersz *Małej Marjanie*. Posłużył on W. Tymożyńskiemu do skomponowania utworu na chor żeński, w którym ukazał on przecucia tragicznych losów dziewczyny, stosując balansowanie między lirycznym obrazowaniem a nasileniem dramatycznych zdarzeń (środkowa część trzynastej kompozycji). Niewielki chor akumuluje w sobie impulsy różnych płaszczyzn folkloru: lirycznych piosenek o nieszczęśliwej doli, ballad, kołysanek dziecięcych, poprzez tradycyjną ukraińską twórczość wokalnó-choralną widoczną w nastrojowych utworach, aż po cienką linię gradacji emocjonalnych fragmentów – wchodząc tym sposobem w organiczne dla tego typu utworów środowisko sztuki narodowej i mentalności moralnej.

Wśród największych osiągnięć ukraińskiej twórczości choralnej a capella jest *Symfonia-dyptyk* na chor mieszany J. Stankowicza (1985), w której kompozytor nawiązuje do utworu *Sło-*

wo o wyprawie *Ihora* w genialnym przyśpiewie T. Szewczenki. Łącząc symfoniczne i choralne czynniki, kompozytor osiąga niezwykley poziom kunsztu artystycznego, także poprzez równomierne rozłożenie kordocentrycznych akcentów; tu podstawa intonacji prezentuje się przez spokrewnione archaiczne trzy-, pięcio- i heksametryczne układy w skali chromatycznej – tworząc kwartowe akordy harmoniczne.

Ten unikalny utwór w pewien sposób jest syntezą dramaturgii w poszukiwaniach ukraińskich kompozytorów w sferze wykorzystania i adaptacji poezji Szewczenki i jego semantycznej koncepcji poetyki narodowej. To jak „pokłosie mentalne eposu *Słowo o wyprawie Ihora*, szewczenkowskich przyśpiewów *Od świtu do wieczora*, *Płacz Jarosławny* – symfonia-dyptyk J. Stankowicza do słów T. Szewczenki na chór a capella. To też jest modulacja tego pola mentalnego, od nasyconego heroizmem *Słowie o wyprawie...* do poezji o większej wrażliwości emocjonalnej. Kompozycje Szewczenko-Stankowicz możemy uznać jako «artystyczną analogię» ukraińskiego narodowego pola mentalnego i jego historycznej modulacji” [3].

Twórczość choralna współczesnych kompozytorów ukraińskich do tekstów Szewczenki reprezentowana jest przez wiele niepowtarzalnych kompozycji. Znaczna ich część należy do czołówki ukraińskiej muzyki. Utwory te, inspirowane tendencją do pogłębienia kultury narodowej i unikalne w swym wymiarze wiersze Kobzara są ważnym krokiem, „dziełem sakralnym” w rozwoju narodowego języka muzyki. Jednocześnie korelują ze sobą aktualne problemy w kanonie werbalno-obrazowej twórczości niektórych poetów,

które składają się na ukraińską sztukę muzyczną. Jest to też możliwości rozszerzenia lub oddalenia się od takiego modelu. Zgodnie z interpretacją słowa poetyckiego innych znanych przedstawicieli ukraińskiej i światowej literatury „szewczenkowskiej”, wkomponowana jest w nią ważna składowa część współczesnego procesu muzycznego, która rozszerza powstałe reguły i formułuje nowe granice twórczych modułów kultury muzycznej. Dlatego utwory muzyczno-wokalne prezentujące lirykę T. Szewczenki charakteryzują się dziełami (opusami) „tradycyjnego” charakteru, gdzie dominuje pieśń i neoromantyczna stylistyka, aż do wyraźnie nowatorskich, co je wyróżnia od panujących w określonym czasie stylistycznych tendencji. W większości przypadków tak w pierwszej jak i drugiej grupie powstają oryginalne syntetyczne interpretacje, które wykazują tendencje do rozwoju głębokich aspektów narodowej muzycznej psychologii, zarówno we wnoszeniu nowych rozwiązań w opracowywaniu materiału muzycznego z uwzględnieniem najbardziej awangardowych czy postmodernistycznych technologii, jak i budowy na ich podstawie nowej semantyki obrazów i możliwości interpretacyjnych „Szewczenkowskiego słowa”.

Bibliography and Notes

1. Андрос Ніна, *Музична інтерпретація поезії Шевченка (На матеріалі хорових творів українських радянських композиторів)*, Київ: Музична Україна 1985, 72 с.
2. Гамова Ірина, *Про поліфонію у творах донецьких композиторів*, [у:] *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра*, Київ-Донецьк 2001, с. 105-113.

3. Драганчук Вікторія, *Симфонія-диптих Є. Станковича в національно-ментальному полі «Слова про похід Ігорів» і Шевченкових переспівів*, [у:] *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. Чайковського*, Луцьк 2009, Випуск 3.
4. Драганчук Вікторія, *Триптих В. Тиможинського «Світ, розглянутий по частинах» на вірші українських поетів XVII ст. в контексті дослідження проявів національної ментальності в музиці*, [у:] *Науковий збірник Львівського національного університету ім. І. Франка*, Кафедра театрознавства, Львів 2005, с. 34-48.
5. Луніна Анна, *Валентин Сильвестров: «Мої твори – це музичні метафори...»*, [у:] *Музика* 2012, № 5, с. 20-23.
6. Луніна Анна, *Віктор Степурко: «Творче натхнення – це благодать або перст Божий»*, [у:] *Музика* 2012, № 6, с. 24-27.
7. Людкевич Станіслав, *Про композиції до поезій Шевченка*, [у:] *Idem, Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Ред. З. Штундер, Львів: Дивосвіт 1999, с. 238-242.
8. Пархоменко Лю (Юлія), *Історія і музика («Гайдамаки Т. Шевченка у музиці»)*, [у:] *Мистецтво* 1969, № 2, с. 25-27.
9. Пархоменко Лю (Юлія), *Шевченко і українська музика, «Українська мова та література в школі»* 1964, № 5, с. 33-40.
10. Пятенко Лариса, *Типологія канта в кантатах Бориса Лятошинського та Валентина Сильвестрова*, Web. 20.11.2013. <<http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/a-pyatenko-typos.html>>.
11. Флейчук Христина, *Кантата «Гамалія» М. Скорики на слова Т. Шевченка, (естетико-соціальні та виконавсько-інтерпретаційні аспекти)*, [у:] *Музичне мистецтво: Збірка наукових статей*, Донецьк-Львів 2010, Випуск 10, с. 250-258.



Petro Drozda

**PECULIARITIES OF FOLK INSTRUMENTAL
PERFORMANCE EVOLUTION IN GALICIA**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Петро Дрозда

**ОСОБЛИВОСТІ ЕВОЛЮЦІЇ КОЛЕКТИВНОГО
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА ГАЛИЧИНИ**

Abstract: The consideration of historical material, which is devoted to functioning of folk instrumental collectives in Galicia, gives us a chance to divide into several periods the process of collective folk instrumental performance evolution in the region, and to define the main features of their basic stages.

Folk instrumental art in Galicia region has a complicated, multiethnic character. This includes peculiarities which are predetermined by the geographical position on the border of several cultures: Ukrainian, Polish, German, Jewish. This important factor is the basis for the creation of local musical dialects. It provides certain special features to the collective instrumental performance.

Keywords: collectives, creation, instruments, folklore traditions, performance

Розгляд історичного матеріалу, присвяченого функціонуванню народних інструментальних колективів Галичини дає можливість здійснити періодизацію процесу еволюції колективного народно-інструментального виконавства регіону, визначити характерні особливості його основних етапів.

Народно – інструментальне мистецтво галицького регіону має складний, поліетнічний характер, що не в останню чергу зумовлюється особливостями географічного положення. Цей вагомий чинник служить підставою для творення локальних музичних діалектів, а також надає

певних особливостей колективному народно-інструментальному виконавству.

Метою даної роботи є ґрунтовніше вивчення становлення та розвитку народно-інструментального музикування Галичини, що сприятиме повнішому сприйняттю загальної історичної картини музичного життя регіону та доповнить той значний ряд праць, присвячених тим чи іншим проблемам означеної сфери (роботи М. Хая, С. Грици, Б. Луканюка, І. Мацієвського, О. Трофимчука, В. Дутчак, Л. Пасічняк, І. Фетисів, Б. Яремка, Б. Водяного, М. Черепанина, Т. Барана та ін.).

Так, наприклад, порівнюючи музичний фольклор галицьких і закарпатських бойків, Михайло Хай відзначав: “Карпатський хребет, який суттєво ускладнював комунікативні зв’язки між обома сторонами, відіграв роль своєрідного «щита», що захищав галицьких і закарпатських бойків від проникнення в їхню культуру інонаціонального елемента” [10].

На Гуцульщині, згідно з дослідженнями Богдана Луканюка, фольклорна традиція визначається колективами, які відрізняються “національним складом виконавців і – головне – чіткою репертуарною спрямованістю на певні суспільні сфери музичного обслуговування”. Йдеться про “руську музику” – професійних носіїв локального українського селянського старосвітського фольклору, “циганську музику” – буковинсько-молдавську або закарпатсько-угорську з репертуаром для публічного виконання у шинку чи адресних програм для багатших представників сільських та містечкових кіл, “єврейську музику” – поєднання специфічно-національної та загальноміської танцювально-пісенної музики, популярної у міському та містечковому середовищі. На ширших територіях Галичини науковець констатує діяльність співіснування русинських (українських), польських (“подмейських”) та “єврейських” капел, значно менш контрастних за показниками [2, 16].

Поряд із народно-автентичними формами інструментального музичування, які М. Хай називає “спонтанними”, а С. Грица позиціонує як “спеціальне середовище народних професіоналів”, у міському та містеч-

ковому побутуванні за певних суспільно-соціальних умов виникають організовані фахові форми функціонування народноінструментальних колективів. Зокрема, відомості про існування музичних цехів, як об’єднань музикантів-професіоналів у Львові є з 1580 р. (збереглися статuti та документи про привілеї музичного цеху від 1580 р.). Вони включали сербську (співачи та виконавці на народних інструментах, що обслуговували народні свята і належали до католицького братства) та італійську капели (більш професійні виконавці місцевого походження в манері *arte italiana*) [9, 38-39].

Пізнішого походження згадки про єврейську капелу (1629 р.), “яничарські” та циганські камерні ансамблі. На Самбірщині, де цехові організації існували від XV ст., музиканти не входили до ремісничих об’єднань, поряд із значним переліком інших професій (як і пивовари, винарі, цирульники, аптекарі та ін. [10, 21]. Ці види музичної практики зумовлювали більш високий рівень фахової освіти (навчання цеховиків, музикантів з магнатських капел), а також вдосконалення інструментів і включення у музичну практику напливових, запозичених іншоетнічних елементів (репертуару, інструментарію, форм виконавства тощо).

Незважаючи на перервану у другій половині XVIII – XIX ст. виконавську традицію, на західноукраїнських землях були поширеними кобза та бандура. Це підтверджують живописні зображення інструментів XVI – XVII століть на Дрогобиччині, Яворівщині, в Турці, у Сколе. Згідно з статутом Львівського музичного братства у тогочасному побуті

найпоширенішим інструментом зі струнних були насамперед лютня, а також її різновиди: торба (торбан), кифарон, кобза та бандура [4, 203].

Однак, у другій половині XIX – першій половині XX ст. професійні музично – освітні заклади, які засновуються і набувають поширення у цьому регіоні, не включають до переліку своїх спеціальностей викладання гри на народних інструментах, здебільшого – це спеціалізовані або кількaproфільні заклади, у яких опановуються популярні в аматорському музикуванні академічні спеціальності – скрипка, фортепіано, вокал, орган. Школи, класи і студії при музичних товариствах (Товариство друзів Музики, Товариство ім. С. Монюшка, товариства “Лютня”, “Гармонія”, Галицьке музичне товариство та подібні) ставлять за мету підготовку музичних фахівців для повноцінної комплектації симфонічно – оркестрових груп. Виняток становить лише цитра – школи гри на цьому інструменті, згідно зі збереженими архівними даними, існують у Львові від 1884 р. (заклади Владислава Маньковського, Іди Гуня-Данек, Едварда Каліновського, Ігнаці Шахта та Гізелі Шахт) [5, 119-125]. Організоване навчання та ансамблеве музикування на народних інструментах у міському середовищі західноукраїнського регіону (мандоліна, цитра, тамбур, гітара, сербські, угорські інструменти) відбувається переважно у межах клубів, гуртків, у товариствах шанувальників певного виду інструментів, а також у середовищі освічених аматорів і духовенства. Особливості аматорської музичної практики окреслює дослідниця народного хорового виконавства

в Україні Олена Скопцова: “Аматорська форма відзначається спиранням на носіїв фольклорної пісенної традиції, тісними зв'язками з етнорегіональними й локальними пісненими і музично-інструментальними традиціями, художньо-стильовою строкатістю репертуару, переважанням сімейно-побутової тематики, жанрів хорових обробок і аранжувань українських народних пісень, створених композиторами-аматорами або керівниками колективів, певним рівнем виконавської майстерності співаків” [8, 86].

Про популярність у колах музикантів-аматорів найрізноманітніших струнно-щипкових інструментів красномовно свідчить статистика музичних гуртків, товариств та об'єднань, яку наводить Л. Мазепа: “Клуб Цитристів” (“Klub Cytrzystów”) – перше такого виду товариство шанувальників гри на дуже популярному музичному інструменті – було засноване у 1886 р., “Клуб Цитристів” (“Klub Cytrzystów”) – це друге подібне товариство, зареєстроване у 1892 році. Згодом, у 1899 році виник “І-й Львівський Клуб Цитристів у Львові” (“I. Lwowski Klub Cytrzystów we Lwowie”) та “І-й Клуб Шанувальників Цитри” (“I. Klub Miłośników Cytry”), що повинно свідчити про те, що зацікавлення грою на цьому інструменті було настільки велике, що існування одного товариства було недостатнім [5, 80]. Цитра – особливий різновид лютні, який відомий з XIV століття. Вона мала назву “англійської гітари” і вважалась однією з попередниць клясичної гітари.

“[Полі]Технічний Гурток Тамбуристів” (“Technickie Koło Tamburzystów”) зареєстроване у 1905 році

складалося зі студентів Політехніки, музикантів-любителів струнного інструмента східного походження. Окрім цього гуртка у 1906 році було утворене Львівське Товариство Тамбуристів “Арія” (“Lwowskie Towarzystwo Tamburzystów “Arya”), а в 1910 р. був зареєстрований ще один [Полі]Технічний Гурток Тамбуристів “Акорд” (“Techniczne Kółko Tamburzystów “Akord”).

У 1907 р. заснований Аматорський Гурток Мандоліністів “Генсьль” (“Kółko Amatorskie Mandolinistów “Geśl”) і в 1911 р. – Студентський Гурток Мандоліністів “Мендельсон” (“Akademickie Koło Mandolinistów “Mendelson”) [5, 82].

Період ХІХ ст. в українському культурному житті ознаменувався появою “Руської трійці” в літературі, “Руської бесіди” в театральному житті, збірки В. Залеського – К. Ліпінського *Мелодії польські і руські галицького люду* (1833) у фольклористиці, розвитку аматорського музикування (включаючи гітару, цитру, торбан), часто заснованого на галицькому музичному фольклорі. Інструментальні та вокальні жанри (коломийка, полька, мазурка, марш, старогалицька елегія, романс) у побуті були дотичними до загально-європейської моди на романтичну пісню. У музичному словнику галицької музики поступово відбувається синтез загально – європейських мовленнєвих ідіом ранньо-романтичного стилю та традицій багатонаціональної побутової австрійської музики, з одного боку, оновлення і збагачення їх слов’янськими, місцевими традиціями, передусім польського та українського (заснованого на бойківському та гуцульському музичному дія-

лектах) фольклорного етнографізму, з іншого.

Про популярність цитри в українських інтелігентських колах свідчить і той факт, що віртуозами-цитристами заслужено вважалися Зенон Кирилович, Євген Купчинський та Микола Кумановський, їм належить чимала кількість композицій для цього інструменту, що відображають естетику бідермаєру; цитру і контрабас опановував Василь Безкоровайний.

Їх виступи постійно входили до програм академій, урочистих ювілейних концертів різних аматорських музичних товариств, що, за традицією, складались із хорових номерів, між якими вводились камерно-вокальні та інструментальні композиції. Запит на концертну практику зумовив і потребу в забезпеченні репертуару, який поповнювали найчастіше самі виконавці-аматори.

Товариство “Львівський Боян” провадило ще й музично-етнографічну діяльність, збирання фольклору, а в одному з своїх приміщень мало музей українських народних інструментів, що експонувався у 1894 році на Крайовій виставці у Львові.

Про популярність у другій половині ХІХ – початку ХХ ст. гітарного виконавства свідчить наявність творів гітарного репертуару у збірках Центрального державного історичного архіву (ЦДІА) України у Львові, бібліотеки Національної Академії Наук України ім. В. Стефаника у Львові та фондах Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Це – рукописні та друковані ноти, що належали до приватних колекцій та бібліотек кількох музичних товариств (“Театральне Товариство

Українська бесіда”, Галицьке Музичне Товариство у Львові). Вони містять оригінальні гітарні композиції та перекладення для гітари Ярослава Лопатинського, Ісидора Воробкевича, Іоанна Хризостома Сінкевича, Павла Леонтовича, Теодозії Папари (*mademoiselle Theodosie de Papara*), серед яких, поряд з композиціями для гітари – соло, є зразки однорідних гітарних ансамблів (дуети й тріо) та камерно-вокальні ансамблі для голосу, гітари і фортепіано.

Найчисленнішими є композиції Михайла Вербицького (окрім рукописної збірки *Guitarre № 16*) із творами для гітари – соло, голосу у супроводі гітари та методичного посібника *Поученіє Хітары ведле Мих. Вербицького*. У доробку композитора є мішаний ансамбль *Серенада* для віолончелі у супроводі гітари. У львівських видавництвах також виходили друком композиції для гітари та фортепіано композитора-аматора з Тернопільщини, вихідця зі священничої родини Савина Абрисовського.

Популярним було використання фольклорних колективів для акомпанементу театральних вистав аматорських труп та гуртків, які нерідко брали участь у “товариських забавах” та розважальних акціях після вистави. Так, наприклад, афіша благодійної вистави *Учителя* Івана Франка яку статвив аматорський гурток с. Сопова зі Станіславщини у 1909 році, акцентує: “Під час представлення буде грати коломийська музика” [7, 132].

Спробу повернути популярність бандурі на Західноукраїнських землях у 1906 – 1912 рр. здійснив Гнат Хоткевич, який концертував та читав лекції у містах Галичини та Буковини

– з метою її популяризації (Львів, Перемишль, Чернівці, Кіцмань, Вижниця, Вашківці, Заставна, Станіславів та ін., всього понад 50 концертів).

Музикування на народних інструментах практикувалося й серед українського духовенства, а колективні його форми плекались серед вихованців, у тому числі на цитрах, бандурах, гітарах. Так, наприклад, Богдан Кудрик зазначав, що для вихованців Львівської греко-католицької семінарії невід’ємною ознакою естетичного вишколу було добре володіння гітарним виконавством: “Належало до доброго тону заспівати сентиментально з супроводом гітари, або заграти варіяції на дуже популярну тоді тему *Не ходи, Грицю, або Їхав козак за Дунай*” [1, 35].

У 1830 – 1850-ті роки Львівська духовна семінарія, поруч із Ставропігією, була тим осередком, де навчався цвіт майбутньої музичної інтелігенції – майбутні організатори хорів, скрипалі, співаки, композитори і музичні критики. Серед них – Іоанн Хризостом Сінкевич – старший товариш і одночасно вчитель Михайла Вербицького, під керівництвом якого майбутній композитор опановував основи гри на гітарі.

Довільні ансамблеві поєднання народних інструментів використовувались у семінарських концертах та сценічних постановках ХІХ – першої половини ХХ ст. Зокрема, Дмитро Котко, як педагог Малої духовної семінарії у Львові в цей період, вів струнний шкільний оркестр “сербських” інструментів (до його складу входили бісурниці, брачі, берти та ін.).

У 1930-х роках у Львівській Богословській академії діяли музичні

гуртки, у яких вивчалася і гра на різноманітних народних інструментах. Зокрема, відомі імена ряду вихованців закладу – бандуристів (Степан Ганушевський, Дмитро Гончар, Юрій Свістель, Сидір Нагаєвський), які виступали на концертах свого навчального закладу і як солісти, і у складах інструментальних ансамблів.

У 1921 – 1924 роках по західноукраїнських землях (Калуш, Львів, Микуличин, Делятин, Яремче, Дрогобич та ін.) гастролювала пластично-балетна труппа Василя Авраменка – емігранта з Наддніпрянщини, засновника шкіл українського національного танцю у Калуші й Львові, який у своїй діяльності прагнув поєднати риси клясичного, характерного, національного танцю та строгу античну хореографію. Особливістю його концертних програм було виконання народних гуцульських танців у супроводі народно-інструментальної капели (“гуцульської музики”) [6, 64]. Послідовниками мистця стали його учні Ярослав та Василина Чуперчуки – у майбутньому засновники-хореографи Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю (Івано-Франківськ) та Заслуженого самодіяльного ансамблю народного танцю України “Галичина” Палацу культури телевізійного об’єднання “Електрон” (Львів).

Популяризацію напливових інструментів зумовлювали й гастрольні виступи виконавських колективів. Так, 23 квітня 1929 року у Великому залі Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові відбувся концертний виступ кобзарів зі Східної України Костя Місевича (козака Першої синьожупанної дивізії армії УНР, бандуриста і майстра) і Дмитра Гон-

ти (який виступав у Галичині після розпаду капели бандуристів “Кубанського хору”), які виконали думи про Семена Палія, Івана Мазепу, Байду Вишневецького, про руйнування Січі та інші твори. Цей дует утворився у 1925 році на Кременеччині. Він концертував в багатьох містах України та гастролював разом з хором Дмитра Котка у Польщі та Німеччині.

У 1930-х роках Теодозій Підлісний – учасник хору Дмитра Котка (та, згодом, капели “Трембіта”), організував ансамбль “Чайка” – співацький колектив у супроводі банджо та гітар.

У 1937 році хор Дмитра Котка включив до програми нову для тих часів концертну форму, про яку писав у рецензії на концерт Станіслав Людкевич: “Уперше з’явилася танкова етнографічна продукція: доволі натуралістичне виведення «аркана» під такт гуцульської тріоїстої музики (флюяра, гуслі, цимбали)” [3, 386].

Комплексно аналізуючи цілий ряд науково-історичного матеріалу, можна зробити висновок, що до XIX ст. у народно-інструментальному колективному музикуванні спостерігається функціонування автентичної фольклорної традиції (виконавських колективів, які є втіленням високого фольклорного професіоналізму у сенсі технічного рівня, володіння ансамблевими навичками, мистецтва колективної імпровізації, опанування різноплянового репертуару, який відповідає соціальним запитам), аматорських форм музикування, притаманних містечковій та великоміській традиції (польської, руської (української), циганської, єврейської, а з XV ст. – італійської, сербської “музики”, “яничарських”

ансамблів, різних за ансамблевим, інструментальним складом, репертуарним спрямуванням та етнічними ознаками) та професійно-академічного напрямку (цехові та магнатські капели, з писемним способом засвоєння різнонаціонального за походженням репертуару, фаховою освітою, вдосконаленими інструментами). XIX – перша половина XX ст. у міському середовищі західноукраїнського регіону характеризується виникненням музично-освітніх осередків. Організоване навчання та ансамблеве музикування на народних інструментах (мандоліна, цитра, тамбур, гітара, сербські, угорські інструменти) відбувається переважно у межах клубів, гуртків, товариствах шанувальників певного виду інструментів, а також у середовищі освічених аматорів і духовенства. Колективи народних інструментів функціонують як самостійні одиниці (ансамблі тамбуристів, бандуристів, гітарні, троїсті музики і довільні мішані склади, сербські капели, домрово-балалаєчні, домрово-гітарні оркестри), а також у складі театрів, хореографічних, вокальних, хорових колективів, ансамблів пісні і танцю.

Bibliography and Notes

1. Кудрик Борис, *Огляд історії української церковної музики*, Львів: Інститут

українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 1995, Випуск 1, 127 с.

2. Луканюк Богдан, *Інструментальна музика єврейського весілля на Гуцульщині*, [у:] *Родовід* 1995, Число 11, с. 15-19.

3. Людкевич Станіслав, *Рефлексії з нагоди "фестивалю трубних оркестрів" у Львові*, «Діло» 1937, Число 302, с. 385-388.

4. Мазепа Л., *Документальні пам'ятки про Музичне братство у Львові XVI – XVII ст.*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*: Львів 1993, Том ССХХVI: *Праці музикознавчої комісії*, с. 199-222.

5. Мазепа Л., *Шлях до музичної Академії у Львові: У 2-х томах*, Львів: Сполом 2003, Том 1, 288 с.

6. Нога Олесь, *Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова 1920 – 1944 років*, Львів: Українські технології 2006, 268 с.

7. Нога Олесь, *Хроніки міста театрів. Театральне життя Львова впродовж 1900 – 1920 років*, Львів: Українські технології 2007, 720 с.

8. Скопцова Олена, *Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX – XX століття)*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, Київ 2005, 178 с.

9. Фільц Богдана, *Музичні цехи на Україні (XVI – XIX ст.)*, [у:] *Українське музикознавство*, Київ 1967, Випуск 17, с. 33-45.

10. Хай Михайло, *Музика Бойківщини*, Київ 2002, 304 с.

Viktor Stepurko

PHILOSOPHICAL-POETIC SYMBOLISM AS AN ARTISTIC INTROVERSION IN THE WORKS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN COMPOSERS

National Academy of Government Managerial Staff
of Culture and Arts of Ukraine

Віктор Степурко

ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНИЙ СИМВОЛІЗМ МИСТЕЦЬКОЇ ІНТРОВЕРСІЇ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Abstract: The article is devoted to the analysis of contemporary music works in the context of the initial positions of the artistic introversion and philosophical poetic symbolism in relation to musical sound as a process of art establishment. It's argued that the functioning of the different dimensions in music and the original creativity promotes semantic space of concept work. Special attention is paid to the question of organization of the artistic process, the inclusion in it of various nonmusical components.

Keywords: artistic introversion, intellectual comprehension, psychological impact, creative thinking, mentality of the author, the sound shaped panorama, associative series, pantheistic mysticism, phonemes, music sounds, instrumental works of "intellectual games", artistic process, non-musical components

Створення кожного мистецького твору відбувається із певними способами використання виражальних засобів. У свою чергу, "до числа необхідних умов художнього ефекту, художнього образу належить [...] відтворення й типізація подій дійсності, внутрішнього світу людини (або будь-яких властивостей явища та процесів), їх моделювання специфічними засобами даного мистецтва, а також висловлення через характер цього моделювання авторського ставлення до відтвореного" [5, 137].

Власне, на цих напрямках за-

сновано поняття філософсько-поетичного символізму як мистецької інтроверсії композитора, який зацікавлений у просуванні своїх творчих ідей до рівня суспільного значення. Адже, символічний сенс засобів музичної виразності помножений на особистісне ставлення до них автора, власне, і створює неповторність творчого вияву мистця. Інтроверсія ж, за теорією архетипів К. Г. Юнга, – універсальна вроджена психічна структура, що розпізнається в нашому досвіді в образах, сновидіннях, загальнолюдських символах мітів, чарівних казок. Вона демонструє перевагу, що її надає людина внутріш-

ньому світу уяви над реальністю, яку цей внутрішній світ перевершує своїми творчими можливостями [3], [13, 242-243].

У філософській думці (С. К'еркегор, А. Бергсон, Е. Гуссерль, Б. Кроче, М. Лоський, С. Франк, Ж. Марітен, М. Мерло-Понті та ін.) проявлення художньої концепції трактується зі світоглядної точки зору, через пояснення предметних явищ дійсності та в конкретному визначенні місця цих явищ у єдиній науковій картині світу.

Не можна заперечувати впливу індивідуального осмислення творів сучасної музики, однак, у порівнянні з творами класичної спадщини, в яких проглядається наслідування традиції, світогляд творчої особистості сьогодні змінюється – в напрямку пошуків нових проявів креативного мислення у мистецтві. Тому завданням мистецтвознавчих наук стає якнайповніше вивчення найважливіших констант ментальності мистця та розшифрування духового й світоглядних вимірів його творчості. Тож “вивчення творчих засад людського мислення – це одна з актуальних проблем сучасної психології творчості. В її межах висловлена думка про особливу цінність інтуїтивного мислення у творчому процесі, в тому числі й у художній творчості” [9, 56].

Однак в науковому дискурсі не завжди існувало переконання про можливість виявлення потаємних механізмів мистецької творчості. Так, Микола Бердяєв у книзі *Сенс творчості* наголошує, що проблема волі до творчості полягає в існуванні “супротивного матеріалу”, тож людство введено в оману, яка привела його до матеріалістичних переко-

нань. Розвиваючи думку Р. Лотце про “людський дух, що дійшов сумнівів у власній сутності”, М. Бердяєв констатує: “Людина себе знає перш за все і більше, ніж світ, й тому світ пізнає після себе і через себе. Філософія, це внутрішнє пізнання світу через людину, в той час як наука є зовнішнім пізнанням світу поза людиною. В людині відкривається абсолютне буття, яке поза людиною є відносним” [1, 75].

Підсумовуючи, можна сказати, що специфіка контакту творчої особистості з зовнішнім світом на рівні перцепції (чуттєвого сприйняття) та на соціальному рівні по-різному впливає на прояв інтелектуальних здібностей і, можливо, на їх формування.

Підхід до проблеми композиторської творчості як до особистісно-ціннісного, рефлексивного акту, ставлення до музичного образу як до певної картини світу, втілення якої вимагає актуалізації інтелектуального, емоційного, духового потенціалу особистості, стає основою для сприйняття музичного символізму та інтерпретації художнього сенсу. Цю проблематику розробляли в своїх працях музикознавці Л. Кияновська, Л. Мазель, Н. Маньковська, М. Михайлов, С. Салдан, однак, на кожному етапі розвитку музичного мистецтва з'являються нові підходи у вирішенні такого комплексу проблем.

Отже, зважаючи на актуальність теми дослідження та недостатню опрацьованість, метою нашої розвідки є визначення концепції мистецької інтроверсії як художньої обумовленості філософсько-поетичного символізму в творчих здобутках сучасних українських композиторів.

Спробуємо висвітлити художні засоби сучасної композиторської творчості, спрямовані на утвердження поняття мистецької інтроверсії – в контексті нового ставлення до художньо-образної константи, враховуючи й використання в музичному мистецтві позамузичних звукових феноменів.

Будь-яка композиторська конструктивна схема пов'язана з відтворенням певних напрямків руху інтелектуальної думки в часових та просторових параметрах. Виявлення ж суті мистецької інтроверсії відбувається з урахуванням напрямку руху музичного розвитку та фізичних параметрів твору – як кінцевої мети певних ідейних творчих установок та естетичних уподобань композитора в формуванні художнього образу.

Відомо, наприклад, що з давніх-давен музичний інструментарій супроводжував усі богослужбові практики як певний конгломерат психологічного впливу на людей і закріпився у свідомості людей в історичній ретроспективі як хвала Господові «звуком трубним» за псалмом Давида [2], як кіфара Орфея, що ублажав демонів у підземному царстві [8, 183].

Створені в ХХ ст. електронні музичні інструменти через неспроможність відтворити всю тембральну палітру реальних інструментів, реалізують мистецький твір у так іменованому «космічному» вимірі, формуючи нову віртуальну реальність. Поряд з цим відбувається й процес переходу до ідеології використання традиційних інструментів на рівні пошуків нових можливостей їх фонізму.

У 1970-х роках Мирослав Скорик у *Карпатському концерті* започатко-

вує стиль «нової фольклорної хвилі», в якій барвами інструментів симфонічного оркестру відтворює стихію інструментальних мотивів карпатського регіону, ідеологію співіснування народних образів – за принципом співставлення пісенно-танцювального начала та епічної героїки. Композитор “переконливо заявив про свою оригінальну концепцію опанування фольклору як імпульсу для розвитку музичностильових принципів творчості й уведення його в образне й змістовне коло композиторських реалій” [12, 39]. У своєму ж, віолончельному концерті автор вдало фрагментарно використовує народний інструмент – мандоліну, що допомагає відтворити через її тембр тремтливий філософсько-поетичний символ зболеної людської душі.

Таким чином, можна вважати, що М. Скорик у своїй творчості цього напрямку розвиває принципи мистецької інтроверсії через традицію персонажної драматургії, наповнюючи використання музичного інструментарію обрисами кінематографічної лапідарності та вираженості. Мистецька інтроверсія як філософсько-поетичний ракурс тут висловлюється через енергетику пришвидшеної “зміни кадру” та його динамічну наповненість.

Використовуючи традиційні музичні інструменти симфонічного оркестру, сучасні композитори приносять у свої твори нові оригінальні концептуальні рішення, пов'язані з новими тембральними можливостями звуковидобування, структурними та інтонаційними знахідками. Так, наприклад, з точки зору внутрішнього наповнення простої фольклорної композиції за рапсодично-танцю-

вальним принципом (думка-шумка), цікавою видається ідея *Дунтиху* Ганни Гаврилець для оркестру струнних інструментів, в якому перша частина відображає містичне підґрунтя таємних обрядів карпатських мольфарів, а друга – заряджена танцювальною гротескно-нестримною енергетикою. Зважаючи на використання в творі інтонаційного складу матеріялу, характерного для карпатського регіону, можна було-б сказати, що Г. Гаврилець, як учениця М. Скорика, продовжує традиції “нової фольклорної хвилі”, однак, оригінальність авторської мистецької інтроверсії тут у тому, що темповий та жанровий контраст між частинами нівелюється використанням композитором системи мелодичного інтонаційного “проростання”, що привносить у музичну форму цілісність симфонічного розвитку.

Віднаходження нової форми викладу або виразної інтонаційно-мовної стихії у творчості композиторів попередніх епох було замінено наданням першорядного значення тембральній прерогативі якостей музичного звуку. Можна висловити здогад, що це пов’язано з постійною присутністю шумів у навколишньому середовищі. Тембральна колористика природних явищ, індустріальні шуми, постійні потоки електронних звучань медія-простору, в яких доводиться існувати творчій особистості, впливають на енергоресурс філософсько-поетичного символізму в концепції мистецької інтроверсії, кий напряду пов’язаний навколишньою реальністю.

Так, у творах останніх років Валентина Сильвестрова відчувається нехтування інтонаційною багатоманітністю викладу – на догоду “зануренню” в сутність звукової образної панорами, у зв’язку з чим його мистецька інтроверсія апелює до інших часових вимірів і створює своєрідний молитовний стиль висловлювання.

Відомо, що основою для формування стилю як естетичної категорії є характерна фізіономічна єдність будь-якого явища людського життя та діяльності, типова форма його зовнішнього висловлення, оскільки мистецький стиль – “об’єктивно існуюче висловлення типологічної спільності, що об’єднує певну множину творів мистецтва” [7, 49].

Але для музики В. Сильвестрова характерним є не розмаїття стильових форм висловлювання, а внутрішнє наповнення зовнішньо незмінного образного контексту, що вимагає від виконавців специфічного ставлення до звукової палітри його творів. Таку авторську мистецьку інтроверсію можна порівняти з пошуками моменту “передчуття”, з якого народжується самодостатній колористичний феномен – музичний звук.

Тим не менше, виникнення поняття стилю є природним результатом пізнання людиною навколишнього світу через порівняння, співставлення та диференціювання явищ, що розглядаються як споріднені, подібні або відмінні.

Мирослав Скорик в одному зі своїх інтерв’ю, пояснюючи стильові ознаки своєї творчості поставангардного періоду, стверджує, що “композитор повинен, перш за все, сам знаходити ті виразові засоби і прийоми, якими він користується, щоби втілити свій задум, а не орієнтуватись на те, що модне чи кон’юнктурне” [4].

Тож, наприклад, у *Партиті № 5* для фортепіано М. Скорика у використанні стилістичних ознак певних музичних епох ясно відчувається дистанціювання від поняття “мода”, що виявляється у специфічно фрагментарному їх функціонуванні в межах обраної композитором системи висловлювання. До того ж, індивідуальний підхід композитора явно не співпадає з жанрово-стильовими ознаками “вищого ступеня узагальненості (епохального). Їх буття обумовлено переходом на рівень напрямків з обов’язковим зазначенням ретроспективного відродження генетичних рис, особливо через префікс «нео»: неobaroco, неокласицизм, неоромантизм” [10].

Тож зрозуміло, що для розуміння мистецької інтроверсії у творах сучасної музики необхідно виявити також і певні закономірності суспільно-історичної спадковості мислення композитора в художньо-образному перевтіленні, зафіксувати незмінність ознак, спільних для художніх явищ, що об’єднуються в стійку стильову систему і є загальноприйнятими для певних епох. Потрібно встановити взаємозв’язок виражальних засобів як таких, що виступають в якості стильових ознак та зважити на їх багатопляновість – існування різноманітних ієрархічних “підсистем”.

У структурних особливостях твору та розкритті сутності мистецької інтроверсії слід зважати, також, на непостійний зв’язок елементів музичної мови (мелодичних малюнків, ритмів, ладових зворотів, гармонії) з певними виражально-смысловими значеннями, що можуть змінюватися у співвідношенні об’єктивного зміс-

ту та життєвих зв’язків музичних виражальних засобів (акустичних, біологічних, психологічних) зі сформованою в ході музично-історичного процесу здатністю викликати певні уявлення та асоціації. Так, твір Геннадія Ляшенка *Техніта II* для флейти, арфи і альту за асоціативним рядом можна було-б назвати абстрактним, якби не вишукана структурна панорама, що її витворив композитор. Асоціативний ряд лінійного порядку тут не є першорядним, а виражально-смысловий контекст завуальовано у високо-інтелектуалізований принцип діалогу образних панорам у творі та полілогу зі слухачем. Композитор витончено користується оформленням жанрових алюзій на рівні стилістичної барвистості, а не для виявлення їх антагонізму, що наближає твір до естетики даосизму.

Відомо, що філософсько-поетичний символізм даосизму постулюється на якостях психіки, які дозволяють неупереджено дивитися на речі, проповідують ідеологію мистецтва бути самим собою. Тож мистецька інтроверсія цього напрямку спрямована на висловлення природного стану речей та упевненості в їх правомірності, що є сутністю волевиявлення підсвідомості.

Сучасне композиторське мислення є наповнене абстрактно-смысловими принципами, що пов’язано з бажанням сприяти спорідненості різних філософських напрямків у мистецтві. Так, наприклад, симфонічний твір Івана Тараненка *Зрак (Провидіння Господнє)* за походженням назви з біблійних текстів можна було-б вважати програмним висловленням релігійних поглядів автора. Однак, імпровізаційно-алеаторичний ком-

позиційний прийом звукових “плям”, що його використовує автор, дозволяє прирівнювати естетику цього твору до пантеїстичного містицизму малярів-імпресіоністів.

Відомо, що реалізація впливу елементів музичної мови у творах класичної доби відбувається, виходячи з конкретного контексту, в якому вони виступають: “горизонтальні” зв’язки – з попереднім та наступним мелодичним розвитком, а “вертикальні” з одночасною дією сукупних засобів виразності: гармонії, поліфонії, регістрових, тембрових умов тощо.

Однак, у творчості сучасних композиторів досить часто зустрічається незбалансований підхід у виборі елементів розвитку музичного матеріалу. Так, у *Концерті для флейти та камерного оркестру (пам’яті Олега Ківи)* Ігоря Щербакова, при майже повній відсутності мелодичної інтонаційної обумовленості “знаходимо настільки реалістично змальованими «тривоги і плачі» звукових фонем у загальній оркестровій фактурі, що наша фантазія ніби готує «воскресіння» в них образів давно забутих, тепер вже не реальних, але постійно очікуваних” [11, 11].

У цьому контексті, особливо виокремлюється друга частина циклу, що повністю присвячується “розмові” автора з лісом. Конструкція тут є такою, що струнні інструменти ніби розділено на “стовбури” (акордові пласти у *V-le, V-c, C-b*) та “колихання віт” у верхньому регістрі (*V-ni I-II*). Загальну картину візуальних подій, переведених у звукову площину доповнюють *Marimba* та *Flauto*, які утворюють повітряний простір. Можна сказати, що такий прийом піднімає принцип мистецької інтроверсії на

новий рівень, тому що розрахований на залучення фантазії слухача як такої, що взаємотворить мистецький образ без якогось диктату з боку композитора.

Як відомо, при сприйнятті твору необхідно враховувати контекст жанрової та стильової відповідності, утворення певної системи музичної мови: європейської тональної музики, віденської класики, одного композитора або твору, певного національного колориту або історичного періоду тощо.

Процес кристалізації первинного комплексу виражальних засобів відбувається через інтонаційно-ритмічні звороти, типові та інші засоби виразності (звуковисотні мелодичні звороти, співвідношення довжин звучання тонів тощо), які існують у суспільній музично-слуховій свідомості. Тож, виявлення авторського композиторського задуму як мистецької інтроверсії має здійснюватися через співставлення мотивно-тематичних утворень із рядом аналогічних стильових та образно-жанрових засобів музичної виразності, що в сукупності складає інваріантне ядро та виявляє індивідуальні якості спільних рис утвореного ядра (інваріантних рис стилю композитора, його художніх концепцій, мелодики).

Як уже зазначалося вище, творчий підхід у сприйнятті музичних образів криється в естетичних началах креативності особистості, в залежності від особливостей психології мислення людини та пізнавальної діяльності, від ступеня узагальнення інформації, вжитих заходів до її здобуття, активності особистості, результативності попереднього досвіду.

У *Концерті для флейти та камерного оркестру в трьох частинах* (“Пам’яти мого батька”) Олега Безбородька за допомогою експресивних музичних засобів (флейта-соло та струнні інструменти) вимальовується неоднозначно-трагічний художній образ. Можна подивуватися винахідливості автора у створенні психологічного портрету головної “дійової особи” на грані візуальних і, навіть, натуралістичних прийомів. Але відсторонений клясично-романтичний образ фортепіано, що з’являється наприкінці, зважаючи на популярність автора музики ще й як піяніста-виконавця, стає зрозумілим загальний контекст творчого задуму.

Формування розумового процесу творчої особистості відбувається під впливом актуальних на даний момент чинників, набутого раніше досвіду та актуальних стимулів, а вирішення завдань художньої обумовленості лежить через розшифрування складної динаміки значень (смислів), що фіксуються у мові, музичних символах, художніх образах або залишаються поза свідомістю. Опрацювання ж завдань та виникнення нових мотивів – важливий чинник, що регулює пошукову активність, емоційні імпульси і розумовий процес.

Так, наприклад, композиторська творчість Ігоря Щербакова повністю перебуває у руслі інтелектуальних напрацювань сучасної академічної і, навіть, авангардної музики. Адже, величезний пласт музики ХХ ст. (Д. Шостакович, А. Шнітке, Г. Канчелі, В. Сильвестров) сформував психологію вслуховування в звуковий фонізм музичного матеріалу. Тож, досить часто сучасний слухач залишається “без тематизму” у значенні

використання сталих мелодичних формул, аж до проповідування, так іменованої “музики тембрів”, в якій “промовляють” нашарування оркестрових плястів (Е. Варез, К. Пендерецький).

Соціокультурне значення творчості як особливий вид діяльності людини, внаслідок якої виникають нові матеріальні та духові цінності, якраз і полягає у важливості індивідуального розуміння творчості – для здійснення самореалізації, розкриття та осмислення горизонтів власного духового життя. Мистецька інтроверсія через катарсичні та компенсаторні процеси творчого натхнення в загальнолюдському, історико-культурному та індивідуальному значенні сприяє, таким чином, формуванню нової цивілізаційної ідеології.

Велику роль у цьому відіграє художнє відкриття – як нове пізнання тих чи інших граней дійсності, втілене у музичному творі або його відтворенні за допомогою можливостей художніх засобів виразності (проявлене в інтонаційній сфері, співставленні жанрових ознак тощо).

Так, наприклад, неспівпадіння жанрових та стильових ознак музичних образів *Партити № 5* М. Скорики можна назвати геніяльною знахідкою автора, яка сформувалася “із вірю життя” і вражає своєрідністю, дивовижною здатністю активізувати інтелектуальний багаж слухача у співтворенні філософсько-поетичної концепції твору.

При цьому слід пам’ятати, що загальна концепція твору (зміст, музичний розвиток) має на увазі визначення поняття теми й ідеї твору і включає в себе стиль висловлення

(ідіостиль) та художній світогляд автора. Необхідність додаткових теоретичних роз'яснень композиційної структури (на різних її рівнях), в якій втілено вирішення теми, продиктована тісною взаємопов'язаністю інтелектуального прочитання мистецького задуму композитора з фізичними параметрами твору.

Тож, вияснення сутності основної теми та творчого завдання, яке вирішується в конкретному творі, є можливим лише на основі усвідомленої слухачем цілісності розвитку музичного мистецтва загалом, його жанрів, форм, мови, що впливає на філософсько-поетичний сенс авторської мистецької інтроверсії.

Окремо слід розглянути важливість розмежування розуміння мистецької інтроверсії, зважаючи на специфіку інструментальної та вокальної музики. В кожному з цих напрямків існує два підходи: виявлення теми першого типу, як безпосереднього авторського висловлення про явища дійсності та життя загалом; тема ж другого типу – висловлювання у межах певної мови, засобів виразності, форми, можливостей музичного жанру та певного композитора.

Тож, наприклад, темою першого типу у творі Вікторії Польової *П'єта* (від іт. *Pieta* – милосердя) для скрипки та оркестру струнних інструментів є висловлення знакової та важливої теми – страждання Богородиці, що тримає на руках уб'єнного Сина, Господа нашого Ісуса Христа. В одноіменній скульптурній композиції Мікелянджело висока одухотвореність образу Марії надає трагічній темі просвітлений характер. У темі другого типу цього твору В. Польової використовується мелодійний

мотив, подібний до церковного наспіву, що секвенційно розвивається з нижнього регістру до верхнього, а в партії скрипки-соло – в зворотньому напрямку, утворюючи відчуття співзлиття божественного та земного. На варіаційному “перегукуванні” цих двох напрямків розвитку матеріалу будується філософсько-поетичний символізм зазначеного твору як авторська мистецька інтроверсія.

У той же час, наприклад, у хорових творах В. Сильвестрова тему першого й другого типів висловлює текст, а музично-інтонаційний комплекс виражальних засобів має другорядне значення й лише творить для нього фонічну основу. Такий композиційний прийом можна вважати пов'язаним зі своєрідним “навіюванням” певних образних констант із позамузичного простору. Наприклад, у його творах на вірші М. Лермонтова, або Ф. Тютчева на якомусь таємничому, підсвідомому рівні – через мікроінтонаційні структури – відчувається дух філософсько-поетичного символізму “срібного віку” російської культури, а у творах на вірші Т. Шевченка – аура оспіваної поетом “тихої української ночі”.

Взагалі, втілення позамузичних образних констант у сучасних творах слід розглядати як утвердження цінності форми висловлення мистця у певних засобах виразності та бажання повніше розкрити їх художній потенціал, утвердити нові можливості для відтворення життєвої реальності. Адже творчість композитора залежить від його просторових уявлень та, навіть, тактильних і сенсорних, а, отже, неможливо точно висловити підсвідомі відчуття у ставленні до звуку, який є символом

і має характерні ознаки за тембральними якостями, – може асоціативно іменуватися як «різкий», «м'який», «перлямутровий», «блискучий», «матовий» тощо. Якщо важко адекватно декодувати тембральні якості музичних інструментів, то тим більше, це стосується об'єднання їх в унісоні (міксті), або змішаній колористиці з шумовими прийомами. Мистецька інтроверсія тут може декодуватися лише в психологічній площині, – такий звук може іменуватися, як «задавлений», «тривожний», «безвольний», «вихолощений», «сильний» тощо. А загальна філософсько-поетична панорама бачення може простягатися до безкрайніх просторів людського мислення і відчуттів.

Сучасна ж, модель мислення творчої особистості досить часто засновується на постулаті: “рух потаємними шляхами”, пов’язаного з поширенням у постмодерному суспільстві містичних вірувань та уявлень. Сучасний відео-етер є наповненим фантастичними персонажами, що не може не впливати на творчу особистість, особливо на молодь. “Сформувавшись перш за все як культура візуальна, постмодернізм в архітектурі, живопису, кінематографі, рекламі зосередився не на відтворенні, але моделюванні дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю – відео кліпами, комп’ютерними іграми, диснейвськими атракціонами. Ці принципи роботи з “другою реальністю”, тими знаками культури, які покрили світ..., захопивши в свою орбіту літературу, музику, балет” [6, 9-10].

До цього можна додати, ще й поставангардний напрямок інструментальних творів “інтелектуальної

гри”, що у сучасній композиторській творчості сповідує принцип мистецької інтроверсії і засновується на постулаті: “музика для композитора – шлях без мети” (С. Пілютіков). У таких творах автори схиляються до вишуканих конструкцій оркестрової барвистості, фактурної оригінальності, незвичних виконавських прийомів.

На сьогодні маємо складну ситуацію, коли суспільство перебуває в полоні електронного інструментарію, що прив’язує музичну творчість до технічного інтелекту, а символізм музичної мови, колись пов’язаний з алюзіями до людської мови або світу природи, скочується тепер до прірви «сповіді машинних процесів». За рахунок «моніторно-екранного» засилля відбувається також і «стирання» споконвічних засад мислення та уніфікація образно-просторових уявлень. Звукові ж враження сучасної людини досить часто знаходяться під моторошним пресом машинних шумів.

Тож, у творчості молодих композиторів продовжує проявлятися авангардна ідеологія структуралізму, “розкріпачення дисонансу”, з’являється поняття нового стилю, що в мистецьких кругах отримав назву “театру абсурду”, відбувається естетизація психоделічних принципів алогічності. Так наприклад, в симфонічному творі *Танці єдинорогів* Святослава Луньова ніби відчувається спроба композитора засобами звукової палітри оркестру – через глибинні порухи підсвідомості, майже на візуальному рівні відтворити еволюціоністську сентенцію: “Як воно було, коли ми були ще тваринами”.

Молоді композитори продовжують збурювати суспільство “опусами” та “інсталяціями”, у яких висміюють наш драматичний час, використовуючи в назвах жанрів своїх творів терміни на кшталт: “щось подібне до...”, “неначе як...”, подаючи усталені композиційні та виконавські прийоми у збоченому вигляді. Серед таких можна назвати Володимира Рунчака та Сергія Зажитька. Так, наприклад, у творчому доробку С. Зажитька є “інсталяції”, в яких мистецьким принципам буфонати віддається перевага над іншими стильовими ознаками. Непрофесійна виконавська манера гри на музичних інструментах в його композиціях перемежується зі своєрідним “стьобом” (насмішкою) над старанно виписаними “професійними” музичними “кліше”. Таким прийомом, наприклад, автор користується у творах для камерного оркестру *Погана музика* та *Пісня про голівне*.

У підсумку, слід зазначити, що музична інтонація як система образно-емоційного “навіювання” у творах сучасних українських композиторів не узгоджується з класично-конструктивним методом діалогу та полілогу: неспівпадіння жанрових та стильових ознак музичних образів протиставляється в їх музиці “кітчеві” як системі використання шаблонних інтонацій; різноманітні “інсталяції” все частіше використовують звукові прийоми з поза музичного простору, а імпровізаційний прийом “звукових плям” віднаходить оригінальні вирішення в системі “неофольклорної хвилі” або містичному зануренні в нові незвідані світи.

Співвідношення загальностильових та особистісних ознак жанру в їх трактуванні сучасним композитором дає можливість створювати множинність варіантів мистецької інтроверсії. Особливою сферою пошуків у цьому напрямку є здійснення їх на фоні існування авторської програми або пояснень. Визначення ж, кордонів правомірності трактувань відбувається, виходячи з семантики виражальних засобів музичної мови та внутрішнього структурування цілого.

Проявлена через принципи філософсько-поетичного символізму концепція мистецької інтроверсії у творах сучасних українських композиторів засновується на історичних процесах соціуму, функціонуванні у ньому певних ідеологем, які впливають на автора, формують його внутрішнє бачення та художнє мислення. Самоідентифікація композиторської практики тут здійснюється як через вибір музичного інструментарію, визначення стилістичних принципів творчості, так і з використанням певних звукових фонем, стрижневою сутністю яких є їх тембральні якості, аж до використання позамузичних виражальних засобів.

Художня концепція філософсько-поетичного символізму в проєкції на музичну творчість пов'язана з історичною ретроспективою, розкриттям відношення і розуміння навколишнього світу і індивідуальності людини, взаємодії особистості зі Всесвітом та з самою собою, своїм внутрішнім “Я”. Саме ці складові філософсько-поетичного символізму розкривають сутність мистецької інтроверсії.

Bibliography and Notes

1. Бердяевъ Н., *Смысль творчества (опытъ оправдания человека)*, Москва 1916, 358 с.
2. *Біблія*, Київ 1995, 632 с.
3. Карл Густав Юнг, *Архетипи і колективне несвідоме* / Переклад з нім. К. Котюк, Львів: Астролябія 2013, 587 с.
4. Любов Кияновська, *Мирослав Скорик: людина і митець*, Web.12.01.2014. <www.ji.lviv.ua/ji-library/kyjanovska/kyjanovska-ch1.htm>.
5. Мазель Л. А., *Вопросы анализа музыки*, Москва, 1978, 352 с.
6. Маньковская Н. Б., *Париж со змєями (Введение в эстетику постмодернизма)*, Москва 1994, 364 с.
7. Михайлов М., *Стиль в музыке*, Ленинград: Музыка 1981, 264 с.
8. *Музыкальный энциклопедический словарь* / Ред. Г. Келдыш, Москва 1991, 672 с.
9. Поліщук Олена, *Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс*, Київ 2007, 208 с.
10. Салдан Світлана, *Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03., Київ: Національна музична академія України ім. П. Чайковського 2006, 17 с.
11. Степурко Віктор, "Концерт для флейти та камерного оркестру (Пам'яті Олега Ківи)" Ігоря Щербакова: мистецька інтроверсія, [у:] *Мистецтвознавчі записки*, № 24, Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 2013, с. 9-15.
12. Щириця Ю., *Мирослав Скорик: Творчі портрети українських композиторів*, Київ: Музична Україна 1979, 56 с.
13. Moore Burness E., Fine Bernard D., *Słownik psychoanalizy* / Przekład E. Modzelewskiej, Warszawa 1996, 443 s.



Yuriy Vasylenko

**PECULIARITIES OF MUSICAL PORTRAITS FROM
THE ARTISTIC IDENTIFICATION POSITION**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Jurij Wasyleńko

**CECHY SZCZEGÓLNE PORTRETÓW MUZYCZNYCH
Z POZYCJI IDENTYFIKACJI ARTYSTYCZNEJ**

Abstract: This article provides a consideration of genres of music composer portrait and self-portrait from the standpoint of the individual correlation and the creator image, of the author and his creation, recognizability and uniqueness of his personality through the set of semantically distinct traits and the individual style.

The article deals with meanings of subjective components of the artist's spiritual world, as well as with the means of self-expression, self-assertion, self-esteem, the scope of humor and irony, the method of juggling with hidden characters (ciphers, codes, monograms), with images, masks, involvement of idealization, role-playing games.

Keywords: psychology of creativity, individual author's style, musical portrait, semantics of expression

Portret muzyczny, cechy osobowościowe stworzone przez środki muzyczne, podtekst psychologiczny, świat wewnętrzny bohaterów są to kategorie treści muzycznej, na których przecinają się obszary szczególnej uwagi wszystkich uczestników procesu muzycznego i artystycznego: kompozytorów, wykonawców oraz słuchaczy.

Jednak szczególne miejsce w podanej liście należy postaciom samych artystów odzwierciedlonym we własnej twórczości lub traktowanym poprzez pryzmat odbioru innego kompozytora. Tożsamość artystyczna, wzajemna zależność osobowości i postaci twórcy, autora i jego utworu, poznawanie wy-

jątkowości jego postaci poprzez zespół semantycznie wyraźnych i symbolicznych cech stylu indywidualnego kształtuje unikatowe i wyjątkowo wielowektorowe pole badań w dziedzinie gatunków portretu muzycznego kompozytora i autoportretu. Właśnie z tego powodu one ciągle się znajdują w kręgu zainteresowań naukowych muzykologów, specjalistów w dziedzinie psychologii muzycznej, filozofii, estetyki, pedagogiki, interpretacji i in. Wśród filozofów klasycznych, którzy poruszali problematykę samouświadamienia osobowości – R. Descartes, G. W. Leibniz, J. G. Fichte, G. W. F. Hegel, F. Schelling. Już na tym poziomie wyod-

rębniana jest korelacja osobowości i jej twórczości, według J. G. Fichtego: „«Ja» – absolutny początek twórczości, który jest fundamentem wszystkich rzeczy i samego siebie jako «Nie Ja»” [10]. Do tej problematyki zwracają się specjaliści z dziedziny estetyki: M. Michajłow [5], G. Roźdiestwienski [7], O. Kriwcun [3]; muzykologii i wykonania: M. Aranowski [1], I. Wasiruk [2], J. Ołeksiv [6], A. Staszewski [8].

Zasada gry w podstawie natury twórczości własnej otwierają autoportrety rebusy z monogramami sygnaturami (M. Michajłow nazywa je „schematy abstrakcyjno-wysotne” [5]). Historia ich powstania sięga XVI wieku, kiedy to ukorzeniła się tradycja komponowania *soggetto cavato* (*soggetto cavato dalle vocali di queste parole*): w pewnym wyrazie werbalnym samogłoska każdej sylaby odpowiadała samogłosce w układzie sylab nazw dźwięków (czasami dźwięki wybierano według innych oznak pokrewieństwa fonetycznego).

W epoce barokowej monogramy komponowano na podstawie układu liter, za ich podstawę brano imię, nazwisko lub inicjały kompozytora. Zamiar artysty wprowadzenia monogramu do utworu z całą oczywistością wskazywał na ukazanie początku osobowościowego, obecność autora w wypowiedzeniu muzycznym. Wśród najbardziej znanych muzykantów, którzy zwracali się do tego chwytu – J. S. Bach (B-A-C-H), Franciszek Schubert (F-Es-C-H), Robert Schumann (A-Es-C-H – Es-C-H-A), Bedrych Smetana (B-Es), Arnold Schoenberg (Es-C-H-B-E-G; S-C-H-B-E-G), Alban Berg (A-B-H-F), Bela Bartok (B-E-B-A; B-A-B-E), John Cage (C-A-G-E), Dmitrij Szostakowicz (D-Es-C-H; D-S-C-H). „Własny monogram autorski jest to «podpis» współczesnego kom-

pozytora w utworze muzycznym określający lokalizację artysty w historii kultury muzycznej. Monogramy posiadają szczególną «muzykalność» oraz tworzą interesujące schematy muzyczne” [2].

W wariacjach dla orkiestry *Zagadka* angielskiego kompozytora Edwarda Elgara również zostały zaszyfrowane jego inicjały. Prawdziwym ogłoszeniem jedności zasad twórczych szkoły nowowiedeńskiej jest początkowy temat-*initio* *Koncertu kameralnego* A. Berga na podstawie anagramu Arnold (e) Schoenberg – Anton wEBern – ALBAN BERG.

Jeden z najdawniejszych autoportretów przedstawiono w dorobku twórczym Jean-Philippe Rameau: część trzecia jego *Koncertu Czwartego* Nr 4 dla orkiestry nazywa się *Rameau*.

Grupę autoportretów humorystycznych, karykatur przedstawiają autoportrety powstałe w XVII w. w twórczości tzw. Wirginalistów Angielskich (*Doktor Bull własną osobą* J. Bulla, *Marzenia Gilesa Farnaby* G. Farnaby), kompozycja fortepianowa Gioacchino Rossiniego *Marsz i wspomnienia o mojej ostatniej podróży*.

Interesującym rodzajem twórczości jest autoportret ukryty. Od poprzedniego różni się pozycją ukrycia prawdziwej istoty postaci lub jej idealizacji. „Zachowanie publiczne malarza wzmacnia jego sławę mistyfikatora, aktora. Wyczerpanie według wymyślonego świata marzeń, pragnienia sprostać oczekiwaniom, wdrożyć bezsensowne, głupie, grzeszne pogmatwane życie do legendy, bajki, zaplanowaną dla efektu, często przynosi do jego działań elementy maskarady” [3]. Maski, teatralnej przenośni personaża, powstają jako części składowe autoportretu w spokrewnionej i jednocześnie parze kontrastującej

Florestan oraz *Euzebiusz w Karnawale* R. Schumanna. Na ich przykładzie kompozytor demonstruje przejaw dwóch zdecydowanie różniących się postaci dawidsbuendlerów: namiętnego, pasjonującego, zachwyconego, kategoriycznego w sądach i onirycznego, dyplomatycznego i wyrafinowanego. Podobnym jest również bohater młodzieniec w *Fantastycznej symfonii* G. Berlioz, który poza własnymi cechami w kontekście wydarzeń autobiograficznych oraz wywołanych przez nich jaskrawych emocji oraz burzliwych przeżyć, nadaje swojemu bohaterowi cechy bohaterów literackich okresu romantycznego.

Jako kontynuacja badania twórczego nad odmiennościami samowyróżnienia artystów w dzieńniach autoportretów refleksji (kompozycji zorientowanych na wsparcie oraz otwarcie statusu Autora, rozmyślenia dotyczące tego zjawiska w nasze czasy) oraz masek (personifikacyjnego teatru muzycznego, parodii) w granicach cyklu koncertowego *Nowe pokolenia sztuki XX*. Międzynarodowego Festiwalu Sztuki *Art-listopad* dzięki wysiłkom połączonego zespołu Zespół „Galeria Muzyki Aktualnej” zrealizowano na szeroką skalę program ze światowymi premierami kilku utworów przedstawiających każdą z nazwanych inkarnacji kompozytora: Jurij Akbalkan (*Maska, Autoportret*), Serhij Ziatkow (*Maska, Autoportret*), Jurij Krasawin (*W masce i bez* dla saksofonów (alt, baryton), tuby, wiolonczeli oraz fortepiana, Oleg Pajberdin (*Maska, Autoportret*), Andrij Popow (*Myśloformy* (sztuka teatralna – maska) dla saksofonu altowego, tuby oraz fortepiana „Rzadko spotykane krople spadają z liścia kasztanowca do szklanki z wodą, zapomnianej na werandzie” („kompozycja-autoportret” dla wiolonczeli oraz fortepiana Olega Raje-

wo dyptyk (w nim: *Kołysanka bez słów* (maska), II – *Interludia* (autoportret) dla soprano – saksofona, tuby, wiolonczeli oraz fortepiana. Dzięki temu osiągnięto dialog epok, różnych systemów konwergencji początku tradycyjnego i nowatorskiego.

Całkowite przeciwieństwo poprzedniego – autoportret samorefleksja (samoidentyfikacja, autohipnoza, analiza siebie, samoocena, idealizacja i in.) charakteryzujący się wprowadzeniem do muzyki charakteru liryczno-spowiadającego, ukazuje istotne wydarzenia życia artysty. A. Efros wskazywał na istnienie 2 rodzajów autoportretów. „W jednych artysta jest zajęty swoim wyglądem zewnętrznym, w innych – swoim światem wewnętrznym. Tam – samoodzwierciedlenie; tutaj – samopoznanie. Jeden spokojnie konstatuje, inny przejmująco spowiada się” [Cytowane za: 3, 101].

Oddzielną linię badanego przedstawia portret muzyczny kompozytora w twórczości innego. Jego cechą szczególną jest spojrzenie na proces twórczy ze środka, wzajemne zestawienie zasadniczych różnic osobowości twórczych w zasadach komponowania, w drogach osiągnięcia wyniku twórczego.

Bezpośrednim rodzajem analizowanej grupy jest portret liryczny. Takim powstaje z miniaturowej o takiej samej nazwie kolega kompozytora Nils Gade w *Utworach lirycznych* Edwarda Griega. Portret jest to semantyczny zespół rozpoznawalnych chwytów indywidualnego stylu autorskiego.

Ważnym środkiem odzwierciedlenia stylu autorskiego staje się portret-cytat. Jako wzorzec pokazowy tego podejścia warto przytoczyć cykl fortepianowy B. Filc *Muzyczne dedykacje*, w którym obok stylizacji obecny jest opór

na cytowania znakowych dla twórczości kilku znanych artystów ukraińskich oraz ich kompozycji: śpiewu solo *Babie lato* (*Hej, leci pajęczyna*) na słowa M. Hawalewycza w części *Odgłosy lat minionych* (poświęcona jest D. Siczyńskiemu), śpiewu solo *Tajemnica* („Ktoś mnie jeszcze pamięta...”) na słowa O. Ołesia w utworze *Wspomnienia* ukazującym S. Ludkiewycza, fortepianowej *Dumki* w *Smutna pieśń* poświęconej W. Barwińskiemu i in.

Aluzja stylizacyjna staje się podstawą dla gatunku portretu dedykacji *Hommage à Chopin* (1983, nowa redakcja w 2005 r.) dla czterech fortepiano R. Szchedrina. Cykl *Trzy Dedykacje* dla orkiestry strunowej (2000 – 2004) M. Szucha, pierwsze wykonanie których miało miejsce na festiwalach „Premiery sezonu – 2003” („Kamera kijowska i”, dyr. W. Matiuchina); „Kijów Muzyk Fest – 2005” (Orkiestra Kameralna Filharmonii Kijowskiej, dyr. W. Runczak) obejmuje trzy portrety stylizacje: 1. *Nokturn* (*Mozartowi*); 2. *Chóral* (*Bachowi*); 3. *Fuga* (*Vivaldiemu*).

Odzwiercienie portretowe twórczych nastawień autora cechuje kompozycje na podstawie tematyki zapożyczonych: wariacje, fantazje, parafrazy, transkrypcje, tłumaczenia, aranżacje – niewątpliwie wymagają obecności obrazu autora. Takimi są suita orkiestrowa *Mozartiana* P. Czajkowskiego, *Chopiniana* O. Głazunowa, *Motyle* (na muzykę R. Schumana w orkiestrowce M. Czerepnina), *Śmieszne żemannie* (muzyka D. Skarlattiego w obróbce W. Tomazzino), *Sklepić cudów* (J. Rossini – O. Respigi), balety I. Strawińskiego *Pulcchinella* na muzykę J. B. Pergolezowego *Pocałunek czarownicy* na muzykę P. Czajkowskiego, *Skarlattiana* A. Ca-zelliego i in.

Portret jako symbol epoki skierowano na uogólnienie odtworzenia, filozoficzne uświadomienie cech historycznie znaczącego okresu, wyraznikiem którego jest obiekt obrazu muzycznego jako przedstawiciel znakowy. Takie portrety cechuje nie tyle stylizacja, ile neostylizyka – refleksyjne odzwierciedlenie semiotycznie istotnych oznak stylu w istotnie nowych układach wyrazu. M. Rawel napisał sześcioczęściowy cykl fortepianowy *Grób Couperina* (*Le Tombeau de Couperin*) uzasadniając, że wyraz szacunku jest tutaj nie tyle osobie Couperinowi, ile muzyce francuskiej XVIII wieku. Wzorcem tego wektora jest obraz J. S. Bacha, który powstaje w kompozycjach R. Szchedrina *Ofiara muzyczna* (1983), *Muzyka dla Ketena* (1984), ciąg dalszy można kontynuować takimi przykładami jak *Chopin* R. Schumanna, *Bolero. Eksperyment* Ołeksandra Neżygaja oraz aranżacja tanga A. Piazzoliego – *Tango reminiscenzja* Dmytra Sawenka.

Autoportret w sztuce muzycznej otwiera ogromny zespół zadań i chwytów stylowych: jest to otwarcie składnika subiektywnego, duchowego świata artysty, środek samowrażenia, samopoznania, samooceny, w zakresie humoru i ironii, metoda operowania ukrytymi znakami (szyframi, kodami, monogramami), ukrytymi postaciami, zaangażowaniami zasobów idealizacji, gry fabularnej.

Portret kompozytora w muzyce niesie w sobie potencjał odtworzenia zespołu znanych przez ogół oznak semantycznych stylu indywidualnego oraz oceny społecznej znaczenia jego działalności twórczej. Dochodzi do tego poprzez środki stylizacji, cytowania, parodiowania, monogramowania imion kompozytorów, różnoplanną pracę z materiałem zapożyczonym.

Zwrócenie się do cytowania monogramów wybitnych muzykantów świadczy o pragnieniu artystów innych epok zrozumieć wartość artystyczną oraz skalę ich wkładu w światową sztukę muzyczną, wyodrębnienia dominanty sensory, zwłaszcza w gatunkach polifonicznych.

Bibliography and Notes

1. Арановский М., *Музыкальные "антиутопии" Шостаковича*, [в:] *Русская музыка и XX век*, Москва 1997, с. 213-249.

2. Васирук И. И., *Монограммы-шифры в фугах отечественных композиторов в последней трети XX века*, [w:] *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, 2008, № 55.

3. Кривцун О., *Личность художника как предмет психологического анализа*, "Психологический журнал" 1996, Том 17, № 2, с. 99-109.

4. Крузе С. В., *Автопортрет как форма самопознания личности художни-*

ка: диссертация ... кандидата философских наук, Ростов-на-Дону 2004, 133 с.

5. Михайлов М., *Этюды о стиле в музыке*, Ленинград: Музыка 1990, 288 с.

6. Олексів Ярослав, *Програмність в українській баянній сюїті у форматворчій та стильовій проєкціях*, [в:] *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, Серія: Мистецтвознавство 2012, № 3, с. 115-119.

7. Рождественский Г., *Прембулы: Сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам*, Москва: Советский композитор 1989, 304 с.

8. Сташевський Андрій, *Володимир Рунчак – "Музика про життя"*. Аналітичні есе баянної творчості, Луцьк: Волинська обласна друкарня 2004, 200 с.

9. Фихте И. Г., *Сочинения: В 2-х томах*, Санкт-Петербург: Мифрил 1993, 1485 с.

10. Юферова О. А., *Монограмма в музыкальном искусстве XVII – XX веков: диссертация ... кандидата искусствоведения*, Новосибирск 2006, 239 с.



Lidiya Schehda

INNOVATIVE TENDENCIES OF UKRAINIAN MUSIC FOR CHILDREN OF THE SECOND HALF OF 20TH CENTURY

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Лідія Шегда

ІНОВАЦІЙНІ ТЕНДЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ МУЗИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Abstract: The article is dedicated to Ukrainian music for children, which is virtually represented by the names of all leading musicians. It is marked by a range of important genre and stylistic achievements, and due to innovative approaches it often opens up new trends in its development. Meanwhile, the works of the composers, who do not belong to the leaders of artistic processes, clearly show the main characteristics of a genre within a certain style stage. In general, the trends in the individual genres and their varieties show full adequacy of general development of the national musical creativity in the whole diversity of styles.

Keywords: music for children, genres, styles, folklore, choral music, choral performance

Після Другої світової війни українська музика для дітей розгортається в усталених жанрових напрямках: культивуються різноманітні пісенні (хори для різних складів, одностайні пісні та пісенні цикли), сценічні (опера, балет) та вокально-інструментальні (кантата) жанри. Плідною є розробка сфери камерно-інструментальних композицій.

Часом посилення інтересу до того чи іншого напрямку цього виду творчості відбувалося внаслідок спеціальних адміністративно-творчих настанов, а не особистої ініціативності чи творчих зацікавлень композиторів. Так, після музикоз-

навчого пленуму Спілки композиторів України (СКУ) в січні 1962 року (який відбувся у м. Львові), де критиці підлягала загальна пасивність мистців компонування для дітей, помітно зросла активність у цій сфері. Очевидно, що на посилення уваги до галузі музики для дітей вплинули на початку 1960-х не тільки суспільно-ідеологічні чинники. Повз увагу творчих спілок не могла пройти така визначна подія, як видання праці Карла Орфа *Шульверк. Музика для дітей* (у п'яти випусках з доповненнями, 1950 – 1954 рр.). Ця робота, що мала значний вплив на систему музичної освіти в Австрії, була продо-

вженням попередніх досліджень, які були оприлюднені у виданні *Шульверк Орфа – початкове музичне виховання* (у співавторстві з Гунільд Кетман, 1930).

Її використання у шкільній освіті західних країн стимулювало до створення альтернативних ідей у колишньому Советському союзі. Йшлося, зокрема, про роботу над музично-навчальним репертуаром для дітей різних вікових категорій, яка стала одним із першорядних завдань для композиторів і педагогів.

Провідну роль у його вирішенні, як і раніше, було надано пісенно-хоровій музиці для дітей, у сфері якої досить виразно відбивались здобутки творчості для професійних колективів. Хорова творчість у своєму поступі одна з перших сягає вищих позицій – порівняно з попереднім (довоєнним) періодом, оскільки «наприкінці п'ятдесятих в українській хоровій музиці вже чітко увиразнилися нові концепційно-стильові орієнтири, відмінні від панівних у повоєнний час...» [3, 140]. Окрім того, водночас із поміркованим впровадженням нових стилістичних моделей, саме у хоровій галузі національні образно-стильові чинники зберігали свою першорядність. Така досить складна ситуація виявляє вирішальні фактори для українського співочого мистецтва: «Панування традиційності у музиці 50-х років не варто однозначно і спрощено розцінювати як лише стримуючий, чи, тим більше, негативний фактор. До певної міри вона сприяла збереженню питомих національних основ і в такий спосіб створила гарантії для хорової галузі» [3, 140]. Інші жанри творчості для дітей, незважаючи

на їх репрезентативність і стильові досягнення, ще тривалий час займали порівняно вторинні позиції, оскільки у шкільному побуті загалом і дитячому виконавстві зокрема акцентувалося на потребі розвитку колективних форм музично-виховної практики.

На початок 1960-х років у цьому жанровому напрямку домінує мистецьке опрацювання народних пісень, зберігаючи достатню вагомість навіть в умовах «соціалістичного реалізму» і культивування «інтернаціональних» мотивів у композиторській творчості. Цей образно-стильовий напрямок пісенної творчості для дітей виявився достатньо привабливим у різні періоди – внаслідок його певної своєрідності й можливості апробації нетипових стилістичних засобів. Його втілення, зокрема, відбулося у аранжуваннях пісень різних народів, опублікованих у таких колективних збірках, як *Народні пісні для шкільного хору* (Київ, 1956), *Перепілонька. Білоруські народні пісні* (Київ, 1982), а також авторських підбірок (зокрема, *Обробок пісень народів світу для дітей* (у двох зошитах) Жанни Колодуб (Київ, 1979 та 1986 рр.)).

Органічність цього образно-стильового напрямку для української культури аргументувала в 1965 році Богдана Фільц у дослідженні *Хорові обробки українських народних пісень*: «Окрему ділянку в галузі хорових обробок становлять обробки для дитячого хору. Цей вид обробок відіграє важливу роль у процесі виховання покоління в душі глибокої поваги до свого народу, його мистецьких надбань, культури, рідної пісні» [4, 107].

Поміж показових прикладів продовження традицій у цьому напрямку – *П'ять українських народних пісень* Г. Компанійця (1961). Наслідуючи принципи опрацювань дитячого фольклору, застосовані Левком Ревуцьким у збірці *Сонечко*, він відтворив їх у своєму циклі майже буквально (особливо яскраво це помітно у піснях *Півник*, *Козлик*, *Зайко*). Типовими виразовими засобами цих композицій є «гармонізація одного куплету, який потім кілька разів повторюється. Звичайно він вводиться фортепіанним вступом ілюстративного характеру, що фактурно тісно пов'язаний із фортепіанною партією всієї обробки. Деякі з пісень набрали більш розвиненої форми з вільною розробкою тематичного матеріалу» [5, 108].

Тематично-образні сфери вокальних жанрів перших повоєнних десятиліть фактично виявляють тождність до масових пісенних жанрів того часу, що було об'єктивно зумовлено мистецькою і суспільною ситуаціями в Україні як частині советської імперії. Так, говорячи про більшість пісень, створених для дітей шкільного віку упродовж 1940 – 1950-х років, Богдана Фільц зазначає, що «пісні, як правило, несли в собі ідеї советського патріотизму, інтернаціонального єднання, активно утверджували оптимістичне світобачення. Панівними в них стали поспівки революційних і героїко-патріотичних советських масових пісень з чіткою маршовою ритмікою, «вольовими» квартовими інтонаціями і загальною динамічністю розгортання музичної форми» [6, 92].

Втім, основним тематичним напрямком тогочасної творчості була

патріотична тематика з типовою для неї прославною образністю, звеличенням соціалістичної дійсності тощо. У природному руслі державної політики тоді розгорталася насамперед пісенна й кантатна творчість багатьох мистців. Зразки такої тематики присутні у доробку А. Штогаренка (*Щасливе дитинство*, 1946), І. Віленського (*Сім пісень для дітей*, 1956), Л. Левитової *Іменини Батьківщини* (слова І. Кульської; 1964), Л. Лазаренка *Москва* (слова Г. Бойка; 1972) Ж. Колодуб *Батьківщина, Є на землі* (слова М. Дорізо; 1974 – 1978), Т. Кравцова *Гей, рум'яні мої небокраї, Люблю Вітчизну* для дитячого хору а капела (слова В. Сосюри; 1994 – 1999) та ін.

Серед найпопулярніших таких творів, написаних для дітей дошкільного і різних вікових груп шкільного віку – композиції А. Філіпенка, мету яких О. Голинська визначила як виховання у дітей «буквально з перших кроків почуття громадянськості, допомагати їм повніше відчувати і розкривати красу і багатоманітність оточуючого світу – саме в цьому бачив А. Філіпенко своє завдання. Значна частина пісенного доробку композитора була опублікована у кількох виданнях збірників пісень і хорів для дітей під загальною назвою *Співайте, малята* (Зошит 1-й, 1955; Зошит 2-й, 1955; Зошит 3-й, 1956; Зошит 4-й, 1960), та *Пісні для дітей дошкільного віку* (1965).

Для реалізації цієї мети композитор звернувся до дитячої пісні. Цей місткий, компактний, мобільний і, що найсуттєвіше, доступний для дітей жанр давав йому можливість повсякчасного і повсюдного впливу на дитячий розум і серця» [7, 104].

Втім, від 1950-х років композитор, створивши понад 300 пісень для дітей різного віку, постійно і послідовно виходив поза межі тематики советської масової пісенності. Навіть у текстових основах він відшукував лексеми, які промовляли до дитячої аудиторії орфоепією національної мови. Саме ці твори набули великого поширення у дошкільних навчально-виховних установах, школах, і навіть виконувалися на урочистих концертах (*Ой весела дівчина Олена*, *По малину в сад підем* на слова Т. Волгіної, *Спасибі тобі*, *Вітчизно* на слова Л. Реви та ін.).

Втім, хоча значна кількість зразків дитячої пісенності того періоду несе на собі відбиток такої політизації мистецтва і зауваженої Теодором Адорно «соціальної ентропії» [1, 53], українські мистці послідовно культивують національний культурний ідеал, у прагненні до розвитку автономного художнього процесу відсторонюючись від декларативного вираження діяльності окремих соціальних груп, естетичного обмеження музичного виховання дитячої та юнацької аудиторії та надання галузі прикладного значення.

Показовою у цьому ракурсі є пісенно-хорова творчість Анатолія Кос-Анатольського, який у цьому виді композиторської діяльності зосередився переважно на одно- і двоголосих композиціях навчально-прикладного характеру, розрахованих на виконання шкільними хорами або й безпосередньо на уроках музики у загальноосвітніх школах. До цього плясту (із сімдесяти семи творів на слова сучасних поетів) належать, зокрема, *Вишеньки* і *Гусоньки* (слова І. Кульської; 1953), *Сопілочка* (слова І.

Кутеня; 1958), *Дитячий хорівід* (слова Ю. Шкрумеляка; 1959), цикл *Весна прийшла* (чотири дитячі пісні на слова І. Блажкевич; 1966), *Карпатське озерце* та *Чабанець* (слова С. Жупанина; 1969), *Дві подружки-цокотушки* (слова Г. Бойка; 1972), *Кептарик* (слова В. Ладизця; 1973), *Львівські малята* (слова В. Лучука; 1974), *Мої співаночки* (слова С. Жупанина; 1971) та ін.

Просвітницька і естетико-мистецька функції галузі дозволяли композиторам поступово впроваджувати нові стилістично-драматургічні ідеї у царину, для якої висувалися позірні-спрощені вимоги. Ці процеси помітно активізувалися від другої половини 1980-х років, охоплюючи всі жанри творчості для дітей. Чи не найрепрезентативнішою виявилася сфера духовної музики, до якої після її «легалізації» в Україні від початку 1990-х активно почали звертатися Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Польова, В. Степурко, Б. Фільц, І. Щербаков, О. Щетинський та інші мистці.

Провіщення нової ролі цієї галузі в українській музиці для дітей належить *Мініятюрному реквієму* для хору хлопчиків і камерного оркестру *Сім сльозин* В. Зубицького (слова Б.Олійника, 1985) та *Месі* для дитячого хору і камерного оркестру В. Польової (1991). 1993-го року О. Щетинський виходить на новий рівень стилістичних узагальнень у композиції *Різдво Предтечі* для дитячого хору і ансамблю ударних. Сучасні вокально-кolorистичні прийоми відтоді, фактично, є неодмінним атрибутом різних жанрів вокально-хорової духовної творчості, сприяючи оновленню й розширенню виражальних можливостей дитячого виконавства.

Серед таких творів варто назвати духовну кантату для дитячого хору і симфонічного оркестру *Salve Regina* В. Птушкіна, *Різдва́ний тринтих* для дитячого хору М. Стецюка на слова О. Марченка, хорову мініатюру *Pater noster* О. Щетинського. Але всі ці композиції, хоча й написані для виконання дитячими хорами, все ж доцільно віднести до сфери прослуховування дітьми, настільки складною професійною технікою повинні володіти юні співаки.

Та й загалом виявляється, що найвищі досягнення в жанрі музики для дітей останньої третини ХХ ст. переважно пов'язані з експериментуванням у руслі «нової фольклорної хвилі», що охопила всі жанри творчості й виявила важливе переосмислення проблеми «композитор – фольклор». У цей час, як зазначає Г. Конькова, від передачі «колериту народности» українські композитори приходять до розуміння фольклорної творчості як «складної самостійної системи музичного мислення, де в єдиному комплексі виступають чисто композиційні елементи (лад, ритм, мелодія), виконавський процес і форми побутування у народному середовищі: зв'язок з фольклором здійснюється багатоканально, у кожному конкретному випадку автор знаходить той шлях, який відповідає його задуму» [2, 31].

Ця «багатоканальність» у галузі музики для дітей виявляється насамперед у свідомій орієнтації на певні фольклорні жанри, відтворення їх закономірностей на інтонаційному, метро-ритмічному, архітектонічному рівнях тощо. Прагнення до «типологічного» відтворення різних жанрів стало поштовхом до вико-

ристання пісенних текстів поза безпосереднім цитуванням справжніх мелодій. Це загалом характерна особливість тогочасної музичної творчості, яка у різних «великих» жанрах була ознаменована появою таких шедеврів, як *Чотири українські народні пісні* Л. Грабовського, *Червона калина* Л. Дичко, *Тринтих* В. Бібика тощо, притаманна кантаті для дітей *Чотири українські народні пісні* Л. Дичко. У сфері музики для дітей ця стилістична тенденція представлена, поміж інших, такими оригінальними творами, як цикли *Музична азбука* на народні тексти Ж. Колодуб, *Лісові акварелі* В. Пацери, *Пісні птахів* В. Мартинюк тощо. Всі вони розраховані на виконання дитячими хоровими колективами достатньо високого рівня.

Саме зріст дитячого виконавства дозволив впроваджувати складні стилістичні прийоми, зменшуючи різницю між музикою для дітей і такою музикою для дорослих. Подолання цієї різниці безпосередньо відбулося на факторах розвитку галузі. Так, ознаки інших неотенденцій, зокрема неокласицизму і неоромантизму у музиці для дітей пов'язані з тими ж чинниками, що виявилися в інших галузях творчості. Це – реакція на ускладнення й технологічне перенасичення музичної мови, що у музиці останньої третини ХХ століття виявляються у переосмисленні старовинних форм і жанрів – із втягненням у експеримент фольклорних джерел, застосуванням колажу як важливого у смислово-технічному прийоми. Певні прикмети неокласицизму проступають у редакціях оперних творів мистців початку століття з інтегруванням їх стилю у новий мис-

тецький контекст (*Пастка для відьми* І. Щербаківа (1997) за мотивами опери К. Стеценка *Івасик Телесик*). Натомість у музиці для дітей українськими композиторами (за поодинокими винятками) не використано провідні у минулому жанри хорової творчості – партесний концерт і канти, хоча сам факт звернення до жанру хорového концерту для дитячого складу (як-от *Травневий сад* для дитячого хору *a capella* в шести частинах В. Дроб'язгіної) можна було б інтерпретувати як відродження традицій барокового хорového виконавства.

Тенденція до жанрового розвитку та взаємовпливу насамперед комунікативно близьких жанрів безпосередньо виявилася у наближенні пісенних, хорových жанрів та кантати. Проникнення властивостей кантати виявляється у привнесенні циклічності у організацію пісенних циклів для дитячого виконання (хорова сюїта *Пори року* Б. Фліса; вокальний цикл *Музика для дітей* О. Ківи), формуванні внутрішніх «мікроциклів» (збірник пісень *Від льоду до льоду* і *Вісім хорів на слова О. Олеся* Б. Фільца) чи винесенні провідного жанрового визначення у концепційне окреслення таких творів (*Чотири вокалізи* для дитячого хору без супроводу М. Завалішиної; цикл пісень *Лічилочки* К. Мяскова).

Робота над розробкою оперного репертуару для дитячої аудиторії упродовж 1960 – 1990-х років продовжується, насамперед, у напрямку компонування творів безпосередньо для дитячого виконавства. Такі жанрові задуми репрезентують твори Б. Алексеєнка (*Марійка-розгубійка*), М. Завалішиної (*Якщо є друзі*), А. Філіпенка (*В зеленому садочку*), В. Ша-

поваленка (*Королева – Зубна Щітка*). В. Безкоровайного (*Червона Шапочка*, 1960). Вагомими здобутками стали опери *Терем-Теремок* І. Польського (1949) і *Казка про загублений час* Ю. Рожавської (1951).

Від другої половини 1950-х років активно розвивався дитячий балетний театр, творчі експерименти у якому спрямовувалися до пошуку раціонального співвідношення образно-виражальних та зображально-ілюстративних чинників хореографічно-видовищного мистецтва. Відновлення «дитячих» балетних вистав відбулося завдяки творчим ініціативам М. Сильванського (*Іван – добрий молодець*, 1956), А. Коломійця (*Улянка*, 1959), яким передувало кілька спектаклів – *Лелеченя* Д. Клебанова, *Кім у чоботях* В. Гомоляки.

«Пік» композиторської активності припадає на 1980-ті роки, коли було створено значний масив симфонічних композицій для дітей. Серед них переважають програмні сюїти: *Дитяча сюїта* В. Кафарової, *Іграшки* для симфонічного оркестру М. Завалішиної, *Подорож у незвідане* та *Молодіжна сюїта* для симфонічного оркестру Є. Зубцова, *Піонерське літо* (*Літня сюїта*) Ж. Колодуб, *Алые паруса* (*Багряні вітрила*) для симфонічного оркестру К. Мяскова і *Лис Микита* І. Вимера тощо. З'явилися також окремі симфонічні цикли (*Піонерська симфоніета* Б. Алексеєнка та *Молодіжна симфоніета* для камерного оркестру Ж. Колодуб, тривалий час згодом, у 2003-му – *Концертно* для гобоя (фагота, труби) й камерного оркестру Л. Колодуба) та п'єсифантазії для симфонічного оркестру (*Килимок* Л. Дичко і симфонічна казка *У нашому дворі* А. Мухи).

Отже, українська музична творчість для дітей ХХ століття намагалася виконувати важливі естетично-виховні функції, була спрямована на систематичний розвиток музичної культури у процесі формування художнього досвіду нових поколінь у дошкільному й на різних етапах шкільного віку. Залежачи від багатьох взаємопов'язаних чинників, якот індивідуальні музичні здібності, вікові особливості, загальні фактори розвитку музичного мистецтва тощо, вона розвивається у двох основних напрямках – музика для виконання й музика для слухання дітьми. При цьому перший із них розгалужується на твори, призначені для відтворення дітьми, що не мають спеціального досвіду (для дошкільного віку, для молодшого й середнього шкільного віку в межах загальноосвітніх шкіл; це переважно пісні й нескладні хори) та композиції, виконання яких часом сягає високого професійного рівня (переважно твори для старшого шкільного віку, що виконуються у спеціальних музично-освітніх закладах та професійними дитячими колективами), що доступні для слухання широкій дитячій аудиторії.

Bibliography and Notes

1. Головинский Г. Л., *Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX – XX веков.*, Москва: Музыка 1981, 280 с.
2. Конькова Г. В., *Некоторые тенденции развития советской музыки 60 – 70-х годов*, [у:] *Спрага музики: паралелі і час спогадів*, Частина 2, Київ 2002, с. 29-44.
3. Тишко Н., *Музика – дітям: Нотатки про твори для школярів*, «Культура і життя» 1973, 8 квітня.
4. Фільц Богдана, *Український радянський романс* / Ред. Т. Шеффер, Київ: Наукова думка 1970, 124 с.
5. Фільц Богдана, *Хорові обробки українських народних пісень: Творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами*, Київ: Наукова думка 1965, 136 с.
6. Фільц Богдана, *Українське дитяче виховання як чинник естетичного виховання*, [у:] *VI Міжнародний конгрес україністів*, Книга 2: *Мистецтвознавство*, Донецьк; Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського 2005, с. 82-93.
7. Фільц Богдана, *Методы хоровых обработок украинских народных песен в творчестве советских композиторов: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения*, Київ 1964, 18 с.



Olena Aphonina

**WORKS OF CONTEMPORARY UKRAINIAN AUTHORS
IN POSTMODERN CULTURE MEASUREMENTS**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Олена Афоніна

**ТВОРЧИСТЬ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МИСТЦІВ
У ВИМІРАХ КУЛЬТУРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ**

Abstract: The article is devoted to postmodernism period. A manifestation of postmodern aesthetics are the works of contemporary Ukrainian authors. One of the principles of postmodernism is "double coding". Cultural code in the scholar literature is presented in the system of specific rules. With "code, coding" information is presented, processed, transmitted and saved. In modern art there is a possibility for double refraction that affects the information.

Keywords: postmodernism, code, culture code, meta-code, the works of modern Ukrainian artists

Остання чверть ХХ століття в українській художній культурі відзначена особливим постмодерністичним станом світовідчуття. Загалом воно співпадає з тими процесами, що відбуваються в європейському культурному просторі і характеризуються багатовимірністю, асоціаціями, пародіями, поєднанням і змішанням різних традицій. Для української культури цього періоду певна частина рис європейської постмодерністичної культури стала новинкою. Тож і творчість українських митців зазнала впливу постмодерністичної естетики на ґрунті українських реалій. Пошук своєї манери письма, індивідуальних засобів

виразності для митця був завжди складним, а на початку ХХІ століття став навіть проблематичним. Підвищена інформатизація, технократизація, доступність комп'ютерної обробки позначилася на нашому житті і мистецтві, і безпосередньо вплинуло на процес становлення індивідуальності автора та відпрацюванні його власного стилю. Згадується думка Сергея Аверінцева про те, що ми живемо в епоху, коли усі слова вже сказані, тому кожне слово, навіть кожна літера у постмодерністській культурі є цитатою. Тому актуальним є вивчення сучасних культурно-мистецьких процесів, формування і розвитку внутрішнього і художнього

світу мистців, їхнього авторського підходу до творчості та визначення авторського коду в культурі постмодернізму.

Спроба вияву особливостей постмодернізму характерна для культурологічних концепцій сучасних зарубіжних і українських вчених. Аналіз творів українських композиторів, у яких проявляються риси постмодерної естетики, репрезентований українськими музикознавцями (Олена Берегова, Олена Зінкевич, Ганна Карась, Любов Кияновська, Богдан Сюта).

Визначення рис і сутності художньої культури постмодернізму як «парадоксального дуалізму або подвійного кодування» (Ч. Дженкс) та плюралізму є актуальною проблемою. Під «подвійним кодуванням» постмодернізму Дженкс розуміє «постійне пародичне співставлення двох (або більше) «текстуальних світів», різні засоби семіотичного кодування естетичних систем (художніх стилів). Умберто Еко, Девід Лодж визначають принцип «подвійного кодування» як механізм заміни художнього стилю іншим.

Тож актуальною виявляється проблема вивчення проявів постмодернізму у творчості сучасних українських мистців. Цю проблему розглянемо в контексті вивчення категорій «код, кодування, подвійне кодування» і проведення паралелей з окремими творами сучасних українських мистців.

Код – це сукупність знаків (символів), що є системою певних правил, за допомогою яких презентується, обробляється, передається та зберігається інформація [11]. Яскравим прикладом такої презентації, оброб-

ки і збереження інформації може бути творчість українських мистців. Деякі з них поєднують та взаємодоповнюють часом протилежні теми, образи, ідеї культури, письменства, філософії; переплітають у рамках одного твору різні стилі оповіді; суміщають традиційні жанрові різновиди; використовують класичні сюжети або впроваджують алузії на відомі літературні сюжети попередніх епох.

Поняття “код” використовується у багатьох науках, практиці і значеннях. Наприклад, музична *coda* (*outro*) є заключною частиною музичного твору та підсумком, у якому проходить інтерпретована музична тема. У поезії використовується схожа назва (*cauda*), яка означає додатковий вірш у сонеті. Технічні науки теж широко звертаються до поняття “коду”. Код мови в програмуванні походить від двосимвольного або трисимвольного скорочення назв національної мови; у психології є мовний код. В теорії інформації (Шенон, Уівер) “код” передає сукупність сигналів, що схожі на визначення індивідуального стилю зі стійкою системою художніх прийомів у творчості окремого мистця, групи мистців (течії, або напряму), цілої епохи.

Вивчення творчості мистців у контексті поетики постмодернізму привертає увагу багатьох дослідників (див.: [15], [16], [17]). Вони відзначають спрямованість мистецької творчості до зняття кордонів між елітарним та масовим, коли завдання мистця полягає у створенні композиції одночасно для читача/глядача/слухача з різними рівнями інтелектуального і мистецького розвитку. Серед ознак музичного по-

стмодерністського твору дослідники зазначають звернення до пам'яті слухачів, до коду епохи – з притаманними їй музичними інтонаціями, тобто до діалогічності.

Характерною ознакою сучасної мистецької творчості є інтенсивний діалог. Формування індивідуальності і творчого кредо мистців відбувається в процесі обміну з культурними скарбами різних часів. Вихований на музиці ХХ століття, ґрунтовно знайомий із хорowymi концертами Артемія Веделя, композитор Віктор Степурко використав у *Київських розспівах* і *Богородичних догматах* автентичні мелодії XVIII – XIX століть. Для їхньої розшифровки крЮків запису, як і за княжих часів Руси-України з Візантії, до Києва були запрошені грецькі співаки. Крім того, що вони володіли майстерністю розв'язування того запису, вони ще й були імпрОВізаторами.

Взагалі, у творах Віктора Степурка церковна співоча традиція набуває власних жанрово-стильових ознак. Відродження мистецьких зразків, які пов'язані із збереженням контексту духовності, специфічних законів літурґічного співу, стало можливим у його циклі *Київські розспіви*. Він написаний для чоловічого хору без супроводу та складається із чотирьох частин: *УслИши мя, Господи* (*Почуй мене, Господи*), *Архангельський глас, Адам від землі, Святому Феодосію Печерському*. В основу твору покладено монодію, що повільно розгортається. Звернення до літурґічної монодії є своєрідним діалогом із Середньовіччям. Композитору вдається створити символ сакрального, де молитовність превалює над над змістом слів

та музичною інтонацією. Віктор Степурко звертається до архаїчних образів, відтворює стилістику давнини. Розспіви вражають глибиною філософського змісту вчення *Житія святих Данила* (Димитрія) Туптала, *Слова про закон і благодать* митрополита Іларіона, а також інтуїтивне відчуття чернечих, ісихастських підходів до проблем святости. Для композитора старовинні *Київські розспіви* постають в образі “замурованої святині”.

На музично-виражальному рівні композитор використав архаїчну мелодику. Такий підхід можна назвати інтегрованим, своєрідною стилізацією, але дуже в узагальненому вигляді.

Іншим прикладом творчої взаємодії-діалогом з клясикою є творчість української композиторки Юлії Гомельської. У її творчості співіснують жанри і образні сфери, притаманні клясичним зразкам (*Concerto Grosso* для скрипки і струнного оркестру (2009)); фольклорним традиціям (*Гуцулка-dance* для фортепіано і перкусії, *Фоніум-фольк* для флейти, фортепіано, скрипки, віолончелі, *UkRAINian ballad* для сопрано і туби, *Вийди, вийди, Іванку* – обробка для мішаного хору, *Крила східного вітру* для флейти, клярнета, скрипки, віолончелі, фортепіано, *Барва* для бандури соло, *До сонця* для двох фортепіано); європейському аванґарду в поєднанні з авторським відчуттям сучасного світу: перша симфонія *Symphobia* (2004), Концерт для фортепіано і струнних (2007), *AtomAnatomy* для камерного оркестру (2007), камерна симфонія *Strimpellata-Sounds* (2007), друга симфонія *Україна Forever* (2010).

Якщо виокремити певні зразки коду музичної мови Ю. Гомельської, то виявляється, що її творам притаманні різноманітні мовностильові системи: від західноєвропейської професійної традиції, авангардних композиторських технік ХХ віку до яскраво вираженого індивідуального стилю. Кожен із цих блоків забезпечений своєю звуореалізацією, полістилістичним синтезом музичної мови.

Шукаючи нові можливості мистецького вираження, композиторка використовує відносно прості засоби для музичної творчості кінця ХХ століття. Параметри експресії і розвитку ритму знайшли своє втілення в композиції для тромбона і перкусії *Тріумф адреналіну* (2001). Вільна імпровізаційність у тромбона – з використанням різних звучань тембру інструмента, розгортання динаміки, нетипових засобів виконання – поєднуються із різнобарвним ритмічно-висотним звучанням перкусії. Основу розвитку твору складають ритміка, тембр (сонор, звук), “параметр експресії”, динаміка і елементи інструментального театру. Специфіку формотворення цієї композиції визначають багаторівневість і індивідуалізація музичного твору. “Поліпараметровість музичної мови – присутність у музичній формі окрім тематизму і гармонії таких параметрів, як мелодика, ритміка, звуковисотність, фактура, динаміка, тембр, артикуляція, світло, феномен просторовості характерна для творів постмодерної естетики” [15, 222].

Виникає паралель із найбільш близьким терміном за змістом коду – “мова” (Ф. де Соссюр). Творчий код-мова Наталії Селіванової, укра-

їнської, за походженням, малярки, пов’язаний із природою, де домінуючим виступає колір (*Жовте і блакитне, Кущ як свято, Іриски, Калина, Київські висоти* тощо). Саме свято кольорової гами від найтонших світлих (*Перший сніг, Михайлівський собор, Півонії*) до насичених жовтих, зелених, малинових (*Кульбаби, Будинок на пагорбі, Жовте і блакитне, Натюрморт з яблуками*) розкривають ідеї та механізм народження змісту картини.

Умберто Еко відзначає зв’язок між світом кодів і світом передзнань, ототожнюючи семіотичний універсум коду (S-код) з ідеологією як набором очікувань. Приклад такого поєднання можна знайти у творчості кожного мистця». Український мариніст, на початку своєї кар’єри мариніст, Микола Редька органічно синтезує умовний, фантастичний, реалістичний світи (*Астроодісея, Тримаран. Зірковий світ, Зірковий міст, Мангри*) у своїх картинах, підтверджуючи думку У. Еко щодо здатності мови до опису існуючих та неіснуючих речей засобами символів. Символ “астро” (*Астроодісея*) нагадує про астрологію, астрономію і пов’язаний із епічною поемою Гомера *Одісея*, що розповідає про повернення царя Ітаки Одісея на батьківщину після троянської війни. Маляр створює своєрідні колажі, які сприймаються як казка, або переказ сновидіння. Картина схожа на сучасну версію комунікації часів і образів, одночасно виступає засобом організації за певними правилами зі схильністю до креативності та створення певних кодів.

Тож, підтверджуються вислови Умберто Еко, про виникнення символів-лейблів світобудови і культу-

ри. Часто у текстах, музиці, картинах мистців-постмодерністів здійснюється боротьба реалізму з ірреалізмом, формалізму зі «змістовністю», що спрямоване на створення нових кодів і розпізнавання відомих раніше кодів культури.

Різні типи культур загалом характеризуються культурними кодами, які склалися тисячоліттями і слугували поясненням явищ [12]. На різні параметри «коду» звертає увагу дослідниця Альміра Усманова. У її концепції, складеній на основі визначень Умберто Еко «коду», серед основних параметрів визначається знакова структура, спосіб структурування символів та оказіонально взаємооднозначне співвідношення кожного символу. Такі припущення перегукуються з ідеями Юрія Лотмана, який зазначає, що «код» психологічно настроює реципієнта на штучну мову та ідеальну модель мови і комунікації.

Кінець ХХ – початок ХХІ століття висуває нові вимоги до сучасного твору і мови. Тож Мішель Фуко писав про необхідність іншого стилю мислення та видозміненої мови. Він наголошував, що формування культури ХХ століття та розповідь про неї неможливе без створення нової мови взамін «тисячолітньої мови діалектики». Мішель Фуко виокремлює три епістемі, які існували в європейській культурі нового часу: Відродження (ХVІ), Клясицизм (Раціоналізм ХVІІ – ХVІІІ століть) і Новий час (кінець ХVІІІ – ХІХ ст.). Проводячи паралелі між різними часовими відрізками історії, філософ виводить закономірності періоду Ренесансу: епістемі слів і речей були взаємно ідентичні, безпосередньо співвідно-

силися між собою. Епістемі клясичного раціоналізму щодо слів і речей не мають безпосередньої схожості і співвідносяться опосередковано через мислення, у просторі яви. У сучасній літературі слово є символом, зображенням, позитивом та замкнене на особистості [13, 11]. Концепція Мішеля Фуко «археологія знання» має ядро «знання-мови», в якій епістема використовується у значенні «історичне апріорі, простір знання, порядок, епістеміологічна диспозиція». Епістемі Мішеля Фуко нагадують абсолютний простір Ісаака Ньютона, апріорі Іммануїла Канта, парадигми Томаса Куна. Саме епістемі репрезентують фундаментальні коди культури, які визначають конкретні форми мислення, знання і наук.

Отже, «код» вивчається в семіотиці на рівні знаків і знакових систем, використовується у лінгвістиці, теорії інформації, психології, біології, літературі, соціології, асоціюється з музичною творчістю і образотворчим мистецтвом, які теж є системами знаків та символів.

На сьогодні поняття «код» набуває все більшого значення, використання і вивчення. Метакодам культури присвячена монографія Сергія Горюнкова [3], у якій автор, обґрунтовуючи своє уявлення про культуру як складову історичного процесу, доводить, що основними постулатами розвитку культури є домінування духового начала. Розвиток культури, на думку автора, швидше пов'язаний не з матеріалістичним вивченням та ідеями еволюційного ускладнення світу, а з ідеями його складності в початковій стадії проявів людського духу, з релігією, фольклором, філо-

софією, наукою (в тому числі й історією), літературою, мистецтвом, етикою та правом [3, 6]. Такий аналіз автора нагадує герменевтичне коло. З одного боку, текст розглядається паралельно до епохи, літературного жанру. З іншого – текст є духовим життям автора та історичної епохи. Розгляд тексту з цих позицій, рухаючись від загального до часткового і навпаки, представляє герменевтичне коло (за Ф. Шляйєрмахером).

Культурний код вивчається як ментальна особливість і зміни, які відбуваються при його динаміці. Лоуренс Гаррисон відзначає вплив культурних особливостей на модернізацію та економічний розвиток країн. В основі типології, яку він використовує, лежить теорія аргентинського політолога і журналіста Маріано Грондона. Останній виокремив 25 факторів культури, які впливають на прогрес країн. Гаррисон зробив висновок щодо домінування в регіоні релігії, історичного контексту, географічного розташування. Країни, які швидко змінювали свій культурний код, він пов'язує із розвитком системи виховання в родині, освіти, мас-медій, особистості лідера країни [14].

Оригінальне визначення “культурного коду” знаходимо у французя Кльотера Рапая [10]. Він вважає, що культурний код є несвідомим почуттям речей, явищ, відносин, навіть країн у контексті культури [10, 10] і створює особистість через поєднання досвіду та переживання емоцій імпринтингу (імпрінтинг, термін Конрада Лоренца) [10, 12]. Тож авторський код у широкому розумінні пов'язаний із досвідом особистості в освіті, житті і творчості.

Таке припущення співпадає з тлумаченням Андрія Кончаловського про те, що культурний код є певним набором образів, пов'язаних із комплексом стереотипів у свідомості. Культурне несвідоме приховано від розуміння, але виявляється в діях: культурний код нації дозволяє розуміти поведінкові реакції [7]. Підтвердженням цієї ідеї є перелік дисертацій, присвячених саме виявленню культурних кодів різних народів та націй [7].

У дослідженні Галини Зубко вивчається культурний код народів фульбе у Західній Африці: «Щоб зрозуміти своєрідність моделі культури, необхідно виявити етнокультурний код; культура як єдина складна структура характеризується, зокрема, ядром. Це ядро і є етнокультурним кодом, під яким розуміється вихідна знакова структура, своєрідна матриця, яка містить у собі у неявному вигляді усі компоненти культурної парадигми народу та його поведінки» [4]. Дослідниця виокремлює основи культурного коду фульбе: культури природи, краси, знання. Така тріада розглядається нею як прояв загального прагнення до Гармонії як головного ціннісного орієнтиру світобудови.

Аналіз структури архаїчних просторово-орієнтованих культурних кодів у індоевропейській традиції провів Вадім Михайлін [9]. На основі вивчення клясичної літературної (Гомер, Софокл) та зображальної традиції він намагався виявити діючі у рамках цієї традиції чоловічих просторово-орієнтованих культурних кодів, що дозволяє по новому висвітлити ряд традиційних у європейській гуманітарній традиції проблем

(природа архаїчного епічного тексту, ритуали переходу, давньогрецька святкова культура, походження атлетичних змагань тощо). Зміна чоловічих статусів та життєвих стратегій передує ситуації статусної невизначеності (Ахілл – Агамемнон, Главк-Гектор), знищення нормальних відносин між “старшими” і “молодшими”, призводить до радикальної метаморфози поведінкового стереотипу.

Кожна епоха реагує на зміни суспільного буття та свідомості, народжує свої норми культури, методи їхнього засвоєння та усвідомлення. У Стародавній Греції та Римі було унормовано розмежування між мистецтвом «високим і сервільним»; ця традиція до деякої міри зберігалася і в добу Середньовіччя. В епоху Відродження усі види мистецтва стали об'єктом для досліджень. Розвиток засобів масової інформації, її доступність для різних верств населення, засилля реклами, сприяли виникненню масової культури у ХХ столітті. На початок ХХІ століття розвиток інформаційних технологій впливає на усі галузі життя й культури людини, інтенсивно збагачує академічне мистецтво.

Французький учений Ролян Барт виокремив п'ять кодів художніх текстів постмодернізму: культурний, герменевтичний, символічний, семіотичний та проайретичний / нарративний [2, 40]. Вчений трактує “код” як асоціативне поле, “понадтекстову організацію значень, які дають уявлення про певну структуру”. За Бартовим визначенням, код належить, головню, до сфери культури: “Певні типи вже баченого, вже прочитаного, вже зробленого; код є конкретною

формою цього «вже», яке констатує будь-яке письмо” [2, 455-456]. У будь-якому оповіданні, на думку Барта, є поєднання різних кодів, постійне співставлення, протиставлення та створення інтересу у читачів – для встановлення інтерпретаційного зв'язку.

Голландський критик Доуве Фоккема відмітив, що код постмодернізму є лише одним з багатьох кодів, які регулюють виробництво текстів. До інших кодів, на які орієнтуються письменник, критик відносить лінгвістичні коди природної мови (англійська, французька тощо); загальнолітературний код, який пробуджує у читача інтерес до прочитання літературного тексту; жанровий код, який активізує певні очікування від обраного жанру; особливий код кожного письменника [17]. На його думку, постмодерний код може бути охарактеризований як вибір кращих семантичного та синтаксичного засобів для постмодерністичного твору з нонселекцією як принципом організації тексту [17, 129], що підтверджує думку Роляна Барта про поєднання різних кодів в одному тексті. Цікавим прикладом такого процесу є балет Радуги Поклітару *Жінки у ремініорі*, створений на основі музики Йоганна Себастьяна Баха *Перший концерт для клявіру з оркестром ремініор*. Сюжетна лінія балету нагадує п'єсу *Дім Бернарди Альби* Федеріко Гарсія Льорки, де жіноча драма наповнює твір еспанською пристрасною й експресією. Авторський код тут характеризується відбором музичного, літературного, хореографічного, образотворчого засобів для створення органічного постмодерністичного твору. Його оригінальність у демо-

кратичності або плюралізмі до різних джерел або одного, вже зовсім сучасного твору.

Отже, сучасне мистецтво віддзеркалює інтенсивність і унікальність діалогу культур. Прикладом такого взаємообміну є творчість українських мистців. Авторський код тут розкривається на різних рівнях і пов'язаний із впливом постмодерністичної культури. На рівні знаків і знакових систем композитори і маляри використовують мелодії й теми, що підкреслюють індивідуальні уподобання мистців і визначають їх авторський код. Зокрема, у творах композитора Віктора Степура співова традиція української Церкви набуває власних жанрово-стильових ознак – з відродженням художніх зразків культури XVIII віку.

Bibliography and Notes

1. Андреева Ирина, *Постмодернизм в русской литературе*, Web. 01.10.2013. <<http://fege.narod.ru/librarium/andreeva.htm>>.

2. Барт Ролан, *Семиотика, Поэтика*, Москва 1989, 616 с.

3. Горюнков Сергей, *Мета-коды культуры*, Санкт-Петербург 2014 с.

4. Зубко Галина, *Проблемы реконструкции культурного кода фульбе: Западная Африка*, Москва 2004, Web. 12.11.2013. <<http://www.dissercat.com-/content/problemy-rekonstruktsii-kulturnogo-koda-fulbe-zapadnaya-afrika>>.

5. Исаев Эдуард, *Методические указания к курсу «Основные понятия социолингвистики»*, Симферополь: Таврійський національний університет ім. В. Вернадського 2001, 32 с.

6. Кононенко Б., *Большой толковый словарь по культурологии*, Москва 2003, 512 с.

7. Кончаловский Андрей, *Надо разобратся с культурным геномом*, Web. 14.06.2012. <<http://www.politekonomika.ru/may-june2012/nado-razobratsya-s-kulturnym-genomom>>.

8. *Культурология: XX век. Энциклопедия: В 2-ох томах* / Ред. С. Левит, Санкт-Петербург: Университетская книга 1998, 447 с.

9. Михайлин Вадим, *Мужские пространственно-ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции: автореферат ... диссертации доктора философии, 24.00.01., Саратов, 2006, 36 с.*

10. Рапай Клотер, *Культурный код. Как мы живем, что покупаем и почему*, Москва : Альпина Бизнес Букс, 2008, 167 с.

11. *Скорочений словник філософських термінів*, Web. 20.03.2014. <http://www.philsci.-univ.kiev.ua/biblio/FIL_XX/kk.html>.

12. Усманова Альмира, *Код, [у:] Постмодернизм. Энциклопедия* / Ред. А. Грицанова, М. Можейко, Минск 2001, с. 364-365.

13. Фуко Мишель, *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*, Санкт-Петербург 1994, 400 с.

14. Харрисон Лоуренс, *Культурный код и прогресс*, Web. 2.03.2014/ <http://www.opec.ru/1295413.html>

15. Холопова Валентина, *Формы музыкальных приведений*, Санкт-Петербург 1999, 496 с.

16. Эко Умберто, *Заметки на полях «Имени розы»*, Санкт-Петербург 2007, 92 с.

17. Fokkema Douwe W., *The Semantic and Syntactic Organisation of Postmodernist Texts*, [in:] *Approaching postmodernism* / Eds. D. W. Fokkema, H. Bertens, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins 1986, p. 81-98.

Mykola Portsev

**FUSION IN THE CONTEXT OF INTEGRATION PROCESSES
OF MODERN GUITAR JAZZ PERFORMANCE**

National Academy of Managerial Personnel of Culture and Art, Ukraine

Микола Порцев

**Ф'ЮЖН У КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ
СУЧАСНОГО ГІТАРНОГО ДЖАЗОВОГО ВИКОНАВСТВА**

Abstract: In the article we pay attention to external and internal factors of formation and development of fusion style in jazz guitar performance. We also trace the peculiarity of fusion and point out its specific features. Creative portraits of Ukrainian and foreign guitarists, who work in fusion style, are enlightened. The guitar fusion issues and prospects in the context of music culture development are analyzed.

Keywords: jazz, fusion, guitar, performing methods, modern technologies

Музика другої половини ХХ століття характеризується як пошуком нового, так і компіляцією старих елементів задля створення ексклюзивного, нового й, несхожого на попередні, музичного стилю. У сучасній музичній культурі інтегративні тенденції розглядаються дослідниками у контексті постмодернізму. Інтегративна концепція постмодернізму полягає у сміливому одночасному поєднанні елементів стильових систем із опорою на досвід попередніх поколінь, що кардинально змінює художній простір на зламі тисячоліть.

Постмодернізм, як зазначено в *Енциклопедії постмодернізму* за редакцією Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора, – це сукупне визначення тенденцій у культурній самосвідомості

індустріально розвинених країн, яке увійшло до наукового обігу наприкінці 1960-х років, а також – напрям у мистецтві, що формується на новій концепції естетичного плюралізму і відповідає певним канонам постмодерну. Амбівалентність буквального значення «постмодернізм» пояснюється, як «після-сучасність» або «після-Модернізм» [1, 189].

Відмінною від Модернізму рисою у Постмодернізмі є заперечення концепції одностилевості та однорідності, використання цитат, повторів, колажу, програмне змішування низької та високої, неприбуткової та комерційної, елітарної та призначеної для по-різному підготовленої публіки культур.

Розглядаючи Постмодернізм у контексті джазу, коли після 1940-х років відбувається відхід від америкоцентризму і розповсюдження його по світу, насамперед у Європі, цей напрям музичного мистецтва збагачується новими рисами, а також поєднується з популярною музикою свого часу. Ці фактори дають поштовх до виникнення в кінці 1960-х років стилю «ф'южн», який синтезує у собі риси різних культур. У перекладі з англійської мови слово «*fusion*» означає «сплав». Цей стиль можна охарактеризувати як поєднання культурних традицій Сходу та Заходу, а також минулого й сьогодення. В архітектурі це риси різних епох, поєднання не поєднуваного, наприклад, Бароко з Модерном, в дизайні – класика Сходу із сучасністю Заходу, в моді – свобода кольору та матеріялу.

У музичних довідниках, зокрема у *Словнику музичних термінів* за редакцією Юрія Юцевича вказано, що «ф'южн» – це напрямок, який виник із джаз-року й характеризується синтезом рок-музики та джазової імпровізації, а також використанням електрифікованих музичних інструментів [9, 204].

Про стилістику і особливості «ф'южну» писали Й. Берендт у *Джазовій книзі: від регтайму до ф'южну* [10], С. Ніколсон у *Історії джаз-року* [14], С. Девукс та Г. Гіддінк у *Джазі* [11]. Про визначних музикантів ф'южну можна знайти інформацію в Короткій енциклопедії джазу і блюзу А. Продана, *Великій енциклопедії джазу* В. Фейертага та на офіційних сайтах музикантів. Про джаз в контексті постмодернізму чимало інформації у працях Ф. Шака *Джаз як соціокультурний феномен*,

П. Корнева *Джаз в культурному середовищі ХХ століття* та А. Огородової *Етноджаз як соціокультурний феномен*.

Українські автори також досліджують сучасну джазову гітарну музику. Серед них варто назвати П. Іваннікова та Є. Мошака. П. Іванніков розглядає сучасний джаз у контексті постмодернізму, як синтез минулого та сучасного, висвітлюючи процес розвитку гітарного виконавства і перспективи музикознавчої роботи в цій сфері [3], [4]. Є. Мошак у своїх наукових розвідках зазначає, що для гітарної джазової та рок-музики другої половини ХХ століття характерним є створення специфічного звуку, нових технічних прийомів та вироблення гітаристами оригінальної виконавської манери [6], [7]. Однак українські автори, розглядаючи сучасне гітарне джазове виконавство, у тому числі й у контексті постмодернізму, не окреслюють його в категорії «ф'южн».

Первісно стилем «ф'южн» називали джаз-рок, оскільки коли з'явився новий популярний стиль – рок, і велика аудиторія стала його шанувальниками, для відновлення позицій джазу музиканти почали експериментувати, поєднуючи джаз з рок-музикою. Ф'южн синтезував характерні елементи цих двох стилів: від джазу він унаслідував свінгування та імпровізаційність, а від року – використання електроінструментів (електрогітари, бас-гітари, електрооргану). Відбулася й зміна в інструментарії: електрогітара та фортепіано (електроорган або синтезатор) стали не лише учасниками ритм-секції, а й сольними інструментами в джаз-рокових колективах.

Ф'южн – це переважно інструментальна музика, яка має ряд своїх особливостей, що дає змогу чітко відрізнити її від інших. Характерними його рисами є велика форма творів, складна метроритмічна основа, малопоширений музичний розмір, а також неабиякий рівень складності, який потребує віртуозної майстерності від музикантів.

Розглядаючи джазовий музичний стиль «ф'южн» у контексті постмодернізму, необхідно зробити акцент на його становлення як масового мистецтва з постійним творчим експериментом, а також на його інтертекстуальність, яка проявляється у поєднанні різних стилів із джазовою імпровізацією. Якщо вести мову виключно про гітару, то відбувається взаємопроникнення музичного матеріалу та виконавських прийомів різних видів гітар (клясичної, акустичної, електрогітари), а також залучення електронних засобів для зміни тембру звучання інструменту.

Говорячи про гітарний ф'южн та тенденції його розвитку, неможливо оминати знакові фігури музикантів, які стали основоположниками та популяризаторами цього стилю.

Одним із найбільш впливових та колоритних основоположників ф'южну був Пет Метіні (Pat Metheny) – американський джазовий гітарист. Репертуар П. Метіні включає композиції для гітари-соло, малих ансамблевих форм та великих оркестрів. Стилістика гри музиканта коливається між сучасним джазом і роком та клясичною музикою. Особиста оригінальна виконавська манера полягає у вільній гармонійно-ритмічній імпровізації – на фоні чіткого проведення мелодії, яке характерне

для традиційного джазу в поєднанні зі свінгом та блюзом. Музикант реалізує нові імпровізаційні, інтонаційні, технічні та технологічні можливості гітарного ф'южну.

П. Метіні грає як на електро- так і на акустичних інструментах. Він першим починає використовувати й синтезатор. Музикант допомагає компанії Ibanez у розробці нових гітар, зокрема сопрано-гітари, винаходить 42-струнну гітару, а також використовує її у своїй музичній творчості.

Під час гри П. Метіні використовує всі п'ять пальців лівої руки, виконуючи більш насичені гармонійні побудови, аніж це притаманно для стандартної чотирипальцевої техніки гри. Для правої руки він використовує як пальцеву гру, так і гру медіатором.

Також одним із перших гітаристів ф'южну був Ларрі Коріел (Larry Coryell) – американський джазовий гітарист, блискучий соліст та акомпаніатор. Як виконавець, він сформувався під впливом творчості Чака Бері (Chuck Berry), Веса Монтгомері (Wes Montgomery), Чета Аткінсона («Chet» Atkins). Музичний стиль виконавця – джаз-рок, що поєднує рок-музику з джазовою імпровізацією, долучаючи до цього інтонації Сходу.

Л. Коріел блискуче володів акустичною та електрогітарою, грав у багатьох музичних стилях, у тому числі цікавився і клясичною музикою (І. Стравінський, М. Равель, А. Вівальді). Він створив супергрупу «The Trio», яка стала яскравим прикладом гітарного ф'южну, музика якої розкривала технічні, колористичні та стильові особливості гітари. Разом із Л. Коріелом у цьому проєкті були за-

діяні відомі гітаристи-віртуози – англієць Джон Маклафлін та еспанець Пако де Люсія. Пізніше після європейського турне Л. Коріела в цьому проекті його замінив американський джазовий гітарист – Ел ді Меола (Al Di Meola) [13].

Джон Маклафлін – англійський ф'южн-гітарист, який перебуває у постійному творчому пошуку нових музичних форм, стилів, інтонаційних та технічних можливостей інструменту. У своїй музиці виконавець синтезує джаз і рок, залучає індійські мотиви. На творчість гітариста вплинуло його захоплення індуїзмом, а також гра з індійськими музикантами – виконавцями на народних інструментах. Музикант створив «Махавішну оркестра» («The Mahavishnu Orchestra»), який став першим музичним колективом-представником стилю ф'южн. Цей колектив виконував складну та віртуозну музику, яка поєднувала джаз-рок з фольклором Індії.

Крім цього, Дж. Маклафлін грав і з симфонічним оркестром як соліст, створивши нову концепцію, згідно з якою соліст не виконує завчасно написану партію, а імпровізує під час виступу [12]. Серед видатних музикантів, з якими співпрацював видатний гітарист – знаменитий Майлз Девіс (Miles Davis).

Дуже близьким до джазу є еспанське фламенко, яке у своїй основі має мелодійні стандарти (копли), які обігруються за допомогою імпровізації. Видатний еспанський фламенкист, гітарист та композитор Пако де Люсія (Paco de Lucía) став третім учасником супергрупи, додавши своєрідний колорит до цього проекту.

Творчість Пако де Люсії була тісно пов'язана з народною музи-

кою його батьківщини, а основним завданням музиканта стала її популяризація у Європі та за межами країни. Внеском гітариста у музичне мистецтво стало створення нового стилю – «нове фламенко». Цей стиль побудовано на основі традиційного фламенко, однак із залученням елементів року, блюзу, джазу та академічної музики. Саме тому він стає схожим до популярного на той час стилю «ф'южн». Відмінністю «нового фламенко» від традиційного є розширений інструментарій (бас-гітара, флейта, скрипка та інші), тоді як у класичному все будувалось лише на акустичній (фламенковій) гітарі та перкусії.

Майстерно володіючи блискучою віртуозною технікою, у якій Пако де Люсія якнайповніше розкривав потенціал акустичної (класичної або фламенко) гітари, він на власному прикладі довів колегам-гітаристам, що виконувати швидкі пасажі на гітарі можна не лише медіатором і за допомогою прийому «легато» в лівій руці, а й пальцями, виграючи кожен ноту. Також цікавим є той факт, що виконавець ніколи не використовує електроінструменти та звукові процесори, а на концертах грає живим звуком, який підсилюється звичайним мікрофоном.

Яскравим представником, а також одним із найбільш впливових та шанованих гітаристів ф'южну є американець Ел ді Меола (Al Di Meola). Його виконавський стиль формувался під впливом джазового гітариста вірменського походження Боба Есленіяна, який будував навчальну програму таким чином, щоб вивчати музику різних стилів (джаз, фламенко, босса-нова, класика). Це вплинуло на

розвиток особливої техніки гри Ел Ді Меоли і заклало основу для формування власного музичного стилю.

Музикант брав участь у різноманітних музичних проєктах із музикантами різних країн світу, зокрема був учасником знаменитого гітарного ф'южн-проєкту «The Trio». Ел ді Меола часто експериментує у своїх композиціях, залучаючи етнічні музичні інструменти, що робить його музичний матеріал унікальним. Так, музикант у свій час залучав у свій проєкт відомого українського бандуриста Романа Гриньківа.

Ел ді Меола постійно перебуває у пошуках нових виражальних засобів. При створенні альбомів музикант активно користувався не лише живим звуком, а й комп'ютерними технологіями, як, наприклад, MIDI з поєднанням семплованих звуків. Окрім концертної діяльності, Ел ді Меола разом зі своїм вчителем Бобом Есленіаном створив навчальний посібник *Акорди, арпеджіо та соло*.

У контексті сучасного гітарного джазового мистецтва неможливо оминати й постаті Майка Стерна – американського гітариста, учня Пета Метіні. Музикант здобув славу, граючи в гурті Майлза Девіса. Його музичний стиль – суміш джазу, фанку та року. Характерними особливостями виконавської манери гітариста є чіткий ритмічний акомпанемент, «плаваючий» звук довгих нот та використання електронних ефектів при виконанні сольної імпровізації. Творчий доробок гітариста – 15 сольних альбомів.

Колектив Майлза Девіса виховав та прославив і Джона Скофілда (John Scofield) – американського гітариста та композитора, який прийшов на

заміну Майклу Стерну (Mike Stern). Основним інструментом Дж. Скофілда є електрогітара. Крім цього, він також грає на акустичній гітарі. Музиканту притаманне стилістичне різноманіття, яке можна визначити як суміш блюзу та кантрі, бопу та фанку. Звук гітари Дж. Скофілда більш тяжіє до рок-музики, де здебільшого використовується ефект дісторшн. Усі стильові та звукові особливості гри гітариста в поєднанні з блискучою джазовою імпровізаційністю формують стилістику сучасного ф'южну.

Більше чотирьох десятиліть працює на музичній сцені знаменитий американський гітарист мексиканського походження Карлос Сантана (Carlos Santana). Творчість К. Сантани є новаторською та відомою у цілому світі. Власний оригінальний виконавський стиль, який поєднує в собі риси джазу, блюзу, року, африканського та латиноамериканського музичного фольклору, фламенко стирає культурні та географічні межі та є цікавим для слухачів у всьому світі. Часто музичний стиль, у якому працює К. Сантана, називають «латин-рок» (синтез сальси, самби, румби в рокових «шатах»).

Музичний світогляд гітариста формувався як наслідування знаменитих гітаристів – Бі Бі Кінга, Ті Бовн Вокера, Джона Лі Гукера. Після переїзду у багатонаціональне американське місто Сан-Франциско і знайомства з різноманітними музичними стилями народів, які там проживали, К. Сантана почав створювати власний стиль і манеру гри, використовуючи електронні ефекти та залучаючи весь діапазон гітари в поєднанні зі специфічними виконавськими прийомами (вібрато, блюзове гліссандо,

неартикуляційні звуки та ін.). К. Сантана є лавреатом багатьох премій Греммі, що підтверджує визнання гітариста у всьому світі.

Синтез джазу, свінгу, бопу, ритм-енд-блюзу, джаз-року та софт-року характеризує творчість американського гітариста-віртуоза та вокаліста Джорджа Бенсона (George Benson). Як гітарист, він формувався під впливом музики Джанго Райнгарда та Веса Монтгомері, переймаючи їх виконавську манеру та технічний арсенал, а з часом виробив і свій унікальний музичний стиль.

Дж. Бенсон є не лише чудовим інструменталістом, а й блискучим вокалістом. Інструментальна і вокальна лінії у його творах взаємодоповнювали, і жодна з них не переважала іншу. Музикант одним із перших став використовувати комбінацію унісонного звучання гітарного соло і вокального виконання в манері «скет». Завдяки поєднанню багатьох стилів, Дж. Бенсону вдалось повністю розкрити ідею стилю ф'южн, який поєднав у собі складну джазову основу з легкістю популярної музики.

Ф'южн як напрям сучасного гітарного джазу розвивався не лише у США та Європі, а й в Україні. Першим українським гітаристом, який активно працював і поширював ф'южн, був Олександр Любченко – дніпропетровський гітарист та композитор. Творчості музиканта притаманний стильовий синтез, який поєднує в собі риси джазу, року, слов'янського та світового фольклору. О. Любченко відкрив онлайн-школу для тих, хто бажав навчатися гри на гітарі й пізнавати джазову музику з її характерними рисами та виконавськими прийомами.

Синтез фольклору кримських татар із джазом віртуозно репрезентує український гітарист та композитор Енвер Ізмайлов. Стиль гри гітариста можна віднести до етноф'южну. Також Е. Ізмайлов має власний унікальний стиль і є засновником таких напрямів, як татарський блюз та казахським фанк.

Характеризуючи виконавську манеру гітариста, слід відзначити його вміння «трансформувати» гітару в інші інструменти, завдяки чому йому одному вдається створити ілюзію гри цілого оркестру. Е. Ізмайлов блискуче володіє прийомом теппінгу, а також під час гри використовує колористичні прийоми – почісування, постукування, підтягування, прокручування, видобування обертонів, які є не просто ефектами, а й служать виражальними можливостями, завдяки яким досягається створення певного образу [6, 277].

На постсоветському просторі активно пропагують гітарний ф'южн гітаристи українського походження Роман Мірошніченко та Ігор Бойко. Виконавський стиль відомого молодого гітариста, композитора та музичного продюсера Р. Мірошніченка формувався під впливом видатних ф'южн-гітаристів Ел ді Меоли, Джона Маклафліна та Ларрі Корієла. Він переймав досвід, не лише слухаючи їхню музику, а й граючи разом із ними на концертах.

Р. Мірошніченко знаний не лише у країнах колишнього Советського союзу, а й за його межами, зокрема у США. Його творчість репрезентує надбання розвитку джазової гітари на теренах постсоветського простору. Гру музиканта вирізняє блискуча техніка та майстерна імпровізація.

Музикант широко використовує надбання новітніх технологій, зокрема, він першим зіграв сольний концерт, використовуючи iPad [8].

Неповторним музичним стилем, а також віртуозною виконавською манерою гри гітарі володіє ф'южн-гітарист, композитор і аранжувальник – Ігор Бойко, який є учнем видатного київського джазового гітариста Володимира Молоткова. Музикант записав 6 сольних компакт-дисків, постійно концертує та бере участь в різноманітних джазових фестивалях.

І. Бойко також є автором навчальних книг, таких як *Мій метод* та *Імпровізація на електрогітарі*, яка складається з чотирьох частин, у яких крок за кроком викладений матеріал і методичні пояснення для ефективного навчання. У 2005 р. музикант заснував «Лябораторію професійного навчання гітаристів».

Російський джазовий гітарист, аранжувальник та композитор Ю. Щьоткін популяризує стиль ф'южн у своїй країні, створивши власний проект в цьому напрямі під назвою «BrushUp!». Характерною ознакою творчості цього проекту є синтез рис року, запального фанку та вишуканого класичного джазу. Як і І. Бойко, він також є автором навчально-методичної літератури: серед його доробку треба назвати такі навчальні посібники: *Основи джазової мови*, *Гітара в джазі*. *Школа гри* та *Допомога блюзмену*. В цих посібниках систематично викладені поради та музичні приклади з аудіододатками для молодих музикантів, які автор запозичив із власного досвіду та із зарубіжних джазових посібників.

Національні риси у джазовій обробці простежуються у творах укра-

їнських композиторів, що пишуть для класичної гітари, – Андрія Андрушка та Юрія Стасюка, які вдало поєднують пісенний та танцювальний фольклор із гармонійно-ритмічними рисами джазової музики. Також вони долучають до арсеналу класичної гітари специфічні виконавські джазові прийоми. Новий підхід до народного фольклору дав можливість музикантам створити унікальний музичний проєкт, що може репрезентувати українську музику на світовій музичній сцені.

Підсумовуючи розповідь про гітарний ф'южн, варто зазначити, що гітара є інтернаціональним і поліетнічним музичним інструментом із великим потенціалом. Сучасне професійне гітарне виконавство знаходиться на етапі об'єднання всіх прийомів гри, які притаманні класичній, джазовій, фламенко- та рок-школам, а також різноманітних електронних гітарних ефектів та видів гітар (акустичних та електро-). Важливим аспектом є й участь гітаристів у багатьох музичних проєктах із музикантами різних країн світу та постійна зміна музичних стилів, у яких вони грають, експериментуючи із різними засобами музичної виразності. Саме сплав цих факторів і визначає їхню приналежність до стилю ф'южн.

Слід зазначити, що становлення багатьох ф'южн-гітаристів – Майка Стерна, Джона Маклафліна, Джона Скофілда – проходило завдяки творчій співпраці з родоначальником цього стилю – Майлзом Девісом.

Цей стиль є популярний і зараз, багато музикантів постійно звертаються до нього. Крім поєднання джазу з роком, сьогодні ф'южн передба-

чає синтез джазу з національним фольклором та іншими музичними напрямками. На зламі століть ф'южн видозмінює структуру клясичного американського джазу, де нівелюються його автентичні риси (свінгування вже не є основною його складовою), а відбувається процес злиття з практично усіма можливими напрямками світової музичної культури. Ф'южн як стиль буде актуальним ще не одне десятиліття, тому що він яскраво репрезентує джаз і підтримує інтерес публіки до нього, додаючи до нього нові мелодії, засоби виразності та новаторські технічні прийоми.

Bibliography and Notes

1. Вінквіст Чарлз, Тейлор Віктор, *Енциклопедія постмодернізму*, Київ: Основи 2003, 504 с.

2. Дмитриевский Ю., Манилов В., *Гитара от блюза до джаз-рока*, [у:] *Гитара от блюза до джаза. Популярны́е джазовые пьесы*, Київ: Музична Україна 1985, с. 3-18.

3. Иванников Т., *Постмодернистские тенденции в гитарной музыке*, [у:] *Музичне мистецтво*, Донецьк-Львів 2010, Випуск 10, с. 185-196.

4. Иванников Т., *Современное гитарное искусство: историографический очерк*, [у:] *Музичне мистецтво*, Донецьк-Львів 2009, Випуск 9, с. 200-209.

5. Ігор Бойко. *Офіційний сайт*, Web. 12.02.2014. <<http://www.igorboiko.com/>>.

6. Мошак Евгений, *Гитарная музыка второй половины XX века в альтернативах авторских стилевых концепций*, [у:] *Київське музикознавство*, Київ 2012, Випуск 41, с. 271-279.

7. Мошак Евгений, *Стилевые тенденции развития западноевропейского гитарного джазового и рок-исполнительства второй половины XX века*, [у:] *Київське музикознавство*, Київ 2013, Випуск 47, с. 224-232.

8. Роман Мірошніченко. *Офіційний сайт*, Web. 21.04.2014. <<http://www.romanmiroshnichenko.com/ru/>>.

9. Юцевич Юрій, *Словник музичних термінів*, Київ: Музична Україна 1988, 263 с.

10. Berendt Joachim-Ernst, *The Jazz Book: From Ragtime to Fusion and Beyond*, Brooklyn, New York: Lawrence Hill Books, 1992, 541 pp.

11. Giddins Gary, DeVeaux Scott, *Jazz*, New York-London: W. W. Norton & Company 2009, 704 pp.

12. John McLaughlin. *Official Website*, Web. 12.08.2014. <<http://www.johnscotland.com/bio.html>>.

13. Larry Coryell. *Official Website*, Web. 12.08.2014. <<http://www.larrycoryell.net/>>.

14. Nicholson Stuart, *Jazz Rock – A History*, New York: Schirmer Books 1998, 472 pp.

15. Sallis James, *The Guitar in Jazz: An Anthology*, Nebraska: Universit of Nebraska Press 1996, 210 pp.

Reviews

THE HISTORY OF CITY AMNESIA

Ivan Monolatii, *City Without Features. Kolomyia Fugue of Great War* [In the Ukrainian language], Ivano-Frankivsk: Lileya-NV; Galician Ukrainian Publishing House named after Jakiv Ohrenstein 2014, 224 pp.

ІСТОРІЯ МІСЬКОЇ АМНЕЗІЇ

Іван Монолатій, *Місто без властивостей. Коломийська фуґа Великої війни*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ; Галицько-Українська Накладня імені Якова Оренштайна 2014, 224 с.

Abstract: The study revealed the features of three Russian occupations of Kolomyia in modern Ukraine during World War I. The significant historical material revealed the preconditions, course and consequences of the Russian occupation of administration in the second large (after Lviv) city of Austrian eastern part of Galicia. The work presents little-known historical and regional information about the period during 1914 – 1918 about Kolomyia and its different ethnic groups from Ukrainian (Lviv, Ivano-Frankivsk) and foreign archives (Vienna), museums (Ivano-Frankivsk, Kolomyia) and collections of private individuals (Valeriy Kovtun, Zenoviy Zhrebetskyi). The work is illustrated with still unknown posters and advertisements from Russian occupation era, historical calendar and poems by Ivan Franko. Work title is the allusion to the work of Robert Musil *The Man Without Qualities* and poetry by Paul Celan *Fugue of Death*.

Робітня кожного фахового історика – місце утаємничене, недоступне для загального огляду. В ньому відбувається доволі сентиментальний процес творення, під час якого

автор намагається абсолютно щиро і відверто відкрити майбутньому читачеві те, що, на його думку, було в минулому. Більше того, цей процес є майже інтимним явищем, адже в дослідженні подій і процесів учений використовує лише йому притаманні принципи і прийоми, які заставляють заговорити мовчазні документи. У цьому процесі він знову ж використовує лише йому властиві доторки до фактів, цифр, статистики, які сукупно витворюють улюблене тіло Клію. Як кожний закоханий, професійний історик бачить у своєму ніжному творінні найкращі риси, які дозволяють йому знову і знову закохуватися в саму епоху, про яку пише.

Але водночас, він закохує у своє творіння й читача, який бере до рук його книгу. В цьому, власне, і особливості стосунків історика з тим, що він творить – вчений прагне донести до якомога ширшого загалу поділитися з ним красою і неповторністю того, в що залюблений. Саме через призму історика ми і піз-

наємо минуле, складаємо собі уяву про нього.

Минуле може оживати... Маємо на увазі не лише схеми і таблиці, які містять якість статистичні, математичні, фактичні дані, на підставі яких отримуємо механічну картину того, що відбувалося століття чи більше тому. Для кожного зацікавленого, хто намагається заглибитися в минуле, важливо не лише знати про хід явищ і процесів. Не менш важливо, вважаємо, відчувати історію на дотик, на смак, навіть на запах. А от як передати це скупими можливостями писемного джерела і є визначенням рівня професійної компетенції і майстерности самого автора.

Рецензована нова робота історика і політолога, доктора політичних наук (доктора габілітованого), професора Івана Монолатія є, загалом, без перебільшення, витвором мистецтва. *Місто без властивостей*. Так скупі і водночас ємко названо нове монографічне дослідження, присвячене історії другого за величиною міста Східної Галичини часів Першої світової війни, Великої Східноєвропейської і Української революцій, словом, часів воєнно-революційної доби – Коломиї.

Вже перший погляд на книгу дає підстави для роздумувань. Що має автор на увазі, коли пише про місто без властивостей? Що цікавого може бути у такого міста? І зрештою, як покутське місто Коломия, знане з часів докняжих, у якому проживали десятки поколінь, а значить – кохали, страждали, вчиняли подвиги і зради, будували, створювали, торгували, писали, вчили, виготовляли, воювали – може бути без властивостей?

Підзаголовок книги *Коломийська fuga Великої війни* ніби штовхає на оперетковий стиль викладу чи опису, який апіорі має бути зовсім не трагічним, ба, навіть не драматичним. А він зовсім “не в’яжеться” з іпостасю безвластивости. Зміст роботи виконаний знову ж у стилі короткого опису опери чи балету, за клясичним поділом на частини, властиві лише цьому виду мистецтва. Це одразу ніби наштовхує читача на те, що з перших сторінок монографії у створеному для нього шедевральному спектаклі з його персональної ложі відкриється неперевершена картина життя малого провінційного містечка, втягнутого у вир світових процесів. Той вир, який неминуче закрутить, захопить, вбере в себе і разом із собою приведе до кінця – кінця всього попереднього, того, що було до нього.

Книгу важко назвати занадто аналітичною. Але вона заставляє розмірковувати і думати. Її можна назвати систематизованою по роках і подіях, але вона має й людське обличчя. Адже за кожним наведеним фактом, документом – людські долі. Тут і пересічні коломиїці та представники цісарської влади, й багаті підприємці та звичайні селяни, й політичні, громадські діячі та представниці однієї з найдревніших у світі професій. Тут постає історія побутування цілого міста, зі своїм строкатим, поліетнічним світом; галицько-покутського полісу, в якому доволі мирно (як правило) уживалися німці, поляки, українці, євреї, вірмени, цигани.

Професор Іван Монолатій уміє підкреслити особливі властивості. Він неодноразово робив це у своїх

попередніх працях: *Інші свої, Разом або майже окремо, Цісарська Коломия* та багатьох інших. Крізь усі ці праці червоною ниткою проходить ідея особливої атмосфери існування краю пограниччя – Покуття, з центром у Коломиї. Краю, який був рідним для всіх тих, хто в ньому народився, проживав – незалежно від національної приналежності. Більше того, кожен покутянин гордився своєю приналежністю до саме такого свого краю, не соромився витягати у потрібні моменти з кишені свого кіптара слова і вирази польською, німецькою, українською чи на івриті. Але при цьому, як правило, толерантно ставився до гідності іншого свого: захоплювався польським журеком чи пляцками, ходив у суботу до сусідської єврейської господи розпалити вогонь, відвідував вистави українського театру і носив цісарські бакенбарди на знак вияву пошани і приналежності до австро-угорської держави (при цьому часто представники всіх національностей, шанобливо привселюдно кланяючись портрету цісаря, тихцем ганили його і його політику).

Зміст монографічного дослідження Івана Монолатія *Місто без властивостей. Коломийська fuga Великої війни* власне розкриває багатоманіття й різнопляновість життя галицького містечка у часи Першої світової. Історію міста пограниччя через принципи та прийоми локальної історії, історії побуту, речознавства, психоісторії. Властиво, так нам видається, книга і написана для того, щоб розбурхати у кожного читача свою рецепцію минулого, пригадати збережені на ментальному рівні запахи бабусиноного обійстя,

відтворити в пам'яті поживклі від часу світлини молодих, радісних, з грандіозними плянами і непоборною жагою до осягнення неймовірного – своїх далеких родичів.

Не слід навіть припускати, що автор ідеалізує цісарську Коломию. Ні, він просто намагається відтворити її такою, яка ожила в його наукових пошукуваннях: яскрава, неповторна, рідна, різноманітна, аристократична, полі- і водночас – мононаціональна. Так, відчувається жаль за тим, що того міста вже нема. Тобто, Коломия, властиво, є. Але інша. Та, яка 1918 року втратила свої попередні особливості. Автор ніби фіксує цей момент, як рубіжний, визначальний.

Місто без властивостей... Кав'ярня, в якій так само заварюють каву, як і вчора, але пахне вона нині по-іншому і смакує не так. Бо немає того, що об'єднувало у гордості, у способі життя, навіть у зневазі.

Але кожен кінець – початок нового. Таким новим є для Коломиї і коломиїців боротьба за утвердження власної національної державності й соборності, боротьба за право бути господарями на своїй землі. Нова Коломия матиме інші властивості. Може і не гірші, але інші...

Слід віддати належне видавцеві, Василеві Іваночкові, який працюючи з професором Іваном Монолатієм вже тривалий час, навчився тонко відчувати його смаки та вподобання, розуміти його світобачення. Маю на увазі той факт, що навіть брати книгу до рук приємно і тепло. Вона сама по собі справляє враження частинки дорогого минулого, яку жодним чином не спіткає доля забуття чи тим більше, переплавлен-

ня у матеріал для іншого видання. Цю книгу хочеться мати у себе, як маленький шедевр, що передається у сімейному середовищі від покоління до покоління. Тверда палітурка зі стилізованим шкіряним корінцем створює враження монографії того часу, як і м'який та теплий на дотик друкарський папір, ще той, ніби старий, який мимохіть повертає нас у дитинство і наші спогади про спогади наших бабусь.

Переконаний, що кожен, хто хоча б триматиме у руках книгу Іва-

на Монолатія *Місто без властивостей. Коломийська fuga Великої війни* створить для себе власне сприйняття того, цісарського минулого. Здається, автор так задумав, щоб зі сторінок книги до нас заговорили і посміхнулися наші прабабусі. Тепло, затишно, спокійно...

Volodymyr Velykochyi,
Vasyl Stefanyk Precarpathian
National University,
Ukraine



THE CONSISTENCY OF A TREE

Mykhailo Shalata, *Selected Poetry* [In the Ukrainian language], Drohobych: Kolo 2014, 462 pp.

ПОСТІЙНІСТЬ ДЕРЕВА

Михайло Шалата, *Вибране*, Дрогобич: Коло 2014, 462 с.

Abstract: In the review of Mykhailo Shalata's *Selected Poetry* the poetic acquisitions of the the author, who is, primarily, renowned for his literature study works, is considered. On the one hand, the accent is made on the interrelationship of the man of letters' both substantial essences, as well as – on the other hand – the development of the genuine lyrical motives of his poesy is traced. On the basis of comparative characteristics the subject image of a "tree" as an embodiment of the idea of personal self-renunciation for the sake of others is distinguished. Concerning the subject of Markiyan Shashkevych, some additional attention is drawn to the search of hybrid genre versions for the emphasis of a semantic dominant and a stylistic tonality of his texts with involvement of the adjacent arts modes.

Якби мене спитали, якій галузі творчої діяльності поета і вченого професора Михайла Шалати віддати перевагу – науковій чи поетичній, – я б, мабуть, не знайшов однозначної відповіді. Не тільки тому, що обидві вони постійно розвивалися рівнобіжно, хіба що час від часу одна примовкала, поступаючись іншій, не тому, що одна могла мати одну категорію прихильників, інша – іншу, а тому, що

вони постійно так тісно перепліталися між собою мотивами, образами, ідеями, настроями, що й роз'єднати їх неможливо. У часи, коли зелене світло мали хіба що „хайживістські ямби”, вони якщо не зовсім замовкали, то говорили стихшено, а в моменти відпруження, а відтак незалежності, визволялися з-під фігури умовчання, обидві здобувалися на повний голос.

Це виразно відчує кожний, хто читатиме книгу М. Шалати *Вибране*. Її ритм нагадує пульсацію серця, що вловлює магнетні бурі, шторми і штилі. Вживаю тут цей образ, бо Михайло після закінчення Дрогобицького педагогічного інституту (тепер державний університет імені Івана Франка, у якому він багато років професорує) працював кілька років у Криму, де вийшла його перша поетична збірка *Зоряне переджнив'я* (Сімферополь, 1964).

Книжка *Вибране* (Дрогобич, 2014) упорядкована за десятиліттями: *Ластівки: Поезії 1951 – 1961 років*, *Мальви червоні аж чорні: Поезії 1962 – 1972 років*, *Постійність дерева: Поезії 1980 – 1990 років*, *Над Україною день зазорів: Поезії 1991 – 2013 років*. Окремо виділені цикли: *Ім'я*

Шашкевича (ораторія), *Рік* (календар) та збірка дитячих віршів *Вітурина книжка*. Значне місце займають переклади з польської, білоруської та російської мов. Розташування, здавалося б, здійснене за календарно-тематичним принципом, але є певні нюанси, які цей принцип порушують, чи, точніше, не зовсім укладаються в нього. Наприклад, пропущені 1970-ті роки. Пояснення, мабуть, одне: це десятиліття не було сприятливим для творчості, для вираження справжніх думок і настроїв, і муза воліла мовчати. Як видно уже з назв розділів, кожен із них має свою доміную, свій акцент. Звісно, теми і мотиви можуть повторюватися, але це буде рух не по колу, а по спіралі з розгалуженням і поглибленням.

Так, перший розділ *Ластівки* має пейзажну доміную. Це цілком природно: юнацьке сприйняття світу, відкриття краси рідного краю. П'ятнадцятирічний хлопчина зумів написати свіжі, сповнені юнацького настрою вірші, співзвучні зі світанком життя. Вони насичені голосами птахів і шумом дерев, сповнені спрагою життя у єдності людини й природи, яка віддячує людині за турботу чи то яблуками чи золотими монетами жолудів...

Маленька вибірка віршів цього першого творчого десятиліття автора уже сигналізує виразні ознаки поетичного ставлення до життя, що згодом знайшли своє продовження і розвиток. Це ставлення передусім наскрізь земне, сповнене життєвого оптимізму і національної гідності. Молодий поет не піддався спокусі тодішнього космізму, якоюсь мірою опонував йому: навіть політ літака викликає у нього почуття тривоги за

поля і хати, бо його тінь на землі нагадує шуліку.

Але неправильно було б твердити, що ліриці Михайла Шалати, зокрема пейзажній, не властиві філософські мотиви, зокрема екзистенційний мотив драми існування. Так, новизна вражень, коли „засмаглий схід на повні груди дихнув промінням золотим”, поступово доповнюється усвідомленням, що „...в «курли» останнім чути: / «Не усім уже вернутись»” (*Знову зграї журавлині...*)

Драматизм буття особливо виразно прочитується у „сюжеті” дерев, який пронизує усю книжку *Вибраного*. На ньому хотів би зупинитися надовше, ігноруючи тематичні та жанрові пропорції, оскільки він навіює аналогії зі зразками „епопей дерев” поетів різних часів і літератур. Починається він у *Вибраному* чи не з *Лісової баяди*, власне, із ситуації тривоги дерев від того, що дорогою повз них проїздить віз, а в ньому – сокири. Чи не на них? Цього разу обійшлося – віз проскрипів далі. Але в *Лісовій баяді* важлива не стільки сама ситуація, як ідея, яка впливає з неї: „Що, принішкли?... / Е, не та година! / Сокири ніколи нас не знищать, / Поки хтось із нашої родини / Не послужить їм за топорища. // Пам'ятаймо, лісова громадо, / Істину, яку вікам не стерти: / Як не буде поміж нами зради, / То ніколи не лякаймося смерті”.

Як бачимо, поет категоричний у розв'язці цього конфлікту: дерево, яке послужить за топорище, – зрадник серед лісової громади, альтернативи немає.

Але ж сокира мусить мати топорище. Як же вийти із цього становища, як розрубати цей вузол? Поети давно задумувалися над альтернати-

вою природи дерева, а ширше – моральною альтернативою, переданою крізь призму природи дерева: його незрушності, з одного боку, і безборонності, розтратної щедрості – з іншого. Таким постає дерево у вірші Дмитра Павличка *Дерева* з його циклу білих сонетів. Що цінує його ліричний суб'єкт у деревах і чого не приймає у них? Цінує вперту гордість („води не попросити в спекоту, / ніколи не ховатися від грому”), а не приймає покори („Однісінька сокира проти лісу / Бездарною звитязницею йде”). Чи пробує Д. Павличко якось узгодити ці протилежності, знайти їм розв'язку? У вірші *Дерева* він цю „огидну єдність” проклінає. Та з часом акценти змінюються, кажучи Франковими словами, „екстремі ся стрічають”: „Якби дерева й нас також навчили / Ламатися від безуму й добра, / Від щедрості, що понад людські сили” (*Яблуня*).

Тут мимоволі спадає на гадку рядок із поетичної збірки великого індійського та бенгальського поета Рабіндраната Тагора *Гітаджалі* (*Жертвні пісні*): сокира попросила в дерева топорище, і воно дало його (не беру в лапки, бо не ручаюся за текстову точність).

Михайло Шалата – чи мимоволі, чи усвідомлено – потрапляє у контекст дуже цікавої теми і знаходить свою розв'язку полярностей природи дерева, акцентуючи домінанту його постійності (*Постійність дерева*). У творі висловлено співчуття дереву за те, що воно – „Усе життя на місці, / не зробить й кроку, / щоб уздріти ширший світ”, і водночас співчуття дерева ліричному героєві, бо „я стояло і до тебе, / Й стоятиму, коли тебе вже понесуть”. Павличківський підхід як

вимір моральних цінностей у Шалати переходить в екзистенційний вимір. Тут теж є нерозлучність дерева й людини, бо її, людину, ховатимуть у труні з дерева... Такий акцент знаходимо у багатьох поетів. Так, ліричний герой Юліяна Тувіма шукає „незнане дерево” (така назва вірша): „Де ти зростаєш, дубе чи клене / (...) Ти, що труною станеш для мене?” (переклад з польської Григорія Кочура).

Інтерес своїм трактуванням цієї проблеми викликає і вірш Михайла Шалати *Самотня сосна*, що сприймається як своєрідна варіація гайнелермонтовського мотиву самотності та туги за спорідненою душею. У М. Шалати вона поєднана із відчуттям власної вагомості у світі. Мені ця мініатюра нагадала вірш грузинського поета Георгія Леонідзе, який в українських перекладах має назву *Самотнє дерево*, а в оригіналі зветься одним словом *Оле*, яке, очевидно, не має українського відповідника. У вірші передана ціла гама як тривоги, так і переваг самотності, аж до ролі орієнтиру на перехресті доріг. Читуючи вірш М. Шалати, подумав, як то можуть певні образні спалахи „перелітати” від поета до поета через час і простір, не питаючи табелів про ранги.

З деревом пов'язаний у нашого поета не тільки мотив відходу, а й життєвого і національного оптимізму, прикладом чого є дуже особистісний вірш *Грабина* – про дерево, яке не може похвалитися ні силою дуба, ні вродою клена чи грацією берези, але, признається ліричний герой поета, „грабини зелений патруль оберегав мене від злих духів”, очевидно, не так потойбічних, як земних, та охороняв від них „хатину під лісом”, у

якій батько-швець „частенько Степановим хлопцям / Взуття лагодив при каганці”. Можливо, пишучи цей текст, автор тримав у підсвідомості образ непримітного терну з Франкової поеми *Мойсей*, якого дерева обрали королем лісу. На таку гадку наштовхує заключний акорд вірша:

Приїжджаючи в рідне село,
Йду найперше вклонитись грабині.
Йду й питаюся
в дуба,
у клена,
в беріз:

„Якби не грабина –
чи був би тут ліс?”

„Сюжет”, пов’язаний з образом дерева, розгорнутий так докладно не тільки за асоціаціями, що набігали одна на одну. *Постійність дерева* – назва цілого розділу *Вибраного*, що виступає антитезою до попереднього – *Мальви червоні аж чорні*, який охоплює вірші 1962 – 1972 років. Це була „чорнота” суспільної атмосфери, час арештів, судів, концтаборів, що знайшло свій відбиток і в назвах віршів: *Буває тяжко в темноті... Ой, чи досить лютневого світла?... Хочу ранковий промінь... Навколо море у безтямі...* тощо. У віршах не йдеться про конкретні події, у них передано психологічний стан людини, часу, „коли в атмосфері задуха” (Іван Драч). Мені недавно довелося переглядати малярські праці молодих львівських малярів того періоду (сьогодні вони метри, професори й лауреати), і я був вражений темним тлом їх тодішніх пейзажів, похмурими лабіринтами архітектурних споруд, з яких, здається, нема виходу.

У віршах розділу Михайла Шалати домінують тривожні передчуття: „Мальви червоні аж чорні / Змов-

ницьки товпляться / Біля вікна. (...) / (Струна скорчена в сталевім крику./ Міжвіконня – розп’ятий Ісус) (*Скрипаль*).

І природно, що на зміну цьому мінору, цій безвихідности приходить потреба опори на щось стале, тривке, надійне – приходить „постійність дерева”. Тут уже інший настрій, інша тональність, інша ритмомелодика. Вони породжені вірою, що „годі правити нам тризну!” Отож навіть через розвиток одного образу можна простежити і еволюцію розвитку поета, і атмосферу його часу.

Розділ *Над Україною день зазорів* виразно відбиває грані охопленого періоду: 1991 – 2013 років. А це був час усенародного здвигу, патріотичного піднесення, великих надій, а відтак тривоги і гірких розчарувань. Поетові хотілося передати широку гаму настроїв цього періоду в житті України. Тому тут сусідує між собою і патріотичний патос, і історичні екскурси, і ліричні одкровення... Увійшли сюди поезії різних збірок, що й передбачає характер книги вибраного, яка має дати уявлення про діяпазон творчого мислення поета. Сторінки історії України, колоритні картини її ландшафтів, тема мистецтва – від клясиків до цілої галереї поетових побратимів, чимало яких уже й за межею... Щоб охопити усе це, потрібно писати розлогу статтю, та потреба така відпадає, бо Роман Лубківський у передмові до книжки зробив це з достатньою вичерпністю і повнотою.

До слова, розділ цей найбільш філологічний, радше – культурологічний у книжці, що віддзеркалює обсяг мистецьких зацікавлень автора, його закоріненість у традицію. Читаючи

вірш про Тараса Шевченка, Маркіяна Шашкевича, Івана Франка, Лесю Українку, Тимотея Бордуляка, Стефана Коваліва, а також про сучасників – Олеса Гончара, Дмитра Павличка, Івана Драча, Миколу Петренка, Романа Лубківського, Романа Кудлика, подумки бачиш автора на трибуні за читанням доповіді чи мітингового виступу, або ж виступі на ювілеї, чи то просто в товариській бесіді, що часто завершується віршованим „славенем”, часто з гумористичним забарвленням.

Водночас у *Вибраному* бачимо й тяжіння М. Шалати до циклічного розвитку наскрізного мотиву за принципом організації тексту із запозиченням прийомів суміжних мистецтв, що має творити певну синергетику. Такими є, зокрема, цикли *Ім'я Шашкевича* та *Рік*, про які – кілька слів окремо.

Авторське жанрове окреслення першого – ораторія, що передбачає орієнтацію на публічність, зокрема й усну декламацію. Це логічно. Цикл *Ім'я Шашкевича* є мовби своєрідним підсумком (принаймні до того часу, коли творився цей текст) зробленого Михайлом Шалатою у ділянці шашкевичезнавства. Його монографія *Маркіян Шашкевич*, видана ще в 1969 році, досі залишається найавторитетнішим дослідженням життя і творчості чільного представника „Руської Трійці”. Далі була низка статей, доповідей, рецензій, поезій, перекладів польськокомовних писань Маркіяна. Про те, що Михайло Шалата й далі постійно і системно досліджує діяльність творців галицького маніфесту українського відродження, переконливо свідчать три нещодавні його перевидання *Русалки Дні-*

стрової та видання *Повного зібрання творів* Маркіяна Шашкевича. Усі – за редакцією професора Михайла Шалати. Варто прочитати передмову чи післямову до цих видань – і побачиш дослідника галицької академічної школи з прагненням до повноти матеріялу, увагою до деталей як підстави до узагальнень. По-друге, *Ім'я Шашкевича* – це продовження традиції циклу як жанрової структури. Автор мовби солідаризується і водночас змагається із попередниками, зокрема з Богданом Лепким, автором збірки *Для ідеї*, виданої в 1911 р. у Львові з нагоди сторіччя від дня народження М. Шашкевича. Це був цикл віршів, які охоплювали основні віхи життя і творчості поета. У поезіях збірки Лепкого, як і в його спогадах про Маркіяна, проглядають автобіографічні нотки автора: він навчався у тій самій Бережанській гімназії, у якій кілька десятиліть перед тим навчався Шашкевич, а дід Лепкого по материнській лінії, Михайло Глібовицький, у молодості був приятелем Маркіяна, що творило певну авру в родині. У циклі М. Шалати таких автобіографічних моментів уже не могло бути. Та й трактування образу поета інше: Б. Лепкий у душі Романтизму наділяє Шашкевича рисами його героїв – Ярополка, Наливайка, Хмельницького. Автор *Імени Шашкевича* уже творить ореол поета, вінець його посмертної слави.

Та є у поетичній Шашкевичіані Богдана Лепкого нюанс, який по своєму підхопив і розвинув Михайло Шалата, – пошук жанру. Так, вірш Лепкого *Маркіяну Шашкевичу*, написаний уже після виходу збірки *Для ідеї* закінчується рядками – „Заграй же нині нам, / заграй Новий сильний

псалом". Привертає увагу саме оцей штрих – „псалом". Б. Лепкий усвідомлює потребу нового підходу до поезії Маркіяна, потребу нових тонів у ній. Чому він виділяє саме цей жанр, який має біблійне походження і охоплює широку гаму тональностей – від величальної пісні до покаяння? Звісно, він апелює до Шашкевичевих *Псалмів Русланових*, у яких утверджуються ідеї Божої сили, Божої мудрости, віри „твердої, як граніт". Єдність християнських і патріотичних почуттів, очевидно, й підказала для свого вираження жанр псалма, у якому поєднані урочистий тон і глибина поетичного переживання.

Михайло Шалата підхоплює заклик свого попередника і відповідно до свого часу і характеру свого поетичного мислення називає свій шашкевичівський твір ораторією. Таке жанрове окреслення цілком відповідає авторському задуму. Ораторія – жанр монументальний і синтетичний, споріднений із псаломом поєднанням релігійного і світського мотивів, та водночас відмінний від нього наявністю ліричного, епічного та драматичного начал. Автор починає свою мову в ораторсько-піднесеному тоні, мовби виголошує її перед численною аудиторією, підносячи ім'я отця Маркіяна до рівня святого чи апостола: „При цім імені / У душі воздаємо честь. / Радуйся, радуйся, українська ниво! / Числа знаменитим іменням несть, / Та це особливе".

Стилістичні повтори, лексика, злегка архаїзована церковно-слов'янізмами, алітерації творять відповідну атмосферу, яка дає авторові можливість перейти до обґрунтування вагомості *Його імени* в українській духовості („Постояти

узаявся за рідне, своє. / Святися, святися, вкраїнський роде... / Ми були, ми є, ми будемо! / Заявив друкованою в Буді *Русалкою Дністровою*"), а відтак настає розгортання картини тогочасної галицької дійсности, що підкреслює й увиразнює подвижництво Маркіяна, драму його часу й особистої долі поета, чия „цвітка дрібная" стала прологом „весни народів". Авторський текст ораторії переплетений цитатами із творів самого Шашкевича та інших поетів, з листів до нього, що творить розгорнуту панораму часу й поліфонічну палітру.

Мені здається, що саме поліфонічність багато в чому визначила і жанр поеми як ораторії. До слова, поет Роман Лубківський свою поему *Камертон Шашкевича* (1986) жанрово визначив як кантату, скориставшись реальною деталлю – камертоном, який належав поетові й тепер зберігається у Шашкевичівському музеї в Підлиссі. Цей інструмент для настроювання звуку музичного інструмента став образом для настроювання епохи. Крім цього, він зв'язав поему композиційно. Михайло Шалата пішов тут своїм шляхом, він змінює регістри переходів на різні тональності, що не порушує цілности, а, навпаки, виправдовує багатопляновість і панорамність.

Циклові *Рік*, як на мене, бракує смислово-композиційного стрижня, який би дав можливість сприймати рік не як сукупність місяців, що виражають зміни в природі, а як безперервний процес, що сигналізує зв'язок земного та трансцендентного, де проглядає блиск містичної єдности миті з космічним виміром буття. До того ж, лексема „рік" пов'язана з такими поняттями, як „доля", „вік",

„рокованість” тощо, що могло б наштовхнути на наскрізний філософський мотив.

Загалом домінанта Шалатового поетичного голосу – не мінор, хоч він теж проривається в його рядки. Поет не любить виставляти на публіку ті хвили сум’яття, сумніву, життєвих прикрощів, які, безперечно, траплялися у його житті, як і житті кожного з нас. Але в нього перемагає та, франківська, „нута друга: надія, віра, радісне чуття”. І цей оптимізм, життєствердження перемагає навіть там, де йдеться про неминуче – фінал кожного людського життя: „...Мусить бути щось в душі святе. / Для мене це – для вічного блукаль-

ця: / Якщо траву, що на мені зросте, / Хтось прикладе до врізаного пальця”.

Та мандри тривають, і стеляться „дороги дальні” на тій землі, на якій ліричний герой поета тулить до серця кожен „ранковий промінь”, у тому світі, де природа пройнята духовістю, а дух людський висловлює себе мовою природи, – тієї природи, де можна знайти захист під крилатим грабом, трава на якій є ліком для тіла і душі.

Mykola Ilnytskyi,

Ivan Franko Lviv National University,
Ivan Krypyakevych Institute of
Ukrainian Studies of
National Academy of Sciences of
Ukraine



Our Presentations

***The Ukrainian Quarterly. A Journal of Ukrainian
and International Affairs / Ed. by Leonid Rudnytsky,
Volume LXX, No 1-4, Spring-Winter 2014, 184 pp.***

Побачив світ 70 том *The Ukrainian Quarterly* одного з найвпливовіших наукових видань, який представляє в англomовному світі українську культуру, історію, літературу, суспільно-політичні та релігійні тенденції у світовому контексті. У рік 200-річчя Тараса Шевченка журнал публікує, серед інших, статті Леоніда Рудницького, Максима Тарнавського, Лади Коломієць. У цьому ж номері публікуються й матеріали міжнародної наукової конференції, яка пройшла

в La Salle University: *The Church of the Catacombs in the 20th Century*.

Серед рецензій, поміщених у цьому номері, виокремимо презентацію журналу *Spheres of Culture* проф. Леоніда Рудницького та рецензію відомого літературознавця з Польщі Ярослава Грицьков'яна на антологію поезій, присвячених Блаженнішому Патріярхові Йосифові Сліпому *Серця живе джерело* (яка вийшла за редакцією професорів Леоніда Рудницького та Степана Хороба).

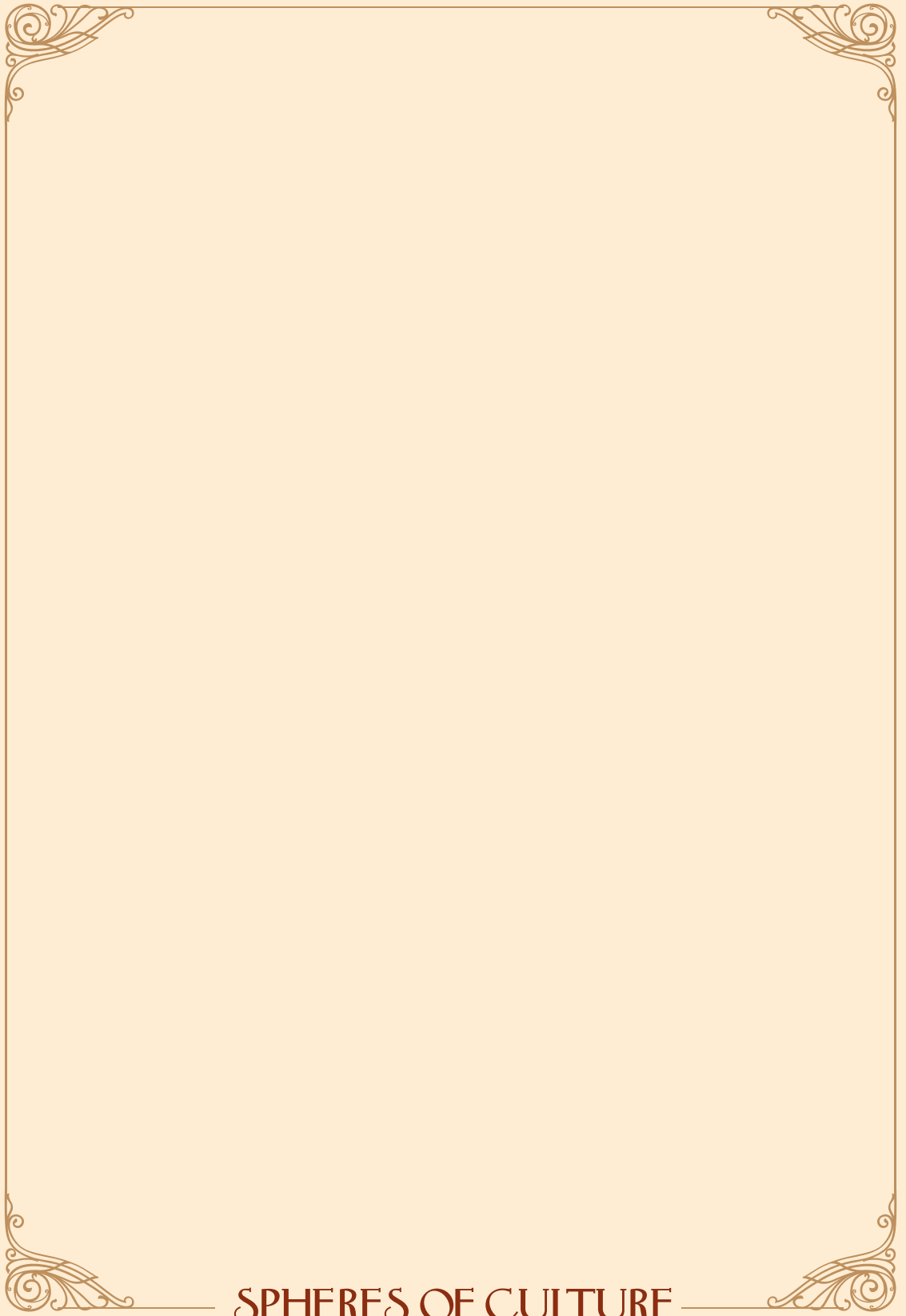
The Ukrainian Quarterly

A JOURNAL OF UKRAINIAN AND INTERNATIONAL AFFAIRS
Since 1944

Spring-Winter 2014 Volume LXX, No. 1-4 \$50.00

Contents

From the Editors	5
Taras Shevchenko (1814-1861) – Man, Myth, and Symbol: A Tribute on the Bi-Centennial of the Poet	6
<i>Leonid Rudnytsky</i>	
Shevchenko and the Mother Tongue	10
<i>Maxim Tarnawsky</i>	
Three Profiles of the Translator in <i>The Complete Kobzar: The Poetry of Taras Shevchenko</i> Translated from the Ukrainian by Peter Fedynsky	18
<i>Lada Kolomyets</i>	
La Salle University Holds International Scholarly Conference “The Church of the Catacombs in the 20 th Century”	
Introduction	40
<i>The Editors</i>	
“The Church of the Catacombs in the 20 th Century” Program	44
The Church and the Totalitarian State	46
<i>Geffrey Kelly</i>	
The Response of Ukrainian Greek Catholics to the Soviet State’s Liquidation and Persecution of Their Church: 1945-1989	68
<i>Svitlana Hurkina</i>	
Exhibit “To the Light of Resurrection through the Thorns of Catacombs ...	81
<i>Iryna Ivankovych</i>	
Blessed Vasyl Velychkovsky, C.Ss.R. “Father of the Underground Church in Ukraine	85
<i>Rev. John Stanchuk, C.Ss.R.</i>	
The Liturgical and Pastoral Life of the Ukrainian Greek Catholic Church in the Catacombs	107
<i>Fr. Marko Yaroslav Semehen</i>	
The Road to Legalization of the Ukrainian Greek Catholic Church	122
<i>Andrew Sorokowski</i>	
DOCUMENTS OF OUR TIME	131
BOOK REVIEWS	
<i>Spheres of Culture</i> ... by Ihor Nabytovych (Editor)	163
<i>Leonid Rudnytsky</i>	
<i>To the Light of Resurrection through the Thorns of Catacombs</i>	172
<i>Geffrey Kelly</i>	
<i>Серця живе джерело</i> ... [Anthology of Poetry Honoring His Beatitude Josyf Slipy] by Leonid Rudnytsky and Stepan Khorob (Editors)	177
<i>Jaroslaw Hryckowian</i>	



SPHERES OF CULTURE