

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

# SPHERES OF CULTURE



Volume XI

Lublin 2015



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

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

# SPHERES OF CULTURE

Volume XI



Lublin 2015



**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 XI:****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

**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 © 2015 by the Branch of Ukrainian Studies of UMCS & Ihor Nabytovych  
Lublin 20-0431, pl. Marii Curie-Skłodowskiej, 4 / 433, Poland  
[www.spheresofculture.umcs.lublin.pl](http://www.spheresofculture.umcs.lublin.pl)

*All rights reserved*

Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

# CONTENTS

## Philology

<b>Oleh Shalata.</b> Hellenish Loans in Latin, French, English, and German: Their Historical-Morphological and Comparative Philological Characteristics Versus the Problems of the Metalanguage	16
<b>Marta Tymoshenko.</b> Some Notes on Greek Mythological Metonymy	29
<b>Archbishop Ihor Isichenko.</b> <i>Exegesis</i> by Sylwester Kossow (1635): Manifesto of Kyiv-Mohyla Counter-Reformation?	34
<b>Mykola Hutsuliak.</b> Yoanykyi Volkovych's <i>The Contemplations About the Torment of Christ...</i> in Versificational Aspect	48
<b>Vasyl Pakharenko.</b> Genius Studies: Stages of Formation and Crystallization of Approaches	56
<b>Oles' Fedoruk.</b> Kulish's Novel <i>The Black Council: A Chronicle of the Year 1663.</i> In Search of the Title	69
<b>Pavlo Ivonchak, Valentyn Mal'tsev.</b> Versification Means of Early 19 <sup>th</sup> Century Ukrainian Burlesque Verse: Metrics and Rhythmics	75
<b>Mykola Lehkyi.</b> Ivan Franko's Narrative Zachar Berkut: an Attempt of Stereometric Reading	85
<b>Nina Kozachuk.</b> Leading Motive in the Drama <i>Betrayal</i> of Hryt'sko Kovalenko	95
<b>Kyrylo Polishchuk.</b> The Essence and Structure of the Term «Metapoetics» (Based on Ivan Tobilevych's (Karpenko-Karyi's) Metapoetic Material)	101
<b>Valentyna Muzychuk.</b> History as a Tool Applied by Hnat Khotkevych in His Dramatics for Solving of the National Problem	107

<b>Anna Verlata.</b> Dramatic Poem <i>Dream of Ukrainian Night</i> by Vasyl' Pachovskyi: the Symbolic Nature of Non-Realistic Chronotope	113
<b>Oksana Rybas'.</b> Secession Narrative of Sylvestr Yarychevskyi's Short Fiction	122
<b>Oleh Bahan.</b> Mykola Yevshan: Aesthetic modernist or neo-romantic conservative?	130
<b>Svitlana Lushchiiy.</b> Novel <i>Darkness</i> by Ulas Samchuk: Some Fragments From Epistolary Discussion	142
<b>Liubov Slyvka.</b> Women Rooting in Nation and Motherland in Olena Teliha's Works	151
<b>Tetiana Syniok.</b> Roksolana Cherlenivna of Yuriy Klen as the Precursor of Porfyriy Horotak	159
<b>Nataliya Horodniuk.</b> Concept of the Thing in the Discourse of the Formalism (in V. Shklovsky's Novel <i>The Zoo or Letters not About Love</i> and M. Yohansen's Novel <i>The Travel of The Scientist Dr Leonardo...</i> ) (Part 1)	166
<b>Olha Sloniovs'ka.</b> The Peculiarities of the Tools' Application of the Mythologism Methodology for Analyzing the Literature of Ukrainian Diaspora of 20–50's of the 20 <sup>th</sup> Century	174
<b>Liudmyla Dzhyhun.</b> Analytical and Comparative Elements in Ukrainian Immigration Memoirs	187
<b>Mykola Ilnytskyi.</b> "He Had Something of Skovoroda in Him..." (Mykhailo Mukhyn)	194
<b>Nadiya Basenko.</b> Volodymyr Derzhavyn: Literary Concepts of Nowadays Receptions	210
<b>Solomiya Kovaliv.</b> Literary Critic Career of Luka Lutsiv	216
<b>Svitlana Buhay.</b> Literary Criticism Heritage of Mykhailyna Kotsiubynska: Theoretical Aspect	224
<b>Inna Nikitova.</b> Poetics of Space by Alexander Smotrych in the Aspect of Existential Artistic Field	232
<b>Tetiana Tkachenko.</b> The Role of the Title in the Textual Structure of the Works by Anatoliy Shevchuk	241

<b>Nadiya Svarych.</b> Philosophical and Aesthetic Palette of Ivan Andrusiak's Poetry Collection <i>Impossibilities of the Language</i>	253
<b>Liubov Kasiyan.</b> Satirical Collection <i>Last Mohikans</i> of Meletiy Kichura: Problems, Poetics	260
<b>Olena Fedosiy.</b> Peculiarities of Humour and Irony in Liudmyla Tarnashynska's Flash Fiction	266
<b>Valeriy Bedryk.</b> Curious Poetry Genres in Modern Ukrainian Combinatorial Literature (Based on Poetries of Ihor Kachurovskyi, Yurko Pozayak, Victor Melnyk)	271
<b>Yuliya Shkuratenko.</b> The Elements of Grotesque in Pavlo Hlazovyi's Works	281
<b>Yuliya Skybytska.</b> Transformation of Posrmodern Poetics of Drama Works by Oleksandr Irvanets	289
<b>Volodymyr Danylenko.</b> The Image of Bohemia in Ukrainian Prose of 1990s	298
<b>Nadiya Bachkur.</b> Paralingual Expressive Means of Aposiopesis in Ukrainian Fictional Discourse at the Beginning of XXI Century	306
<b>Bohdan Sokil.</b> The Peculiarities of Malorus'ka (Ukrainian) Language and its Difference from Velykorus'ka (Russian) Language: Phonetic Aspect	314
<b>Halyna Morarash.</b> Language Dominant Publicism of Euheniya Yaroshynska	323
<b>Oksana Mykytyuk.</b> The Verb in the Norm Aspect	331
<b>Oksana Hurova.</b> Lexical-Semantic Group with the Meaning "Age of a Child" in Ukrainian Language (Composition, Structure and Semantics)	339
<b>Tetiana Petrova.</b> Title Term as a Component of the Microstructure of Dictionary of Combined Type (On the Material of Phytomeliorative Terminology)	346
<b>Svitlana Kohut.</b> Prefixes as Structural Parts of English Augmentatives	355

## History

- Ivan Monolatii.** Ukrainian Legion (1914 – 1918):  
Political and Military Activities (Part 3) 364
- Liudmyła Koval.** Ukrainian National Movement of the 20-30's XX Century  
in Galicia (Halychyna) in the Light of the Work  
of Przemyśl District Department of “Ukrainian Teachers’ Mutual Assistance” 379
- Olexander Maruschenko.** Ukrainian-Polish Conflict in 1943 in Volyn’:  
Problems and Prospects of Scholarly Research 385
- Ruslan Zabilyi.** The Problem of Terminology of Categorical  
and Conceptual Apparatus of History of the Ukrainian Liberation Movement 394
- Serhiy Volianiuk.** The Use of Technical Communication in Ukrainian Partisan  
Movement in the Ternopil Region: an Attempt of Generalization 400
- Ivan Kutsyi.** Between the “Hostile” and “Civilized” West:  
the Reception of Europeanism in Historical  
and Civilization Ideas of Mykola Kostomarov 409
- Vitalii Telvak.** The Reviewers of Mykhaylo Hrushevskyi’s Works:  
an Attempt of Collective Portrait (Before 1914) 418

## Cultural Studies

- Volodymyr Aleksandrovykh.** Votive Image of Mitred Dean  
of Zamość Mikołaj Kiślicki from 1612 in Zamość Cathedral (Part 1) 426
- Victoria Plotnikova.** The Lord Scenes in 16<sup>th</sup> – 17<sup>th</sup> Century Western European  
and Ukrainian Engraving: Compositional Parallels 438
- Bohdan Zhulkovskyi.** Prooemia (Kontakia) of Hebdomadal Akathistos Hymns  
in Ukrainian Staff-Notated *Heirmologia* 450
- Yana Yakovyshyna.** Elements of Ornament on the Ceramic Ware  
of Zalischyky Group of Trypillia Culture 461
- Halyna Ivashkiv.** Ukrainian Folk Ceramics in the Christmas Cycle Rituals 471

<b>Nataliya Krasniak.</b> Pottery Workshops „Pokuttia Ceramics”	481
<b>Liliya Ivanevych.</b> The Folk Attire of Ukrainians from the Central Podillia: the Classification Difference	489
<b>Hryhoriy Koshil’.</b> Preparation and Constraction of Folk Housing in Volynian Polissia in the Second Half of the 20 <sup>th</sup> – Beginning of the 21 <sup>th</sup> Century	501
<b>Zoya Bosyk.</b> Intangible Cultural Heritage of Ukraine in the Context of Social Development and Cultural Policy of the State	510

## Reviews

Ontological News: Literary Anthologies as Communicative Recoding of Reality Olena Haleta, <i>From Anthology To Ontology: Anthology as a Means of the Representation of the Ukrainian Literature of the Late Nineteenth – Early Twenty-First Centuries</i> [In the Ukrainian language], Kyiv: Smoloskyp 2015, 640 pp. <b>(Maria Zubrytska)</b>	516
History of Ideas of National Separateness of Ukrainian Intellectuals Ihor Hyrych, <i>Ukrainian Intellectuals and Political Distinctiveness (The Middle of 19<sup>th</sup> Century – the Beginning of 20<sup>th</sup> Century)</i> [in the Ukrainian language], Kyiv: Ukrayins’kyi pys’mennyk 2014, 496 pp. <b>(Vitalii Telvak)</b>	521

## CONTENTS

### Philology

<b>Oleh Shalata.</b> Hellenish Loans in Latin, French, English, and German: Their Historical-Morphological and Comparative Philological Characteristics Versus the Problems of the Metalanguage	16
<b>Марта Тимошенко.</b> Кілька уваг до грецької мітологічної метонімії	29
<b>Архиепископ Ігор Ісіченко.</b> <i>Exegesis</i> Сильвестра Косова (1635): маніфест Києво-Могилянської Контрреформації?	34
<b>Микола Гуцуляк.</b> <i>Розмишляння о муці Христа...</i> Йоаникія Волковича у віршознавчому зрізі	48
<b>Василь Пахаренко.</b> Генієзнавство: етапи становлення і кристалізація підходів	56
<b>Олесь Федорук.</b> Роман Куліша <i>Чорна рада: Хроніка 1663 року.</i> У пошуку назви	69
<b>Павло Івончак, Валентин Мальцев.</b> Версифікаційні засоби української бурлескної поезії ХІХ століття (метрика та ритміка)	75
<b>Микола Легкий.</b> Повість Івана Франка <i>Захар Беркут:</i> Спроба стереометричного прочитання	85
<b>Ніна Козачук.</b> Провідний мотив у драмі <i>Зрада</i> Грицька Коваленка	95
<b>Кирило Поліщук.</b> Суть та структура поняття «метапоетика» (На матеріалі метапоетики Івана Тобілевича (Карпенка-Карого))	101
<b>Валентина Музичук.</b> Історія як спосіб розв'язання національної проблеми у драматургії Гната Хоткевича	107

<b>Анна Верлата.</b> Драматична поема <i>Сон української ночі</i> Василя Пачовського: символічна природа ірреального часопростору	113
<b>Оксана Рибась.</b> Сецесійний наратив малої прози Сильвестра Яричевського	122
<b>Олег Баган.</b> Микола Євшан: естет-модерніст чи неоромантик-консерватор?	130
<b>Світлана Луцій.</b> Роман Уласа Самчука <i>Темнота</i> : кілька епізодів з епістолярної полеміки	142
<b>Любов Сливка.</b> Жіноче закорінення у батьківщину і націю у текстах Олени Теліги	151
<b>Тетяна Синьоок.</b> Роксоляна Черленівна Юрія Клена – предтеча Порфирія Горотака	159
<b>Наталія Городнюк.</b> Концепт речі у дискурсі формалізму (за романами В. Шкловського <i>Zoo, або листи не про кохання</i> та М. Йогансена <i>Подорож ученого доктора Леонардо...</i> ) (Частина 1)	166
<b>Ольга Слоньовська.</b> Особливості застосування інструментарію методології мітологізму для аналізу літератури української діаспори 20 – 50-х років ХХ ст.	174
<b>Людмила Джигун.</b> Аналітично-компаративні елементи у структурі української еміграційної мемуаристики	187
<b>Микола Ільницький.</b> „Мав у собі щось сковородинського...” (Михайло Мухин)	194
<b>Надія Басенко.</b> Володимир Державин: літературознавчі концепції сьгоднішніх рецепцій	210
<b>Соломія Ковалів.</b> Літературно-критична діяльність Луки Луціва	216
<b>Світлана Бугай.</b> Літературно-критична спадщина Михайлини Коцюбинської: теоретичний аспект	224
<b>Інна Нікітова.</b> Поетика простору Олександра Смотрича в аспекті екзистенційного художнього поля	232
<b>Тетяна Ткаченко.</b> Роль назви у текстовій організації творів Анатолія Шевчука	241



<b>Надія Сварич.</b> Філософсько-естетична палітра збірки Івана Андрусяка <i>Неможливості мови</i>	253
<b>Любов Касіян.</b> Сатирична збірка <i>Останні Могікани</i> Мелетія Кічури: проблематика, поетика	260
<b>Olena Fedosiy.</b> Peculiarities of Humour and Irony in Liudmyla Tarnashynska's Flash Fiction	266
<b>Валерій Бедрик.</b> Жанри курйозної поезії в сучасній українській комбінаторній літературі (на матеріалі творчості І. Качуровського, Юрка Позаяка, В. Мельника)	271
<b>Юлія Шкуратенко.</b> Елементи гротеску у творчості Павла Глазового	281
<b>Юлія Скибицька.</b> Трансформація постмодерної поетики драматичних творів Олександра Ірванця	289
<b>Володимир Даниленко.</b> Образ богеми в українській прозі 1990-х років	298
<b>Надія Бачкур.</b> Паралінгвальні засоби вираження замовчування в українському художньому дискурсі початку XXI століття	306
<b>Богдан Сокіл.</b> Особливості малоруської (української) мови та її відмінність від великоруської (російської): фонетичний аспект	314
<b>Галина Морараш.</b> Мовні домінанти публіцистики Євгенії Ярошинської	323
<b>Оксана Микитюк.</b> Дієслово в аспекті норми	331
<b>Оксана Гурова.</b> Лексико-семантична група зі значенням "вік дитини" в українській мові (Склад, структура й семантика)	339
<b>Тетяна Петрова.</b> Заголовний термін як складник мікроструктури словника комбінованого типу (на матеріалі фітомеліоративної термінології)	346
<b>Svitlana Kohut.</b> Prefixes as Structural Parts of English Augmentatives	355

## History

- Iwan Monołatij.** Legion ukraiński (1914 – 1918):  
działalność polityczno-militarna (Część 3) 364
- Людмила Коваль.** Український національний рух 20-30-х років ХХ століття  
у Галичині (крізь призму діяльності перемишльського окружного відділу  
«Взаїмної помочі українського вчительства») 379
- Олександр Марущенко.** Українсько-польське протистояння 1943 р.  
на Волині: проблеми і перспективи наукових досліджень 385
- Руслан Забілий.** До проблеми термінології категорійно-понятійного  
апарату історії українського визвольного руху 394
- Сергій Волянук.** Використання технічного зв'язку в українському  
партизанському русі на Тернопільщині: спроба узагальнення 400
- Іван Куций.** Між «ворожим» та «цивілізованим» Заходом:  
рецепція європеїзму в історичних та цивілізаційних  
уявленнях Миколи Костомарова 409
- Віталій Тельвак.** Рецензенти праць Михайла Грушевського:  
спроба колективного портрету (до 1914 року) 418

## Cultural Studies

- Wołodymyr Aleksandrowycz.** Wotywny obraz dziekana infułata zamojskiego  
Mikołaja Kiślickiego z roku 1612 w katedrze zamojskiej (Część 1) 426
- Вікторія Плотнікова.** Господні сцени у західноєвропейській  
та українській гравюрі XVI – XVII століть: композиційні паралелі 438
- Богдан Жулковський.** Проіміони (кондаки) седмичних акафістів  
в українських нотолінійних *Ірмологіонах* 450
- Яна Яковишина.** Елементи орнаменту  
на посуді заліщицької групи Трипілля 461
- Галина Івашків.** Українська народна кераміка  
в обрядах різдвяного циклу 471

<b>Наталя Красняк.</b> Гончарні майстерні «Покутська кераміка»	481
<b>Лілія Іваневич.</b> Народна ноша українців Центрального Поділля: класифікаційні відміни	489
<b>Григорій Кошіль.</b> Підготовка та будівництво народного житла на території Волинського Полісся в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття	501
<b>Зоя Босик.</b> Нематеріальна культурна спадщина України в контексті суспільного розвитку та культурної політики держави	510

## Reviews

Онтологічні новини: літературні антології як комунікативне перекодування дійсності Галета Олена, <i>Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття</i> : монографія, Київ: Смолоскип 2015, 640 с. <b>(Марія Зубрицька)</b>	516
Історія ідей національної окремішності українських інтелектуалів Ігор Гирич, <i>Українські інтелектуали і політична окремішність (середина ХІХ – початок ХХ століття)</i> , Київ: Український письменник 2014, 496 с. <b>(Віталій Тельвак)</b>	521

# Philology

Oleh Shalata

## HELLENISH LOANS IN LATIN, FRENCH, ENGLISH, AND GERMAN: THEIR HISTORICAL-MORPHOLOGICAL AND COMPARATIVE PHILOLOGICAL CHARACTERISTICS VERSUS THE PROBLEMS OF THE METALANGUAGE

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

*Abstract:* In the submitted essay the origin, meaning and use of the morphological, lexical and syntactical borrowings into the Latin and modern European languages from the Greek koine of the Hellenistic period are surveyed. Due to its versatility, the subject is treated mainly from statistical and philological viewpoints with many appropriate examples to demonstrate the matter of the facts. In the foreground of the research the factual grounds for borrowings on the immense scale from the Greek language of the Hellenistic and immediate post Hellenistic period are analyzed. The put forward arguments are backed with historic, linguistical and general-logical proofs, with the primary accent on the logical and grammatical reasons as such which have always – from within the mother tongue of Aristotle and the Apostles to the present use of Graecisms as internationalisms – impelled their selection for term-formation and the language of scientific usage (metalanguage) altogether. In a schematic representation, the ways of borrowing and re-borrowing of the Hellenish loanwords are tracked in a threefold manner – through Latin and the Romance languages, through Germanic and Slavic languages, and directly from the Greek koine of the IV c. B. C. – I c. A.D.

*Keywords:* loanword, historical morphology, word stem, word derivation, etymology, comparative linguistics, Greek koine, Hellenism, Hellenish loan nouns and verbs, loan translation words, Latinism, metalanguage, term, scientific usage

*The argumentation of the problem's topicality:* The Latin, Romance, Germanic, Slavic and most other languages are indebted to Greek for the vast body of borrowings from it at different times. The overwhelming majority of these loanwords were adopted from the Greek language of the Hellenistic period and one immediately following it, which is best represented by the language of the New Testament. Therefore, – in parallel to Anglicisms Latinisms, Gallicisms, Graecisms, Polishisms, etc., – these loanwords can

be justly referred to as the Hellenisms. They very often function as internationalisms (due to their presence in many languages without any noticeable semantical deviation) and – by the highest standards – constitute the metalanguage or, in its approximate definition, – the language of scientific usage. At the same time, a significant number of the Hellenish loans maintain their – both intrinsic and acquired – peculiar properties in each separate language, so that – paraphrasing the famous Latin quote – it is possible to

say about them: *habent sua fata verba Graeca* (“the Greek words have their own fate”) in each target language into which they were borrowed. Some of these have suffered changes in morphology and meaning and some have acquired additional (derogatory, negative, doublet, patronymic, etc.) stylistic implications and multifarious national connotations, that influence the formation and functional exercise of the metalanguage in each autonomous language and are fraught with problems.

*The statement of the factual material.* The careful study of Graecisms in Latin had been conducted long ago, beginning from the Hellenistic time, then – still more strongly – in the Middle Ages, and – especially intensively – with the renaissance of the new European languages and literatures. As is well known, the pivot of the Hellenistic culture was city-port Alexandria settled by Alexander the Great in Egypt, and the Hellenistic period, during which the Greek language became a koine (a kind of a common to all pidgin language), continued until about 30 B. C., – after Mark Antony, helped by Cleopatra VII’s forces, was defeated at the Battle of Actium (31 B. C.) and Egypt became part of the Roman Empire.

Especially noteworthy is the fact, that the Hellenistic period of the Greek history was marked with outstanding achievements in culture and, more particularly, in science and technology, which had an immediate reflection in the language. The then literature is known to have concentrated especially on practical purposes, for which reason it had to preserve the respective “database” of some or other fields of knowledge. In Alexandria there existed the greatest in that time world library.

A whole pleiad of learned men, – such as Herophilus and Erasistratos, authors of treatises on medicine, Euclidos and Archimedes – on mathematics, Strato of Samos – on physics, Nearch and Megasthenos – on geography, Heron – on mechanics, Aristarch of Samos – on astronomy, a. o., – came up with many an ingenious invention that had a strong impact on both the worldview and language. It is necessary to keep in mind, that the said and other scientists “bore the seal” of Plato’s “idea” and Aristotle’s ontology of ‘the existing”, read them in the original and, naturally, revered them as the consummate monuments of their mother tongue. The later generations made it a tradition to scoop the information from their works in the original language forms, which required the appropriate educational competence and which in translation assumed the risk of miscomprehension. In the process of scientific-technical progress, especially in post-medieval Europe, the tradition to develop the terminology by means of borrowing from Hellenistic Greek essentially strengthened. Moreover, in the course of time it was reinforced with an adjacent one – that of coining neologisms by means of the word-forming elements of the Greek and Latin languages. Consequently, there appeared rather odd and sophisticated words, such as hybrids, clippings, abbreviations, acronyms, and deetymologized formations. As contrary to the historically attested morphemes and lexemes, there came into use such, that had not ever combined with one another in the live koine, like the following terms: *vi-rology, hyperlink, culturosophia, astro-geophysics, semitology, Biblical study, religious-ethical, political establish-*

ment, neuroregulator, neuromuscular, formaldehyde, polyvitamin, bedlam (the contraction of “the hospital of St Mary of Bethlehem”), electrification, hyperinflation (Greek prefix *hyper-* corresponds to Latin *super-*, therefore, the term, coined in the XX c., might and should have been “superinflation”, like German “Superkorrektismus” instead of “Hyperkorrektismus”).

Eventually, the Hellenistic epoch put an end to the epoche of national democracy, after which the effectual, or political, rhetoric, or the art of persuasive speaking, gave way to a solemn eloquence which, bit by bit, turned onto panegyric and demagogic lines. In the course of short time the art of rhetoric degenerated into a turgid talk, which was largely due to the changes of the classical Greek language values in the speech of the Asianists – the representatives of the Hellenized cultures of the East, whose speech abounded in simplified – in contrast with the classical Greek – syntactic constructions, brief sentences embellished with antitheses, assonances and eloquent rhymes, deviation from the lexicon of classical literature to new words – neologisms, barbarisms, puns, corrupted words, and the like. It was “this direction, inherent to the creativity of writers and rhetoricians whose main predisposition was magnificence in speech, that Cicero named philo-orientalism and against which the Atticism trend developed” [3, 37]. Atticists strongly backed use of the Old Greek literary norms. Of the two broad types of language in modern Greece, namely – καθαρεύουσα “pure” and δημοτική “popular”, it is the former that continues the Atticists’ case. It is taught at schools and is used for official purposes. The latter is the spoken

language with rich folklore traditions, containing many foreign words.

Hence, the Greek language in its Hellenistic phase, in which it became known as the koine and which may be – for reasons of more popular explanation – roughly counted to sort with classical Greek as the modern Norwegian *landsmål* “people’s language” with *bokmål* “bookish language”. Since the subjugation of Greece by the Roman Empire, the bookish Greek acquired the status of the second official language there. But the influence of colloquial speech increased towards the break of the Roman Empire and, what is most noteworthy, it was ultimately the Greek koine in which the New Testament was written.

There is an incontestably remarkable fact, that the majority of Graecisms were borrowed within the process of Christianization of the Romance-Germanic-Slavic world, – the time of the first translations of the Gospels and popularization of the New Testament verities. Because the New Testament was written in the Greek language at that its historical stage which can be defined as the late Old Greek or early Middle Greek – with greater scientific accuracy it is defined as “the Old Greek language between its Hellenistic (IV – I cc. B. C.) and late (I – IV cc. A. D.) stages” [2, 118], – there is every reason to refer to the borrowings from that time Greek as the “Hellenisms” or “Hellenish loans”. In other words, the more frequent term “Graecisms” has a wider semantics, which covers also the most ancient loans (*Aphrodite, Eneas, Trojans* and other from Homeric Greek) and the neo-Hellenic derivatives, i. e., the recent terms of the modern metalanguage (*archiving, analgesic, nanotechnology, etc.*).

Virtually, in our contemporaneity there lives a really countless quantity of borrowings from Hellenish (Hellenistic) Greek, that – after the establishment of Alexander the Great’s empire in the IV<sup>th</sup> century B. C. – became known as the koine (κοινή \διάλεκτος\ “the commonly understood \language\” [4, 717]). It is into that simplified form that Old Greek transformed in the result of being a state language of the immensely huge empire – from the Indian to the Atlantic oceans. It is clear, that after a period of several generations of its use in the environment of dozens of different peoples there developed certain degenerate changes in it, such as the simplification of its morphology and phonetics, like itacism (the pronunciation of the long vowel η “eta” and diphthong ει as ι “iota”) and vitacism (the representation of β, which in Classical Greek was transliterated as *b* and pronounced [*beta*], while in Modern Greek – as *v* [*vita*]), loss of spiritus asper (strong aspiration), etc. An illustrative example of the itacism is the word “Ἕλληνες “Héllenes”, which later changed its pronunciation to “[E]lleenes”].

Another example of a Hellenistic borrowing is Archimedes’ famous exclamation “ἔυρηκα”, which etymologically corresponds with укр. “я зустрів, приобрів” [7; 4, 575] (“I have met”) > “я натрапив \на\, відкрив” (“I have discovered”). The Old Slavic verb *съ-рѣс-ти, съ-рѣти-ти* had yet been devoid of the epenthetic dental *-t-*, which is a later euphonic infix heard in Ukr. “ст-рѣ-ти, ст-рѣ-ну-ти”: prefix *съ-* (*su-*) = Greek *εϋ-*; in Ukrainian the present tense stem has a different suffix, whereas in Greek it has the stem in suffix *-sc-*, forming inchoatives (as in Ukr. “бли-

скає”, “the lightning has been flashing”, though – “бли-снє” “the lightning will have flashed”, or in L. *vivē-sco* “I start reviving”, *fervē-sco* “I start effervescing”, but – *vivo* “I live”, *ferveo* “I effervesce”). Then, the 1<sup>st</sup> pers. sing. perfect form *ἔυ-ρη-κα* “eureka” in classical Greek should have sounded with “eta” – as [*héureka*] and, therefore, the pronunciation with *-i-* and without strong initial aspiration – [*éurika*] (Mod. Engl. [*jurík:ə*]) – is the result of the “itacism” of the post-Hellenistic period.

As in the koine all the Greek dialects had dissolved and it was in that form that – after the Roman conquest of Greece – Greek acquired the status of the second official language in the Roman Empire, one can take for granted that from Cicero’s time there started a long and continuous process of incoming of the Hellenish loanwords into Latin, from which they spread firstly into the Romance and Germanic languages and, later, elsewhere. The first stage of this process comprised the syntax and lexis of those spheres of Greek’s culture that were then in the prime of their glory, first of all – literature, sciences, including warfare, politics and medicine, and learning: “In one thing Greeks were recognized by Romans to be still their masters: in higher education, the teaching of philosophy... and rhetoric, for which the modern catchword is “creative writing” [11, 386]. In Cicero’s Rome to obtain a high qualification in rhetoric one had to pass a probation period in Greece and gain a profound training in the language of Socrates, Plato, Isocrates, Aristotle, and Demosthenes. Taking into consideration the well known fact, that Greece possessed one of the world’s oldest written tradition, its literary and scientific vocabu-



lary was in vast amounts borrowed, as seems most probable, into all the new European languages either via classical Latin, through the mediation of French, English or German (as the international languages), or – mainly since the post-Enlightenment time – directly from the source language. On the contrary, the borrowings from Modern Greek are not numerous. Here are a few examples of these: *ἄκροβάτες* “Pol. akrobata, Eng. acrobat, Fr. acrobate, Ger. Akrobat”; *ἄμοιβή* “ameba, amoeba, amibe, Amöbe”; *συρτάκι* – the name of a popular dance, *Συριζα* – the name of a political party that recently won the electoral majority, *υριγξ* “syrinx, Pol. surma, Ukr. *сурма*”, which only involves a pre-Hellenish Greek source; *Ὀάσις* (E. oasis, G. Oase, F. oasis), the Hellenish loanword of unclear origin popularized by the British rock group of the same name... Nonetheless, the basic lexical bulk of Greek loans consists of the Hellenish koine words, that, – often having passed a kind of “preprocessing” in the language and mentality of the neighbouring Romans, – got into the remotest provinces of the empire and, by far, much beyond it. Besides, the real scale of the Hellenish loanwords should also account for the socio-linguistic areas in the Middle and Far East, North Africa, Latin and North Americas, and other regions.

Cutting short the historical particulars, it suffice here to mention this remark: “In the Roman east, Greek remained the language of civilisation” [11, 367]. To add, – insomuch as “native languages, such as “the speech of Lycaonia”, Galatian, Aramaic, were spoken, but comparatively little written”, the tracing of the Greek koine borrowings on the Roman scale is hardly workable,

but for the following circumstance: it was just this culture area where the Hellenish loans indeed found another widespread and polylingual realization, – however, not so much in terms of culture, as in terms of religion, that is, Christianity. “The general use of Greek was of enormous importance to the spread of Christianity. The Apostle Matthew is indeed said to have written down the *Logia* or Sayings of Jesus “in the Jews’ language”; but ... the Gospel of Mark... was written, like the whole of our New Testament, in Greek” [11, 367].

As is well known, the Jewish diaspora (the Jewish people, after the destruction of Jerusalem in 586 B. C. by the Babilonian army under Nebuchadnezzar II, had been taken into captivity, but after that land, then Persian, had been conquered by Alexander the Great, the Jews became predominantly Greek-[koine]-speaking) chose seventy scholars to translate the Bible from Old Hebrew into Greek, which was done in Alexandria of Ptolemaic Egypt (Septuagint, its symbol being LXX) on the break of the 3<sup>rd</sup> and 2<sup>nd</sup> centuries B. C. On account of the fact, that the Semitic peasants were never Hellenised and outlasted the Greeks in the end, the spread of the Greek koine had but a little influence in Syria, all the more so, since the Greek Church promoted a translation of the New Testament in Syriac (eastern Aramaic). On the contrary, the Greek translation of the Bible had a strong impact upon all European cultures and their languages, first of all – those belonging to the Orthodox Christendom and, more particularly, the Ukrainian language and literature. On the whole, the matter of Greek borrowings in the Ukrainian language has

been carefully investigated, but not so the Hellenish borrowings proper, which still require enough attention on behalf of the philologists. Very many of these borrowings were used by fathers of English and modern Ukrainian literatures, – Geoffrey Chaucer and Ivan Kotliarevskyi, especially in their humorous and satirical poems *Canterbury Tales* and *Eneida* (*Aeneid*, 1798) respectively. In the latter Ukrainian Cossak Eneas, attended by the Sybil into the hell, saw – among plenteous other sinners – as “Мудрець же фізику провадив І толковав якихсь монадів” (“A wit was interpreting *physics*, explaining some obscure *monads*...”). Hryhoriy Skovoroda also used Hellenish loanwords, mostly – of religious background, and so did Taras Shevchenko, of whose poems’ titles these are sufficiently elucidative: *Heretic*, *Ktitor*, *Neophytes*, *Both Archimedes and Galileo*... Iconographic, apochryphal and hagiologic literature widely contributed to the spread of Hellenish loanwords throughout Christendom and far beyond, chiefly, – ever since the invention of printing in the 15<sup>th</sup> century. The most popular Ukrainian eschatological apochryphal tale *Khozheniie Bohorodytsi po mukakh* (*The Mother of God’s Journey through the Tortures*) can best testify to it.

To all appearance, most of the borrowings from the New Testament and hundreds if not thousands works on patristics and other Christian topics existing in Greek had been made in the time of the Renaissance so that to appear in the languages of the newly revived national literatures.

There can hardly be any doubt, that the earliest of these borrowings into Latin and other languages were proper and place names, as well as ones for

the basic notions like *the Bible*, *cross*, *church*, *cleric*, *clergy*, *monk*, *Pharisee*, *Sadducee*, *school*, *chart*, *chorus*, *canon*, *deacon*, *catacomb*, etc. In German and French they correspond, respectively, to – *die Bibel*, *Kreuz*, *Klerikale*, *Klerus*, *Mönch*, *Pharisäer*, *Schule*, *Charte*, *Karte*, *Kanon*, *Diakon*, *Katakombe*, and – *la Bible*, *croix*, *clergé*, *moine*, *Pharisee*, *école*, *charte*, *carte*, *canon*, *diacre* (< Old French “*diacne*”), *catacombe*. To the last example in different dictionaries either Greek [4, 163], Latin [7; 2, 401] or Italian [9, 432] origin is ascribed, though the prefix (κατα-) and the reference to the word as one occurring in “*Auctores Ecclesiastici*”, that is, in ecclesiastical authorities, convince in the third possible etymology (*hic tertium datur*): it is a hybrid word, in which κατα- is followed by Italian *tumba*, that is, in terms of the English language, as if “cata+tomb”, meaning “down in the grave” (originally, “*unterirdische Bestattungsanlage*” “the underground burial place” [ibidem]). If it were not a so frequently occurring translation problem with the Hellenish loanwords, the meaning of the aforementioned term could have well been rendered by means of another loan – *catafalque* “tomb, sepulchre”, yet, in Ukrainian it means a “hearse”, in French – a “scaffold, échafaud pour criminels”, the Gallicism itself being but the allophone of Latinism “*catafalque*” (a hybrid word, κατα- + *falicum*, a derivative of “*fala*”, of Etruscan origine, meaning “a high platform” [7; 2, 403]). This is a suitable illustration of both the very problematic character of reinterpreting one Hellenish borrowing through another and proof for the consequent principle that all the entries to the metalanguage should possess an internationally ac-

cepted meaning, that is, turn into international words. This principle is also valid in concern of the terms in scientific usage as the unique condition of conducting researches on the worldly level and in international cooperation.

The Greek for “church” was κηριακή \ οικία \ “Lord’s house”, hence, – E. *church*, Germ. *Kirche*: but Fr. *église* is an inheritance from Latin (*ecclesia*), which was borrowed from the Hellenish koine word ἐκκλησία “people’s gathering” (a plausible cognate to Ukr. “скликання” – “a calling together”).

As to the loan proper and place names, they are copious. The borrowed toponyms generally function as transliterated loans (Aram. *Golgotha*, L. *Calvary*, i. e., “*Calvariae locus*” in the Vulgate, cf. L. *calva* “scull, cranium”), but, sometimes, as calques (“*the place of a skull*” in Luther’s translation is “*Schädelstätte*”, in French – “*lieu du crâne*”, in Ukrainian – “*Чепеновище*”; Mar 15 : 22). Here are some more examples of the borrowed from Greek toponyms: *Antioch*, *Decapolis*, *Mesopotamia*, *Cappadocia*, *Pontus*, *Asia*, *Phrygia*, *Pamphylia*, *Egypt*, *Libya*, *Cyrene*, *Crete*, *Cyprus*, *Corinth (Acrocorinth)*, *Ephesus Galilee*, *Cilicia*, *Argos*, *Mycenae*, *Tiryns...* The examples are plentiful indeed, however, many of these proper and place names are Hebrew borrowings in Greek, such as *Jesus*, *Joseph*, *Solomon*, *Sara(h)*, *Isaac*, *Jacob*, *Matthew*, *John*, *Simon*, *Bethlehem*, *Nazareth*, *Judaea*, *Jordan*, *Galilee*, *Zabulon*, *Nephtalim*, a. o. The borrowed proper names, usually, undergo phonetical alterations to the extent of being beyond recognition. In the *Anglo-Saxon Chronicle* (12<sup>th</sup> c.) we come across king *Stephne*, *Alexander* the bishop and other persons with Greek names. Greek Στέφανος

(“wreath”) gifted only the English people a whole series of derivatives, such as *Stephen*, *Steven*, *Steve*, *Steenie*, *Stevie*, etc. In German it is *Stefan* and – in the older spelling – *Stephan*, whereas French *Etienne* and Roumanian *István* are similarly unrecognizable. *Alexander* (Ἀλέξανδρος “the defender of people”) has in English a still longer chain of derivatives: *Al*, *Alec*, *Aleck*, *Alex*, *Alick*, *Eck*, *Ecky*, *Ellick*, *Lex*, *Lexy*, *Sander*, *Sandie*, *Sawney*, *Sawnie*, *Sawny*; Fr. *Alexandre*, Germ. *Alexander*. Among the other Greek names, these of the Apostles and other Biblical characters, as well as of many personages of Hellenistic and post-Hellenistic literature, are most frequent: *Peter*, *Andrew*, *Philip*, *James (Jacob)* and *John* (both came from Old Hebrew), *Luke*, *Herod*, *Pontius*, *Angel*, *Theodore*, *Daphnis*, *Chloe*, *Chloris*, *Callimachus*, *Christopher*, *Damian*, *Nicholas*, *Cyprian*, *George*, *Thelma*, *Leander*, *Hermia*, *Calliope*, *Hippolyta*, *Hippolytos*, and dozens more). Shakesperean comedies and tragedies, say, *The Comedy of Errors*, *A Midsummer Nigt’s Dream*, *Troilus and Cressida* or *Pericles*, as well as the writings of the contemporary to Shakespeare University wits (Ben Jonson, John Lyly, a. o.), abound in Greek proper names, which are also frequent in that time French and, – though, probably, to a lesser extent, – German literatures. While in Martin Luther’s translation of the New Testament and even in his *Aesopian Fables* there is a significant quantity of Hellenistic loans, in the writings of the representatives of German Aufklärung, specifically – Gotthold E. Lessing, however, they are much less spread. Their adequate amplitude in the modern German language of science is, largely, the result of borrowing of the French and English

Graecisms. On the contrary, very many personal names in Rabelais' *Gargantua and Pantagruel* not only follow the Old and Hellenistic Greek word-building patterns, but also reveal the author's extravagant models applied for the sake of stylistic purposes, of which there is a truly ample set.

Unquestionably, if somebody wishes to review the role of Hellenic borrowings in French, only one book will be quite sufficient for this, viz. – *Gargantua and Pantagruel*. Without exaggeration, François Rabelais made use of hundreds of Graecisms, either classical and Hellenistic, or coined by himself (les *Dipsodes* “the thirsty ones”, *géomantiens* “geomantists”, *lifrelofes* “morons”, *Utopie* “the nowhere place, Utopia” and its capital *Amaurotes*, meaning “that can't be seen”). Among heaps of other handbooks, Gargantua acquaints himself with a 13<sup>th</sup> c. dictionary of Latin borrowings from Greek (Hébrard *Grecisme*), of which work, as well as of the works of many other scholastics, Rabelais makes a demonstrative mockery. His satirical novel, having forestalled Jonathan Swift's *Gulliver's Travels*, is overwhelmed with linguistic tricks, including Graecisms of all kinds. Anticipating the reader's sense of humour, the author often ascribes to Homer the words and sentences which the Greek classic, actually, could not have used, – like the nickname of a certain tyrant “*Demovore*, c'est à dire mangeur de peuple”, i. e. – “the people eater”, because is a Latin-Greek hybrid. The matter is that in Latin there survived no noun with ablaut alternation cognate to verb *vorare* “to devour” (*vorator* is but its derivative), while it occurs in “*Demo-vore*”. Consequently, Homer could not have used this name other-

wise than in the form with Greek noun βορά (etymologically corresponding to Ukr. “об-жора, нена-жера”, with root vowel ablaut, cf.: *e*-grade verb “жер-му” in contrast to *o*-grade *vorare*), which – in view of the koine “vitacism” (pronunciation of β as W) – might have influenced Rabelais' stylistical dodge to be understood only by highly educated readers.

As everybody should know, the Greek language sources of the learned men of Humanism comprised almost all available Hellenic literature from Homer, through Hippocrates, Plutarch and the Hellenistic literature, the Septuagint and New Testament to sundry voluminous medieval writings. Thus, as can be resumed, after the Reformation and during the Enlightenment with its classicism tendencies, European literatures had creatively incorporated the immense vocabulary of the Hellenistic authors. All the more remarkable is that from then on the Greek borrowings, either as single morphemes or whole word stems, more and more began to be converted into scientific terms and, thereby, to construct the systematically evolving metalanguage.

At present, in all branches of science and art the great majority of notions (i. e. their denominations) are either coined or imported from Greek, including the names of the sciences proper. Here is a set of the most popular examples, which, no wonder, have become internationalisms.

Latin borrowings from the koine: *geometria* “the land measuring art”, *geographia* “the land description”, *trapezia*, *pentagon*, *octaedron*, *diameter*, *parabole*, *parallelos*, *mathematica* (in Suetonius' sense – “*astrology*”), *arithmetice*, *conus*, *hypothenusas*, *hyperbole*

(in rhetorical sense – “an exaggeration”), *rhombus*, etc.

Their English equivalents: *geometry*, *mathematics* and *arithmetic* (or, in modern English, just “math” and now an unrecognizable one of the three R’s), *theorem*, *cone*, *hyperbola*, *romb*, *sphere*, *parallelogram*, *trapezia*, *pentagone*, *parable*, *octahedron*, *diagram*, *graph*, *hypotenuse*, *diameter*, *perimeter*, etc.

Their French and German equivalences are these: *géométrie*, *mathématiques*, *mathématicien*, *arithmétique*, *cône*, *hyperbole*, *losange* (from Gallic \*lausinc “of a flat stone”), *sphère*, *parallélogramme*, *trapèze*, *pentagone*, *parabole*, *octaèdre*, *diagramme*, *graphique*, *cathète*, *hypoténuse*, *amande diamètre*, *périmètre*; *Geometrie*, *Mathematik*, *Mathematiker*, *Arithmetik*, *Konus*, *Hyperbel*, *Rhombus*, *Sphäre*, *Parallelogramm*, *Trapez*, *pentagon*, *Parabel*, *Oktaeder*, *Diagramm*, *graphische Darstellung* (it’s a descriptive loan translation), *Kathete*, *Hypotenuse*, *Durchmesser* (although there is adjective “*diametral*”), *Perimeter*. In Ukrainian and Polish these words retain the analogous spelling and are almost identical in meaning, and it is of such terms that the international metalanguage is composed.

Philology and literature study: *rhythm*, *rhyme*, *anapest*, *iamb(us)*, *choreus*, *trochee*, *prosody*, *phonetics*, *morphology*, (*lexicology* is a hybrid term with the initial base of Latin “*lexis*” – “word, Greek *λογος*”), *grammar*, *analysis*, *syntax*, *semantics*, *etymology*, *litotes*, *oxymoron*, *metaphore*, *metonymy*, *synecdoche*, *paronymy*, *synonymy*, *antonymy*, *homonymy*, *chronotop(os)*, *hermeneutics*, *epos*, *comedy*, *tragedy*, *drama*, *satire*, *irony*, *sarcasm*, *theme*, *protagonist*, etc.

Astronomy: *astronautics*, *cosmology*, *cosmogony*, *navigation*, *comet*, *meteorite*, *planet*, *perihelion*, *apolune* (a hybrid with the last component of Latin origin to indicate Greek *σελήνη* “the moon”, cf. Ukr. “*апоселені́й*”). These and a tremendous multitude other scientific terms have become internationalisms, which is proved by their French and German equivalents: *astronomie*, *astronautique*, *cosmologie*, *cosmogonie*, *comète*, *planète*, *perihelia*; *Navigation*, *Astronomie*, *Astronautik* *Kosmologie*, *Kosmogonie*, *Komet*, *Planet*, etc.

Psychology: *character*, *psychiatry*, *psychoanalysis*, *phlegmatic*, *choleric*, *melancholic*, *troglodyte*, *hermit*, *anchorite*, *catharsis*, tc.

Philosophy and rhetoric: *logic*, *theory*, *practice*, *monad*, *sylogism*, *idea*, *idealism*, *stoic*, *hedonism*, *aporia*, *category*, *paradox*, *phenomenon*, *platonian*, *ethics*, *aesthetics*, *sophist*, *dialectics*, *metaphysics*, etc.

Physics (the term is a substantivized adjective from noun *φύσις* “being”, cf.: L. *fui* “to be, *быти*”): *metaphysics*, *element*, *transformation*, *statics*, *dynamics*, *parameter*, *thermodynamics*, *cinematics* (*kinematics*), *hygrometer*, *polarization*, *cathode*, *anode*, *anion*, *cation*, *astrophysics*, *cosmos*, *metal*, *magnetism*, *dielectric*, *entropy*, etc.

Chemistry: *phenyl*, *methanone*, *catalyzer* (*catalyst*), *molecule*, *atom*, *electron*, *protone*, *xenon*, *chlorate*, *nitrate*, *ethanol*, *thermophil*, *cotyledon*, *hypogeeal*, *gas chromatography*, *spectrum*, *hydrogen*, *oxygen*, *helium*, *argon*, *chlorine*, *niobium*, etc.

History: *archeology*, *pyramid*, *pylon*, *papyrus*, *obelisk*, *acropolis*, *cyclopean megalith*, *crypt*, *archive*, *paleontology*, *neolith*, *mesolite*, *amazon*, etc.

Politics: *autarky, holocaust, demiurge, democrat, oligocracy, plutocracy, politics, tyrant, despotism, patriarchate, matriarchate, matriarchy, monarchy*, etc.

Botany: *achillea millepholia* “yar-row”, hardly recognizable in “mil-foil”, *rhododendron* (literally – “a rose tree”), *rose* (ῥόδον, with an obscure etymon); in Ukrainian the different name is predominantly popular – “*троянда*”, allegedly – as if a contraction of *τριακονταφύλλον* [ἄνθος] > *τριανταφύλλον* > Ukr. “*троянда*”, “the rose”, which is considered a borrowing from Byzantium Greek [1; 1, 390], while its newly suggested etymology – “the Trojan flower” (*Τροί*-[α] + ἄνθη “flower”, probably, meaning “Aphrodite’s flower”) is still more hypothetical; *hyacinth, pentapetes* (“of five petals”) – “*tormentil, калган, acacia, cedar, amaranth, lotos, hypericum perforatum* “St-John’s-wort, Johanniskraut, святойванське зілля – звіробій)...

Zoology and paleontology: *diplodocus, trilobite, pterodactyl, dinosaur, archaopteryx, troglobiont, pithecanthropus, Neanderthal* (a hybrid word), etc.

If it were for the space of the article, the list of examples can be impressively prolonged, because there are a great lot of borrowings from Hellenistic Greek and newly coined on their bases terms in architecture, iconography, medicine, valeology, social studies, military science, sport and, verily, in all speares of culture.

In the summation, a sage counsel to beware of certain shifts in meaning of the Hellenistic loanwords in different languages should be followed. For instance, the term μέθοδικη (adjective of μέθοδος) was borrowed into classical Latin with the meaning “part of

grammar explaining language rules” [4, 634]. From Latin *methodicē* there appeared G. *Methodik* and Eng. – rare – *methodics*, Ukr. “*методика*”, Pol. *metodyka*; from Fr. *méthode* there came into being Ukr. “*метода*” and Pol *metoda*, – each borrowing with its peculiar connotations in each language. As is widely known, today its semantical meaning has been notoriously extended, especially in what concerns the study of foreign languages.

The Hellenish borrowings can be more precisely defined as the Graecisms of the period of formation of the common-Greek koine of the Hellenistic period borrowed in any form of all grammatical levels (a morpheme, a lexeme, a syntagma, an idiom, etc.). Because they preserve the morphological structure of verbal and nominal bases more fully than the modern Greek language units, these borrowings are quite appropriate for linguistic comparison with their older forms, which can be done by means of a historical-comparative research of the inherent to them once and characteristic to them presently semantics, that will surely help in understanding in depth the logic of their nominative function. This understanding, for its part, will assist in finding more exact translation equivalents, particularly in the Ukrainian language, because Greek : Slavic linguistic parallels are considerably more explicit, than Greek : Romance or Greek : Germanic.

As a rule, single lonewords enter the other language in a transliterated (letter for letter) or transphonized (sound for sound) form, as “to characterize” < “*χαρακτηριζειν*”, or “tea” < L. “*Thea Sinensis*” (from Chinese), while the idiomatic borrowings are translat-

ed, for example – as these quotes from the New Testament: he that heareth, *let him hear* (ὁ ἔχων ᾧτα ἀκούειν ἀκούετω, an imperative); it is easier for a camel to go through the eye of a needle, than for a rich man to enter into the kingdom of God, etc.

Many of them function as loan translation words (translation equivalents), yet the majority live as “natural adoptions of foreign elements of discourse or their literal mapping” ([3, 559]), that is, as transliterations. In Ukrainian a “loanword” (“запозичення”) implicates the notion of a “foreign language word” (Ivan Nechui-Levytskyi referred to such as “іномовні чудні слова” – “strange words of foreign languages” [7; 2, 193]), and it – as does the English noun “loanword – is the translation equivalent of the Germanism “Lehnwort” (a derivative of *zu leihen* – “to lend”, which, etymologically, is Ukr. “лихва, лишнє \слово\”. This notion in the Romance languages is expressed by the Latinisms: Spanish “*la palabra apropiada*” (the adjective *appropriatus* is past participle: “the appropriated \word\”), French “*le mot emprunté*” (from the juridical Latin term *impromutari*: this verb became modern “*emprunter*”, a denominative from the nominal base “*mutum*” – “mutuality, interchange”, *emprunté* being its perfect participle [6, 262]. For the purpose of unification of linguistic metalanguage new terms are created, such as Fr. “*xénisme*” – “a foreign word” (with the base of the Greek adjective ξένος, which was often used in the New Testament (Actions 17 : 20, a. o.) to mean “foreign, unfamiliar” [8, 858]).

Important as for an average citizen is the knowledge of the meaning of a term, not the less momentous is

the philological ability to trace back its genesis to the source language. The requirements in solving elementary comparative philology tasks – in view of the common ancestor tongue for the Greek, Latin, Romance, Germanic and Slavic languages – will be expedient in a more referential understanding of lots and lots of modern scientific terms, say, for example, names of medical or cosmetic industry products, which would help to orient when inside a drugstore or perfumer’s shop. If the *Oriflame* trade name, for example, is carried over with a hyphen after -f- – *Orif-lame* (aurum + flamma), one will presumably abstain from buying the goods.

Furthermore, with the cinematic and mass-media production sky-rocketing during the latest decades, legions of the newly formed names for innumerable fictitious subjects have come into being, so that to keep abreast of such, – especially since most of them are built up by means of Greek morphemes, – many would expect the corresponding popular philological articles supervising the appearance of these neologisms and explaining their meanings to be written. Otherwise, they may cause misunderstanding, as recently (on February, 7), when a simultaneous interpreter of the US vice-president speech at the UNO council on the Ukrainian crisis failed to translate the metaphoric comparison of Russia’s aggression against Ukraine with the *kryptonite*, because she had not watched the comics films about Superman, the arrival from an imaginary planet Krypton, on which there is a type of rock so called (by analogy to “selenite, apatite, dynamite...”) that is harmful to Superman (with an implication of the US). The name “*Krypton*” is, like chemical

element *crypton*, derived from Greek verbal adjective κρυπτός “hidden, apocryphal”, stemming from κρύπτω “I hide” (cognate to Ukr. “крити” – “to cover”). With the same stem there also exist: E. crypt, G. Krypta, F. crypte; cryptic, kryptisch; cryptography, cryptographie, for which the Germans use a translation loan “Geheimschrift” – “cryptographic writing”. From Greek noun κρυπτή “secret place”, used in the New Testament repeatedly, there also derive “grotto, *Grotte*, grotte” (from It. Grotta, with the progressive assimilation, < L. crypta).

We remain hopeful, that proper education will ultimately provide everybody with the ability to discern the bases (invariable word parts) of the medical terms of Greek descent and their semantic capacity. Hence, when the reader knows that the Greek noun καρδ-ια, Latin *cord-is* (French *coeur*), English *heart* and German *Herz* is the same that in Ukrainian *serts-e* (*serden’ko*) and Polish *serc-e*, it will make it easier to grasp the meaning of a great lot of remedies, such as *tachycardia*, *bradycardia*, *stenocardia*, *cardiology*, *valocordin* (Pol. *miłocordin*), *myocardium*, *cardiamidum*, *cardiazol*, *cardigin*, *cardiicap*, *cardiovascular*, *cardioflux*, *cardiosteril*, *carditoxin*, *cardiorythmin*, *cardiorythmine*, and hundreds (thousands!?) other terms and names of medical preparations. As a matter of fact, the prevailing majority of these terms are linguistical hybrids, so that – in order to better understand them – one will need an interpreting of the other accompanying root or stem within them which, obviously, serves as the modifier. For example, the second component in *cardioflux* is the basis of Latin noun *flux-us*, cognate with Ukrainian

“*plyn*, *plys-ty*”, French *le flux*, English *the flow*, and German *der Fluß*, so that the consumer will rightly conclude that the aforementioned preparation expands coronary vessels and improves circulation of the blood. In the like manner the logic of the preparation names *cardiorythmin* and *cardiorythmine* is revealed – they improve the rhythm of heartbeat: a slight difference in their suffixes – -min, -mine, – indicate only, that these are but two varieties of the same preparation, which synonymic names are known as *novocainamidum* and *ajmalinum* respectively. Latinism *fluxus* has a synonym-doublet *fluor* (< \*fluos), which basis was used in building another hybrid term – *fluorography*, which means “recording of the fluids”: the latter denoted imperceptible particles flowing at high speed by which the XVIII c. physicists explained the phenomena of heat, magnetism, and electricity parts. Since this kinetic theory assumption was proved dated, in modern English, German and French the aforementioned term have been substituted with the up-to-date ones – photoroentgenography, Leuchtfotografie, etc., meanwhile in Ukrainian it still remains in popular use both in the spoken and scientific language (metalinguage). As long as there are plenty more such instances, we would stipulate for the qualified revision and refreshment of the metalinguistic terminology in modern Ukrainian in order to unify it in terms of the international standards.

However, it is not the above mentioned terms proper, that can be called Hellenisch borrowings, but it is just their world-building fragments, or morphemes, using which the scientists (principally those speaking Romance



and Germanic languages) in the past two centuries formed them by compounding or “coined” otherwise. As regards borrowings from the Greek koine, they come from the Hellenistic literature and, essentially, the New Testament, and it is in their grammar and context that they have borne various connotations. To avoid their underestimation, it is advisable that they be treated professionally, which involves their correct parsing. In that way, one can speak of loan-nouns, loan-adjectives, loan-verbs. As far as the former have already been largely dwelt on, it is time to analyze some of the latter.

The most remarkable of the borrowed from the Hellenistic koine verbs is “to christianize”, which, indentially with Ukrainian verb “krystyty”, is a causative denominative verb derived from proper noun “Christ” (“Messiah”, a verbal noun stemming from verb χρίω “to anoint”, which is a translation loan from Hebrew).

Interestingly enough, Ukrainian noun “Khrystos” exists in this form only in the Nominative case, whereas in the oblique cases (Gen. “Khrysta”, Dat. “Khrystovi”, Instr. “Khrystom”, Loc. “\u\ Khrysti”, Voc. “Khryste!”) it declines as the flexionless base (preserved but in a compound word “нехрист” – “not a Christ\ian”).

French uses a different Hellenisch loan verb – “baptizer”, which – “baptizein” – in German they mostly substitute by a translation loan – “taufen” (although, in Middle French and Middle High German there still were verbs “christianiser” and “kristen”, both – Hellenisch loans).

For the sake of their recognition it can be remarked, that many new Greek loan verbs follow the denominative

pattern in suffix -ιζ-, like βαπτίζω (it is a derivative from adjective βαπτός “dipped in water”), and are widely recognized as internationalisms: *galvanize, galvaniser, galvanisieren* (in honour of Luigi Galvani); *analyse, analyser, analysieren; organize, organiser, organisieren; idealize, idealizer, idealisieren; catalyze, cataliser, katalysieren; authorise, autoriser, autorisieren*, a. o.

### Bibliography and Notes

1. Митрополит Іларіон, *Етимологічно-семантичний словник української мови: У 4-ох томах*, Вінніпег: Волинь 1979.

2. *Лингвистический энциклопедический словарь*, Москва 1990, 685 с.

3. Ковалів Юрій, *Літературознавча енциклопедія: у двох томах*, Том 1, Київ: Академія 2007, 608 с.

4. Дворецкий Иосиф, *Латино-русский словарь*, Москва, 1976, 1096 с.

5. *Словарь української мови: У 4-х томах / За ред. Б. Грінченка*, Київ 1907, 1909 р.

6. Вейсманъ А., *Греческо-русский словарь*, Санкт-Петербургъ 1899, 1370 с.

7. *Етимологічний словник української мови: У 7-ми томах*, Київ: Наукова думка 1982 – 2007.

8. Albert Dauzat, Jean Dubois, Henri Mitterand, *Nouveau dictionnaire etymologique et historique*, Paris: Librairie Larousse 1971, 805 pp.

9. Kluge Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der Deutschen Sprache / Bearbeitet von E. Seebold*, Berlin-New York: Walter de Gruyter 1995, 922 S.

10. *New Webster's Dictionary and Thesaurus of the English Language*, Danbury, CT (USA): Lexicon Publishers 1993, 1149 pp.

11. Burn A. R., *The Pelican History of Greece*, Aylesbury, Backs: Hazel Watson & Viney, Ltd 1982, 415 pp.

**Marta Tymoshenko**

## **SOME NOTES ON GREEK MYTHOLOGICAL METONYMY**

Ukrainian Catholic University in Lviv, Ukraine

**Марта Тимошенко**

### **КІЛЬКА УВАГ ДО ГРЕЦЬКОЇ МІТОЛОГІЧНОЇ МЕТОНІМІЇ**

*Abstract:* The article considers one of the types of metonymy in Greek literature: the mythological one based on the subject – objective connection. This connection is very good shown in the metonymies connected with the Greek goddess of fertility, Demeter: for one can find examples when instead of goddess's product given to Greek people: bread, corn or ears of corn the author mentions only her name, or gives the reader a direct allusion to Demeter using either metonymy, or metonymical epithets. The analysis traces the examples of such metonymy and understanding of goddess's function in Greek literature diachronically: starting from the Homeric age till the beginning of Christianity.

*Keywords:* mythological metonymy, metonymical epithets, subject-objective connection, goddess Demeter, ears of Demeter

У релігії стародавніх греків боги часто асоціювались з головним предметом їхнього культу, з тим, за що вони безпосередньо були відповідальні і щедро приносили людям, та, зрештою, чого могли так само і позбавити людей. Наприклад, у культурі родючості, що був пов'язаний з кліматичними особливостями античної Греції, даром богині Деметри був колосок, що уособлював хліб, бога Діоніса – виноградна лоза, тобто вино, богині Атени – маслинове дерево чи маслина. Для еллінів ці ототожнення були чимось звичним, і, коли якийсь античний автор використовував *замість* імені бога безпосередній предмет його культу, усім було зрозуміло, про кого йде мова та що, так

би мовити, криється за цим. Для сучасного читача ці явища не завжди є очевидними та зрозумілими. Так, предмети культу того чи іншого божества в античному творі часто виглядають як авторські алюзії, натяки на бога або ж його функцію і вимагають окремого пояснення чи коментаря. Така заміна імені бога, тобто перейменування є нічим іншим як *метонімією*.

Як вказують клясицистичні теоретики риторики, Ціцерон та Квінтіліян, це – «риторична фігура, що полягає на заміні *verbum proprium* іншим словом, властиве значення якого залишається у безпосередньому зв'язку із задуманим значенням, а не в порівняльному зв'язку, як це спостерігаємо

у метафорі»<sup>1</sup>. Тому в метонімії, слово, що використовується в значенні іншого слова, залишається з ним у справжньому семантичному зв'язку. Таке перенесення може відбуватись від більш загального поняття до конкретного або ж навпаки.

Запропонована стаття має на меті розглянути безпосередньо один з підвидів зв'язків, що існують між виразами вжитими у метонімічному значенні та їхніми плянованими значеннями. Ним є *особово-предметний зв'язок* [1, 256-257]. У цій ситуації особа (а саме божество) залишається в безпосередньому зв'язку з предметом свого культу або ж зі своєю релігійною функцією. Трапляється і зворотній зв'язок, коли метонімічно згадуються лише предмети, що ототожнювалися з богом чи богинею, і у такий спосіб вказували саме на нього. Цей підвид чи тип можна класифікувати ще як *мітологічну метонімію*.

Як засвідчує Ціцерон (*De Orat.* 3. 167), римляни називали війну Марсом, плоди Церерою, вино Лібером<sup>2</sup>, а море Нептуном. А Квінтіліян (*Inst.* 8.6.24) пише, що «у промовах оратора вирази «Лібер» і «Церера» (гр. Деметра) вжиті у значенні вина і хліба є надто вільними, аби визнавала їх строгість форуму» [1, 257].

Давньогрецькі літературні джерела також засвідчують широке перенесення імен богів у площину предметів їхнього культу. Розглянемо як приклад метонімії, що пов'язані з Деметрою – богинею родючости в стародавній Греції.

Для *гомерівського* епосу характерним є те, що Гомер практично не

<sup>1</sup> Ціцерон (*Orat.* 92-93) розрізняє метафору, яку він описує як *verba translata*, і метонімію – *verba immutata*. – див. [1, 257].

<sup>2</sup> Староіталійський бог родючости, пізніше ототожнений з давньогрецьким Вакхом.

згадує богиню (можливо через те, що його не цікавить культ родючости), однак використовує формулу Δημήτερος ἀκτῆ<sup>3</sup> – «зерно» або «плоди Деметри» (*Il.* 21, 76). Поет у такий спосіб метонімічно називає хліб «даром богині».

Цікавим є той факт, що цього дару, принесеного богинею, не могли їсти боги. Як вказує Гомер, «великий Аякс Теламонід не міг бути переможений Пелідом (тобто Ахіллом) у битві, якщо був смертний, а також вигодуваний «плодами Деметри»» (*Il.* 13, 321-322):

[...] μέγας Τηλαμώνιος Αἴας,  
ὃς θνητός τ' εἶη καὶ ἔδοι  
Δημήτερος ἀκτῆν [...]

У великій пошані ця ж формула є в автора дидактичного епосу, Гесіода. В його *Працях і днях* знаходимо таку пораду: «Плоди Деметри для життя, котрі приносить земля, слід вчасно збирати» (*Op.* 31-32):

[...] βίος [...] / ὄραϊος, τὸν γαῖα φέρει,  
Δημήτερος ἀκτῆν.

Коли ж вони дозріють, потрібно змолоти «святі плоди Деметри» – Δημήτερος ἱερὸν ἀκτῆν – у час, коли з'явиться вперше Оріон «на прохолодному рівному току» (*Op.* 597-599)<sup>4</sup>.

Щит Геракла Гесіод прикрашає описом сцени збирання орачами стиглих колосків, а також інших плодів (*Sc.* 287-296), а представлене на ньому жниво порівнює зі жнивом самої Деметри: αὐτὰρ ἔην βαθὸν λήϊον [...] ὡς εἰ Δημήτερος ἀκτῆν (*Sc.* 290) – «жниво було багате... ніби самої Деметри дозріває жниво».

У грецькій трагедії знаходимо вже інші формули на позначення дару бо-

<sup>3</sup> Субстантивований *adjectivum verbale* від дієслова ἄγειν – див. [2, 25 з приміт. 1].

<sup>4</sup> Про поради автора, що треба робити перед початком засіву (*Op.* 465-468), а також вже зі стиглими колосками Деметри див. (*Op.* 805-808).

гині, який трагіки і надалі не називають прямо хлібом чи зерном.

У *Данаїдах* Есхіла βίος Δημήτριος (досл. «життя Деметри») вжито метонімічно (*Fr.* 44. 1). Тут у промові Афродіти трагік показав архаїчний процес зачаття життя: від зв'язку Землі з Небом з'являються краплі дощу, з котрих усе народжується – люди, тварини, а також плоди Деметри. Тобто βίος корелюється з Гомерівським ἀκτή. Причиною ж усього цього, як каже Афродіта, є вона сама, тобто кохання:

ἐρᾷ μὲν ἀγνὸς οὐρανὸς τρῶσαι χθόνα,  
ἔρωσ δὲ γαῖαν λαμβάνει γάμου τυχεῖν·  
ὄμβρος δ' ἀπ' εὐνάεντος οὐρανοῦ πεσὼν  
ἔκυσε γαῖαν· ἡ δὲ τίκτεται βροτοῖς  
μῆλων τε βοσκὰς καὶ βίον Δημήτριον  
δένδρων τ' ὀπώραν· ἐκ νοτίζοντος γάμου  
τελεῖθ' ὅσ' ἔστι τῶν δ' ἐγὼ παραίτιος  
Чисте небо хоче з'єднатись

з землею

в коханні, а вона – прийняти його  
в шлюбі,  
далі дощ, щедро падаючи з неба,  
робить родючою землю:

вона ж плодить людей,  
худобу, їжу і плоди Деметри,  
від вологого шлюбу дозрівають  
дерева.

Так воно з'являється, причиною ж  
цьому я є.

Евріпід у трагедії *Гінполіт*, слідом за Гомером також метонімічно вживає вже відому формулу Δάματρος ἀκτᾶς – «зерно Деметри», замінюючи хліб, який Федра – головна героїня трагедії – не споживала, свідомо відмовляючись від дару богині: Δάματρος ἀκτᾶς δέμας ἀγνὸν ἴσχειν (*Hip.* 138) – досл. «тіло зберігала чистим від зерна (плоду) Деметри».

В комедії Аристофана *Плутос* поняття «хліб» замінює поетична формула Δηοῦς καρπός (*Plut.* 515):

ἡ γῆς ἀρότροις ῥήξας δάπεδον  
καρπὸν Δηοῦς θερίσασθαι,

Хто плугом оратиме лоно землі  
і збиратиме плоди Деметри?

Найчастіше цю метонімію (Δήμητρος καρπός) використовує Геродот, підкреслюючи, що та або інші країна є дуже родючою і багатою на плоди Деметри. Наприклад, у Вавилонії таким було місто Нінос, що лежало на річці Тигр (*Hist.* I, 193): Ἔστι δὲ χωρέων αὐτῆ πασέων μακρῷ ἀρίστη τῶν ἡμεῖς ἴδμεν Δήμητρος καρπὸν ἐκφέρειν... – «з усіх же країн, які знаємо, ця, безперечно, найкраще родить плоди Деметри». Тим же похвалитись може і Лівія<sup>5</sup>. Загалом, в історичній прозі спостерігаємо саме цю метонімію<sup>6</sup>.

Доволі очевидно є метонімія з VII книги *Історії* (VII, 141, 22-23), де піфійська жриця віщує атенянам наступне:

Ὡ θεῖη Σαλαμίς,  
ἀπολείς δὲ σὺ τέκνα γυναικῶν  
ἣ που σκιδναμένης  
Δημήτερος ἡ συνιούσης.  
Саламіне, божий краю!  
Ти жінок втратиш потомство,  
В час, коли Деметри (зерно)  
буде засіватись чи збиратись.

У цьому місці доволі важко помітити метонімію, оскільки маємо лише саме ім'я богині без іменника καρπός чи ἀκτή. А слова Піфії завдяки цій стилістичній фігурі вказували на те, що битва під Саламіном станеться навесні чи наприкінці літа – час засіву чи збору Деметриних дарів<sup>7</sup>.

Климент з Александрії безпосередньо пише про те, що атеняни вва-

<sup>5</sup> Пор. *Hist.* I, 193.

<sup>6</sup> Пор. Xen., *Hellen.* VI, 3, 6, а Δημήτριος чи Δημητριακός καρπός (-οί) в: S.I.G. 93, 19; Porph., *Abst.*, 12, 6; Ael., *NA*, 17, 16 etc.

<sup>7</sup> Битва під Саламіном відбулась у вересні 480 р. до Р.Х., коли у Греції саме збирають врожай.

жали зерном: «Інші ж, як то атеняни, збирали народжені з землі, облаго-роджені плоди, що називали хлібом Деметри»<sup>8</sup>.

В *Палатинській антології* (AP VII, 321) невідомий автор також залишає читачеві лише ім'я богині, а саме родовий відмінок від його здрібнілої форми: *Δηώ* – Gen. *Δηοῦς*. В цій епіграмі автор просить персоніфіковану Землю прийняти старця Амінтіха, перелічуючи усі його добрі учинки для неї (в. 3-6):

[...] καὶ γὰρ ἀεὶ πρέμνον  
σοὶ ἀνεστήριξεν ἐλαίης,  
πολλάκι καὶ Βρομίου  
κλήμασιν ἠγάσεν  
καὶ *Δηοῦς* ἔπλησε,  
καὶ ὕδατος αὐλακας ἔλκων  
θῆκε μὲν εὐλάχανον,  
θῆκε δ' ὀπωροφόρον. [...]

[...] Адже завжди саджав  
тобі деревце маслини,  
Часто вшановував  
тебе галузками Бромія,  
І наповнив зернами

(досл. Деметрою)

і водою, тягнучи борозни,  
та зробив багатою на трави,  
зробив плодоносною. [...]

Окрім того, в *Палатинській антології* можемо знайти частково приховану, тим не менше надзвичайно цікаву метонімію, що стосується Деметри, яку використав отець церкви, Павло Сілентіярій (VI ст.). Цього разу взагалі немає імені богині. Здогадатись, що мова йде саме про неї, можна завдяки перифразу *μητέρα Ферсеφόνης*:

σιτοδόκῳ δ' ἄγραυλος ἀνήρ  
βαρύμοχθος ἰάλλω  
γαστρὶ μελαμπέπλω  
μητέρα Ферсеφόνης·

<sup>8</sup> Пор. *Protr.* II, 26: οἱ δὲ τῶν ἐκ γῆς φρομένων τοὺς ἡμέρους δρεπόμενοι καρποὺς Δηώ τὸν σῖτον, ὡς Ἀθηναῖοι [...] προσηγόρευσαν.

Хай би тяжко працюючий селянин знаходив<sup>9</sup> у шлунку,  
що приймає зерно, матір Персефони  
у чорному пепелі [...].

При детальному аналізі епіграми можна розгледіти метонімію, що стосується дару богині, особливо у застільному контексті: автор бажає, щоб землероб завжди був ситий, міг з'їсти матір-Деметру, тобто хліб.

Іноді до складу формули, що вжито було метонімічно, входив епітет (що не обов'язково мав бути гомерівським). Вся ця конструкція або натякала на дари богині, або ж замінювала їх. Так, автор орфічної поеми *Про камені* використовує вже готову гомерівську формулу *ξανθῆ Δημήτερι*<sup>10</sup>: *κόψας δὲ σπεῖρειν ξανθῆ Δημήτερι μίσγων* – «(корал) розбивши, із (зерном) змішавши, засівай його світлій Деметрі» (*Lith.* 594). Тут саме колір волосся вказує на зв'язок богині з колоссям і хлібом.

Не відходить від цієї традиції і поет Опіян з Аназарба, проводячи в поемі *Мистецтво полювання* порівняння за допомогою метонімічного епітета *σιτόχροοι* між Деметрою та пшеницею (*Суп.* I, 434-435):

ἢ ὅποσοι Δήμητρι πανεῖκελον  
εἶδος ἔχουσι  
σιτόχροοι [...]

Ті (собаки), що повністю схожі  
на вигляд з Деметрою,  
барви стиглої пшениці [...].

А в іншій його дидактичній поемі *Мистецтво рибалки* з'являється метонімія, де знову маємо тільки саме ім'я богині, що замінює поняття «хліб» (III, 462-463): *εἶδατα δ' ἀγνυμένοισιν ἐπισπεῖρει ῥοθίοισι, / τυρὸν ὁμοῦ Δημήτρι μεμιγμένον* – «і розкидає страви у хви-

<sup>9</sup> Тут дієслово *ἰάλλω* може мати те саме значення, що і *εὐρίσκω*, див. [3, 815].

<sup>10</sup> Пор. *Il.* 5, 500.

лях бурхливих, / змішуючи тут же сир із Деметрою (хлібом)».

У Плутарха читаємо ще одну прекрасну метонімію, запозичену у котрого з грецьких поетів (*De Is. et Os.*, 377. D. 11):

ποιητῆς δέ τις ἐπὶ τῶν θεριζόντων  
«τῆμος ὅτ' αἰζηοὶ Δημήτερα  
κωλοτομεῦσιν»

А хтось з поетів написав про женців:  
„Коли сильні стинають

(кінцівки) Деметри”.

Під «кінцівками Деметри» поет мав на увазі колоски, що повністю відповідає ролі богині як опікунки полів та врожаю.

На підставі наведених вище прикладів виразно простежується вживання давньогрецькими авторами мітологічної метонімії, пов'язаної з богинею родючости, Деметрою. Особливо це явище характерне для давньогрецької поезії. Найчастіше завданням мітологічної метонімії було замінити назвою дару богині – «хлібом», «зерном» чи «колоссям» її справжнє ім'я або ж навпаки – могли виступати лише різні форми її імени з іменниками, що так чи інакше натякали на хліб та вказували на безпосередню функцію Деметри. Прикметним тут є також те, що в давньогрецькій поезії не завжди легко «впізнати» цей тип метонімії, оскільки вона часто могла бути прихованою або замінюватись епітетами, вжитими метонімічно. Лише контекстуальний аналіз дозволяє «відчитати» авторські алюзії.

Діяхронічне дослідження виявило також, що ця традиція, беручи свій початок від гомерівського епосу, зустрічається майже у всіх жанрах давньогрецької літератури аж до початку

християнства. З цього можна зробити наступний висновок: так бачили античні автори місію та функції Деметри, які не відрізнялись від загальних релігійних уявлень стародавніх греків.

## Bibliography and Notes

### Original Sources

*Aristophane*, Vol. 2-5, eds. V. Coulon, M. van Daele, Paris 1924, 1928, 1930.

Beckby H. (ed.), *Anthologia Graeca*, Vols. 4, 2<sup>nd</sup> edn., München 1965-1968.

Clément d'Alexandrie. *Le protreptique*, 2<sup>e</sup> éd., éd. C. Mondésert, Paris 1949.

Hérodote *Histoires*, 9 Vols., éd. Ph.-E. Legrand, Paris 1930-1960.

Hesiodi *Opera*, ed. F. Solmsen, Oxford 1970.

Homeri *Ilias*, Vols. 2-3, ed. T. W. Allen, Oxford 1931.

Mair A. W. (ed.), *Oppian, Colluthus, Tryphiodorus*, Cambridge 1928.

Mette H. J. (ed.), *Die Fragmente der Tragödien des Aischylos*, Berlin 1959.

Nauck A. (ed.), *Tragicorum Graecorum fragmenta*, Leipzig 1889.

Plutarchi *Moralia*, Vol. 2, 3 ed. J. B. Titchener, Leipzig 1935.

### Additional Bibliography

1. Lausberg Heinrich, *Handbook of literary rhetoric: a foundation of literary study* / Transl. by M. T. Bliss, A. Jansen, D. E. Orton, Leiden 1998, 921 pp.

2. Mannhardt Wilhelm, *Mythologische Forschungen*, Strassburg-London 1884, 382 pp.

### Dictionaries and Lexicons

3. LSJ: Liddel H. G., Scott R., *A Greek-English Lexikon*, compiled by [...], a new ninth Edition revised and augmented by H. S. Jones, Oxford 1940 (repr. 1996), 910 pp.

4. Roscher W. H., *Ausführliche Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. II, Leipzig 1890-1894, 1776 pp.

Archbishop Ihor Isichenko

**EXEGESIS BY SYLWESTER KOSSOW (1635):  
MANIFESTO OF KYIV-MOHYLA COUNTER-REFORMATION?**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

Архиєпископ Ігор Ісиченко

**EXEGESIS СИЛЬВЕСТРА КОСОВА (1635):  
МАНІФЕСТ КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКОЇ КОНТРРЕФОРМАЦІЇ?**

*Abstract:* Bishop Sylwester Kossow's polemical treatise *Exegesis* (1635) is regarded as a sign of new trends in Kyiv theology. It reflects the entry of Orthodox thinkers of the Polish-Lithuanian Commonwealth into spiritual space of the European Reform, traditionally defined as the Counter-Reformation. The author was closely associated with Metropolitan Petro Mohyla. He denied the charges of Byzantine theologians about the vulnerability to Protestant impacts. Demonstrating doctrinal differences with Calvinism, Lutheranism and Unitarism, Sylwester Kossow determined their own faith identity and its natural connection with the apostolic tradition and the teachings of the Church Fathers. He used an expressive baroque imagery.

*Keywords:* Sylwester Kossow, Petro Mohyla, Counter-Reformation, polemical literature, Church Fathers, baroque

Невелика книга Сильвестра Косова *Exegesis to iest danie sprawy o szkołach kiowskich y winnickich* (1635) залишилася мало помітним епізодом у літературному житті могилянського Києва. Видана водночас із польськомовною версією Києво-Печерського патерика (*Patericon abo Zywoły śś. Ojców Pieczarskich*), вона природно поступилася останній за популярністю. І хоча авторитет Сильвестра Косова, найближчого сподвижника Петра Могили та його наступника на київській митрополічій катедри [39], не давав книзі цілком забути, дослідники зверта-

лися до неї лише принагідно, обмежуючись переказом або цитуванням колоритних спогадів про вороже ставлення консервативних киян до латиномовної лаврської школи: «Był ten czas, zechmy się wypowiedawszy, tylko ióź oczekiwali, róki nami xięńce dniewnych iesiotrów nadziewać zechcą, abo róki iednego ogniem, drugiego mieczem na drugi swiat zaślą» [36, 423], [5, т. 1, 12], [28, 56], [10, 60]. Єдине спеціальне дослідження з'явилося в 1958 р. у Канаді [6] і, зрозуміло, лишилося невідомим в Україні. Лише нещодавно Наталія Сінкевич включила до своєї мо-

нографії про *Paterikon* Сильвестра Косова детальніші інформації стосовно *Exegesis'у* [25, 109-110].

Безперечно, такий емоційний слід колізій, пов'язаних із болючою реакцією прихильників греко-слов'янського ексклюзивізму на новаторський характер школи, відкритої архимандритом Петром Могилою при Києво-Печерській лаврі у вересні 1631 р., дуже важливий для розуміння сили інерції, на яку наштовхувалися сміливі пляни реформатора. Але для автора *Exegesis'у* згаданий епізод був уже призабутою історією. Вже ж бо відбулося об'єднання лаврської та братської шкіл, колишній префект лаврської школи зайняв аналогічну посаду в Києво-Могилянському колегіумі, де природно запанувала латинська мова. Про старі конфлікти Косов згадує з іронією, констатує, що київські міщани вже стали наповнювати нову школу своїми дітьми, ніби мураками. Втішаючись визнанням, він нагадує про шанобливе порівняння цієї школи з Геліконом і Парнасом, очевидно, маючи на увазі панегірик Софронія Почаського *Ευχαριστήριόν, або Вдячність* (1632) [27, 174-188]. Старі проблеми й конфлікти відійшли у минуле.

Натомість новим для української полемічної прози виглядає цілковите зосередження автора на критиці протестантських богословських доктрин і демонстрування непримиренних суперечностей між православною теологією та вченням аріян, кальвіністів і лютеран. Традиційні для українських полемістів мотиви, пов'язані з демонструванням візантійської ідентичності шляхом протиставлення її латинській обря-

довості й західному богословському вченню, практично відсутні. Більше того: Сильвестр Косов активно оперує латинською богословською термінологією, текстами *Вульгати* й патристичними творами, авторитетними для католицького середовища.

Отже, простежується нова тенденція, принципово відмінна від панівного настрою ранньої полемічної прози, що продукувалася у середовищі Острозької Академії та Львівського й Віленського братств [29, 197-212]. Варто пам'ятати про вимушений союз дисидентів – православних і протестантів, – які боронили свої права у Речі Посполитій шляхом сеймової боротьби та навіть уклали були 1599 р. акт конфедерації [4, 8-10]. Такий політичний контекст істотно впливав на систему пріоритетів у літературній полеміці.

І ось ситуація змінюється. Занепадає Острозька Академія; за часів Петра Конашевича Сагайдачного лицарські амбіції козацтва складаються в нову станову доктрину з потужним церковним складником [20, 145-163]. У Києві довкола Богоявленського братства й друкарні Києво-Печерської лаври формується інтелектуальне середовище, духовні орієнтири якого природно узалежнюються від місцевої традиції, зіпертої на культ середньовічних реліквій та мітологізовані спогади про княжу добу. Нарешті, повернення Києвом 1620 р. ролі митрополічного центру Руської Церкви та конфлікт із королівською адміністрацією стимулюють обережний пошук національними елітами політичної альтернативи Речі Посполитій.



Українські ж реалії входять до загального контексту цивілізаційних змін у Центрально-Східній Європі, інтегрованих поняттям Контрреформації. Толерантний образ «притулку єретиків» [41, 55] поволі відходить у минуле.

Важливою спробою самоідентифікації православної спільноти Речі Посполитої стала приписувана Захарії Копистенському *Книга о вѣрѣ единой* (1619). Але треба було початку системних змін у Київській митрополії, пов'язаних із постаттю Петра Могили [8, 77-108], аби окремі тенденції склалися у загальну картину, суголосну посттридентським трансформаціям Західної Церкви [37, 667-715]. На цьому тлі поява трактату *Exegesis* (1635) виявляється надзвичайно симптоматичною. Адже автор по суті спростовує звинувачення у впливі на православне самоусвідомлення реформаційних ідей, послуговуючись при цьому мовою понять тридентського богослов'я. Доводячи вірність православних шкіл у Києві та Вінниці патристичній традиції, Сильвестр Косов опосередковує звернення до цієї традиції її сучасною рецепцією в європейській теології – православний же сегмент в університетському богослов'ї лишився гранично вузьким і живився головно новими ідеями римсько-католицької доктрини.

Існував ще один чинник, надміру болючий для кола Петра Могили. Після невдалої поїздки Мелетія Смотрицького на грецький Схід і розриву архієпископа з православною київською ієрархією [26, 193-225], [15, 134-150], починають з'являтися його публікації з критичними оцінками сучасного стану візантійсько-

го богослов'я та звинуваченнями українських та білоруських авторів у відході від християнської ортодоксії: *Apologia peregrinathey do kraiów wschodnich* (1628), *Protostatia* (1628), *Παραίνεσις abo Napomnienie* (1629), *Exethesis abo Expostulatio, to iest Rozprawa między Apologią z Antidotem o ostanek błędów, hereziju y klamstw Zyzaniowych, Philaletowych, Orthologowych y Klerykowych uczyniona* (1629). «Руські теологи» Стефан Зизаній, Христофор Філалет, Клирик Острозький, Василь Суразький, Захарія Копистенський («Азарія») і сам ранній Мелетій Смотрицький як автор *Θρήνος'у*, прихований під псевдонімом Теофіла Ортолога, вже в *Apologi'i* тавруються як «zwodcy nasze z prawdziwey wiary» [38, с. 33].

Істотним аргументом на користь цих звинувачень стала публікація 1629 р. в Женеві *Визнання православної віри* патріярха Кирила Лукаріса (Лукаріс), в якому виявлено було істотні поступки кальвінізмові: протиставлення хрещення та євхаристії іншим таїнствам, сумнівні судження про пресуществлення хліба й вина в Тіло і Кров Христові, брак згадок про Святе Передання, Вселенські собори й творіння Отців Церкви, критичне ставлення до культу ікон, твердження про спасіння вірою в Христа [23, 282-287]. Скандал довкола *Визнання православної віри* підживив поширювані Мелетієм Смотрицьким підозри у втраті сучасними православними богословами чистоти віри й узалеженні їх від протестантських доктрин.

Сильвестр Косов почергово аналізує три головні «різновірчі» док-

трини, зіставляючи їх із православним ученням, але головну увагу він приділяє спростуванню звинувачень про вплив кальвінізму на візантійську еклезіологічну свідомість. Виділяється два головні аспекти: сакраментологічний (наука про церковні таїнства) і сотеріологічний (наука про спасіння). Спростовуючи погляди Кальвіна на таїнства, визначені ним як «*prozwierzchowny znakie, którem obietnica łaski iest przyłączone*» [36, 426-427], автор солідаризується з потридентською інтерпретацією: «*sacrament iest znakiem u przyczyną łaski, a znakami od Boga postanowionymi*» [36, 427]; [пор.: 14, 19-103]. Порівняймо з визначенням популярного катехизиса Роберта Беллярміна: «*znak widomy łaski Bożey niewidomey na poświęcenie człowieka od Chrystusa Pana postanowionu*» [31, 51]. Отже, наголошується на встановленості таїнства Богом, видимому характері (матерії) таїнства та – і це найпринциповіше! – на безпосередності несення таїнством Божої благодаті. А далі Сильвестр Косов відкидає звуження Жаном Кальвіном числа таїнств до трьох (хрещення, Господньої вечері й ординації чи ж рукоположення) та стверджує: «*My zaś, według tradycyey Cerkwie Wschodniey, matki naszey, sacramentów mamy siedm*» [36, 427]. Доречно пригадати, що в статті 15 *Визнання православної віри* Кирила Лукаріса число таїнств зводилося навіть не до трьох, як у Кальвіна, а до двох: «*Ми віримо, що в Церкві перебувають Євангельські Таїнства, встановлені Господом в Євангелії, і що їх два. Більшого числа Таїнств ми не маємо, тому що Той, Хто вста-*

*новив їх, не заповідав нам більше*» [42]. Тридентський же собор твердо й безапеляційно застеріг: «*Якби хтось говорив, що не всі таїнства Нового Права встановив Ісус Христос, наш Господь, або що їх є більше чи менше, ніж сім, а саме хрещення, миропомазання, Євхаристія, покута, останнє помазання, свячення й подружжя; або що котресь із цих семи не є справді й окремо таїнством – нехай буде проклятий*» [35, 356].

Попри те, що автор покликується на патристичні джерела, «традиції Східної Церкви», вчення про сім таїнств склалося таки на латинському Заході й було остаточно закріплене Тридентським собором у декретах про таїнства [35, 356-364; 444-458; 482-512; 714-732]. Попри прийняття цього вчення візантійським Сходом [22, 44], у православній богословській літературі панує обережно критичний підхід до проблеми кодифікації таїнств, далекий від безапеляційності послання Східних Патріархів з 1723 р. [7, 372].

У тлумаченні Сильвестром Косовим окремих таїнств послідовно простежується вплив західної сакраментології та її вчення про матерію й форму таїнств. Це, зокрема, стосується євхаристії, формою котрої визнаються слова «*Прийміть, споживайте, Це є Тіло Моє*», «*Пийте з неї всі, це є Кров Моя*» [36, 428]. Та й розгрішальна формула в таїнстві покаяння («*Odpuszcza tobie synu... Pan Chrystus niewidomie u ia*» [36, 429]) не є властивою для візантійської традиції [9, 145-148]. А таїнство оливопомазання називається відповідно до тогочасної латинської традиції «*ostatnim romazaniem*» [36, с. 430].

Сотеріологічний аспект трактату визначений критикою вчення Жана Кальвіна про предестинацію (напередвизначеність), за яким Бог задалегідь визначив одних до добра і спасіння, інших – до зла й загибелі. У *Визнанні православної віри* Кирила Лукаріса сліди фаталістичного підходу відчутні в статті 14: «Ми віримо, що вільна воля мертва у невідроджених, бо вони нічого доброго створити не можуть, і все, що вони творять, є гріх. Що благодаттю Святого Духа воля в відроджених була пробуджена до життя і що діє вона також не без допомоги благодаті» [42]. Сильвестр Косов протиставляє йому православний підхід, «że Bog wszechmogący swoją dobrocią, iako stworzył człowieka pierwszego, teraz prowadząc iego potomków w ten koniec, aby wszyscy byli zbawieni» [36, 437].

Безперечно, торкається автор і маріологічних аспектів розходжень із реформаторським богослов'ям, і культу святих, шанування ікон і святих реліквій, віри в Святе Передання. І хоча йдеться власне про несумісність православ'я та кальвіністської доктрини, очевидним є послідовне відмежування від контрверсійних тверджень *Визнання православної віри* Кирила Лукаріса. Зрештою, автор прямо згадує про перенесення звинувачень у кальвінізмі з Кирила Лукаріса на всю православну громаду: «Patriarcha... wasz konstantynopolski iest Kalwin, a wy go słuchacie; ergo, iesteście kalwini» [36, 443]. Спростовуючи ці звинувачення, він посилається на делегацію львівських міщан, які, повернувшись із Константинополя, розповідають про емоційне відмежування

Кирила Лукаріса від приписуваної йому публікації. Патріярх пропонував анатемувати його, якби він солідаризувався з Кальвіном [36, 444].

Набагато більш стислою є критика Сильвестром Косовим релігійних засад «польських братів», що їх зверхньо називали «аріянами», отожднюючи з античними еретиками, засудженими першими Вселенськими соборами. Послідовники Фавста Социна, які мали в Речі Посполитій до 150 громад [17, 49], активно діяли на Волині та Поділлі [17, 52-94]. Інтелектуальним і духовним центром соцініян у Речі Посполитій стала Раківська академія, заснована в 1602 році, число учнів котрої доходило до 1000 [17, 48].

В аріянійській доктрині полеміст обирає два об'єкти критики: заперечення Богосинівства Ісуса Христа й невіру в життя людської душі по смерті тіла. У першому випадку він чітко й виразно окреслює православну віру в Ісуса Христа як одну з трьох осіб Пресвятої Тройці, народженого перед віками Сина Божого. У другому ж випадку посмертна доля душ праведників та грішників трактується досить широко, з посиланнями на судження Юстина Філософа про розрізнення праведників та грішників і спрямування їх до раю та пекла. При цьому з посиланнями на Тому Аквінського й блаженного Августина застерігається нематеріальний характер неба як простору перебування праведників.

Одне з ключових і найбільш дражливих питань православно-католицьких суперечок кінця XVI – початку XVII ст., проблему чистилища (*locus purgatorij*), Сильвестр Косов дуже дотепно й коректно обми-

нає, обмежуючись посиланням на самого Роберта Беллярміна: «sit purgatorium? De qua quaestione nil Ecclesia defeniuit; sunt autem multa opiniones» [36, 426]. Відтак же неузгодженість думок нібито знімає цю проблему.

Звинувачення православної громади Речі Посполитої у тісних контактах із соцініянами не було безпідставним. Загальновідомими були близькі стосунки князя Костянтина Острозького з прихильниками вчення Фавста Соціна. Іпатій Потій у трактаті *Унія греков з костелом Римським* (1595) з обуренням пише: «Одні говорять, що воліємо до аріянів, до новохрещенців податися, аніж бути під папською владою і лагодити з папіжниками! О милий Боже! Чи це не є явне людське засліплення? Брати рідні, яких породила одна мати — вселенська Церква, бігають, а до дітей мачухи втікають! Не дивно тоді, що з іновірцями, з єретиками на нас бунтують!» [21, 103]. Численні громади антитринітаріїв діяли на Волині та Холмщині, а в Киселині та Гощі функціонували авторитетні школи цього визнання [17, 195-211]. Вже в 1630-1640-і рр. розгортається активна діяльність Юрія Немирича задля поширення соцініянських громад [17, 403-411].

Розгром громади «польських братів» у Любліні 1627 р. став поштовхом до репресивних акцій на Волині [17, 212-219]. У 1638 р. було закрито Раківську академію, а 1644 р. указом трибуналу Чапличів зобов'язали ліквідувати всі соцініянські школи й молитовні доми в їхніх володіннях. Гощанська ж школа з переходом містечка у володіння

Регіни Соломирецької поступається 1638 р. православної школі при новозаснованому Свято-Михайлівському монастирі. Зрештою, козацькі війни поклали край існуванню соцініянських громад на охопленому ними терені, а 1658 р. сеймова конституція оголошує належність до «польських братів» державним злочином і пропонує вибір між еміграцією та наверненням до католицької віри. 10 липня 1660 р. оголошено останнім днем перебування їх у Речі Посполитій [17, 423-425].

Богословське відмежування від лютеранства істотно менш важливе для автора – з огляду на незначне поширення цієї конфесії в українському та білоруському середовищі [12, 20-24]. Однак же саме Мартін Лютер сприймався як зачинатель і лідер Реформації, а його релігійна доктрина впливала на суспільну свідомість Речі Посполитої через посередництво численних і впливових німецьких колоній, а також завдяки присутності в інформаційному просторі Європи численних творів лютеранських авторів.

Інтерпретація цих творів опонентами дала Сильвестру Косову підставу для виділення в лютеранстві трьох вразливих аспектів:

1. *Христологічного*, пов'язаного з поширенням людської природи Ісуса Христа аж до її повсюдної присутності в Другій Особі Тройці – «у w niebie, z na ziemi, u w piekle, u w kazdey na swiecie rzeczy» [36, 442].

2. *Сакраментального*, який узалежнює хрещення немовлят від їхньої власної віри («propriam fidem actualem» – [36, 442].

3. *Літургійного*, згідно з яким присутність Христа у евхаристійних

тайнах лише відображає Божу всюдиприсутність, а не є наслідком присутствлення хліба й вина.

Кожен із цих аспектів покликаний розмежувати й протиставити одна одній лютеранську та православну богословські концепції.

Отже, в усіх трьох випадках, коли йдеться про провідні протестантські визнання, присутні у масовій свідомості жителів Речі Посполитої: унітаризм (антитринітарії, «польські брати», соцініяни), кальвінізм, лютеранство, – Сильвестр Косов керується метою довести несумісність відповідного віровчення та православної богословської доктрини. Це дозволяє дезавувувати поширені в полемічних текстах (і не завжди безпідставні!) закиди українським православним богословам у впливі на них протестантських публікацій. Разом із тим здійснюється радикальне дистанціювання від релігійних спільнот, котрі кількома десятиліттями років раніше виступали союзниками православної громади Речі Посполитої в протистоянні утискам з боку держави та панівної конфесії.

Наталя Яковенко вказує на характерну для першої половини XVII ст. «конфесіоналізацію, тобто поступове запровадження системного контролю Церкви над мирянами» [30, 302]. Варто відзначити стадіальний збіг зауважених Наталею Яковенко процесів із феноменом Контрреформації як «різних аспектів оновлення в Католицькій Церкві в XVI ст.» [1, 263]. Широкомасштабне оновлення Католицької Церкви, програма якого була вироблена й затверджена Тридентським собором, також стимулювалося полемікою з протестантськими доктринами. Але

полеміка стала лише імпульсом до різнобічного розкриття й маніфестування власної еклезіологічної ідентичності – і на доктринальному рівні, і в проповідництві, літургійних практиках, навчальному служінні.

Відповідні процеси розгортаються й у Києві епохи Петра Могили. Приховане протистояння братської та лаврської шкіл 1631 – 1632 рр., воювнича опозиція новаторським тенденціям лаврської школи й перемога нових педагогічних тенденцій, суголосних *Ratio Studiorum* [40, 21-24], – ось яким був локальний контекст появи *Exegesis*'у. І Сильвестр Косов, префект лаврської школи (1631 – 1632), який став першим префектом Києво-Могилянського колеґіуму (1632 – 1635) [13, 286], виступає активним учасником, організатором і речником цих процесів.

У творі Сильвестра Косова відсутні традиційні для полемічних текстів звинувачення панівної конфесії в утисках, а королівської влади – в дискримінації. Навпаки, з вдячністю згадаються королі Жигмонт III і Владислав IV як покровителі православних шкіл. Католицька Церква та її богослов'я виводяться поза межі авторської критики. Ми не знаходимо тут і апелювання до церковної історії – ані звичного копірвання у конфліктах старого й нового Риму, ні перегляду хронік київських митрополитів з акцентуванням на традиційних зв'язках української катедри з Константинополем. Натомість автор широко використовує для обґрунтування своїх тез біблійні та патристичні тексти, а також (значно рідше) літургійні гимни й канонічні документи.

Цілком зрозумілі мотиви, з яких основним аргументом автора стає посилання на Святе Письмо. Це відповідало давній традиції християнського письменства, де відповідно інтерпретоване цитування Біблії вже у Середні Віки визнавалося за непохитне свідчення правдивості авторських тверджень. Апелювання до Біблії було єдиним переконливим знаряддям полеміки з протестантськими авторами, вірними реформаційній засаді «*Sola Scriptura*» – унікальності Святого Письма як джерела Божого Об'явлення. А Тридентський собор окремою ухвалою визнав книги Старого й Нового Завіту – поряд із Святим Переданням! – за «джерело всілякої відкупительної правди й науки,.. бо Бог є єдиним автором їх обох» [35, 210].

Епіграф твору взято зі псалма 118: «Від людського утиску визволь мене, і нехай я держуся наказів Твоїх!» (Пс. 118:134 [2]). Автор наводить латинський текст «*Libera me a calumniis hominum, et custodiam mandata Tua*» [36, 424], певна річ, за офіційно затвердженим перекладом – *Вульгатою*. Хоча це було ще ранне видання *Вульгати*, бо вже в *Клементинській Вульгаті* 1592 р. цей самий стих читався дещо інакше: «*Redime me a calumniis hominum ut custodiam mandata tua*» [33, с. 928].

Як звичайно в барокових текстах, епіграф виконує функцію ключа до символічного коду книги. Вірність Божим наказам отожднюється з вірністю українських богословів, що їх автор захищає від несправедливих звинувачень («людського утиску»), букві Святого Письма й апостольській традиції,

втілений у сакраментальному житті й мудрості Отців Церкви.

Посилання на Святе Письмо найчастіше здійснюються у формі цитування. Крім уже згаданої цитати-епіграфа, до тексту включені цитати з Книги Царств (3 Цар. 14:8), пророка Михея (Мих. 5:1), Псалмів 5 (Пс. 5:5), 72 (Пс. 72:25), 94 (Пс. 94:8), 109 (Пс. 109:3), Притч Соломонових (Прип. 24:16), євангелій від Матея (Мт. 6:12 – у маргіналіях помилково названо Іоан. 6; 27:46; 9:15), Марка (Мк. 13:32; 16:6); Луки (Лк. 2:52; 6:41), Івана (Ін. 2:3; 3:5; 6:24; 19:28), Діянь святих апостолів (Діян. 7:51; 13:48), послань апостола Павла до римлян (Рим. 2:6; 7:23), коринтян (1 Кор. 15:10; 2 Кор. 5:15), ефесян (Еф. 4:9), Тимотея (1 Тим. 2:4; 4:1; 2:5;), колосян (Кол. 4:2); солунян (2 Сол. 3:1), євреїв (Євр. 2:9), апостола Івана Богослова (1 Ін. 2:2), Одкровення Івана Богослова (Одкр. 3:20).

Цитується завжди латинський текст. Це текст *Вульгати*, визнаний Тридентським собором за єдиний канонічний переклад, що допускався до церковного вжитку. Але, попри те, що собор анатемував тих, хто не користуватиметься «давнім латинським виданням *Вульгати*» [35, 214], він мусив визнати наявність у цих виданнях різночитань і подбати про їхнє усунення. Як і в епіграфі, в біблійних цитатах з *Exegesis*'у не раз трапляються дрібні розбіжності з *Клементинською Вульгатою* 1592 р. Скажімо, стих «*Quid enim mihi est in caelo? et a te quid volui super terram?*» (Пс. 72:25 – пор.: [33, 861]) («Хто є мені на небесах, окрім Тебе? А я при Тобі на землі не бажаю нічого!») читався так: «*Quid mihi est in coelo, et a te quid volui super terram*» [36, 425].

Або слова Спасителя до Никодима, наведені євангелистом Іваном: «Nisi quis renatus fuerit ex aqua, et Spiritu Sancto, non potest introire in regnum Dei» (Ін. 3:5 – пор.: [32, 842] – мали трохи іншу редакцію: «Nisi quis renatus fuerit ex aqua & Spiritu, non potest intrare in Regnum Dei» [36, 433].

Практично в усіх випадках Сильвестр Косов додає до латинських цитат польський переклад. Логічно було б припустити, що, пильнуючи канонічної правосильности джерел, український автор використовує вже затверджену єпископатою Речі Посполитої як офіційний католицький переклад версію о. Якуба Вуєка (1599). Але послідовно простежуються істотні розбіжності авторського перекладу та Біблії Якуба Вуєка. Скажімо, наведений вище епіграф перекладається як «Wybaw mię od potwarzy ludzkich, abych strzegł przykazań Twoich» [36, 422]), у той час, як у Якуба Вуєка – «Wykup mię od potwarzy ludzi: i będę strzegł mandatów twoich» [34, 587]. Інший стих із псалма 109, «із лоня зірниць прилине для Тебе, немов та роса, Твоя молодість» (Пс. 109:3) перекладено «z istności moiey przed wiekim cię urodził» [36, 424], у Вуєка ж: «z żywota przed jutrzeńką zrodziłem cię» [34, 580]. А напучення апостола Павла до Тимофія про унікальну посередницьку місію Христа («Один бо є Бог, і один Посередник між Богом та людьми, людина Христос Ісус» – 1 Тим. 2:5) у Сильвестра Косова тлумачиться «Ieden Bog, ieden u posrednik Boga u ludzi Słowiek Chrystus Jezus» [36, 435]. Практично так само, як і у перекладі Вуєка: «Bo jeden Bóg, jeden i Pośrednik Boga i ludzi, człowiek Chrystus Jezus» [34, NT, 231].

Попри дрібні розходження, помітне знайомство автора з перекладом Якуба Вуєка. Припущення про те, що Сильвестр Косов міг використовувати для перекладу іншу польську версію Святого Письма, не підтверджуються порівнянням із більш ранньою католицькою Біблією Леополіти (*Шаффенбергівською*, 1561), кальвіністською *Берестейською* (чи *Радивилівською*) Біблією (1563), ариянською *Несвізькою* Біблією (1570 – 1572) або кальвіністською і лютеранською *Гданською* Біблією (1632).

Відповідь підказується зверненням до Острозької Біблії – першого повного видання Святого Письма церковнослов'янською мовою, здійсненого 1581 р. в Острозі й прийнятого Київською митрополією як канонічне джерело. Перший зі стихів (Пс. 118:134) перекладається тут словами: «ИЗЪВЪИ МЯ ОТЪ КЛЕВЕТЫ ЧЕЛОВѢЧЕСКАЯ, И СЪХРАНИ ЗАПОВѢДИ ТВОА» [19, 965]. Другий (Пс. 109:3) – «ИЗЪ ЧРЕВА ПРЕЖДЕ ДЕНЬНИЦА РОДИХЪ ТИ» [19, 957]. Павлові ж слова мають таку форму: «Єдін бо єст Бог, и єдін Ходатай Богъ и человеком, человекъ Христосъ Іисусъ» [19, 1870].

Порівняння трьох текстів підказує, що Сильвестр Косов, послуговуючись обидвома перекладами Святого Письма, прийнятими в Католицькій Церкві Речі Посполитої на початку XVII ст. за канонічні, звіряє ці переклади з *Острозькою* Біблією та вносить дрібні корективи до польської версії, дбаючи про її однозначність із православним канонічним перекладом. Така текстологічна скрупульозність, сполучена з турботою про вірність патристичній та помісній церковній традиції, цілком вписується в характеристики

потридентської культури використання біблійного тексту, «чинячи за прикладом правовірних отців, з однаковою побожністю й повагою» [35, 210].

Крім буквального цитування сакрального тексту, в кількох випадках зустрічаються більш опосередковані форми пов'язування авторських тверджень із біблійним контекстом. Так, при характеристиці форми таїнства хрещення автор, не наводячи латинського стиха з *Vulgati*, відсилає читача до слів Христа, наведених Іоаном Богословом (Ін. 3:5): «kto się nie odrodzi od wody...» [36, 427]. Сюжет про миропомазання супроводжується посиланням на той самий епізод із розмови Спасителя з Никодимом (Ін. 3:5 і далі), на Христову обітницю хрещення Святим Духом (Діян. 1:5), чомусь пов'язану з апостолом Павлом, та Господню відповідь на амбітне прохання Заведеевих синів: «Чи ж можете ви пити чашу, що Я її п'ю, і христитися хрещенням, що Я ним хрищуся?» (Мк. 10:38) [36, 428]. Пишучи про таїнство хіротонії (священства), автор відсилає до Павлового зауваження Тимофієві (1 Тим. 4:14): «Niezaniebnyway łaski, która jest w tobie» [36, 430]. Сакраментальних джерел оливопомазання він дошукується у словах із послання апостола Якова (Як. 5:14): «Chorzeie który z was, niech przywiedzie praesbytery cerkiewne, aby się modlili nad nim, pomazując go oleiem w imię Pańskie» [36, 430].

При спростуванні кальвіністської тези про виправдання вірою згадується про віру Юди Іскаріота, яка не перешкодила його зраді, та віру згадуваних у Діяннях святих

апостолів Симона волхва (Діян. 8:9-24) й Миколая Антіохійського (Діян. 6:5), чиє ім'я в тлумаченні посттридентської екзегези пов'язувалося з ерессю миколаїтів [36, 432] – пор.: [23, 633]. Свідчення прозорливості праведників беруться з історії пророків Самуїла (1 Цар. 19:18) та Єлисея (4 Цар. 5:8-19) (с.438), старозавітні джерела посту виводяться з досвіду царя Саула та Йосафата (1 Цар. 14:24; 1 Параліпоменон 20:3), попереджених пророком Йоною про майбутню кару ніневітян (Йона 3:5-9), цариці Естери (Естер 4:17 і наст.). Приклади сповіді відшуковуються в Івана Хрестителя (Мт. 3:6) та навернених апостолами ранніх християн (Діян. 19:18).

Може, найбільш характерним для барокового стилю, є використання біблійних алюзій у прикінцевому концепті: «aby naszej Zuzannie dać raczył swe Daniele» [36, с. 447], де дотепно нагадується про персонажа девтероканонічного розділу книги пророка Даниїла – Сусанну, врятовану пророком Даниїлом від переслідування хтивими беззаконними суддями (Дан. 13:1-64).

Очевидно, що полеміка з представниками протестантських визнань позбавляла сенсу звернення до літургійних і патристичних текстів. Адже заперечення ролі Святого Передання як рівного зі Святим Письмом джерела Божого Об'явлення було одним із наріжних каменів Реформації. Тим часом Сильвестр Косов часто й охоче апелює саме до тих джерел, котрі вважає за визначальні для збереження тяглості апостольської традиції та ідентичності традиційної Церкви – і Східної, й Західної. Так



аргументом на захист перебування праведних душ у небі виступають у нього «gimny serkiewne» [36, 425], свідченням відкупительної сили молитви за спочилих є тексти літургії Василя Великого [36, 429], словами літургії Іоана Золотоустого стверджується віра в молитовну опіку Богородиці й усіх святих [36, 438] та в шанування ікон [36, 439], зміст новозавітної жертви розкривається за допомогою слів анафори з обох літургій [36, 440]. А осуд еретичних учень ілюструється за допомогою чину Неділі Торжества Православ'я [36, 426].

Раз у раз автор посилається на авторитет Отців Церкви – і коли розмірковує про богословські нюанси уявлень про посмертне життя [36, 425], і при описі православного вчення про таїнства хрещення [36, 427], евхаристії [36, 428], і коли торкається проблеми поєднання Божої та людської природ у особі Ісуса Христа [36, 436], і коли спростовує теорію напередвизначеності (предестинації) людської долі [36, 437-438]. На позицію Отців Церкви (оусów świętych) він посилається у справі іконошанування та дотримання посту [36, 439], а також коли розкриває вчення про пресуществовання (trans[s]ubstantiację) хліба й вина на Тіло і Кров Христові [36, 443].

Покликуючись на духовний досвід Отців як цілість, автор конкретизує його в окремих поста-тях, що репрезентують мудрість Церкви. Найчастіше фігурує в тексті ім'я Іоана Золотоустого (причому поряд із оригінальною версією, Chryzostom, одного разу з'являється слов'янізована – Zlatousty [36,

441]) – 8 разів. По шість разів згадуються Василь Великий і щмч. Юстин Філософ. Тричі посилається Сильвестр Косов на блаженного Августина, Івана Дамаскина, Амвросія Медіоланського, двічі – на Діонісія Ареопагіта. Крім того, трапляються поодинокі посилення на Кипріяна Картагенського, блаженного Феофілакта, Кирила Єрусалимського, Атанасія Александрійського, Григорія Нісського. Дивні на цьому тлі східних Отців Церкви, але дуже симптоматичні посилення на твори Томи Аквінського та кардинала Роберто Беллярміно [36, 426] – чільних представників католицького богослов'я тієї доби.

Про епоху неподільної Церкви нагадують віровчительні документи Шостого [36, 429] та Сьомого [36, 439] Вселенських і Картагенського Помісного соборів [36, 430], використані як неспростовний аргумент загальноцерковного осуду порушення вірменами традицій літургійного чину (VI собор), заперечення іконоборництва (VII собор), давності традицій священничого рукоположення (Картагенський собор).

Така ряснота апеляцій до патристичних джерел засвідчує, що твір був адресований до читача незалежного, виплеканого Реформацією критичного ставлення до Святого Передання. І зовсім не конче цей читач мав бути православним – в усякому разі, передбачалася достатня його відкритість до ранньомодерного європейського богослов'я, цілком зосередженого у латинських університетах. Бо ж, не говорячи про сміливі посилення на Тому Аквінського з Беллярміні, навіть звернення до візантійських отців опосе-

редковувалися друкованими виданнями латинських перекладів їхніх творів.

Очевидно, що бароковий автор не відмовляється від образних висловів і характеристик, покликаних наснажити дискурс ароматом живої спілкування. Така настанова закладається в риторичну програму твору вже вступною картиною затятих дискусій і погроз на адресу реформаторів київського шкільництва. Бо хоч і зауважується, що «riogunu, [...] gromu u trzaskawice», котрі спадали на професорів Лаврської школи, «ięzyk atramentowy anatomizować nie może» [36, 423], тут же автор перелічує низку звинувачень та плястично окреслює небезпеку загибелі за допомогою згадуваної метонімії – годування лаврськими професорами дніпровських осетрів. Доречно звернути увагу на цілісність метафоричної картини дискурсивного простору: там вживається «атраментова (чорнильна) мова», опонента викликається на «pole papierowe» [36, 443].

Ось цей віртуальний простір Сильвестр Косов і проектує в соціокультурні виміри могилянського Києва, де нові школи «floguzują [...] palladyskie kunsztu» [36, 422], і завдяки ним «muz uczciwych fontany oceanom się rozlewaia» [36, 446]. Латинська мова навчання для нього – гарантія реальної рівноправності українських студентів у Речі Посполитій, де панує латина. «Poiedzie nieborak rusin na trybunał, na seym, na seymik, do grodu, do ziemstwa: bez łaciny płaci winy» [36, 444]. Вихід із культурного гетто, виплеканого консервативною системою освіти, для автора *Exegesis*'у є не втечею від

власної традиції, але її справжнім відкриттям. «Udiamentowane» – що за виразний епітет! – ґрунтовною освітою русини стануть богобійними священиками, красномовними проповідниками, успішно боронитимуть своїх прав у судах і на сеймах.

Перед автором не постає проблема інтегрування в Європу: він природно відчуває себе частиною європейського цивілізаційного простору. Латинська мова, як і філософська спадщина Античності або католицька рецепція патристичного богослов'я, – це і його, русина, власне надбання. Він гостро відповідає опонентові: «Kazesz nam chleba żebrać, kiedy go mamy doma» [36, 445]. Православний богослов безперешкодно адаптує новітні ідеї західної теології, визначаючи бар'єри з прихильниками нових деномінацій завдяки досвідів католицьких апологетів. Він виявляє себе як людина Реформи, православної Реформи, започаткованої у Київській митрополії завдяки Петрові Могили й суголосній західній Контрреформації. А рушієм цієї Реформи й виявляється покликаною бути нова київська школа, створена завдяки Петрові Могили й названа його іменем.

### Bibliography and Notes

1. Аполлонов А., Горелов А., *Контрреформація*, [в:] *Католическая энциклопедия*, Москва: Издательство Францисканцев 2005, Том 2, Стлб. 1263-1265.

2. *Біблія або книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту, із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена* / Переклад Івана Огієнка, Українське Біблійне товариство 2005, 1375 с.

3. *Біблія. Книги Святого Письма Старого та Нового Завіту* / Переклад ієромонаха Рафаїла (Романа Турконяка), 4-ий повний переклад з давньогрецької мови, Київ: Українське Біблійне Товариство 2011, 1216 с.

4. Власовський Іван, *Нарис історії Української Православної Церкви*, Нью Йорк-Київ-С. Бавнд Брук 1990, Том 2, 398 с.

5. Голубевъ С. Т., *Киевский митрополитъ Петръ Могила и его сподвижники: Опытъ церковно-исторического исследования*, Киевъ 1883, Томъ 1, 576 с.; 1898, Томъ 2, 498 с.

6. Герич Юрій, «*Exegesis*» *Сильвестра Косова*, Йорктон 1958, (Бібліотека «Логосу», Том 26), 86 с.

7. Евдокимов Павел, *Православие* / Пер. с французского, Москва: Библийско-богословский институт св. ап. Андрея 2002, 504 с.

8. Жуковський Аркадій, *Петро Могила й питання єдності Церков*, Київ: Мистецтво 1997, 304 с.

9. Ігор Ісіченко, архієп., «*Мир съ Богомъ челоуьку*» в контексті богослов'я покаяння, [у:] Інокентій Гізелъ, *Вибрані твори: У 3 томах*, Львів: Свічадо 2010, с. 133-151.

10. Ісіченко Юрій, *Кієво-Печерський патерик у літературному процесі кінця XVI – початку XVIII ст. на Україні*, Київ: Наукова думка 1990, 180 с.

11. Ісіченко Юрій, *Православна контрреформація та розвиток бароккової культури України*, [у:] Другий Міжнародний конгрес українців (Львів, 22-28 серпня 1993 р.): *Доповіді і повідомлення. Літературознавство*, Львів 1993, с. 53-57.

12. *Історія релігії в Україні: У 10 томах*, Київ: Світ Знань 2002, Том 5: *Протестантизм в Україні*, 424 с.

13. *Кієво-Могилянська академія в іменах: XVII – XVIII ст. Енциклопедичне видання*, Київ: Видавничий дім «Кієво-Могилянська Академія» 2001, 736 с.

14. Корзо Маргарита, *Украинская и белорусская катехетическая традиция конца XVI – XVIII вв.: Становление, эволюция и проблема заимствований*, Москва: Канон+ 2007, 672 с.

15. Кралюк Петро, *Мелетій Смотрицький і українське духовно-культурне відродження кінця XVI – початку XVII ст.*, Острого: Видавництво Національного університету «Острозька академія» 2007, 208 с.

16. Ларін Юрій, «*Книга о вѣрѣ единой*» (1619 р.) у контексті ранньої барокової полемічної літератури: дисертація ... кандидата філологічних наук: 10.01.01., Харків 2013, 210 с.

17. Левицький Ор., *Социнианство в Польше и Юго-Западной Руси*, [у:] *Киевская старина* 1882, № 4, с. 25-57; № 5, с. 193-225; № 6, с. 401-432.

18. Лортц Йозеф, *История Церкви, рассмотренная в связи с историей идей*, Москва: Христианская Россия 2000, Том 2, 580 с.

19. *Острозька Біблія* / Опрацював та підготував до друку єромонах Рафаїл (Роман Турконяк), Львів: Українське Біблійне Товариство 2006, 1956 с.

20. Плохій Сергій, *Наливайкова віра: Козацтво та релігія в ранньомодерній Україні* / Переклад з англ. Софії Грачової, Київ: Критика 2005, 496 с.

21. Потій Іпатій, *Унія греків з костьолом римським 1595 р.*, [у:] *Українські гуманісти епохи Відродження*: Антологія, Київ: Наукова думка 1995, Частина 2, с. 101-130.

22. *Православна віра Єдиної, Святої, Соборної й Апостольської Церкви: Послання Східніх Патріархів / 3 передмовою митрополита Іларіона, Українське Православне Братство ім. Митр. Василя Липківського, ЗДА 1966, 200 с.*

23. Рансимэн Стивен, *Великая Церковь в пленении: История Греческой церкви от падения Константинополя в 1453 г. до 1821 г.*, Санкт-Петербург 2006, 464 с.

24. Ринклер Фритц, Майер Герхард, *Библиейская Энциклопедия Брокгауза*,

Paderborn: Christliche Verlagsbuchhandlung 1999, Том VIII, 1120 с.

25. Сінкевич Наталія, «Патерикон» Сильвестра Косова: Переклад та дослідження пам'ятки, Київ 2014, 712 с.

26. Соловій Мелетій, ЧСБВ, Мелетій Смотрицький як письменник, Рим-Торонто: PP. Basiliani 1977, Частина 1, 276 с.

27. Українська поезія: Середина XVII ст. / Упор. В. Кречотень, М. Сулима, Київ: Наукова думка 1992, 680 с.

28. Хижняк З. И., Киево-Могилянська академия, Київ: Вища школа 1988, 268 с.

29. Шевченко Віталій, Православно-католицька полеміка та проблеми унійності в житті Русь-України доберестейського періоду, Київ 2002, 416 с.

30. Яковенко Наталя, Нарис історії середньовічної та ранньомодерної України, Київ: Критика 2005, 584 с.

31. Bellarmin Robert, *Katechizm rzymski abo krotka nauka katolicka wszystkim chrześcianom do zbawienia najpotrzebniejsza*, Wilno 1752, 70 s.

32. *Biblia Sacra Vulgatae editionis Sixti V. jussu recognita atque edita*, Venetiis: Apud Nicolaum Pezzana 1754, 1036; lxiv pp.

33. *Biblia Sacra iuxta Vulgatam versionem*, Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft 1994, XLIV+1980 pp.

34. *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu, z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. d. Jakóba*

*Wujka*: Dosłowny przedruk z autentycznej edycji Krakowskiej z r. 1599, Warszawa: Brytyjskie i zagraniczne Towarzystwo Biblijne 1928, 862; 286 s.

35. *Dokumenty Soborów Powszechnych: Tekst łaciński, polski*, Kraków: WAM 2005, Tom IV (1511 – 1870), 1000 s.

36. Sylwestr Kossow, bp., *Exegesis, to jest danie sprawy o szkołach kiowskich y winnickich*, [в:] *Архивъ Юго-Западной России*, Часть 1, Томъ 8, Выпускъ 1, Киевъ 1914, с. 422-447.

37. MacCulloch Diarmaid, *A History of Christianity: The First Three Thousand Years*, London: Penguin Books 2010, 1184 pp.

38. Meletiusz Smotrzycki, *Apologia peregrinatiey do kraioy wschodnich*, Lwów 1628, 12; 201; 6 s.

39. Mironowicz Antoni, *Sylwester Kossow – biskup białoruski, metropolita kijowski*, Białystok: Białoruskie Towarzystwo Historyczne 1999, 144 s.

40. *Ratio Studiorum / Уклад студій Товариства Ісусового. Система єзуїтської освіти* / Переклад з лат. Р. Паранько, переклад з англ. А. Маслюх, Львів: Свічадо 2008, 252 с.

41. Tazbir Janusz, *Tolerancja w dawnej Polsce*, [w:] *Chrześcijaństwo w dialogu kultur na ziemiach Rzeczypospolitej*, Lublin: Wydawnictwo KUL 2003, s. 53-61.

42. *The Confession of Cyril Lucaris* (Eastern Orthodox, 1629), Web. 26.02.2015. <<http://www.crivoice.org/creedcyril.html>>.

Mykola Hutsuliak

**YOANYKYI VOLKOVYCH'S THE CONTEMPLATIONS ABOUT  
THE TORMENT OF CHRIST... IN VERSIFICATIONAL ASPECT**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

Микола Гуцуляк

**РОЗМИШЛЯННЯ О МУЦІ ХРИСТА...  
ЙОАНИКІЯ ВОЛКОВИЧА У ВІРШОЗНАВЧОМУ ЗРІЗІ**

*Abstract:* The article has conducted the versificational analysis of the mid 17th century drama *The Contemplations About the Torment of Christ...* which was written by the Lviv Orthodox priest and preacher J. Volkovych. Our attention is focused on the rhythmic features of the work, its graphic design, on the features of caesura and rhyme.

*Keywords:* meter, syllable, caesura, clause, stress, rhythm, rhyme, sapphic stanza

Твір Йоанікія Волковича *Розмышляне о мѣцѣ Христа, спасителя нашего...* є першою датованою українською драмою на тему пасійних (страсних) мук Ісуса Христа. Побачивши світ у 1631 р. у львівській братській друкарні при церкві Успіння Богородиці, пам'ятка була, очевидно, призначена для театралізованої постановки у великодній період. Про це свідчить розподіл тексту між багатьма персонажами – Душами Побожними, Вісниками, Отроками, Ангелами, Милістю Божою, Розумом, Волею, Пам'яттю та ін. Усі ролі мали б виконувати діти – учні львівської Ставропігійської школи (серед них і діти міських купців та меценатів, зокрема, Лангиша, Буневського і Георгієвича; першому з них належить одна із трьох відомих нам присвят).

*Розмышляне о мѣцѣ Христа, спасителя нашего...* складається із двох частин. У першій частині (*Смѣтныи трены в смѣтныи день страстей Христа, спасителя нашего*) йдеться про сповнене страждань сходження Христа на Голготу і його розп'яття; друга частина (*Вѣршѣ на радостныи день воскресенія Христа, спасителя нашего*) – це всезагальна екзальтація і тріумф з приводу Ісусового воскресіння. Особливістю сюжету є те, що автор ставить на перший плян не подію, а розповідь про подію. Так, читач (глядач) дізнається про те, що Христа привели до Пилата, чи про те, що Ісус відчуває на хресті спрагу, не безпосередньо, а з повідомлень посланців або з коментарів інших дійових осіб.

Пам'ятка, що належить перу Й. Волковича, вже була об'єктом розгледудослідників. Ще Іван Франко відзна-

чав, що цей твір важливий як «перша звісна нам проба руської драматичної вистави на пасійну тему взагалі і спеціально у Львові» [6, 97]. Проте, оцінка І. Франка творчості Й. Волковича загалом не була високою, оскільки його вірші, «треба признати, дуже слабкі, мова незугарна, повна полонізмів, висловлявий» і «автор держиться канонічних євангелій» [6, 97].

Михайло Возняк вперше представив *Розмышлєнє...* широкій громадськості, взявши примірник тексту із Музею Ставропігійського інституту у Львові і опублікувавши його у 129-ому томі *Записок Наукового Товариства ім. Т. Шевченка* (1920 р.). У вступній частині до цієї публікації дослідник зазначав: «*Розмышлєнє...* Волковича належить до того роду давньої драми, яка розвинулася в західній Європі найкраще в XII і XIII в. Була се чисто церковна драма, що брала теми зо служби божої, євангелії й легенд про святих, яких цілю було доданне більшої урочистости богослуженням на Різдво Христове, Великдень і ин. В таких драмах діяльог звичайно бідний, обмежується майже виключно до тексту святого письма чи подібного джерела, а особи, виведені в них, говорять тільки те, що найнеобхідніше» [2, 39].

Окремі теоретичні аспекти пам'ятки розглянуто у студіях сучасних літературознавців – Миколи Сулими [3-5] і Валерія Шевчука [7]. Так, М. Сулима зосередив увагу на певних версифікаційних особливостях твору (про це – далі), охарактеризував функції персонажів, а також зробив припущення, що пізніша українська пам'ятка сімнадцятого століття – анонімна барокова п'єса *Слово о зб'єреннї пекла* – постала як результат спроще-

ного переказу драми Й. Волковича (але й з урахуванням інших джерел). Це, за словами дослідника, «спростовує твердження про те, що різдвяна драма мала спрощений варіант у вигляді вертепу, а драма великодня – структура значно складніша для розуміння – «народній» обробці піддана не була» [4, 170].

В. Шевчук, у свою чергу, детально проаналізував фабулу і структуру пам'ятки, підкреслив експресивність її стилю, точніше визначив її жанрову природу. За словами вченого, твір цей є проміжним між деклямацією та драмою (М. Возняк помилково назвав його діалогом), «через що ми й назвали його деклямаційною драмою» [7, 306]. «Муки Христа у драмі передаються через переживання особистісного «я», вони ніби вливаються в душу сучасної поету людини, відтак страсті Христові є ніби наслідком грішного життя людей, що тривали по ньому, зокрема і в часи постанов твору. І хоч сама тема Христових страстей та його воскресіння цілком середньовічна, прориваються сюди й ренесансові мотиви. [...] Маємо тут зразок розвинутого Бароко, але без його ребусових та клясицистичних складностей; загалом орнаментация тексту переноситься лишень в обрзну структуру, хоч і композиція, як бачимо з вищеподаного розгляду, досить вишукана й штудерна», – писав Валерій Шевчук [7, 306, 309].

Серед здійснених досліджень бракує комплексного аналізу форми твору Йоаникія Волковича. З огляду на це ставимо за мету проаналізувати *Розмышлєнє...* в аспекті метрики, ритміки, строфіки і римування<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Пам'ятку ми проаналізували за хрестоматією *Українська поезія. Середина*

Проведений нами аналіз показав, що обидві частини *Розмышляна...* мають майже однакові формальні показники. Скажімо, частка жіночих цезур у *Смѣтнихъ треняхъ...* складає 51% від загальної кількості, а у *Віршахъ на радісний день...* – 51,5%; частка жіночих рим – 95,5% і 91,4% відповідно; частка дієслівних рим – 93,4% і 89,6% відповідно; частка хореїзації другого піввірша – 51,1% і 51,2% відповідно і т. ін. Єдиним суттєвим відхиленням у формальних параметрах обох частин є пропорція 13-складових і 11-складових розмірів (у другій частині пам'ятки частка 13-складовика на 13% більша, а 11-складовика – на 11,5% менша, ніж у першій частині). Така різниця походить від застосування автором у першій частині сапфічної строфи, а також від нерівності обсягу двох частин (*Смѣтні треня...* – 814 рядків; *Вірші на радісний день...* – 348 рядків). Оскільки решта показників майже ідентичні, для зручності надалі не будемо зупинятися на кожній із частин і наводитимемо цифри для твору в цілому.

Таблиця 1

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
44,6	43,8	35,7	36,2	35,7	54,2	31,8	56,4	44,6	13,6	5,1	94,6	2

Загальна кількість версів у тексті пам'ятки – 1162. З них 945 (81,3%) мають ритм 13-складовика, 178 (15,3%) – 11-складовика, 24 (2%) – 5-складовика, 9 (0,8%) – 14-складовика, 4 (0,3%) – 12-складовика, по одному рядку (по 0,09%) – 9-складовика і 16-складовика. За такого ве-

*XVII ст.* [1], результати звірили із публікацією М. Возняка [2], аби максимально зменшити суб'єктивний фактор у визначенні ритмічних схем (у тексті М. Возняка майже над кожним повнозначним словом стоїть авторський наголос – вірогідно, самого Й. Волковича).

ликого обсягу загальним відсотком 11-, 5-, 14-, 12-, 9- і 16-складовиків можна знехтувати і зарахувати твір до монометричних. Можна сказати, що деклямаційна драма Й. Волковича витримана в руслі 13-складовика із фрагментами, що мають ритм 11-складовика (в сумі частка цих двох розмірів становить 96,6%).

13-складовик у драмі в 98,8% випадків – правильний (має цезуру після 7-го складу). Наприклад:

*Солнце сличнѣю свои шатѣ отиѣнило,  
Темносмѣтнымъ одѣньемъ смѣтне съ прикрило*  
[1, 148].

–U–UUUU– // –UUU–U 7+6=13  
UU–UU–U // –UUU–U 7+6=13

Статистика щодо акцентуації складів у «правильному» 13-складовому віршоряді демонструє відносно низьку наголошуваність 6-ї позиції (54,2%), яка, відповідно до польських норм, була «сильною». Це зумовлено високою частотністю чоловічих і дактилічних цезур у пам'ятці. Дані щодо наголошуваності складів у розмірі 13<sub>7</sub> наводимо в таблиці 1:

Окремі 13-складові верси мають відхилення від «правильної» схеми; цезура у них зміщена на один склад ліворуч<sup>2</sup>:

*Радѣйсѣ, выскакѣй, прерадостъ взвѣйсѣ  
взгорѣ* [1, 167].

*Росказалъ тиранско до столпа привязати*  
[1, 153].

*Оле скорби: чѣдо и дивное съ стало* [1, 148].

<sup>2</sup> Знаком «Ū» позначаємо склади, котрі, залежно від позиції у рядку чи інтенції декламатора, можуть бути як наголошеними, так і ненаголошеними.

—UUU—U // U—U—U—U 6+7=13

UU—U—U // UU—UU—U 6+7=13

ŪU—U—U // U—UUU—U 6+7=13

Якщо у першому випадку схема «6+7» є безумовною (оскільки цезура не могла б розривати слово навпіл), то у двох останніх випадках вважаємо цезурою паузу після 6-го складу лише виходячи з логічної і синтагматичної доцільності. Малоймовірно, щоб пауза у віршовому рядку була після прийменника чи сполучника («Розказал ти ранско до / столпа привязати», «Оле скорби: чѣдо и / дивноє сѧ стало»), але таке тлумачення все ж не можна відкидати повністю, адже подібних прикладів, коли службове односкладове слово стоїть на сьомій позиції у 13-складовому віршоряді, нараховуємо більше десятка, тож списати це на випадковість не вдається. Логічнішою є думка, згідно з якою автор інколи збивався з ритму, а коли усвідомлював це, то заповнював «пробіли» односкладовими словами, дбаючи насамперед про «правильність» розміру і графічне членування, а вже потім – про узгодженість віршового розміру і фразової акцентуації. Маємо тут зразок колізії між ритмом і метром – природним ритмом живого мовлення і штучною метричною схемою вірша. За таких умов цілком правдоподібно, що автор драми розмістив цезуру на «правильному» місці, але при цьому передбачав, що під час деклямації пауза все ж зміститься на склад ліворуч. Тож суперечка щодо того, де локалізується цезура у таких випадках, беззмістовна: цезура стояла після 7-го складу при читанні твору мовчки, але після 6-го – при деклямації вголос.

Такі ж висновки можемо екстраполювати й на рівень рими. У тексті близько десяти різнонаголошених,

або ж «змішаних» рим типу «рѣхаетъ – наполняетъ», «плѣнена – поставлена», «называет – шарпает», «повѣдила – звитажила», «не стал\_есь – не вызнал\_есь» тощо. Крім того, фіксуємо кілька заримованих окситонних клязузул, якот: «точилъ – обмочилъ», «распростиралъ – выдиралъ», «пелькгримовал – шествовал» та ін. Неважко помітити одну характерну особливість: у всіх наведених парах клязузули збігаються щонайменше до другого з кінця складу – незалежно від того, де стоїть наголос. Тобто рима апіорі залишається все-таки жіночою – відповідно до польських зразків, – навіть якщо на практиці мала б виголошуватися як чоловіча, дактилічна чи гіпердактилічна. Автор, отже, піклувався не тільки про звучання своїх рим під час деклямації (завбачливо розставивши у тексті наголоси), а й про їх графічну точність до передостаннього складу, а відтак – їх відповідність усталеним на той час канонам віршування. Маємо, знову ж таки, чоловічу або дактилічну клязузулу при рецитованні і в той же час – жіночу клязузулу при читанні мовчки.

Як і 13-складовик, 11-складовик *Розмышляна...* тяжіє до «правильності». Зі 178-ми одинадцятискладовиків у 173-х (97,2%) цезура після п'ятого складу. Лише у 5-ти випадках традиційна схема «5+6» змінюється на «4+7». Віршова пауза тут також зміщується на склад ліворуч – знову за рахунок неповнозначного односкладового слова у передцезурній (за канонам) позиції. Даний приклад ілюструє той же дуалізм звучання і графічного оформлення:

Пристонт ѡж миѢ дѡха испѣтити,  
в рѣцѢ твои, о отче мой, вѣдѣтити  
[1, 161].



U—UŪŪ // —UUU—U 5+6=11  
 —UU— // U—UŪŪ—U 4+7=11

Схему акцентуації складів розміру 11<sub>5</sub> подаємо в таблиці 2. У доцезурній частині спостерігаємо таку ж картину, як і в розмірі 13<sub>7</sub>: у зв'язку з поширеністю чоловічих і дактилічних цезур передостання у піввірші 4-та позиція демонструє рекордно низьку наголошуваність (58,4%), а остання, 5-та, позиція – рекордно високу (34,1%). Склади перед кляузальною константою стабільно «слабкі»:

Таблиця 2

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
42,2	49,7	33,5	58,4	34,1	56,6	45,7	12,7	5,2	96,5	1,7

Варто зазначити, що Й. Волкович у своєму творі використовував 11-складову форму не як вкраплення у домінуючий 13-складовик, а як самостійний розмір. Ритм правильного 11-складовика мають цілі монолози окремих дійових осіб – Душ Побожних (Буневського, Георгієвича, Лангиша), Вісника 9-го, а також діалог Розуму, Пам'яті й Волі. Крім того, 11-складовик разом із 5-складовиком виступили у п'єсі компонентами сапфічної строфи<sup>3</sup>.

Сапфічними строфами укладено Плач пречистої Панны – сцену оплакування Богородицею свого сина – після того, як стало відомо, що «Ісус, таєментамент учинивши, усну». Всього таких строф 24. За словами В. Шевчука, цей фрагмент драми «витриманий цілком у стилі народних похоронних голосінь» і є кульмінаційною точкою, «до появи якої маємо композиційну підготовку» [7, 308-309]. Прикмет-

<sup>3</sup> Сапфічна строфа у традиції української силіабічної версифікації зазвичай складалася із трьох правильних 11-складовиків і одного 5-складовика – адонія.

но, що трен Богородиці подається не безпосередньо, а від третьої особи. Про страждання «Панны» ми довідуємося не від неї самої, а в переказі Душі Побожної – Лангиша. Монолог Лангиша при цьому включає як власні емоційні оклики (13 строф), так і «прямую мову» Богоматері (11 строф). Наприклад:

Нащо чиста пanna, взирючи,  
 Тяжкоприкрѣю скорѣ в сердци маючи,  
 Горкокрывын слезы выливает,  
 Слѣтне волает:  
 оубы, тяжкаа скорѣ ма обточила,

отхлань окрѣтних слѣтков поглотила,  
 обвышло мене гдѣбокѣ море,  
 Горкоѣ горе [1, 163].

—U—UU // —UU—UU 5+6=11  
 UU—UU // Ū—U—UU 5+6=11  
 UU—UU // —UUU—U 5+6=11  
 —UU—U 5  
 U—U—U // —UUU—U 5+6=11  
 —UU—U // —UUU—U 5+6=11  
 UU—U— // U—UU—U 5+6=11  
 —UU—U 5

«Композиційна підготовка», про яку писав В. Шевчук, полягає у специфіці текстового членування партій дійових осіб. Оповідь у Слѣтних тренах... від початку розлога, обсяг монологів місцями вимірюється кількома десятками рядків. Але після звістки про смерть Ісуса на хресті партії дійових осіб скорочуються до двох-чотирьох версів. Відбувається, як відзначав В. Шевчук, «своєрідний хор-перегук Душ Побожних», або ж «різноголоса рецитація», яка надає оповіді динамізму й готує кульмінаційну подію – плач Богородиці. Наведемо приклад такого композиційного прийому:

[Душа повожнал] 1

О сіонскіи цорки, повѣжте, где взято,  
 В котріи кгдахи пана нашего принято?  
 UU—UU—U // U—UU—U 7+6=13  
 U—U—U—U // —UUU—U 7+6=13

[Душа повожнал] 3

Повѣжте, любими, где наш пребывает,  
 Где превозлюбленный наш уснѣв, почивает?  
 U—UU—UU // ūūUU—U 7+6=13  
 —UUU—Uū // U—UU—U 7+6=13

[Душа повожнал] 2

Повѣжте, нехай его с поспѣхом шѣкаем,  
 Нехай и мы, смѣтныи, при нем почиваем

[1, 162].

U—UU—U— // U—UU—U 7+6=13

U—Uū—UU // U—UU—U 7+6=13

Після коротких реплік Душ Побожних з'являється останній, десятий, Вісник, щоб сповістити, що «Ісус вже знайти з хреста і в грів положений», після чого настає згадуваний вже нами Палч Пани. Характерно, що партія останнього Вісника також дуже коротка – всього 8 рядків (це при тому, що партії інших Вісників мали обсяг від 14-ти до 32-х рядків).

Невипадково, мабуть, і те, що монолог Дев'ятого Вісника (саме того, який сповістив про смерть Христа) має ритм 11-складовика (5+6), а не домінуючого у пам'ятці 13-складового розміру. Крім того, партія цього персонажа у тексті має особливий графічний малюнок: 32 верси розбито на 8 чотиривіршів, при цьому перший рядок кожного чотиривірша зсунутий ліворуч – на відміну від переважаючої у творі схеми об'єднання рядків у двовірші за допомогою парного суміжного римування (зі зсунутих ліворуч першим рядком):

Юж сладкий Ісус с рокога страшно звитый,  
 Лко злочинца на крестѣ прижитый,  
 Претажкоств болю к смерти сз зближает,  
 До Бога\_отца болюстне волает [1, 161].

Ū—UU— // —U—U—U 5+6=11

—UU—U // UU—U—U 5+6=11

U—U—U // —UUU—U 5+6=11

U—UU— // U—UU—U 5+6=11

Очевидне прагнення Й. Волковича урізноманітнити ритмічний і графічний малюнок драматичного тексту, вирізнити ключові моменти сюжету за допомогою ритмічних і графічних варіацій.

Найбільш показовою у цьому пляні є розмова Волі, Пам'яті й Розуму у другій частині драми. Маємо тут безпрецедентний на той час приклад поділу двовірша (який тодішні віршописці уявляли непорушною цілісністю) між двома і трьома дійовими особами. Більше того, поділ на відрізки у тексті Розмышланн... засвідчений не лише у двовірші, а й у віршовому рядку:

Памать

Вола з розвѣмом нехай сз збѣчает,  
 Нехай памати з хѣтви помагает.

Вола

Вола на том,

Памать

Я памать простирает

Рѣки,

Розвѣм

Сам розвѣм за майстра бывает.

Знак то ест добрый, можем подолати,

Толко ж вѣдчности фарѣ треба доавати.

Вола

Тых досыть, может спотребѣв тых стати,

Розвѣм

Просто пристонит пендзлем керовати.

Добре ест, значне, пѣенкне выраженный,

Нехай же еше вѣдет покощеный [1, 171].

+

—U—UU // U—UU—U 5+6=11

U—UU // —UUU—U 5+6=11

+

—UU— //

4

+

U—UUU—U	7=11
—U	2
+	
Ū—U // U—UU—U	3+6=11
—UU—U // —UUU—U	5+6=11
—U—UU— // —UUU—U	6+6=12
Ū—U—U // U—UU—U	5+6=11
—UU—U // —UUU—U	5+6=11
—UŪ—U // —UUU—U	5+6=11
U—UU— // —UUU—U	5+6=11

На цю новаторську особливість у тексті пам'ятки вже звертав увагу Микола Сулима. Він наголошує: «У діалогах і деклямаціях [...] складові частини партій поіменованих дійових осіб, спудеїв, отроків являли на той час, як правило, закінчені промови, що відрізняються від попередніх і наступних текстів кількістю рядків чи кількістю складів у рядку. Так будує їх і Йоанникій Волкович, досить вміло поєднуючи вертикальний ритм із горизонтальним (партії написано тринадцяти- і одинадцятискладовим та сапфічним віршамі). Але він іде далі, наважившись зруйнувати усталену і дещо штучну традицію, згідно з якою рядок у діалогічних та деклямаційних партіях мусив зберігати цілісність і мав проголошуватись кимось повністю, а не розподіляти між кількома ораторами. Йоанникій Волкович спробував відтворити особливості живої мови (у рамках віршової умовності), яка, втілюючись у діалогах, завжди поділяється на відрізки неоднакової довжини чи тривалості. Автор *Размышления...* у процитованому уривку ділить двовірш між двома і трьома дійовими особами. Отже, бачимо виразне прагнення поетів урізноманітнювати віршовані тексти, уникати монотонності» [5, с. 42]. У іншій своїй праці Микола Сулима зазначав,

що приклад із драми Волковича – «це модель, схема руйнування деклямаційних принципів і зародження на тих «руїнах» справжнього драматичного твору, максимально наближеного до так званої живої діалогічної мови» [4, 97].

Цезуру аналізованої пам'ятки можна охарактеризувати як константну, тобто вона, за незначними винятками (не більше 2%), з'являється у передбачуваному метром місці. Із 1138-ми наявних у тексті цезур 582 (51,1%) є жіночими, 294 (25,8%) – чоловічими, 180 (15,8%) – дактилічними, 11 (1%) – гіпердактилічними, 71 (6,2%) – змішаними (із передцезурним складом у вигляді односкладового слова, котре могло бути як наголошеним, так і ненаголошеним). Така статистика свідчить про те, що для автора *Размышления...* жіноче закінчення паузи всередині віршового рядка не було суворим правилом (як того вимагали польські поетики). Відбір слів до передцезурної частини був вільним – не залежав від наголосу і, ймовірно, майже повністю відповідав природному ритмові книжної руської (української) мови (незначна похибка на користь пароксигонних закінчень можлива за рахунок полонізмів, якими рясніє текст пам'ятки).

Кардинально інакшою виглядає статистика закінчень у постцезурній частині. Із 581-ї наявної в творі рими 548 (94,3%) – жіночі, по 12 (по 2%) – чоловічі й дактилічні, 9 (1,6%) – змішані (різнонаголошені). При цьому, як ми вже зазначали, всі зафіксовані чоловічі й дактилічні клязули можна розглядати і як жіночі також. Польський канон тут, отже, був не-

порушним і виявився у всій своїй повноті.

Рима у *Розмышллі...* в абсолютно всіх версах суміжна, парна. У 96,2% випадків вона є точною і в 92,2% випадків – дієслівною: «носити – чинити», «встѣпѣт – годѣт» тощо. Приблизних рим – 19 («терпѣл-єсь – смотрл-єсь», «рѣшило – позбыло» та ін.), неточних – 3 («вїйте – веселѣте» та ін.), різнограма-тичних – теж 3 («скатованы – раны» та ін.).

Статистика щодо тонізації силябічних рядків аналізованого твору не дає підстав стверджувати про свідомий силябо-тонізм окремих його версів. Так, лише 85-ом із 934-х тринадцятискладових рядків (що складає 9,1%) притаманний ритм ямба, 34-ом (3,6%) – анапеста і лише 1-ому (0,1%) – амфібрахія (хорей і дактиль відсутні). У першому піввірші теоретичного 13-складовика пам'ятки також домінує ямб (13,3%), у другому піввірші – хорей (51,5%) і амфібрахій (37,9%). Цифри щодо тонізації 11-складовика не набагато відрізняються від наведених. Варто підкреслити, що висока тонізація другого піввірша – явище, закономірне для силябічної версифікації (це т. зв. ритм-кліше), тож говорити про силябо-тонічність частини Б можна лише умовно.

Отже, Й. Волкович у деклямаційній драмі *Розмышлліне о мѣцѣ Христа, спасителя нашего...* демонструє багатий для свого часу арсенал ритмічних і графічних засобів. Це – і свідомо зміна силябічних розмірів відповідно до обставин фабули, і варіації в обсягах партій дійових осіб, і сміливі експерименти із поділом одного рядка або

двовірша між кількома персонажами, і імітація античного зразка сапфічної строфи в кульмінаційній точці розвитку дії, і своєрідне графічне «аранжування» рядків у принципових монологіях та ін. Відтак не можна погодитися із Франковою дещо тенденційною оцінкою цієї пам'ятки; ближчою до істини видається точка зору В. Шевчука, котрий зараховував твір Й. Волковича до розряду «високої» барокової поезії.

### Bibliography and Notes

1. *Українська поезія. Середина XVII ст.* / Упорядники В. Кречотень, М. Сулима, Київ: Наукова думка 1992, с. 147-173.
2. Возняк Михайло, *Діялог Йоанникія Волковича з 1631 р., [у:] Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, Львів 1920, Том 129, с. 33-79.
3. Сулима Микола, *Українська барокова драма, [у:] Українське Бароко*, Харків: Акта 2004, с. 469-486.
4. Сулима Микола, *Українська драматургія XVII – XVIII ст.*, Київ: Стилос 2010, 368 с.
5. Сулима Микола, *Українське віршування кінця XVI – початку XVII ст.*, Київ: Наукова думка 1985, 147 с.
6. Франко Іван, *Дещо про літературну спадщину Йоанникія Волковича, [у:] Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1983, Том 39, с. 95-97.
7. Шевчук Валерій, *Муза Роксоланська: Українська література XVI – XVIII століть: У 2-ох книгах*, Київ: Либідь 2004, Книга 1: *Ренесанс. Ранне Бароко*, с. 306-311.

Vasyl Pakharenko

## GENIUS STUDIES: STAGES OF FORMATION AND CRYSTALLIZATION OF APPROACHES

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

Василь Пахаренко

## ҐЕНІЄЗНАВСТВО: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ І КРИСТАЛІЗАЦІЯ ПІДХОДІВ

*Abstract:* Main stages of formation of Genius studies are analyzed in the article. The researcher attempts to outline essence of Genius phenomenon. There are accentuated four interpretations of Genius: mystical (ruled in Antiquity, Renaissance and Baroque), rationalistic (dominated in Classicism, Realism and Modernism), voluntaristic (revealed in Romantic and Modernistic epochs), psychological (stated in Modernism). Problem of correlation of objective and subjective in Genius' psychics is also studied. The author interprets genius as maximal actualization of personal principle that spiritualizes the world, makes truth apparent as human psyche attained his wholeness and perfection.

*Keywords:* Genius, interpretations of genius, objectivation, liberty, necessity, trans-ego experience, spirit

...Ґеній

*Вивозить з бруду цей потворний час.*

Ліна Костенко

Феномен ґенія, ґеніяльності – одна з найвизначальніших, найактуальніших проблем у світовій гуманітаристиці. Одначе бачення цього феномена були й залишаються вельми розмитими, суперечливими. Відтоді, як понад століття тому Дмитрій Овсяніко-Куліковській констатував, що досі немає науково виробленого поняття ґеніяльності, самé це психічне явище недостатньо вивчене [1, 346], ситуація кардинально не змінилася.

Спробуймо бодай пунктирно окреслити сутність ґенія, спираючись на спостереження авторитетних дослідників і, звісно, не претендуючи на остаточність висновків.

Вельми промовистий і точний уже сам термін: *genius* латиною – дух. Слово ж «дух» уже за своєю етимологією й семантикою пов'язане з живим диханням, з життям [див. докладніше аналіз лексеми «дух» у праці К. Ґ. Юнга – 2, 314-317]. Посутньо слово «ґеній» можна розкодувати як «той, хто уможливорює, забезпечує життя людини і світу».

Уявлення людини про природу ґенія у міру культурного розвитку

трансформувалося, поглиблювалося загалом, виразнішало. Хоча при тому завжди співвідносилось з унікальністю, творчістю, талантом.

Умовно можна виокремити чотири основні інтерпретації генія: *містичну* (що панувала в періоди Античності, Ренесансу, Бароко), *раціоналістичну* (переважала у часи Клясицизму, Реалізму, Модернізму), *волюнтаристичну* (виявлялася в романтичну й модерністську епохи), *психологічну* (утвердилася в добу Модернізму). Отже, маємо до справи з цілком закономірними культурно-історичними етапами в осмисленні цього феномену. У чому ж полягає сутність кожної з названих інтерпретацій?

1. *Містична*. З прадавніх часів генія розглядали як духа-охоронця, що виявляє особистість і зумовлює долю людини (до слова, своїм генієм наділялися й певна місцевість, господа, поселення, держава, армія тощо). За Плятоном, духи-даймони (яких римляни згодом назвуть «генії») є посередниками між богами та смертними і мають силу бути речниками й тлумачами людських справ богам, а божистих – людям, передавачами прохань і жертв одним, наказів та винагород за жертви – іншим, завдяки цьому різногранне буття пов'язується воєдино. Саме геній може наділити людину *ingenio* – особливими розумовими здібностями, талантами, винахідливістю.

Сократ, а за ним і Платон, не раз твердили, що особливий зв'язок людини з даймоном насамперед виявляється у її здатності до творчості, в осяянні її душі надхненням. Платон убачав у творчості чотири божисті первини: Аполлон наділяє мистця

провидінням, поетичним даром – музи, еротичним – Афродита й Ерос, а вміння удосконалювати створене дарує мистцеві Діоніс.

У *Слові про Ігорів похід* співця Бояна названо «Велесовим онуком». Так писемна пам'ятка зафіксувала одну з місій праукраїнського язичницького бога Велеса – опікування поетичним словом та музичним мистецтвом. Уважалося, що саме Велес наділяє творчих людей гарним голосом і слухом, музичним даром, хистом складати пісні тощо [див. 3, 27]. Якщо Платон наголошував на метафізичній природі творчості, то Арістотель шукав емпіричні її джерела, підкреслював важливе значення підготовки майстерності, а також намагався визначити фізіологічні першопричини: припливи крові до головного мозку тощо.

Ідея богонадхнення людини-генія проступає і в *біблійному світогляді*. Геніальним провідником громади, політиком змальований у Старому Заповіті Мойсей. Важливий момент: коли Мойсей зізнався, що не має ораторського хисту, необхідного для вождя (є «тяжкоустим» та «тяжкоюзиковим»), Творець відповів йому: «Хто дав уста людині? Або хто робив німим, чи глухим, чи видючим, чи темним, – чи ж не Я, Господь? А тепер іди, а Я буду з устами твоїми, і буду навчати тебе, що ти маєш говорити» (Вихід, 4: 10-12).

Ще один характерний епізод: посилаючи Єзекиїля проповідувати бунтівним «Ізраїлевим синам», Господь дає майбутньому пророкові з'їсти «книжковий звій»: «І він розгорнув його перед моїм обличчям... І було на ньому написано пісні плачу, стогін та горе. І сказав Він до мене:

«Сину людський, з'їж, що знайдеш! З'їж цього звоя, і йди, говори до Ізраїлевого дому!» І відкрив я свої уста, і Він дав мені з'їсти цього звоя... І я з'їв. І був він в устах моїх солодкий, як мед» (Єзекиїль, 2: 10, 3: 1-3).

У християнській традиції генієм називають дар Божий, який слід використовувати для спасіння.

Періоди Ренесансу й Бароко попередні уявлення в цілому зберегли, тільки центр ваги відчутно переміщався з божества на саму людину, творчі здібності її душі (причина в тому, що ренесансова свідомість стає антропоцентричнішою, теїзує людину). Григорій Сковорода пов'язував геніяльність із глибинним, істинним «знаннячком», «розуміннячком», підкреслював, що генії – Божі обранці, але служіння добру чи злу обирають вони самі [див. 4, 200; 241]. Вельми важлива в аналізованому контексті докладно розроблена Сковородою ідея про людину як мікрокосм (автономну систему, сумірну з макрокосмом, а не його елементарну частку).

За Й. В. Гете, геній є джерелом титанічної могутності й богорівності. У працях Дж. Аддісона, Г. Фелтона, В. Шарпа, Е. Юнга та ін. геній постав як неординарна творча особистість, що заперечує клясичні канони, навіть аристотелівський мімесис, є носієм вітальної енергії живого світу природи. Англієць А. Е. К. Шефтсбері твердив: «Поет уже другий Творець, гідний Прометея, що ходить під Юпітером. Подібно до цього верховного мистця, або ж всесвітньої плястичної природи, він творить форму цілого, сумірну й пропорційну в самій собі» [цит. за 5, 87].

Тривалий процес нового осмислення генія узагальнили представ-

ники німецької клясичної філософії. Імануель Кант визначив генія як уроджені здібності людської душі, за допомогою яких природа дає правило не науці, а мистецтву. «Слово «геній» – похідне від «genius», від характерного для людини і даного людині вже при народженні духа, який охороняє і скеровує її, від його навіювання й виникають ці оригінальні ідеї» [6, 322]. Геніями не стають, а народжуються.

Георг Вільгельм Фридрих Гегель розумів генія як універсальну здібність до створення істинних мистецьких цінностей. Фридрих Вільгельм Йозеф Шеллінг трактував генія як божисте, що пробуває в людині, вічне поняття людини про Бога, яке є першопричиною людської творчості. Тому геніяльності не можна навчитися, не можна сягнути навіть найбільшими стараннями самого тільки індивіда, бо геній – Божий обранець. Він творить те, що нескінченне за своєю глибиною і чого й сам цілком не усвідомлює [7, 476].

Загалом у XIX ст. уявлення про генія поступово звільняється від загустого містичного флеру. Відтоді це поняття десакралізується, незрідка перетворюється на пересічне означення, довільно вживане масовою свідомістю у найрізноманітніших контекстах. Проте, з іншого боку, воно стає доступнішим для наукового осмислення. На зміну містичній інтерпретації приходять нові, – треба визнати, спочатку не надто продуктивні.

2. *Раціоналістична інтерпретація.* Була започаткована ще в добу Клясицизму, а утвердилася вже в реалістичній (матеріалістичній) свідомості. Скажімо, один з фундаторів клясицистичної естетики Ш. Бате

співвідносив геніяльність з дотепом (очевидно, на підставі етимологічної близькості латинських слів «genius» та «ingenius»), із поняттями смаку й виховання.

Раціоналістичне трактування потіснило божисту первину й абсолютизувало людську. Появу та діяльність геніїв пояснювали суто суспільно-історичними чинниками. Під генієм розуміли цілком земну, емпіричну людину, яка лише завдяки своїм видатним природним здібностям та величезній працьовитості зуміла помітно просунути вперед розвиток людства. Поняття «геній» або підміняли поняттям «талановитий майстер», або відкрито заперечували перше поняття, абсолютизуючи друге.

У советську (псевдораціоналістичну, войовниче псевдомітичну) добу поняття «геній» опинилося фактично під заборону. Чому? 1. За раціоналістичною інерцією. 2. Тому що абсолютна більшість визнаних геніїв світу критично поставилася до комуністичної диктатури. 3. Через позірний культ масовізму (рівності замість рівноправ'я), нівелювання особистісної первини. 4. Через те, що жоден вірнопідданий діяч «найпередовішої у світі» советської культури так і не став генієм, попри титанічні зусилля пропагандивної машини, натомість геніями визнавали багатьох із тих, кого знищував чи переслідував комуністичний режим.

Іншим шляхом трансформації раціоналістичного підходу стали структуралізм. психоестетичні теорії Л. Виготського, А. Леонтьєва, соціо-біологічні студії В. Ефроїмсона тощо. У цих дослідженнях увага максимумно переводили із творця на

твір, на форму, робили спроби пояснити генія насамперед зовнішніми, об'єктивними чинниками.

Насторожено чи й одверто скептично ставляться до феномену генія прихильники *постмодерністського світосприймання*. Вони знову абсолютизують формальну майстерність, нерідко як стильове штукарство, силляться розглянути у двомірному, метонімічному просторі явище засадничо тримірне, метафоричне.

3. *Волюнтаристична інтерпретація* – постала як протипага клясицистичному, а потім реалістичному надмірному об'єктивізму.

Ще в добу Бароко-Клясицизму зав'язалася дискусія «давніх» та «нових», коли неухильному дотриманню правил протиставили творчу свободу (*Паралелі між давніми та новими Шарля Перро, 1692 р.*). Наприкінці XVIII ст. (надто ж у т. зв. «геніяльну» епоху «Sturm und Drang» 1770-х років у Німеччині) закріпилося уявлення про індивідуального й оригінального генія, який запроваджує правила, закони, а потім дотримується їх, тобто самовладно творить особливий, цілісний художній світ.

Переважає більшість романтиків, а надто модерністів (Байрон, Лермонтов, Шопенгавер, Карлайль, Ніцше, Леся Українка, Донцов, Микола Хвильовий, Маяковській, Маланюк) поняття про генія насамперед пов'язували з *культулою героя*. Це – унікальна особистість, творець-надлюдина, що наважується різко протиставити себе нетворчій, ворожій щодо справжнього мистецтва масі, «натовпові».

Якщо підсумувати, то і раціоналістичне, і волюнтаристичне трактування, хоч і зміщували осердя



проблеми то в один, то в другий бік, проте висвітлили чимало її присутніх граней, разом з містичним трактуванням підготували ґрунт для з'яви психологічно-екзистенційного підходу – синтетичного, як видається, найбільш адекватного щодо предмета осмислення.

4. *Психологічно-екзистенційна інтерпретація*. Її позначки знаходимо уже в концепціях Г. Сковороди, який наголошував на необхідності вибору самим генієм свого шляху, в ідеях Г. В. Ф. Гегеля, котрий розумів геніяльність як самосвідому творчість особистості.

Вихідне положення цього підходу полягає у тому, що геніяльність – *іманентна властивість людської душі*, а не «вживлена» у неї зовні, штучно.

Ще в XIX ст. до проблеми генія звернувся італійський психіатр Чезаре Ломброзо. Його трактування (хоч і дещо позитивістично-однобоке) стимулювало науковий інтерес до теми. Дискутуючи з Ломброзо, ґрунтовно розкрив психологічні підоснови геніяльності Іван Франко (зокрема у розвідці *Із секретів поетичної творчості*). Значним поступом в осягненні феномену генія стали психогенетичні студії Олександра Потебні. На початку XX ст. ці дослідження успішно продовжили й розвинули Дмитрій Овсяннико-Куліковскій (*М. В. Гоголь, Л. Н. Толстой, Толстой як мистець, Психологія національності, Психологія думки й почуття. Художня творчість. Основи ведаїзму*), С. Грузенберг (*Геній і творчість*). І. Лапшін (*Містичне пізнання і Всесвітнє почуття*) та ін. Однак комуністичний режим в СРСР загальмував і спотворив психологічний напрям науки.

На межі XIX – XX ст. розпочалося також зближення, плідне взаємодоповнення психологічної й містично-екзистенційної традицій. Для осягнення феномену генія багато дали ідеї В. Соловйова, М. Бердяєва, Л. Шестова, К. Ясперса, М. Гайдеггера, М. Бахтіна.

Поворотним етапом у західній гуманітаристиці став психоаналіз З. Фрейда. Звернувшись до психобіографічного методу, зокрема до патографії, австрійський дослідник розкрив багато механізмів психології творчості. Проте, обмежуючи людину біологічно-психічним рівнями та цариною індивідуального позасвідомого, він просто не міг присутньо наблизитися до осмислення феномену генія. Зате його учень К. Г. Юнг пішов значно далі на цьому шляху, взявши до уваги й духовний (метафізичний) рівень людини та широкий спектр колективного позасвідомого [див. 8, 115-124].

Сьогодні, із завершенням «антигеніяльного» періоду постмодернізму, і в мистецтві, й у філософії, науці знову посилюється інтерес до таїни геніяльності, людина наново починає осягати свою найвищу місію як генія.

Зокрема особливо гостро постає так і не вирішена раніше проблема співвідношення об'єктивного-суб'єктивного у психіці генія.

Як засвідчує уже хоч би поданий вище надстилий огляд генієзнавства, людина найчастіше намагається цілком об'єктивізувати генія. Прикметно, що схилилася до такої об'єктивації з позицій як матеріалізму, так й ідеалізму. Романтично-модерністська суб'єктивація на цьому тлі виглядає безоглядним бунтом із

відчаю, наскільки екстремним, настільки й епізодичним. Щось внутрішнє, психологічне не дозволяло навіть мистцям-бунтарям із повною впевненістю заявляти про свою цілковиту автономність (до цього нюансу повернемося трохи згодом).

Першопричина аж такого одно-стайно однобокого трактування проблеми генієзнавцями, напевне, полягає у їхньому розумовоцентричному погляді (попри розмаїття відмінних чи й антагоністичних ідеологій). Розум же, – як зауважує М. Бердяєв, – «природно завжди схиляється до монофізицтва, до визнання лише однієї природи, йому не дається таємниця знання двох природ у єдиній особистості» [9, 87].

Такий ухил у монофізицтво спостерігаємо уже в давньому спотворенні біблійного тексту. Ще раз нагадаю: у Псалтирі сказано: «То що є людина, що Ти пам'ятаєш про неї, і син людський, про якого Ти згадуєш? А однак учинив Ти його *мало меншим від Бога* (письмівка моя. – В. П.), славою й величчю Ти коронуєш його! Учинив Ти його володарем творива рук Своїх, усе під ноги йому вмістив» (Псалом 8: 5-7). Видно, злякавшись такої високої оцінки людини, уже у деяких старогерейських варіантах, а потім і в грецьких перекладах писали: «...мало меншим від янголів»<sup>8</sup>.

Дружні намагання прихильників, здавалося б, зовсім протилежних ідеологій, що жили у різні епохи, об'єктивізувати генія просто вражають. Для прикладу, лідер російських слов'янофілів А. Хом'яков 1847 р. твердив: «Не з розуму одного виникає мистецтво. Воно не є витвором одиничної особистості та її егоїстичної розумовості [...]. Мистець не тво-

рить власною своєю силою: духовна сила народу творить у мистецтві» [11, 128]. Владімір Ленін у статті, яка заклала основи соцреалізму, *Партійна організація і партійна література* 1905 р. вимагав: «Геть літераторів безпартійних! Геть літераторів надлюдин! Літературна справа повинна стати частиною загальнопролетарської справи, «коліщатком і гвинтиком» одного-єдиного, великого соціал-демократичного механізму, що приводиться в рух усім свідомим авангардом всієї робітничої кляси» [12, 10].

Ця ж антиособистісна, антиперсоналістська логіка визначає теорію мистця-скриптора, ідеолога постмодернізму Роляна Барта, парадигматичну для постмодернізму концепцію «смерти автора».

Навіть К. Г. Юнг, попри ключові для психологічного розуміння природи генія відкриття, теж схилився до об'єктивізації, принаймні висловлювався з цього приводу нечітко, надто метафорично. На його погляд, людина-творець значною мірою відіграє роль живого, біологічного інкубатора для народження геніального твору; «автор являє собою в найглибшому сенсі інструмент і в силу цього підпорядкований своєму творінню...» [8, 118].

Спираючись на таку потужну традицію, об'єктивістською логікою керується в основному й сучасне генієзнавство. Скажімо, на цих позиціях послідовно будує свою дослідницьку стратегію Ольга Слоньовська. Ось кілька тез із її ґрунтовної монографії *Слід невловимого Протея*: «Сили Провидіння вибирають генія найефективнішим знаряддям впливу на окремих народ чи все людство в пер-

спективі й заставляють його своїми творами мистецтва, науковими відкриттями чи політичною діяльністю значно випереджували свій час» [13, 70]; «Буває, що повна залежність мистця від нав'язаної йому зверху місії через непосильний тягар закінчується справжньою шизофренією чи самогубством людини» [13, 85]; «Коли ж геніальний мистець починає осягати свою повну залежність від таланту, опинившись уже на межі свого власного життя й смерті, прозріння не приносить йому ніякої радості, хіба що відчуття панічного страху через усвідомлення, що його безпощадно експлуатують і згубно для його здоров'я використовують якісь неймовірно могутні сили» [13, 98-99]; «Мистець – не ремісник. Його геніальні знання й уміння не набуваються в процесі практики, а даються в готовому вигляді як Божественний дар згори» [13, 115]. Нарешті, особливо промовиста думка: якщо геній «внутрішньо протестує проти «диктування» йому художнього тексту і обов'язково береться на власний лад переінакшувати те, що осягнув», він «має всі можливості своїм твором збити на манівці багатьох, хто читатиме його й повірить у правильність запропонованого героями шляху чи вибору» [13, 60-61]. Щоправда, шановна дослідниця визнає: Сили Провидіння «завжди дають право генієві самому вирішувати, чи погоджується він добровільно на таку непосильно обтяжуючу роль», «від особистісної позиції зрілої і свідомої геніальної людини залежить ступінь реалізації Божого дару, в тому числі вибір сторони Добра чи Зла в метафізичних масштабах» [13, 118]. Оце і всі права «Я» автора.

Осягаючи природу людини, неважко переконатися, що така об'єктивація є монологічною, неперсоналістичною, нехристиянською зрештою (натомість ближчою до язичництва, буддизму, пантеїзму). Микола Бердяєв наголошує: «Християнська духовність відрізняється від позахристиянської тим, що у ній завжди стверджується особистість, свобода і любов. Потрібно визнати нехристиянську духовність, у якій зникає неповторна особистість, немає свободи людини і любови до людини. Нехристиянською є духовність, яку можна назвати монологічною, себто такою, що заперечує незалежність людської природи» [9, 444-445].

В іншій праці мислитель докладно розгортає цю тезу: «Творчий чин завжди передбачає самотність, самотійність і свободу особистості, якої не знає пантеїстична свідомість. Метафізичний і містичний монізм (як і матеріалістичний еволюціонізм. – В. П.) виключають можливість творчого чину, як у Богові, так й у світі. Творчий чин передбачає моноплуралізм, себто допущення безлічі вільних, самотійних істот поруч з Істотою Божою. Питання зовсім не в тому, що світ і людина позабожисті, а в тому, що кожна особа, кожна істота має буття вільне і самотійне [...]. Вільне і самотійне буття особистості поєднується з Богом, але не зникає в Богові [...]. У мені має розкритися не тільки Бог і божисте, але й людина, моє людське, тобто людина має народитися і Богові [...]. Теїстична свідомість, що визнає лише Бога трансцендентного, далекого і зовнішнього, є незрілою, дитячою свідомістю, яка породжує релігійний

страх. Зріла, мужня свідомість знає Бога іманентного, близького і внутрішнього» [14, 120-121]. «Бог пристрасно нудьгує й сумує за людиною. Бог відчуває трагічну нестачу, яка поповнюється великим прибутком – народженням людини у Ньому. Містики вчили про таємницю народження Бога у людині. Одначе є й інша таємниця, таємниця народження людини в Богові. Є поклик людини, аби Бог у ній народився. Але є й поклик Бога, щоб людина у Ньому народилась» [14, 118].

Діалектику свободи – необхідності, духовного – тілесного, трансцендентного – іманентного, загального – конкретного, суб'єктивного – об'єктивного в людині переконливо розкриває, типологічно продовжуючи логіку Миколи Бердяєва, Карл Ясперс. Він наголошує: «Людину не можна виводити із чогось іншого, вона – безпосередня основа всіх речей. Розуміння цього означає свободу людини, яка в будь-якій іншій тотальній залежності людського буття втрачається і лише в цій тотальній залежності знаходить себе». Ніхто й ніколи не зможе зробити людину в цілому предметом дослідження. «Людина завжди більша за те, що вона про себе знає. Це стосується як людини загалом, так і кожної окремої людини. Ніколи не можна підвести ризику і цілком зрозуміти як людину загалом, так і окрему людину. Абсолютизація знання про людину, яке завжди залишається частковим, призводить до недбалості, до спотворення образу людини» [15, 448].

Але при цьому дуже важливо, щоб людина бачила у своїй свободі як екзистенцію дар трансценденції. Тоді свобода буття людини стає

ядром усіх її можливостей – за умови, що трансцендентне, єдине керує нею. Саме завдяки цьому керівництву людина досягає своєї власної єдності.

Одначе це керівництво (особливо важлива теза для дискусії з об'єктивізаторами генія) кардинальним чином відрізняється від будь-якого іншого керівництва у світі, оскільки воно не стає об'єктивно однозначним. «Воно збігається з повним звільненням людини, адже здійснюється воно тільки свободою власного переконання. Глас Божий звучить у тому, що для окремої людини, відкритої для традиції й довшокошишнього світу, виникає як власне переконання. Глас Божий чується у свободі самопереконування, він не має іншого органу, щоб повідомити про себе людині. Там, де людина ухвалює рішення, зроджене у її власній глибині, вона вважає, що послужна Богові, хоча й не має об'єктивної гарантії знаття того, що потрібно Богові. Керівництво здійснюється через судження людини про її власну діяльність. Таке судження зупиняє і спонукає до дії, корегує і стверджує [...]. Тільки озираючись, можна відчути здивування з приводу неосягненого керівництва. Але й тоді у ньому не можна бути упевненим й істинне керівництво Бога не стає володінням» [15, 454-455].

Остаточним аргументом у дискусії з об'єктивістами може бути переконлива думка М. Бердяєва: «Вище ніколи не виникне з нижчого, якщо те не містить у собі жодних зародків вищого, жодних його потенцій» [9, 443].

Як головний доказ слушності своїх висновків об'єктивісти наводять численні разючі свідчення са-

мих геніїв. Ось лише деякі з них. В. А. Моцарт уважав себе інструментом Бога і казав про власні твори, що особисто він тут ні при чому. Мікель-Анджелью зізнавався, що прекрасні скульптури уже були в камінних брилах, він лише звільняє їх за підказкою Бога, який керує його рукою. Волтер Скотт, до якого несподіваний талант прозаїка прийшов аж у зрілому віці, фактично постійно відмовлявся від авторства своїх історичних романів, заявляючи, що «шотландська серія» написана зовсім не ним, бо йому здавалося, що його рука пише сама собою, незалежно від голови. Й. В. Гете згадував згодом, що творив роман *Страждання молодого Вертера* як сомнамбула, у напівпритомному чи й безсвідомому стані і сам, коли читав книгу, дуже здивувався тому, що написав. На думку Й. Шиллера, «поет підвладний вищому володареві: він підпорядковується покликіві хвилини. Подібно до того, як буря завиває у хмарах і ніхто не знає, звідки вона, так виливається пісня співця з глибини і пробуджує силу почуттів, що досі дрімали». Думка М. Вольтера: «Усі геніяльні шедеври створені інстинктивно. Філософи усього світу разом не могли б написати *Арміди Кіно* чи байки *Моровиця звірів*, яку Ляфонтен диктував, навіть не знаючи достеменно, що з неї вийде. П. Корнель написав своїх *Гораційів* так само інстинктивно, як птах в'є гніздо».

І. Франко у поезії *Semper tiro* писав:

І перед плодом власної уяви  
Стоїш, мов перед божеством яким,  
І сушиш кров свою йому для слави,  
І своїх нервів сок, свій мозок  
перед ним

Кладеш замість кадила й страви,  
І чуєш сам себе рабом його  
й підданам...  
[13; 68, 111, 115, 57, 67].

Кожен із наведених і багатьох інших подібних коментарів, звісно, треба було б характеризувати окремо, спеціально. Бо не всі вони такі однозначні, як видається дослідникам-об'єктивістам. Переважна більшість із них, як бачимо, метафорична. Безсумнівно засвідчують вони, властиво, єдине: що внутрішній світ людини надзвичайно складний, відкритий у позасвідоме, метафізичне.

Звідси – одна з найстійкіших у нашій психіці – схильність об'єктивізувати своє духове Я (як реакція на його засадничу відмінність від Я емпіричного, біологічно-суспільного). Цю закономірність докладно реконструював О. Потєбня у статті *Про долю та споріднені з нею істоти*. В основі всіх мітологічно-фольклорних уявлень про долю, – зазначає видатний український філолог, – «лежить думка, що доля є істотою, відмінною від людини, якій вона належить, і що дії долі, які спричиняють певні явища в людському житті, не є повторенням таких же дій людини [...]. Досі народові мало доступне поняття про щастя, про нещастя (і хвороби) як про переплетення особистих відчуттів [...]. Значно зрозуміліший такий погляд: як біль від удару передбачає істоту, що б'є, і найчастіше зумисність (дитя, б'є річ, об яку вдарилося, тому що вважає її живою), так і щастя, і нещастя (і хвороба [...]) походять із дій живої істоти. Як узагалі явище, що ближче до нас самих, то важче дається нашій думці, так і підпорядкування думці щастя і нещастя мало відбутися від-

носно пізно» [360; 480, 485] (йдеться про етапи духового становлення людини. – В. П.).

Так само пояснює цю проблему (до речі, вочевидь, цілком незалежно від О. Потебні) К. Г. Юнг: людина (Я-свідомість) сприймає дух або як внутрішній афект, або як зовнішню настанову (ідеал). У будь-якому разі це завжди автономний психічний комплекс, тому Я-свідомість і констатує його «поза межовість» щодо себе, об'єктивує, персоніфікує (у вигляді демона, янгола, музи тощо) [див. 16, 325-328].

Тим паче ця схильність до самооб'єктивзації характерна для генія, що має особливо складну душевну організацію порівняно з пересічною людиною. Як наголошує Д. Овсяніко-Куліковській, геніяльність передовсім виявляється у тому, що «у певному розумінні роздвоює особистість людини. Остання мимоволі відчуває, що вона як геній – одне, а як людина життя і буднів – уже інше» [1, 353].

У душі кожної людини так чи інак виявляються архетипи – «мітотвірні структурні елементи позасвідомої психеї» (К. Г. Юнг). Особливо потужні й зримі такі вияви у душі генія у момент творчості. Архетипи активізують прадавній (археїтичний) стан психіки. Це був стан, коли мислення, воля, інші функції ще не диференціювалися, ще перебували у досвідомісній формі. Це зумовлювало, зокрема, таку особливість мислення, що людина не мислила свідомо, а думки ніби приходили до неї [див. 17, 120-121].

Сучасні психологи наголошують на тому, що творчість дозволяє людині набувати трансегодосвіду: «В

процесі художньої творчості первинною є роль фемінності, завдяки якій здійснюється деєгоцентрація – центрація на «не я» і стає можливим трансегодосвід. У трансегодосвіді *тимчасово втрачається* (письмівка моя. – В. П.) усвідомлення «Я» як обмеженої структурованої цілості, зникає межа між «Я» і «не Я», «Я» переживається в злитті з «первними буття» [...]. В результаті трансегодосвіду в «Я» зароджується психічне утворення, що несе в собі невідому нову інформацію одночасно про «Я» і «не Я». Це праобраз, який спочатку не можна побачити внутрішнім зором, а лише відчути [...]. Праобраз переживається як «щось в мені», що має власну логіку розвитку в образах, критичні терміни виходу за межі «Я»» [18, 52-53].

Безсумнівно, генія треба оцінювати, осягати насамперед за його творіннями, а не за позатворчими гранями життя. Вельми продуктивною у цьому сенсі видається аналогія, запропонована Юнгом: автор і його твір пов'язані, як мати й дитина [8, 118]. Якщо піти за логікою цієї напрочуд точної аналогії, то подальші висновки К. Г. Юнга про цілковитий диктат позасвідомого у творчості, про автора як усього лише інструмента, «живого інкубатора для виношування твору» видадуться не такими вже й вичерпними та всеохопними (особливо щодо генія). Звичайно, мати може бути у якомусь випадку й просто тільки «інструментом», «інкубатором» для виношування дитини. Але найчастіше вони взаємопов'язані та взаємозалежні: мати, усім серцем люблячи дитя, концентрується на ньому, дбає про нього, а воно живиться її енергією,

успадковує її дух, любить і підтримує її, при цьому кожен живе своїм окремим життям. Олена Завгородня пише про як мінімум чотири типи співвідношення свідомого – поза-свідомого (читай: і об'єктивного – суб'єктивного, особистісного – загального) у творчості: 1) домінування свідомого; 2) домінування поза-свідомого; 3) взаємне гальмування; 4) плідна взаємодія [18, 37-38]. Саме четвертий тип, думаю, найбільш характерний для генія. Це – напружений конфлікт, без якого (нагадую) неможливі розвиток, творення, але конфлікт плідний – який зрештою уможливорює зворотний зв'язок, діалог. Геній – це той, хто здатен вести змістовний, взаємозбагачувальний діалог зі своїм творінням, а через нього – з особистим і колективним позасвідомим, з Богом, а потім і зі сприймачем.

Наведу для доказу два показові міркування.

С. Лазарев аналізує свій малярський досвід: «Якщо зображаєш на полотні усе, що ти задумав, картина виходить в'ялою, неживою. Якщо ж картина починає чинити опір, коли ти хочеш щось зробити, і ти відчуваєш, що картина цього не дозволяє, а примушує робити тебе щось інше, тоді створений образ починає пружинити, жити, рухатися. Коли створюване тобою дітище виявляє свій характер, висуває зустрічні вимоги, виходячи зі своєї інформаційної суті, тоді – чи то картина, скульптура або інший твір – народжується справжнє мистецтво. Можна сказати, що тут слушна аналогія про блудного сина (цікавий перегук зі згаданою наразі аналогією К. Г. Юнга про матір і дитину. – В. П.). Якщо син зовсім утік від

батька, то твір буде невдалим, якщо він по-рабськи йому кориться, буде те ж саме. Якщо син показав свою незалежність, однак все завершилося об'єднанням, тоді це мистецтво» [19, 166].

Костянтин Москалець осмислює ситуацію творця-людини і Творця-Бога: «Ти сам виступав (так автор звертається до себе. – В. П.) у ролі творця: згадай, що примушувало тебе складати твої найкращі вірші чи пісні? Ти просто не міг їх не написати, вони приходили начебто самі, вже готові, невідомо звідки, і часто тобі лишалося тільки записати їх або підібрати відповідні акорди на гітарі. Чи не те саме відбулось і з Богом – Йому прийшла ідея людини, він утілює її, а далі ідея зажила самостійним, автономним життям, як, наприклад, і кожен вірш із твоєї першої збірки *Думи*, – що ти знаєш про долю бодай одного свого рядка, виданого двотисячним тиражем: хто його прочитає і яке враження справить він на когось. Те ж саме – пісні; ти співаєш їх перед залом, тобі аплодують, а дехто – ні, інколи дарують квіти, але що, ти, творець, знаєш про свої пісні, про їхнє життя у чиємусь сприйнятті, про їхнє сприйняття власної смерті? Адже вони також можуть прокинутися серед ночі і прийти до тебе з питаннями: чому ти так погано нас виконав? Чому ми закінчуємося, а не звучимо вічно? Чому ти примусив нас звучати – адже ми не хочемо функціонувати, не хочемо бути засобами, ми піднімаємо бунт, ти несправедливий, бо ти нас створив!

Бог скрушно хитає головою, але навіть знищити їх він не в змозі, зробити так, наче їх ніколи не було, саме отаких... Сиджу і сміюся, сам у порож-

ній квартирі на вулиці Сковороди, і відчуваю, як разом зі мною сміється в моєму серці той-таки Творець, сміється разом зі мною наді мною і разом зі мною – над Собою, бо смішно бути Творцем, до якого починають чіплятися Його ж таки твори» [20, 15].

Роздуми К. Москальця спонукають згадати й принагідну фразу А. Пушкіна про героїв його роману: «А ви знаєте, Татьяна ж бо відмовила Онегїну і кинула його: цього від неї я ніколи не сподівався» [21, 284]. Саме в такому контексті стає зрозумілішою метафорика коментарів геніїв про самооб'єктивацію у момент творчості.

Аж зараз, як підсумок дотеперішньої розмови, можемо попередньо окреслити ключове поняття нашої теми: геній – це максимальна актуалізація особистісної первини, що одуховлює світ, оприявнює істину, себто зроджену любов'ю всезагальну єдність, цілісність буття, голографічну природу Всесвіту; це співбесідник, здатний вести якнайширший діалог зі своєю нацією, людством, Усесвітом, Богом – із метою налагоджувати взаєморозуміння, згармонізувати суперечності буття; він – не просто мистець, науковець, політик, громадський діяч, а вільний, оригінальний творець, що продукує нові, неповторні якості буття.

Із цього робочого визначення бачимо, що генія характеризують, виокремлюють насамперед три основоположні взаємопов'язані риси – універсалізм, екзистенційність, здатність до згармонізування протилежностей.

Особливо помітні ці закономірності в національному аспекті. Своєю

енергетично наснаженою, натхненою, національно забарвленою творчістю, «національно-консолідуєчим авторським мітом» (за О. Забужко) вони збагачують, «дорощують» не-свідоме, стихійне життя певного етносу свідомим, цілеспрямованим життям, згармонізовують неусвідомлене й усвідомлене в національній душі, формують національну ідею й надихають нею співвітчизників, тому здебільшого і стають «батьками» своїх націй.

Так, уважають, що саме *Гамлет* збудив англійську націю до історичної дії; еспанські мислителі межі XIX – XX століть брали саме *Дон-Кіхота* за відправний пункт своєї філософії національної ідеї. Згідно з Т. Карлайлем, півтора століття тому «бідолашна Італія лежала роз'єднана, розчленована, неприсутня у жодному протоколі чи угоді як цілість; а проте шляхетна Італія була насправді єдністю: Італія породила свого Данте – Італія може говорити». Й. В. Гете мав усі підстави наприкінці життя заявити, що, коли йому було вісімнадцять років, Німеччині минуло стільки само» [цит. за: 22, 15-16].

Якщо спробувати дати найстисліше визначення, то геній – це людський дух, який здобуває свою цілість, досконалість.

### Bibliography and Notes

1. Овсяннико-Куликовский Дмитрий, *Н. В. Гоголь*, [в:] *Idem, Литературно-критические работы*: В 2 томах, Том 1, Москва: Художественная литература 1989, с. 190-376.

2. Юнг Карл Густав, *Проблемы души нашего времени*, [в:] *Idem, Дух в человеке, искусстве и литературе*, Минск: Харвест 2003, с. 153-358.



3. Білоус Петро, *Психологія літературної творчості*, Житомир 2004, 96 с.
4. Сковорода Григорій, *Пізнай людину в собі*, Львів: Світ 1995, 527 с.
5. *Культурологія. ХХ век* / Ред. С. Левит, Санкт-Петербург: Университетская книга 1997, 640 с.
6. Кант Иммануил, *Аналитика возвышенного*, [в:] *Idem, Сочинения*: В 6 томах, Москва: Мысль 1966, с. 349-588.
7. Шеллинг Фридрих Вильгельм Йозеф фон, *Сочинения*: В 2 томах, Москва: Мысль 1987, 637 с. (*Философское наследие*).
8. Юнг Карл Густав, *Психология и поэтическое творчество*, [в:] *Самосознание европейской культуры ХХ века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*, Москва 1991, с. 103-118.
9. Бердяев Николай, *Диалектика божественного и человеческого*, Харків: Фоліо 2003, 624 с. (*Philosophy*).
10. *Біблія. Книги Священного Писання Старого та Нового Завіту*, Київ: Видавництво Київської Патріархії УПЦ КП 2004, 1516 с.
11. Хомяков Алексей, *О возможности русской художественной школы*, [в:] *Русская эстетика и критика 40 – 50-х годов XIX века*, Москва: Искусство 1982, с. 126-150.
12. Ленін Владімір, *Партійна організація і партійна література*, [у:] *Партія і література*, Київ 1983, с. 9-13.
13. Слоньовська Ольга, *Слід невловимого Протея: (міф України в літературі української діаспори 20-х – 50-х років ХХ століття)*, Івано-Франківськ- Коломия 2007, 688 с.
14. Бердяев Николай, *Смысл творчества. Опыт оправдания человека*, Харків: Фоліо 2004, 678 с. (*Philosophy*).
15. Ясперс Карл, *Смысл и назначение истории*, Москва 1991, 527 с.
16. Потєбня Александр, *О доле и сродных с нею существах*, [в:] *Idem, Слово и миф*, Москва 1989, 622 с.
17. Юнг Карл Густав, *К пониманию психологии архетипа младенца*, [в:] *Самосознание европейской культуры ХХ века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*, Москва 1991, с. 119-129.
18. Завгородня Олена, *Психологія художньо обдарованої особистості: гендерний аспект*, Київ: Наукова думка 2007, 264 с.
19. Лазарев Сергей, *Диагностика кармы*, Книга 11: *Завершение диалога*, Санкт-Петербург 2006, 192 с.
20. Москалець Костянтин, *Келія Чайної Троянди. 1989 – 1999: щоденник*, Львів: Кальварія 2001, 204 с.
21. Тархов А., *Комментарий*, [в:] Пушкин Александр, *Евгений Онегин*, Москва: Художественная литература 1980, с. 201-332.
22. Забужко Оксана, *Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу*, Київ: Абрис 1997, 144 с.



**Oles' Fedoruk**

**KULISH'S NOVEL *THE BLACK COUNCIL*:  
A CHRONICLE OF THE YEAR 1663. IN SEARCH OF THE TITLE**

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

**Олесь Федорук**

**РОМАН КУЛІША *ЧОРНА РАДА*: ХРОНІКА 1663 РОКУ.  
У ПОШУКУ НАЗВИ**

*Abstract:* The article deals with the textual criticism question about Kulish's search for the title for his novel *The Black Council: a Chronicle of the Year 1663*. He started in 1843 when the author began writing his novel and till 1857 when the novel was published. During those 15 years while Kulish was in the process of writing this novel he continuously searched for a title.

*Keywords:* title, novel, textual criticism, history of the text

Над першим українським історичним романом *Чорна рада: Хроніка 1663 року* – українською та російською версіями – Пантелеймон Куліш працював близько 14-15 років – від першої половини 1840-х років і до 1857 р., коли твір вийшов друком. І протягом усього цього часу П. Куліш редагував текст: скорочував, дописував, коригував мовостиль, переформатовував структуру. А ще – обмірковував назву твору. Цей шлях авторського пошуку назви є надзвичайно характеристичним і свідчить про те, наскільки самокритично і відповідально ставився П. Куліш до своєї літературної праці. Досить сказати, що в усіх автографах і авторизованих списках роману, які збереглися, – а

це чотири українські і два російські рукописи, – назва твору різниться, і вона відрізняється від тої, яка врешті з'явилася в друці.

Перші свідчення письменника про те, що він задумав написати *Чорну раду*, сягають 1843 року. “Я забеременел новым романом”, – інформував Пантелеймон Куліш редактора “Москвитянина” Михайла Погодіна в листі від 27 квітня того року [8, 17]. 15 жовтня до того-таки адресата писав: “Уже с год, сидит у меня в голове роман, почти совсем готовый, но я не хочу писать его, во-первых, потому, что в Киеве большой книги печатать не стоит, а во-вторых, потому, что хотелось бы глубже изучить историческую эпоху, а материалов для изуче-

ния нет [...] Имя моего романа: *Сотник Шрамко и его сыновья* (Шрамко значит – Balafgré), – картина того чудного и загадочного времени, которое наступило по смерти Богдана Хмельницкого. На сцене будут действовать Бруховецкий и Самко. Пришлите, Бога ради, хоть теперь своих материалов. Этим романом, кажется, я нечто сделаю для истории Малороссии” [8, 21-22].

Назва *Сотник Шрамко и его сыновья* (*Сотник Шрамко і його сини*) була ще тільки робоча, проте вона свідчить, що первісно П. Куліш задумав створити, може, не так роман-хроніку, як роман із ширшим сюжетним пляном, своєрідний роман-епопею, де серед головних героїв були б не тільки сотник (урешті – полковник) Шрамко (Шрам) та його син Петрусь (Петро), а й принаймні ще один син. У первісній редакції, опублікованій в “Современнике”, йдеться про двох живих синів Шрамка – ймовірно, якщо рахувати разом із Петром (“два ж сына его, которые спят в передней светлице, верны ему как сабля” [11, 335]). У фінальному тексті, однак, про двох синів сказано лише тільки, що вони загинули під Смоленськом, а третім сином був Петро. Очевидно, при масштабнішому, ніж врешті реалізовано, творчому задумі автор змушений був би створити декілька сюжетних ліній. Однак дуже швидко Панько Куліш відмовився від цього, обмежившись лише двома головними персонажами-протагоністами – Шрамом та його сином, а з’єднувальною ланкою сюжету з’явився лінійний мотив дороги, характерний для тогочасної письменницької практики Куліша-романіста [3, 52].

Друга обставина, яка звертає на себе увагу, – це те, що головним героєм тут мав фігурувати не полковник, а сотник. Навряд чи П. Куліш настільки б відійшов від історичної основи твору, щоб паволоцького священника-полковника іменувати сотником. Ймовірно, у цьому первісному задумі героєм справді мав бути якийсь інший козацький старшина, ніж його прототип паволоцький полковник Іван Попович.

У 1845 – 1846 рр. П. Куліш опублікував окремі розділи роману в журналах “Современник” и “Москвитянин”: *Пять глав из нового романа П. Кулеша “Черная рада”* [11], *Козацкие паньы. (Отрывок из неизданного романа П. Кулеша “Черная рада”)* [6], *Киевские богомольцы в XVII столетии* (редакційна примітка до назви: “Предлагаемая статья заимствована из романа *Черная Рада* [...]”) [7]<sup>1</sup>, *Один день из жизни запорожца Кирилла Тура. (Отрывок из романа “Черная рада”)* [10]. Як бачимо, у цих публікаціях назва твору уже стало фігурує як *Чорна рада*, але ще без підзаголовка. Властиво, саме підзаголовок і завдав авторові чимало клопоту – його він обмірковував, по суті, до останнього моменту. Загальновідомий підзаголовок, – *Хроніка 1663 року*, – тотожний в українській та російській версіях твору, з’явився, про що писатиму нижче, лише на прикінцевій стадії, незадовго перед його публікацією.

Найраніший зі збережених чорновий автограф, який П. Куліш створив навесні 1846 р., але не пізніше 2

<sup>1</sup> В оглаві назва твору дещо інша: *Киевские Богомольцы в XVII веке. Из исторического романа П. А. Кулеша* (у №№ 1 і 2; у № 3 підзаголовок: “заимствованная из ненапечатанного ещё исторического романа П. А. Кулеша”).

травня<sup>2</sup>, містить таку розлогу назву, дещо стилізованому під мову козацьких літописів: *Чорная рада, або Історія нещасливого 1663 року. Із старосвітських рукописов, із древніх козацьких архивов повиймав, зложив і написанію предав П. Куліш* [14, 1]. Важко уявити, як Куліш міг адекватно перекласти цю назву російською, та й чи плянував він взагалі створити повний російськомовний відповідник такій назві. Треба думати, що творячи україномовну версію, автор у назві твору слідував принципу, який сформулював згодом у статті *Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Эпизод к “Черной раде”* (Про відношення української словесности до загальноросійської. Епілог до “Черної ради”): “[...] подлинник и перевод, изображая одно и то же, представляют по тону и духу два различные произведения”. Два різні твори, таким чином, мали бути не тільки за тоном і за духом, а й за назвою, – звісно, у другій, уточнювальній її частині. Можливість внесення в назву підзаголовку в ранній редакції Куліш, найімовірніше, ще не розглядав, звертаючись і до власного досвіду створення історичного роману з назвою *Михайло Чарнышенко, или Малороссия восемьдесят лет назад* (*Михайло Чарнишенко, або Малоросія вісімдесят літ назад*, Київ 1843), і до певної традиції давати уточнювальні назви, що склалася в Росії, зокрема, завдяки широко відомому роману Міхаїла Загоскіна *Юрий Милославский, или Русские в 1612 году* (*Юрій Мілославській, або росіяни в 1612 році*, Москва 1829) – першому у

імперії роману волтерскотівського типу, що багато разів перевидавався. Ще одним орієнтиром для Куліша був сам Волтер Скот із його романом *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since* (*Бeverлі, або Шістдесят років тому*), який український письменник, ймовірно, наслідував у питанні вибору назви для *Михайла Чарнишенка*.

У другій половині 1846 року, до виїзду за кордон, Панько Куліш приготував чистовий рукопис роману [1], який передав Осипові Бодянському для публікації в “Чтениях Общества истории и древностей российских при Московском университете”. Задля публікації цього роману О. Бодянський мав відкрити у “Чтениях”, де друковано історичні джерела й писемні пам’ятки, окремий відділ “Материалы славянские” з публікацією у ньому сучасних творів красного письменства. 28 лютого 1847 р. він інформував Куліша про намір надрукувати ряд його праць, серед них і *Чорну раду*: “Бацьця, в апрілі або в маї надрукую перше всього Ваши *Предання*, а там і за *Раду* візьмуся, а після єї – за пісні; і все то остальне новими, дуже хорошими і вглядними буквами” [8, 164]. Арешт письменника, проте, перервав цей процес. 1 вересня 1847 р., відправляючись після трьох місяців ув’язнення на заслання до Тули, Куліш попросив Бодянського повернути рукопис українського роману [8, 177].

Забравши рукопис, письменник заходився його доопрацьовувати. Праця тривала декілька років, і врешті, переписавши значно відредагований текст набіло, цей рукопис, наскрізь змережаний правками, наприкінці червня 1849 р. Куліш знову повернув Бодянському разом із су-

<sup>2</sup> Цього дня письменник написав Миколі Костомарову, що 2-й том *Чорної ради* завершено [8, 83].

повідною запискою такого змісту: “Книжка ця нехай буде у тебе, любий мій друже Осипе Максимовичу, щоб часом не згинув у мене і чистий противень її, як трапиться пожежа абощо. Вона, може, довго ще не надрукується; так жаль такої праці, як пропаде, мов порошина здула. Сядячи отутечки, я її виправив, скоротив, де треба, переписав собі гарненько, а цей противень нехай буде в тебе хоч і довіку” [8, 295]. Перебуваючи на засланні, прозбавлений можливості надрукувати роман, Куліш писав у шухляду. Тут письменник створив, по суті, нову редакцію твору, якому дав і нову назву, що стилістично виграла супроти попереднього варіанту та вбирала у собі його знахідки: *Чорна рада, або Нещаслива старосвіщина. Написав П. Куліш, року Божого 1846* [1, I].

У дещо усіченому варіанті – *Чорна рада, або Нещаслива старосвіщина* – ця назва перейшла в автограф [4, 1], який постав внаслідок переписування рукопису, що його автор подарував О. Бодянському. Цей автограф також зазнав істотних доопрацювань, після чого 18 лютого 1855 р. Пантелеймон Куліш подарував його родичеві дружини – Миколі Білозерському. Серед інших змін, які автор вніс у текст, була й зміна в назві: другу її частину було закреслено і залишено лише напис *Чорна рада*.

Водночас із створенням українського тексту П. Куліш опрацював і російську версію. Автор не міг знайти тотожний російський відповідник назві “нещаслива старосвіщина”, і знову вирішив ужити у назві 1663 рік, аби дати читачеві чітке уявлення, про який історичний час ідеться у творі. Так виникла ще

одна назва, яка зафіксована лише в одному автографі російської версії, що його я датую кінцем 1840-х – не пізніше 22 березня 1854 р.<sup>3</sup>, – *Черная рада, или Малороссия в 1663 году. Исторический роман П. Кулеша (Чорна рада, або Малоросія у 1663 році. Историчний роман П. Куліша)* [5, 1]. Друге речення у назві теж зазнало редагування, спершу воно було: *Историческая повесть П. Кулиша*. (Первісно автор у написанні свого прізвища вжив *и*, – і так він згодом писав завжди, – але тут виправив на *ъ*, яке в сучасному російському правописі передається через *е*.)

Впадає у око відповідність цієї назви до тої, що її письменник вжив у своєму історичному романі *Михайло Чарнишенко, або Малоросія вісімдесят літ назад*. Немає сумніву, що етнопонім “Малороссия”, а не “Украина” в цьому автографі Куліш вжив з огляду на цензуру: він ще перебував під забороною друкуватися на загальних цензурних підставах, і в разі подання твору до друку, текст розглядали б з особливою увагою: він проходив би спершу через експертизу жандармського III відділу.

Отримавши 5 квітня 1856 р. право загальної цензури, Куліш заходився готувати *Чорну раду* до друку. Проте письменник ще деякий час вагався з назвою. Вагання відбито у фінальному рукописі українського тексту, який постав орієнтовно того **ж таки року. Це** – неповний чистовий

<sup>3</sup> Докладніше про датування рукопису див. у моїх статтях *Структура роману Куліша “Чорна рада”: Історія тексту та Нездійснена передмова Куліша до роману “Черная рада”*, які готуються до друку у науковому збірнику Інституту літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України *Спадщина: Літературне джерелознавство. Текстологія* (Випуск 10).

автограф (перші три розділи і менше половини четвертого), ймовірно, набірний, хоча він містить нечисленні виправлення та закреслення і в ньому немає жодних позначок, звернених до друкарів [13]. Назва твору в цьому автографі ще лаконічна в першій частині, яка є власне назвою, і рефлексує з варіантом кінця 1840-х років у другій, яка прописує авторство: *Чорна рада. Зложив Куліш, року Божого 1846*.

Назва *Чорна рада*, також без підзаголовка, наявна й у фінальному російському рукописі [9], який послужив джерелом для публікації роману в московському журналі “Русская беседа” – у другій і третій книжках за 1857 р. Цей рукопис Пантелеймон Куліш отримав від Сергея Аксакова, якого 7 квітня 1856 р. просив надіслати для доопрацювання рукопис, що у нього на той час зберігався (“А перевода *Черной рады* для переделки от Вас ожидаю”) [2, 79]. Рукопис містить велику кількість змін, які письменник зробив на цій, фінальній стадії підготовки тексту до друку. Серед внесених змін є і дописаний до основного заголовка *Черная рада* підзаголовок – *Хроника 1663 года* [9, 1]. Безперечно, не можна однозначно твердити, що рішення внести підзаголовок було зроблено після 7 квітня 1856 року, але, якщо взяти до уваги й зазначений вище український рукопис, який постав приблизно у той самий період, то видається доволі ймовірним, що підзаголовок автор прописав уже після того, як, отримавши право загальної цензури, почав викінчувати український та російський тексти з метою їх публікації.

Цензурний дозвіл на видання українського тексту *Чорної ради* Ку-

ліш отримав 26 листопада 1856 р., причому український текст роману було дозволено раніше, ніж російський<sup>4</sup>. Без сумніву, на той час назва твору була вже такою, як і в публікації. Про це свідчить, зокрема, звернення цензора Івана Лажечнікова до Петербурзького цензурного комітету з приводу надання дозволу статті *Про відношення української словесности до загальноросійської*. У зверненні, написаному наприкінці 1856 – у перших числах січня 1857 р. Лажечников заявив: “Получил я из Цензурного Комитета для цензурования, написанное на русском языке Предисловие к Черной Раде, хронике 1663 года, написанной на малороссийском языке, соч[инение] Г[осподина] Кулиша” [12, 82]. Отже, назва *Чорна рада: Хроніка 1663 року* вже тоді була актуальною. Її і було вжито у друкованих текстах російської та української версій роману, що з’явилися 1857 р. – спершу українська, у березні, а відтак і російська. В обох версіях назва була тотожною, лише з деякою відмінністю щодо того, як позначено автора: українською – *Чорна рада: Хроніка 1663 року*. Написав П. Куліш; російською, у книжковому виданні – *Черная рада: Хроника 1663 года*. Сочинение П. А. Кулиша.

Такий загалом непростий шлях, який здолав автор у пошуку назви свого історичного роману. Опрацьовуючи текст твору – його української та російської версій – протягом бага-

<sup>4</sup> Цензурний дозвіл другого тому (книга 6) журналу “Русская беседа” за 1857 р., де з’явилися перші вісім Кулішевого роману російською, дано 25 травня 1857 р., цензор Ніколай фон Крузе. Назва твору тут: *Черная рада, хроника 1663 года*. Закінчення *Черной рады* з розділами 9-19 увійшло до наступного, третього, тому (книга 7) журналу із цензурним дозволом від 4 вересня 1857 р.

трьох років, починаючи від першої половини 1840-х і аж до публікації обох версій у 1857 р., П. Куліш водночас сам невпинно розвивався як письменник. На засланні він вивчав мови, багато читав – і класичні твори, і сучасних європейських письменників, уважно стежив за новинками російської літератури, і уся ця лектура, звичайно, впливала на нього, розвивала його естетичне чуття. Як наслідок – Панько Куліш повсякчас вдосконалював, шліфував текст *Чорної ради*, і цю працю зафіксовано на всіх рівнях тексту – від мовно-стилістичних правок до оптимізації структури та пошуку назви.

### Bibliography and Notes

1. Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Фонд 18, Од. зб. 31, [I], 153 арк.

2. Гудзій Микола, *Невидані листи П. О. Куліша до Аксакових*, [у:] “Радянське літературознавство”, Київ 1957, № 19, с. 56-120.

3. Івашків Василь, *Художня, літературознавча і фольклористична парадигма ранньої творчості Пантелеймона Куліша*, Львів 2009, 448 с.

4. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, Фонд I, Од. зб. 28533, 157 арк.

5. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського, Фонд I, Од. зб. 28534, 76 арк.

6. *Козацкие паньы* (Отрывокъ изъ неизданного романа П. Кулеша “Черная рада”) [в:] “Москвитянинъ” 1846, Часть I, № 1, с. 81-122.

7. Кулешъ П., *Киевские Богомольцы в XVII столетии*, [в:] “Современникъ” 1846, Томъ XLI, № 1, с. 62-121; № 2, с. 177-225; № 3, с. 297-343.

8. Куліш Пантелеймон, *Повне зібрання творів. Листи*, Том I: 1841 – 1850 / Упорядкування, коментарі: Олесь Федорук, Київ: Критика 2005, 648 с.

9. *Науково-дослідний відділ рукописів Російської державної бібліотеки*, Фонд 139, картон 7, Од. зб. 8, 81 арк.; Од. зб. 9, 71 арк.

10. *Одинъ день изъ жизни запорожца Кирила Тура* (Отрывокъ изъ романа “Черная рада”), [в:] “Москвитянинъ” 1846, Часть III, № 5, с. 3-32.

11. *Пять глав изъ нового романа П. Кулеша “Черная рада”*, [в:] “Современникъ” 1845, Томъ XXXVII, № 3, с. 332-376; Томъ XXXVIII, № 4, с. 5-37; № 5, с. 135-196.

12. Федорук Олесь, *До історії тексту статті Куліша “Об отношении малороссийской словесности к общерусской. Эпilog к “Черной раде””* (З додатком цензурних документів, “Слово і Час” 2015, № 2, с. 71-84.

13. *Чернігівський обласний історичний музей ім. В. Тарновського*, Інвентарний № Ад 225-32/1, 52 арк.

1933

14. *Чернігівський обласний історичний музей ім. В. Тарновського*, Інвентарний № Ад 225-32/2, 42 арк.

1933

**Pavlo Ivonchak, Valentyn Mal'tsev**

**VERSIFICATION MEANS OF EARLY 19<sup>TH</sup> CENTURY  
UKRAINIAN BURLESQUE VERSE: METRICS AND RHYTHMICS**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Павло Івончак, Валентин Мальцев**

**ВЕРСИФІКАЦІЙНІ ЗАСОБИ УКРАЇНСЬКОЇ  
БУРЛЕСКНОЇ ПОЕЗІЇ ХІХ СТОЛІТТЯ (МЕТРИКА ТА РИТМІКА)**

*Abstract:* The article presents the versification analysis of early nineteenth century Ukrainian burlesque verse. There is a study of rhythemics and metrics of original works by P. Hulak-Artemovskiy, P. Biletskyi-Nosenko and other less known and unknown authors. The research methodology integrates the views of B. Bunchuk, M. Gasparov, N. Kostenko et al. Metric repertoire of Ukrainian burlesque poetry in the mid-nineteenth century is rather poor. The authors used mostly only two syllable size – pentameter and chorea. However, data on the poetic form of their works, add a lot to the understanding of Ukrainian poetry in general.

*Keywords:* metrics, rhythemics, accentuation, ictus, caesura, clausula, accentual syllabic verse, burlesque

Традиції українського літературного бурлеску ХІХ ст. коріняться в народній сміховій культурі та відповідному пласті письменства (передовсім – поезії) ХVІІ і, особливо, ХVІІІ ст. Численні вірші-орації, травестії, сатирично-гумористичні твори тощо ще в добу Бароко невпинно прямували до секуляризації літератури, її переходу на живу розмовну мову. Тож не випадково, що першим твором нової української літератури стала бурлескно-травестійна поема – *Енеїда* Івана Котляревського. Після 1798 року бурлеск, як стильовий засіб, запанував в українській літературі щонайменше до кінця 1820-х років –

часу зародження й початку стрімкого розвитку Романтизму. Проте навіть у 1830-ті роки, період активної літературної діяльності поетів-романтиків, позиції бурлеску залишаються сильними, насамперед через високу продуктивність байки. Лише у 40–60-ті роки ХІХ сегмент бурлескних творів суттєво скорочується і, зрештою, зникає взагалі.

Іван Котляревський *Енеїдою* та *Піснею на Новий 1805 год пану нашому і батьку князю Олексію Борисовичу Куракіну*, по суті, здійснив силаботонічну реформу українського вірша. Українська поезія ХVІІІ ст. практично всуціль була силабічною. Після ви-



ходу у світ перших частин *Енеїди* у 1798 році силабо-тонічний вірш цілковито запанував аж до кінця 1820-х років – часу зародження Романтизму з його орієнтацією на фольклорну поетику. Невеличкою нішою, яка у цей час залишалася за силабічним віршем народнопісенного походження, була драматургія, точніше – пісенні партії дійових осіб у п'єсах І. Котляревського і його послідовників.

Щоправда навіть на початку 1830-х років Левко Боровиковський, Опанас Шпигоцький та інші нерідко додавали до своїх віршів „підказки”, якими силабо-тонічними розмірами їх написано. Скажімо, публікація вірша Боровиковського *Гайдамаки* у журналі „Вѣстникъ Европы” (1830), написаного амфібрахієм, містить примітку: „Розмір цієї балади: 0 – 00 – 00 – 00 – / 0 – 00 – 00 – 0” [11, 509].

Текст *Енеїди* Івана Котляревського під оглядом особливостей його версифікації вже неодноразово ставав об'єктом аналізу віршознавців (серед найновіших досліджень слід згадати хоча б статті Бориса Бунчука [3] та Віктора Коптілова [9]). Але версифікація інших представників бурлескної течії досліджена значно гірше. Окремі бурлескні твори розглядала також Галина Сидоренко [10]. Між тим, віршування сучасників та послідовників Івана Котляревського – Павла Білецького-Носенка, Петра Гулака-Артемівського та менш відомих авторів – також по-своєму цікаве. Хоча б тому, що саме це покоління літераторів репрезентує перший етап розвитку нової української літератури і, водночас, перший етап силабо-тонізації українського вірша. У нашій статті ми проаналізуємо метричний репертуар та ритмічні осо-

бливості української бурлескної поезії XIX ст., залучивши до аналізу весь доступний на сьогодні матеріал.

У розвиткові бурлескного вірша у новій літературі умовно можна виділити два етапи: 1798 – 1827 роки (час повного домінування бурлеску: від виходу друком перших частин *Енеїди* І. Котляревського до зародження українського Романтизму) та кінець 1820-х – 1850-ті роки (час, коли бурлеск поступово, але невпинно витісняється на маргінес літературного процесу Романтизмом та Реалізмом, зазнає впливу з боку останніх).

Ми розглянемо тут оригінальні бурлескні твори, написані українською мовою в I-й половині XIX ст. (пісенні партії, уплетені в канву драматичних творів, до уваги не бралися, позаяк це специфічний сегмент тодішнього літературного процесу, який вимагає окремого розгляду). Передовсім, це вірші І. Котляревського, П. Гулака-Артемівського, П. Білецького-Носенка, а також твори менш відомих авторів.

Дослідники *Енеїди* І. Котляревського відзначали, що творові притаманний „архаїчний” (за М. Гаспаровим) ритм – I стопа сильніша за II. Загалом, картина акцентуації стоп у творі, за даними Б. Бунчука, має такий вигляд [3, 23]:

Стопа	I	II	III	IV
Відсоток наголошеності	89,6	80,6	46,8	100

Після виходу друком перших частин *Енеїди*, починають з'являються твори, написані під її безсумнівним впливом. 1799 – 1800 роками датовано анонімний вірш *Вояж по Малой России...* Він складається із 320

віршових рядків (32 десятирядкові строфи). Невідомий автор звертається до того ж розміру в поєднанні з тією ж строфою, що й І. Котляревський в *Енеїді* – чотиристопового ямба та одичного десятивірша. Проте послідовно витримати обраний розмір не вдалося. Всього під схему Я 4 підпадає 271 рядок (84,7 %). В інших випадках автор „збивається” на Я 3, Я 5, Х 4, Х 5 та на „несилабо-тонічні” рядки. Переважно вони нечисленні, зазвичай, не більше 2–3 на строфу. Лише у 18-му десятивірші їх число сягає 4-ох, в 4-му – 5-ти.

Причин наявності таких „ритмічних збоїв” може бути кілька. У цьому конкретному випадку (як і в низці наступних), перш за все, на нашу думку, слід вести мову, з одного боку, про низьку поетичну майстерність автора, з іншого – про недостатньо сформоване силабо-тонічне ритмовідчуття. Щоправда, не можна також відкидати припущення, що текст твору був спотворений при переписуванні (рукопис поезії не зберігся). Насамперед останнє може стосуватися досить великої кількості „несилабо-тонічних” рядків (6,3 %). Проте, на жаль, не завжди існує можливість аналізу твору за першоджерелом.

Також показово, що строф, у яких усі рядки витримані в річищі Я 4, всього 7 із 32-х. У цьому контексті доречно згадати слова Михайла Максимовича про використання Я 4 в *Енеїді*: „Це був важкий іспит для нашого літературного новобранця – витримати в усій поемі чотиристопний ямб, в повних строфах і з повними римами” [8, 189]. І якщо І. Котляревський успішно склав цей „іспит”, то для його менш талановитих наступ-

ників він подекуди ставав і справді надзвичайно складним.

Творові також притаманний „архаїчний” ритм: І стопа сильніша за ІІ. Подібні ритмічні характеристики спостерігаються і в інших віршах, написаних Я 4 у І десятиліття XIX ст. Це *Малороссийские стихи... 1803 г. Ноябрья 11 дня* невідомого автора, *Ода господину Бонапарте* „запорізького козака Твардовського” та *Писулька до мого братаху Яцька...* С. Писаревського. У цих віршах (окрім останнього) поетам також не вдалося чітко витриматися у рамцях обраного розміру: наявна низка рядків, які не вписуються у схему Я 4. Характерною рисою ритміки цих творів також є „архаїчна” структура: І стопа завжди сильніша за ІІ, хоча різниця між ними й порівняно невелика: від 2,1 до 4,2 %. У середньому, у віршах, написаних у 1800-х роках, акцентуація стоп виглядає так:

I	II	III	IV
87,2	82,7	40,9	100

Чотиристоповик залишається продуктивним і в наступне десятиліття. Зокрема, ним написано: *Стихи малороссийские на случай известия, что Наполеон сослан на остров Эльбу* невідомого автора, *Піснь сімейству* Василя Масловича, а також низка поезій Павла Білецького-Носенка (*Горпинида, чи Вхопленая Прозерпина, Недоук, чи Дивний ожиг, Навісна* та ін.). Особливості ритміки більшості із названих творів схожі на відповідні показники у віршах попереднього десятиліття: відчутна частка метричних „відхилень” (до 10% рядків) та „архаїчний” ритм. Певною мірою, серед названих творів вирізняється *Піснь сімейству* В. Масловича. Тут зовсім не фіксуємо

„метричних відхилень” – усі рядки вписуються в ямбічну схему розташування наголосів, лише в окремих наявні зрушення. Творові також притаманний „архаїчний ритм”, проте різниця між сильнішою I та слабшою II стопами тут найменша: 1,9%. У середньому, у поезіях, написаних Я 4 у 1810-ті роки, різниця між сильнішою I та слабшою II стопами становить 7,8%. Вона навіть більша, у порівнянні із відповідним показником у творах, датованих попереднім десятиліттям.

Я 4 залишається досить продуктивним розміром і у 20-ті роки XIX ст. Творам також притаманний „архаїчний” ритм. Зокрема, в поезії Петра Гулака-Артемівського *До Пархома. I* (1827) різниця між I та II стопами становить 10,7 %, у *Кочубеї* (1828) невідомого автора – 11,4 %. Лише у творі П. Білецького-Носенка *Журба старого плугатара* наголошеність I та II стоп рівна (щоправда обсяг твору незначний, всього 20 рядків). Усереднені показники акцентуації стоп мають такий вигляд:

I	II	III	IV
91,6	80,1	56,1	100

Різниця між I та II стопами становить 11,5 %. Архаїчна структура Я 4 зберігається.

Традиційний ритм починає переважати у бурлескних творах українського письменства у 1840-і роки. Скажімо, в поезії С. Александрова *Вовкулака* (1842) різниця між сильнішою II та слабшою I стопами становить 7%, у *Мірошнику* С. Писаревського – 6,3%. Для творів *Дяк та гуси* (1840) та *Панько та Верства* (1843) П. Кореницького різниця між сильнішою II та слабшою I стопами є найвищою – 23,5%, у вірші *Гарасько, або*

*Талан і в неволі* (1848) М. Макаровського – 15,5%.

Усереднені показники акцентуації стоп мають такий вигляд:

I	II	III	IV
78,8	91,8	58,9	100

Різниця між II та I стопами становить 13 %

Продовжують традицію „архаїчного” Я 4 твори *Пан* (1840-ві роки), *Панське слово велике діло* (1841) та *Собака та злодій* П. Писаревського. Різниця між I та II стопами становить 15,2%.

Усереднені показники акцентуації стоп мають такий вигляд:

I	II	III	IV
97,9	83,3	82,5	100

Різниця між I та II стопами становить 14,6%.

Окрім чотиристопоєвика, в перші десятиліття XIX ст. поети також зверталися й до інших ямбічних розмірів. Зокрема, це Я 3, Я 5, Я 6, а також різностоповий (упорядкований) та вільний ямб.

Тристаноєвик уперше з’являється у 1810-тих роках у творах П. Білецького-Носенка *Лицвин да українець*, *Чередник*, *Опізнівшийся Лель* та *Добриня да Цуцик*. Як зазначав Михайл Гаспаров, „ритм 3-стопового ямба простий. I стопа в ньому завжди сильна, II стопа – слабка. Розмах кривої (різниця між середньою наголошуваністю I – III та II стопи) у поетів XVIII ст. – 37–53%, у поетів початку XIX ст. – 54–59%, в поетів середини XIX ст. [...] – 42–46%” [6, 122]. Відповідний середній показник у творах П. Білецького-Носенка – 46,2%.

За словами того ж М. Гаспарова, у російській поезії Я 3 та X 4 „поєдналися у свідомості XVIII ст. за стійкими асоціаціями з музикою і співом.

[...] Найтісніше були пов'язані ці два розміри в анакреонтичній поезії" [5, 63]. Зразком анакреонтичної поезії є вірш *Опівзвившийся Лель* П. Білецького-Носенка. Легкий, жартівливий характер притаманний і решті з названих поезій цього автора.

Ним же було апробовано п'ятистоповий ямб. Поет звернувся до цієї форми у вірші *Скубент-цимбаліст і учений пес*. М. Гаспаров наголошував, що „5-ст. ямб увійшов у вжиток у пору, коли стара тенденція до акцентної рамки вже втратилася у російському вірші; а природний ритм цього розміру [...] дає посилення наголошення на I, III та V стопах, тобто добре відповідає тенденції до альтернованого ритму" [5, с. 13]. Я 5 П. Білецького-Носенка теж має стійку тенденцію до альтернованого ритму; акцентуація стоп у творі виглядає так:

I	II	III	IV	V
95,1	75,6	87,8	73,2	100

Проте український та російський Я 5 цього періоду мають суттєві відмінності. Так, російський ямб успадкував від французького цезуру на 4-му складі. Я 5 П. Білецького-Носенка теж цезурований, проте цезура в багатьох рядках ледь помітна і може займати місце як після 2-ої, так і після 3ої стопи (причому рядків з цезурою на 4-ому та 6-ому складах майже порівну):

Як неук пес, то б гавкав да кусав,  
А сей придбав до розума науки,  
Ласкався да стрибав, хвостом вихав  
Да, як в знакомого, лизав ще руки

[2, с. 160].

U ⊥ U ⊥ || U ⊥ U U U ⊥  
U ⊥ U ⊥ || U ⊥ U U U ⊥ U  
U ⊥ U U U ⊥ || U ⊥ U ⊥  
U U U ⊥ U U || U ⊥ U ⊥ U

У поезії *Змій* К. Думитрашка фіксуємо нерегулярне цезурне членування. Ритм п'ятистоповика тут спадний, II стопа дорівнює III:

I	II	III	IV	V
76,9	69	69	34,6	100

Шестистоповий ямб уперше з'являється у 1810-ті. Його використовує здебільшого, П. Гулак-Артемівський, зокрема у віршах *Справжня добрість, Пан та собака*, [До О. Курдюмова], *Солоній та Хівря, Тяхтій та Чванько*, завершальному віршованому уривку в прозовому творі *Дещо про того Гараська* (10 рядків). Окрім того, цим розміром написано *Оду – малоросійський крестьянин* Костянтина Пузини. Для українського шестистоповика окресленого періоду характерна постійна цезура після 6-го складу. Відповідно до її характеру (чоловіча чи дактилічна), виділяють симетричний та несиметричний ритм. Різниця між їх звучанням достатньо велика й відчувається навіть без статистичних підрахунків. Порівняймо.

Симетричний ритм, постійна чоловіча цезура:

Прилізши із хрестін, //  
до утрени попхався...  
А наш Рябко, кажú, //  
все спатки не вкладався.  
Знай, неборак, ганя //  
то в той, то в сей куток:  
То зазирне в курнік, //  
То дейко до свинок... [7, 37].

Несиметричний ритм, постійна дактилічна цезура:

До Бога рúченьки //  
невинні простягає!  
Отак-то, брáтики, //  
умер Сократ, отак!  
Чого ви, дúрники? – //

сказав він веселенько  
Своїм заплáканим //  
в хурдизі школярам. –  
Чого голбсите? //  
Чкурніть лиш  
ви швиденько [7, 36].

Проте такі відтинки тексту з од-  
нотипною цезурою поодинокі. Зде-  
більшого рядки з різними видами  
цезур переплітаються.

У першому творі П. Гулака-Арте-  
мовського, написаному українською  
мовою (*Справжня добрість*) фіксу-  
ємо саме цей розмір. Тут раз-по-раз  
з'являються „вкраплення” іншороз-  
мірних рядків (Я 3, Я 4, Я 5 та Я 7), що  
в деяких відтинках твору наближає  
його звучання до вільного ямба. Але  
поява таких „метричних збоїв” без-  
системна, а частка – незначна (5,2%),  
тому кваліфікуємо розмір саме як  
шестистоповик. Схожа будова при-  
таманна байці *Пан та собака*: більшу  
частину вірша написано Я 6 (83,1 %)   
проте фіксуємо також рядки Я 1, Я 2,  
Я 3, Я 4. На відміну від *Справжньої  
доброти*, де „відхилення” від рит-  
му Я 6 ідуть самостійно, по 1-2 ряд-  
ки, в байці *Пан та собака*, вони двічі  
з'являються своєрідними „вставка-  
ми” – по 4 та 5 рядків, які суттєво  
„прискорюють” оповідь. Ритм набли-  
жається до вільного ямба, проте від-  
соток рядків, написаних не шестис-  
топовиком також малий, а тому теж  
кваліфікуємо розмір як Я 6.

За спостереженнями російського  
віршознавця М. Гаспарова, „загаль-  
ний напрям ритмічної еволюції ро-  
сійського 6-стопового ямба [...] це –  
тенденція до послаблення III стопи  
(«дактилічна» цезура витісняє «чо-  
ловічу»)» [6, 118]. І далі: „чим менше  
розробляється 6-стоповий ямб, тим  
стійкіша в ньому чоловіча цезура,

що ділить його на два піввірші з про-  
стим ритмом в кожному окремо; чим  
ширше він розробляється, тим час-  
тіше в ньому дактилічна цезура, що  
зв'язує два піввірші в єдиному, більш  
складному ритмі” [6, 118].

Тенденція до послаблення чоло-  
вічої цезури добре помітна у шестис-  
топовику П. Гулака-Артемівського.  
Так, у жодному творі, написаному в  
1817 – 1820 роках, частка рядків із  
дактилічною цезурою не перевершує  
40%, середній показник – 33,7%<sup>1</sup>. У  
творах, написаних в 30-ті та 50-ті  
роки, дактилічна цезура становить  
уже 42,4% та 41,4% відповідно.

Складається враження, що в  
окремих творах поет подекуди на-  
вмисно грає рядками з різними ви-  
дами цезури. Навіть більше: цезура  
(точніше – верси з різним типом це-  
зури) набуває певних виражальних  
можливостей. Йдеться, передусім,  
про байку *Дві пташки в клітці* (1827  
р.): майже всі рядки прямої мови  
старого Снігиря (спокійного і задо-  
воленого „ситим” життям у неволі)  
написані рядками із дактилічною  
цезурою; репліки молодого (потен-  
ційного бунтаря, який гостро пере-  
живає своє поневолення, а, отже, й  
мовлення його – більш різке) – вер-  
сами з чоловічою цезурою:

„Чого цвірінькаєш?

Дурний! Чого голосиш?

Хіба ж ти трясці захотів Я 4

Що заманулося,

що тільки не попросиш,

Чи сім'ячка, пшінця,

прісця, чи то крупців –

Всього ти в кліточці

по саме нельзя маєш,

<sup>1</sup> Тут і далі не враховано рядки із сумнівною  
акцентуацією передцезурної частини та зі  
зрушенням наголосів на III стопі. Їх частка –  
менше 3%.

Ще й витребенькуєш,  
на долю нарікаєш”, –  
Так в клітці підлітку  
казав Снігир старий.  
„Ой, дядьку, не глузууй! –  
озвався молодий. –  
Недарма я журюсь  
і слізками вмиваюсь,  
Недарма я присця  
і сім'ячка цураюсь!  
Ти рад хурдизі сій?  
Ти зріс там і вродився;  
Я вільний був;

тепер в хурдизі опинився” [7, 61].

Різностоповий ямб апробували П. Білецький-Носенко та П. Гулак-Артемівський. М. Гаспаров виділяв у різностоповиках „французьку” та „німецьку” традиції. Перша з них – це поєднання 4- та 6-стопових рядків, друга – 3- та 4-стопових. Зразком „французького” різностоповика є *Супліка до Грицька К[вітк]и* П. Гулака-Артемівського, яка має будову Я 66664. Проте різностоповість тут є наслідком наявності рефрену: останній, чотиристоповий, рядок – *Пусті нас, батечку, до хати!* – повторюється у всіх строфах, окрім останньої. Ще одним зразком цього типу різностопового вірша є *Три царства природи* П. Білецького-Носенка, в якій 4- та 6-стопові рядки комбінуються у дещо незвичній послідовності: Я 44464444444. У 1820-ті роки до поєднання 4- та 6-стопових версів звернувся лише П. Гулака-Артемівського у вірші *До Пархома. II* (Я 6464).

„Німецький” тип різностоповика у 1810–20-х роках застосував П. Білецький-Носенко в поезіях *П'яний да тверезий* (Я 444433), *Цнота* (Я 4343), *Могила відьми* (Я 4343), *Каблучка від ревности* (Я 4343). У віршах *Могила відьми*, *Каблучка від ревности* 4-сто-

пові рядки мають чоловічу, а 3-стопові – жіночу клаузулу; таким чином, різницю в силабічній довжині рядків дещо згладжено:

Жив лисий дяк Іван в селі Я4 а  
Не простий, а стихарний; – Я3 В  
Як глянуть, видно на чолі Я4 а  
Що він співака гарний [1, 136]. Я3 В  
У поезіях *Цнота*, навпаки, 4-стопові рядки закінчуються жіночою клаузулою, а 3-стопові – чоловічою, таким чином різниця в довжині рядків ще більше підкреслена:

Була одна дівчина гарна, Я4 А  
Кип'яча, молода; Я3 б  
Да вбралась по уши в Івана, Я4 А  
Левенця хоч куда [1, 140]. Я3 В  
Спостерігається така закономірність. Петро Гулак-Артемівський, твори якого, певною мірою, тяжіють до клясицистичної поетики, звертається до „французької” традиції. Павло Білецький-Носенко, у багатьох віршах якого добре помітні преромантичні віяння, звертається, в основному, до „німецької” традиції.

Міхаїл Гаспаров писав, що „на схрещуванні „німецької” та „французької” традицій в російській поезії з'явилися найрізноманітніші чергування різностопових ямбів” [5, 120]. Результати такого „схрещування” в українській бурлескній поезії з'явилися у 1820-ті роки. Це вірші *Отцегубці* П. Білецького-Носенка (Я 5555544) та *Рибалка* П. Гулака-Артемівського (Я 4556 та Я 4546).

Вільний ямб теж був апробований П. Білецьким-Носенком у байці *Пан писар* (бл. 1812 р.). Основу її ритму становить Я 6 (57% рядків). У канву шестистоповика безсистемно влітаються Я 3, Я 4, Я 5 та 3 „несилабо-тонічні” рядки. Поет звертався до цього розміру й надалі – у більшості

своїх численних байок. У наступні десятиліття вільним ямбом було написано ще кілька творів: *Батько та Син*, *Рибка*, *Голівся я тиждень раз*, *Послухав жінку*, *А що ж оце*, *Андрію*, *Запрошення на вечір з танцями Володимиру ал-чу пр-му з сімєю* П. Гулака-Артемівського, *На новий 1828 год* О. Бодяньського, *Нехай* П. Кореницького, *Цуценя* П. Писаревського, *Чумацький віз*, *Байка*, *Звіриний мор*, *Невістчина плахта*, *Козли* О. Рудиковського, *Крути*, *Панько, головою* С. Писаревського та *Часи* К. Думитрашка.

„Першовідкривачем” хореїчних розмірів в українському віршуванні також став І. Котляревський: його *Пісня на новий 1805 год...* (1804), написана Х 4. Твір теж уже ставав об'єктом віршознавчого аналізу, зокрема, у вже згадуваній статті Бориса Бунчука [3].

Альтернований ритм для Х 4 є іманентним – внаслідок просодичних властивостей української мови. Тому еволюція розміру полягає у посиленні II стопи (яка майже завжди сильніша за I), а також у збільшенні різниці у їх наголошуванні. Різниця в наголошеності сильної другої та слабкої першої стоп у цьому творі складає 34 %.

Другим віршем, написаним Х 4, стала *Ода, сочиненная на малоросійском наречіи...* Григорія Кошиць-Квітицького. Вона складається зі 140 рядків (14 десятивіршів). Автор у жодному рядку не відступив від обраного розміру. Акцентуація стоп має такий вигляд:

I	II	III	IV
59,3	82,9	57,9	100

Різниця в наголошуванні сильної другої та слабкої першої стоп – 23,6%.

Окрім цього твору, хореїчний 4-стоповик фіксуємо в таких віршах: *Мысли українского жителя о наше-ствии французов* невідомого автора, *Ода малоросійского простолюдина...* Петра Данилевського, *Отъезд студента на учительство в Олешки* та кілька строф другої частини поеми *Основание Харьова* Василя Масловича, *Мірошник* Павла Білецького-Носенка, *Моя доля* та *Пісня* Степана Писаревського, *Вечорниці* Порфирія Кореницького, та *Харко, запорізький кошовий* Якова Кухаренка.

Твір П. Данилевського *Ода малоросійского простолюдина* складається з 290 рядків; посеред хореїчних рядків спорадично з'являється Я 4 та „несилабо-тонічні” верси. Стопна наголошеність має такий вигляд:

I	II	III	IV
54,3	90,4	41,1	100

Різниця між II-ю та I-ю стопами – 36,1 %.

Подібні ритмічні особливості притаманні й іншим поезіям, написаним у річищі Х 4. Щоправда, автори інших творів значно чіткіше витримували хореїчний ритм. Деяко відмінний акцентуаційний малюнок спостерігаємо лише в *Моїй долі* С. Писаревського:

I	II	III	IV
41,7	100	16,7	100

Тут добре помітний альтернований ритм: різниця між II та I стопами становить 58,3%, друга стопа досягає 100%, по суті, перетворюється на константу. Це перший твір із „традиційним” ритмом Х 4. Проте, зважаючи на незначний обсяг вірша (24 рядки), про зародження якихось тенденцій говорити не доводиться.

Середні показники наголошувальності в усіх творах такі:

I	II	III	IV
55,9	95,1	40,3	100

В середньому, різниця між сильнішою II та слабшою I стопами становить 39,2%.

Різностоповий хорей був апробований В. Масловичем у першій частині поеми *Основание Харькова*. Твір написано російською мовою з кількома україномовними вставками. Діялог Якова та Гапки має розмір X 4443:

Гапко! Що мені робить?

Як без тебе різно жить?

Я убогий сиротинка

Полюбив тебе! [12, 6].

Розміром X4343 укладена *Пісня Остапа Рудиковського*. У канву хорейчних рядків влітається один несилабо-тонічний (1-й рядок) та 3 рядки, укладені амфібрахієм.

Трискладові розміри в бурлескних творах використовувалися вкрай рідко. Першою стала анонімна поема *Кочубей* (1828). Власне, більша частина тексту (так би мовити, подієва частина, яка охоплює понад 93% рядків) має будову Я 4 в поєднанні із одичним десятивіршем. Після трагічного фіналу (загибелі головного героя) йде своєрідний ліричний епілог, відверто стилізований під фольклор. Він написаний трискладовим силабо-тонічним розміром зі змінною анакрузою. Примітно, що ця частина твору майже цілковито позбавлена бурлескних стильових ознак, зокрема, на лексичному рівні. Вона, радше, перегукується із романтичною лірикою. Епілог розпочинається правильним цезурованим Д 4:

Стихніте ж, вітроньки. Бурі, уймітеся!

Дайте страдальцеві тихо лежать!

Хмароньки чорнії остановітеся!

Тихшенько, горлички, –

годі турчать! [4, 228]

⊥UU⊥UU||⊥UU⊥UU

⊥UU⊥UU||⊥UU⊥

⊥UU⊥UU||UUUU⊥UU

⊥UU⊥UU||⊥UU⊥

У подальших рядках чіткість дактилічного ритму порушується кількома зрушеннями наголосу, після чого розмір змінюється на Амф 4 з постійним цезуровим нарощенням на 1 склад (дактилічною цезурою), куди періодично влітаються рядки без цн 1 (з жіночою цезурою):

Нехай його серденько,

од мук трепетавшеє, цн1

Тепер без пробудоньки

в тиші оддихне, цн1

Нехай його рученьки,

обидить не знавшіі, цн1

Могилка покоєм, як мати,

обвине! [4, 228].

U⊥UU⊥UU||U⊥UU⊥UU

U⊥UU⊥UU||U⊥UU⊥

U⊥UU⊥UU||U⊥UU⊥UU

U⊥UU⊥U||U⊥UU⊥

У 40 – 50-х роках XIX ст. трискладовиком укладено лише два твори: *Стецько* (Амф4) П. Писаревського та *Поминки* (Ан 223) К. Думитрашка.

Єдиний силабічний твір – *Жартівлива малоросійська пісня* В. Масловича, написаний 10<sub>5</sub>- та 11<sub>6</sub>-складовим віршем. Наведемо зразок:

Ліси Гіївські, гори, поляни,

Марусі, Гапусі, Катрі, Тетяни!

І всі прощайте, всі слобожани,

І всі прощайте, всі горожани!

Прощайте, прощайте, не забувайте,

Не лихом, а добром нас поминайте

[13, 76].

U⊥U⊥U||⊥UU⊥U

U⊥UU⊥U||⊥UU⊥U

U⊥U⊥U||⊥UU⊥U

U⊥U⊥U||⊥UU⊥U

U⊥UU⊥U||UUUU⊥U

U⊥UUUU⊥||⊥UU⊥U



## Bibliography and Notes

Як бачимо, у другому піввірші чітко простежується тенденція до дактилічного чергування наголосів. Коли вона поширюється і на перший піввірш, маємо рядки „правильного” дактиля з цезуровим усіченням на 1 склад:

Той, хто учився в Харківській бурсі,

Та не лінився, слухая курси,

Не пропадає той в Петембурсі!  
[13, 77].

⊥UU⊥U||⊥UU⊥U

UUU⊥U||⊥UU⊥U

UUU⊥U||⊥U⊥U

Проте таких рядків лише 5.

14-складовиком зі структурною схемою (8+6)×2 укладено вірш *Наталя* М. Макаровського. 75% рядків хореїзовано.

Отже, підсумовуючи сказане, відзначимо таке. Метричний репертуар української бурлескної поезії середини XIX ст. достатньо бідний. Автори користувалися, здебільшого, лише двоскладовими розмірами – ямбом та хореєм. У перші 2 десятиліття XIX ст. переважають розміри оригінальних творів І. Котляревського – Я 4 та Х 4. Вже в наступні роки палітра ямбічних розмірів суттєво розширюється: у творах П. Білецького-Носенка та П. Гулака-Артемівського з'являються Я 3, Я 5, Я 6, Я рз та Я в. Натомість хореїчні розміри виходять на маргінес метричної палітри бурлескної поезії. Лише поодинокими зразками представлено трискладовики та силабічні розміри.

1. Білецький-Носенко Павло, *Гостинець землякам. Казки сліпого бандуриста, чи Співи об різних річах*, Київ 1872, 158 с.

2. Білецький-Носенко Павло, *Поезії*, Київ 1973, 332 с.

3. Бунчук Борис, „*Праведная душе, прийми мою мову...*” (*Початки української силабо-тоніки та віршування І. Котляревського*), [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник наукових праць*, Випуск 52-53, Слов'янська філологія, Чернівці: Рута 1999, с. 17-29.

4. *Бурлеск і травестія в українській літературі першої половини XIX ст.*, Київ 1959, 600 с.

5. Гаспаров М. Л., *Очерк истории русского стиха. Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика*, Москва 2000, 352 с.

6. Гаспаров М. Л., *Современный русский стих. Метрика и ритмика*, Москва: Наука 1974, 487 с.

7. Гулак-Артемівський Петро, Гребінка Євген, *Поетичні твори. Повісті та оповідання*, Київ: Наукова думка 1984, 608 с.

8. *Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях*, Київ: Дніпро 1969, 631 с.

9. Коптілов Віктор, І. П. *Котляревський – реформатор українського віршування (Рима і ритміка „Енеїди”)*, „Мовознавство” 1998, № 6, с. 12-21.

10. Сидоренко Галина, *Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка*, Київ: Видавництво Київського університету 1972, 140 с.

11. *Українські поети-романтики: Поетичні твори*, Київ: Наукова думка 1987, 592 с.

12. Маслович Василь, *Заснування Харкова*, [в:] *Харьковській Демокритъ* 1816, № 1, с. 5-14.

13. Маслович Василь, *Жартівлива малоросійська пісня*, [в:] *Харьковській Демокритъ* 1816, № 6, с. 76-78.

**Mykola Lehkyi**

**IVAN FRANKO'S NARRATIVE ZACHAR BERKUT:  
AN ATTEMPT OF STEREOMETRIC READING**

Ivan Franko Institute  
of National Academy of Sciences of Ukraine

**Микола Легкий**

**ПОВІСТЬ ІВАНА ФРАНКА ЗАХАР БЕРКУТ:  
СПРОБА СТЕРЕОМЕТРИЧНОГО ПРОЧИТАННЯ**

*Abstract:* an attempt of stereometric reading of Ivan Franko's story Zachar Berkut was made in the article. This gave an opportunity to reveal the features of writer's innovation in the context of the development of Ukrainian literature in general and in the aspect of evolution of historical narrative in particular; to concentrate attention on extraordinary figures illustrated in the novel. Thanks to that the narrative is read through the paradigm of romanticism (the late romanticism in the context of Ukrainian writing). Also this allowed the author to underline the specificity of Ivan Franko's individual style, especially in skillful illustration of that epoch specific features.

*Keywords:* stereometric of the text, historical subject, "perfect realism", romanticism, naturalistic descriptions, specific features of the epoch.

Професор Міхонський, персонаж оповідання Івана Франка *Борис Граб*, навчав свого учня Бориса правильно читати і розуміти художній твір (*Одіссею* Гомера), зазначаючи: «Та досі ти студював *Одіссею*, що так скажу, планіметрично, як одну площу, на якій стоїш і сам. Ти не пробував – і не міг – піднятися вище, над неї, оглянути її не як площу, а як річ відрубну, заокруглену в собі, як окремий світ, наділений власним рухом, власним життям. Се був би, що так скажу, стереометричний погляд. [...] І не думай собі, що се вже все, що, осягнувши той ступінь, ти

вже матимеш ключ до цілковитого розуміння творів людського генія. [...] Ні, се все лиш один ступінь, лиш початок, так само як планіметрія й стереометрія – то лише початки, азбука математики» [9, т. 18, 184-185]. Стереометричний підхід до тексту, повчав далі професор, відкриє перспективи пізнати «механіку твору», тобто його внутрішню структуру; «його хемію», себто «складники, з яких його скомпоновано»; процес його творення, зв'язок із часом, який присутній у творі; відтак дасть змогу оцінити основні ідеї, себто «психологію твору» тощо [9, т. 18, 185].

Процес осягання художнього твору, зрештою, безконечний, адже кожне нове його прочитання приводить читача лише «до якоїсь відповіді» [9, т. 18, 185], відкриваючи простір для нових осягнень та одкровень.

У запропонованій статті робимо спробу стереометричного прочитання історичної повісті Франка *Захар Беркут*, одного з найкращих зразків цього жанру в європейських літературах. Твір написано у Нагуєвичах за короткий час, від 1 жовтня до 15 листопада 1882 р. По завершенню роботи над текстом Франко написав *Передмову* до повісті, в якій виклав своє розуміння специфіки твору на історичну тематику. «Повість історична – се не історія, – писав він. – Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатування фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для вочленення певної ідеї в певних живих, типових особах. [...] Де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами» [9, т. 16, 7]. Художньо-естетична вартість історичної повісті, на відміну від історичної праці, полягає в тому, що «її основна ідея зможе зайняти сучасних, живих людей, то значить, коли вона сама жива й сучасна» [9, т. 16, 7].

У дебюті твору подано типово романтичну опозицію «колись – тепер»: глорифікований колишній ідеальний суспільний лад Тухольщини (громаду) протиставлено теперішній розрізненості, індивідуалізованості селянських господарств, їхній нужденності й слабкості. «Сумно і непривітно тепер в нашій Тухоль-

щині! – двічі наголошує автор. – Але найбільше змінилися люди. Зверху глянувши, то немовби змоглася між ними “культура”, але на ділі виходить, що змоглося тільки їх число. Сіл і присілків більше, хат по селах більше, але зате по хатах убожество більше і нужда більша. Народ нужденний, прибитий, понурий, супроти чужих несмілий і недотепний. Кожий дбає тільки про себе, не розуміючи того, що таким робом роздроблюються їх сили, ослаблюється громада» [9, т. 16, 9]. Сюжет повісті є, по суті, ілюстрацією того, «що може бути пожадане і для наших “культурних” часів» [9, т. 16, 10], зокрема монолітності й могутності сільської громади з усталеними для неї традиціями й високими моральними засадами; громади, що не визнає над собою ні князівської, ні боярської влади; общини, яку очолює мудрий і досвідчений провідник. Щоправда, Франко-аналітик виводить геополітичну (Тухольщина завдяки більшій неприступності в горах змогла довше, ніж інші місцевості, зберегти «староруське громадське життя») та екуменічну (боротьба з дикою природою виробляла силу, сміливість і економічні підвалини існування) детермінанти сильного громадського ладу.

Клясифікуючи художню прозу І. Франка за тематичним принципом, О. Білецький зараховував *Захара Беркута* до групи творів «про соціальні ідеали Франка» [1, 445]. І. Денисюк дещо конкретизував клясифікацію попередника і додав до неї, зокрема, історичний цикл Франкових творів, у якому своє місце посіла повість *Захар Беркут* [3, 29-42]. Справді, *Захар Беркут* – повість на історичну тема-

тику, причому інтегральними у ній є теми межисоціальних та міжнаціональних стосунків, а також відносин «особистість – соціум» (поруч із творами *Петрії і Добошуки, Воа constrictor, Борислав сміється, Не спитавши броду, Для домашнього огнища, Основи суспільности, Лель і Полель, Перехресні стежки, Великий шум* та ін.).

Твір складається з дев'яти розділів. До нього письменник подав епіграф з поеми *Руслан і Людмила* А. Пушкіна: «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой...». Події відбуваються 1241 року в карпатському селі Тухля. Тухольську громаду очолює в повісті Захар Беркут, 90-річний старець, ідеалізований тип суспільного провідника. Таке ім'я Іван Франко дав своєму персонажеві не випадково, адже в царині орнітології беркута описують як великого хижого птаха, котрий гніздиться здебільшого на високогір'ях, зокрема й карпатських. У народі цей птах здобув собі славу короля (царя) птахів за свою силу, гордовиту сміливість і мудрість (вполювати його складно). Роман Горак та Ярослав Гнатів припускають, що ім'я головного героя повісті могло виникнути від імені Франкового брата Захара, запеклого рибалки й мисливця, котрий одного разу вполював великого беркута й приніс мертвого птаха на нагуєвицьке подвір'я [2, 34]. Іван Франко подарував братові окреме видання повісті (1883) з дарчим надписом, та книжка згоріла при пожежі 1886 р. [2, 154]). Символом-оберегом дому Беркутів у повісті є великий беркут, грізного вигляду якого побоюються чужосельці. Зрештою, сам Захар

Беркут завдяки мудрості й рішучості став своєрідним оберегом тухольської громади.

Він, власне, не лише очільник, а й творець цього міцного й злютованого соціуму. «Громада – то був його світ, то була ціль його життя» [9, т. 16, 40], – констатує автор. Замолоду подавшись у Скитський монастир, де від старця Акинтія навчився лікарської справи і де чимало наслухався про громадські порядки в північній Русі, в Новгороді й Пскові, він повернувся до рідної Тухлі не лише лікарем, а й громадянином, який мав за мету «віддати ціле своє життя на поправу й скріплення добрих громадських порядків у своїй рідній Тухольщині» [9, т. 16, 41]. «Високий ростом, поважний поставою, строгий лицем, багатий досвідом життя й знанням людей та обставин, Захар Беркут був правдивим образом тих давніх патріархів, батьків і провідників цілого народу, про яких говорять нам тисячолітні пісні та перекази» [9, т. 16, 39]. Ідею дружньої й сильної громадської влади («громада була для себе і суддею і впорядчиком у всьому» [9, т. 16, 41]), відпорної на впливи князівсько-болярської сили і здатної протистояти зовнішнім агресорам, Беркутові вдалося реалізувати завдяки наполегливій 70-літній праці. Вправний і мудрий оратор («бесідник»), який «як заговорить, то немов тобі Бог у серце вступає» [9, т. 16, 42], він уміє переконувати людей у перевагах громадського життя і зрештою здобуває собі авторитет далеко поза межами Тухлі. Захар дбає не лише про рідну, – не забуває й про сусідні громади, всілякими способами налагоджуючи зв'язки з ними. Так,

під його орудою горяни проклали дорогу на угро-руський бік Карпат, економічна користь від якої одразу далася взнаки. Міцну громаду Беркут вважає основою суспільно-політичного устрою Руси, тому стає безкомпромисним захисником громадського ладу від зазіхань князівсько- боярської верхівки. «Упадок вольних громадських порядків у одній громаді, – вважає він, – стає раною, котра приносить недугу, а то й заразу для цілого тіла нашої святої Руси» [9, т. 16, 50].

Садівництво, бджолярство й лікування людей – ось повсякденні заняття старого Захара на схилку літ. Повагу й любов серед односельців старий Беркут заслужив своїм безмежним альтруїзмом («життя лиш доти має вартість, доки чоловік може помагати іншим» [9, т. 16, 40]), виваженістю, розумом і жертвністю (у виборі між повною перемогою над монголами і життям улюбленого сина Максима Беркут без вагань віддає перевагу на користь першого). Старий язичник, «один із остатніх явних прихильників старої віри на нашій Русі» [9, т. 16, 122], він благає про допомогу Сторожа, оберега тухольців, а в «рішучу хвилю» на «Ясній поляні» (місці, «де діди теперішнього покоління засилали свої молитви найвищому творцеві життя, Дажбогові-Сонцю» [9, т. 16, 122]) молиться до сонця й нагадує співгромадянам останнього з «тих добрих велетнів-сторожів тухольських, про яких добрі діла так само оповідати собі будуть пізні покоління» [9, т. 16, 124]. Здобувши разом із громадою звитягу над монголами, Захар спокійно відходить із життя, помираючи з вірою у швидке відро-

дження народу: «Чим ми побідили? Чи нашим оружжям тільки? Ні. [...] Ми побідили нашим громадським ладом, нашою згодою і дружністю. Уважайте добре на се! Доки будете жити в громадським порядку, дружно держатися купи, незламно стояти всі за одного, а один за всіх, дотисяка ворожа сила не побідить вас. [...] Передавайте ж дітям і внукам своїм вісті про давнє життя і давні порядки. Нехай живе між ними тота пам'ять серед грядущих злиднів, так, як жива іскра не гасне в попілі. Прийде пора, іскра розгориться новим огнем!» [9, т. 16, 153-154]. Захар Беркут – один із небагатьох персонажів Франкової прози, який помирає своєю смертю, причому з почуттям виконаного обов'язку перед громадою. «Не плакали за ним ні сини, ні сусіди, ні громадяни, бо добре знали, що за щасливим гріх плакати. Але з радісними співами обмили його тіло і занесли його на “Ясну поляну”, до стародавнього житла прадідівських богів [...]. От так спочив старий Захар Беркут на лоні тих богів, що жили в його серці і нашптували йому весь вік чесні, до добра громади вимірені думки» [9, т. 16, 154].

Один із синів Захара – наймолодший Максим, «мов здоровий дубчак між явориною, визначався між усім тухольським парубоцтвом» [9, т. 16, 39]. Гідний свого батька, справжній лицар, хоч і «смерд», розважливий і спокійний. «Все у нього виходило у свій час і на своїм місці, без сумішки і сутолоки; всюди він був, де його потрібно, всюди вмів зробити лад і порядок» [9, т. 16, 13]. Недаремно у серці Мирослави, боярської доньки, одразу пробудилися захоплення па-

рубком і повага до нього: «[...] Хоч багато досі видала вона молодців і сильних, і смілих, але такого, як Максим, що сполучав би в собі всі прикмети сильного робітника, рицаря і начальника, – такого їй досі не траплялося бачити» [9, т. 16, 18]. Він – дитя свого краю, закоханий у батьківщину з її традиціями, повір'ями та звичаями. Саме його вустами автор розповідає легенду про Морану й Сторожа. Під час ловів рятує Мирославу від пазурів лютої ведмедиці, одним із перших вступає у бій з монгольськими наїзниками, гідно й гордо тримає себе в ворожому полоні й допомагає тухольцям у вирішальний момент їхнього протистояння з ворогом. «Що моє життя! – відповідає він Тугарові Вовку. – Я не стою о життя! Хто хоч хвилину зазнав неволі, той зазнав гіршого, ніж смерть» [9, т. 16, 115]. Будучи полоненим, він не втратив сили духу й придумав плян: впустити монголів у вузьку улоговину й там знищити їх. Добрий стратег і тактик, заманюючи ворога в пастку, Максим навмисно зволікає, поки загачений потік розіллє свої води й вигубить монголів.

З такою ж романтичною гіперболічністю, у свою надприродну величину виведено в повісті й Мирославу, доньку боярина Тугара Вовка. Наполеглива й рішуча, смілива й харизматична, вона одразу впала в око Максимові: «Дивна дівчина! – думалось йому раз по разу, – такої я ще й не видав ніколи!» [9, т. 16, 15]. Незважаючи на рішучий протест батька, вона присягає коханому у вірності в почуттях. «Вона була надто смілої вдачі, надто свобідно і порицарськи вихована» [9, т. 16, 74], і, вражена грізним виглядом монголь-

ського табору, запевняє себе: «Я не піду даліше! Я не стану зрадницею свого краю! Я покину батька, коли не зможу відвести його від його проклятого наміру» [9, т. 16, 75]. Дівчина залишається на боці тухольської громади й благає батька не зраджувати своїх земляків: «Тату, вернися! [...] Лишися тут, між своїми людьми! Стань між ними до бою з наїзниками, як брат обік братів, – а вони простять тобі все минуше!» [9, т. 16, 127]. Вона пробирається в монгольський табір і морально підтримує Максима. Під час монгольської облоги Тухлі дівчина виявляє себе як знавець військової справи: вона навчила тухольців робити смертоносну зброю – «метавки», від яких ворог зазнав чималих втрат. Перед самою смертю (у фіналі повісті) старий Захар благословить Мирославу й Максима: «В тяжких днях звела вас доля до купи і злучила ваші серця, – і ви показалися гідними перестояти й найстрашнішу бурю» [9, т. 16, 153].

Від самого початку у творі намічено конфлікт між тухольськими громадянами та боярином Тугаром Вовком, представником невизнаної громадою князівської влади в краї, котрий прагне присвоїти собі довколишні землі й послідовно домагається свого, прикриваючись грамотою князя Данила. Тухольці на чолі з Захаром Беркутом чинять цьому спротив, врешті на громадських зборах вирішують депортувати боярина з території общини, довідавшись, що він колись зрадив русичів у битві з монголами на Калці. Соціяльне протистояння посилюється міжнародним, коли Тугар Вовк, маючи давню угоду з монголами й вирішивши тепер помстити-

ся тухольцям, приводить у Тухольщину монгольських загарбників на чолі з бегадиром Бурундою. Знаючи всі місцеві шляхи й стежки, він веде монголів через вузьку улоговину з метою знищити тухольців і якомога швидше вийти за Карпатський хребет. Хитрий і підступний, він до останнього утримує в заручниках Максима, сподіваючись зберегти на томість власне життя.

У громадсько-політичну лінію сюжету тісно вплітається мітологічна, в якій трансформовано народну легенду про царя велетнів Сторожа і богиню смерти Морану, володарку смертоносного озера. За цією легендою, Сторож зруйнував одну зі скель, що втримувала озеро, вода витекла з нього і втратила свою силу, а довколишня околиця ожила і стала життєдайною. Морана перетворила Сторожа на велетенський камінь, але, подекуять, вона ще раз колись збере свою силу, щоб завоювати Тухольщину, та «отсей заклятий Сторож упаде тоді на силу Морани і роздавить її собою» [9, т. 16, 34]. Сторож та Морана уособлюють одвічну боротьбу Добра та Зла, що її автор трансформує на сторінках повісті (у протистоянні громадської й князівської влади, у зв'язі тухольців над монголами). Сторож – це символ-оберіг Тухольщини, її добрий дух, «котрий, бачилось, пильнував входу в тухольську долину і готов був упасти на кожного, хто в ворожій цілі вдирався до цього тихого, щасливого закутка» [9, т. 16, 33]. Він – опікун усіх «добрих і чистих душею». У вирішальний момент русько-монгольського протистояння, коли загарбники вдерлися в Тухлю, щоб знищити її, Сторож стає

захисником тухольців і смертю для загарбників. За задумом Захара Беркута, його скинуто з високої скелі й ним перегороджено ріку, через що вода затопила тухольську долину, де стояло монгольське військо. Ігор Набитович з позиції мітокритики веде мову про те, що «зовнішній – сакральний – рівень структури Франкової повісті складається із макрокосмогонічного та мікроекосмогонічного підрівнів. Верхній підрівень (макроекосмогонічний) майже затертий, втрачений. Про нього лише розповідає Захар Беркут [...]. Мікроекосмогонічний підрівень представлений протистоянням Морани – богині смерти – й володаря велетів Сторожа, який своїм чародійським молотом розбив скелю й випустив з озера мертву воду й тоді долина ожила. [...] Міт про Морану й Сторожа є, сказати б, мікроекосмогонічним мітом про постання певного локусу й переходу від хаосу до мікро-Космосу – Тухольської долини» [5, 321-322]. Сторож, веде далі дослідник, поверне в цю долину живу воду, яка зробиться мертвою для монголів. Війна бойків із монголами стає, отже, «переходом з історичного часу в час мітологічний і ритуально повторить структуру війни Морани і Сторожа» [5, 323].

У передмові до повісті Франко зазначив: «Дійові особи зрештою видумані, місцевість списана по можності вірно» [9, т. 16, 7]. Пейзажний опис гірського села виконаний, очевидно, на прийомі автопсії: він точний у всіх деталях, що за ними автор мав змогу спостерігати власним оком. Ба більше, для створення моделі народної громади як підмурівку державно-суспільної побудо-

ви Тухля, розташована у віддаленій гірській місцевості, обрана не випадково: «Стародавнє село Тухля – се була велика гірська оселя з двома чи трьома чималими присілками, всього коло півтори тисячі душ. [...] Так, справді, се була величезна гірська криївка, з усіх боків тільки з великим трудом доступна», і тільки завдяки своїй неприступності вона змогла «охоронити своє свобідне староруське громадське життя, яке деінде силувалися чимраз більше підірвати горді, війнами збагачені, бояри» [9, т. 16, 25–26]. Детально описано й місце сільського віча – органу найвищої громадської влади – широкий майдан, в центрі якого росла величезна липа. Тухольці вірили, що це дерево – дар царя велетнів, котрий власноруч посадив її на знак перемоги над Мораною.

Історичні й легендарні факти нападу чужинців на карпатські села художньо оживлюються в тексті повісті доволі екзотичними портретними й екстер'єрними описами. Ось якими побачила монголів та їхній табір Мирослава: «Низькі, підсадукуваті їх постави, повбирані в овечі кожухи, через які перевішений був у кожного лук і сагайдак зі стрілами, виглядали, мов медведі або які інші дикі звірі. Лице без заросту, з вистаючими вилицями і підочними кістями, з маленькими і глибоко впалими очима, що ледве блищалися з вузьких, скісно прорізаних повік, з невеликими приплюснутими носами, виглядали якось гидко, відразливо, а жовтава їх барва, що в відблиску огнищ переливалася в якийсь зеленкуватий відтінок, робила їх ще страшнішими і відразливішими. З похнюпленими додолу головами і з

горляною співучою мовою вони подобали на вовків, що шукають, кого б пожерти. [...] Перед шатрами стояли на жердках понастромлювані людські голови, кроваві, з застиглим виразом болю і розпуки на блідих, посинілих, світлом огнищ дивовижно освічених лицах» [9, т. 16, 74].

Сучасний дослідник влучно спостеріг: «Особливістю поетики повісті *Захар Беркут* є те, що архітектоніка твору побудована як своєрідний тваринний епос [...]. Тваринний світ повісті – цілий бестіярій, образна система якого має тут достатньо складну ієрархізовану структуру». Так, головні персонажі – Беркут і Вовк – носять тотемні прізвиська («назвища»). Ім'я останнього (Тугар) «мало б також свідчити про тюркські паралелі» (Тугоркан, Тугарин зустрічаються в билинах та позначають ворога з кочового Степу) і «натякає (як і тотемічне прізвисько Вовк), дублює пряму вказівку на його зв'язок із тюрками, Степом, монгольською ордою». Не випадково повість починається виправою на «грубого звіра»: «тури, медвежі, дики – се небезпечні противники» [9, т. 16, 11]; монголів неодноразово порівнювано з вовками і т. ін. [5, 323–332].

У повісті Франко виявив себе і як письменник-баталіст, плястично й детально зобразивши збройну сутичку між тухольцями та монголами спершу на Тугаровому дворіщі, відтак у затоплюваній котловині. При батальних описах письменник повинен обрати стратегію й тактику бою (причому обох воюючих сторін), правильно й достовірно розставити військові одиниці, описати динаміку бою, передати психоло-



гію протиборства. У *Захарі Беркуті* складові батальних сцен викликають у читачів враження живої присутності у змодельованих сутичках, зокрема в епізоді штурму монголами тухлянської гори: «[...] передній ряд (монголів. – М. Л.) почав спинатися горі драбиною. Дух у собі запираючи, лежали тухольці й дожидали ворогів. Ось чути вже скрип щаблів, сапання мужів, брязкіт їх оружжя – і звільна, несміло виринають перед очима лежачих мохнаті кучми, а під ними чорні страшні голови з маленькими блискучими очима. [...] Крик, ревіт, замішання, тут і там судорожні рухи, тут і там коротка боротьба, прокляття, стогнання, – і, мов тяжка лавина, валиться ворог долі драбиною додолу, обалюючи за собою слідуючі ряди, – на ту купу живих і мертвих, без ладу змішаних, кривавих, трепечучих і ревучих тіл людських валяться згори величезні брили каміння, – і понад усім тим пеклом, напівзакритим заслоною ночі, виривається вгору радісний оклик тухольців, жалібне виття монголів і грімкі страшні прокляття Бурундибегадира» [9, т. 16, 108].

Повість *Захар Беркут* засвідчує зворот Івана Франка до романтичних засад творчості. Натурі письменника завжди були притаманні «романтичні скоки», постійний потяг до зображення ідеального, пошук отієї «іскри божества в дійсительності», про яку він писав в молодечому трактаті *Поезії і її становисько в наших временах*, своєрідна туга за ідеалом, що йшли в парі з настановами на аналіз, студіювання емпіричних фактів. Створення моделі ідеального суспільства на ґрунті історичного минулого рідного народу

передбачало виведення непересічних художніх типів: мудрого Захара, старого характерника, який володіє не лише позитивними, а й надприродними знаннями й здібностями; мужнього й рішучого Максима, вправного воїна й стратега, який заслуговує на повагу навіть серед ворогів; вірної коханому й народові Мирослави, «неабиякої амазонки» (Омелян Огоновський). Романтична поетика повісті виявляється і в сюжетних ходах та деталях. Так, *Захара Беркута* зближує з романтичними повістями мотив таємниці, яку персонажам усе ж вдається розкрити (зрада Тугара в битві на Калці); подолати перешкоди дійовим особам допомагає «чудесна» деталь – перстень (алюзію віднаходимо в *Чорній раді* Пантелеймона Куліша). Основні риси персонажів виявляються в екстремальних ситуаціях (порятунок Мирослави на ловах, нерівний бій тухольців на чолі з Максимом при вступі монголів у село і, звичайно, потоплення ворогів). Звернення до історичного минулого, до мітологізму, ідеалізація й глорифікація персонажів і їхнього громадського трибу життя, екзотика, спроба створити соціальну утопію, квазі-мітологічну візію ідеальної спільноти [7, 179] – все це вводить повість у парадигму пізнього романтизму Франкової творчості й української літератури назагал. «Найтиповішою утопією в минулому» назвав повість Сергій Єфремов [4, 106]. «А вже ж, ніде правди діти, з природи є він (Франко. – М. Л.) ідеалістом і з'являє наклін до романтизму», – констатував Омелян Огоновський [6, 1072]. А той-таки Ігор Набитович навіть вписує *Захара Беркута* в

контекст новітнього літературного напрямку, стверджуючи, що повість «є своєрідним передчуттям і передбаченням представлення *sacrum*'у та мітологічно-ритуального простору в українському Модернізмі. Саме тому цей твір варто розглядати як один із важливих етапів і виявів народження українського неоромантизму. Архітектоніка повісті визначається її ритуально-мітологічною структурою, що є одним із яскравих виявів передмодерністського світовідчуття та світовідображення в українській художній прозі» [5, 321].

Разом із тим повість не позбавлена натуралістичних описів, сцен та деталей (убивство ведмедиці, криваві батальні епізоди, портрети деяких персонажів тощо). Ось, наприклад: «Перед ним (Максимом. – М. Л.) на полі і в вивозі купами лежали незастиглі ще, пошматовані і кров'ю оббризані трупи його товаришів і ворогів. [...] А сонце сміялося! Ясним, гарячим промінням воно блискотіло в калюжах крові, цілувало посинілі уста і глибокі рани трупів, крізь які витікав мозок, вистирчували теплі ще людські тельбухи» [9, т. 16, 98]. Або: «Перед громаду вийшов нестарий ще чоловік, каліка, без руки і ноги, навхрест перекалічений. Лице його було порите глибокими шрамами. Се був Митько Вояк, як звала його громада» [9, т. 16, 60].

Хай там як, та попри неконсеквентності й анахронізми Іванові Франкові вдалося відтворити історичний колорит епохи – в описах монгольського табору, зброї, одягу, інтер'єру та екстер'єру, тактики боротьби тощо. Однак творчий пошук І. Франка (зокрема, вироблення концепції «ідеального реалізму»), пев-

на криза бориславської теми (роман *Борислав сміється* залишився незавершеним), драгоманівська концепція громадянства – ці та інші фактори скерували розвиток цього жанру у Франковій творчості до створення романтичної історичної (історіософської) повісті *Захар Беркут* із виразною проєкцією на сучасність. Цей твір можна кваліфікувати як один із найбільш досконалих з огляду на сюжетно-композиційну цілісність.

Цікаво, що в травні (за іншими даними – у жовтні [9, т. 1, 422]) 1883 р., тобто невдовзі по написанні повісті, Франко створив вірш *Беркут*, що увійшов до циклу *Excelsior!* збірки *З вершин і низин* (1893). Образ беркута в ньому має зовсім інше семантико-ідеологічне наповнення у порівнянні з прозовим твором: «Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте! / За те, що в груді ти ховаєш серце люте, / За те, що кров ти п'єш, на низьких і слабих / З погордою глядиш, хоч сам живеш із них; / За те, що так тебе боїться слабша твар; / Ненавиджу тебе за тее, що ти цар!» [9, т. 1, 63]. Зміст поезії, за словами сучасного дослідника, – «протест проти раз і назавжди встановленої ієрархії, бунт проти поневолення, насильства і примусу», а беркут – «символ невблаганної Долі» і водночас «конкретизоване в соціально-історичному вимірі (хоча й узагальнено-символічне) уособлення лютого царя-кровопивці як вершителя людських долі» [8, 141-142].

Таким чином, стереометричне прочитання повісті *Захар Беркут* дає змогу виявити риси новаторства письменника в контексті розвитку української літератури загалом та в аспекті еволюції історичної повісті

зокрема; зосереджує увагу на неординарних постатях, що їх виведено у творі і завдяки яким повість прочитується у парадигмі Романтизму (пізнього Романтизму в контексті українського письменства); дозволяє виокремити специфіку індивідуального стилю Івана Франка, зосібна в майстерному зображенні колориту історичної епохи.

### Bibliography and Notes

1. Білецький Олександр, *Художня проза І. Франка*, [у:] *Idem, Зібрання праць: У 5 томах*, Київ: Наукова думка 1965, Том 2, с. 412-462.

2. Горак Роман, Гнатів Ярослав, *Іван Франко*, Львів: Видавництво отців василіян *Місіонер 2000*, Книга 1: *Рід Якова*, 232 с.

3. Денисюк Іван, *Історична белетристика Івана Франка*, [у:] *Idem, Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2005, Том 2, с. 21-47.

4. Єфремов Сергій, *Снівець боротьби і контрастів: спроба літературної біографії і характеристики Івана Франка*, Київ: Вік 1913, 208 с.

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

6. Огоновський Омелян, *Іван Франко*, [у:] *Idem, Історія літератури руської*, Львів 1893, Часть 3, Відділ 2, с. 915-1072.

7. Тихолоз Богдан, Тихолоз Наталя, *«Голос духа чути скрізь...» (міфологічні персонажі в структурі Франкового тексту)*, [у:] *Міфопоетичні образи в художньому світі Івана Франка (Ейдологічні нариси)*, Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка 2007, с. 170-231.

8. Тихолоз Богдан, *Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії*, Львів: Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Шевченка; Львівський національний університет імені Івана Франка 2009, 320 с.

9. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: Наукова думка 1976 – 1986.



**Nina Kozachuk**

**LEADING MOTIVE IN THE DRAMA *BETRAYAL*  
OF HRYT'SKO KOVALENKO**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Ніна Козачук**

**ПРОВІДНИЙ МОТИВ У ДРАМІ *ЗРАДА*  
ГРИЦЬКА КОВАЛЕНКА**

*Abstract:* The article examines the anti-colonial motives in the H. Kovalenko's drama *Betrayal*. The main accent of the drama lays on the opposition between Ukrainians and Russians, their attitudes toward freedom. Its leading motive is the motive of betrayal represented by the character of a Cossack Jashchenko, who betrayed his sworn brother, Hetman and motherland, meanwhile destroying his own family happiness. Because the author lived in Eastern Ukraine his work couldn't have been published in totalitarian country. That's why the drama debuted in 1904, it was published in Lviv periodical "Literarno-Naukovyi Vistnyk". In 1931 – the time of particular interest of Galicia to the figure of Ivan Mazepa, the drama was republished in Kolomyia under the cryptonym *H. K.* Unlike other works of H. Kovalenko, where the image of Hetman is central, in the drama he is only occasionally mentioned.

*Keywords:* anti-colonial motives, I. Mazepa, Ukrainian drama, H. Kovalenko, repressed writer

Одним із ключових образів світової (Джордж Гордон Байрон, Віктор Гюґо, Александр Пушкін, Юліюш Словацький) та української літератури у ХІХ і впродовж усього ХХ століття стає образ гетьмана Івана Мазепи, який поступово витісняє образ Богдана Хмельницького. Образ І. Мазепи в зарубіжному письменстві досліджений Д. Наливайком [5], в українському – звертається до нього у своїх працях А. Волков, Д. Донцов, В. Шевчук, як лідера нації змальовують І. Мазепу Ю. Липа, Є. Маланюк, І. Огі-

єнко. Але поза увагою вчених залишився ряд українських драм першої третини ХХ століття, одна із яких стала предметом нашого дослідження.

Автором драми є репресований письменник Григорій Коваленко (1868 – 1937), розстріляний російськими окупантами. Вперше п'єса була надрукована 1904 року у «Літературно-науковому Вістнику», що виходив у Львові. 1931 року, тобто у час підвищеного інтересу до постаті І. Мазепи в Галичині, драма була пе-

ревидана у Коломиї, підписана криптонімом Г. К. Для тогочасної західно-української драматургії п'єса стала своєрідним взірцем у трактуванні образу гетьмана. Сам автор називає свій твір як історичну драму на три дії з часів гетьмана Мазепи.

Зазначимо, що образ Мазепи стає особливо популярним у драматургії, адже відображає віковичне прагнення українського народу до волі, яку так і не вдалось здобути. Серед перших звертається до нього Сидір Воробкевич в образі драматичному *Мазепа і Кочубей* (1891), хоча це був останній твір, де Мазепа зображений у негативному світлі як зрадник російського царя. Далі були п'єси Василя Пачовського *Сон української ночі* (1903), *Сфінкс Європи* (1914), *Гетьман Мазепа. Містерія воскресіння* (1933), Олелька Островського *Гетьман Іван Мазепа* (1918), Людмили Старицької-Черняхівської *Іван Мазепа* (1927), Спиридона Черкасенка *Коли народ мовчить...* (1927), *Вельможна пані Кочубеїха* (1936), Григора Лужницького *Гетьман Мазепа* (1959), Івана Огієнка *Розп'ятий Мазепа* (1961), Мирослави Ласовської-Крук *День Мазепи* (1993). Вирізняє драму Грицька Коваленка з-поміж інших те, що гетьман Мазепа не є її героєм, але про нього постійно говорять представники різних верств як козацької старшини, так і прості селяни.

Про популярність гетьмана у Західній Україні говорить Денис Журавльов: "Натомість у тогочасній Галичині з її молодим українським рухом гетьман одразу і міцно увійшов до пантеону національних героїв"; прочитання образу Мазепи як "свідомого державника", "ворога

Москви", "борця за незалежність і соборність України" стало "основою кількох маловідомих сьогодні невеликих художніх творів, присвячених Івану Степановичу, які з'явилися напередодні або в ході Української революції 1917 – 1921 років та згодом, у 20 – 30-ті роки ХХ століття" [3, 321]. Інший дослідник Сергій Єкельчик пише, що советська влада "докладала серйозних зусиль, щоб придушити альтернативні «націоналістичні версії» національної пам'яті в Західній Україні. Упродовж перших років після «возз'єднання» чиновники завзято боролися з культотом Мазепи на Заході. Знову й знову на різних зібраннях ідеологи вимагали належно засудити цього «зрадника», який спробував відокремити козацьку Україну від Росії" [4, 95].

На думку Олі Гнатюк "саме Мазепа – з огляду на політичний підтекст – викликає найбільший контрверз. Ота постать найбільше виринає в контексті, тією чи іншою мірою, позначеному антиросійськими настроями, і навпаки – найворожіше до постаті Мазепи налаштовані проросійські політичні й культурні діячі" [2, 461].

Зауважимо, що драма Грицька Коваленка розглядається вперше, хоч згадку про неї подає Валерій Шевчук у книзі *Просвічений володар*, називаючи її серед інших драм, які були написані до ювілею Івана Мазепи в Галичині: "Так, автор, який сховався під криптонімом Г. К. написав історичну драму *Зрада* на три дії з часів гетьмана Мазепи (цензурний дозвіл у Станіславі 17.XI.1931 р.)" [6, 395].

Спробуємо у нашій статті визначити провідний мотив цієї драми, який тісно переплітається з анти-

колоніальними мотивами, що чітко простежуються у творі.

Головним героєм драми виступає 50-літній сотник Іван Яценко, який під час виступу в похід замислюється, чи не відправити замість себе когось іншого. Дружина Марія, удвічі молодша за нього, мріє про свою малу батьківщину – Немирів, на що сотник сердиться: “А там що? Руїна! Немає там добра і спокою... Тільки тут, по цей бік Дніпра, в Гетьманщині і можна жити. Напасникам сюди далеко. Живемо тут під рейментом мудрого Гетьмана, заводимо оселі, хутори, худобу...” [1, 6]. Як і бояриня Лесі Українки, жінка переймається долею земляків, вона зізнається, що “все сниться той край, нещасний, зруйнований, кров’ю залитий, а все милий мені” [1, 6]. Натомість сотник щасливий, гадає, що у добрі та спокої можна жити і не перейматися нічим іншим.

Провідним у творі виявляється мотив зради. Звично, що в советські часи у зраді звинувачували самого Мазепу. Але у першій третині ХХ століття, як і пізніше за часів незалежності України, гетьман сприймається як національний герой, тому серед змальованих тут постатей є й ті, які зрадили гетьмана. Серед численних героїв відданими гетьманові Іванові Мазепі залишаються Петро Колодій та його джура Демко, а також старий 75-літній козак Юрко. Петро Колодій нагадує старого Шрама з *Чорної ради* Панька Куліша. Він прибуває до ситого Яценка і говорить про відсутність згоди в Україні, цитуючи відому пісню, створену І. Мазепою (*Думка (Всі покою щиро прагнуть)*):

Немає ладу, єдності...

През незгоду всі пропали –  
Самі себе звоювали [1, 8].

Про гетьмана Петро Колодій говорить: “Старий і слабкий тілом, а дух ще орлиний [...]. Його душа – огонь, що замуруваний у камені, що як вирветься, то запалить півсвіта” [1, 9]. Пізніше символ орла щодо гетьмана використовує Іван Огієнко у драмі *Розп’ятий Мазепа*.

Автор критично змальовує сотника Яценка, який розповідає, що недовго був на Січі, зате їздив у Москву за грамотою на свої маєтки. Як заможний козак, справжній господар, він звернув увагу на убогість московитів, їх рабське підневільне становище: “В Московщині люди вбогі, живуть як у хлівах, *немає їм ні волі* (письмівка моя. – Н. К.), ні просвіти” [1, 9]. Це підтверджує і Колодій як людина, яка прибула з Січі, й висловлює більш сміливі погляди, розкриває свої антиімперські переконання: “І дивно, як те царство вдержалося, не завалилося” [1, 10].

Несподівано у цьому діялозі Яценко доходить до важливого висновку: “Москва на злиднях збудована і злиднями годована. Та сила їх у тому, що всі вони *раби покірні*. Там всі гурту тримаються. Там – єдність, хоч і рабська – тим вони й могучі” [1, 10]. Проблема рабства активно висвітлюється в українській антиколоніальній драмі, зокрема у творах Валерія Шевчука (*Птахи з невидимого острова, Панна квітів, Брама смертельної тіні*). Саме єдності, але братерської, бракує українцям, до цього закликає І. Мазепа, це розуміють козаки. З погляду Яценка, вадою українців є бажання усіх стати панамі, а через це буває у нас не лише по два гетьмани, але й три. Лише за Мазепи стало краще жити, та й то по один бік Дніпра. Не дивно, що навіть тости

за столом виголошують “за здоров’я його милости, пана гетьмана, добродія нашого, нехай йому Бог поможе вивести Україну у цей тяжкий час із напасти” [1, 15]. Початки занепаду давніх звичаїв відчувають мудрі досвідчені козаки. Так, найстарший із козаків Юрко скаржитися, що забулися давні звичаї, не обирають уже сотників і полковників: “Старшини наші привласнюють собі ґрунти і площі простірнеє, а людям тіснее місце чинять” [1, 16]. Менш далекозорі козаки порівнюють українську старшину з московською, але наша хоч “людей за бидло не вважає” [1, 16]. Згадуючи часи Хмельниччини, доходять невтішних висновків, що нині козаки лиш старшинам городи обробляють.

Небезпеку, що нависла над Україною, передчувають січовики. Линуть чутки про київського воєводу, який похвалявся назад у кріпаки повернути козаків. Так, джура Демко заявляє: “Москаль ярмо нам готує, а там швед наступає. А що, як віддять Україну під хана?” [1, 17]. Мовлять козаки і про угоду Б. Хмельницького з Московією: “Не шаблюю нас здобули, ми пристали як вільні” [1, 17]. І в таку мить січовики уповають на мудрого старого гетьмана, “що всі справи українські в своїй руці держить, з царями та королями, трактує та жде слушного часу” [1, 17]. Куди скаже він іти війною, туди і підуть: хоч на хана, хоч на москаля, хоч на шведа. Але у цій ситуації вирішують, що найменше зло – від шведів. Якщо уже обирати імперію, з якою об’єднатися для боротьби зі спільним ворогом, то робити це з розумом і зважати на досвід Б. Хмельницького. Московія залякала козаків Сибіром, засланнями і кривавими

боями, тому можна припустити, що можуть гетьмана і старшину видати Москві, де їх знищать у Сибіру. Згадують зраду при Виговському і Дорошенкові.

У п’єсі зазначається, що козаки мають воювати за Московію та ще під керівництвом німців. Про це з гумором говорять: “Німець у Німеччині добрий чоловік, а як німець на московській службі – то лиха година” [1, 10].

Прощаючись із Яценком, Колодій прямо заявляє: “Дай же Боже стрінутися в одному, нашому таборі, щоб не було зрадників” [1, 22], відчуваючи схильність сотника до зради. Лише після зруйнування Батурина пан вирушив з військом за Мазепу, але недовго з ним був, при першій же можливості повернув назад. Серед простих людей шириться думка старого ченця, що нехай Мазепу і проклинають, але Бог розсудить. Суть братовбивчої війни розкривається на прикладі синів бідної селянки Мокрини, один із яких вірно служить при Мазепі, інший – із сотнею козаків при сотнику Яценку, яка перейшла на бік Московії. Обидва вони загинули, хоч були по різні боки.

Найскладнішим випробуванням для Марії стає порятунок Колодія, вона ризикує і доглядає пораненого коханого, хоча не може втекти від чоловіка. Саме Яценка звинувачують у загибелі України, за що його підвищили у званні до полковника. Друга дія закінчується словами Марії, яка сподівається на гетьмана і шведського короля Карла XII: “Ще живий гетьман, ще король вбереться в силу, і невідомо, кому Господь Бог присудить взяти верх... Україна ще воскресне!” [1, 38].

У третій дії *Зради* Колодій говорить про долю козаків, які були вірними Мазепі: “Нас прокляли по всіх церквах як зрадників. Бідний, безталанний народе мій! Володарі твої на тебе кайдани скували і зрадником вони ж тебе назвали. Бо й справді, зрада є давня х[в]ороба наша, болячка на народному тілі. Ще здавна наші люди вміли у лихий час відступитися проводарів своїх, віддати ворогам на кару. І ось кара тому народові, ось покута на довгий час за те, що не вмів гуртом стояти за свою справу, не вмів шанувати своїх пророків і вождів... І запанує ворог у нашій хаті, і зазнають діти наші всякої зневаги і кривди, стогнатимуть у ярмі, та все не сила буде його скинути” [1, 41].

Великодержавні інтереси у творі яскраво представляє Яценко. Зрадивши Мазепу, отримавши підвищення по службі, він радісно розповідає про нову міцну руку московського царя: “О, довго бродили манівцями, шукаючи шляхів, діди наші й батьки, і аж тепер ми побачили, що єдиний, певний шлях – то шлях до Москви. І будемо тепер, як той казав, укупі лихо відбувати. А давні мрії геть!” [1, 47]. Далі він розповідає, як вестимуть господарство, примножуватимуть маєтки, безпечно від нагайців і татарів, адже тепер за безпеку дбатиме могутній цар. Тут він розкриває свій найперший інтерес до збагачення і провідного місця у суспільстві. Яценко стає явним пропагандистом імперських ідей: “Єдина честь нам буде та, що йтиме від царя. Вже не шукатимем слави у Дикім Полі, або в Січи. То минулося – дурниці. Тієї слави ми не хочемо задармо” [1, 47]. З цього стає зрозумілим, що тепер такі, як Яценко, зрадники

будуть справжніми яничарами, прагнутимуть завоювати собі славу й авторитет перед “старшим братом”, старанно відроблятимуть маєтки та звання. Яценко сліпо вірить царю і переконує всіх: “цар обіцяв і слово його кріпке” [1, 48].

Протиставляється цьому образу Юрко, для якого воля – природна потреба, якої навіть “дикий звір і птах шукає” [1, 47]. Тим паче для козака воля була найпершою потребою, тому й проливали за неї кров. Підтримують його й інші козаки, іронізуючи: “Тепер уже пічне Москва до нас у гості заглядати. Гостюватиме так добре, що й нам самим, господарям у своїй хаті буде тісно” [1, 49].

Опоетизований образ Богдана Хмельницького Юрко порівнює з блискавицею у хмарі: “Як Божий грім, рука і меч його, як гучний го-мін хвиль морських у бурю, так гриміли хвилі українського народу, що за волю встав і бився” [1, 47]. З цього розуміємо, що народу потрібен власний лідер, якого би підтримали і старшина, і низове козацтво, яким би пишались українці. Саме бажання мати міцну руку влади і спровокувало бажання частини козаків піти на зраду, не останню роль тут зіграла й особиста вигода.

Іронічне ставлення до московської військової верхівки прочитується у словах одного з козаків: “Отак тепер життя! Мусимо слухати, що скаже той світліший Меншик” [1, 50]. Перекручування прізвища Меншикова передає зневагу, яку до нього виявляють козаки.

Яценко не зупиняється на тому, що зрадив гетьмана, почувши про Петра Колодія, якого переховувала його дружина. Він готовий на черго-



ву зраду, у нього виникає бажання вислужитись перед московським царем і будь-що довести свою вірність йому. Офіцер, який прийшов із обшуком, підкреслено поважно ставиться до Ященка, відзначаючи: “Ваша міласть крепко верна царському велічеству” [1, 49]. Дружині він обіцяє порятувати колишнього побратима, а сам вирішує, що це його ворог, адже дружина закохана в Петра, “і треба так зробити, щоб він більше не вернувся” [1, 54]. Ященко каже офіцерові, що знайде Колодія, і випускає його просто в засідку москалів. Але йому мало цього, і він каже Петрові, що накликала москалів Марія, а винен у всьому сам Колодій, бо повірив жінці, забув запорозький звичай не знатися з ними. Почувши це все, Марія робить спробу застрелитись, проклинаючи чоловіка-Каїна: “Ти зрадив, запродав у неволю свій Край і Нарід, зрадив мені, своєму слову” [1, 55].

Розкаяння Ященка, страх перед силою народу, який піднявся проти московитів і їх вірних рабів, штовхають зрадника на самогубство. Він розуміє, що свій “тихий рай зруйнував власними руками” [1, 56], а тому обирає заслужену кару за зраду. Хоч частково, а справджуються слова Петра: “Кати-гнобителі загинуть, а правда і воля України воскресне!” [1, 56]. Відкритий фінал додає твору

особливої інтриги, адже читач має себе відчуті співтворцем.

Як бачимо, автор висловлює чимало антиколоніальних думок, показуючи не лише військових-московитів, які поводяться на українській землі, наче у себе вдома, але критикуючи українців-зрадників, які заради слави і маєтків забули головні принципи козацтва – честь і побратимство. Тому лейтмотивом драми стає мотив зради (побратима, дружини, гетьмана, Батьківщини).

### Bibliography and Notes

1. Г. К. [Грицько Коваленко], *Зрада: Історична драма на три дії з часів гетьмана Мазепи*, Коломия: Черногора 1931, 58 с.
2. Гнатюк Оля, *Прощання з імперією: українські дискусії про ідентичність*, Київ: Критика 2005, 529 с.
3. Журавльов Денис, *Мазепа: людина, політик, легенда*, Харків: Фоліо 2007, 382 с.
4. Єкельчик Сергій, *Імперія пам'яті: Російсько-українські стосунки в советській історичній уяві*, Київ: Критика 2008, 304 с.
5. Наливайко Дмитро, *Мазепа в європейській літературі XIX століття: історія та міф*, «Слово і Час» 2002, № 8, с. 39-48; № 9, с. 3-17.
6. Шевчук Валерій, *Просвічений володар: Іван Мазепа як будівничий Козацької держави і як літературний герой*, Київ: Либідь 2012, 464 с.

**Kyrylo Polishchuk**

**THE ESSENCE AND STRUCTURE OF THE TERM «МЕТАПОЕТИКА»  
(BASED ON IVAN TOBILEVYCH'S (KARPENKO-KARYI'S)  
МЕТАПОЕТИК МАТЕРІАЛ)**

Volodymyr Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University, Ukraine

**Кирило Поліщук**

**СУТЬ ТА СТРУКТУРА ПОНЯТТЯ «МЕТАПОЕТИКА»  
(НА МАТЕРІЯЛІ МЕТАПОЕТИКИ ІВАНА ТОБІЛЕВИЧА  
(КАРПЕНКА-КАРОГО))**

*Abstract:* The term of metapoetics becomes more and more popular in literary studies. In the narrow sense metapoetics is the author's interpretation of his own art. Scholars from Stavropol state university contributed to theoretic and practical metapoetical development. The analysis of their works allows understanding object, subject, tasks of metapoetic, basic concepts, and demonstrates the scheme of analysis metapoetical texts. The subject of our article is the structure of Ivan Tobylevich's metapoetics. It contains author's articles, theatrical reviews, epistolary heritage, dramatic text. Metapoetical texts, such as memoirs of his contemporaries and lifetime criticism, take significant place in metapoetical structure of playwright. The structured Ivan Tobilevych's metapoetics also divides by the type of metapoetical information. It consists of the author's utterances about his own art, the art of the other authors, dramatic and theatrical art. The particular results, in the form of the structure of Ivan Tobilevych's metapoetic can be used during the enhanced studying the problem and its certain aspects.

*Keywords:* metapoetics, metapoetics information, metatext, metapoetics text, Ivan Tobilevych (Karpenko-Karyi)

В останній час у літературознавчий науковий обіг увійшло поняття *метапоетика*. Цей термін розуміють як "поетику за даними метамови (мови, на якій описується мова-об'єкт) і метатексту, поетику самоінтерпретації автором свого або чужого тексту" [7, 21]. Мета та завдання метапоетики полягають у "розкритті таємниці майстерності письменни-

ка, його інтенцій і художніх посилок через опрацювання його метапоетичних текстів (художніх та нехудожніх)" [1]. Таким чином, у широкому розумінні метапоетика – це погляди мистця на мистецтво, які або заявлені прямо у окремих висловлюваннях чи статтях, або висловлені опосередковано через художній твір, часто нецілеспрямовано.

Завданням нашої статті є окреслення змісту та визначення структури терміну *метапоетика*, а також структурування індивідуальної метапоетики Івана Тобілевича (Карпенка-Карого) (далі – Іван Тобілевич). Визначення структури індивідуальної метапоетики є першим і обов'язковим кроком у її системному дослідженні – фактично йдеться про його програмування. Результати дослідження служать цінним базовим матеріалом для системного вивчення майстерности письменника, його творчих принципів, особливостей художнього мислення, тобто всього того, що у своїй сукупності складає системоутворюючий чинник його творчості.

Значний внесок у розвиток метапоетики зробили науковці Ставропольського державного університету, зокрема, професор Клара Штайн. Представники ставропольської школи розглядають метапоетику із лінгвістичного та літературознавчого погляду, зазначаючи, що парадигма метапоетики є самостійним та синкретичним науковим знанням, яке поєднує філософію, науку, творчість [7, 20]. Таким чином вони розширюють значення цього поняття і роблять його межі доволі розмитими Як, наприклад, можна послатися на монографію Вячеслава Ходуса [6] *Метапоетика драматичного тексту А. П. Чехова*, у якій скрупульозно проаналізовані найменші висловлювання письменника про широке коло проблем, пов'язаних із топосами «театр», «драма», «п'єса» (наприклад «театральна публіка», «театр та п'єса», «театр і гроші»).

Ставропольською школою опубліковано понад три десятки праць

(монографій та ґрунтовних статей) присвячених проблемам метапоетики, серед яких виділяємо наступні: К. Штайн *Метапоетика «розмита» парадигма*, К. Штайн, Д. Петренка *Російська метапоетика. Навчальний словник та Метапоетика Лермонтова*; *Метапоетичний словник* за редакцією К. Штайн, Л. Молоканова *Дискурсивний характер метапоетики Андрія Белого як відображення енциклопедичної особистості автора*. У кожній із цих робіт значну роль відведено теоретичному обґрунтуванню метапоетики, адже це складне та багатогранне поняття вимагає уважного вивчення.

У межах нашого дослідження ми звужуємо поняття метапоетики, розуміючи його як аналіз творчих принципів у авторській самоінтерпретації.

Серед основних понять метапоетики, якими послуговуються у дослідженнях, виділяємо наступні: метатекст, метапоетичний текст, метаметапоетичний текст, метапоетична інформація. Тлумачення кожного з цих понять веде до глибшого і точного розуміння складу метапоетики.

Ключовими є поняття метапоетичного тексту та метатексту, які мають спільну рису – вони є носіями метапоетичної інформації. Метапоетичний текст – поняття широкіше, яке містить у собі розгорнуту метапоетичну інформацію, а метатекст – вузьче, адже воно є імпліцитним метапоетичним текстом, який містить метапоетичну інформацію у самому тексті. Таким чином, «метатекст (імпліцитний метапоетичний текст) – це система металементів, які представлені у самому тексті, що

визначає умови, умовності, характер самого повідомлення, а також коментарі до процесу написання цього тексту, його жанру, до форми твору” [7, 19]. Щоб із метатексту отримати метапоетичну інформацію, яку заховано у самому тексті, її необхідно експлікувати. Прикладом метатексту є художній твір, у якому немає прямих метапосилок, але який сам у собі несе інформацію про те, як він створений.

Власне метапоетичним текстом є експлікований текст – це “праці мистця з поезики, статті, есе про поезію, мову, творчість” [7, 18]. У метапоетичному експлікованому тексті метапоетична інформація неприхована, тобто авторська позиція висловлена прямо. Особливість метапоетичного тексту полягає у тому, що з одного боку він присутній об’єктивно (статті про мистецтво), з іншого боку вимагає зусиль учених, які експлікують інформацію із самого тексту. Але, незважаючи на це, як зазначає К. Штайн, ми маємо справу із цінною інформацією – об’єктивними даними досвіду самого мистця, особливостями його світобачення, морально-етичною позицією [7, 19]. Для прикладу: метапоетичним текстом у метапоетиці Івана Тобілевича є статті *Наталка Полтавка* та *Записка до з’їзду сценічних діячів*, у яких драматург аналізує п’єсу Івана Котляревського та театральну справу в Україні, а також лист до Михайла Старицького, у якому Тобілевич висловлює власне ставлення до своєї п’єси *Хто винен?* (*Безталанна*).

Під поняттям *метаметапоетичний текст* розуміють тексти у яких немає “прямих метапосилів

самого автора, але які включають у себе метапоетичні вислови сучасників про творчість, значення п’єс [...] намагаючись при цьому включити творчу свідомість автора у епісистему епохи” [1]. У цьому розумінні до метаметапоетичних текстів відносимо актуальну наразі прижиттєву критику, а також мемуаристику – спогади сучасників про мистця. Важливим тут є розуміння поезики письменника у контексті літератури, мистецтва та філософії сучасного йому часу.

Метапоетику поділяють на загальну (метапоетика поезії, прози та драматургії) та індивідуальну (метапоетика окремого автора), причому загальна складається із окремих індивідуальних [7, 23]. До загальної метапоетики можна віднести монографію Івана Лучука *Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики* [3]. У ній на основі ліричних творів українських авторів простежено осмислення поетичної сутності, механізми, способи та методи, які спричиняють створення поетичних текстів. Наприклад, розглядаючи питання ритму та віршових розмірів, дослідник наводить приклади із висловлювань та поетичних текстів різних авторів, у яких висвітлено це питання, таким чином створює різнобічне, сказати б, стереоскопічне бачення проблеми. Зрозуміло, що набуток такої метапоетичної інформації є корисним.

Метапоетика Івана Тобілевича належить до індивідуальної метапоетики, адже основою дослідження є метатексти та метапоетичні тексти лише авторства Тобілевича, та метаметапоетичні тексти пов’язані

з його творчістю. Проаналізувавши усі авторські тексти Івана Тобілевича щодо наявності у них метапоетичної інформації, приходимо до висновку, що структура його метапоетики має наступний вигляд: 1) статті самого автора (*Наталка Полтавка*, *Записка до з'їзду сценічних діячів* та невелика кількість театральних рецензій); 2) епістолярій; 3) драматичні твори (зокрема *Суєта* та *Житейське море*); 4) метаметапоетичний текст (спогади М. Садовського, С. Тобілевич та інших про драматурга). Серед них експлікованими (метапоетичними текстами) є статті, театральні рецензії, та деякі листи (у переважній більшості до діячів культури – в них Тобілевич дає оцінку власним творам або майстерності інших письменників, драматургів, акторів). Імплицитними ж метатекстами є переважно драматичні твори.

У статтях та театральних рецензіях Іван Тобілевич насамперед виступає інтерпретатором творчості інших драматургів та акторів. Єдина стаття драматурга, у якій аналізується драматичний твір, – *Наталка Полтавка*. У ній Тобілевич говорить про магічний вплив вистави на глядачів, зауважуючи, що навіть при аматорському виконанні вона збирала повні зали – “люди охоче йшли в театр слухати улюблену народну п'єсу” [2, 274]. Там само І. Тобілевич уточнює важливий момент: “Людям радісно було слухати утвір помимо виконання” [2, 274]. Тобто магічне враження справляв сам текст п'єси, а не його сценічне втілення. Ставлячи запитання – у чому сила, краса, і, вочевидь, майстерність «Наталки Полтавки», І.

Тобілевич сам собі відповідає – “у простоті, у правді, і, найголовніше – в любові автора до свого народу, в любові, котра із серця Івана Петровича Котляревського перейшла на його утвір!” [2, 278].

Два майже рівноцінних потужних джерела метапоетичної інформації – епістолярій та спогади про І. Тобілевича відкривають нам творчу лабораторію мистця. У листах знаходимо саморефлексії драматурга, вони особливо проявлені у його листі до М. Старицького, у якому автор деталізовано висловлює власне розуміння конфлікту та характеристики персонажів драми *Хто винен? (Безталанна)*. Тобілевич демонструє свою позицію щодо конфлікту як основи драматичного твору. Але найбільш цінна метапоетична інформація, що есплікується з цього листа, засвідчує технологію творення психологічного змісту п'єси – у ньому драматург розкриває себе як тонкого майстра психологічного різьблення образів персонажів. Водночас він не погоджується із М. Старицьким, який пропонував ввести у п'єсу епізоди, які, на думку І. Тобілевича, не додадуть руху п'єсі: “При всьому цьому руху драми вперед буде не більше, ніж у мене є” [3, 39]. Тут засвідчено відчуття цілісності драматичного твору, як важливого критерію його художності.

Епістолярна спадщина є цінним джерелом метапоетичної інформації через те, що у листах драматург часто описує власний творчий процес ізсередини. Наприклад, про високу самовимогливість до себе як до мистця засвідчують такі зізнання драматурга: “Я тепер став дуже ви-

можливим до себе, і через те мене мало задовольняє всяка річ, написано мною. Це скінчу, здається – добре, передивлюся – погано, і я знову мажу!” [2, 316]. Сам процес роботи Іван Тобілевич описує наступним чином: “Сиджу безвиїзно на хуторі і день і ніч пишу” [2, 316]. Така сконцентрованість і поспіх роботи над п’єсами пояснюється тим, що І. Тобілевич більшість часу перебував на гастролях, де писати йому було важко. Заглиблення у процес написання драматург коментує наступним чином: “Так углибився у свою роботу, що й сплю, і їм зі своїми героями, то, може від того нічого цікавого ніде не помічаю” [2, 316]. Така зосередженість і заглибленість у процес створення п’єси, постійне редагування сцен, тобто вибір оптимальних зображальних засобів, дозволяє створити цілісний літературний твір.

Спогади про Івана Тобілевича (метаметатекст), особливо спогади Софії Тобілевич, найкраще репрезентують творчу лабораторію мистця, зокрема дають цінну інформацію щодо створення тієї чи іншої п’єси. Софія Тобілевич як творча особистість добре розуміла свого чоловіка, високо цінувала його як мистця. У її спогадах є багато цінних спостережень, що стосуються особливостей творчості драматурга. Вона висвітлювала різні етапи творчого процесу у творенні окремих п’єс, починаючи з появи задуму, розробки теми (створення пляну), характеризувала процес написання, редагування та переписування, висвітлювала реакцію на сценічне втілення п’єси. Зустрічаємо у мемуарах дружини драматурга вислови І. Тобілевича стосовно різних елементів п’єси – таких, як образ,

сюжет, цілісність. Зокрема, щодо вибудовування твору як системно організованої цілісності, Софія Тобілевич відзначає величезну самовимогливість мистця, який найретельнішим чином огранював свої тексти, викреслював все зайве, домагався оптимальної обробки кожної сцени, діалогу. “Брязкіт слів, – наводить вона висловлювання драматурга, – залишається лише брязкотом, коли він нічого не додає до потрібного малюнка” [5, 77]. З цього слідує основний творчий принцип Тобілевича, котрий розумів момент оптимізації тексту як один із фундаментальних чинників його мистецької сили: “Нічого випадкового не повинно бути в п’єсі; кожна подія має бути тісно пов’язана з іншою, щоб було видно причинний зв’язок” [5, 77]. Зараз, не ставлячи перед собою завдання детально розглядати спогади Софії Тобілевич як джерело метапоетичної інформації, відзначимо їх особливу значущість для розуміння «секретів» високої драматургічної майстерності корифея українського театру.

Тексти Івана Тобілевича містять у собі метапоетичну інформацію, яка потребує ретельного вивчення та систематизації. Зустрічаються авторські рефлексії щодо оцінки власної творчості, а також погляди на творчість інших мистців (на окремі твори драматургів, або на майстерність акторів); погляди на драматургічне мистецтво; погляди на театральне мистецтво (театрознавчі питання, стан сучасної театральної справи, акторське мистецтво тощо). Останні два види рефлексій одне від одного відмежовуємо умовно, бо ж драма і театр хоч і є різними ви-

дами мистецтва, все ж вони тісно пов'язані між собою.

Отже, метапоетика – це інтерпретація самим автором власної творчості, а також творчості інших письменників. Метапоетичні тексти – це тексти у яких автор виступає дослідником чи інтерпретатором. Досить часто метапоетична інформація не враховується, або частково враховується при дослідженні поезики автора. Розроблена структура метапоетики Івана Тобілевича дозволяє побачити джерела та зміст метапоетичної інформації, яка міститься у авторських текстах та текстах пов'язаних із драматургом. Таким чином, пропонується структура метапоетики драматурга є основою для вивчення його метапоетики, яка, у свою чергу, має стати однією із помітних ланок у дослідженні драматургічного мистецтва Івана Тобілевича.

1. Багдасарян А., *Структура метапоетики драматургических текстов Т. Уильямса*, Web. 12.11.2014.

<[http://конференция.com.ua/files/image/konf%2012/doklad\\_12\\_5\\_24.pdf](http://конференция.com.ua/files/image/konf%2012/doklad_12_5_24.pdf)>.

2. Карпенко-Карий Іван [Тобілевич Іван], *Твори: У 3-х томах, Том 3: Драматичні твори, листи, статті*, Київ: Дніпро 1985, 373 с.

3. Лучук Іван, *Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики*, Львів-Київ 2012, 444 с. (Серія «Літературознавчі студії». Випуск 18).

4. *Невідомий Іван Тобілевич (Карпенко-Карий): листи, п'єси / Упорядкування і вступна стаття С. Бронза*, Кіровоград 2012, 576 с.

5. *Спогади про Івана Карпенка-Карого*, Київ: Мистецтво 1987, 183 с.

6. Ходус В. П., *Метапозтика драматического текста А. П. Чехова*, Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета 2008, 416 с.

7. Штайн К. Э., Петренко Д. И., *Русская метапозтика: Учебный словарь / Ред. В. Шаповалов*, Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета 2006, 601 с.

**Valentyna Muzychuk**

**HISTORY AS A TOOL APPLIED BY HNAT KHOTKEYVCH  
IN HIS DRAMATICS FOR SOLVING OF THE NATIONAL PROBLEM**

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

**Валентина Музичук**

**ІСТОРИЯ ЯК СПОСІБ РОЗВ'ЯЗАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРОБЛЕМИ  
У ДРАМАТУРГІЇ ГНАТА ХОТКЕВИЧА**

*Abstract:* This paper includes the analysis of H. Khotkevych's memoirs covering the historical issues. A brief overview of the author's dramatic works as well as the highlights of their historical problematic are made. Also, the main directions of the author's historiosophy are singled out. Moreover, the paper estimates the actuality of the writer's historical views for the young generation, including for the formation of the national consciousness.

*Keywords:* H. Khotkevych, the historical drama, the historical process, the historical image, the national consciousness

Початок ХХ століття можна охарактеризувати як часи національно-культурного та державного відродження України. Закінчення Першої світової війни виокремлює нові держави на згаданих Австро-Угорської та Російської імперій. Перед українцями у цей час постає проблема самовизначення, формування своєї держави. Точаться активні дискусії навколо питання чи існує українська нація і чи має вона право на свою державу. Якщо так, то якою має бути ця держава: незалежною чи автономною. Неготовність до радикальних рішень у колах української інтелігенції було чи не однією

з головних причин поразки національної революції, а відтак і процесу державотворення.

У цей період пробуджується інтерес до історичного минулого України, її культурно-духових надбань. Саме історія, а особливо історія в літературі й мала послужити орієнтиром для становлення нації як окремої спільноти. В наукових колах широко популяризуються праці істориків М. Костомарова, Д. Яворницького, М. Грушевського, М. Аркаса, М. Максимовича. Ця тема звучить у творах таких письменників-модерністів як І. Франко, Леся Українка, І. Нечуй-Левицький, О. Олесь, М. Вороний,



Б. Лепкий та ін. Цю лінію своєрідно продовжував і Г. Хоткевич.

Репресований у 1938 р. Г. Хоткевич був надовго викинутий із літературного життя України. З прийняттям Україною незалежності, його творчість знову почала повертисся в літературний та науковий обіг. Однак певна частка його творів так і залишилися в архіві письменника.

У 1992 році було опубліковано Хоткевичеву *Історія України (до кінця XVI ст.)* із вступною статтю Наталії Шумило, де авторка ознайомлює читачів із багатогранною постаттю автора, а також звертає увагу на те, що “ще в Харківському реальному училищі хлопець цікавиться історією свого краю, збирає фольклор, вчиться гри на бандурі та скрипці, захоплюється українською літературою” [11, 5]. Відтак література, історія і музика стануть головними захопленнями його життя.

Згодом з'являються статті Д. Нитченка *Універсальний талант Гната Хоткевича* [7], Г. Александрова *Гнат Хоткевич. Героїчна і трагічна доля письменника* [2], де високо оцінюються твори письменника, а особливо – історичні. У статті *Гнат Хоткевич* В. Кізченко зазначив: “Найбільшої ж ваги в літературній творчості Гната Хоткевича на еміграції, як і пізніше, набуває історична тематика. І це не дивно, адже відновлення історичної пам'яті українського народу, повернення йому власної героїчної історії були і є головними чинниками у вихованні національної свідомості. А саме на це і була спрямована багатогранна культурницька діяльність Гната Мартиновича протягом усього його життя” [5, 6].

В запропонованій статті ми спробуємо осмислити процес формуван-

ня історичного світогляду автора крізь призму драматургічної творчості, джерела та мету написання драм та причини звернення в них до художнього історизму.

Погляд Г. Хоткевича на історичні події відбито не тільки в драматичних творах, а й у наукових розвідках, серед них *Історія рідного краю* (в архіві письменника зберігається в рукописах). Судячи з тексту планувалась монументальна робота з історії України з давніх часів і до початку ХХ ст. Але задум автора не був реалізований. Працю спрямовано на формування патріота своєї країни. Цікаво й доступно розповідаючи про події історії України автор пише: “Наш рідний край, наша земля, на якій ми живемо – се Україна, а тому й ми називаємося українці, от як у Франції землі живуть французи, у Германії германці, у Польщі поляки, всякий народ по своїй землі називається. Правда, коли Росією правили петербурзькі царі, то вони, хочаби всіх людей поробити підхожими під одне ярмо, веліли усім називать себе «русскімі», отже й наші люди, одні не знаючи, а другі для своєї користи, почали називати себе «русскімі» [...]. Ми не «русскіє», і не «хахли» і не «малоросси», а українці...” [12, 1].

Цикл робіт *Галичина під Польщею, Галичина під Австрією, Польсько-литовське королівство* описує історію зародження, становлення Литовської та Польської держави, а також Австро-Угорської імперії. Виокремлює вагоме місце Західної України в політиці цих держав. Залишив письменник багато історичних розвідок, таких, як *Наливайко у мідному бику, Як прийняли увільнені селяни “Положеніє 19.02.1861 года”, Енгель-*

*гардти, Історія села Деркачі*. Вони містять багато цікавого історичного фактажу.

Вагомий внесок до розвитку історичної науки і формування національного світогляду зробив письменник, написавши монографію *Два гетьмани* (про Богдана Хмельницького та Івана Мазепу). Оповідь про першого гетьмана ведеться від початку повстання під його проводом і до його смерті. Автор не переказував події тих часів. Він писав: “[...] Здається мені далеко важнішим буде в нашій завданню змалювати загальну картину, дати поняття про особу нашого великого гетьмана на тлі сучасної йому епохи й історичних подій” [10, 16]. Про другого гетьмана він розпочав розповідати з часів великої Руїни, описав умови, в яких Мазепа почав свою політичну діяльність в Україні і до його смерті. Автор співчуває Іванові Мазепі, про похорон гетьмана зазначає, що “ховали українці всю будучу долю рідного краю й рідного народу” [10, 105].

Важливе місце в історичній творчості Г. Хоткевича належить підручнику *Історія України (з давніх давен і до XVI ст.)*, де в доступній для широкого загалу формі розповідається про формування Русь-України, її князів, про роль Речі Посполитої у житті України і про появу козацтва. Автор не забуває підкреслювати, що це українська історія, а не російська. Початок нашої державі дала Київська Русь, а не Московщина і т. д.

Михайло Брайчевський стверджував, що Гнат Хоткевич “не працював із джерелами, не проводив наукових досліджень у справі вивчення вітчизняної минувшини. Він базував свою концепцію на працях

сучасних йому істориків (насамперед М. Грушевського)” [11, 187]. Ми спробуємо спростувати цю думку. Письменник і справді писав свої історичні праці не в науковому стилі, але його джерела не обмежувалися працями лише Михайла Грушевського. Наприклад, у історичній розвідці *Наливайко в мідному бичу* Гнат Хоткевич використовує польські та руські літописи (літопис Самовидця, Граб'янки, Лизогубовський), праці Бантиш-Каменського, Сярчинського та ін. В розвідці *Енгельгардти* знаходимо посилання на такі архівні документи, як *Систематичний вказівник до історичних описів століття Військового міністерства, Формулярні списки* (XIX ст.), *Уставні грамоти*, багато інших архівних списків, зведень та листи відомих осіб. У монографії *Два гетьмани* Гнат Хоткевич аналізує політичну діяльність Богдана Хмельницького та Івана Мазепи, використовуючи, наприклад, *Акти Південно-Західної Русі*, праці М. Костомарова, С. Томашівського, О. Прокоповича та ін.

Дослідник біографії Г. Хоткевича А. Болабольшенко також вказує, що при написанні роману *Тарас Шевченко* письменник мав “купи вивчених архівних документів, стоси монографій, листування з фахівцями, архівами, бібліотеками, вивчення етнографічних джерел, виправлення контамінованих фольклорних текстів” [3, 22].

Отже, Гнат Хоткевич досить прискіпливо вивчав історію своєї країни і навіть зробив деякі історичні відкриття. Уже згадуваний нами Михайло Брайчевський вказує, що у підручнику *Історія України* “автор визначає кількість населення Києва у XII ст. “до ста тисяч”. Таку цифру

вчені отримали лише в останні десятиліття. Г. Хоткевич справедливо підкреслює, що князь у Русі-Україні не був самодержавцем, і пояснює це демократичною традицією, притаманною українському народові. Захоплення Києва та Київської землі Литвою автор правильно відносить до часів Ольгерда, а не Гедиміна, як це приймалося в дореволюційній історіографії і т. д.” [11, 187].

Свої погляди на проблеми української історії та нації Г. Хоткевич висвітлює також у суспільно-політичних статтях *А ми?, Хто ми і чого нам треба?, Виродження* та ін.

Письменник дорікає українцям за те, що вони забувають великі справи своїх предків, забувають мову, приймають чужі звичаї, культуру, розчиняються у чужих народах. Причина цієї ситуації – багатовікове поневолення й забута історія, обмеженість нації в її історичному світогляді: “Вся біда в тому, що в усякій епосі були усякі люде: одні несвідомо йшли вперед, другі могли принаймні се констатувати; треті до-розвилися лише до того, щоб мати змогу оглянуть історію тільки до власного народження й т. д. І завжди мало було людей, котрі дійсно розуміли свою епоху, більшість дивилася більш-менш коротко і крізь всілякі призми: оптимізма, песимізма, надій, безнадійности й т. д.” [14, 1]. Із жахом констатує письменник той факт, що українці можуть бути відкинутими від загального історичного процесу, розчинитися і зникнути з лиця землі: “Стоїмо в передчутті подій, що несуть зміни вікових Бастилій! Скоро, скоро спаде омана з очей, які не бачили досі і не чули досі. І крикнути хочеться! Крикнуть

із усім болем вічно пригнобленого, із усім жахом того, що тоне, коли в останній раз вплив на поверхню хвиль:

- А ми?

А ми де? Ми, українці? Ми ті, що з вами створювали міць Росії! Ми, чиї полки першими увійшли на поле битви, першими приймемо ворожий натиск і першими помремо? Де ж наше ім'я в числі очікуючих?” [13, 13].

Отже, письменник глибоко та науково вивчав історію свого народу та успішно використовував ці знання при написанні своїх творів.

Нині відомо понад 20 його драм (більшість із них так і не були надруковані за життя мистця). Серед них:

- соціально-психологічні драми (*Чи потрібне?, Люди, люди..., Люблю жінчину, Щастя, Василій Жучков, Пристрасті, Емігранти*);

- драми на тему революції 1905 року (*Лихоліття, Село в 1905 році, Море, Вони, На залізниці*);

- гуцульський цикл (*Верховинці (Антін Ревізорчук), Гуцульський рік, Довбуш* (відомо дві редакції з відмінними сюжетами), *Непросте, Прахтикований жовнір*);

- драми про визначних історичних осіб та історичні події (*О полку Ігоревім, Рогнідь*, тетралогія *Богдан Хмельницький, Чорна рада* (приспорований до постановки на сцені роман-хроніка П. Куліша *Чорна рада*), *Повстання чернігівців (декабристи), Етапи* (збережена не повністю)).

Усі ці драми об'єднує одна мета – відобразити історичне минуле свого народу та особистість як головну ланку у становленні історичної національної держави.

Окрім того, Г. Хоткевич у своїх драмах не просто відображав минуле,

осмислюючи його як цілісний процес. У історичних драмах, на думку Володимира Антоновича, Гнат Хоткевич “пробував на взір Лесі Українки віддати сучасні настрої в стародавній історично-побутовій обстанові...” [1, 198]. Загалом же, як зазначав Микола Ільницький, “завдання автора художнього твору на історичну тему [...] – не реконструювати певну сторінку минулого, той чи інший факт чи епізод, як це роблять фахівці, відновлюючи давню споруду, картину або керамічний посуд... Історія завжди спрямована в майбутнє, тому тут на перше місце виступає момент зв’язку, переходу від однієї епохи до іншої, потреба розкрити спадкоємність прогресивних ідей, показати живий зв’язок минулого і сучасного” [4, 152]. Це завдання і пробував реалізовувати Гнат Хоткевич.

Соціально-психологічні драми письменника були створені, в основному, на початку літературної творчості письменника, тобто до 1906 року. Автор еспериментує із внутрішнім світом героїв, їхніми почуттями. Соломія Павличко характеризує цей період в українській літературі, вказує, що письменників-модерністів “приваблювала людина поза політичним, соціальним і навіть національним контекстом. Це, звичайно, була людина певного класу, яка могла собі дозволити самотність, знудженість, артистичні інтереси” [8, 117]. Щодо прози Г. Хоткевича, то можна погодитись із цим твердженням, але не до кінця щодо драматургії. Гострі соціально-політичні проблеми відображені у драмі *Емігранти* (1906), *Василій Жучков* (рік написання невідомий), національні – у драмі *Пристрасті* (1900)

і т. д. Саме соціально-політичні, національні обставини епох випробовують його героїв.

Новаторством позначено цикл п’єс на революційну тематику 1905 – 1906 років. Це драми *Лихоліття*, *На залізниці*, *Вони*, *Село в 1905 році*. Автор щойно сам був учасником революційних подій, відчув настрої епохи зсередини, пережив кожну подію. Він показав ставлення кожної верстви суспільства до подій. Серед них і селяни, й робітники, і інтелігенція, і поміщики, і військові. “Гострі дискусії, сумніви у можливості «загального щастя», віра робітників, студентів та гімназистів у силу та розум вільного народу, масові сцени надавали творові рис і психологічної драми, і героїчної трагедії, визначили вагоме його місце в історії літератури та театру” [6, 44].

Вимушена еміграція письменника до Галичини суттєво вплинула на його світогляд, принесла знайомство із багатьма відомими людьми (Михайлом Павликом, Ольгою Кобилянською, Наталією Кобринською, Василем Стефаніком, Осипом Маковеєм, Іваном Франком, фольклористом Володимиром Гнатюком, малярем Іваном Трушем, актором Олексою Ремезом) спонукало до нових творчих пошуків. Опинившись серед первісної краси природи, людини, занурившись у багате різноманіття мітів, казок, легенд, автор особливо акцентує увагу у своїх драмах на історичному минулому України. 1909 року для створеного ним та О. Ремезом Гуцульського театру він пише *Довбуша*, *Верховинців*, *Непросте*, *Гуцульський рік* та *Практикованого жовніра*.

Останні драми письменника можна назвати омисленням загаль-

## Bibliography and Notes

них проблем української нації, її місця у світі, причин неможливості реалізації питань незалежності як національної, так і особистої. Пише драми *Рогнідь* (1908), *Чорна рада*, *Повстання чернігівців (декабристи)*, *Етапи* (точні дати написання цих творів не відомі), *О полку Ігоревім* (надрукована в 1926 р.), а також драму-тетралогію *Богдан Хмельницький* (надрукована в 1929 р.).

У різноманітті історичних подій автор звертає увагу на визначних осіб, які були причетні до формування історії України, до її піднесення та часів занепаду. Він співчуває цим героям, бо розуміє, що вони були самотні, часто наражалися на байдужість народу. Так, у тетралогії *Богдан Хмельницький*, опинившись у безвихідній ситуації, гетьман у ніч перед Переяславською радою каже вартовому: "...Завтра, отут на цім дворищі, станеться щось страшне: гетьман Богдан Хмельницький продаватиме Україну! Приходь купувати, козаче... Недорого візьму. Ох удар мене шаблею, щоб я почув біль, щоб я кров побачив, і вона б отверезила мене!" [9, 370].

Маючи ґрунтовну історичну базу (у вигляді праць з академічної та неакадемічної історії) Г. Хоткевич у своїй драматургії звертається до історичних тем, щоб зміцнити історичний та національний світогляд свого народу, щоб кожен небайдужий осмислив власні внутрішні психологічні проблеми, визначив свою роль у історіотворенні та позбавився комплексу маргінальності.

1. Антонович Дмитро, *Триста років українського театру (1619 – 1919)*, Прага: Український громадський видавничий фонд 1925, 276 с.

2. Александрова Г., *Гнат Хоткевич. Героїчна і трагічна доля письменника (до 120-річчя з дня народження)*, "Українська мова і література" 1997, № 47, с. 2-4.

3. Болабольченко А. *Багаття не згасає... Родина Гната Хоткевича*, "Рідна школа" 1998, № 6, с. 15-23.

4. Ільницький Микола, *Людина в історії (Сучасний український історичний роман)*, Київ: Дніпро 1989, 356 с.

5. Кізченко В., *Гнат Хоткевич*, "Історія України" 2003, № 48, с. 4-7.

6. Лобас Петро, *Гнат Хоткевич і проблеми становлення української національної драматургії та театру XIX – початку XX ст.*, [у:] *Гнат Хоткевич та українська культура*, Рівне 1992, с. 40-45.

7. Нитченко Дмитро, *Універсальний талант Гната Хоткевича*, "Березіль" 1994, № 3-6, с. 104-113.

8. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1999, 447 с.

9. Хоткевич Гнат, *Богдан Хмельницький. Тетралогія*, Том VI, Харків: Рух 1929, 440 с.

10. Хоткевич Гнат, *Два гетьмани*, Київ: Дніпро 1991, 107 с.

11. Хоткевич Гнат, *Історія України (до кінця XVI століття)*, Київ: Веселка 1992, 230 с.

12. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 688: *Гнат Хоткевич*, Опис 1, Од. зб. 207, 331 арк.

13. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 688: *Гнат Хоткевич*, Опис 1, Од. зб. 210, 13 арк.

14. Центральний державний історичний архів України у Львові, Фонд 688: *Гнат Хоткевич*, Опис 1, Од. зб. 255, 47 арк.

**Anna Verlata**

**DRAMATIC POEM *DREAM OF UKRAINIAN NIGHT*  
BY VASYL' PACHOVSKYI: THE SYMBOLIC NATURE  
OF NON-REALISTIC CHRONOTOPE**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Анна Верлата**

**ДРАМАТИЧНА ПОЕМА *СОН УКРАЇНСЬКОЇ НОЧІ*  
ВАСИЛЯ ПАЧОВСЬКОГО: СИМВОЛІЧНА ПРИРОДА  
ІРРЕАЛЬНОГО ЧАСОПРОСТОРУ**

*Abstract:* The article highlights the specificity of non-realistic chronotope in Vasyl Pachovskyi's dramatic poem *Dream of Ukrainian Night* in terms of symbolic vision and creative thinking of the Ukrainian playwright. The primary focus of the article is on the dominance of mythical chronotope and on the oneiric elements as a major factor in Vasyl' Pachovskyi's conception of the play.

*Keywords:* symbolic creative thinking, non-realistic chronotope, oneiric chronotope, dramatic poem, drama, remarque

Символізм як модерністська стильова течія ґрунтувався на уявленні мистців про символ як єдино можливий спосіб передачі прихованих порухів душі, прагнення її до злиття із Універсумом. Побутувала думка, що «під видимою грою явищ повсякденного життя захована вища істина буття, таємниця, яка не досягається людиною логічно чи раціонально, а постає як натяк, як незрозуміла підказка, яку мистець витлумачує за допомогою творчої мрії або сновидіння...» [7, 62]. Прикметно, що фантастичні мотиви широко використовувались митцями різних часів і культур, проте у символіст-

ських творах вони набувають особливого звучання, оскільки дають письменникові змогу повно й багатогранно виразити концептуальні риси власного задуму, не оминаючи взаємодії з реципієнтом у процесі декодування символічного навантаження образів та мотивів твору.

Символістські тенденції є домінуючими у драматургії польського письменника Станіслава Виспянського як представника «Молодої Польщі» та Василя Пачовського як молодомузівця. Творчість Василя Пачовського була предметом наукових студій як українських літературознавців (Лариса Залеська-Ониш-

кевич, Микола Ільницький, Наталія Малютіна, Мирослава Медицька, Степан Хороб), так і польських (добробок цього автора в контексті феномену «Молодої Музи» досліджений Агнешкою Матусяк). Особливо перспективними є порівняльні дослідження творчості драматургів у контексті української та польської модерної драми, що дозволяють яскравіше відобразити загальне суспільно-історичне та мистецько-естетичне тло, яке сприяло становленню й розвитку Модернізму в Польщі та в Україні, а також провести типологічні паралелі між цими літературними явищами у контексті національної ідентичності кожного з народів.

Відомо, що літературні здобутки «Молодої Польщі» мали великий вплив на формування модерністських тенденцій у творах літераторів Галичини початку ХХ століття, тому не здається дивним, що п'єса *Сон української ночі* ідейно, естетично й поетикою споріднена із *Весіллям С. Виспянського*. Іван Франко свого часу висловив досить суворе критичне судження щодо цього твору Василя Пачовського: «Його символічно-фантастична драма *Сон української ночі*, опублікована пізніше, виявилася слабким наслідуванням польського символіста Виспянського й не справдила, незважаючи на те, що містить багато гарних сцен, покладених на неї надій» [8, с. 730]. Такий відгук спричинив багато дискусій щодо оригінальності твору й міри художніх запозичень українського автора у польського. Дослідники вказаної проблеми стверджують, що не варто говорити про пряме наслідування однієї дра-

ми іншою, оскільки обидва твори мають свою національну основу й персонажів, зумовлених тогочасними українськими та польськими реаліями, а також окремі відмінні образні й архітектонічні риси. Микола Євшан, який чи не першим з українських критиків став на захист драматичного твору Пачовського, з цього приводу зазначає: «Я думаю, що про подібність обох творів не можна говорити так, немов би щось Пачовський позичив. А коли ми звикли при *Сні української ночі* згадувати *Wesele* (вийшло вперше 1900 року), то треба це пояснити спеціальним характером обох творів та їх відношенням до сучасного життя; що мимоволі їх до себе зближує. Вони обидва є новим словом молодого покоління, що кладе нові підвалини під будову національного храму, немов новою проклямацією в житті народів українського і польського, і повинні належати так само до історії, як до літератури. Але поза спільним обом творам характером не може бути між ними ніякої ідейної спільності, хоч би вже через те, що обидва твори чисто національні, і кождий із них є впливом питомого національного духа» [1, 185].

Ідейно-естетична свідомість В. Пачовського у символістському ключі презентує основні конфлікти п'єс, головних персонажів, їхні думки та вчинки, оточення, хоча у кожному окремому творі вдало поєднує символістські концепти з рисами романтизму, імпресіонізму, неоромантизму тощо. Актуальним при цьому є розгляд часопросторової специфіки дії, оскільки у різних драматичних творах В. Пачовського хронотоп охоплює як реальну,

дійсну, так і містичну, фантастичну площину. Ця особливість архітекτονіки тією чи іншою мірою виявляється в усіх п'єсах Василя Пачовського. Автор нерідко влітає у канву ірреального часу мотиви сну. «У метафізично-алегоричних драмах В. Пачовського, які він сам називав трагедіями, містеріями, дія переноситься у площину ідеальних сутностей, але трагедія *Сон української ночі* та інші його драми виходять за межі так званої драми ідей» [4, с. 29]. Реальний та фантастичний часопростір тут інколи переплетені настільки, що дуже часто неможливо провести чітку межу між ними. Така тенденція драматичного мислення характерна і для *Весілля* Станіслава Виспянського. Фантастичними засобами творення художньої дійсності обом драматургам вдається точніше передати специфічні душевні стани героїв, натякнути на подальший розвиток дії, а отже, залучити читача або ж глядача до власного розуміння образів-символів, трактування й доповнення авторських ідейно-естетичних концепцій, закладених у кожній із п'єс. Метою нашої статті є встановлення значення ірреального, зокрема оніричного, хронотопу для художньої цілісності драматичної поеми *Сон української ночі* Василя Пачовського у контексті спорідненості із драмою *Весілля* Станіслава Виспянського, а також перспективи розгляду ірреального часопростору крізь призму символістських доміант драматичного мислення авторів.

Драматичний твір *Сон української ночі* своєю назвою спонукає до думки, що ірреальний час і простір тут мають всеохопний, тотальний

характер. Цю особливість подекуди спостерігаємо й у драмі *Весілля*. «Уся дія драматичних творів *Весілля* і *Сну української ночі* проходить в атмосфері містичности, візійности й ірреальности, забарвлена фольклорно-мітологічною поетикою» [5, 152]. Можемо зауважити, що С. Виспянський віддає перевагу більш менш рівномірному балансуванню справжнього та візійного світів, достатньою мірою змальовує соціальні особливості, звичаї й побут народу; ірреальний візійний часопростір уводиться автором лише із початком другого акту. Натомість у В. Пачовського ми бачимо конструювання ірреального хронотопу як початковий прийом творення п'єси, а розкриття реальних подій – чи то швидше натяки на них – спостерігається з розвитком дії. Та й сама структура і загальне значення візійности як композиційного об'єднувального прийому в обох творах має різну природу. Микола Ільницький влучно зауважує, що видіння у Станіслава Виспянського зазвичай вводяться як ретроспективне продовження картин сучасного, а у Василя Пачовського навпаки – вони постають суцільними символами, що потребують розшифрування [3, 42].

Першим сигналом до символічного сприймання хронотопу п'єс є те, що дія відбувається вночі й триває до світанку. Традиційно ніч – це пора містичного мороку, коли особливу силу має зло, «ніч – мати сну та смерти; як сам захід сонця, так і настання ночі людина здавна сприймала з тривогою» [2, 399]. У такому часопросторовому контексті розгляд *Сну української ночі* як цілісного символістського твору є



особливо актуальним. Троє студентів у кришталевій печері кують золотий вінець – символ державности України, який своїм сяйвом переборює морок ночі. Тут варто звернути увагу, що печера – закритий локус, який перебуває під землею. Це вказує на важливість і священність усіх дій, які там проводяться, а також на залучення до цих дій лише окремих утаємничених людей. У мітологічному контексті вказаний простір може трактуватися як місце проведення обряду ініціації – перетворення дитини на дорослого чоловіка, переходу людини з одного стану в інший для звершення важливих і серйозних справ. Завдяки творенню автором саме такого мітологічного простору студенти символічно сприймаються як обрані, посвячені юнаки, що повинні виконати місію відновлення української держави. Кування золотого вінця – своєрідне ініціаційне випробування для них, виконання якого дозволить повести за собою народ.

Символічний фантастичний час у *Сні української ночі* стиснутий подібно до пружини, яка ось-ось має випростатись. Величезний калейдоскоп подій укладений у часові межі однієї ночі. Всі напружено чекають початку гасла, що спричинить вибух. Іван Мазепа закликає студентів не покладати рук, щоби встигнути викувати золотий вінець до того моменту, коли прозвучить клич Богдана Хмельницького, який має знаменувати загальнонаціональний здвиг і перший крок до формування української держави. Характерною ознакою ірреального часу в *Сні української ночі* є введення у дію персонажів-духів, гетьма-

нів козацької України, що байдужі до плину земного часу і символізують незнищенність ідеї, заради якої вони покинули потойбіччя. «Як і Станіслав Виспянський, драматург оживляє гетьманів, письменників Шевченка, Гоголя, Куліша, Драгоманова і навіть дух древнього Бояна через візії, уявлення, сновидіння» [10, 183]. До слова, у творі польського автора фігурують не тільки примари історичних діячів, а й містично-символічний образ Хохоло, поява якого ніби спрямована на підготовку інших дійових осіб (а зрештою, й читачів або ж глядачів) до появи духів визначних постатей. Водночас, «із появою Хохоло у драматичну дію включається світ народних вірувань, мітів, легенд, літературних алюзій, авторської фантазії, окарікатурених в поетиці тексту» [4, 43].

Композиційно драма *Весілля* відзначається більшою стрункістю, ніж твір українського автора. Можливо, у цьому полягає причина її більш вдалої сценічної історії порівняно зі *Сном української ночі*. Перша дія *Весілля*, виписана зі значними вкрапленнями рис реалістичної драми, чіткіше прив'язує розвиток подій до реальної площини, на основі якої реципієнт має змогу сприймати символічну інтенцію автора, виражену в подальшому їх розгортанні. Модерністські елементи набувають своєї сили у другому й сповна реалізуються у третьому акті *Весілля*. «У другому акті відбувається значне ускладнення дії: контрапункт діялогів реальних персонажів і матеріялізованих конструктив-візій, що з'являються в їхній уяві, відтворює панорамну картину історичного, соціального літературно-мистецького

буття польської культури та ментальності. Розмикається час і простір: у роздвоєній свідомості гостей весілля з'являються візійні образи, що персоніфікуються і вступають у діалоги, які виявляють авторську оцінку» [4, 42]. Водночас, багато дослідників творчості Виспянського акцентують увагу на структурно-сміслових паралелях драми *Весілля* із традиційною організацією вертепного дійства (шопки). Це виявляється у символічному рухові персонажів по колу (вказаний принцип є домінантним чинником організації у творі драматурга), а також у застосуванні символічно-мітологічного часопростору танцю.

Дія драматичної поеми Василя Пачовського не виписана у чіткій хронологічній послідовності, для неї характерна одночасна багатоплановість. Однак, це не можна ставити на карб авторові як хибу літературної майстерности (хоча й *Сон української ночі* був першим драматичним твором цього автора) чи очевидний недолік у пляні сценічного потенціалу п'єси. Імовірно, саме творенням нерозчленованої реально-ірреальної площини твору авторська символістська ідейно-естетична свідомість поривалась виразити свою потугу в змалюванні візії національного воскресіння України. Більшість сцен у творі розрахована на рецепцію в символістському ключі. Чому певний епізод розвивається саме так, для чого одночасно з ним відбувається ще якась подія, яким має бути підсумок – усе це читач або глядач може зрозуміти, залучивши власний інтуїтивний потенціал до сприймання і трактування символічного ірреального часопростору.

«Дійство [...] не проривається в сучасність, воно сприймається як візія майбутнього через викликання минулого» [3, 44].

Суто оніричний хронотоп виражений у двох драматичних творах по-різному. Наталія Малютіна зазначає, що у *Весіллі* фінальне запрошення Хохоло всіх гостей до символічного танцю-сну (смерти) осмислюється як «*fatum* польської свідомості», кепкування з колективних ілюзій [4, 43]. Тобто оніричний хронотоп у польській драмі накладається на сакральну-фантастичний час і простір танцю як домінанти драматичної акції.

Відомо, що танець здавна вважався людьми магічною дією, яка виконується тільки певними втаємниченими особами або ж усім колективом людей і повинна допомогти у здійсненні якоїсь мети. Танці звичайно супроводжували різні обрядодії, зокрема й обряд ініціації. Степан Хороб наголошує, що у *Весіллі* танець Хохоло може вважатися «символом громадянського маразму, до якого призводить народ пасивне чекання якогось чудотворного визволителя, безнадійність усіх традиційних, вузьконаціональних і вузькопатріотичних ілюзій» [10, 179]. Справді, виходячи зі первинної сутності Хохоло, можна це трактувати саме так. Однак, беручи до уваги мітологічний контекст танцю як ритуальної дії, варто розглянути цей епізод як своєрідний обряд ініціації, випробування і перетворення польського народу, після якого люди зміняться, психологічно й ментально дозріють, стануть іншими – сильнішими й наполегливішими у боротьбі за свою державу. І можливо, цей громадян-

ський маразм є першим кроком на шляху до повного очищення власної свідомості від усіляких очікувань дива й подібних псевдосподівань, адже запал реально-ірреального дійства – скороминущий і недовготривалий, а ідея незалежності – вічна.

Символічний простір танцю у *Весіллі* окреслений колом і спрямований на ще яскравіше виділення драматургом ідейної концепції прагнення до об'єднання народу. Така форма була основною для виконання ритуального танцю, а ще відображала культ Сонця й Місяця у первісному суспільстві. Коло символізує акт єднання, родинні зв'язки, національну та етнічну спорідненість. Недарма у багатьох народів, зокрема й слов'янських, збереглися танці, що виконуються в колі (українська коломийка).

У *Сні української ночі* оніричні часопросторові елементи виражені імпліцитно. Студенти під впливом втоми та злих навіювань Демона засинають у печері мертвим сном, відокремлені від решти світу сірчаним димом, що його напускає той злий дух. Лише русалкова вода – символічний образ народної поезії – має силу визволити їх зі смертельного сну. Можна трактувати обмежений закритий простір як царство смерті, у якому волею злих сил ув'язнена світла ідея, а проведений у смертельному сні час – як втрачений, не використаний для здійснення покладеної на студентів місії.

Сірчаний дим, викликаний демоном, виходить із-під землі й заступає дорогу гетьманам до печери, де сплять студенти. У тексті маємо його символічно-образну інтерпре-

тацію як *кровавого*. Дим є стіною між студентами та козацькими ватажками; це символічний кордон, перешкода, яку злі сили ставлять на шляху до золотого вінця – уособлення великої державницької ідеї в авторському розумінні. Дим – це отрута, що «зачиняє уста», а живі постаті крізь його завісу здаються мертвими холодними скульптурами. Таким чином, символічно переосмисливши цей просторовий образ, реципієнт підсвідомо відчуває лихо, поразку великої справи, невдачу в її здійсненні.

Земний та потойбічний світи зустрічаються один із одним у сцені молитви України. Вона (Україна) із надзвичайною розпукою та жалем нарікає на ті муки і страждання, які довелося витерпіти її народові. Водночас десь із-під землі лунає, мов грім, голос, наказуючи не хулити Бога, щоб не заслужити ще більшої кари.

Ремарки в обох п'єсах, вважаємо, можна розглядати як окремий масштабний елемент авторського символістського мислення – настільки велике тут їх значення. На поліфункціональність ремарки в українській модерній драматургії вказує Степан Хороб, зазначаючи, що саме вона має характерну здатність вступати у складні взаємини з діялогом та монологом, стає одним із засобів драматичного характеротворення й принципом структурування обставин і ситуацій у розгортанні подій твору, сприяє розкриттю мотивацій дій і вчинків героїв [9, 59]. Її роль дуже важлива для розуміння часопросторових параметрів акції у п'єсах. В. Пачовський описує локальні межі дії надзвичайно натхненно,

поетично, подекуди навіть занадто масштабно, аніж того вимагає авторська ремарка у драматичному творі: «Ліворуч [берег Дніпра] піднесений у горб, що спадає провалом. У тому проваллі леліються леготом вітру зелені очерети, обжемчужені сріблитою рососою... На самім обриві берега видно полудневий спад високої могили» [6, 1]. Однак, це стимулює уяву читача, спонукає його до змалювання у власній свідомості величних і прекрасних краєвидів – символу української землі. Обширні за розміром топоси таять у собі пам'ять про героїчні події минулого й натякають на відтворення їх у майбутньому. З іншого боку – це відкритий простір природи, у якому є місце для існування мітологічних істот (Русалок) та містичних (Демона, духів). «У символістському художньому мисленні Василя Пачовського природа проступає одухотвореною субстанцією, що легко асоціюється з думками й почуваннями людини, що зрештою набуває трансцендентних рис» [10, с. 182].

Четверта дія *Сну української ночі* розпочинається масштабним змалюванням величної картини передсвітанкової пори. Формально це авторська ремарка, проте з перспективи часопросторового аналізу твору вона має велику вагу, тим більше, що написана швидше в епічному ключі, ніж у драматичному. Світанок – це час сподівання на краще, час, коли зло втрачає свою силу. Перед нами постає вільний степ, огорнутий сизою мрякою і надзвичайною тишею, яку вряди-годи порушує спів Русалок. Ніби грім звучить серед цієї тиші голос Богдана, який запитує, де вінець, де правда, де щастя-рай.

Такий контраст умироствореного передсвітнього часопростору та потужної гучної репліки спонукає до передчуття лиха. Початок п'ятої дії знаменує собою велике народне віче у часі світанку: «Тихо на землі, хоч маком сій! Але що гуде, що клеко-тять під землею? Велике віче цілого народу – на зарані воскресення! Так, правда – вже голубіє сапфірове небо на сході... Займається на світ!» [6, 246]. Урочистий тон ремарки підтверджується подальшими подіями: уламок гори обвалюється у провалля, відкриваючи вхід до печери. Звідти виринає урочиста процесія, у центрі якої студенти несуть золотий вінець. Кульмінаційним моментом є сцена, коли Вона одягає вінець на себе. Отже, український народ звільняється з полону, виходить із підземного царства мороку на світ, бачачи перед собою золотий вінець. Не усвідомлюючи до кінця його значення, народ, у символістській свідомості автора, перетворюється на некерований натовп, руйнівну стихію, душею якої є Марко Проклятий.

Станіслав Виспянський у своїй драмі символічно окреслює часопростір дії вже на початку твору в першій ремарці: «Noc listopadowa; w chacie, w świetlicy» [15]. Далі подано звичайні для ремарки уточнення особливостей інтер'єру хати, проте вже цим першим реченням автор блискуче формулює атмосферу, яка буде панувати упродовж дії. Ніч пізньої осені сповна віддзеркалює основні ідейні концепти – тугу за незреалізованою незалежністю польського народу, надії на майбутнє воскресіння держави. Також в означенні пори року можна вловити натяк на поразку листопадового по-

встання 1830 року, який символічно наштовхує на входження в атмосферу розбитих ілюзій та сподівань на здобуття самостійної держави.

Фінальна сцена драматичної поеми українського автора виписана у трагічному дусі. Золотий вінець піднесений перед мільйонами невидючих очей натовпу на чолі з Марком. Блиск вінця зливається із кривавим блиском сонця, що сходить. Автор ставить риторичне запитання: «Ох коли вже стане те сходюче сонце ясне, не кроваве?» [6, 289]. Таким чином, оптимістичний за природою світанковий час дисгармоніює із зображуваними подіями й означає, що проллється ще багато крові, перш ніж натовп зможе прозріти, стати народом і зрозуміти вагу державницької ідеї.

У *Весіллі* символічно спорідненим із образом золотого вінця є образ золотого рогу, який має скликати селян до боротьби за незалежність Польщі. Однак, його роль залишається до кінця не виконаною – у Ясека падає шапка, і він губить ріг на роздоріжжях («*u rozstajnych dróg*»). Символічно постає тут основний локус – роздоріжжя. «Роздоріжжя, розстань – місце, звідки розходяться або куди сходяться дві чи кілька доріг; розпуття; символ вибору; здавна вважається фатальним, тому, лаючи, закликають: “Хай тебе винесе на роздоріжжя!” (маючи на увазі, очевидно, нечисту силу, яка полюбляє це місце); [...] у давнину на роздоріжжях ховали самогубців та карних злочинців, душі яких не знали спокою й переслідували прохожих; [...] фатальність цього місця визначила переносний зміст сполучення на роздоріжжі – у стані нері-

шучости, важких роздумів, вагань» [2, 505-506]; роздоріжжя здавна сприймалося як символ нескінченного пошуку, блукань. Таким чином, символічне хронотопне конструювання ситуації спонукає реципієнта до підсвідомого розуміння поразки запланованих суспільних зрушень.

Отже, трактування ірреального часопростору крізь призму символістського драматичного мислення Василя Пачовського та Станіслава Виспянського допомагає чіткіше й повніше осягнути основні ідейні засади творчості драматургів – попри популярну модерністську настанову на «мистецтво для мистецтва», одним із головних адептів якої був, зокрема, Станіслав Пшибишевський. Символізм Василя Пачовського у всіх без винятку його п'єсах спрямований на артикулювання єдиної ідеї – становлення й розбудови самостійної України. Автор вірив, що колись після важкого та затяжного летаргічного сну нашої держави обов'язково настане ранок, його світло засліплюватиме не кривавою загравою, а блискучим сяйвом золотого вінця України. Приблизно у тій же площині лежить ідейне спрямування *Весілля* Станіслава Виспянського щодо майбутнього Польщі. І хоча з точки зору загальної літературної вартости значення творчості С. Виспянського у польській літературі оцінюється незрівнянно вище, ніж значення творчості В. Пачовського в українській, проте у контексті глибини націєтворчих основ їхньої драматургії ці автори можуть бути поставлені на один щабель: Виспянський – як помітний представник польських національних прагнень у драматургії, а Па-

човський – як чи не найяскравіший, хоч і не оцінений належно, виразник української державницької ідеї в національній літературі.

### Bibliography and Notes

1. Євшан Микола, Василь Пачовський, [у:] Idem, *Критика. Літературознавство. Естетика*, Київ: Основи 1998, с. 181-188.

2. Жайворонок Віталій, *Знаки української етнокультури: словник-довідник*, Київ: Довіра 2006, с. 505-506.

3. Ільницький Микола, *Візія національного «воскресіння»: «Wesele» Станіслава Виспянського і «Сон української ночі» Василя Пачовського*, «Слово і Час» 2000, № 6, с. 41-44.

4. Малютіна Наталя, *Польська та українська модерна драма: перехрестя традицій*, Одеса: Одеський національний університет імені І. Мечникова 2013, 186 с.

5. Медицька Мирослава, *Творчість Станіслава Виспянського та українська література кінця XIX – початку XX століття: рецепція і типологія*, Івано-Франківськ 2008, 316 с.

6. Пачовський Василь, *Сон української ночі: трагедія*, Львів 1903, 289 с.

7. Пронкевич Олександр, *Символізм: його естетика й історія*, [у:] *Всесвітня література в середніх*

*навчальних закладах України* 2001, № 7, с. 62-64.

8. Франко Іван, *Українська література 1904 – 1906 років*, [у:] Idem, *Додаткові томи до Зібрання творів у п'ятдесяти томах*, Том 54: *Літературознавчі, фольклористичні, етнографічні та публіцистичні праці (1896 – 1916)* / Ред. Є. Нахлік, Київ: Наукова думка 2010, с. 723-731.

9. Хороб Степан, *Поліфункціональність ремарки в українській і європейській модерній драмі*, [у:] Idem, *Діалоги у відсвіті слова : українська драматургія в типологічних зіставленнях*, Івано-Франківськ: Місто НВ 2013, 308 с.

10. Хороб Степан, *Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століть (Неоромантизм, символізм, експресіонізм)*, Івано-Франківськ: Плай 2002, 416 с.

11. Eustachiewicz Lesław, „Wesele” *Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa: WSiP 1998, 141 s.

12. Nowakowski Jan, *Wyspiański: studia o dramatach*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1972, 196 s.

13. Okońska Alicja, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa: Wiedza Powszechna 1971, 479 s.

14. Sztudynger Stefania, «Wesele» *Stanisława Wyspiańskiego*, Warszawa 1968, 121 s.

15. Wyspiański Stanisław, *Dzieła zebrane*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1958, Tom 4: *Wesele*, 305 s.

Oksana Rybas'

**SECESSION NARRATIVE  
OF SYLVESTR YARYCHEVSKYI'S SHORT FICTION**

Institute of Philology  
of Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Оксана Рибась

**СЕЦЕСІЙНИЙ НАРАТИВ МАЛОЇ ПРОЗИ  
СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСЬКОГО**

*Abstract:* The features of secessionist literature of XIX – beginning of XX century at the example of West-Ukrainian writer, pedagogue, cultural and social activist Sylvestr Yarychevskiy's prose narrative are analyzed in the article. Participation in cultural, educational activities during his stay in Europe, nearness to the artists organization of *Vienna Secession* (1897), fellowship in the organization *Sich* in Vienna, teaching in the cities of Western Ukraine and Romania, journalist work, communication with the fellow writers affected the transition from realism to modernism in S. Yarychevskiy's prose works. We analyze in this article the concepts *secession*, *secessionism*, *Secession* to determine the style of specific dominant and present the concept *secession feature (secessionist)* as a characteristic of author's short fiction. This aspect allows to improve the understanding of Sylvestr Yarychevskiy's heritage and to extend the understanding of the whole period *fin de siècle* (European literature end of XIX – beginning of XX century) in the interethnic art contacts context.

*Keywords:* Sylvestr Yarychevskiy, secession, short fiction

Український майстер слова, педагог, культурний та громадський діяч Сильвестр Яричевський в одному з листів до Осипа Маковея причиною звертання до сецесії називав необхідність розвивати чуттєву сферу у художній творчості [11, 491]. Чи був він сам письменником-сецесіоністом і що можна констатувати з цього приводу, звертаючись до його прозової творчості, покаже аналіз доробку письменника в літературному контексті доби.

У такому контекст спробуємо побачити нові грані європейської літератури межі XIX – XX століть – *fin de siècle*. Увага до топосу і часового відрізка сецесійного періоду пожвавлюється у наш час в Україні не лише через вихід наукових розвідок (роботи Я. Поліщука, Ю. Коваліва, Т. Гундорової, С. Павличко, А. Матусяк та ін.), але й завдяки публікації художніх творів, як, наприклад, *Фелікс Австрія* Софії Андрухович. Саме у той період відбувалось осо-

бливе культурне пожвавлення, яке багато в чому визначило обличчя українського Модернізму та справило вплив на всю подальшу історію української літератури. Сецесія як культурне явище потребує ґрунтовного дослідження, зокрема в аспекті зв'язків українського письменства з європейськими літературами. У цьому контексті є сенс розглянути творчість Сильвестра Яричевського – неординарного мистця межі XIX – XX ст., який у своїй прозовій творчості поєднав кілька літературних і культурних традицій – завдяки проживанню в Австро-Угорській імперії, Румунії й активній культурній та громадській діяльності: близькості до організації мистців *Віденського сецесіону*, участі в роботі товариства *Січ* у Відні, викладанню в Кіцмані, Коломиї, Сереті, журналістській праці, спілкуванню з колегами-літераторами (І. Франком, О. Маковеєм, Є. Ярошинською та ін.).

У нашій статті ми розглянемо прозові наративи письменника культурного помежів'я Сильвестра Яричевського в контексті європейської літературної сецесії межі XIX – XX ст., намагатимемося побачити нові грані літератури *fin de siècle* із проясненням відповідної термінології (*сецесія*, *сецесійність*, *сецесіонізм*, *сецесіон*); проаналізуємо сецесію в контексті поєднання кількох літературних і культурних традицій (зокрема українсько-австрійських); проведемо огляд малої прози та сецесійного наративу цієї прози в рамках літературного процесу.

Загалом наприкінці XIX ст. письменники модерного світосприйняття підтримували тісний зв'язок із європейським літературним жит-

тям. Для Західної України (з центрами у Львові та Чернівцях) Відень був найавторитетнішим культурним центром. Українсько-австрійські паралелі знаходимо в українсько-німецькому білінгвізмі літератури Галичини та Буковини межі XIX ст. на матеріалі творів українських письменників (Юрія Федьковича, Ольги Кобилянської, Сильвестра Яричевського, Івана Франка). Михайло Гнатюк відзначає не лише вплив європейських літератур на українську, але й вплив слов'янської стихії на культуру Австро-Угорщини: художні твори і літературознавчі праці згаданих письменників, написані німецькою мовою, сприяли популяризації української культури та літератури у Європі [2, 10]. Василь Стефаник та Іван Франко надсилали статті до австрійських видань, Ольга Кобилянська писала твори німецькою мовою та друкувала їх за кордоном, Сильвестр Яричевський брав участь у діяльності «Січі» у Відні, писав німецькою мовою твори педагогічного та публіцистичного змісту (*Ein Dichter der Liebe und des Protestes – Поем любові і протесту* – промова до 100-річчя від дня народження Тараса Шевченка; *Kunst und Ästhetik in der Mittelschule – Мистецтво та естетика у середній школі*).

Щоб з'ясувати міру сецесійності прози Сильвестра Яричевського, необхідний екскурс в історію поняття та розбір термінологічних варіацій.

Поняття *сецесія* походить від латинського *secessio*, що означає *відпадання* та історично пов'язане з давньоримською епохою, де означало: 1) форму відмежування плебеїв від патриціїв; 2) відокремлення частини території від певної держа-



ви (фактично сепарацію). У мистецтвознавстві існує кілька похідних термінів, як-от: *сецесіонізм*, *сецесіон*, *сецесійність*. Розглянемо їхні особливості та доцільність вживання. Поняття *сецесія* принагідно до розгляду культурних та літературних явищ на теренах Європи межі століть активно використовує Юрій Ковалів: „перехідний етап у кожній національній літературі завжди здійснюється за принципом притягування – відштовхування, має у творчій еволюції кожного письменника власні часові інтервали, вказує на складний рух від одного напрямку (стилю) до іншого. Такий процес називають *сецесією*” [4, 19], як прояви дослідник розглядає творчість парнасців, маньєризм, бідемаєр та інші перехідні художні стилі. Сецесія межі XIX – XX ст. вбачається практично об'єднувальною ланкою між традиціоналізмом та новаторством: “Усвідомлення сутності сецесії сприяє виробленню адекватного розуміння складних взаємин Модернізму та Реалізму, модерного та народницького типу світобачення” [4, 22]. Психотип мистців перехідного періоду дослідники теж називають *сецесійним*. Модерне мислення вплинуло на пересемантизацію художньої творчості та жанрово-стильову деканонізацію.

Володимир Погребенник наголошує на доцільності розмежування понять: „варто залишити термін латинського походження *сецесія* (у перекладі *відірвання, відокремлення, вихід частини з цілості*) для домінування ним явищ в історичній і політологічній сфері, [...] у галузі ж мистецтвознавства слід було закріпити в сучасному термінологічному

узусі пойменування *сецесіонізм* на означення мистецького напрямку, що постав у кінці XIX ст. у північній і центральній Європі” [7, 7].

Аналізуючи культурне життя Відня, діяспорна дослідниця творчості С. Яричевського М. Ласло-Куцок вживає як рівноправні обидва визначення: і *сецесія*, і *сецесіонізм*. Вона слушно означає сецесіонізм як своєрідне відгалуження французького символізму на терені Австро-Угорщини, що саме переживала соціальну та мистецьку кризу, відповідно, мистецький напрям не зміг набути стрункості, а парадоксально поєднав у собі непоєднане – від елементів натуралізму до *мистецтва заради мистецтва* [10, 10-11].

Разом із поняттям *сецесія* Ю. Ковалів вживає термін *сецесіон*: “У мистецтвознавстві для з'ясування еволюції культурно-художньої парадигми, ідентифікації нових течій іноді вживають термін *сецесіон*, поширений у німецькому та австрійському мистецтві межі XIX – XX ст.” [4, 20]. Проте у більшості випадків це поняття все ж використовується у назві організацій, що протиставляли традиційному мистецтву мистецтво модерне: *Мюнхенський Сецесіон*, *Віденський Сецесіон*, *Берлінський Сецесіон*. Так, *Віденський Сецесіон* (1897) згуртувався навколо часопису *Ver Sacrum*. Програму організації розробили Г. Клімт та Й. Гофман. Серед її найголовніших представників можна назвати Йозефа Ольбріха (1867 – 1908), Отто Вагнера (1841 – 1918), Йозефа Гофмана (1870 – 1956) та ін. [1, 42]. З діяльністю *Сецесіону* були знайомі українські мистці, в тому числі й С. Яричевський, який відвідав виставку 1898 року, написав

про неї цикл репортажів до журналу „Буковина”, відзначав доленосний вплив нового мистецтва на свою творчість.

Поряд із вказаними поняттями ми пропонуємо термін *сецесійність* – як художню доміную в контексті австрійсько-українських літературних взаємин перехідного періоду та відображення сецесійного психотипу. Для мистців синкретичного світобачення, які проте не були чистими сецесіоністами (не поділяли певних принципів, властивих естетиці напряму), це може бути відповіддю на питання стильової спрямованості. Висловимо *гіпотезу*, що прозі Сильвестра Яричевського властива сецесійність, та чи можна означувати стиль мистця як сецесіонізм? Для прояснення звернемося до найвагоміших концепцій дослідників творчості мистця та до аналізу художнього наративу письменника.

Один із перших науковців, що здійснив солідний розбір доробку С. Яричевського, М. Івасюк говорив про мистця як про реаліста, рішучо відкидаючи спорідненість із європейським Модернізмом (маючи на увазі аспект декадентизму), стверджуючи таку рису, як посиленна психологізація прози [3].

Укладачі *Вибраних творів* (Чернівці, 2009) О. Івасюк та М. Бузинська розглядали творчий шлях С. Яричевського у контексті літературних перетинів та контактів, зокрема, його активної участі в товаристві “Січ” у Відні, однак у полі зору дослідниць не фігурував вплив європейського передмодернізму [9].

Ім’я Сильвестра Яричевського в контексті сецесійних рухів звучить

у найсучасніших наукових працях Юрія Коваліва *Історія літератури у 10 томах* (том 1 і 2, 2013 р.), Тамари Гундорової *Проявлення слова: дискурс ранняго українського модернізму* (2009 р.), Валентини Челбарих *Творчість Сильвестра Яричевського в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століть* (2009 р.) та ін.

В. Челбарих розглядала малу прозу С. Яричевського з огляду на дві тенденції – закоріненість світогляду мистця у традиції українського літературно-мистецького процесу та зв’язок з філософсько-естетичною концепцією *Віденської сецесії*, вплив якої виявляється передусім в органічному поєднанні поетикально-стильових ознак реалізму, символізму, імпресіонізму, експресіонізму, натуралізму [8].

Ю. Ковалів, аналізуючи доробок письменника, також констатував, що поезія, проза та драматургія містять ознаки *сецесійності* завдяки близькості до європейських літературних рухів і кіл [4], [5].

В. Погребенник розглядає ліричний та ліро-епічний доробок С. Яричевського у контексті європеїзаційних орієнтацій у добу ранняго Модернізму, відзначаючи синкретизм традиції та новаторства, наявність естетичних аплікацій сецесіоністських компонентів в усталену класичним романтизмом і натуралізмом жанрово-стильову форму [7, 5].

За спостереженнями румунської україністки М. Ласло-Куцюк, проблемно-тематична та поетикальна масштабність творів *віденського* періоду „тісно пов’язана з багатим культурним горизонтом, який відкрився Яричевському у Відні завдя-

ки його студіям у столичному університеті та близькому контакту з могутнім рухом сецесіонізму” [10, 8].

Таким чином, дослідження акцентують увагу на впливах європейського сецесійного мистецтва на творчість С. Яричевського за рахунок близькості до *Віденського Сецесіону* та заглиблення в мистецьке життя австрійської столиці.

Однією із рис сецесійності у літературі, що засвідчило новий тип художнього мислення та зображення з властивою йому фрагментарністю, є звертання до епічних та ліро-епічних жанрів – новел, оповідань, поезій у прозі, фрагментів. Про специфіку творення малої прози пише дослідниця М. Ласло-Куцюк у передмові до двотомного видання творів письменника (Бухарест 1977): “оповідання Яричевського [...] являють собою часто портрети з *натури* реальних осіб, з якими автор, подібно репортерів, іноді вступає в діалог, примушуючи співбесідника розповісти про своє життя, висловити свої погляди. Мета цих творів аналітична: виявити вплив певного середовища, насамперед великоміського, на світогляд людини, на її долю” [6, 27]. Цю мету ми схильні розглядати як нарративну стратегію автора.

Маючи досвід журналістської роботи (зокрема, для знаного журналу “Буковина”), С. Яричевський у творах надає слово персонажам, приділяє велику увагу мотивації їхніх вчинків. Новели та оповідання зі збірок *На філях життя*, *Горатинські оповідання*, *Вірую*, *З людського муравлиська*, *Між терням і цвітом* тримали у фокусі уваги людину в ситуації соціальних зрушень кінця XIX ст. У художньому світі відображені

живі типи в переломний період історії в соціальному, економічному та культурному житті Відня, Львова, Рогатина. У автора переважає міський текст, слідом за І. Франком та М. Вороним мистець вводить у творчість урбанізм.

Досліджуючи малу прозу С. Яричевського, Ю. Ковалів зауважує: “Дебютна збірка *На філях життя* (1903) репрезентувала ще сецесійний психотип, який тяжів до нового художнього мислення, заглибленого в різні плясти людської психіки, у конфлікт свідомого і підсвідомого” [5, 232]. Додамо, що не лише перша, а й подальші збірки тонко передають соціальні зрушення та екзистенційні пошуки особистості. Психологізм переданий і на рівні відображення внутрішнього світу персонажів, і у специфіці міжперсонажної комунікації; автор майстерно відтворює процес контактів із підсвідомістю. Згадаємо, що саме на початок XX ст. припадають психоаналітичні дослідження всесвітньо відомого австрійського психіатра Зіґмунда Фрейда з питань структури психіки, індивідуального несвідомого та теорії лібідо (*Тлумачення сновидінь*, 1899, *Психопатологія щоденного життя*, 1901, *Три нариси з теорії сексуальності*, 1905 та ін.). Перебування у Відні та зацікавлення модерними віяннями у суспільному та культурному житті, очевидно, сприяло обізнаності С. Яричевського із новими дослідженнями й у сфері людської психіки. Заглиблення у пляст індивідуального підсвідомого із виявленням комплексів знаходимо у багатьох творах письменника: *Проблематик*, *Пустка*, *Неправдива не-*

*вістка, Під самий Великдень, Бондариха, Madame sans gêne. Образець по настрою та ін.*

Чутливість, про яку писав С. Яричевський у листі до О. Маковея як про сецесійну рису, особливо близька і художньому сприйняттю автора. Жанри малої прози дають можливість подати історію ляконічно, щоб справити на читача сильне враження. Емоційна напруга, екстремальна ситуація, емпатичне апелювання до читача властиві художній манері письменника. Так, вражає психологічний злам старої Ульріхової, спричинений крахом релігійного світогляду у вік антигуманного раціоцентризму (*Свята книга*); не лишає байдужим трагедія життя талановитого артиста, який вимушений грати ролі по кав'ярнях після підлаштованого звільнення з театру (*Солодке ім'я Артист*); викликає занепокоєння і тривогу психологічно достовірне й у той же час містичне оповідання, а по суті трилер – про чоловіка, що опинився сам на сам зі смертю (*Страшний товариш*); торкає неймовірна наративна організація тексту, яка передає монолог письменника із того світу (*В лавровім вінку. Елегія по літераті*).

Орнаментика – яскрава характеристика сецесії (звідси культурологічне означення *квітковий стиль*) – також властива малій прозі С. Яричевського, вона виявляється в оніричних видіннях та нагромадженні символів, асоціацій. Наприклад, в оповіданні *Великодня мрія* наявні градаційні містично-символічні замальовки, звучать голоси, що передають видіння золотого віку України у сні головного героя Стефана: „Той дивний, могутній голос!

На його поклик устають «гетьмани в золотім жупані». Ось пишний Гордієнко на воронім коні. Ось сильний Богдан Хмельницький, незалежний володар України. [...] Встає козацтво, встає Україна... Бам! Бам! Бам!” [11, 95-96]. У новелі *Чорна смерть* постає картина асоціацій головного героя – лікаря в боротьбі з чумою (або, за висловом наратора “шпіона людськості в таборі пристрашеного ворога”), який сам став її жертвою: “в самотній кімнаті чути стукіт. Хтось мішає спокій хворого. Ба ні. Се вірний приятель збиває йому домовину. [...] Ви чули повістку, де повідається, що упав юнак у зеленому полі, а вороний заіржав сумно і ямку-могили своєму другові-чоловікові копає” [11, 194].

Особливостями організації подієвого ряду малої прози С. Яричевського є причинно-наслідкові зв'язки, визначена часова та просторова структури, змінність ситуацій, представлення не просто набору подій, а нарації другого порядку (наприклад, текст у тексті притаманний збірці *Горатинські оповідання*). Мінімальні розповідні одиниці – частини тексту, що передають подію та її рецепцію, – подають включення у внутрішній стан персонажів. Таким чином фокалізація зосереджується не на самій події, а на сприйнятті її з боку одного з персонажів (наприклад, Ульріхової у *Святій книзі*, безіменного наратора у *Страшному товариші*, старого батька у *Пустці*).

У більшості творів зустрічається авторська розповідь другого рівня, у якій оповідач передає історію, в якій він відсутній (*Свята книга, Пустка, Великодня мрія, Шовініст, Ох! Ті романи, Дурна, що вона собі*

гадає), а також авторська розповідь першого рівня, що виявляється через виклад від першої особи, де наратор є головним чи другорядним персонажем (*Страшний товариш, В лавровім вінку, Пан оберляйтенант, Задоволений чоловік, Кельнер*). Якщо наратор виражено присутній у внутрішньотекстовому просторі, він передає своє оцінне ставлення до того, що відбувається. У такому випадку і вступ, і останні слова містять ненав'язливий, але цілком конкретний вияв ставлення, що знаходить вираження в позиції оповідача, який в емоційному пляні не залишається стороннім спостерігачем, хоч і не завжди постає актантом і рушієм сюжету (*Пан оберляйтенант, Проблематик, Пустка, Кандидат на злодія* та ін.). Констатуємо в цьому відмінність від реалістичного наративу, якому притаманний дидактизм (твори П. Куліша, Марка Вовчка, О. Кониського). На противагу йому твориться такий тип нарації, який викликає емоційне співпереживання, подібно до творів В. Стефаніка, О. Кобилянської, М. Коцюбинського, Лесі Українки та інших письменників модерного світосприйняття.

Сецесійне світовідчуття виражається на рівні художніх пошуків, автор долає надмірну описовість (подеколи починає тексти з включення у діалог: *Антихрист надходить!, Кельнер, Вірую...*), додає деталізацію, ляконізм та фрагментарність письма – ніби мазками, штрихами, що зближує стилістику з поезіями у прозі, які теж належали перу автора. Наявне експериментування у формі: в більшості творів є невеликий вступ, у якому подано прологомени до історії (найчастіше у вигляді ана-

логій), зокрема, в оповіданнях *Пан оберляйтенант, Неправдива невістка, Палій*.

Та є риси, притаманні сецесійному мистецтву, які не властиві творчій манері С. Яричевського – це насамперед декадентство, яке письменник активно засуджував, а також поєднання натуралізму та *чистого мистецтва* (ідея *мистецтва заради мистецтва*) – стилістично його твори найближчі до імпресіонізму та символізму [8]. Також не властиві авторові громадського звучання ескапізм, екзотизм та еротизм – риси, на яких наголошує дослідник сецесійної естетики Ярослав Поліщук [6, 23].

Усі науковці схиляються до тези про поєднання реалістичної традиції та модерного новаторства у творчості С. Яричевського, більшість із них (В. Челбарах, Ю. Ковалів, М. Ласло-Куцюк, В. Погребенник, М. Гнатюк) розглядають доробок мистця в контексті зв'язків із рухом сецесіонізму, що розгорнувся у Європі, головним чином в Австро-Угорській імперії, де у 1890-их рр. проживав письменник.

Наше дослідження наративів збірок *На філях життя, Горатинські оповідання, Вірую, З людського муравлиська, Між терням і цвітом* виявило, що риси сецесіонізму у літературі – переважання жанрових форм малої прози, орнаментальна та символічна насиченість, урбанізм (творення міського тексту), емоційна та емпатична чутливість, тонкий психологізм із заглибленням у несвідоме – різною мірою присутні у прозі мистця. У творчості письменника наявне тяжіння до модернізму (не погодимося із тенденційною дум-

кою М. Івасюка про Яричевського-реаліста), але сецесіонізм як напрямок пов'язаний із більшим впливом натуралізму, декадентством, екстравагантністю (за Я. Поліщуком), ніж дозволяв собі письменник громадянського звучання. На нашу думку, адекватним поняттям для визначення особливостей прози мистця є риса *сецесійності* як художня домінанта, що не є цілісним стилем, а пов'язана із синкретичним поєднанням символізму, імпресіонізму, реалізму в малій прозі Сильвестра Яричевського, що відображає специфіку наратування письменника у руслі австрійсько-українських взаємин літератури епохи *fin de siècle*. Такий аспект дозволяє поглибити знання про творчість автора та розширити уявлення про весь період літератури межі XIX – XX ст. у контексті європейської міжлітературної взаємодії.

### Bibliography and Notes

1. Андрущенко Ігор, *Культура Австро-Угорщини кін. XIX – поч. XX ст. Духовний злет доби історичного занепаду*, Київ: Альтерпрес 1999. 225 с.
2. Гнатюк Михайло, *Українсько-німецький білінгвізм: пограниччя чи діалог ідентичностей*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія філологічна, Львів 2014, Випуск 60, Частина 1, с. 10-18.

3. Івасюк Михайло, *Письменник-демократ Сильвестр Яричевський. Життя та творчість*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Одеса 1971, 20 с.

4. Ковалів Юрій, *Історія української літератури: кін. XIX – поч. XX ст.*, Київ: Академія 2013, Том 1, 512 с.

5. Ковалів Юрій, *Історія української літератури: кін. XIX – поч. XX ст.*, Київ: Академія 2013, Том 2, 624 с.

6. Поліщук Ярослав, *Література як геокультурний проект*, Київ: Академвидав 2008, 304 с.

7. Погребеник Володимир, *Фольклоризм поезії Сильвестра Яричевського в контексті розвою української літератури від романтичного традиціоналізму до сецесіонізму*, [у:] *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*, Серія: Філологічні науки, Бердянськ 2014, Випуск 1, с. 5-12.

8. Челбарах Валентина, *Творчість Сильвестра Яричевського в українському літературному процесі кінця XIX – початку XX століття*: дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, „Українська література”, Київ 2009, 194 с.

9. Яричевський Сильвестр, *Твори*, Чернівці: Букрек 2009. 304 с.

10. Яричевський Сильвестр, *Твори*: У 2-х томах, Бухарест: Критеріон 1977, Том 1, 301 с.

11. Яричевський Сильвестр, *Твори*: У 2-х томах, Бухарест: Критеріон 1977, Том 2, 509с.

**Oleh Bahan**

**MYKOLA YEVSCHAN: AESTHETIC MODERNIST  
OR NEO-ROMANTIC CONSERVATIVE?**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Олег Баган**

**МИКОЛА ЄВШАН: ЕСТЕТ-МОДЕРНІСТ  
ЧИ НЕОРОМАНТИК-КОНСЕРВАТОР?**

*Abstract:* In this article the questions of discourse of modernism in literary criticism of Mykola Yevshan of the early 20<sup>th</sup> century are researched. It is proven that the author perceived the modernism as bifurcated phenomenon with positive and negative elements, sharply criticized decadents and formalism, considered as particularly worthwhile heroic spirit and aristocratic, neo-romanticism line in modernism. The thesis is about conservative and irrational worldview of M. Yevshan. He did not perceive positivism and socialism. It is substantiated that Galician critic was the forerunner of vistykyism (willful) neo-romanticism of 1920 – 1940.

*Keywords:* modernism, criticism, neo-romanticism, decadents, aestheticism, irrationalism, heroism, “Ukrainian Hut” (“Ukrainska Khata”), art, mass, aristocratic

Постать Миколи Євшана (Федюшки) (1889 – 1919) є знаковою для доби Модернізму в українській літературі, оскільки саме йому довелося порушити гострі й глобальні проблеми відставання і перебудови українського письменства в новому дусі, владосся виділитися серед плеяди модерних критиків (М. Сріблянський, А. Товкачевський, П. Богацький та ін.), які згуртувалися довкола ново-генераційного журналу «Українська хата». Водночас Микола Євшан став критиком завдяки особливій силі національної самокритики, чуйному аналітизмові, принциповому світоглядюві. Як естетик, він, можливо,

до кінця не сформувався (фактично відійшов від регулярної літературної критики у 1914 р., у віці 25-ти років(!), через початок світової війни), тому в його поглядах іноді звучать контрверсійні думки і теоретичні тези. Все ж твердо можна сказати, що визрів він із естетики німецького романтизму та ірраціоналістичних учень кінця ХІХ ст., передусім Фридриха Ніцше.

Прикметно, що у 1912 р. саме Микола Євшан переклав і видав *Промови до німецької нації* Йоганн Готліб Фіхте, які вважалися першим концептуальним маніфестом націоналізму в європейській філософії

та культурі. Цим він заклав основи модерного українського вольового націоналізму, найповніше вираженого у творчості наддніпрянського публіциста й ідеолога Дмитра Донцова (1883 – 1973). Відомо ж бо, що ідеї Фіхте потужно вплинули на концептуалістичну його віхових праць – *Підстави нашої політики* (1921) і *Націоналізм* (1926). Багатьма своїми ідеями і принциповими тезами (індивідуалізм, антимасовізм, культ сили, модерністський скепсис, захоплення неоромантизмом та ін.) Микола Євшан став предтечею вісниківства, літературного феномену 1920 – 1940-х років, який спалахнув під впливом ідейно-естетичної лінії журналу «Літературно-науковий вістник» за редакцією Дмитра Донцова, на ґрунті філософії та настроєності вольового націоналізму саме як культурного явища мистецького героїзму, світоглядного традиціоналізму, консервативної (неоклясичної) формально-стильової тенденції (творчість Є. Маланюка, Ю. Липи, Л. Мосендза, О. Стефановича, О. Лятуринської, Юрія Клена, О. Ольжича та ін.). Це потверджує і рання стаття Миколи Євшана *Михайло Драгоманов як літературний критик* (1909 р.), в якій є неслівна ще спроба критично переосмислити драгоманівський раціоналізм. Як відомо, вісниківська ідейно-естетична традиція якраз виходитиме із постулату цілісного заперечення філософського позитивізму-прогресизму метра українського лібералізму і соціалізму Михайла Драгоманова.

Галицький критик завжди пов'язував художню творчість із ідеєю національного служіння. Однак через те, що він завзято заперечував естетику пісного реалізму, народни-

цтва в сучасній науці склався стереотип сприйняття Євшана як тільки «естета», «модерніста», «індивідуаліста» і т. ін. Насправді він вельми критично ставився до новомодного декадентизму з його егоцентризмом і гіпертрофією форми, до теорії «мистецтво для мистецтва». Його центральним устремлінням було прагнення надати національній літературі патосу творчого горіння, моральної відповідальності, широко проблемности. Микола Євшан, може, як ніхто інший, пристрасно хотів подолати фатальні для української літератури та культурної свідомости провінціалізм, народницький етнографізм, спрощений позитивізм. Змагався за велич нації, за могутній виплеск її творчої енергетики, якнайширше засвоєння високих європейських художніх традицій. У останній своїй публікації він писав: «Культура нації – се її свідомість власної сили, се творення своїх питомих життєвих форм. Се організування, плекання, будування одної, спільної всім, *колективної волі* (письмівка моя. – О. Б.), се змагання до установлення своєї окремішности перед цілим світом» [2, 2]. У цій тезі Микола Євшан – достеменний попередник Дмитра Донцова.

Як яскравий інтелектуал, Микола Євшан критикував українську культуру за дрібнопроблемність, просвітянщину, плаский нативізм і, навпаки, підтримував у ній усе високе, вишукане, аристократичне. Тому особливо захоплювали його Леся Українка й Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський і Василь Стефаник. Об'єктивно його творчість була продуктивним інтелектуалістським спуртом у сфері національної самокритики і розбудження самосвідо-



мости українства, викриття яловости та прісности його ментальности. У певному сенсі це був спалах яскравого метеорита, який осяяв темні закутки українського відсталого, бездержавного, культурно недеформованого життя, і який згорів у вирі світової війни.

Микола Євшан активно писав про західноєвропейську літературу (ескізи про Руссо, Кляйста, Ленау, Келлермана, Гавптмана, Шпільгагена, Банга, Шніцлера, Кіплінга, Містралю), глибоко цікавився польською літературою (статті про Конопніцьку, Залеського, Красінського, Пруса, польський літературний Модернізм), оригінально осмислював російську літературу (студії про Толстого, Добролюбова).

Участь критика в журналі «Літературно-науковий вістник» і «Українська хата», які були у той час головними трибунами пропаганди нових естетичних ідей в українській культурі, обумовила його позицію прокладача нових шляхів, рішучого поборювала застарілих форм національної літератури. Закономірно, що Микола Євшан як естетик виявився в епіцентрі українського Модернізму, якого він застав уже у сталих формах. На час приходу його в культуру визріли таланти М. Коцюбинського і О. Кобилянської, Лесі Українки і В. Стефаніка, Г. Хоткевича і М. Черемшини, відбулися перші спалахи українського символізму, імпресіонізму і неоромантизму, промайоріла львівська «Молода Муза». Тобто критик вже мав можливість оцінити потугу модерної української літератури, розглянутися по Європі й зіставити українські здобутки із європейськими, міг зробити ширші висновки і поставити

«діягноз» недуг і відставань українського літературного процесу.

Очевидно, що на характер естетичного мислення Миколи Євшана мала значний вплив польська модерна література і її теоретичні основи. На це вже звернув увагу сучасний український дослідник, наголосивши на можливій ідейній та проблемній залежності Євшана від провідного критика періоду «Молодої Польщі» Станіслава Бжозовського, власне, від ідей його знаменитої книги *Легенда «Молодої Польщі»* [5, 28]. Поряд із теоріями німецької клясичної естетики і філософією Ф. Ніцше Микола Євшан був активним адептом новочасних теорій французької школи естетики Е. Енекена, Ж.-М. Гюйо, А. Бергсона.

Отже, проблема нашої статті має кілька аспектів:

а) у чому полягала оригінальність Євшанової концепції трактування модернізму?

б) як оцінював критик знакових письменників, які виражали тенденції формалізму, егоцентризму в модернізмі?

в) які пріоритети ставив для національної літератури у пляні набуття нею більшої естетичної повноти й належної експресивности?

г) які філософські сенси вкладав Микола Євшан у свої програмні тези розвитку літератури?

Ці і подібні проблемні аспекти Євшанової творчости вже пробували осмислити, і то вельми продуктивно, С. Павличко [5] і С. Яковенко [5].

Однак, можливо, через дотичність теми Євшана в їхніх дослідженнях, коли його ідеї виступають лише як фрагменти загальної картини Модернізму, ми так і не отримали чіткого визначення місця і спрямовальності

суті концепцій критика. Так само Микола Ільницький, зробивши низку глибоких спостережень над критикою Миколи Євшана, зрештою схилився до загальних визначень його як естета [3]. Тобто питання, наскільки Микола Євшан був адептом Модернізму загалом, яку з естетичних течій у цьому поліваріантному явищі він виділяв як найбільш продуктивну і якими були його пріоритети у пляні стимуляції творчості письменника, залишилися відкритими.

Це закономірно, бо усі названі нами ґрунтовні дослідники, як впливає із концепцій їхніх праць, головним критерієм визначення ваги мистецького твору і творчих устремлень письменника мають «свободу художніх шукань». Як світоглядні ліберали-космополіти вони сприймають Євшанові імперативи про відповідальність перед нацією, перед традицією, його імперативи героїчного й аристократичного служіння ідеалові як щось «назадницьке», «несуттєве», «обридливо-надоддливе».

Це дуже промовисто видно ось у такому пасажі Соломія Павличко: «... Непомітно для себе Євшан схвалює утилітаризм мистецтва, так палко засуджений ним у народництві. Тут він, як і ціле покоління “Української хати”, потрапляє до теоретичної пастки, з якої йому так і не вдалося виплутатися. Євшан упевнено цитує Ніцше, відповідаючи на народницьку позицію Грінченка: “Мистецтво не єсть для самої боротьби, але для павз і спочинку перед і серед неї...”. І водночас у сусідньому абзаці [...] говорить про покликання вищих одиниць виховувати й вести загал. Він пропонує вкрай утилітарне визначення літератури: “Література се

ще не саме боротьба за визволення. Се краса протесту, краса бунту проти насильства і найтяжчого рабства, яке єсть: рабства духу”» [4, 135]. (Цитата взята із статті Миколи Євшана *Добролюбів і його критична школа*, 1911 рік). І тут можемо запитати у самої дослідниці: чи вона, бува, сама не потрапила до теоретичної пастки, власне, до пастки світоглядної, відмовляючись прийняти філософію людини, яка має кардинально відмінні від неї переконання і світовідчуття? Адже ж ясно, що Євшан у цитованому уривку говорить про вічну героїку, яка двигтить в людському бутті, про той прометеївський дух, який завжди перетворює людину на бунтаря і свободолюбця во ім'я вищих ідеалів Гідности, Волі, Шляхетности і Добра. Ясно, що його думку про вічне і сакральне громадянське визволення, яке перетворило європейську цивілізацію на прекрасну і величну історію боротьби за Свободу і Честь, ніяк не можна ставити в один семантичний ряд із думками Бориса Грінченка про соціальний прогрес. Світоглядною проблемою-пасткою для С. Павличко стало її ототожнювання соціально-матеріалістичного служіння із служінням національно-громадянським, ідеалістичним; обидва вони, як для лібералки, видаються їй лише непотрібними «тягарями», які заважають людині реалізувати свою еґо-свободу.

Далі С. Павличко робить таке влучне спостереження: «Євшан вважає, що творчість поета підлягає передовсім інстинктові, чуттю. Він не намагається розщепити її на біологічні фактори. І загалом він не вечний-теоретик, який заглиблюється у фізіологічні або психіатричні деталі

психологічного процесу. Його інтерес до психології більше загальний, навіть екзистенціальний, з погляду універсального трагізму долі мистця, універсальности його душевних конфліктів» [4, 156].

Зауважимо, що такий же ірраціоналізм в естетиці згодом розвивав Д. Донцов і його послідовники – Є. Маланюк, Ю. Липа, Д. Віконська, Н. Геркен-Русова, О. Теліга та інші теоретики-«вісниківці» у 1920 – 1940 роках. Тому нам незрозумілими є тези С. Павличко про замкнутість М. Євшана у своєму часі, про нерозвинутість його теоретичної традиції в наступні періоди української літературної історії, про те, що «Спроби реанімувати або продовжити його (модернізму «Української хати» і Євшана. – О. Б.) дискурс після Першої світової війни по-суті не вдалися» [4, 162]. Чому не вдалися? Адже естетичні концепції названих теоретиків-«вісниківців» у багатьох аспектах і навіть ширше розвивали естетичні засади Євшана, власне, як яскравого теоретика героїчного мистецтва, вольового неоромантизму. Явно видно, що науковець упереджено, навіть вороже ставиться до цієї естетичної лінії, тому й не хоче бачити її.

Тож метою нашої студії є спроба показати, наскільки критично Микола Євшан ставився до формалістсько-еґоцентричних тенденцій у Модернізмі, чому його можна вважати теоретиком саме неоромантизму як стильової еманациї духу героїки і в якому сенсі Євшана можна вважати естетиком-ірраціоналістом, предтечею «вісниківства»-націоналізму як явища.

В одній із перших своїх статей про тенденції сучасного йому модер-

нізму із характерною назвою *Поетія безсилля* («Українська хата», 1910, № 2) Микола Євшан писав: «Нове мистецтво українське, в повнім того слова значенні безідейне. Ніякого в ньому змагання виявити свій світогляд, свої думки, свої пересвідчення тепер нема, бо того всього у нього і мало було. А коли дійсно хотіли [наші мистці] щось сказати, то це було таке слабе, що мусили убирати його в дидактику. На своїх ногах воно устояти не могло. І так найновіше покоління лишилося таким самим грубим, як і попередні йому [...]. І через кілька років показалося, що, властиво, сил у його зовсім немає, щоб далі йти. Показалося, що героїв, орлів немає [...]» [1, 54-55].

На думку критика, українську сучасність заливає море міщанства, він цитує вірш Максима Ґорького про наступ міщанської свідомости [1, 55] і ось так малює картину здрібніння літератури: «Той брак дійсно великих, творчих індивідуальностей, дійсно великих сердець і умів вони закривають. Бачачи, що до нічого великого вони не здібні, дрібнички вони побільшують до небувалих розмірів, щоб мати ілюзію величчя та сили; не маючи змісту, вони форму беруть за зміст і утішаються нею; не уміючи дати собі ради з матеріалом творчим і обробити його, вони тим більше дбають про гарний стиль. Замість великих картин, які були б в силі своєю щирістю та виразом знайти відгомін у серцях людських, вони дають образи такі, що передовсім засліплюють очі, ударяють своєю яскравістю, надзвичайністю і несподіваністю. З фальшу та самих дисонансів вони наміряються дати гармонію. І те все кладуть високо понад життя, і по-

клоняються тим ідолам, якби се дійсно було їх святе мистецтво». [1, 55]. Це спостереження не тільки точно осмислює сутність модерністського бездуховного формалізму і його тенденцію до деструкції, а й навітлює нам ментальні та світоглядні ознаки сучасної літератури постмодернізму, яка є морально та ідеологічно спорідненою із авангардизмом початку ХХ ст.

Микола Євшан із пієтетом цитує Івана Франка, який правильно вловив сутність художньої тенденції декадентизму наприкінці ХІХ віку: «Не маючи або не хотючи мати ніяких живих людських інтересів, бажаючи буцімто стояти поза буденною роботою верств, змагань ідеалів, на вершинах чистої краси, вони закривають тим перед очима публіки або своє нерозуміння життя, або свій цинічний індіферентизм. І що ж дають їй за це? В найліпшій разі – безцільну гру слів і форм, кольористичні контрасти, барвисті декорації, за котрими нема нічого живого й реального. А це також тенденція, що розминається з метою поезії. Поетична краса се не є сама краса поетичної форми, ані нагромадження якихось нібито естетичних і гарних образів, ані комбінація гучних слів. Усі ті складники тільки тоді творять дійсну красу, коли являються частинами вищої цілоти, духовної краси, ідейної гармонії. А тут, як і на кожному полі людської творчості, головним, рішучим моментом є, власне, та душа, індивідуальність, чуття поета» [1, 56-57].

Розвиваючи цю Франкову тезу, Микола Євшан так підважує формулу «мистецтво для мистецтва»: «Для своєї оборони перед закидом, що вони тікають від життя, знайшли

творці аргумент, що творчість основана на інших підставах, як життя. З конечности творчість така мусить робитися щораз більше схолястичною, мертвою і безжизненною, мусить їй щораз більше бракувати свіжости, красок та віддиху. Їй бракує ґрунту під ногами.

Становище творців стає щораз більш безнадійне... І починають говорити про ідеальність; починають оперувати великими словами і поняттями, кокетують із вічністю. Ті поняття дають їм певного рода забуття, самообман, дають їм ілюзію того, з чим вони давно розцурались; оп'янюють їх і закривають перед їх очима власну неміч, непродуктивність, творчу безсильність» [1, 56].

Микола Євшан виводить свій естетичний афоризм: «Бо ж дійсна творчість все буде плодом душ дійсно сильних і все буде мати над людьми дійсну силу» [1, 56]. І ще один: «Правдивий творчий ідеал завжди буде силою життєвою!» [1, 56].

Розвиваючи думку австрійського критика Г. Бара, Микола Євшан робить таке глибоке узагальнення: «Свідомо починають декаденти жити своїми тільки галюцинаціями, свідомо видумують щось таке, що могло би дати їм якусь емоцію чуття. Бажання образити скрізь, де тільки можна, так званий громадський дух, являється як головний мотор їх діяльності – се дає їм розривку». [1, 57]. Теза абсолютно реактуальна для оцінки сучасного постмодернізму. У цьому контексті критик говорить про естетизм Агатангела Кримського, який веде його до «браку артизму», про «до несмаку одностайні і монотонні сварки» Петра Карманського та «його видушувани, вифан-

тазовані конфлікти трагічні», про віршоробство Сидора Твердохліба і Степана Чарнецького [1, 58].

На закінчення Микола Євшан робив такі висновки про характер доби декадентизму і новонароджуваного авангардизму: «Від кількох літ стоїмо серед загальної апатії суспільності, серед занепаду всякого громадянського духа в широкому розумінні того слова. І молода наша генерація письменників zachovується так, як би нічого не хотіла від життя, не ждала ніякої будучності, нічого не сподівалася і доживала свої дні. Атмосфера творча стала така неможлива, така млява, що об'яви дійсної творчої думки стають щораз рідші, немає в ній чим віддихнути, чується пригноблення та мертвота [...]. Коли взагалі творчість має якийсь змісл, коли судилося творцям бути тими, що творять будучність, показують людині шлях до неї, і коли вони дійсно наділені вищою свідомістю, цінять той образ людини і кращого життя, який воздвигала все творчість, – то в ній ми повинні виздоровіти, віддихнути повними грудьми і набрати сил за великий ідеал: свободи чоловіка» [1, 58].

Цю деморалізацію, невмотивовану контрверсійність духу, надмірну гру уяви й образів критик спостеріг і в одного з найулюбленіших своїх письменників – Михайла Яцківа: «Вибухи сили, трохи чи не елементарної, сплітаються тут з повним ослабленням творчим, вичерпанням [...]. Нудьга, бажання тихого безболісного спокою, де душа любивалася б своєю нерухомістю та змученням, – а відтак неначе раптова блискавка, неначе ураган, чуємо лет чогось дикого, шаленого і сильного, і слухаємо

із запертим віддихом; але огонь пристрасти, запал і певного роду духове лінивство, квітизм не мають розмежування. І маємо враження, що сам автор сміється злобно з тої нашої непевности, бо за нею йому добре, він певний себе і невідгаданий. Він тут певний себе експериментатор; внутрішній огонь той глибокий, очисний ліризм заступає його; але непомітно байдужість і нудьга підгризають той запал щораз більше; являється тільки привичка підглядати людину... І це дуже характеристичне явище в сучасній творчості. Де зневіра обгорнула творця зовсім, де він вже зовсім не уміє видобути зі своїх грудей ні одного звука природного, де він на все уже махнув рукою – там лишається ще тільки охота до такого холодного, немилосердного експерименту, гостра, рафінована аналіза всього, що може видатись якоюсь відрадною оазою» [1, 57].

Очевидно, цим спостереженням галицький теоретик заглянув у щойно започатковану еру авангардизму, яка у різних формах триває й до сьогодні. Він побачив, як формується мистецтво морально безвідповідальне, націлене на цинічну гру з масами, бездуховне й бездухове, органічно втягнуте у стилістику штукарства і вдавання.

У статті *Суспільний і артистичний елемент у творчості* («Літературно-науковий вістник» 1911, Книга 3) Микола Євшан спробував розв'язати проблему свободи мистця, наскільки він може відірватися від суспільства і що йому дасть така самотність. Він розуміє, що екзистенційально «людина хоче щастя, хоче усміхатися, радіти, хоче, як дитина, не пам'ятати про тверду грубу пра-

цю на хліб насущний і бавитися. Відси виходить її порив до прекрасного, все те, що вона воплочує в ідеалі мистецтва. Понад життя вона розпинає собі барвисту веселку, над його болотом та дисгармонійними звуками будує собі святий, тихий рай, де була б вічна гармонія. І кожний творець, котрий не набрався ще мізантропії, кожний, хто серйозно відноситься до життя і його фактів, рветься туди, в тих категоріях мислить свій ідеал: ідеал прекрасного вільного життя... Творчість чоловіка – се в ґрунті речі ніщо інше, як в першій мірі скарга на недостаток, плач над поневоленням та рабством укритих в ньому потенціальних сил; а потім реакція, бажання іншого життя, будова ідеалу» [1, 20].

Принциповою для Євшана є ось така теоретична теза естетика Е. Енекена: «Мистецтво лежить у творенні в нашому серці могутого життя без чинів та терпіння; краса єсть характером суб'єктивним, що означає вибір, завдяки якому для тої чи іншої одиниці предмети, зображені в той спосіб, стають певними і дають порив; мистецтво і краса стали би, отже, словами без ніякого змісту, коли би чоловік був вповні щасливим і міг обійтися без ілюзій щастя, до якого перестав би тоді стреміти...» [1, 21]. До цього він додавав: «Таким чином усе мистецтво стає для нас тільки психологічною реальністю, чимсь, що не може воплочуватися відповідно до наших бажань у конкретні, життєві форми. Поміж твором мистецтва і дійсністю таким чином якась пропасть, вони опиняються неначе на зовсім протилежних полюсах, будують на зовсім інших підвалах і з іншого матеріалу» [1, 21].

Вирішальним фактором у мистецтві є, за Євшаном, почуттєвість. Це «цемент» між людиною і мрією. Це вічна туга людини за формою втілення її великих емоцій, її енергетики творчого натхнення [1, 21]. Ця вічна розірваність між ідеалом і дійсністю, яку так проникливо відчували ще романтики, «становить якусь внутрішню трагедію, розлад у думці всякої творчості» [1, 21]. До цієї теоретичної тези критик ставить антитезу: «Лишається тоді сам тільки *творчий героїзм* (письмівка моя. – О. Б.), само тільки заспокоювання творчого інстинкту, творчість як ціль, сама в собі» [1, 21].

Отже, Микола Євшан, на протизагу декадентизмові з його втечею від життя, чітко говорить про потребу пробудження вічної героїки як запоуки перемоги мистця над порожнечею трагічного розриву між ідеалом і дійсністю. Лише сила почуттєвості рятує людину від зів'ялости через усамітненість. Критик впевнений в місії аристократів духу, цих новітніх героїв людства, за Т. Карлайлем, тобто творчих індивідуальностей: «Тільки одиниці уміють використати життя як матеріал для естетичних можливостей, видобути з нього джерело надії, дати йому *порив* (письмівка моя. – О. Б.) [...]. Творець – значить самотній...» [1, 22].

Водночас Микола Євшан – переконаний антимасовіст: «Одиниця творча мусить виділяти себе з-поміж загалу і займати неприхильну до нього позицію. Се не котурни, кажу, не фальшивий аристократизм, не утеча від життя і від його страждань, але неминучість; і се не улегшення собі життя, а, навпаки, – утруднення...» [1, 22]. Однак це не холодний індивідуалізм декадентів і символістів, які від-

рікаються від народу, приземленого і некультурного. І тут Євшан говорить про ті часи, коли мистці ставали вождями національних зрушень: «... Колись маса слухала артиста, з запертим віддихом ловила звук його ліри і дала себе вести йому [...] була аристократом і шокувала своїх вибранців, уважаючи їх за своїх післанців [...]» [1, 23]. Критик має на увазі письменників доби Романтизму, які уміли творити в народному дусі і ставали національними тиртеями і пророками. Він тужить за таким «провідництвом письменства», як дещо пізніше скаже вісниківець Юрій Липа. Зараз настає нова доба масовізму, зродженого умовами пролетаризації мас та створенням індустрії розваг у великих містах: «...Тепер се щось гірше, як юрба, з заболоченими ногами входить вона до його (мистця. – О. Б.) святині і свище в театрі, викидає ліру і домагається катаринки» [1, 23].

Вартує навести думку Сергія Яковенка із спостережень над естетичними тенденціями доби Модерну: «Ідейність не була кроком назад, вона була закономірним явищем руху раннього слов'янського модернізму до неоромантизму, прагнення рівноправного співжиття в сім'ї європейських націй» [5, 55].

Як бачимо, естетична позиція Миколи Євшана була дуже цікавою, складною і не вкладалася в спрощене визначення «естет», «індивідуаліст». Очевидним є, що йому імпонують неоромантичні тенденції в Модернізмі, які повертають із класичного Романтизму силу почувань, героїчні візії, яскраві характери, барвисту палітру експресивних образів. У інтенціях надто абстрактного і формально ускладненого символізму,

в егоцентризмі декадентщини, в безтілесності імпресіонізму Микола Євшан вбачав «жонглерство фраз» (подібні оцінки вельми часто повторюються в його критиці). Натомість він прагнув, аби українські автори переймали від розвинутих європейських літератур якраз тенденції високої, духовно й морально сильної естетики. Про це йдеться у статті *Сучасна польська література і її вплив на нашу* («Літературно-науковий вістник» 1912, Книга 12).

Ось як Євшан осмислює проблему взаємодії з європейською літературою загалом: «Треба би всяке явище культури міряти нам не лише своєю домашньою міркою, міркою всяких условностей національного життя, але прикладати до нього [...] більше строгу європейську оцінку. Але треба ствердити, що всі майже наші екскурсії в «Європу» були нещасливі та схиблені. Ми або губилися там цілком, або, коли вертали назад, то не з чимсь дійсно цінним, а більше з відпадками багатого стола і старалися в себе вмовити, що се дійсна «Європа», дійсна культура, куди багатша від нашої «питомої» [1, 311]. Критик говорить про «чужу тандиту», тобто другосортну, поверхову літературу, яку в нас сприймали, як зразок для наслідування, як «перший сорт» [1, 311]. І робить висновок: «Головна річ в тім, щоб, заходячи в тісніші зносини з чужими літературами, не затрачувати оригінальних прикмет своєї і не примушувати її надягати на себе чужі їй костюми, хоч би й як вони були принадні, щоби, замість скраплення літератури елементами чужих течій, не вносити розклад та отрую» [1, 312].

На думку Євшана, постійна, збита орієнтація на третьорядних насправді письменників польської і російської літератур приводить українських авторів до «вношення в літературу маскараду, жонглерства, фразеології, одним словом, до затрачання свого обличчя» [1, 312].

Микола Євшан різкий в оцінці таких несамостійних письменників, зорієнтованих на моду, залежних від отих третьорядного ґатунку польських художніх впливів, як О. Луцький, С. Твердохліб, С. Чарнецький, Ф. Коковський, М. Голубець: «Се люди, які “збагатили” нашу поезію хіба тим, що внесли масу всяких поз, театральних жестів, всяких маній, претенціональності» [1, 312].

Особливо дошкульною була його критика провідних галицьких модерністів у статті *Найновіша лірика Галицької України* («Українська хата», 1913, № 11). Передусім Євшана вражає як філософа «гнила атмосфера громадянського життя в Галичині» [1, 493], в якому домінують пристосуванство, корисливість, кар'єризм, дрібна метушливість і фарисейський патріотизм [1, 489]. Суспільство втратило відчуття героїки, занурилося в буденщину. Цим він пояснює ідейне та естетичне виродження в літературі, падіння навіть значних талантів, як Василь Пачовський. У цьому теж відчувається його туга за національним піднесенням, романтичним ідеалізмом, які, може, й спалахували в минулому, може, ще спалахнуть в майбутньому. Критик з усіх боків громить лірику Василя Пачовського і Мелетія Кічури саме як типових формалістів-позерів модернізму, які цілком втратили «український дух»; М. Кічуру він називає «літератом ві-

денської школи» [1, 493], який цілком відірвався від ґрунту. Головною причиною занепаду цього автора є «пуста душа» [1, 494].

Далі Микола Євшан робить цікаве і навчальне спостереження: «...В обороні мистецтва, його прав і законів виступають разом із одиницями, дійсно, творчими і з високим умом, комедіанти, всякі фетишисти, люди, не відповідальні за свої вчинки. Прилучаються до табору борців за мистецтво, оперуючи тими самими словами, видвигаючи ті самі кличі і пропагуючи ті самі вартості, вони наносять шкоду для мистецтва більшу, як його вороги...» [1, 495]. Кожна духовна неміч завжди чіпляється за якусь форму виправдання безідейного мистецтва – це провіденційний висновок критика. Він шкодує, що немає вже в українській культурі Івана Франка, «який безпощадно ганив всяку блягу і позування» [1, 495].

Із позицій світоглядного консерватизму та ірраціоналізму Микола Євшан висміював соціалістично-матеріалістичну фразеологію в тогочасній критиці і культурі загалом. Це видно хоч би і з невеликої рецензії на книжку Миколи Вороного *Театр і драма* («Літературно-науковий вістник» 1913, Книга 3), в якій він іронізує із тез наддніпрянського автора, очевидно, перейнятого «передовим» вченням соціалізму, через «брудні обійми буржуазії», себто «капіталу і приватновласників-торгашів» [1, 589]. Євшан дивувався: «Але де вона єсть, та українська буржуазія, в чому, власне, проявляються ті “брудні обійми”? Кого автор зачисляв би до тої “забезпеченої кляси” і в чому вплив тої кляси на мистецтво взагалі? Того автор ніде не говорить і,



правду кажучи, я не розумію, при чім тут буржуазні кляси, широкі верстви народу, соціалізм [...]. Прецінь же немає ніякого мистецтва спеціально буржуазного, як і немає мистецтва для народу, для широких мас. Єсть кляси упосліджені та пануючі, єсть буржуазія та пролетаріят [...] але з хвилиною, коли вони приходять до розуміння мистецтва та його відчуття в театрі, на виставах художницьких, на концерті, при читанні чи слуханні літературного твору, тоді чей же немає робітника і фабриканта, раба і пана, а єсть одна публіка, вільна, необмежена в своїх правах слухача і почитателя таланту і прекрасного!» [1, 589]. Це було вчасне застереження (правда, мало почуте) українській культурі напередодні її входження в соціалістичну добу від 1917 року. Як видно із концепції рецензії, для Євшана було абсурдним ототожнювати якийсь культурний прогрес із зростанням матеріальних умов розвитку.

У наступному абзаці Микола Євшан пояснює своє розуміння суті культурного розвитку: «Голод культури, бажання великих і високих переживань, прага за культурними цінностями – се тільки початок. Культура естетична може творитися не з боротьби за існування, яку веде “пролетаріят”, а з забезпечення, з рівноваги, з надвижки сил духових, одним словом, із “естетичної ситости”, як каже Мережковський» [1, 589].

Ця теза чітко промовляє про консервативно-ідеалістичний тип світогляду у Миколи Євшана і посилення на релігійного філософа Дмитра Мережковського (українця за походженням) тут є вельми знаковим. Зрозуміло, що з цієї точки зору ніяк не могли оцінюватися як позитивні,

бо «прогресивні», ні модерністсько-декадентські тенденції до ізоляції мистецтва, ні новітні авангардистські (футуристичні) тенденції до деструкції в культурі.

Культура – це багатопляновий і багатосферний духовно-естетичний організм, який формується і визріває віками. Справжні аристократи духу, як О. Кобилянська і М. Коцюбинський, Леся Українка і В. Стефаник, народжуються в ній лише з періоду досягнення певної повноти – моральної, ідейної, духової, художньої та громадянської. Таким є висновок Миколи Євшана в контексті роздумів над модерною літературою в Україні.

Отже, відповідаючи на поставлені в статті проблемні питання, можемо узагальнити наступне:

- літературно-критичну концепцію Миколи Євшана в аспекті трактування модернізму не можна спрощено оцінювати як проестетичну на противагу до теоретичного дискурсу народництва (така думка випливає із дослідження Соломії Павличко *Дискурс модернізму в українській літературі*); він сприймав Модернізм як явище поліваріантне, різновекторне, яке несло в культуру і суспільну свідомість як позитивні, аристократичні імпульси, так і негативні, розкладові інтенції;

- Микола Євшан чітко давав різко негативні оцінки тим письменникам модерністського спрямування, які запозичували із розвинутіших літератур переважно формальне штучарство, ставали в позу, тяжіли до зовнішньої екзотичності фраз, але мало зростали духовно, мало вичарували із духу національної традиції естетичні сутності оригінальності й органічності рідної літератури,

мало впливали в національну почуттєвість і свідомість енергетики героїчно-стоїчного служіння й аристократичного лету до Ідеалу та Досконалости;

- Микола Євшан явно захоплювався лінією неоромантизму в українській модерній літературі як такий, що була сповнена внутрішнього горіння, національної органічності, героїчного духу, тому він з таким пієтетом завжди посилався на «канонічність» стилю О. Кобилянської, Лесі Українки, М. Коцюбинського (імпресіонізм якого в нашому літературознавстві явно перебільшений на шкоду потужному в нього неоромантизмові); цим критик торував шлях для наступної хвилі українського неоромантизму – «вісниківської», яка теоретично почалася у 1922 р. із знакового есею Дмитра Донцова *Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка)*;

- у філософському пляні Микола Євшан прокладав цікаву і потрібну в українській культурі дорогу ірраціоналізму, постійно апелюючи у своїй критиці до таких понять, як «чуття», «психологічне», «воля», «сила», «несвідоме», «енергетика» і т. ін.; так га-

лицький критик став чи не найяскравішим напередодні Першої світової війни інтерпретатором тем «національного зусилля», «культурного аристократизму», «суспільної органічності»; це був різкий контраст до доміантних тоді в українській культурі позитивістського і соціалістичного типів мислення, це було стратегічно важливе бунтарство проти інерційности, плиткости і декляративности патріотичного наративу.

### Bibliography and Notes

1. Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика*, Київ: Основи 1998, 658 с.
2. Євшан Микола, *Національна культура – підстава державности нації*, [у:] *Народ* 1919, № 26.
3. Ільницький Микола, *Творчість – це свобода духу (Микола Євшан)*, [у:] *Idem, Від «Молодої Музи» до «Празької школи»*, Львів 1995, с. 83-100.
4. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1999, 448 с.
5. Яковенко Сергій, *Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму*, Київ: Критика 2006, 296 с.

Svitlana Lushchiiy

**NOVEL DARKNESS BY ULAS SAMCHUK:  
SOME FRAGMENTS FROM EPISTOLARY DISCUSSION**

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

Світлана Лушчій

**РОМАН УЛАСА САМЧУКА *ТЕМНОТА*:  
КІЛЬКА ЕПІЗОДІВ З ЕПІСТОЛЯРНОЇ ПОЛЕМІКИ**

*Abstract:* In the article there is an analysis of the second book from the trilogy by U. Samchuk *Ost*, a novel *Darkness*. The work was published in 1957 in New York. It caused a heated debate among readers and critics. Disputes had arisen around the ideological and philosophical foundations of the author. Literary editors Yu. Lavrinenko and P. Odarchenko (who edited a novel) in their letters to the writer expressed their views on the ideological and thematic focus of the work. Therefore, in the article there are widely used epistolary works of U. Samchuk, Yu. Lavrinenko, P. Odarchenko and Yu. Sherekh.

*Keyword:* correspondence, discussions, political novel

1957 року в Нью-Йорку побачив світ роман Уласа Самчука *Темнота* – другий том монументальної трилогії *Ost*, над яким прозаїк розпочав роботу після переїзду з таборів Ді-Пі до Канади. Про це літературознавець Юрій Шерех повідомив Юрієві Лавріненкові в листі від 10 червня 1950 року: “Самчук нарешті взявся за *Ost*. Я страшно радий. Все інше – че-пуха. Здається, я його трохи підштовхнув, написавши про Нобелівську премію. Премія буде чи ні, а роман, дасть Бог, буде. І це добре. Напишіть йому. Він все таки молодець: хоч і кисне, але менше від нас усіх. І робить це без вихлясів і підлот” [12, 1].

Роман *Темнота* викликав бурхливу полеміку в літературознавчих колах, про що свідчать неоднозначні висновки критиків. Згадуючи про роман, Григорій Костюк правомірно вказував на те, що *Темнота* – “твір незвичних і навіть не прийнятих в українському політичному світі проблем. Твір, що його наша критика не зуміла ще як слід прочитати” [3, 22]. Скажімо, Юрій Шерех не погоджувався із Самчуковою “історичною концепцією Сходу Європи й місця України там” [18, 126]. У листі до Юрія Лавріненка, написаному 7 березня 1951 року, він закидав авторові порушення історичної правди [13, 3].

Однак прозаїк і не ставив собі за мету відтворити історичні реалії 20-х–30-х років ХХ століття з усіма деталями та подробицями. Улас Самчук прагнув показати, до яких згубних наслідків привів російський більшовизм на Східній Україні. У листі від 29 червня 1955 року до Юрія Шереха Улас Самчук писав: “Я перечитав тепер серію книг і все жорстокі [...]. Все студіюю Росію і більшовизм і не можу вийти з дива” [11].

Цю тезу він неодноразово повторював і в листах до Юрія Лавріненка: “Я думаю, що основною причиною НАШИХ клопотів є не так «духова темнота», як це в росіян, а наша, так би мовити, революційно-романтично-еклектична природа нашої людини” [9, 5]. “Ще раз повторюю, що темою моєї праці не є «двадцять роки», а *Ост* – Схід у його сучасному БОЛЬШЕВИЦЬКОМУ вияві – БОЛЬШЕВИЗМ. Заступаю не консерватизм, а позитивну, поступову людину, що на словах, а на ділі творить нові форми життя, у їх конкретному вияві” [10, 1].

З приводу роману *Темнота* між У. Самчуком та Ю. Лавріненком розгорілася палка дискусія, яка тривала протягом 1955 року, про що розповідають численні листи обох адресатів, гострі й напружені. Правда, ця творча дискусія мала щасливий фінал: останню крапку в ній поставив Юрій Лавріненко. Щиро вітаючи Уласа Самчука із виходом книги, у листі від 12 лютого 1957 року літературознавець писав: “Сердечне спасибі за авторський примірник *Темноти* і за такий гарний Ваш напис на ньому. Вітаю Вас із черговою Вашою перемогою” [8,14].

На думку Уласа Самчука, темнота – це синонім більшовизму в усіх його проявах. І саме викриттю більшовицької ідеології і советської тоталітарної системи присвячений роман із такою ж назвою. Про це слушно зауважив Ярослав Поліщук: “Як і раніше, основним ворогом та загрозою для української душі письменник вважає імперсько-російську свідомість, модифіковану в сталінську суспільну тоталітарну систему, рішуче критикуючи наслідки впливу цих чинників, зокрема тип українця-малороса, жертви й водночас пасивного виконавця імперської волі” [15, 28].

Безсумнівно, *Ost* – це твір політичний, так званий “роман із тезою” (вислів Володимира Винниченка). Саме жанрова специфіка роману спричинила цілий ряд непорозумінь у літературознавчих колах. Це засвідчують листи Ю. Лавріненка, П. Одарченка та Ю. Шереха до письменника.

Кожен із згаданих літературознавців був певною мірою причетний до цього роману: Ю. Шерех постійно заохочував Улас Самчука продовжити *Ost*; Юрій Лавріненко на прохання Української Вільної Академії Наук рецензував твір і дав рекомендацію до друку; П. Одарченко здійснив мовну редакцію.

Під час роботи над рецензією Юрій Лавріненко зробив ряд зауважень авторові: “Днями Вам уже мали бути послані мої зауваження для Вас про *Ost* П. Вони наскрізь фактичні, і лише мимоходом я не втерпів, щоб не зробити і зауваження чисто літературного та історично-концепційного характеру. До Вашої філософії і ідеології я навіть не торкався. Лише

хотів дати Вам зрозуміти, в яких місцях помилки фактичного характеру у творі, точно прив'язаному до точно відомого місця і часу, переростають у помилки загальнішого характеру. *Ост* II я рекомендую друкувати” [6, 11].

В архіві Уласа Самчука збереглися ці зауваження Юрія Лавріненка [5, 1-6]. Значна частина з них стосувалася мовно-стилістичних хиб та виправлення різних історичних неточностей, яких у романі первісно було чимало. Але далеко цікавішими були зауваження концепційного характеру, з якими, до речі, цілком погоджувався і П. Одарченко. На полях свого машинопису він неодноразово робив такі записи: “Слушне зауваження Ю. Дивнича” [14].

Найперше, Ю. Лавріненко та П. Одарченко відзначали, що “не будучи живим свідком – очевидцем описуваного життя, автор зумів багато в дечому вірно схопити ту дійсність, але в дечому йому це схоплення не вдалось” [5, 1]. Звідси цілий ряд неправдоподібних епізодів у творі, написаного прозаїком-несхідняком, які не відповідали реаліям того часу. Ці історичні неточності, часто навіть курйози, для Юрія Лавріненка, не лише літературознавця, а й історика, були просто недопустимими. Він вважав (і його підтримував Петро Одарченко), що доля і кар’єра Івана Мороза, одного із головних героїв твору, неправдоподібна: “Насправді в СССР куркуль, навіть освічений, використаний партією як раб. Даремно Самчук передає цьому куркулеві ролі начальника Ухтпечлагу, цього ніде ніколи не було. Зокрема всесвітньо-відомий Ухтпечлаг мав головного

начальника партійного вельможу єврейської національності, який теж мав прізвище Мороз. Той реальний партієць єврей Мороз уже є історичною фігурою, зафіксованою і в офіційних советських документах і в численних спогадах в’язнів, опублікованих за кордоном. Коли автор уже хотів зробити куркуля Івана Мороза будівничим Ухтпечерського комбінату, то мусів це зробити так, як часом і могло трапитись в СССР – зробити Івана партійним. Але Іван Мороз спершу стає начальником Ухтпечстрою і Ухтпечлага, потім дістає ордени і ромби, але й після того автор дає право сумніватися, чи Іван ще не з/к” [5, 3].

У своєму відгуку Петро Одарченко висловив подібну думку: “Роман дуже цікавий. Але тяжко повірити, щоб людина, засуджена на 10 років концтабору за провини, за які большевики розстрілюють, стала орденноносцем, майором НКВД, керівником всіх концтаборів Усть-Печори” [14, 9]. “Якби автор додержувався життєвої правди, то він би не фантазував, а показав би реалістично справжній шлях Іванів Морозів: розкуркулення, фантастичні обвинувачення, арешт, тортури в застінках ГПУ, хресний шлях етапів, тюрем, заслань, концтаборів і передчасної смерти в жорстоких умовах надлюдської праці, холоду, голоду і диких знущань большевицьких катів. Автор спочатку додержувався цієї правди і дав яскравий образ советської дійсності, але, дійшовши до затінків ГПУ, раптом змінив курс і, замість показу живого життя, став фантазувати” [14, 20].

Погляди Уласа Самчука на постать Миколи Хвильового Юрій Лав-

ріненко також узяв під сумніви. На його думку, неправомірно Миколу Хвильового вважати прототипом письменника Андрія Мороза: “Розмова Бича з Андрієм ст. 150 – неясна. В дальшому видно, що під Бичем автор розуміє Хвильового (Бичеве гасло – “геть від Москви”). Але в першій главі згадується ім’я Хвильового поруч з ім’ям Бича. Для чого ж тоді Бичеві приписувати загальновідомі знамениті слова Хвильового? Взагалі, недобре загальновідомі речі переінакшувати. До речі, автор ані наляком не дав зрозуміти місце Андрія в головній події того часу на літературному полі в літдискусії. Судячи по його театральному успіху, це міг бути або Микитенко, або Корнійчук, а по психологічних рисах – Головка. Автор має право все переінакшувати, але не має права збивати читача з толку недоречним вживанням загальновідомих фактів (згадувані вище слова Хвильового передані Бичеві)” [5, 2].

Обидва рецензенти – і Юрій Лавріненко, і Петро Одарченко, вказували на те, що масові репресії розпочалися в Україні 1937 року, хоча арешти й сфабриковані справи проти інтелігенції були й до того часу звичним явищем: “У 1930 році автор ув’язнює масу начальників органів безпеки і слідчих; як це було вже за Єжова, сім років пізніше (ст. 289-290), а ще більше за Берії” [5, 5]. Справді, жовтень 1936 – листопад 1938 рр. – це час масового терору в Україні та нищівної чистки КП(б)У. Проте уже в 1928 році розпочалася розправа над технічною інтелігенцією (“Шахтинська справа”), а в 1930 р. – над діячами науки, культури й Української Автокефальної Право-

славної Церкви (процес Союзу Визволення України).

Епістолярій засвідчує, що незгода між Ю. Лавріненком та У. Самчуком виникла ще й з приводу оцінки Української революції 1917 – 19 рр., а також політичних, соціально-економічних та культурних явищ 20-х років в Україні. У роботі *На існути Великої Революції 1917/18 – 1948*, у якій Юрій Лавріненко обрав своїм завданням “подати загальні обриси епохи 1917 – 18 рр., що є рішальними для цілої сучасної історичної смуги – для всього ХХ століття” [2, 7], викладено основні погляди вченого на роль і значення Української революції, яка так і залишилася належно не оціненою в українській історіографії, як советській (що цілком зрозуміло), так і еміграційній. Ця подія стала відправною точкою, прологом національно-культурного спалаху, образно названого вченим “Розстріляним Відродженням”. Юрій Лавріненко виступив проти отождолення національно-визвольних змагань українців у 1917 – 19 рр. із жовтневим переворотом у Росії, правомірно вважаючи, що Українська революція мала інший характер і різні цілі у порівнянні з російською революцією: “Відсутність у нашій історичній та мемуарній літературі належного розуміння відмінностей Української Революції та жовтневої революції, що нею свідомо провокаційно (большевики) або несвідомо-фальшиво (інші) фірмують всі рухи на сході Європи, зливаючи їх в один казан, так званої «червоної східно-європейської революції»” [2, 7]. Літературознавець вважав, що У. Самчук не розмежовував ці дві різні історичні події.

Про революцію мова йшла в першому томі роману У. Самчука *Ost – Морозів хутір*, бо *Темнота* – це вже історія українців у складі Советського союзу. Однак історична оцінка цих подій знайшла відлуння і в цьому романі. Ще у 1948 році після виходу в світ першої книги трилогії *Морозів хутір* літературознавець Іван Кошелівець у надзвичайно цікавій статті *Українська революція в дзеркалі хутора* (Улас Самчук, *Ost т. I*), даючи високу оцінку твору, висловив незгоду з історіософською концепцією автора: “Багато місця й уваги приділено в романі революції... Роман Самчука, мабуть, перший твір на тему української революції, написаний з таким всебічним знанням предмету, яке базується не лише на особистих спогадах і переживаннях, а й на сумлінних студіях історичних джерел... Хоч з принципово з освітленням революції у Самчука ніяк не можна погодитися. Насамперед нам здається хибною сама історіософічна концепція революції як якогось безглузлого бунту...” [4, 4].

Улас Самчук вважав, що найсприятливішим часом в історії України був період 1905 – 1914 року, а не 1917 – 1919 рр. Ці погляди прозаїка прочитуються у романах *Марія*, *Морозів хутір*. Їх висловив персонаж роману *Морозів хутір* капітан Водяний: “В історії Росії найдосконалішим часом був шматок між 1905 і 1914 роками”. А потім, як зазначав прозаїк у *Темноті*, настали “найінтенсивніші роки катастроф – 1917 по 22 і 1928 по 37 нашого двадцятого століття християнської ери” [17].

У листі до Юрія Лавріненка від 18 лютого 1955 року Улас Самчук по-

лемізував також із його твердженням, висловленим у історико-публіцистичному дослідженні *На існути Великої Революції 1917/18 – 1948*, що в часи докорінних соціальних перетворень “маси ніколи не відповідають – відповідає той, хто береться їх вести, і якщо історичний фатум діє, то діє насамперед через провід” [2, 11]. Улас Самчук стверджував: “На мою думку, хоча подіями двигать ідеї, але здійснюють ті ідеї люди. Ото ж, які люди, така їх робота. На мое лихо, мені здавалось і зараз здається, що в основному, майже цілу нашу дійсність, а особливо революційну, творила людина цього революційно-еклектичного типу, що той тип у формулі нашого суспільного комплексу непропорційно переважає, що він є войовничим і агресивним і що він не дає прийти до слова іншим елементам людини, що без сумніву існує в суспільному тілі нашого народу. Уся наша література, сливе без виїмку, за революцію, за «вічну революцію» (Франко), за пролетаріят, за «народ», проти «глитаїв», «куркулів», хуторян, енків і т[ак] д[алі], і т[ак] д[алі]. Просто злива революції. І нема тут місця ніяким Семиренкам, ніяким Карпенкам, (енки, хуторяне!), ніяким Холодним (хуторяни!), ніяким Чекаленкам, не кажу вже про Шептицьких і інших, і інших подібних...” [9, 5].

Проте основним пунктом суперечки між Ю. Лавріненком та У. Самчуком були 1920-ті роки. Цей період, на думку літературознавця, став цілою епохою в історії України. Це час розквіту національної мови і культури, відродження політики, економіки, науки. Гідним пам’ятником українському ренесан-

сові стала знаменита антологія *Розстріляне відродження*.

Я вважаю, що абсолютно безпідставними є звинувачення, висловлені Ю. Лавріненком на адресу У. Самчука, в тому, що він у романі *Темнота* недооцінював роль і значення суспільних та культурних перетворень 1920-х років: “В цій книзі Ви виступили з яскравою негацією тих речей, заради яких я пішов у концлагер, а потім на еміграцію. В кожній ділянці культури 20-ті роки заклали такі конкретні речеві (а ніякі «фантастичні») *основи*”. А далі розлоге обґрунтування цих тез: “Я розумію наше розходження – його основний пункт такий: 20-ті роки для мене цінні своїм будівництвом, консерватизмом... Зовсім інакше на 20-ті роки дивитесь Ви. Ви, Уласе Олексієвичу, хочете бути герольдом українського будівничого консерватизму, і Ваша трагедія (типова вона українська!) в тому, що Ви починаєте все заново. Хвильовий же починав від Івана Мазепи і Панька Куліша. Хвильовий читав Липинського, мабуть, уважніше, ніж читали його тоді на еміграції, і представив його лінію в своїй творчості. Це був, насамперед, практик, організатор, будівничий, новий консерватор, який кликав подивитись востаннє на хмарку, якою зникає революція, і розпалити багаття будівничого консерватизму. І Ваш Мороз, як символ і образ, живе і виявив себе в 20-х роках. Він живе і понині в Україні, лише страшенно замаскований або ж у потенції (серед молоді). Проти Хвильового виступили різночинці – новочасні Брюховецькі. І Смиринко-син – це сучасник Хвильового, такий само будівничий, оспіваний, до речі,

ваплітянами вперше! І разом із Хвильовим загинув. Хвильовий покінчив самогубством не через провал революції, а як будівничий, що відмовився руйнувати будоване. Цього Ви ще не скоро зрозумієте, бо ж робота тих людей ще елементарно осталась неописаною. Але ця робота Хвильового, Семиренка, Зерова, Янати, Курбаса, Гринька, Грушевського, Кримського, Куліша, Калініна (авіо-конструктора) – це все рано чи пізно буде описане, і, коли розвіється порох від діяльності українських і всеімперських бісів, тоді з українського кутка встануть початі попередниками колони будівництва” [7, 12].

У відгуку Юрій Лавріненко наголошував на тому, що “автор перескочив через роки НЕПи, бо, оскільки пригадую, в першому томі нема про ті часи. Це якимось викривляє картину, що хоче бути історичною”. Ці Лавріненкові закиди, на мою думку, також безпідставні. По-перше, письменник розпочав твір 1928 роком – часом, коли усі культурні та соціально-економічні перетворення згорталися, а попередні історичні події згадувалися в романі лише принагідно. По-друге, віддаючи належне культурно-мистецькому доробку 1920-х років, У. Самчук бачив і інший бік цього процесу, усвідомлював суперечливий характер соціально-економічних та культурних перетворень. Сформовані кадри нової української інтелігенції були поставлені на службу советській системі, дедалі більше окреслювалася тенденція до зниження культурно-освітнього рівня цієї інтелігенції. Література, мистецтво, гуманітарні науки перебували під жорстким контролем партії та уряду й перетворилися



в інструмент ідеологічного впливу на маси. В образі письменника Андрія Мороза, героя роману *Темнота*, яскраво втілені ці негативні культурні тенденції тогочасного суспільства.

Улас Самчук усвідомлював, яке колосальне значення мали національно-культурні перетворення 1920-х років для подальшого розвитку українства. У книзі спогадів *На коні вороному* він писав з цього приводу: “Між роками 1924 і 1934 з Харкова видушено більше України, ніж за всю його історію. На його пушкінських вулицях появились знічев’я шевченківські аргонавти, деміурги, які з нічого почали творити міт, історію і дійсність зовсім небувалого тут типу... Це був експеримент-доказ, що Україна дуже легко може справитись з любим Харковом, коли б до цього не втручалися чужі армії збройної сили” [16, 244].

Серед історичних реалій того часу, зафіксованих у романі *Темнота*, була й колективізація сільського господарства як невід’ємна ланка у здійсненні індустріалізації в Україні. У розмові з Андрієм Морозом один із високопоставлених чиновників так схарактеризував стан справ у сільському господарстві: “Середняк в загальному вже пішов у колгоспи. Але партія й уряд готуються до головної, ударної кампанії по всьому фронті за повну ліквідацію приватного господарювання на селі, як також повну ліквідацію кулака як класи...!” [17, 215].

У відгуку на роман *Темнота* Ю. Лавріненко подав своє розуміння історичної концепції Самчукового твору, з яким письменник рішуче не погоджувався. Літературознавець,

зокрема, наголошував на тому, що завдання автора було показати “єдність імперської Евразії, але яка є природня і законна (єдність). Буде цю єдність в советських умовах не партія, а Іван Мороз – освічений куркуль. Партія йому лише заважає перетворювати в цивілізований загосподарений край дикі джунглі півночі. Книга Самчука, крім фактичних помилок, вражає своїм програмовим антигуманізмом. В цьому останньому вона реалістична, тобто приймає сталінську нелюдськість як факт і кладе в її основу свого позитивного героя. Це могло б бути сильною стороною твору, якби автор не трактував Мороза як програмово *позитивного* героя. Звучить у романі мотив виправдання всіх жорстокостей і мук, що їх терплять в’язні, бо, по-перше, ці в’язні – переважно барахло, а по-друге, головний начальник – улюблений позитивний авторів герой – куркуль” [5, 5].

Намагаючись порозумітися із Ю. Лавріненком, У. Самчук у листах до нього пояснив, що у *Темноті* мова йшла не про історичні реалії 1920 – 1930-х років на Східній Україні, а скоріше про важливі світоглядні, історіософські та соціально-психологічні проблеми: “У *Ості* я маю діло з іншими справами – світоглядними. Мені здається, що саме тому, що Ви побували в концтраку, що Ви на еміграції, що ми всі без батьківщини, що на наших землях були роки 1932 – 33, що нас масово кудись вивозять чи виганяють, що все те не дозволяє нам бути вдоволеними з порядків у нашій батьківщині. І мені здається, що для того мусять бути якісь причини. І як жива з головою людина, я дозволяю собі права до-

шукуватись тих причин. І я їх дошукуюсь. Правильно чи не правильно, але дошукуюсь... До речі, дуже багато до їх зрозуміння дала мені російська література, а особливо Гоголь, Достоевський і Толстой. Також Розанов, також Блок, також Волошин і багато, багато інших, включно до емігрантських. Але Гоголь і Достоевський мають тут слово рішаче. Обидва вони, а особливо Гоголь, є переконані, що основною причиною нещастя всієї історії того простору, а в тому і України, є своєрідна духовна прострація того людського типу, який в основному формує буття такого простору. Це може бути нігілізм, це може бути «непротиставлення злу», це може бути тиранія того чи іншого вияву, в кожному разі це завжди щось таке, що речі затемнює, заплутує, ускладнює, трагізує. Достоевський дав клясичну і геніальну картину такого стану речей у *Бісах* і намагався пояснити їх у недокінченому творі *Брати Карамазови*. У Гоголя це *Мертві душі*, і *Ревізор*, і різні його *Страшні помсти*, зо всім чортовинням.

Ви скажете, то при чому ж тут Україна? Я вважаю, що Гоголь і Україна мають багато спільного. А в тому і Достоевський, і все інше... І взагалі всі слов'яни мають в своїй духовій природі багато спільного, хоча і багато різного. А Україна ж мала, як не-як, а сотні спільної історії з тією самою Росією, чи Московщиною... Отже, не так легко відділити наші клопоти від московських... Але і їх треба пізнавати" [9, 5].

Отже, темнота – синонім большевизму з його абсурдністю й нелюдською жорстокістю. Літературознавець Роман Гром'як справед-

ливо зазначив, що роман *Темнота* не втратив своєї актуальності й сьогодні. Цей твір передбачив розпад колишнього Советського союзу: "Нарешті СССР зник зі світової мапи, бо неухильно й повсюдно виявили свою неспроможність засадничі для нього соціально-ідеологічні підвалини й духові цінності" [1, 12].

Епістолярій Юрія Лавріненка, Петра Одарченка та Юрія Шереха має неоціненне значення для вивчення творчості Уласа Самчука. Кожен із учасників дискусії, спровокованої романом *Темнота*, був по-своєму правий, а непорозуміння виникли через ігнорування жанрової специфіки твору як роману насамперед політичного. Однак у підсумку кожен із згаданих критиків зазначив, що роман *Темнота* став справжньою літературною подією другої половини ХХ століття.

## Bibliography and Notes

1. Гром'як Роман, *Розпросторення духовного світу Уласа Самчук (Післямова до трилогії "Ост")*, "Слово і час" 2005, № 7, с. 3-14.

2. Дивнич Юр[ій], *На іспиті Великої Революції 1917/18 – 1948*, [Новий Ульм]: Україна 1949, 69 с.

3. Костюк Григорій, *З літопису літературного життя в діаспорі*, Мюнхен 1971, 48 с.

4. Кошелівець Іван, *Українська революція в світлі хутора*, "Українські вісті" 1948, 16 грудня, Число 101, с. 4.

5. Лавріненко Юрій, *Улас Самчук, «Ост», Том II: Темнота, Частина I, 280 ст. машинопису*. – Нью-Йорк, 10 жовтня 1954 р., [у:] *Відділ рукописних фондів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України (далі ІЛ)*, Фонд 195, Од. зб. 1529, Арк. 1-6. При цитуванні архівних ма-

теріалів зберігаю правопис оригіналу, пунктуацію уніфікую за сучасними правописними нормами.

6. Лист Ю. Лавріненка до У. Самчука від 3 лютого 1955 року, [у:] ІЛ, Фонд 195, Од. зб. 1212, Арк. 11.

7. Лист Ю. Лавріненка до У. Самчука від 21 лютого 1955 року, [у:] ІЛ, Фонд 195, Од. зб. 1212, Арк. 12.

8. Лист Ю. Лавріненка до У. Самчука від 12 лютого 1957 року, [у:] ІЛ, Фонд 195, Од. зб. 1212, Арк. 14.

9. Лист У. Самчука до Ю. Лавріненка від 18 лютого 1955 року, [у:] ІЛ, Фонд 195, Од. зб. 604, Арк. 4.

10. Лист У. Самчука до Ю. Лавріненка від 25 лютого 1955 року, [у:] ІЛ, Фонд 195, Од. зб. 605, Арк. 1.

11. Лист У. Самчука до Ю. Шереха від 29 червня 1955 року, [у:] ІЛ, Фонд 195, Од. зб. 871, Арк. 5.

12. Лист Ю. Шереха до Ю. Лавріненка від 10 червня 1950 року, [у:] ІЛ, Фонд 215, Од. зб. 338, Арк. 1.

13. Лист Ю. Шереха до Ю. Лавріненка від 7 березня 1951 року, [у:] ІЛ, Фонд 215, Од. зб. 339, Арк. 3.

14. Одарченко Петро, *Уваги до 2-ої частини роману "Ост"*. 6 листопада 1954 р., [у:] ІЛ, Фонд 195, Од. зб. 1529, Арк. 7-21.

15. Поліщук Ярослав, *Формули ідентичності Уласа Самчука на тлі доби*, "Слово і час" 2007, № 6, с. 25-32.

16. Самчук Улас, *На коні вороному*, Вінніпег 1975, 360 с.

17. Самчук Улас, *Темнота*, Нью-Йорк: УВАН 1957, 495 с.

18. Шерех Юрій, *Спроба дружніх портретів*, "Сучасність" 2000, № 5, с. 126-142.



**Liubov Slyvka**

**WOMEN ROOTING IN NATION AND MOTHERLAND  
IN OLENA TELIHA'S WORKS**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Любов Сливка**

**ЖІНОЧЕ ЗАКОРІНЕННЯ У БАТЬКІВЩИНУ І НАЦІЮ  
У ТЕКСТАХ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ**

*Abstract:* The importance of Ukrainian women in O. Teliha's thinking is investigated in this article. Main patriotic meanings in O. Teliha's criticism and non-fiction are distinguished and revealed. The connection of Ukrainian women with motherland and nation is characterized and analyzed. O. Teliha in her poetry and non-fiction shows the defective type of existence of denationalized, indifferent to the fate of motherland individuals and women rooting in nation and motherland becomes consolidated. The author criticizes in her non-fiction estranged from national existence feministic and old Prussian woman ideals. Thus, the first main sense of Ukrainian women can be defined as patriotic. It is concretized in O.Teliha's works this way: a woman must be a patriot, must feel a deep connection with her motherland and nation within her family and society.

*Keywords:* lyric hero, existence, patriotic meanings, motherland, nation, national existence, feministic ideal, the defective type

Глибинне значення буття української жінки займає важливе місце у мисленні Олени Теліги та її ліричної героїні й тісно пов'язане із батьківщиною та нацією. Йдеться про могутні процеси національної ідентифікації, що конкретизуються у трьох вимірах: особистісному, національному та універсальному. Вивченням проблематики творчості О. Теліги та вісниківців займалися О. Баган, Ю. Бойко (Блохин), В. Державин, М. Жулинський, Н. Зборовська, В. Іванишин, П. Іванишин, М. Ільницький, І. Качуровський, С. Квіт, Г. Клочек,

Ю. Ковалів, Н. Лисенко, Н. Миронець, І. Набитович, В. Панченко (див.: [1], [2], [3], [8], [10]). Однак роль жінки і її місце у творчості письменниці ще ґрунтовно не досліджені, тож у цій статті ми досліджуватимемо значення буття української жінки у мисленні О. Теліги та її ліричної героїні, охарактеризуємо зв'язок буття української жінки із батьківщиною і нацією.

Процес національного ототожнення стає одним із основних лейтмотивів у поезії О. Теліги, однак не завжди він виражається явно, не за-

вжди образи нації чи батьківщини номінуються. Тут більше підходить випадок, коли, за Ю. Шерехом, “по-езія – не називає, а пориває” [20, 452]. Типовим зразком може бути медитація *П’ятнадцята осінь* (1935) [15, 44-45]. У цьому ліричному спогаді, насиченому мінорними образами “вечірньої... сині”, “похмурого лісу”, димного багаття, зринає згадка про сильні почуття – “незнана радість і незнаний сум”, “передчуття любови”, жіночости яка ошчаслиблює (“...Я відчувала стрункість власних ніг / І гнучкість рук, що можуть дати щастя”), котре героїня, максимально наближена до авторки, пережила у Києві в п’ятнадцять років (на початку 1920-х, ще до еміграції). Але органічною складовою цієї прекрасної та глибокої жіночої емоції стає топос поневоленої батьківщини, концептуалізований образом столиці – “раненого”, “трагічного” Києва. У найінтимнішому переживанні – присутність патріотичної складової, детермінованої окупаційною дійсністю й неконкретизованою візією “саява” та “заграви”:

Там, за лісами, неспокійно спить  
В боях ранений, мій трагічний Київ,  
Та біля мене не лише блакить –  
Сліпуче саяво, – розхиляють вії.

Але є й інші ліричні твори, з іншою провідною емоцією. Прямі апеляції до батьківщини віднаходимо в третій частині триптиха *Пломінний день* (1932) [15, 21]. Власне проблемно-тематичне ядро вірша формує низка антитез: бажання чину ліричної героїні – і пасивність “рухливого натовпу”, пориви “запального квітня” – і “байдужо-непривітна” земля, бурхливий водоспад – і “застиглі і покірні води”. Усі ці протиставні

символи та метафори відображають два типи людської екзистенції, характерні для міжвоєнного періоду. Один тип – байдужі до національної справи люди, які живуть звичайним, побутовим існуванням, примирені з колоніальним статусом, відчужені від боротьби і тому на їх адресу “росте, росте прокляття!”. Цей звичайний людський мурашник, на думку ліричної протагоністки, неможливо потривожити навіть “найгострішим словом”:

Хоч людей довкола так багато,  
Та ніхто з них кроку не зупинить,  
Якщо кинути в рухливий натовп  
Найгостріше слово – Україна.

Зовсім інший тип *тут-буття* персоніфікує сама героїня і ті “рідні та охочі”, яких вона чекає та виглядає з буттєвого надокола. Сенсом їхнього існування стає не просто життєва активність – “Хочу жити, аж життя не зломить, / Рватись вгору чи летить в безодню”, – а саме патріотично спрямована боротьба, “бурхливі води” національно-визвольного чину. Героїня усвідомлює, що цей чин теж може завершитись трагічно, але тільки він, ця саможертвоність здатні розворушити й сколихнути “покірні води” – байдужу до національної ідеї, до долі нації-батьківщини більшість:

Все чекаю на гарячий подих, –  
Геній людський чи лише випадок –  
Щоб застигли і покірні води  
Забурлили водоспадом.

І коли закрутить непогода  
І мене підхопить, мов піщину,  
Хай несуть мене бурхливі воли  
Від пориву до самого чину!  
Найбільш чітко і прямо патріотичні смисли розкриваються у критиці та публіцистиці письменниці.

Ключове значення тут належить синкретичному і найбільш концептуальному полемічному есеєві О. Теліги *Якими нас прагнуть?* (1935), в якому поєдналися культурологічний, літературознавчий, політичний та публіцистичний змістові виміри [16, 80-92]. У тематичному пляні воно також охоплює три основні напрями: жінка і батьківщина, жінка і містечтво, жінка і мужчина. У цьому підрозділі сконцентруємо свою увагу на першому тематичному напрямі.

Розглядаючи три негативні, на її думку, жіночі типи в українському письменстві, – жінка-рабиня, жінка-вамп і жінка-товариш, – О. Теліга, з метою увиразнення своєї позиції, звертається до ширших культурологічних контекстів, здатних пояснити формування того чи іншого стереотипу про жіночу ідентичність. Насамперед вона не сприймає традиційний старопруський погляд на жінку як жінку-матір, тип Андромахи як розвиток типу жінки-рабині, який обмежував її існування 4К – чотирма “K” (*Kleider, Küche, Kinder, Kirche*). При цьому вона не погоджується із тим, що саме цей погляд є притаманний популярному тоді фашистському рухові й, водночас, застерігає проти перенесення в українську культуру фашистського жіночого ідеалу, яким тоді захоплювалися деякі автори: “Навіть ті, що щиро приймають фашизм і розуміють його добре, роблять іншу помилку: переносять погляд фашистів на ролю жінки з того ґрунту, на якому він зріс, на зовсім відмінний – наш”.

Ідеться авторці про хибне акцентування в часописі “Перемога” на абстрактній материнській функції жінки, що впливає із принципу 4К:

“Виразно підкреслюється, що жінка не повинна бути товаришкою життя, лише матір’ю, але знов без відповіді на питання: матір’ю кого? Далі зазначається, що жінка має дбати про «фізичне збереження раси». Лише фізичне? Чи ж не замала така роля для жінки? І як тут не згадати славнозвісні 4 К!”.

Погоджуючись із критикою фемінізму, як такої ідеології, що спонукає жінку “перестати думати про інтерес родини”, есеїстка водночас ставить питання діалектично, і запитує про корисність іншої крайности: “Але навіть не феміністка, а якраз така жінка, що думає про інтерес родини – коли його хибно розуміє, може стати матір’ю яничар, тим скорше, чим більше вона про той інтерес родини дбає”. Ще один постулат тогочасної публіцистики говорив про те, що “одним із неминучих результатів розвитку фемінізму є смерть – фізичне вимирання нації”. Із цим авторка теж погоджується, але водночас вибудовує, за принципом антитези, ще один аргумент проти опонентів: “... одним з результатів постуляту «жінка-мати, яка дбає лише про фізичне збереження раси», також може бути смерть, коли не фізична, то не менш від неї страшна – духовна, денаціоналізація. Загальні вирази про жінку, як «приятеля-друга», не прецизують погляду на таку важну справу. Треба ще більш рішуче відгородитися не лише від фемінізму (амазонства), але й від чотирьох К, що відгомоном грають навіть серед тих, які того зрікаються”.

При цьому критики зазнає не лише “Перемога”, а й демоліберальний двомісячник “Назустріч” за поєднання старопруського й феміністич-

ного поглядів на жінку як на “жінку-кухарку” або коханку: “«Назустріч», наприклад, в спеціальному числі, присвяченому жінці (1934, Число 12) надзвичайно легковажним, кокетерійно-фривольним тоном, повторює під маскою модернізму, передпоптові погляди на жінку-кухарку («мати») і «любку», що має мужчин для своїх «щоденних примх» (чи себе лише для примх мужчини?). «Ева чи емансипантка – між цими двома типами мусите вибирати!» Так нібито й один, і другий вже не перестарівся смертельно...”

Зрештою, щоб підсумувати висловлені зауваги, О. Теліга прямо запитує, повертаючись до проблеми материнства як начебто основного сенсу українського жіночого буття: “...Чи справді, найшляхетніше завдання з тих чотирьох К виховання дітей – може бути в нас, на нашому ґрунті, єдиним завданням жінки? Чи вона до того приготована?”. І далі розвиває цю думку, апелюючи до національної сфери, не замикаючи жінку у феноменологічному колі її суто жіночих чи материнських проблем: “Чи в стані вона виховати свідомих дітей нації, а не «дурних курчат», коли на загальноприйнятій думку, була вона до цього часу лише «байстриюча мати яничар»? Чи може вона від одних фашистських гасел, як від дотику чудодійної палиці, перетворюватися з матері яничар і «дурних курчат» в героїчну матір відважних Ґракхів?”

На жаль, тип матері “свідомих дітей нації” не домінує, на думку авторки, в українському письменстві, хоча у житті, у бурхливій діяльності підпільників-революціонерів можна спостерегти численні приклади й протилежної закономірності: “Без-

перечно, не одна з українських матерей показала в останні переломові роки – на висоті свого завдання. З їх домових вогнищ вийшла молода генерація, повна самопосягати. Але теж не одна з цієї генерації знає скільки труду її коштує вирватися зі свого Андромахівського родинного вогнища”. Однак цей тип матері ще не здобув остаточного поширення в українстві: “Та, на жаль, якраз жіночий тип цього оточення став типом нашої літератури. Значить, і досі існує він масово, не перевівся цілковито, оскільки його образ і дотепер страшить в нашій письменстві”. І це викликає велике занепокоєння у письменниці, оскільки тип Андромахи безпосередньо впливає на виродження чоловічого характеру, і таке виродження деформує цілі покоління: “Доручати такій Андромасі, як ударне завдання, родину і формування будучих поколінь, криє небезпеку і для теперішніх поколінь. Оскільки жінка типу матері Ґракхів або Жанни д’Арк робить, як казав Б. Шов, з овець – мужчин, той тип Андромахи навпаки, робить з мужчин те, що робила з ними Цирцея...”. У такий спосіб есеїстка показує: начебто нешкідливе й навіть позитивне вrostання у сімейне буття може мати негативні наслідки для існування суспільного, національного, а значить, зрештою обернеться лихом і для цього ж сімейного.

У наступних двох абзацах О. Теліга розставляє остаточні акценти й водночас демонструє сутнісно вісниківський, національно-екзистенціальний підхід до осмислення поставленої проблеми. Застосування національних критеріїв спонукає її до логічного висновку про те, що, оскільки

ки в жіночому бутті більш пріоритетним є укоріненість, включеність не до родинного, а до національного середовища, то вимоги цього останнього, вимоги “рідної землі” (тут нація, як і в інших авторів, ситуативно контамінується із батьківщиною) повинні переважати вимоги родинні. Так нею в публіцистичний спосіб увиразнюється саме національний, а не вузькородинний сенс жіночого буття:

“Коли ж від [...] жінки вимагається бути лише матір’ю і жінкою, то для неї буде далеко важнішою рідна стріха від рідної землі. А дітей своїх (а часом і чоловіка) виховає вона «по своєму образу і подобию» на героїв боротьби за життєві вигоди і за всякі, для того потрібні, компроміси. Тоді її прив’язання до свого тіснішого колективу – родини, не раз штовхне її до зради ширшого колективу – нації.

Так буде завжди, доки кожна українка не навчиться дивитися на чоловіка, дітей, а головне на саму себе, не лише як на сторожів домашнього вогнища, а передусім – як на сторожів цілоти, щастя і могутності більшої родини – нації. Ось тому зле зрозумілі фашистівські погляди неможливо живцем переносити на наш ґрунт. Бо українська жінка не сміє замкнутися в своєму теремі і відірватися від цілого многобарвного світу, що лежить поза ним, доки вона цілком не збагне всіх суворих і жорстоких вимог, які той світ ставить до неї і до її родини”.

Жінка, разом із чоловіком та дітьми, постає як “сторож”, вартовий національного буття, вартовий “цілоти, щастя і могутності” батьківщини, – таким є висновок Олени Теліги. При цьому жіночість і материнство не відкидаються, а отримують

належне місце в ієрархії національних вартостей.

Характерно, що пастирство, охорона, оберігання національного буття – є основним покликанням сенсом, метою екзистування людини (передусім поета, митця) у спадщині Тараса Шевченка [22, 281]. Своєрідним літературним зразком для наступних національних мистців і особливо вісниківців, на думку дослідників, можна вважати герменевтичну настанову в *Подражанні 11 псалму* (1859) Т. Шевченка, де, окрім утвердження ідеї християнського братолюб’я та всесвітньої перемоги істинних Господніх “словес”, можна помітити й підтекстове утвердження в словах воскреслого “пана” позиції і національного мистця (передусім поета), і будь-якої відповідальної людини, особливо провідника [6, 315-342]. Творча діяльність (“слово”) повинна стати звільненням (як “возвеличенням”) і охороною (“сторожею”) уярмленого (“закованого”) народу:

Воскресну нині! Ради їх,  
Людей закованих моїх,  
Убогих, нищих... Возвеличу  
Малих отих рабів німих!  
Я на сторожі коло їх  
поставлю слово.

Тому й герой Євгена Маланюка обирає словесну боротьбу за звільнення нації, боротьбу словом – “стилет” як “стилос” і навпаки. Він усвідомлює себе воїном та охоронцем українського буття і це дозволяє йому помітити подібну функцію в поетів інших народів. Не випадково як до свого побратима звертається він до пам’ятника Міцкевічу у Варшаві: “...Стережи, стережи це місто, / Вартівничий із бронзи, Адаме!” (*Міста, де минали дні* 1932) [9, 433].



Ще очевиднішим оте патріотичне закорінення в батьківщину й усвідомлення себе “сторожем” національного буття проявилось в письменниці під час Другої світової війни, під час зіткнення двох ворожих Україні імперій – німецької та російської. Прикладом можуть стати статті, що з’явилися в пресі восени 1941 року, після нелегального переходу О. Телігою на окуповану територію – *Розсипаються мури і Братерство в народі*. Щоправда, на відміну від довоєнних есеїв, українська людина в них не розщеплюється авторкою за статевим принципом. В умовах напруженої визвольної боротьби публіцистка, на той час уже член ОУН, апелює до українця, не виокремлюючи жіночу проблематику з контексту загальнонаціональних політичних проблем, хоча й робить це як автор-жінка.

У статті *Розсипаються мури* авторка відзначає, що перед очима українців “розсипається” ворожий світ, падають “непроломні мури” комуністичної імперії: “Хоча й не від наших рук, але все ж валиться нарешті та ненависна для нас будова, яка довгі роки непроломним муром ділила українців ССР від усіх інших братів зі Заходу, від цілого світу і від справжнього розуміння подій у світі” [15, 148-151]. Однак, наполягає О. Теліга, українці не сміють бути пасивними спостерігачами, вони повинні стати активними учасниками передусім у культурній боротьбі – у “змаганнях до відродження і віднайдення всього того, що довгі десятиліття гнітив у нашому народі той злочинний світ, який нарешті валиться”. І йдеться насамперед про відновлення у східних українців патріотичного почуття,

“почуття, з якого складається велика національна свідомість, національна гідність, національна окремішність, а передовсім – почуття нерозривної національної спільноти”. Тобто йдеться не лише про якусь одну, хай і найважливішу, емоцію, але й про інші взаємозв’язані з нею речі: формування “національного світогляду”, пізнання “справжнього українського світу”, змагання “за справжнє життя нації”.

Щоб відродити національні почування, котрі розглядаються як “найбільші людські цінності”, О. Теліга пропонує відмовитися від методів фальшивої “агітки”. Бо йдеться не про прищеплення східним українцям чогось штучного, на кшталт сталінського “братерства народів”, а про відродження автентичної національної духовності, приспаної та понівеченої комуністичним режимом. Тому достатньо бути самими собою, бути щирими стосовно своїх земляків: “Будемо самими собою, з усіма своїми поглядами, перед обличчям людей своєї нації і хай у протилежність до забріханої большевицької пропаганди кожне наше слово буде непідробленою правдою, незалежно від того, чи ця правда усім буде подобатись. Ми ж не йдемо накидати згори якусь нову ідею чужому середовищу, лише зливаємось зі своїм народом, щоб спільними силами, великим вогнем любови розпалити знов всі ті почування, які ніколи не згасали: почуття національної спільноти і гострої окремішности”.

У статі *Братерство в народі* продовжується тема фальшивої комуністичної пропаганди (“хуртовини чужих темних гасел”) й озвучення національної істини [17, 151-154].

При цьому О. Теліга апелює до тих націонал-комуністів (письменників Хвильового, Влизька, Фальківського, Косинки), які збагнули фальшивість комуністичного режиму, що приніс Україні лише “терор і голод”. Облудному інтернаціоналізму вони, на думку авторки, протиставили по-родинному органічне “братерство крові” і “братерство в народі” – націоналізм: “Вони зрозуміли, що лише таке братерство допоможе відіпхнути чужу й ворожу ідею інтернаціоналізму і спертися на зроджений з глибини народу націоналістичний світогляд”.

З усвідомлення пріоритету й органічності національних вартостей, із заперечення інтернаціоналістичної позиції, наполягає авторка, повинна виходити й національна пропаганда, оперта на вагомість слова, укоріненість “в нашу землю”, відчуття “національної спільноти”: “Отже, можна лише служити якійсь нації, або чужій московській, або своїй – Україні. І коли ми несемо ідею українського націоналізму на свої землі, не сміє бути ні одного порожнього слова. Кожне гасло має вростати в нашу землю, а не засмічувати її порожньою лускою. Коли говоримо про національну спільноту, мусимо її відчувати”. Лише на таких засадах, лише через “суворе підпорядкування себе безсмертним і невмолимим вимогам нації” кожного з українців можна, твердить О. Теліга, “стати перед світом у весь [...] потужний зріст”, зберегти самобутність і незалежність. Таке, на думку авторки, призначення української людини (і мужчин, і жінок) у воєнних обставинах.

Отже, в тлумаченні О. Теліги, патріотизм виступає першою осно-

вною смисловою ідеєю в житті жінки. Для неї важливим стає з’ясувати: яка роль батьківщини в жіночому бутті? що таке для жінки “бути-українкою”? Очевидно, що національна свідомість та патріотичні почуття в авторки актуалізувалися після еміграції та навчання у Празі, а також через входження до вісниківського кола авторів. При цьому розуміння батьківщини узгоджене в авторки із національною та світовою гносеологічною традицією. Батьківщину варто розглядати і як ситуативний синонім щодо нації, і як її (нації) метонімія. У герменевтичному сенсі – батьківщина виступає і як сутність буття людини, і як еквівалент буття взагалі. В українській літературній герменевтиці батьківщина – це ще й онтологічна чи духовна матір стосовно людини.

І в поезії, і в публіцистиці О. Теліга показує дефективний тип існування зденационалізованих, байдужих до долі батьківщини індивідів й утверджується буттєве закорінення у батьківщину та націю. У публіцистиці (*Якими нас прагнуть?, Розсипаються мури, Братерство в народі*) письменниця критикує відчужені від національного екзистування феміністичний та старопруський жіночий ідеали – емансипантки чи Андромахи (обмеженої сімейним колом матері). У такий спосіб перший важливий сенс буття української жінки можна окреслити як патріотичний чи націоналістичний. Він конкретизується у творчості О. Теліги наступним чином: жінка повинна бути патріоткою, відчувати й культивувати в родині та суспільстві глибокий, буттєвий зв’язок зі своєю батьківщиною та нацією.

## Bibliography and Notes

1. Астаф'єв Олександр, *Реценція творчості Олени Теліги в українській еміграційній критиці*, [у:] *На сторожі цілості, щастя і могутності більшої родини – нації*: Матеріали наукової конференції до 100-річчя від дня народження О. Теліги, Київ: Кий 2006, с. 13-17.
2. Баган Олег, *Вісниківство як понадчасовий феномен: ідеологія, естетика, настроєвість*, [у:] *Вісниківство: літературна традиція та ідеї*, Випуск 1, Дрогобич: Коло, 2009, с. 6-49.
3. Державин Володимир, *Національна героїня (Олена Теліга)*, [у:] *Idem, Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці*, Івано-Франківськ: Плай 2005, с.197-204.
4. Іванишин Василь, *Нація. Державність. Націоналізм*, Дрогобич: Відродження 1992, 178 с.
5. Іванишин Петро, *Олег Ольжич – герольд нескореного покоління*, Дрогобич: Відродження 1996, 220 с.
6. Іванишин Петро, *Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко: монографія*, Київ: Академвидав 2008, 392 с.
7. Іванишин Петро, *Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти)*, Дрогобич: Відродження 2005, 308 с.
8. Лисенко Наталя, *Образи і мотиви поезії Олени Теліги*, [у:] *На сторожі цілості, щастя і могутності більшої родини – нації*: Матеріали наукової конференції до 100-річчя від дня народження О. Теліги, Київ: Кий 2006, с. 49-57.
9. Маланюк Євген, *Поезії*, Львів 1992, 686 с.
10. Набитович Ігор, *О. Теліга versus Л. Мосендз: ідеал жінки-борця в поезії та публіцистиці*, [у:] *На сторожі цілості, щастя і могутності більшої родини – нації*: Матеріали наукової конференції до 100-річчя від дня народження О. Теліги, Київ: Кий 2006, с. 106-111.
11. Салига Тарас, *Високе світло. Літературно-критичні студії*, Львів: Каменяр; Мюнхен: УВУ 1994, 270 с.
12. Самчук Улас, *Її остання дорога (У 20-річчя смерті Олени Теліги). Лицар без страху і докору (Олег Ольжич)*, “Слово і час” 1997, № 7, с. 14-21.
13. Сенік Любомир, *Національна ідентичність української літератури в умовах тоталітаризму: 30-ті роки і пізніше (проблема літературної опозиції)*, Літературознавство: Матеріали III конгресу Міжнародної асоціації українців (Харків, 26-29 серпня 1996 р.), К.: АТ “ОБЕРЕГИ”, 1996, с.44 -51.
14. Теліга Олена, *Збірник*, Детройт–Нью-Йорк–Париж: Видання Українського Золотого Хреста в ЗСА, 1977, с. 452-462.
15. Теліга Олена, *Краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис*, Київ: Видавництво ім. Олени Теліги, 2006, с. 44-45.
16. Теліга Олена, *Якими нас прагнуть?*, [у:] *Eadem, Краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис*, Київ: Видавництво ім. Олени Теліги, 2006, с. 80-92.
17. Теліга Олена, *Розсипаються мури*, [у:] *Eadem, Краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис*, Київ: Видавництво ім. Олени Теліги, 2006, с. 148-151.
18. Теліга Олена, *Братерство в народі*, [у:] *Eadem, Краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис*, Київ: Видавництво ім. Олени Теліги, 2006, с. 151-154.
19. Шевченко Тарас *Зібрання творів: У 6 томах*, Київ: Наукова думка 2003, Том 2: *Поезія 1847 – 1861*, 784 с.
20. Шевчук Гр. (Шевельов Юрій), *Без металевих слів і без зітхань даремних*, [у:] Теліга Олена, *Збірник*, Детройт–Нью-Йорк–Париж: Видання Українського Золотого Хреста в ЗСА, 1977, с. 452-462.

**Tetiana Syniook**

**ROKSOLANA CHERLENIVNA OF YURIY KLEN  
AS THE PRECURSOR OF PORFYRIY HOROTAK**

Institute of Philology  
of Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Тетяна Синьоок**

**РОКСОЛЯНА ЧЕРЛЕНІВНА ЮРІЯ КЛЕНА –  
ПРЕДТЕЧА ПОРФИРІЯ ГОРОТАКА**

*Abstract:* The article deals with the problem of the origin of Porfyriy Horotak, created by Yurii Klen and Leonid Mosendz. The connection between Roksolana Cherlenivna by Yurii Klen and Porphyriy Horotak is analyzed in this investigation. The functioning of pseudonyms in Oswald Burghard's heritage like Yuriy Klen, Roksolana Cherlenivna, Porphyriy Horotak is also investigated. We paid attention to the peculiarities of author of mystification of psychological type according to the memories of his contemporaries. The esthetic views of the author and its place in the environment of Ukrainian emigration of 1940-1950's is analyzed. The satirical aspect of Oswald Burghard's talent is investigated.

*Keywords:* literature mystification, Yuriy Klen (Oswald Burghard), Roksolana Cherlenivna, Porphyriy Horotak

Містифікаторські схильності авторів Порфирія Горотака Леоніда Мосендза і Юрія Клена реалізувалися ще до появи спільного проєкту. Відомо, що Леонід Мосендз містифікував деякі факти свого життєпису, а "Горотак-2" вдавався до псевдонімів не тільки під час поетичного дебюту, за якого Освальд Бурггардт переродився на Юрія Клена. Маловивченість проблеми містифікацій в українській літературі, рівно як і психології творчості містифікатора, актуалізують важливість досліджень на цю тему, надто коли йдеться про невідому планету української емігра-

ції, культурний потенціал якої, попри інтерес дослідників (Г. Грабович, Ю. Шерех, І. Набитович та ін.), усе ще лишається малознаним. Відтак, мета цього дослідження – не тільки віднайти спільне у творчості Роксоляни Черленівни й Порфирія Горотака, а й простежити функціонування псевдонімів у творчості Освальда Бурггардта, більше відомого як Юрій Клен.

Авторам, що вдаються до літературних містифікацій, вміння приголомшити властиве й поза цим специфічним видом творчості. Так сучасники свідчили й про Освальда Бурггардта, який здивував не тільки

своїм перевтіленням із перекладача на поета, а й тим фактом, що це перевтілення певний час тримав у таємниці. Зміну своєї, сказати б, основної, перекладацької, іпостасі мистець представив під псевдонімом – це сталося в грудні 1933 року на сторінках “Вістника”, за 13 років до появи Порфирія Горотака.

Поетичний дебют Освальда Бурггардта заінтригував літературну спільноту: важко було повірити, що цей незнаний поетичний голос звучав уперше – настільки вражала невластива початківцям висока культура слова, заприявлена у творах невідомого Юрія Клена. Ось як згадує про це Євген Маланюк: “Уява почала гарячково працювати: хто це може бути? Розуміється, не – новак, рука майстра, інтонації поета справжнього й, що так скажу, «іспитованого», тематика – в нашій поезії – майже сенсаційна” [2, 43]. Відтак, поетичне народження Освальда Бурггардта стало загадкою й породило версії щодо того, хто насправді створив два сонети під заголовком *Корсар*, а що вони підписані псевдонімом, підказувало милозвучне, цілком у стилі псевдонімів, прізвище – Юрій Клен.

Євген Маланюк спершу подумав, що, може, справжнім автором є Юрій Липа, але потім відкинув цю думку, бо поезії останнього були зовсім іншого стилю. Перебуваючи в збентеженні, Євген Маланюк відмовився гратися в здогади, але певен був одного: “на обрії з’явився попросту цілком новий, цілком у нас оригінальний і, головне, цілком вже дозрілий поет, який лише невідомо де «дозрівав», бо на сторінках жодного часопису, ні «тут», ні «там» (цебто в УССР) – не з’являвся” [2, 43].

Про те, хто криється за псевдонімом, Євген Маланюк, як і більшість письменників, довідався не одразу. Сам Освальд Бурггардт, попри листування з Євгеном Маланюком, жодним словом не обмовився про свій дебют у поезії. Та коли стало відомо, що Юрій Клен – це псевдонім Освальда Бурггардта, Євген Маланюк “пережив кілька прикрих хвилин досади – як міг не домислитися, що розв’язання тієї загадки могло бути лишень одне: Освальд Бурггардт і тільки він”. Письменник згадував, що “було це тим більше прикро, що з Освальдом уже півроку провадилося інтензивне листування” [2, 43].

Чому Освальд Бурггардт не поділився новиною, нині можна хіба здогадуватися. Вочевидь, не в останню чергу це пов’язане із вдачею письменника. У статті на спомин про Юрія Клена Євген Маланюк згадує мистця не тільки як перекладача й поета, а й свідчить про його людські чесноти, серед яких скромність мала одне з чільних місць: “Скромність Освальда не дозволила йому «засигналізувати» народження Юрія Клена навіть найближчим приятелям [...]. Скромність Освальда проявилася і в тім, що за тиждень до смерті, на запитання досить близької людини, «хто такий Порфирій Горотак?» (як відомо, остання «інкарнація» Освальда), він відповів, відвівши очі, – «не знаю» [2, 43].

Схожий спогад про письменника залишив і свого часу обурений на Порфирія Горотака Юрій Шерех, який, попри всі розбіжності у поглядах, називав його “порядною людиною, те, що німці звать *schöne Seele*”, але водночас характеризував його як особистість, якій властива «дивна

заповзятість і авантурність” [7, 117]. Про вдачу Освальда Бурггардта красномовно свідчать далші спогади Юрія Шереха, в яких очільник МУРУ розповідає про одну із зустрічей з ним. “22 вересня, – пише Шерех, – Юрій Клен читав для письменників уривки з *Попелу імперії*. Авдиторія, здавалося мені, нудилася і пожвавішала тільки на вірші Горотака. Він читав їх як трагічні, а я б волів трагікомічність” [7, 118]. Юрій Шерех згадує, що після читання Юрій Клен запрошував його на свій творчий вечір, “казав, що дуже зацікавлений мати слухачем такого критика, як я” [7, 118]. Таке тепле ставлення здивувало Юрія Шереха, адже своєрідна війна між Юрієм Кленом та МУРОм тривала: статтю *Бій може початися* опублікували незадовго до згаданої розмови. Відчуваючи помилковість і упередженість щодо Юрія Клена і Порфирія Горотака зокрема, Юрій Шерех визнав, що “я тоді прийняв за ворожий виступ Клена, шукаючи за ним інспірацію Державина. Особливо, коли такий виступ справді стався. Це була стаття Юрія Клена *Бій може початися*. [...] Стаття скидалася на оголошення війни МУРОВі й мені” [7, 118] Зрештою, в приватній розмові Шерех з подивом виявив, що, на думку Клена, ані в його поведінці, ані в поведінці Державина “нема нічого особистого, є тільки принципів розбіжності”. [7, 119] Цікаво, що Клен намагався заспокоїти Шереха щодо ситуації з МУРОм, на яку звучало так багато критики, а щоб примиритися навіть обійняв Шереха і по-братськи наївно сказав: “Таж я вас дуже люблю” [7, 118].

Згадані спогади Євгена Маланюка і Юрія Шереха стосуються більше

особистості Освальда Бурггардта, аніж творчості. Але в контексті розмови про містифікацію абстрагуватися від цього неможливо, бо містифікатор – це людина особливого психологічного типу. З одного боку, Освальда Бурггардта вважали скромним, він навіть перед смертю посоромився визнати, що є автором Порфирія Горотака. З іншого, йому були властиві сміливість і завзятість – свідченням цього є його стаття *Бій може початися*, де він обстоює важливість творчості “неокласиків”, і, звісно, сам Порфирій Горотак із його лагідною іронією, яка стосувалася також і авторів містифікації.

Додає інтриги ще той факт, що Юрій Клен і Леонід Мосендз, попри схожі погляди на тогочасний літературний процес, у характері мали спільного значно менше. Але Порфирій Горотак об’єднав ці два різні творчі всесвіти і дав літературі творчість нової якості.

Дружба, що виникла між письменниками, багато чого дала їм обом у творчому самовираженні, тому коли Освальда Бурггардта не стало, Леонід Мосендз сприйняв це як непоправну втрату: “Клена мені шкода! – писав від незадовго після того, як Бурггардт відійшов у засвіти. – Осиротіла моя душечка! [...] Ми дійсно були дуже дружні. Я часто старого лаяв по своїй природі сварливого Мосендза, і тоді він був дуже мирний і тихий, як святий під бичами мучителів на старих образах” [5, 194]. Далі у листах Мосендз обурюється з приводу того, як відреагувала досі досить байдужа до Юрія Клена літературна спільнота на його смерть: “Тепер про Клена пишуть, що то геній, і то ті, що раніш рахували його партачем. Був

це великий поет і велика людина. Мені без нього дуже тяжко” [5, 195].

Вище ми зупинилися на спогадах про Юрія Клена, що їх залишили люди різних літературних поглядів – Євген Маланюк, Юрій Шерех і “Горота-1” Леонід Мосендз. Попри те, що, приміром, Мосендз відчував антипатію до діяльності МУРу та Юрія Шереха зокрема, тобто погляди на шляхи розвитку літератури у цих двох людей принципово розходилися, їхні згадки про Освальда Бурггардта мають багато спільного. Вочевидь, це дає підстави стверджувати, що Юрій Клен був людиною лагідної вдачі й високої культури, зокрема й культури спілкування як зі своїми друзями, так і опонентами. Але йому були притаманні не лише професорська впорядкованість думки, а й романтична розхристаність душі, що втілилася і в Порфирієві Горотакові. Отже, містифікація успадкувала від своїх літературних батьків різні, часом протилежні, риси, що породили незвичайну літературну манеру – високу культуру слова, поєднану із жартівливим, часто заниженим стилем.

Принагідно до особистості Освальда Бурггардта, можемо стверджувати, що його прагнення порушувати гострі проблеми в неприйнятному для, сказати б, основного (“неокласичного”) стилю творчості, втілювало спершу в пародіях під псевдонімом Роксоляна Черленівна, а вже згодом – у творчості Порфирія Горотака.

Якщо “серйозну” творчість Юрія Клена друкували такі помітні тогочасні часописи, як “Арка”, “Літературно-науковий вісник”, “Орлик”, “Звено” та інші, то з пародійною іпостассю автора можна було ознайомитися зі

сторінок сатиричного двотижневика “Іжак/Комар”, що виходив у Мюнхені в 1946 – 1949 роках. Серед огрому різножанрових творів, підписаних псевдонімами, нашу увагу привертає Роксоляна Черленівна. До слова, в деяких номерах у цьому виданні представляв свою творчість і Порфирій Горотак, припускаємо, що й ці вірші під маскою містифікації написав Юрій Клен.

Сатирична грань таланту Юрія Клена, хоч і не була головним його покликанням, але все ж привертала увагу читачів і критиків. Ігор Качуровський згадував про це так: “Наше уявлення про багатогранність Кленового таланту було б неповним, якби ми оминули його нахил до пародії та літературної містифікації: про те, що під псевдонімом «Роксоляна Черленівна» крився Юрій Клен, ми дізнаємось щойно тепер, а поява віршів Горотака на сторінках повонних газет і журналів була справжньою сенсацією” [4, 21].

Проаналізувавши окремі твори Роксоляни Черленівни, неможливо не помітити, що вони мають чимало спільного з майбутніми творами Порфирія Горотака. Отже, можемо вважати, що Роксоляна Черленівна як втілення сатиричної грані таланту Юрія Клена була предтечею Порфирія Горотака, який виник волею щасливого випадку. Образ Горотака – окремого автора зі своєю біографією, що постав у результаті творчої співпраці з Леонідом Мосендзом, зацікавив Юрія Клена незрівнянно більше, тому після появи містифікації Роксоляна Черленівна стала рідше з’являтися на сторінках еміграційних видань, передавши це право авторові *Дияболічних парабол*. Хоча,

заради справедливості варто сказати, що пародії Роксоляни Черленівни друкували в "Іжакові/Комарі" й після смерті автора, а епіграми Порфирія Горотака – до виходу *Дияболічних парабол*. Отже, певний час ці два проекти Юрія Клена існували й функціонували паралельно.

Якби поезію *Крокую*, опубліковану на шпальтах "Іжака/Комаря" 1948 року, але написану, вочевидь, значно раніше, не підписали іменем вигаданої Роксоляни Черленівни, її і за тематикою, і за стилем цілком можна було б зарахувати до творчості Порфирія Горотака. Юрій Клен не створив для Роксоляни Черленівни відмінної від Горотака поетичної манери, ані вигаданої біографії, що ставить під сумнів доречність означення Роксоляни Черленівни саме як містифікації, але цей образ багато що говорить про впізнаваний стиль нашумілих *Дияболічних парабол*.

По-перше, в *Дияболічних парабол* траплялися вірші під заголовком у формі дієслова теперішнього часу першої особи однини (*Вірю й не вірю, Не хочу, Хочу бути оригінальним* та ін.) Таким чином Порфирій Горотак наголошував на власному баченні тих чи тих питань. *Крокую* Роксоляни Черленівни зберігає цей принцип, і перед читачем – не просто твір, у якому порушені певні естетичні проблеми, а насамперед особистість, яка береться розв'язувати їх:

Могутній демон мого шалу  
Реве над нашою добою  
І буреломною снагою  
Ламає опір матер'ялу [6, 5].

Одразу привертає увагу протиставлення романтичної особистості її добі, й віра у те, що справжній талант може успішно чинити опір за-

костеним догмам і навіть ламати їх – Роксоляна Черленівна, як і Порфирій Горотак, почуває в собі сили на такі звершення. Але цитована строфа цікава ще й тим, що у ній застосований один із найчастіший для *Дияболічних парабол* тип римування – оповите, або кільцеве. Порівняймо для прикладу такі уривки із Порфирія Горотака:

З країни у країну  
Блукаю викрутасами,  
Дивлюсь очима ласими  
На сонячні вітрини" [1, 47].

Або:  
Я з Європи геть полину!  
Тут не хочу більше жити  
і смоктати сталагміти  
замість доброго ляндрину [1, 48].

Чи:  
Шляхом уславлених конкістадорів,  
що розбишаків ним повів Кортес,  
подався ти, шукаючи принцес,  
в країну мавп, і лам, і помідорів  
[1, 68].

До слова, останній цитований уривок узятो з вірша *Архисонет Юрію Клену*, що входить до своєрідного циклу присвят Порфирія Горотака до своїх літературних батьків – Леоніда Мосендза, Юрія Клена й Мирона Левицького. З уривка зрозуміло, що провідний для *Дияболічних парабол* мотив мандрів взято саме із творчості Юрія Клена, як і образ еспанського конкістадора Ернана Кортеса, знакового для художнього світу Юрія Клена ще зі збірки *Каравели* (згадаймо вірш *Кортес*):

В казковий край під пальми і агави,  
Де стигнуть темні грона островів,  
Тебе помчала далеччю морів  
Жадоба золота, пригод і слави [3, 54].

На мотив подорожі як пошуку себе й прагнення небаченого досі



відкриття натрапляємо й у аналізованому вірші *Крокую* Роксоляни Черленівни, зокрема в образі корсарів, яких автор не розглядає як грабіжників, радше, як безстрашних романтичних пригодошукачів, а їхню подорож порівнює з музикою:

Ноктюрн-бемоль, черлень-затока,  
Корсарів гострі бумеранги,  
І Сан-Домінго, і Чіпанго,  
Бомбей, Сагара і Марокко! [6, 5].

Така ж строката географія притаманна топосу *Дияболічних парабол*, де згадуються, окрім Німеччини й СРСР, такі країни, як Греція, Рим, Індія, Китай, арабські країни й навіть безіменні острови, де віднаходить спочинок непокорена душа ліричного героя. Отже, і це споріднює Роксолянну Черленівну з Порфірієм Горотаком і дає підстави вважати її предтечею автора *Дияболічних парабол*.

Щодо споріднености у формі, тут теж є вагомі аргументи. Приміром, однією з найхарактерніших рис творчого голосу Порфірія Горотака є самопредставлення. Наприклад,

Я прагну дальніх обріїв астралу [1, 15].

Я – поет священних пасій [1, 35].

Я – вічна аксіома,

втілена у форми молоді [1, 35].

А я, Порфірій, їм консерви,

душею рвусь на Магішлак [1, 40] та ін.

Самопредставлення бачимо й у поезії *Крокую*, де ліричний герой, вкотре підкреслюючи свою спрагу до пригод, каже про таке:

Я цар озарений від багру

Всіх обрив, вітрил і вітру,

Везу лякрицю і салітру

В чудесну балку аргонавтів [6, 5].

Аргонавти – лише частина з тих мандрівників, про які згадують Рок-

соляна Черленівна і Порфірій Горотак. Узагалі, образи людей, що перебувають у безнастанному пошуку – улюблені для Юрія Клена, і свою любов він передав і персонажам.

Ще одним показовим у формальному аспекті катреном є такий, у якому перше речення починається із наказового способу, а в другому дисстиху нарочито гіперболізовано можливості ліричного героя:

Тремтїть, поети серафічні,

Бо з бомбастичним каталогом

Всезнаних критиків і догм

Крокую в дні катастрофічні [6, 5].

За настроєм ці рядки Роксоляни Черленівни подібні до катрена поезії Порфірія Горотака:

Я шпурну вам, наче бомбу,

У радаризоване кубло

В ваші клятї катакомби,

Щоб усім вам в вухах загуло [1, 35].

Відтак, бачимо, що стиль Порфірія Горотака виробив насамперед Юрій Клен – доказом цього є існування Роксоляни Черленівни, яку можемо назвати предтечею Горотака. Але також наголошуємо, що без щасливого випадку, пов'язаного зі згаданим розіграшем над Леонідом Мосендзом, Горотак би навряд чи з'явився на світ. Тому на знак вдячності до своїх «батьків» Порфірій Горотак присвятив їм по поезії – *Леоніду Мосендзові* й *Архисонет Юрію Кленові*. У цих текстах віднаходимо численні алюзії на твори письменників і особливі прикмети творчого підходу і навіть їхніх вдач. Скажімо, у строфі з вірша *Леоніду Мосендзові* можна помітити натяки на поетичну збірку *Зодіак*, а іронія останнього рядка характеризує неспокійний, а проте беззлобний характер Мосендза:

Нарікшись сином зодіяка,  
 Без крил поринувши в етер,  
 Руками ти повітря дер  
 І віршем присмиряв макака... [1, 67].  
 Про безкомпромісну позицію  
 Мосендза і його поему на тему “летючого голляндця” *Вічний корабель*:  
 Суворіший, ніж Робесп’єр,  
 Духовного прокляв ти ланця,  
 Що сів на корабель голяндця,  
 Який чужі простори жер [1, 68].  
 Враховуючи жорстку критику, на яку Леонід Мосендз ніколи не скупився (навіть принагідно до своїх друзів), Порфірій Горотак “радить”:  
 Свербкий загострюй свій язик,  
 Нащо тобі земна кльаока?  
 Лишайся сином зодіяка,  
 Плекай турецький молодик [1, 68].  
 Отже, Леонід Мосендз навіть шляхом спільної з Юрієм Кленом містифікації намагався підтримувати міт, який сам про себе створив – плекав маску суворого критика, що не знає поблажок до всіх без винятку авторів, чия творчість видається йому не бездоганною.  
 Зовсім в іншому дусі написано *Архисонет Юрію Кленові*, але і в ньому точно підкреслено основні стовпи творчости мистця. Мандрівник у житті й творчості, він і в присвяті постає як людина, для якої свобода немислима без подорожі – і неважливо, що в тій подорожі шукати: нових вражень чи сенсу буття:  
 Шляхом уславленим конкістадорів,  
 Що розбишаків ним повів Кортес,  
 Подався ти, шукаючи принцес,  
 В країну мавп, і лам, і помідорів”.  
 [1, 68]

Щоправда, без іронії Порфірій Горотак не обходиться і в цьому випадку:

По всіх морях возив тебе твій порив.  
 На щоглу буря гавкала, як пес.  
 Чому ти не поплив на Бенарес?  
 Чом за новою Січчю  
 не нишпорив?” [1, 69].

Як ти спрагнів, залізний  
 скинь шолом,  
 Кенгурячим налий ‘го молоком  
 І відпочинь на попелі імперій [1, 69].  
 Відтак бачимо, що твір, присвячений Юрієві Кленові, дещо м’якший від попереднього, хоча фірмову Горотаківу іронію збережено.

### Bibliography and Notes

1. Горотак Порфірій, *Дияболічні параболи*, Зальцбург: Нові Дні 1947, 105 с.
2. Є. М. [Маланюк Євген], *Пам’яті Освальда Бурггардта*, [у:] *Літературно-науковий вістник*, Регенсбург, Річник XXXII, Травень 1948, с. 43-46
3. Клен Юрій, *Каравели*, Прага 1943, 141 с.
4. Клен Юрій, *Твори*, Том 1, Нью-Йорк 1992, 381 с.
5. *Мосендз в листах: особисте. З листів Л. Мосендза до родини інж. Арсена Шумовського*, [у:] *Літературно-Науковий Вістник*, Мюнхен 1949, № 2, 103 с.
6. *Черленівна Роксоляна: Крокую*, [у:] *Комар/Їжак*, Мюнхен 1948, № 24, 8 с.
7. Шерех Юрій, *Я-мене-мені... (і до-вкруги): спогади*, Харків: Фоліо 2012, 475 с.

**Nataliya Horodniuk**

**CONCEPT OF THE THING IN THE DISCOURSE OF THE FORMALISM (IN  
V. SHKLOVSKY'S NOVEL *THE ZOO OR LETTERS NOT ABOUT LOVE* AND  
M. YOHANSEN'S NOVEL *THE TRAVEL OF THE SCIENTIST DR LEONARDO...*)  
(PART 1)**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

**Наталія Городнюк**

**КОНЦЕПТ РЕЧІ У ДИСКУРСІ ФОРМАЛІЗМУ (ЗА РОМАНАМИ  
В. ШКЛОВСЬКОГО *ZOO*, АБО *ЛИСТИ НЕ ПРО КОХАННЯ*  
ТА М. ЙОГАНСЕНА *ПОДОРОЖ УЧЕНОГО ДОКТОРА ЛЕОНАРДО...*)  
(ЧАСТИНА 1)**

*Abstract:* The article deals with the concept of things and features of the text as things in the discourse of formalism. The specificity of the text reification and textuality of things are studied in comparative aspects based on novel by leader of the Russian formalists school V. Shklovsky *Zoo or Letters not about Love* and novel by Ukrainian artist that plays with the idea of formalism and simultaneously parodies them M. Yohansen *The Travel of the Scientist Dr. Leonardo and His Future Mistress Beautiful Alchesta in Slobozhan Switzerland*.

*Keywords:* concept, semantics, thing, formalism, text, reification

На авангардну поетику речі безпосередньо вплинули теоретичні розробки російської «формальної школи» (В. Шкловського, Б. Ейхенбаума, Ю. Тинянова), що, будучи генетично закорінені у футуризмі, і сформували уявлення про специфічну речевість експериментального роману, підкреслену «зробленість» тексту та текст як річ. Ці та інші модуси існування речі ми розглянемо на прикладі романів російського прозаїка, відомого теоретика літератури, зачинателя формалізму й організатора ОПОЯзу («Об-

щества по изучению поэтического языка» («Товариства з вивчення поетичної мови»), 1916 – 1925 рр.) Віктора Шкловського *Zoo, або Листи не про кохання* (*Zoo, или Письма не о любви*, 1923) та українського мистця-літературознавця Майка Йогансена *Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію* (1930), який прищепив принципи формальної школи на ґрунт української літератури і створив у межах одного тексту формалістичний ро-

ман та одночасно блискучу пародію на нього. Отже, метою нашої статті є, стисло окресливши ключові аспекти та ракурси потрактування поняття «річ» у теоретичному дискурсі формалізму В. Шкловського і М. Йогансена, проаналізувати концепт речі та принципи уречевлення тексту у художній практиці обох формалістів.

У статті Віктора Шкловського *Мистецтво як прийом* (*Искусство как прием*, 1917) вперше сформульовані основоположні для російського формалізму поняття *очуднення* (рос. *остранение*) та автоматизації, сутність яких нерозривно пов'язана із потрактуванням категорії речі у мистецтві й, зокрема, у літературі. Полемізуючи з основним положенням теорії Олександра Потебні про мистецтво як особливий спосіб мислення образами, Віктор Шкловський висуває натомість ідею мистецтва як низки прийомів. Із цього безпосередньо випливає уявлення про текст як річ, сконструйовану за допомогою певних художніх прийомів. Теоретичні розробки В. Шкловського глибоко закорінені у футуризмі. Так, науковець робить суттєве уточнення до потрактування речі, яке, у свою чергу, постає наріжним каменем футуристичних практик та маніфестів: «речами можуть бути і слова, і навіть звуки самого твору» [5], а поетичні прийоми та фігури виступають «способами збільшення відчуття речі» [5]. Власне, мистецтво, тобто художність як така, і постає «збільшенням відчуття речі», що, на думку В. Шкловського, протистоїть неусвідомленій автоматичності побутового сприйняття речей, адже стаючи звичними, речі сприймаються автоматично, буденно повторюючись безліч разів. «Речі, сприйняті кілька

разів, починають сприйматися впізнанням: річ перебуває перед нами, ми знаємо про це, але її не бачимо. Тому ми не можемо нічого сказати про неї» [5]. Такому «процесу обавтоматизації», за В. Шкловським, підпорядковані закони побутового (нехудожнього) мовлення з його «напіввимовленим словом», що містить лише вказівку на речі – натяк, за яким річ автоматично зринає і одразу ж відходить, не зачіпаючи глибин свідомості мовця. Відтак призначення мистецтва, на думку В. Шкловського, повернути відчуття речі, «зробити камінь камінним», тобто вивільнити й оприявити її сутність, репрезентувати річ як ніби побачену вперше. «Мета мистецтва – дати відчуття речі як бачення, а не як впізнання; прийомом мистецтва є прийом „очуднення” речей і прийом утрудненої форми, що збільшує труднощі і довготу сприйняття, оскільки процес сприйняття у мистецтві самодостатній і має бути продовжений; мистецтво – це спосіб пережити роблення речі, а зроблене у мистецтві неважливо» [5]. Отже, якість художності визначається здатністю зруйнувати автоматичність речі, вивести її із автоматизму сприйняття і дати реципієнту пережити «роблення речі», що досягається за допомогою прийому очуднення.

Очуднення – це «спосіб бачити речі виведеними із їхнього контексту» [5], тобто репрезентувати річ, узятую саму по собі, вивільнену від традиційних зв'язків, очищену від звичних побутових нашарувань. Аналізуючи приклади очуднення у прозі Льва Толстого, Віктор Шкловський так визначає сутність цього прийому: «Прийом очуднення у Л. Толстого полягає у тому, що він не називає річ її іменем,

а описує її, як уперше бачену, а випадок – як такий, що вперше відбувся, при чому він вживає в описі речі не ті назви її частин, які прийняті, а називає їх так, як називаються відповідні частини в інших речах» [5]. Отже, річ у такому разі постає дивною, загадковою, «ніби вперше побаченою», сприйняття якої вимагає мисленнєвого і чуттєвого зусилля, уподібнюється до розгадування загадки, заплутаного ребусу.

Таким чином, Шкловський, поперше, сформулював ключову настанову для мистецтва – «збільшити відчуття речі», тобто репрезентувати речі не такими, якими ми їх знаємо і пам'ятаємо, а такими, якими побачили вперше. По-друге, обґрунтував уявлення про форму твору як про уречевлену самоцінну сутність, що має ущільнену фактуру та естетичну значущість і зроблена за допомогою певних прийомів.

Дослідники (М. Легкий, С. Матвієнко, Л. Стефанівска) звертали увагу на вплив формалізму на теоретичні розробки та художню практику Майка Йогансена і водночас його іронічне переосмислення. Згадуючи його *Як будується оповідання* (1928), вони відзначали наскрізний іронічний дискурс цієї праці, а Анна Біла називає її «свідомо розробленим псевдонауковим трактатом, черговою містифікацією» [1, 250]. Услід за В. Шкловським, М. Йогансен у ній також обстоює очуднення як головний прийом репрезентації речі у художній літературі й, посилаючись на російського літературознавця, перекладає українською мовою термін «остранение» як «поновлення»: подавати речі так, щоб вони «по-новому» (звідси й «поновлення») поставали перед читачем:

«Така незвична подача речі завжди її конкретизує і робить яскравішою» [3, 570]. Стисло резюмуючи основні ідеї В. Шкловського, М. Йогансен зазначає: «Отже, поновлення є спроба подати річ у новому аспекті, нарочите нерозуміння загальноживаних слів для того, щоб, аналізуючи їх наново, викликати яскравий образ даної речі в уяві читача. Поновлення може виглядати як наївність, але завжди воно підвищує враження свіжості» [3, 570].

Попри відмінність, романи В. Шкловського *Zoo, або Листи не про кохання* і М. Йогансена *Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію* мають кілька яскравих спільних рис. Поперше, це виразна закоріненість у формалізмі, обумовлена теоретичними пошуками обох авторів. По-друге, це вагомність категорії речі: розлогі рефлексії про річ вплетено в обидва тексти. По-третє, це метатекстуальність та підкреслена «зробленість» тексту (текст як річ): в обох творах увага зосереджується на проблемах письма, конструюванні літературних форм, обігруванні тих чи інших прийомів, що демонструють, як саме «зроблено» даний текст, уречевлюючи його. По-четверте, це тотальна іронія (у тому числі і щодо обраних стратегій текстотворення). Насамкінець, це експериментування з формою та самодостатність гри із текстуальними стратегіями: задекларована обома мистцями тематика та ретельно створювана ілюзія сюжету – любовна лінія у Шкловського та кохання і подорож у Йогансена – цілковито знімаються іронією, висуваючи натомість на перший план не стільки смислові нюанси (компоненти змісту), як формальні.

Вже початок передмови до першого видання твору Шкловського *Zoo, або Листи не про кохання* підкреслює «зробленість» тексту, фігурування його як «речі», на що вказує неодноразове самоозначення «книжка» як оприявлене, оформлене, матеріальне і дане у відчуттях, замість більш термінологічного і абстрактного «роман», а також виразні метафори «зроблености» та суто формалістичне підкреслення прийомів створення тексту: «Книжка эта написана следующим образом...» [6]; «...заглавие книги уже родилось, но оно не связало кусков. Пришла мысль *сделать* (письмівка моя. – Н. Г.) из них что-то вроде романа в письмах» [6]. І далі: «Тут книжка начала писать себя сама, она потребовала связи материала, то есть любовно-лирической линии и линии описательной. Покорный воле судьбы и материала, я связал эти вещи сравнением (письмівка моя. – Н. Г.): все описания оказались тогда метафорами любви. // Это обычный прием для зротических вещей: в них отрицается ряд реальный и утверждается ряд метафорический» [6].

У *Подорожі...* Майка Йогансена, що є формалістичним романом і водночас пародійним обігрування ключових кліше формалізму, уречевлення тексту також відбувається за рахунок формалістичного оголення прийомів та підкреслення «сконструйованости», через уведення в оповідь численних міркувань автора-оповідача та його героїв про закони фабули і розвиток сюжету, постійні апеляції до читача та пропозиції готових рецептів текстотворення. Тут не лише автор-оповідач розмірковує, як «створено» тих чи інших персонажів (згадаймо часто цитовані слова про

«ефемерну бабу» чи «людські фігури із декоративного картону»), а й самі персонажі деклямують та обговорюють поезії їхнього «творця»: (Леонардо Альчесті) «У того, хто створив нас з тобою, про це сказано краще й смутніше. Я думаю, що в нього більше пішло творчої сили на ці слова, ніж на нас з тобою...» [2, 434]; і ще: «той, хто створив ці слова, створив і нас з тобою. Йому, що писав цю книгу, я не був вдячний...» [2, 435].

«Уречевленість» тексту, його відчутна ущільненість створюється і надміру насиченою кросдискурсивністю – поєднанням та нагромадженням дискурсів різних типів роману: любовного, лицарського, роману-подорожі, авантюрного, соціально-побутового тощо, – тим більше, що «стики» між ними автор не приховує, а зумисне виставляє напоказ.

Розглянемо специфіку репрезентації концепту речі та особливості речовізму у творах обох мистців.

Річ – у найширшому спектрі значень – постає домінантною категорією роману Шкловського, оприявлюючи тематику та проблематику твору: існування мистця в еміграції та пошуки себе у відриві від своєї культури, письменницький побут, дослідження літератури, способи конструювання тексту через підкреслену зробленість, самоописання, оголення прийому і методу, теоретичну рефлексію. Літературознавчі студії незмінно сусідять із любовною темою, часом химерно переплітаючись, а часом і витісняючи її.

Переважна більшість листів присвячена речам та рефлексії щодо них. Таке домінування категорії речі безпосередньо підкреслюється рядом підзаголовків, у яких зазначено тему

кожного листа. Вже перший (точніше – вступний, за визначенням автора) лист присвячено речам: «Тема письма: вещи переделывают человека» [6]. Окреслений смисловий ракурс – річ, що трансформує людину, – програмує подвійну семантику. Перше концептне поле обумовлюється прямим значенням «речі» (речі у побутовому сенсі), що підкреслюється на початку екскурсом про роль одягу і знарядь праці, а відтак може бути визначено формулою «Людина створює річ, а річ творить людину»: «Если бы я имел второй костюм, то никогда не знал бы горя. // Придя домой, переодеться, подтянуться – достаточно, чтобы изменить себя. // Женщины пользуются этим несколько раз в день...» [6]. І далі: «Мужчину же изменяет его ремесло. // Орудие не только продолжает руку человека, но и само продолжается в нем. // Говорят, что слепой локализует чувство осязания на конце своей палки. // К своей обуви я не испытываю особенной привязанности, но все же она продолжение меня, это часть меня. // Ведь уже тросточка меняла гимназиста и была ему запрещена» [6]. Водночас пам'ятаючи про те, що «ремесло» оповідача – це письменство, а написані ним та іншими тексти незмінно фігурують як річ, окреслимо друге концептне поле «речі» як літературного чи мистецького твору, сконструйованого за допомогою певних прийомів за певними правилами. Відтак увиразнюється другий сенс заявленої теми вступного листа: «річ-текст» трансформує людину, причому як автора (ця думка розвивається Шкловським у роздумах про метод), так і реципієнта.

«Річ» у значенні «текст» неодноразово постає у численних оповідях

про мистців. Концепт «текст як річ» увиразнюють підкреслені вказівки на «зробленість» як самого тексту героя-оповідача, так і будь-якого тексту взагалі. Так, з-поміж інших обов'язків, покладених на оповідача героїнею, – пам'ятати про те, «як зроблений Дон-Кіхот». У цьому контексті згадуються докори героїні оповідачеві через невміння «зробити» любовного листа: (*Двадцять дев'ятий лист*) «Ты говоришь, что знаешь, как сделан Дон-Кихот, но любовного письма ты сделать не можешь» [6].

Як і роман Шкловського, *Подорож...* Йогансена також демонструє широкий семантичний спектр поняття «річ» у формалізмі: від тексту як штучно сконструйованої речі, тексту-виробу до речі як підкресленої імітації реальності, з одного боку, та деформованої очудненої речі як утілення зміненої свідомості та трансформованого світу, з іншого. Власне, речових образів як таких у романі не багато, але ті, що є, покликані ілюструвати концепцію речі у формалізмі.

Однією із найвагоміших функцій речі у Йогансена, що яскраво засвідчує авангардну природу та формалістичне підґрунтя його тексту, його (тексту) ігрову сутність та безперечну умовність, є ігрова функція, яка полягає у створенні ілюзії достовірності та імітації справжності через ситуативне обігрування засобів реалізму у репрезентації речі з підкресленим подальшим руйнуванням створеної реальності. Мова йде про ігрове жонглювання автора функціями мистецтва та призначеннями різних видів мистецтв, балансування на межі між ними через оприявлене у тексті усвідомлення проблеми реальності (і

речі – як репрезентанта реальности) та «реальности тексту». Ю. Лотман, аналізуючи семіотичну природу та функції натюрморту в аспекті репрезентації речі та реальности, цілком слушно зазначав: «До настільки ж, здавалося б, очевидних властивостей речі належить достовірність. Якщо слово завжди підозріле з точки зору його істинности, то достовірність речі в побутовій свідомості не викликає сумнівів. Сенсорна відчутність речі – можливість побачити і помацати – робить її ніби критерієм достовірности» [4, 341]; і далі: «Саме імітація достовірности робить поняття усвідомленою проблемою, межі та міру якої намагаються і мистець, і його аудиторія» [4, 343]. Так, Йогансен усіма художніми засобами підкреслює речову реальність зауера химерного героя – еспанського тираноборця Дона Хозе Перейри, який в авантурній трансформації Йогансенового тексту химерно перетворюється на двостволку комнезамівця Данька Харитоновича Перерви. Одразу ж привертає увагу величезний, надміру деталізований та перевантажений специфічними вузькогалузевими речовими подробицями екскурс в історію виготовлення зауера, що має викликати у читача відчуття «справжньої реальности» речі при загальній схематичності героїв, химерності часопростору та ігровому характері тексту.

Ще одним таким «критерієм достовірности» речі у Йогансена, що має засвідчувати «ніби справжню реальність» героя, постають численні речові та ольфакторні деталі: спідниця в горошок і запах борщу, печеного буряка та конопляної олії ще одного персонажа – вигаданої баби, уявної дружини доброго древонасадця. Але

зауважимо, що ці реалістичні речові подробиці уводяться автором у текст, створюючи ілюзію достовірности для підкреслено «вигаданого» автором-оповідачем персонажа. Таким чином, речові реалії (разом із відповідним персонажем) мають подвійне маркування, фігуруючи ніби у «тексті в тексті», а отже, постаючи онтологічно лише як «річчю в тексті». Так, у своєму зверненні до читача автор-оповідач авторитетно попереджає, що «насправді» (тобто поза межами вигадки уявного автора) ніякої баби не існує, він її вигадав, тож «ефемерна баба» цілком «створена нашою нестримною уявою». Таким чином, речі у Йогансена виконують функцію імітації достовірности, а семіотичні межі «реальности» та «реальности тексту» постійно переформатовуються, готуючи читачеві пастки-обманки. Таке постійне зміщення і розсунення меж «справжнього» і «ніби справжнього» у тексті створює цікавий семіотичний ефект у площині гри культурними смислами та мовами, спрямовуючи увагу реципієнта на рефлексію тексту щодо кодів його створення: підсилюючи речову «реальність», а потім щоразу нівелюючи «реальність» як таку, автор до крайньої межі загострює умовність тексту, акцентуючи на «пригодах тексту» – проблемах текстотворення, текстуальних стратегій та кросдискурсивности. Відтак мистець незмінно перекидає семантичний місток від речі до тексту, а потім – до тексту як речі. Подібне явище повсякчас спостерігаємо й у Шкловського. Згадаймо, помешкання героїні ZOO «опоясане Опоязом», а реальність тексту як така постійно підмінюється дискурсом формалізму та численними описами речей із побуту мистців,



що вже автоматично надає їм статусу факту культури.

Отже, річ як «річ у тексті» Йогансена та річ із артистичного побуту мистців у Шкловського, попри відмінну генезу й змістове наповнення, семіотично споріднені, оскільки існують в обох мистців як факт із «іншого тексту», і байдуже, що у *Подорожі* це речі, описані автором-оповідачем, а відтак – вже самим цим фактом «уписані» в «онтологію культури» (звісно, що авангардно-експериментальної культури), в той час як у *ZOO* речі із побуту мистців первинно уведені у текст як артистичні речі і фігурують як «речі у культурі». Річ у літературоцентричній моделі світу Шкловського незмінно постає знаком культури, а сам літературоцентризм сягає рівня культуроцентризму, що найяскравіше репрезентує категорія речі, одним із модусів існування якої є зображення речі у письменницькому побуті. Письменницький побут та мистецьке середовище представлено у романі через речі та звички, з ними пов'язані, відтак річ у Шкловського постає первинним фактом культури, необхідним елементом життєтворчості і самого мистця, і його сучасників, майже рівноцінним заміником продукованих ними текстів. Саме представники ОПЯЗу (Б. Ейхенбаум, Ю. Тинянов) розглядали мистецький побут як естетичний чинник, явище культури. Річ, вихоплена із артистичного побуту мистців, є важливим естетичним фактом, елементом соціокультурного повідомлення, вагомим знаком культури (і навпаки – будь-яка річ, уведена в мистецьку площину, стає причетною до буття у культурі, набуваючи ознак повідомлення в естетико-комунікативному акті).

Більшість «листів» присвячена речовій деталізації побуту та буття мистців: письменників і поетів Алексея Ремізова, Іллі Еренбурга, Андрєя Белого, Веліміра Хлебнікова, філолога Романа Якобсона, вченого-фольклориста Петра Богатирьова, малярів Марка Шагала та Івана Пуні. До таких речей як естетичних фактів уподібнюються і речі самого героя-оповідача та його коханої Алі, прототипом якої постає Ельза Тріоле – сестра Лілі Брік, у майбутньому відома французька письменниця та дружина Люї Арагона, якій Віктор Шкловський і присвячує свій роман. Героїня виступає спокусливою і легковажною Музою – ніби утіленням самої літератури, європейськості, витонченого смаку та культури. Комфортний буржуазний побут Алі контрастує із тотальною невлаштованістю автора-оповідача – зубожілого письменника-емігранта, який, через нестачу найнеобхідніших речей, не змінює одяг за сезоном, а просто «переназиває» його: «Хожу в осеннем пальто, а если бы настал мороз, то пришлось бы называть это пальто зимним» [6]. Так, Аля пише: (*Третій лист*) «Нас разъединяет с тобой быт. Я не люблю тебя и не буду любить» [6]. Але за відмінністю побуту стоїть дещо більше від банальної нестачі грошей оповідача чи іншого способу існування: різне сприйняття речей.

Ключові складові європейського смаку та культури, через які герой ніяк не вписується в еміграційний побут, – це одяг і манера їсти. Основні закиди героїні оповідачеві – це не смак в одязі та невміння культурно їсти, його ж докір коханій у тому, що вона – «людина надто загальноєвропейської культури». Аля виступає для

оповідача наставником-провідником у культурі і звичках європейського суспільства, постійно змушуючи його вдягати штани із добре напрасованою складкою та авторитетно повчаючи: «Сшей себе новый костюм, и чтобы было шесть рубашек – три в стирке, три у тебя, галстук я тебе подарю, чисти сапоги» [6]. Він же повсякчас опирається цьому: (*Двадцять восьмий лист*) «Я сумел только, как ты приказала, завести шесть рубашек. // „Три у меня, три в стирке”» [6]. Своєрідним творчим девізом і підсумком для оповідача у цьому контексті постають слова: «Я не отдам своего ремесла писателя, своей вольной дороги по крышам за европейский костюм, чищенные сапоги, высокую валюту, даже за Алю» [6].

Героїні Шкловського властиве довільне, легковажне ставлення до речей: (із листа Алі) «Такой холод. Мне нужны ботики или автомобиль» [6]. Докори коханій від оповідача полягають не стільки у забороні писати про кохання чи байдужості до його почуттів, як у її ставленні до речей, що так вражає його: «Ты не знаешь веса вещей. Все люди равны перед тобой, как перед господом» [6]; «Ты любишь дорогие вещи и найдешь в магазине самое дорогое, если даже спутать ночью все этикетки цен» [6]. Але часом жіноче кокетство героїні та її схильність до дорогих речей підмінюється дитячою безпосередністю. Ця безпосередність Алі у сприйнятті речей властива і її манері описувати навколишні речі. Зокрема, її опис Таїті викликає в оповідача літературознавчі рефлексії про «заборонені слова»: (*Двадцять третій лист*) «Ты не знаешь – и это хорошо, – что многие слова запрещены. // Запрещены слова о

цветах. Запрещена весна. Вообще все хорошие слова пребывают в обмороке. // Мне надоели умное и ирония. // Твое письмо вызвало у меня зависть. // Как мне хочется просто описывать предметы, как будто никогда не было литературы и поэтому можно писать литературно» [6]. За удаваною схильністю до простоти знову-таки криється іронія, оскільки вже неможливо «просто описувати предмети, ніби ніколи не було літератури». Згадаймо у цьому контексті принцип очуднення, проголошений Шкловським, як протидію обавтоматизації речі та боротьбу із заялженими словами.

Таким чином, у формалізмі Шкловського і Йогансена (і в теоретичному, і в художньому його виявах) текст уречевлюється, тобто стає річчю, а річ – текстуалізується, тобто постає текстом.

## Bibliography and Notes

1. Біла Анна, *Український літературний авангард: пошуки, стиліові напрямки*, Київ: Смолоскип 2006, 464 с.

2. Йогансен Майк, *Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швайцарію*, [у:] Idem, *Вибрані твори*, Київ: Смолоскип 2009, с. 391-508.

3. Йогансен Майк, *Як будується оповідання*, [у:] Idem, *Вибрані твори*, Київ: Смолоскип 2009, с. 550-668.

4. Лотман Ю. М., *Натюрморт в перспективі семиотики*, [у:] Idem, *Статті по семиотике культуры и искусства*, Санкт-Петербург 2002, с. 340-348.

5. Шкловский В. Б., *Искусство как прием*, Web. 23.02.2015. <<http://opozjaz.ru/manifests/kakpriem.html>>.

6. Шкловский В. Б., *ЗОО или Письма не о любви*, Web. 19.12.2014. <[http://teatr-lib.ru/Library/Shklovsky/Zhili\\_bi/](http://teatr-lib.ru/Library/Shklovsky/Zhili_bi/)>.

**Olha Sloniovs'ka**

**THE PECULIARITIES OF THE TOOLS' APPLICATION OF THE  
MYTHOLOGISM METHODOLOGY FOR ANALYZING THE LITERATURE OF  
UKRAINIAN DIASPORA OF 20-50'S OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Ольга Слоньовська**

**ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ІНСТРУМЕНТАРІУ  
МЕТОДОЛОГІЇ МІТОЛОГІЗМУ ДЛЯ АНАЛІЗУ  
ЛІТЕРАТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ 20 – 50-Х РОКІВ ХХ СТ.**

*Abstract:* The archetypal criticism is regarded by the author as the optimal scientific methodology for analyzing of writers' texts, which are characterized by the mythological thinking and the appropriate way of creativity. The article deals with the set of tools of the methodology of the mythologism. Apart from well-known notions for example: myth, archetype, mytheme, mythologema, and poetical paradigm – the scholar focuses her attention on such important, but little known notions e.g. frame, pattern, modus, paradisiacal and infernal sphere, reflagging. The action of the archetypal criticism is illustrated on the basis of the works of art of the writers of the Ukrainian diaspora from 20-50's of the 20<sup>th</sup> century.

*Keywords:* myth, archetype, mytheme, mythologema, mythical motive, modus, paradisiacal and infernal imagery, frame, pattern, mythic and poetical paradigm

Сучасні методології мають специфічний спектр застосування насамперед з причини доцільності й ефективності отриманих результатів конкретних літературознавчих досліджень. Методологія мітологізму (архетипна критика), на відміну від психоаналізу, структуралізму, постструктуралізму, інтертекстуальності, герменевтики, компаративістики, є найбільш молодого і, закономірно, на сьогоднішній день її інструментарій розроблений найменше. Основою для сучасної архетипної

критики стала концепція К.-Г. Юнга й напрацювання мітологічної школи (В. Грімм, Я. Грімм, А. Кун, М. Мюллер, Ф. Шеллінг), хоча й набагато раніше передові уми людства робили успішні спроби трактувати ключові цивілізаційні моменти у фольклорі та літературі саме з точки зору архетипів. Особливе зацікавлення функціонуванням мітичних компонентів у різних видах мистецтва й літературі, як особливому й чільному їх різновиді, упродовж всієї культурної історії людства виразно проявилось у

філософії, психології та літературознавстві ХХ ст. У 1930 – 1960 роках у вичерпній за змістом серії праць (зокрема, *Душа і міт, Душа і земля, Сучасна людина в пошуках душі, Структура душі, Сучасність і майбутнє, Бог та підсвідоме, Трансцендентальна функція, Пікассо*) швейцарський психоаналітик К.-Г. Юнг, 1934 року російський літературознавець М. Бодкін у праці *Архетипні патерни в поезії*, у 1957 році – канадський літературознавець і фольклорист Н. Фрай у праці *Анатомія критики* суттєво доповнили раніше відомий лише в загальних рисах інструментарій архетипної критики поняттями про модуси письменства (мітологічний, романтичний, високоміметичний, низькоміметичний, іронічний) та небесну (райську) й демонічну (інфернальну) образність.

Беручи до уваги суттєву плутанину в значеннях одних і тих же термінів, яка існує нині, вважаємо за потрібне чітко увиразнити й систематизувати інструментарій архетипної критики. Насамперед мусимо подбати про границі тієї смислової гама значень, яку містять поняття «архетип», «міт», «мітологема», «мітема», «мітичний мотив», «фрейм», «патерн», «рефлеймінг», «мітопоетична парадигма», оскільки від значення цих понять залежить і сам рівень літературознавчих досліджень.

На першому місці в інструментарії нами обраної методології знаходяться архетипи й міти в усій багатогранності їхніх виявів. Відразу ж зауважимо, що архетип і міт не тільки споріднені, а й, власне, є одним і тим же явищем з тією лише різницею, що архетип – це найдавніший міт, який утратив свою розлогу фабулу, влас-

не, значну за обсягом словесну оболонку, але при цьому зберіг ядро, тому людською підсвідомістю кожен архетип завжди трактується як теоретично вірогідна форма чи первинний мотив. Античний мудрець Плятон розумів архетип як осягнений розумом людини ейдос, тобто сприйнятий людською підсвідомістю смисл виїмково на віру, а не внаслідок логічного розуміння знак чи символ чогось надзвичайно важливого: архетип народження, архетип дитини, архетип долі, архетип матері, архетип дороги, архетип смерти, архетипи добра та зла, архетип неминучої кари за злодіяння, архетип небесної винагороди за муки чи звиягу. Вперше поняття «архетип» увів К.-Г. Юнг у працях *Архетип і символ та Тевістокські лекції*, хоча й значно раніше користувався цим поняттям, підміняючи її назву описовими словосполученнями «позаособистісні доміанти» або «первинні образи несвідомого» [8, 97], а К. Леві-Стросс у праці *Структура і форма* наголошував, що архетип – це завжди закодований у колективній підсвідомості первісний праобраз, обов'язково – з антропологічним трактуванням. Закономірно, що архетипи – не тільки своєрідні метафоричні ключі до розуміння найбільш важливого у реальному житті людського роду: створення світу, божественної появи людини, її шансів уціліти або загинути, а й існуючий апіорі сприятливий фоновий фактор природного ареалу, в якому доводиться жити етносу: важливості присутності води, сонця, родючої землі, звірів, на яких можна полювати, тварин, які приручаються, а також невідворотности важких періодів (холод, голод, мор),

до яких краще заздалегідь бути готовим, ймовірності природних катаклізмів, при яких можна вціліти, якщо належно застосовувати досвід попередників і – превентивно (випереджувально, запобігально) використати ритуальні дії.

Шумерські, грецькі, ведичні, слов'янські міти про походження богів і титанів пов'язані з архетипом народження, архетипом дитини й згодом, закономірно, й архетипом смерті; всі міти подорожей, причому як лінійної, так і кільцевої, – із архетипом дороги, всі міти про взаємостосунки батьків і дітей – з архетипом матері, всі міти самореалізації творчої потенції богів і героїв – з архетипом долі і т. п. Архетип, отже, завжди проявляється у вигляді модусу (міри, способу) ідеальної ситуації, звичаю вчинку, важливої події, особливої карми обраних. Відступ індивідуума від усталених архетипів у підсвідомих уявленнях завжди заслуговує на жорстоке покарання. До того ж архетипи мають здатність формувати своєрідний сценарій-репетицію вірогідних подій, на основі якого людський колектив чи окрема особистість уже переходять до індивідуальних рішень і вчинків.

У літературних текстах чітко виокремлюються архетипи, що постають у вигляді візій, сновидінь, символів, художніх тропів, з якими пов'язані переживання, психоемоційні відчуття й переживання героїв, а також викликані ними уявлення автора й читачів про самих персонажів твору. Наприклад, у романі Івана Багряного *Огненне коло* архетипи переслідують головного героя у всіх його фронтових снах: це й мертва наречена з мертвим немовлям, і по-

хмурі дерева з дубовим та осиковим листям навпереміш, і дивна – міцна, простора, цілком придатна для життя, але порожня – українська хата. Розшифрувати значення символів у своїх сновидіннях Петро Стоян довгий час не може, та навіть пересічний читач безпомилково здогадується про їхні приховані смисли.

Знехтувати архетипом під час інтерпретації змісту заради спотвореного трактування образів вдається лише в тому випадку, якщо зумисно підтасувати події твору й видати бажане за дійсне, що часто-густо мало місце в часи советського тоталітаризму, коли, наприклад, причиною братовбивства у повісті *Земля О. Кобилянської* вважалася приватна власність на землю, а не архетип «нелюбобі дитини», досить часто присутній у народних казках, а в повісті поданий через ущербне виховання й нерівні можливості рідних братів на батьківсько-материнські любов і справедливість. Архетип не здатний «протестувати» проти перекручення дослідниками інформації, яку несе, проте ліквідувати його безслідно, «вийняти» з художнього тексту неможливо навіть редакторською правкою: архетип завжди не в одному-єдиному, а в багатьох місцях тексту епізодично, проте виразно просвічується.

Архетип протиставлення добра злу й одвічна ворожнеча між ними зрозуміла й юдеєві, й християнинові, й мусульманинові, й представникові племені пігмеїв чи догонів, що живуть в доісторичних умовах. Проте створений на основі цього ж архетипу міт про Фауста й Мефістофеля – суто національний, витворений німецьким фольклором, а водночас

бездоганно увиразнений уявою безсмертного Й.-В. Гете. На рівні боротьби добра та зла в романі Івана Багряного *Людина біжить над прірвою* кожному читачеві зрозуміле протистояння Максима Колота та доктора філософських наук Смірнова (Соломона), а ось розпізнати відлуння, штрих-пунктирні відбитки міту про Фауста й Мефістофеля у цьому тексті можуть лише сумлінні науковці. Як бачимо, в одному й тому ж тексті на різних рівнях має право функціонувати загальнолюдський архетип і значно пізніший від нього, але водночас близькопоріднений національний міт. До того ж, відгомін міту – завжди, так би мовити, на поверхні, й мітична колізія тим чи іншим способом обов'язково чітко реалізується в сюжеті. Не вловити міту в художньому тексті неможливо навіть тоді, коли він вдається до різноманітних трансформацій і модифікацій. Тож мітологізація і навіть ремітологізація – явища досить поширені в діаспорній літературі. Сучасний український науковець Д. Наливайко, називаючи міт матрицею не тільки літературної, а й будь-якої мистецької діяльності, що спонукається станом натхнення, визнає міт, услід за німецькими дослідниками міту – братами В. Гріммом та Я. Гріммом й українським вченим О. Потебнею, надзвичайно продуктивним для будь-якої творчості взагалі [16, 19-21]. Страдницький шлях Марії із однойменного роману Уласа Самчука, апокаліптичний Жовтий Князь-голод у назві роману Василя Барки – це використані як ілюстрації-звинувачення до реалій советського «щасливого життя» новозавітні біблійні міти в новій авторській інтерпретації. Завдати нищівного

удару по колоніальних мітах можуть лише міти національні. Тож мітам Росії як Третього Риму й Німеччини, як батьківщини надлюдини ХХ століття («білявої бестії») у романі *Розгром* Івана Багряного протиставлено вкотре воскреслу з нищення й, як птах Фенікс, навіть з попелу, знову молоду й дужу, призначену на майбутній розквіт насамперед через духові й інтелектуальні потенційні потуги українську націю: «Всі з нас, хто вивчав вашу мову й історію – робили це зовсім не тому, що готувались до вашого приходу. Як і не для того, щоб вас колись завойовувати мілітарно, ні... Ми молоді..., ми тільки вимаршируємо на історичну арену... Перед нами світ і ми жадібно опануємо його» [4, 76]. Якщо ж взяти до уваги Священні Книги нині домінуючих трьох релігій світу, то думки Івана Багряного про неминучий крах народів, які збройно посягнули на існування інших націй, збігаються з висновками, що такі народи суттєво скорочують свій історичний час, витрачаючи на злі діла енергію творчу, закладену Силами Провидіння для місії життєствердної, благородної, а не руйнівної й інфернальної.

Міт у художньому тексті нової доби, порівняно з часами його виникнення, має ряд особливостей, зокрема, здатність мімікрізувати, тому може розпадатися, розчинятися, набувати дифузних форм, відходити на найдальший плян, але при цьому все одно ніколи не зникає повністю, а до того ж ще й передбачає народження літературних «варіантних» моделей мітів (модуси мітологізації, ремітологізації та демітологізації) та «нових мітів», «неомітів» (модус авторського міту)» [7, 126]. Для

міту характерна не тільки полісемія, а й антиномічність. Якщо ж узяти до уваги три типи використання мітів у літературі (за Н. Фраєм): 1) не витіснений міт, де чітко розмежується світ богів та світ демонів, котрі вважають людину знаряддям у своїх протиріччях; 2) романтичне віяння, в якому зразок для наслідування подається як єдино правильне рішення, до якого підводить народна мораль і яке неодноразово перевірене, тому заохочується досвідом поколінь; 3) нібито реалістична, життєво-правдива колізія, в якій міт міститься не у фабулі, а на рівні підтексту, – то можна з упевненістю сказати, що у клясичній українській літературі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття, попри одночасне існування всіх трьох різновидів симбіозу міту з авторським текстом, суттєво домінує третій. Я. Поліщук відзивається про міт такого звучання, як про універсальний культурний код буття, що екзистенційно конститує нашу свідомість і гармонізує суперечність між марнотою та сенсом людського існування, а тому «міти дивним чином поєднують погляд на речі з точки зору вічності (*sub specie aeternitatis*) зі здатністю гострої актуалізації загальнолюдського досвіду, його властивої застосованості тут-і-тепер (*sub specie temporis*)» [19, 378]. Перший тип мітів, якщо в літературних текстах і зустрічається, то виїмково як ілюстрація до сцен божевілля, білої гарячки, нервового виснаження, неврозу чи стану афекту літературних героїв, тобто в сублімованому вигляді може тільки доповнювати третій. Другий тип міту, проявляючись в українських літературних текстах досить часто, функціонує як ти-

повий фрустраційний міт занепаду й загибелі. Що важливо, міт завжди набагато краще зрозумілий, ніж архетип, проте набуваючи фабульного оформлення, значно більшою мірою діє на людську свідомість, ніж на підсвідомість, тому ефективність впливу міту на реципієнтів у літературних текстах суттєво зменшується, а цивілізовані народи починають розцінювати власні міти як вигадку, казку, небилицю.

Однією з найголовніших причин феноменальної відсутності чіткої дефініції міту Д. Пашиніна визнає те, що «міт незрозумілим чином ухиляється від визначень» [18, 95], і цим твердженням фактично вкотре підтверджуючи висновок Р. Барта, який першим серед науковців визнав, що в літературному тексті семіологічні ознаки міту то мало не зовсім нівелюються, то гіпертрофуються до крайньої межі, заповнюючи собою твір повністю. Така здатність могла би стати важелем некерованого процесу літературного мітотворення, проте ще Є. Мелетінський категорично заперечував можливість повного розмивання міту. Ця властивість притаманна й усім художнім текстам, що також неодноразово піддаються різним прочитанням й інтерпретаціям читачів-реципієнтів або науковців-літературознавців, але авторський творчий задум ніколи не втрачається і не зникає зовсім, бо відіграє роль магнету, який міцно тримає всі інші компоненти твору, в тому числі й мітологічного пляну – архетипи, мітичні мотиви, мітологєми, мітеми, фрейми, патерни, рефлеймінг, модуси, райську чи інфернальну образність й мітопоетичні парадигми – в гравітаційній зоні свого притягання.

Тож мітологічне літературознавство, на думку Мірчі Еліаде, повинно студіювати мітологію, що з анімізму перейшла на вторинну знакову систему: символи, метафори, врешті – на мікрорівневому зрізі – всю образну систему художнього полотна [13, 28], а Нортроп Фрай у праці *Архетипи в літературі* дуже чітко вказав на місце концентрації міту не стільки в тексті (й навіть не в підтексті), а значно нижче від підтексту твору, власне, на рівні розкодування своєрідних знаків у творі підсвідомістю читача-реципієнта. Іншими словами, художні тексти з наявними у їх словесному оформленні мітологічними компонентами передбачають співавторство читача з письменником насамперед заради процесу інтерпретації, незалежно, чи на практиці вона виявляється свідомою чи несвідомою.

Мітичний мотив – це близька до мітичної колізії структура алюзійного характеру, вдало чи невдало перетрансформована з розходжень чи внутрішніх протиріч у відомому міті, проте не доведена до кульмінаційного звучання. Взірцем вдалого мітичного мотиву можна вважати епізод з роману Івана Багряного *Людина біжить над прірвою*, де внаслідок руйнації церкви деформується картина про чудесний порятунок Ісаака від неминучого вбивства рідним батьком Авраамом, який за велінням Єгови готовий принести довгожданого сина в жертву. У переносному значенні – в роки війни подібними жертвами ставали тисячі невинних, і лише декого з них, як і Максима Колота, що навіть у найтяжчі моменти свого життя не втрачав віри в допомогу неба, рятував невидимий Божий посланець. Невдалим же мітич-

ним мотивом виявляється любовний чотирикутник у романі *Чого не гоїть огонь* Уласа Самчука. Зрозуміло, що ім'я головного героя Якова відразу ж програмує в читачів асоціативний ланцюжок з біблійною притчею, за якою батько сліпої Лії і вродливої Рахілі – Лаван – хитрістю зумів змусити Якова пошлюбити обох із умовою відпрацювати за кожен по сім років, хоча Яків кохав лише Рахіль і спочатку одружуватися плянував тільки з нею. У Самчукового Якова є законна дружина Маруся з маленьким сином, але на серце Балаби з метою порятунку від фізичного нищення німцями претендує вродлива авантюристка – єврейка Шприндзя. Проте перша гине, рятуючи від смерті дитину, друга ж знаходить більш надійного рятувальника-німця, а Яків бере шлюб з советською розвідницею Вірою Ясною, яка несподівано (й, на жаль, у творі – грубо надумано) виявляється Павлінкою-байстрючком, з якою в дитинстві Яків пастушив.

У художньому тексті найчастіше розгортається не власне міт, а його уламки чи підтекстові покликання, алюзії, натяки на ключові моменти античних або біблійних мітів. Окремі мітологемами в літературних творах виразніші й для самого художнього тексту важливіші від переповідання фабули міту. На рівні асоціацій, алюзій, ремінісценцій, прихованих і явних натяків у необхідних для реалізації основної ідеї літературного полотна моментах мітологема міцно «зшиває» далекі в часі, змісті й проблематиці твори, надаючи текстові, що створений значно пізніше, додаткового звучання й вагомості підтексту. На відміну від міту, мітологема, особливо якщо міт штучно «тран-



сплантований» автором у свій твір з метою моралізаторства, ніколи не стає чужорідним тілом у художньому тексті. Це своєрідний лінгвостилістичний знак наголосу, графічне виокремлення, логічне увиразнення головного. Водночас мітологема – це ще й досить вагомий і завжди зримий уламок міту, що тільки через процес дроблення втратив «свої автотонну характеристику та функції» [9, 54]. Мітологоєю може стати ім'я загальновідомого мітичного бога або героя (Зевс, Аполлон, Геракл), видатного полководця (Александр Македонський, Богдан Хмельницький), історична подія чи географічне місце, де вона відбулася (Тернопіли, Берестечко, Крути). Мітологема завжди виникає на основі вже готової структури й часто бере свій початок від самого міту або ж від фатальної чи доблесно-славної історичної події, яка набрала широкого розголосу в народних переказах і протягом століть сприймається нащадками її учасників, як своєрідний символ.

Мітема – найдрібніший елемент міту, до того ж, елемент завжди «трудно вловлюваний» і найменш досліджений літературознавцями. Буває, що мітема тільки відбиває й посилює лексичне значення інших слів за аналогією до того, як відбиває світло Сонця Місяць, тому здається, що він також світить, але без цієї функції присутність мітеми «поза лаштунками» втратила б значення свого існування у тексті взагалі. На відміну від міту й мітологем, мітема ніколи не виявляється легко розпізнаваною у літературному творі. Більшість реципієнтів її свідомо не вловлюють узагалі. Літературознавцями мітема найчастіше може бути

розшифрована тільки внаслідок опосередкованої дії цілого ланцюжка асоціацій. Наприклад, мітема пронизливої колимської бурі в поезії І. Багряного *Vimer* набирає значення обурення Вищих Сил поневоленням людини людиною і переростає у гнів Божий із тієї причини, що люди не виконують свого призначення, не бачать у ближньому собі рівного, теж створеного за подобою Божою, тому завжди такого, що страждає від неволі: «До Франції вітер примчав з Коліми – / Чорний, забрьоханий вітер, / Звідтіть, де з тобою прощалися ми, / Звідтіть, де лиш ночі понурі самі, / Неначе дереворити. // Ночі такі, як полярна зима, / Чорні такі, як сама Коліма, / Сині такі, як останнє «прощай». / Мертві такі, як відчай. // Ось звідти, від диких полярних заграє, / До Франції вітер сьогодні примчав, – / В країну Свободи, до Жанниних кіс / Крик мільйонів приніс. // І ходить той вітер по площах і дачах; / Об мури Сорбонни товчється / й неначе / Хтось там заламує руки і плаче... // Плаче, / що вітер з країни рабів / В країну Свободи даремно летів. // Даремно, бо тут – теж своя Коліма! / Є тут «свобода», / та гордих нема» [1, 90]. Мітема вигідно увиразнює тло, яке вигідно підкреслює нібито нейтральний за своїм змістом текстовий фрагмент, у який важлива для розуміння змісту мітема трансплантована. У тій же поезії І. Багряного *Vime* абстрактна пишнокоса французенка Жанна читачами асоціюється насамперед з Жанною д'Арк, плач за мурами Сорбонни – найдавнішого культурного центру Франції, частини Паризького університету – з трагедіями найкращих представників цього народу. «Своя Коліма», виявляється,

існує для кожної нації і в кожній державі, а зболений «крик мільйонів» [1, 90] – буденне явище на планеті. Завдяки мітемі вітру І. Багрянний надав глобальності негативним явищам і страшним подіям, які пережив особисто в ув'язненні сам і яким було піддано український народ в роки сталінських репресій.

Мітема діє на підсвідомість значно потужніше, ніж фабула чи колізія, оскільки вони завжди обмежені у своєму впливі чітким смисловим наповненням, але при цьому мітема – не архетип, не міт, не мітологема, не фрейм і навіть не патерн, зате обов'язково перепущена через душу й особистісні переживання автора. Сміємо наголосити, що належна інтерпретація поезій часто-густо не вдається літературознавцям виїмково з причини невміння виявити й пояснити якраз мітему, а не текст вірша взагалі.

Крім архетипу й міту з його типовими найчастіше вживаними складовими (мітологемами й мітемами), літературознавцям, які обирають інструментарій архетипної критики, як наукової літературознавчої методології, не варто випускати з поля зору поняття фрейму й патерну. Фрейм (від англійського слова *frame* – «каркас», «кадр», «рамка», «кістяк») – спосіб практичної реалізації уявної схеми в реальній ситуації. Це специфічна структура, яка містить мінімальну інформацію, тобто те, що описує, власне, тільки імператив (наказ, спонукання) чи своєрідне передбачення очікуваних подій (сценарій розвитку). Термін «фрейм», крім методології архетипної критики, значно раніше продуктивно використовувався у психоло-

гії та соціології. З поняттям фрейму пов'язано декілька видів інформації: про його змістову сутність, про те, що треба очікувати від дії окремо взятого фрейму і що робити, якщо індуктивно-дедуктивний метод очікування результату не справджується. Якщо припустити, що ядро фрейму – це лексичне значення ключового слова та його внутрішня форма, то не варто забувати, що навколо саме цієї лексеми завжди утворюється абстрактне уявлення певного стереотипу, а одночасно на підсвідомому рівні повноцінно діє поле певної мислеформи (уявної картинки). З ядра фрейму (або його первинного утвору) неможливо нічого забрати (наприклад, якщо з фрейму «хата» виїняти його найважливіші складники: вікна, двері, дах, стіни – цей фрейм узагалі перестане існувати), зате додавати нові деталі можна до безконечности. Отже, навіть найпростіший фрейм завжди має здатність «обростати» інформацією, яка для його ядра колись узагалі не була обов'язковою. У художньому тексті фрейми функціонують у режимі адресації. Позитивні й активні фрейми створюють атмосферу успішности й повноцінно реалізують себе у вітаїстичних мітах, негативні й пасивні найчастіше зустрічаються у мітах занепадницьких, фрустраційних. В оптимістичних мітах діє ціла система фреймів, які можна об'єднати у гігантський фрейм успішної діяльності: фрейм перемоги, здобутків, слави. У занепадницьких мітах негативні національні фрейми концентруються навколо фрейму умовного способу («якби»), який завжди виправдовує бездіяльність або легкодухість потенційної жертви.

Фрейм – це, по суті, недоутворений, недосформований архетип, мінімальна сукупність ознак, які виражають різні аспекти одного й того ж предмета, уможливають їх сприйняття читачем як єдиного явища, передбачають належне цілісне розуміння. Фрейм завжди виявляється не підказкою, а готовою відповіддю. Щоб довести це, досить порівняти архетип крові (у розумінні кров=душа (за Біблією); кров=жертва заради великої мети, наприклад, кров пролита на полі бою, кров матері при пологах заради народження людини, кров донора, який рятує хворого і т. п.) і фрейми «голос крові», «клятва на крові», «брати по крові», що несуть конкретну змістовно-смыслову наповненість. Сучасні літературознавці пропонують увазі реципієнтів фрейми степу, міста, села, емігранта-заробітчанина в чужій державі й навіть літературознавчі й музикознавчі жанрові поняття: фрейм вірша, фрейм симфонії, фрейм арії. З певними застереженнями можна вести мову навіть про фрейм роману, що нині й роблять окремі літературознавці, проте недоречно – про архетип роману. Подібно до архетипу, фрейм не піддається вилученню з художнього твору, а на відміну від міту, не мімікрує, не видозмінюється і не набуває іншого вигляду. Якщо архетип можна уявити об'ємною голограмою, то фрейм – тільки одноплщинним контуром. На перспективу фрейм може перерости в архетип, але найчастіше зупиняється у своєму розвитку.

Міт не витісняє фрейми, а використовує їх, як і класичні архетипи, для свого увиразнення. У романі І. Багряного *Людина біжить над прір-*

*вою* автором унікально вдало розроблено й доповнено середньовічну фабулу міту про Фауста й Мефістотеля фреймами парії, біженця, втікача й архетипами дороги, матері-дружини, новонародженої дитини, смерти та воскресіння. А в поезії О. Ольжича *Глухо храми упали* міт перемоги своєрідно відтінений згадкою біблійної притчі (власне, також міту, але – фрустраційного) про Каїна та Авеля; архетипами подоланої чужої фортеці як символу досі нескореної твердині; ворожого міста, як архетипу чужого державницького, впорядкованого осередку життя; архетипу ріки як символу часу й незворотних змін; Божої руки як уособлення Сили Провидіння; фрейму юрби, яка панічно втікає – представників ворожої нації; фрейму стягу з малюнком лева, який безпомилково вказує на те, що переможцями, уособленими в займеннику «ми», виступають українці: «Глухо хмари упали у порох розбитих палат, / Жовті стіни фортець по узгір'ях; згинаючись вдвоє, / Люди бігли у поле, і брата розтоптував брат, / Сірі, мертві обличчя, що котяться важко юрбою. // Ми стояли й дивились, і згідно кривились уста / В очі чорно розкриті: тікаєте, викидки міста, / Виноградарі грубі, купці, що ваш дотеп потах, / Полководці і консули з душами канцеляриста. // В небі рвалися хмари – важка каламутна ріка – / Вітер півдня напнув почорнілі і голі дерева, / І усі ми почули, як Божа огненна рука / Нам на чолах спочила і стягах з подобою лева» [17, 107]. Міт здатний навіть вносити правки в історію, хоча, зрозуміло, результати реальних подій, як dokonane явище минулого часу, насправді неможливо ні погіршити, ні покращити, про

що знали ще давні римляни й греки, але при цьому їхні літописці історію також безапеляційно редагували й коригували, причому аж до такого казусу, що в античних мітах історичні події, як відомо, точаться навколо представників аристократії й відбуваються лише з їхньою участю – нижчі прошарки соціуму в уяві античних істориків і співців вважалися недостойними бути навіть згаданими.

Патерни (англійське слово *pattern* українською перекладається лексемами «взірець», «шаблон», «схема», «мотив») – це стійка група зв'язків, які існують в колективній та індивідуальній пам'яті. Наприклад, для людської цивілізації характерними патернами є «війна», «стихийне лихо», «мор»; для індивідуальної пам'яті – «день народження», «перший дзвоник», «випускний бал», «весілля», «похорон». Британський психолог Едвард де Боно, який першим повів мову про патерни мислення, пов'язував їх зі специфікою пам'яті, в якій кожна зміна, кожен випадок залишають свій слід. Багаторазові нашарування інформації, яка фіксується людською пам'яттю, самоорганізуються у вигляді особливих форм – патернів. Але людська пам'ять – не комп'ютерна, тобто це аж ніяк не комора інформації, будівельний матеріал для всіх душевних і моральних поривів капітал, який можна щоденно пускати в обіг, а він приносить прибутки чи збитки. Пам'ять людини – підвалини життєвої позиції та світогляду особистості. До того ж, вона, на відміну від пам'яті комп'ютерної, не зберігає на окремих дисках інформацію та інструкцію для її обробки. Дані, якими володіє людський мозок, водночас

для себе самих виявляються ще й програмою для розшифрування.

На відміну від фрейму, що завжди є більше описовим образом, статичною картинкою, ніж дією, патерн – це завжди дія (вчинок, подія, рухома картинка, смислотворення). До того ж, патерн активізується цілком, якщо тільки активізується будь-яка його складова частина, що зовсім не притаманно фреймам. Наприклад, досить лише назвати місто чи село, в якому народилася людина, як складову патерну малої батьківщини, – й у ту ж мить в її уяві зринає хвиля спогадів. Навіть мінімальна частинка патерну стає кодом (шифром) для моментального відчитування величезного масиву інформації. Назва ж будь-якого складника фрейму «хата», наприклад, слово «поріг», повною мірою не може запустити механізму цього фрейму, бо відповідне слово може стосуватися й перешкоди на ріці, й віку, й щаблів кар'єри. Серед найбільш відомих патернів варто назвати «модель світу», яка в уяві кожної людини індивідуальна, але при цьому окремо взята людина спроможна зрозуміти й прийняти як належне подібне уявлення інших людей; патерни «за» та «проти», патерн «наміру», патерн «зміни ціннісних орієнтацій». У художніх текстах патерни відчитуються реципієнтом з допомогою своєрідних позначок-символів. Все інше читач уже доуявляє сам. Для прикладу візьмемо патерн сталінських репресій у СРСР, яскраво поданий І. Багряним у поемі *Антон Біда – герой труда (Повість про Ді-Пі)*: «І затужив Антон не так, / Що деспот несудимий! / Гей, затужив він. як вояк, / Як.../ Як.../ Як одержимий... // Бо ж вік конати

всім в тюрмі / З системою такою! / Не буде діла, брате мій, / З такою от владою! // Поки ці тюрми й патрулі / Не стерти геть з лиця землі! / І розламати всі драти! / і розігнать кремлянтих! / Поки не щезне геть з землі / І та «Нова Європа», / І ці майстри тортур, петлі, / – Ці друзі Ріббентропа [1, 322-323]». Підкреслені лексеми й словосполучення якраз і є складниками патерну репресивної сталінської системи.

Важливо, що патерн способом рефлеймінгу (переосмислення, переформатування, перебудови) може продуктивно втручатися у фрейми і «перекодовувати» їх навіть на діаметрально протилежні. Розрізняють два види рефлеймінгу: 1) коли одна й та сама подія, поміщена в різні контексти, набирає протилежного змісту (перемога рідного народу є поразкою для ворога; перемога ворога є поразкою для рідного народу); 2) коли подію досить перейменувати, щоб згладити її негативний зміст, і такою корекцією вдається полегшити особистісні переживання (для подібної операції досить у фреймі замінити слово «ледачий» на «флегматичний», «боязкий» на «делікатний», «нахабний» на «цілеспрямований»). Патерн у художньому тексті може об'єднуватися з іншими, близькими за змістом (наприклад, патерн раптового стихійного гніву, фактично, стану афекту народних мас легко переростає в патерн визвольної боротьби), поглинати їх (патерн війни поглинає патерни індивідуального подвигу, воєнних злигоднів, страждань, випробувань), може еволюціонувати (патерн боротьби за незалежність на найвищому рівні переростає у патерн відстоювання національ-

ної ідеї) й навіть інкапсулюватися (патерн українського патріотизму в советську епоху, коли був заборонений навіть нинішній гімн України, перебував у законсервованому стані). Рефлеймінг же як складник міту може нести дуже важливу, вітаїстичну, навіть рятівну у вкрай негативній ситуації інформацію. Наприклад, у романі І. Багряного *Людина біжить над прірвою* союзна у Другій світовій війні гітлерівській – італійська армія переживає поразку не тільки в прояхах голоду, обшарпаности, обмороження вояків, а насамперед у моральному зламі, фрустраційному процесі. Щоб вціліти, вижити, пережити свою ганьбу, італійці інстинктивно включають рятівні важелі рефлеймінгу. І. Багрянний вражаюче описує, як містом котяться колони відступаючих італійських вояків, озлоблених, покалічених, виснажених. Збоку здається, що ці люди переплутали сторони світу або поняття «вперед» та «назад», оскільки в середовищі солдатів постійно звучить нібито зовсім абсурдне спонукання: «Аванті!», що українською перекладається словом «уперед». Сам автор коментує ситуацію італійців, що відступають, не тим, що їх ганебно женуть з чужої території, а зовсім по-іншому: вони прямують «до своєї сонячної Італії, вони лише повертаються» [2, 7] додому.

Для інструментарію методології мітологізму також характерна така надзвичайно важлива категорія, як мітопоетична парадигма, в поняття якої нині вкладають кілька смислів, але в літературознавстві парадигмою вважають не тільки термін структуралістської поетики, що означає «вертикаль», «вісь», власне,

те, що пронизує наскрізь і об'єднує текст у монолітну цілісність [13, 176], а й низхідний чи висхідний рух ідеї, тенденції авторського задуму. Загалом парадигма – це поняття, яке завжди характеризується конкретними взаємостосунками, переплетінням різноманітних зв'язків духової реальності з об'єктами матеріальної дійсності. Вперше термін «парадигма» вжив Томас Кун у книзі *Структура наукових революцій* (1962). У філософії термін міцно прижився завдяки німецькому лікареві-терапевту, позитивістові Густавові Бергманові (1878 – 1955), який вважав, що наука і прогрес розвиваються стрибкоподібно, а наукова революція – це зміна науковим товариством досі все нібито логічно пояснюючих парадигм. У архетипній критиці парадигму як літературознавче поняття трактують дво-яко. Це: а) прототип, метафізичний зразок, на основі якого Бог створив земний матеріальний світ; б) система форм, уявлень і цінностей якогось поняття, що відображає видозміну, історичний шлях заради досягнення мети. Г. Бергман запровадив два тлумачення терміну «парадигма»: епістемічний і соціальний. У епістемічному пляні парадигма – це сукупність фундаментальних знань, цінностей, переконань. У соціальному – чітка й виразна характеристика явища певним науковим співтовариством (напрямом, течією), дисциплінарна матриця. Якщо ж узяти до уваги лексичне значення слова «матриця» (латинське *matrix* відповідає українським лексемам «джерело», «початок»), то й парадигма в такому трактуванні – метафізичний вектор, уявна потужна магістраль із гаран-

тованим прогресом чи регресом, тобто висхідним чи низхідним вектором дії. На думку Т. Куна, будь-яка, отже, й мітопоетична, парадигма «складається із символічних узагальнень, метафізичних елементів, які формують спосіб бачення універсуму, ціннісних настанов, загальноприйнятих нормативів, котрі засвідчують рівень розвитку аналітичної свідомості» [9, 180]. У сучасному літературознавстві найчастіше розглядають мітопоетичну парадигму землі (у докторській дисертації (габілітації) їй належно дослідив А. Гурдуз), хоча існують й інші мітопоетичні парадигми: небесної та земної України, внутрішнього та зовнішнього ворога уярмленої нації, Бога і божественного в національному світогляді, духового та плотського і т. д. М. Віролайн розглядає парадигму, як один із основних принципів духової світобудови, що набирає лише їй властивих параметрів: «Перша відмінність парадигми від канону – та, що вона втілена, існує як наявність і даність, як запропонований взірць вона може мати текстуальне чи образотворче виявлення. Прикладами парадигмальних утворень є такі тексти, як нормативні поетики чи церковний статут» [6, 34]. Окремі парадигми можуть об'єднуватися в єдине ціле, тому для позитивного міту, що мав би консолідувати Україну, характерна потужна вітаїстична парадигма, в яку входять кілька парадигм: парадигма соборності й державности, парадигма збереження національних цінностей, парадигма героїзму в обороні екуменічних границь, парадигма роду (батьків і дітей), парадигма збереження народних звичаїв і традицій, етнопедагогічна парадигма.

Як бачимо, інструментарій сучасної архетипної критики досить об'ємний і добре надається для аналізу насамперед тих художніх текстів, які створені мистцями, що від природи були наділені мітологічним мисленням. Структурування й належне впорядкування значення термінів, якими оперує методологія мітологізму, лише покращує ефективність їх застосування сучасними літературознавцями.

### Bibliography and Notes

1. Багряний Іван, *Золотий бумеранг та інші поезії*, Київ: Рада 1999, 679 с.

2. Багряний Іван, *Людина біжить над прірвою*, Київ: Український письменник 1992, 320 с.

3. Багряний Іван, *Огненне коло*, Київ: Варта 1992, 124 с.

4. Багряний Іван, *Розгром: Повість-вертеп*, Ульм-Нью-Йорк: Прометей 1948, 125 с.

5. Барт Ролан, *Від твору до тексту*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 378-384.

6. Виротайнен Марія, *Исторические метаморфозы русской словесности*, Санкт-Петербург 2007, 495 с.

7. Гурдуз Анадрій, *Міф і міфологічний фактор у літературі*, «Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах» 2004 № 3, с. 120-126.

8. *Літературознавча енциклопедія: У 2 томах* / Автор-укладач Ю. Ковалів, Київ: Академія 2007, Том 1, 607 с.

9. *Літературознавча енциклопедія: У 2 томах* / Автор-укладач Ю. Ковалів, Київ: Академія 2007, Том 2, 622 с.

10. Лосев Алексей, *Диалектика мифа*, [в:] *Idem, Самое само*, Москва 1999, с. 205-404.

11. Лосев Алексей, *Проблема вариативного функционирования поэтического языка*, [в:] *Idem, Знак. Символ. Миф. Труды по языкознанию*, Москва: Издательство Московского университета 1982, с. 408-452.

12. Мелетинский Елеазар, *Миф и двадцатый век*, [в:] Мелетинский Елеазар, *Избранные статьи. Воспоминания*, Москва 1998, с. 423-426.

13. Мишанич Мотря, Мишанич Степан, *Міф, міфологія, міфологізм, міфокритика, міфопоетика: Історія інтерпретації і розмежування понять*, Донецьк: Норд-Прес 2002, 58 с.

14. Моклиця Марія, *Міф як альтернативна діяльність у літературі ХХ ст., «Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах»* 2001, № 1, с. 57-67.

15. Моклиця Марія, *Основи літературознавства*, Тернопіль: Підручники & посібники 2002, 191 с.

16. Наливайко Дмитро, *Шевченко, романтизм, націоналізм*, «Слово і Час» 2006, № 3, с. 3-21.

17. Ольжич Олег, *Цитаделя духа*, Братислава-Пряшів-Лондон: Словацьке педагогічне видавництво у Братиславі, відділ української літератури в Пряшеві, Фондація ім. Олега Ольжича у Лондоні 1991, 246 с.

18. Пашинина Дарья, *Неопределенность мифа и особенности организации мифопоэтической картины мира*, [в:] *Вестник Московского государственного университета* 2001, Серия 7: Философия, № 6, с. 88-107.

19. Поліщук Ярослав, *Міфологічний горизонт українського модернізму*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2002, 391 с.

20. Потєбня Александр, *Мысль и язык*, Київ: Синто 1993, 192 с.

21. Самчук Улас, *Чого не гоїть огонь*, Київ: Український письменник 1994, 234 с.

22. Фрай Нортроп, *Архетипний аналіз: теорія міфів*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 142-172.

**Liudmyla Dzhyhun**

**ANALYTICAL AND COMPARATIVE ELEMENTS  
IN UKRAINIAN IMMIGRATION MEMOIRS**

Khmelnytskyi National University, Ukraine

**Людмила Джигун**

**АНАЛІТИЧНО-КОМПАРАТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ У СТРУКТУРІ  
УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЙНОЇ МЕМУАРИСТИКИ**

*Abstract:* The place of Ukrainian memoirs in the national, cultural and humanitarian space of Ukraine was analyzed in the article. The writers of the second half of the twentieth century were proved to “mount” analytical and comparative elements in the structure of memoirs, tightly linking the social and historical context for authenticity of described events, facts, phenomena. Writers memoirists felt a great responsibility to tell the truth about their experiences and sufferings. It is a memoir essay where the author is free to express themselves. Real-time self-disclosure is extraordinarily attractive. Difficult psychological and philosophical world view of each individual requires self-reflection, written expression of which is most found in memoir writing. Memoir literature is very interesting and unique type of verbal creativity. More and more native as well as foreign researchers study its various aspects.

*Keywords:* memoirs, retrospection, genre, metagenre, modification, memory literature

Українська мемуаристика сьогодні посідає важливе місце в національному культурно-гуманітарному та літературному просторі України; мемуарні твори успішно використовуються для реконструкції ментальності та різноманітних історичних досліджень, відтак діяльність письменника-мемуариста зумовлюється подіями національної історії, суспільними чинниками епохи, в якій вони творчо працювали. Водночас зазначимо, що вивчення української мемуарної літератури є явищем спо-

радичним, а твори-спогади діяпорних письменників й поетів. Тому актуальною залишається проблема наукового осмислення еволюції української еміграційної мемуаристики. Складність вивчення означеної проблеми залишається з причини неопублікованих наразі мемуарно-автобіографічних текстів; деякі з них зберігаються в державних і приватних архівах, а ті спогадові твори, що вийшли за кордоном незначним тиражем, досі є невідомими широкому загалові читачів.



Аналіз останніх досліджень і публікацій. На даний момент існує певна кількість робіт, присвячених проблемі вивчення української мемуаристики, до яких слід віднести праці Т. Гажі [1], В. Родигіної [12], О. Галича [2], [3], Н. Сопельник [13], Т. Черкашиної [15]. Дослідження М. Федунь є регіонально маркованим [14]. Тому українська діаспорна мемуаристика потребує системно-аналітичної розробки, що уможливить відтворити більш повну картину розвитку української літератури ХХ століття.

Спробуємо проаналізувати українську мемуарно-автобіографічну прозу ХХ століття з урахуванням її жанрової та ідейно-художньої еволюції, виявити у спогадах письменників аналітично-порівняльні елементи.

У ХХ столітті творчим результатом еміграційної літератури став феномен надзвичайного розквіту мемуаристики і вторгнення методу спогадової прози в усі ділянки літературної творчості – від критичних статей до ліричної поезії. На нашу думку, такий розквіт мемуарної прози в літературі українського закордоння полягає в тому, що за методом і завданням мемуарна проза близька до антропоцентричної філософії екзистенціалізму – нового напрямку думки. Вихід на перший план мемуарної прози суб'єктивного методу був обумовлений тим, що «проблема людини» – центральна проблема європейської філософії ХХ століття – вийшла на перший план мислення цілої епохи. Не менш істотним критерієм, вважаємо, є історичні обставини, коли епос втратив буттєву опору, «література вимислу» позбулася підстав, від розваленого світу

залишилися самі люди і їх єдина достовірність – життя. Для мемуаристів ХХ століття збереження особистісної цілісності стає життєво необхідним, оскільки єдиною опорою людини в аномальній реальності покладається на власний внутрішній світ, який повинен бути більш струнким і компактним, ніж довкілля. І ось тут творче «я» емігранта, відірваного рідного ґрунту, набирає нової живильної сили, сили уяви, належної сили саморозкриття. У полікуртурному середовищі творчі можливості автора, здавалося, перевершували себе, сприявши письменникам віртуозно вирішувати завдання у написанні літературних мемуарів. У такий спосіб мемуарно-автобіографічне письмо сприяло Д. Нитченку, Г.К. остюкові, Ю. Шевельову, І. Косач-Борисовій, А. Гаку, Лесі Богуславець, Галині Журбі, О. Тарнавському, Д. Гуменній, А. Франко-Ключко та іншим компенсувати ностальгічні візії за Україною, де минуло їхнє дитинство, де назавжди чужина їх розлучила з рідними, друзями, побратимами.

Прикметно, що советські мемуаристи В. Минко, В. Сосюра, Ю. Смолич, Т. Масенко, Ю. Кобилецький, І. Дузь, С. Голованівський аспекти власного життя намагалися оминати в автобіографічній творчості, а в авангарді йшла суспільна думка, громадські справи людини – будівника безкласового суспільства під керівництвом керівної і спрямовуючої сили; ці автори більше дбали про зміст, ніж про форму. Натомість діаспорні письменники відкидали «плякатного діяча», проектували увагу, втілення художнього задуму на живу діяльну людину, просопографічні тенденції, звертаючись за допомогою спогадів

у здійсненні завдання самопорятунку. Російський філолог українського походження К. Мочульський спогадову літературу так характеризував: «Пережити відчайдушно-трагічну, екзистенціальну долю людини в чистоті, без маскуванню його налагодженим комфортним побутом, соціальним успіхом, давала ідеально-безнадійна, маргінальна обстановка еміграції. І це нове переживання, донесення його до читача, для молодого покоління було головною місією письменника. Трагічна екзистенціальна проблематика особистости в її відносинах зі смертю, часом – природою, Богом і боговідступництвом, з абсурдом тощо – це було дійсно щось нове, нова нота, яка сприймається не вельми добре» [10, 137].

Очевидно, К. Мочульському йдеться про занепад літературного вимислу, кризу творчої уяви, поряд із цим в його тезі лунає особливе традиційно-духове завдання, яке притаманне українській літературі на відміну від модерної європейської. Автор намагається переконати реципієнта збагнути істину про людину та її буття в соціумі через духовий простір, проникнути в божественну суть речей, що оточують людину, але проникнути з методологією нової європейської філософії. І таке подається як наукова істина. Іншими словами, літературна еміграція поставила перед собою традиційне завдання в нетрадиційних умовах вхопити, зрозуміти хаотичну дійсність ХХ століття, яка щоразу змінюється, не дозволяючи людині налагодити стабільний, комфортний побут у світі, врешті-решт як належить удосконалити цей світ. Тому К. Мочульський таку істину потлумачує «ною но-

тою, яка сприймається не вельми добре» в екзистенційному вимірі, бо, на його переконання, це є боговідступництвом.

При такому науково-методологічному підході до творчого процесу уява в письменницькому інструментарії редукується (послаблюється) тому, що його функції переходять до зовнішнього світу. Ірраціональні роздуми К. Мочульського скеровують читача на відірваність від реалій життя, тоді, як мемуари є наслідком мислення про цей світ і, залежно від психології автора, вільним польотом творчої фантазії мемуариста, знає, які факти з його життя цікаві для реципієнта, а які слід відкинути, оминути. Певна річ, єдиною константою в літературних мемуарах насправді є сама людина. Тому автор спогадової літератури ніяк не може вдаватися до вимислу, оскільки найперша його невситима потреба є в самопізнанні й побудові власного «Я» та «Іншого» – людини ХХ століття. Водночас не слід відкидати і домисел (домислювати друзів, ворогів, які стрічалися на життєвій дорозі), тим паче робота уяви є психологічною підставою для цього. Відтак ми виходимо на простір суб'єктивності. Скажімо, коли Юрій Шевельов написав спогади *Я – мене – мені... (і довкруги)*, то з приводу спогадів з'явилися критичні матеріали Михайла Наєнка *Що приховують мемуари Юрія Шевельова (Шереха)* [11], американського славіста Гораса Грея Ланта *З приводу спогадів Шевельова* [8]. Критики звертають увагу на суб'єктивний характер мемуарів, в яких оприявлено особистість автора та його світогляд, адже «суб'єктивність дає змогу побачити концепцію певного історичного

періоду в подіях і людях очами письменника» [2, 195].

Не все, що пережив автор відбивається у спогадовій літературі, деякі моменти, події, факти залишаються «за кадром». Тому доповнюють біографію письменника архівні документи. М. Наєнко резюмує: «У Ю. Шевельова більшість життя була специфічною, діяспорною, а перед самим падінням Харкова, в перші місяці війни, він пережив теж специфічні миті життя. Йому довелося погодитися на секретне співробітництво з органами КГБ, він кілька разів таємно зустрічався з кадебчуком Галицьким [...], давав йому якісь дрібні, за його спогадами, свідчення, а чи були вони справді дрібними – перевірити немає змоги» [11]. Відомий славіст, професор Гарвардського університету Горас Грей Лант (1918 – 2010), тривалий час працював під керівництвом славіста Романа Якобсона. Прибувши з Європи, на катедрі викладав славістику Ю. Шевельов. У спогадах останнього Г. Г. Лант якраз віднайшов елементи домислу, особливо у тих місцях, що стосуються його праці й наукової інтерпретації славістичних студій в Гарварді. Тому науковець вважав своїм обов'язком потлумачити, внести ясність в окремі спогадові тексти українського мемуариста, назвавши його «одним із тих зарозумілих і зверхніх європейців, які вважають американців невігласами». Пишучи ці слова, американський славіст не знав, що в словах і діях Ю. Шевельова відчувалась якась дивна гра з читачем, схожа на провокативну ситуацію. Та чи було це дрібницею, йдучи за М. Наєнком, перевірити немає змоги. Як не є, а домисел у спогадах Юрія Шевельова

про Гарвард, Романа Якобсона, професор Горас Грей Лант спростовує у висновках своєї критичної статті квінтесенцією: «Прикро, але ці спогади містять більшу дозу вигадки, ніж ми звикли очікувати від мемуарів. Роман Якобсон не був добрим янголом; він і справді бував мстивим і злопам'ятним – часом через прояви неповаги до себе, які іншим могли видатися незначними. Але деколи він бував наддивовижу великодушним і навіть щедрим. У цьому випадку очевидно, що саме його заслуга в тому, що Шевельов приїхав до Сполучених Штатів і одержав постійне професорське місце у провідному університеті» [8].

Проілюстровані матеріали ще раз підтверджують суб'єктивний характер мемуарів. Спонукувані означеною вище критикою роздуми навертають до оцінки достовірності усної пам'яті, оскільки відсутні документальні джерела, спогадова ж література вважається записом розказаної події, а отже може бути не менш вибірковою та упередженою. Розглядаючи тезу з позицій соціальної психології та антропології, мемуари демонструють матеріал, що унеможлиблює визначити упередження та вигадки пам'яті, з'ясувати важливість історичної ретроспекції в художньо-публіцистичному тексті. Для підтвердження потрібно працювати з архівними матеріалами. Спогади Ю. Шевельова ідейно насичені й композиційно неоднорідні – це його тернистий шлях до вершин науки. Унісонуючи думкакам попередніх науковців, скажемо, що, описуючи інтелектуальне філологічне середовище Гарварда (Р. Якобсона, Г. Г. Ланта), Ю. Шевельов і сам не усвідомлював,

що зображає самого себе в концептуальній ідеї філософського осмислення феномену людини на тлі науково-культурної панорами еміграційного середовища, в конкретних соціально-історичних координатах.

А те, що Ю. Шевельов був дещо контроверсійним, свідчить лист В. Мацька до Г. Костюка, в якому він виклав свою точку зору про зустріч із науковцем у вересні 1993 року в Кам'янець-Подільському педагогічному інституті. На запитання, яка його думка про наукові праці І. Огієнка, то Ю. Шевельов відповів категорично: «негативна». На шевельовський песимізм академік Г. Костюк у листі від 18 жовтня 1993 року відреагував так: «Мій друг зростав і формувався у зовсім іншій духовій атмосфері. Для нього культурного та державного діяча Огієнка не існувало. Він знав Огієнка як мовознавця старої, з дореволюційним корінням, мовознавчої школи. І само собою, для Ю. Шевельова ця школа, її методологія і досягнення, були етапом перейденим. На мовознавчі праці І. Огієнка він, мабуть, дивився критично і скептично. І це, мабуть, визначає його ставлення до Огієнка взагалі. Я з ним, правда, про це ніколи не говорив. Гадаю, таке його ставлення до Огієнка нічим не узаasadжене. Я думаю, що ім'я професора і державного діяча І. Огієнка для Кам'янець-Подільського педінституту є цілком заслужене, є честю для інституту його носити. Більше того, якби на базі того педінституту постав університет, то й тоді конче і заслужено він мусить бути імені Огієнка. Адже йдеться не тільки про видатну постать культурного і суспільного діяча доби УНР, але й насамперед про

першого будівничого вищої школи в новій Україні взагалі, а в Кам'янці – зокрема, більше того – першого ректора українського державного університету. Тому я цілком підтримую той загальний пієтет щодо особи І. І. Огієнка, який утверджується в Кам'янці під активною діяльністю Євгенії Іванівни Сохацької» [9, 11]. У даному разі Шевельов позиціонував себе як метр української філологічної освіти, сучасної науки, а отже, його ніхто не міг затінювати, навіть такий державний і освітній діяч доби Української Народної Республіки, як І. Огієнко. Тому тут доречно навести думку М. Жулинського, який про літературне портретування писав: «Кожна людина – оригінальний характер, це той чи інший рівень свідомости, громадянської активности, це, нарешті, своя доля, своя лінія особистого життя» [6, 3]. Відтак можна стверджувати, що спогади Ю. Шевельова, Г. Журби, як і, утім, двотомні мемуари *Дар Евдомеї* Д. Гуменної [4], [5] сповнені аналітично-компаративними елементами, їх оприявлено в тісному взаємозв'язку із соціально-історичним контекстом доби, в якій довелося творчо працювати письменникам.

Однак, якщо Ю. Шевельов, Г. Костюк є представниками науково-інтелектуальних, історико-літературних спогадів, то, наприклад, Галина Журба обрала тематичне поле довкола української екзотики, змалювання побуту, вияскравила текст культурологічними, етнологічними, психологічними, соціально-побутовими замальовками. У її мемуарах прочитується елегантна автобіографіка. Галина Журба в своєму вступному слові до спогадів *Далекий світ* зазна-

чила: «Виховне спрямовання моє і шлях, який я вибрала собі. Довкілля і дитинство на тлі доби та краєвиду. Світ психологічний. Типи людей і звірів. Притаманності сполячених родів українських. Українська природа, українське живло і на цьому тлі моя національна еволюція» [7, 7].

Не секрет, що мемуаристика як метажанр характеризується трьома ознаками: пам'ять-предмет, події минулого й специфічний інструмент відтворення історичної дійсності в мемуарах. Вибірковість пам'яті у відборі подій минулого створює неповторну своєрідність мемуарного твору. Пам'ять, нерозривно пов'язана з особистістю автора, таким чином, є предметом розповіді, що його виділяємо як жанротвірні доміанти. Останні є ядром мемуаристики як метажанру.

Дослідження української еміграційної спогадової літератури дає підставу стверджувати, що мемуари охоплюють складну проблему зображуваного в усій повноті, а відтак уможливають найбільш повне відображення в тексті цілісної особистості. Адже одні мемуаристи пишуть спогади з установкою на створення особистої біографії, інші – «суспільної біографії». Вийти за рамки суб'єктивного методу в умовах зламу буттєвої та літературної традиції не вдається ні першим, ні другим. Поставивши перед собою завдання створити «громадську біографію», в умовах зміщення ієрархічних основ буття і культури, письменники неминуче ускладнюють зміст поняття «реальність» і діють цілком у рамках суб'єктивного методу, у такий спосіб моделюючи структуру персонажа на тій основі, яка перебуває поза

емпіричним світом. Методи пізнання й різне розуміння дійсності позначаються майже у всіх мемуаристів на всіх рівнях структури тексту, особливо в моделюванні людини та світу. Ретроспективність в мемуарному творі надає інформації завершений вигляд. Ретроспективність зближує мемуаристику з художнім началом. Особистісне начало, або суб'єктивний характер розповіді бачення світу і людини в ньому, виступає в мемуаристиці однією з жанрових доміант, що характеризує суть спогадової літератури як метажанру (уподібненості до різних жанрових форм).

Виявлено, що аналітично-компаративні елементи з-під пера мемуаристів відтворюються в найменших деталях минулого життя. Такі елементи авторами оприявлено в тісному взаємозв'язку із соціально-історичним контекстом. Індивідуальний характер розповіді про минуле цінний своєю неповторністю й індивідуальністю, що певним чином обумовлює інтерес читачів до мемуарної прози.

Отже, теоретично обґрунтовуючи спогадову літературу української діяспори, стверджуємо, що мемуаристика – це «невигадана» проза з яскраво вираженим суб'єктивним мотивом, у якій письменник у першу чергу звертається до своєї пам'яті, створюючи ретроспективну картину життя. Пам'ять (як предмет зображення) і суб'єктивність є сутнісними жанровими доміантами, що характеризують мемуаристику як метажанр. В одній статті годі розкрити вповні заявлену проблему, тому усвідомлюємо, що спогадова література – складна метажанрова система – надалі потребує глибокого вивчення

в аспекті самодостатньої складової літературного процесу ХХ століття, як і комплексного дослідження в єдності її наджанрових структурних одиниць.

### Bibliography and Notes

1. Гажа Тетяна, *Українська літературна мемуаристика ХХ століття: підсумки становлення типів*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук: 10.01.01., Харків 2006, 19 с.

2. Галич Олександр, *Мемуари: масова чи елітарна література?* [у:] Актуальні проблеми слов'янської філології / Ред. В. Зарва, Ніжин 2007, с. 191-196.

3. Галич Олександр, *Письменницькі мемуари в школі*, Луганськ 2001, 146 с.

4. Гуменна Докія, *Дар Евдотеї*, Книга перша: *Іспит пам'яті. Київські кручі*, Київ: Смолоскип 1990, 306 с.

5. Гуменна Докія, *Дар Евдотеї*, Книга друга: *Іспит пам'яті. Київські кручі*, Київ: Смолоскип 1990, 346 с.

6. Жулинський Микола, *Концепція людини в радянській літературі*, Київ: Знання 1976, 48 с.

7. Журба Галина, *Далекий світ*, Буенос-Айрес: Перемога 1955, 377 с.

8. Лант Горас Грей, *З приводу спогадів Шевельова* / Н. G. Lunt, «Мемо on Shevelov's memoires», Web. 19.12.2014. / Переклад із англійської – С. Захаркін, <[http://](http://krytyka.com/ua/articles/z-pryvodu-spohadiv-shevelova)

[krytyka.com/ua/articles/z-pryvodu-spohadiv-shevelova](http://krytyka.com/ua/articles/z-pryvodu-spohadiv-shevelova)>.

9. Листи Григорія Костюка до Віталія Мацька, "Слово і Час" 2002, № 10, с. 10-12.

10. Мочульський К. В., *Кризис воображения: Статьи; Эссе; Портреты*, Томск 1999, 416 с.

11. Наєнко Михайло, *Що приховують мемуари Юрія Шевельова (Шереха)*, Web. 19.12.2014. <<http://litukraina.kiev.ua/scho-prichovuiut-memuari-ur-ya-shevelova>>.

12. Родигіна В., *Докія Гуменна: шукання себе у спогадах часів еміграції*, "Дивослово" 2014, № 4, с. 45-51.

13. Сопельник Наталія, *Публіцистика та мемуаристика Г. Костюка: ідейні орієнтири та проблеми поетики*, Харків 2008, 20 с.

14. Федунь Марія, *Українська мемуаристика в Галичині кінця ХІХ – початку ХХ століття: жанрово-стильові особливості*, дисертація ... кандидата філологічних наук: 10.01.01., Івано-Франківськ 2001, 228 арк.

15. Черкашина Тетяна, *Українська мемуарно-автобіографічна проза ХХ ст.: жанрова структура та ідейно-художня еволюція*, автореферат дисертації ... доктора філологічних наук: 10.01.01., Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка 2015, 36 с.

16. Шевельов Ю. (Юрій Шерех). *Я – мене – мені... (і довкруги)*, Харків-Нью-Йорк 2001, Том 1, 410 с.

**Mykola Ilnytskyi**

**«HE HAD SOMETHING OF SKOVORODA IN HIM...»  
(MYKHAILO MUKHYN)**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Микола Ільницький**

**„МАВ У СОБІ ЩОСЬ СКОВОРОДИНСЬКОГО...”  
(МИХАЙЛО МУХИН)**

*Abstract:* This article takes a closer look at life and works of Ukrainian literary scholar and political writer Mykhailo Mukhyn, a representative of the nationalist orientation in the socio-political as well as literary and artistic movement in western Ukraine and in exile in the twenties and the thirties of the 20th century. It focuses on Mukhyn's interpretation of Mykhailo Drahomanov and his concept of federalism reread in the context of the ideological struggles of the time and on Mukhyn's analysis of writings by the poets known as "visnykivtsi" (those belonging to the magazine «Visnyk»/ «The Herald» circle). The author pays special attention to Mukhyn's papers which invoke Ukrainian motives in the then contemporary Polish, Russian and French literature.

*Keywords:* Mykhailo Mukhyn, Mykhailo Drahomanov, federalism, the «Visnyk» circle, nationalism, motive, style, sketch

„Для сучасного читача в Україні ім'я Михайла Мухина майже нічого не говорить” [25, 610], – так почав статтю про цього літературознавця і публіциста, особливо активного в період міжвоєнного двадцятиліття, українознавець із Словаччини Микола Неврлий. І хоч його стаття *М. Мухин і літературна молодь Закарпаття* була надрукована в журналі „Сучасність” ще у 1999 році, він міг би повторити ці слова й сьогодні. Стаття, як впливає з її назви, охоплює один аспект творчої діяльності М. Мухина: його участь у тогочасному літературному процесі на За-

карпатті, аспект, найближчий М. Неврлому, який до цієї молоді й сам належав: Закарпаття, по-тодішньому Підкарпаття, входило тоді до складу Чехословаччини.

У чеській столиці та інших місцях країни проживало і навчалося багато української молоді як із західноукраїнських земель, так і емігрантів зі Східної України, як і сам автор названої статті: тоді студент Карлового університету, недавно репатрійований з України (сьогодні – іноземний академік Національної Академії Наук України Mikuláš Nevrlý). Власне, у статті йдеться не

лише про літературну молодь Закарпаття, а ширше – про еміграційне середовище того часу, зокрема про поетів, яких одні відносять до Празької школи, а інші – до „вістниківців” (не будемо в даному випадку торкатися полеміки з цього питання).

Творчі зацікавлення Михайла Мухина були, звісно, значно ширшими, але вони все ж зосереджувалися навколо кількох ключових проблем, про які маємо намір повести мову. Його важко поставити в ряд з іншими тодішніми еміграційними вченими з огляду на неакадемічність його стилю, гостру публіцистичність та спосіб публічного й особистого життя, що робить його певною мірою ізгоєм за власним вибором.

Втім, знаємо про його життя, як і про творчість, не надто багато. Про життя – переважно зі спорадичних спогадів, у тому числі фактів, наведених у статті Миколи Неврлого, спогадів Марка Антоновича та з кількох некрологів. Стосовно творчості – теж проблема, бо помило праць, підписаних власним прізвищем та кількома псевдонімами (Читаць, Гридень), він підписувався псевдонімами і криптонімами, яких, за спогадами сучасників, було більше двадцяти, а бібліографії цих публікацій наразі нема та й навряд чи скоро буде.

Отже, на основі доступного й того, що не викликає сумніву, окреслимо три лінії творчих інтересів Михайла Мухина: праці антидрагоманівського циклу; аналіз творчості покоління поетів націоналістичної орієнтації, що зосереджувалося навколо журналу „Літературно-науковий вістник” (з 1933 р. – „Ві-

стник”); українська тема у світовій (переважно англійській, німецькій, польській, російській, французькій) літературі. Ця розвідка, безперечно, не буде повною, та все ж, гадаю, охопить діяпазон творчих зацікавлень ученого і критика й буде стимулом для подальших наукових пошуків.

Але спершу – основні дати життя і творчості М. Мухина. Народився він 9 вересня 1894 р. у Києві. У питанні, хто були його батьки, є розбіжності. У некролозі часопису „Визвольний шлях” написано, що батько ученого був світським професором Київської духовної академії [4, 1053]. Натомість М. Неврлий стверджує, що „згідно з легендою, а може, й дійсністю, Михайло Мухин був сином російського адмірала, мати була україркою” [25, 610]. У тому чи іншому випадку постає питання про джерела формування його національної свідомості. Можливо, першопоштовхом до пробудження українськості був материнський вплив у дитинстві. Але самоусвідомлення прийшло, очевидно, пізніше, найбільш ймовірно, в час навчання у Київській гімназії, де його співучнями були Юрій Русов і Максим Рильський. Євген Маланюк у статті *Рильський в п'ятдесятиліття* зазначає, що Михайло Мухин колись навіть гостював у маєтку Рильських [15, 315]. Разом з Максимом вони переклали українською мовою комедію Шарля ван Лерберга *Пан*, яка була опублікована в 1918 р. у журналі „Шлях”.

Згодом Михайло студіював романо-германістику в Київському університеті. У цей час відбувалися бурхливі події. Боротьба за незалежність України не проходить осто-



ронь студентського середовища, що сприяло зростанню патріотичних почуттів молоді. Втім, М. Неврлий наводить легенду про те, що юнак закохався у вродливу оперну співачку, яка „перевела” його в „українську віру”. Згодом він розчарувався у ній, але від віри не відрікся. Хоч світогляд – щось значно більше від романтичного захоплення, але легенда має свою привабливість і підносить людину над прозою життя...

Після поразки національно-визвольних змагань, у яких невідомо чи брав якусь участь М. Мухин, він емігрує у 1920 р. до Польщі, відтак перебирається до Чехословаччини, живе у Празі та Подебрадах. Чи продовжував він освіту і де саме невідомо, відомо хіба те, що був співзасновником Центрального союзу українського студентства (1923) і редагував журнал „Студентський вісник” (1921 – 1923).

До празького періоду діяльності М. Мухина належать статті *Українські мотиви у літературі польській та московській* та доповнення до неї: *Українські мотиви в польській літературі останніх років* та *Україна в московській літературі останніх років*, опубліковані в журналі „Книголюб” (Прага) в 1928 – 1930 рр.), а також *Україна у французькій літературі 1920 – 1930 рр.* („Студентський вісник”, Прага 1930). Та найбільшу увагу зосередив критик і публіцист на „розвінчанні” культу Михайла Драгоманова. Свій погляд на суспільно-політичні ідеї ученого та його діяльність він виклав у працях *Драгоманов без маски* (1934) та *Більше світла: М. Драгоманов (1841 – 1895) на тлі своєї доби* (1935). Перша друкувалася на сто-

рінках журналу „Вістник” (1935) р, а друга – в „Самостійній думці” (Чернівці 1936), обидві з’явилися окремими відбитками.

У середині 1935 р. М. Мухин покидає Прагу і переїздить на Закарпаття, щоб включитися у процес пробудження національної свідомості українців, які протягом століть зазнавали мадяризації, а останніми часами ще й чехізації та русифікації, позаяк на Срібній землі опинилося багато білогвардійських офіцерів та шовіністично настроєної інтелігенції.

М. Мухин згуртував навколо себе молодих літераторів (деякі з них стали згодом відомими поетами та прозаїками: Зореслав, А. Гарасевич, І. Ірлявський, І. Кошан, С. Росоха, М. Лелекач, Ю. Шерегій та ін.), знайомив їх з творчістю еміграційних поетів Є. Маланюка, Л. Мосендза, Ю. Липи, О. Теліги, Ю. Клена...

На ролі М. Мухина у становленні молодого покоління літераторів Закарпаття як українських письменників наголошує М. Неврлий, який був особисто знайомий із критиком та іншими діячами культури цього краю: „Своїми багатючими знаннями, до яких входило кілька західних мов (казали, що в дитинстві він мав гувернанток) зі світової культури, він радо ділився з іншими. Був безплатним консультантом, рецензентом, а деколи й автором всяких семінарських, дипломних і докторських праць. Такої безкорисливої й морально чесної людини я ще не зустрічав. Мухин мав у собі щось сководинського: жив собі, як божа пташка, коли хтось платив йому за працю, – брав, але сам гонорару не вимагав. Знаючи ці його властивос-

ті, деякі добрі його знайомі й земляки приймали його до себе мешкати. За те він радо підучував їх дітей” [25, 617].

Але після вторгнення угорських військ у Карпатську Україну М. Мухин через Відень повертається до Праги і працює у видавництві „Пробоем”, а в час німецької окупації його забрали на примусові роботи у південну Німеччину, де він залишився до кінця життя. Жив без допомоги у будинку для інвалідів, без нарікань у м. Равенсбурзі, де й помер 3 вересня 1974 р. Марко Антонович у посмертному спогаді дає йому таку характеристику: „Там, де він опинявся, розмова ставала завжди цікава, інтригуюча і жвава. [...] М. Мухин ставав мовби центром, довкола якого формувалося творче мистецьке життя. В цьому відношенні його перебування в Празі, і в Подебрадах, і на Закарпатті дали плоди, яких нікому з української літератури ніколи не стерти. Своїм сократівським способом життя, байдужістю до матеріяльних земних багатств він корисно відрізнявся від свого довкілля, яке, ніде правди діти, часом його осуджувало, часом і нехтувало ним, а все ж без таких людей, як Мухин, життя стає біднішим, буденнішим, нецікавим” [2].

Коли ж розпочалася літературознавча та публіцистична діяльність Михайла Мухина? М. Неврлий у цитованій статті *М. Мухин і літературна молодь Закарпаття* пише, що він друкувався у таборовому журналі „Веселка”, який виходив у 1922 – 1923 рр. у польському місті Каліші. Можливо, друкувався там під псевдонімом, бо я переглянув увесь комплект цього часопису, але

прізвища Мухина не знайшов. Втім, для нас у даному разі найважливішим є з’ясування не псевдонімів та криптонімів, цим займаються колись бібліографи та книгознавці, а ідеологічних та естетичних засад.

Найбільше уваги, як уже зазначалося, він приділив постаті Михайла Драгоманова – видатного українського вченого і суспільно-політичного діяча другої половини XIX ст., погляди і діяльність якого у першій половині XX ст. опинилися в центрі гострого протистояння між його прихильниками і противниками. Така поляризація була викликана конкретною історичною ситуацією, а саме – поразкою Визвольних змагань. Частина інтелігенції, серед них багато учасників боїв за незалежну Україну, політичних діячів, звинувачували у поразці України керівників Української Народної Республіки, зокрема Михайла Грушевського, які поділяли ідею Михайла Драгоманова, що український революційний рух повинен розвиватися у рамках загальноросійського, і Україна здобуде незалежність у рамках федерації з Росією.

Особливо непримиренну антидрагоманівську позицію займали представники радикальної націоналістичної позиції на чолі з Дмитром Донцовим, трибуною яких був журнал „Літературно-науковий вістник” („Вістник”). У статті *Драгоманов і ми* Донцов виділяє три тези М. Драгоманова, які він категорично заперечує: „Перша – се признання спасенности московських культурних впливів, і то не лиш для наддніпрянців, але й для галичан, друга – гадка, що Україна бореться не з чужою державою, лиш з певним

політичним режимом (царським), третя, – що національно-державні інтереси народу повинні підпорядковуватися класовим інтересам сеї чи іншої держави” [9, 122]. Для Донцова неприйнятною була думка, що Україна повинна боротися не за власну державну незалежність, а за зміну державної системи у цій самій державі, а український народ може здобути політичну свободу шляхом федералізації. „Досить пригадати собі фразеологію українського національного руху до 1917 р. і цілу опортуністичну політику Центральної Ради і Директорії супроти Москви, – стверджував Д. Донцов, – щоби переконатися, що драгоманівщини в тім усім *magna pars fuit*” [9, 125-126]. Українська культура, на думку Донцова, теж не повинна розвиватися в руслі загальноросійського руху і таким шляхом долучатися до загальноєвропейського процесу, а шукати свій власний шлях до нього.

Ці основні засади, підкріплені багатьма прикладами, лежать в основі двох основних антидрагоманівських праць М. Мухина *Михайло Драгоманов без маски* та *Більше світла: М. П. Драгоманов (1841 – 1895)*. У першій автор простежує становлення поглядів М. Драгоманова, починаючи від позицій „молодого москвофільства” до цілісної системи поглядів, у другій розкриває прийняття ідей Драгоманова у громадсько-політичному середовищі у різний період. Він окреслює різні хвилі коливання резонансу драгоманівських ідей в різних середовищах – від їх заперечення до впливу на суспільний рух. Так, він не приймає тезу про те, що поява ідей Драгоманова відповідала

потребам часу і вони знайшли поширення у тогочасних обставинах. Він стверджує, що, навпаки, Драгоманов був для свого часу білим круком, його поглядів не поділяла більшість представників української інтелігенції 1870 – 1890-х рр. „За життя йому не довелося бачити триумф своїх ідей, вони стали епідемічно поширюватися серед української інтелігенції вже по його смерті, але найбільшого поширення досягли в добі між першою і другою революцією (роки 1905 – 1917). Саме в ті часи ціла майже вся тогочасна українська преса на Наддніпрянщині була в руках, які за висловом Д. Овсянико-Куліковського, „свято берегли пам’ять” Драгоманова: щоденник „Рада” був у руках свого видавця Євгена Чикаленка й таких беззастережних драгоманівців, як Сергій Єфремов, щомісячник „Літературно-науковий вістник” був у руках Михайла Грушевського, який зовсім не переняв від попереднього редактора, Івана Франка, його критичного ставлення до Драгоманова” [16, 114]. Наведена цитата є характерним зразком способу мислення Михайла Мухина. Він різко й безкомпромісно ділить по статі й друковані органи на *pro et contra* за принципом чорне та біле, рай та пекло, друг та ворог, обминаючи відтінки, переходи.

Так, були такі безкомпромісні опоненти Михайла Драгоманова, як Іван Нечуй-Левицький, Олександр Кониський, але ніяк не можна віднести до них Івана Франка, який багато в чому формувався під його впливом, розходження почалися значно пізніше й посилювалися Франковою хворобою. Михайло Грушевський не перебрав журнал

„Літературно-науковий вістник” з Франкових рук, часопис заснований у 1898 р. Науковим товариством імени Шевченка, головою якого був тоді М. Грушевський. Попри те, що Агатангел Кримський і Борис Грінченко гостро полемізували з Михайлом Драгомановим, вони високо цінували його як ученого і суспільно-політичного діяча. Серед тих, що відійшли від Драгоманова, – Дмитро Антонович, Павло Тучапський та ін., але вони бачили і позитивні і негативні сторони його світогляду. Бо важко уявити, що „беззастережний драгоманівець” Сергій Єфремов був прихильником ідей федералізму.

У книгах М. Мухина багато свідчень, цитат на підтвердження його позицій. Але, знову ж таки, можемо знайти немало фактів, які якщо не спростовують, то принаймні істотно коригують його твердження. Так, Борис Грінченко під псевдонімом П. Вартовий написав різко критичний відгук на брошуру М. Драгоманова *Оповідання про заздрих богів*, але це не завадило йому цінувати його як ученого і громадського діяча, а після його смерті знайти зворушливі слова співчуття і визнання його заслуг перед Україною. У статті *Над труною М. Драгоманова* він писав: „Перворядний учений та публіцист, чоловік з величезною ерудицією, з широким сміливим розумом, він міг так обороняти права своєї країни і взагалі права всяких знедолених народів, як ніхто інший. Його наукові й літературні заслуги, його заслуга яко політичного борця не могли не звертати на себе уваги усїєї Європи, не могли не викликати від неї шаноби” [6, 123]. Агатангел Кримський, теж один з опонентів Михайла Дра-

гоманова (який згодом відніс себе до категорії Савлів, що стали Павлами), в листі до Михайла Павлика (лист був опублікований у журналі „Народ” 1895, Число 12) про смерть Драгоманова писав, що „після Тарасової смерти Україна ще не зазнала такої великої втрати...” [13,675].

Кажуть, що по смерті людини про неї треба говорити або добре, або ніяк. Вони обрали „добре”. І для цього вибору вони мали свої вагомі аргументи, передусім те, що Михайло Драгоманов у останні роки, попри заяви, що його погляди не змінювалися, поступово еволюціонував від загальноросійської до української орієнтації. Ця еволюція помітно проглядається, приміром, у статті *Де тонко, там рветься*, що була відгуком на замітку А. Хв-ка (А. Кримського) *Снівробітництво українців у галицьких часописах*, де автор полемізував із приводу того, чи варто українцям-наддніпрянцям публікувати свої твори в галицьких часописах народовської орієнтації „Правда”, „Зоря”, позиції яких Драгоманов не приймав, та у „Записках Наукового товариства імени Шевченка”. Тут немає потреби вникати в деталі цієї полеміки, скажемо лишень, що М. Драгоманов у своїй репліці їх участі в цих часописах не тільки не заперечував, а й виступав проти взаємного поборювання національних сил. „В останні роки чимало ознаків отаких як листи дд. Хв-ка (А. Кримського), Вільхівського (один псевдонім Б. Грінченка. – М. І.) й др., – писав він, – показують, що живого м’яса є досить між російськими українцями. Коли б же скорше побачити те м’ясо організованим в достойні людей тіла, ски-

нувши з себе мертву кору, свідомо й систематично працюючим... К чорту полеміку! Хай мертві ховають своїх мертв'яків, а живі працюють, коли не в однім гурті, то в однім напрямку – всесвітнього поступу на нашім національнім ґрунті” [10, 8].

Таку еволюцію ученого і громадського діяча відзначає й І. Дзюба у недавній статті *Українські усобиці як феномен світової історії*, у якій стверджує, що шлях до єднання українців Драгоманов „бачив у боротьбі за політичну свободу в Російській імперії – з тим, щоб використати її спершу для здобуття автономії, а потім і державности (всупереч поширеному уявленню про Драгоманова як принципного федераліста, він ніколи не відмовлявся від перспективи – бодай далекої – цілковитой незалежности України). При цьому, зокрема, наголошував: „Українство національне неперемінно мусить боротися з централістичними привичками не тільки великорусених українців, а також з несвідомістю й рутиною самих українських мас” [8, 115-116].

Але велика загадка і суперечливість поглядів М. Драгоманова в тому, що він, за образною характеристикою Я. Дашкевича, для пропаганди своїх ідей у європейському дусі „будував незрозумілі меандри: знайомитись із Заходом не через безпосередні контакти, а за посередництвом російської публіцистики (хоча німецька й австрійська публіцистика, для прикладу, була тогочасній галицькій інтелігенції доступна в оригіналах”) [7, 298]. Це стосується як політичної, так і культурної сфери діяльності М. Драгоманова: у першій він не дійшов до

переконавання у тому, що українська нація має право уже виступати за право на створення самостійної держави, хоч, як справедливо зазначає Я. Дашкевич, на його очах відбувалося об'єднання Німеччини та Італії, у сфері другій – що українська культура і література може досягти, на його переконавання, тільки через посередництво російської, хоч західна культура і література були відкриті для українців безпосередньо, зокрема в Галичині, проте й галицьких письменників він закликав іти тим шляхом.

І все ж є підстави стверджувати, що прямо стати на державницькі національні позиції Драгоманову завадила передчасна смерть. До цього вела логіка розвитку його поглядів, перш за все зневіра в російському демократизмі, який завжди закінчувався на національному питанні.

Втім, і проблему федералізму в системі поглядів М. Драгоманова не можна спрощувати. С. Єфремов виводив її у концепції ученого від Кирило-Методіївського братства із залученням нових соціальних теорій. „Шлях до незалежности й волі особи людської, – писав він, – йшов у Драгоманова через політичну волю, а ця остання в його світогляді невідлучно зв'язувалася з волею народів, з федералістичним ладом у державному житті. В принципі і в далекій перспективі це був анархіст прудонівського типу, але на практиці він завжди зоставався державником та разом і протестантом проти сучасних форм централізованої держави” [11, 465]. Ідея драгоманівського утопізму, і на думку І. Крип'якевича, була нав'яна ідеями Прудона, який „уявляв собі, що автономні грома-

ди якимось способом з'єднаються в одну федерацію, знищать стару державу – передусім знищать державне військо та заведуть громадську міліцію – і розпочнеться новий період, «безначальство» [14, 274-275]. А на думку Я. Дашкевича, М. Драгоманов був „творцем оригінальної політичної доктрини”, джерела якої ведуть до декабристів та кирило-методіївців: „Як і кирило-методіївці, він переніс центр східнослов'янського політичного руху – того майбутнього, що мав виникнути, – в Україну” [7, 296]. Ця теорія була теж утопічною, що зрозумів пізній Драгоманов, хоч і не задекларував того, що він дійшов до перекреслення ідеї про федеральний зв'язок українських самоврядних територій у Росії та Австрії з цими ж державами, чи зрозумів, що він, по суті, такий самий український націоналіст, як ті, кому він закидав націоналізм і шовінізм...” [7, 30].

Саме невміння читати пізнього Драгоманова породило, на думку ученого, донцовську полеміку з ним, бо до уваги бралися погляди Драгоманова 1880-х рр., а не ті, коли він заперечував сам себе. У цьому аспекті увагу привертає запис, виявлений у щоденникових нотатках найголоснішого українського критика початку ХХ століття Миколи Євшана (Федюшки), для якого постать М. Драгоманова була „сфінксом, психологічною загадкою” і якому дуже хотілося розгадати цього сфінкса: „Драгоманов заїлий космополіт, а оплювавши всі українські святощі, оплювавши український прапор, агітував ціле життя по всій Європі за Україну” [3, 54].

Очевидно, що тільки враховуючи політичні обставини та супер-

ечності та розвиток суспільних ідей у тогочасній Європі, а також особливості характеру Михайла Драгоманова, можна підходити до його оцінки у публіцистичних працях Михайла Мухина. Вона випливала з донцовської засади інтегрального націоналізму, в основі якого лежить не позитивістський світогляд, а ідея волі і чину, орієнтація на лицарський дух вояка, який моральним визнає не так принципи християнської етики, а те, що служить справі визволення нації. Тут не йдеться пошуки істини, про еволюцію, тут ідея виступає як психологічна даність, незмінна в своїй основі, тут діють альтернативи: ворог чи друг, відданий чи зрадник. У такій системі координат образ Драгоманова М. Мухина стає уособленням „українського Ефіяльда в українських Термопілах” (таку назву має один з розділів книжки *Драгоманов без маски*). Виникає логічне запитання: чому ж так критикували М. Драгоманова при комуністичному режимі? І ще: чи випадково у „розправах” М. Мухина цілком обійдений Драгоманов-учений, дослідник українського фольклору, один із найавторитетніших представників порівняльно-історичної школи в літературознавстві? Це утверджує нас у думці, що до драгоманівських праць М. Мухина треба підходити радше як до політичних памфлетів, у яких авторів треба було розвінчати свого ідейного противника, тому до розмови залучалося усе, що мало його компрометувати в очах читача, й замовчувалося те, що виставляло його в позитивному світлі. А розвінчувати було треба, бо в академічних колах еміграції праці М. Дра-

гоманова мали широке визнання, а ім'я його мало високий авторитет. Не випадково Високий український педагогічний інститут у Празі мав його ім'я, а ректор цього інститут професор Леонід Білецький у книзі *Основи української літературно-наукової критики* (Прага 1925) подав ґрунтовний аналіз наукових праць патрона цього інституту.

Марко Антонович у своїх спогадах про Михайла Мухина зазначає: „Не можна забувати, що ціле українське життя стояло під гаслом величі Драгоманова. Йому поклонялися як українському пророкові, а вже зовсім неможливим було його критикувати. [...] А все ж таки праця М.Мухина в цій галузі була необхідна і вона властиво щойно дала ту базу, на якій тепер можна було оцінювати М. Драгоманова безпристрасно, об'єктивно” [1]. Хоча з автором цього спогаду погодитися важко, бо пристрасність і суб'єктивність пронизують кожну сторінку писань М. Мухина, але треба враховувати, що такою була атмосфера тієї доби, яка витворила відповідний стиль, що, за словами Олени Теліги, „формулює такі думки серед наглих закрутів наших днів, серед мішанини вражень, подій і тяжко уловимих меж зла і добра, мусить зуміти схопити і зафіксувати все, але з цього хаосу взяти для себе, перевівши найгострішу оцінку, лише найглибше і найтриваліше” [26, 103].

М. Мухин був у центрі цієї „мішанини вражень і подій”, „цього хаосу” й намагався виділити в ньому те, що вважав глибоким і тривким. Тому Михайло Драгоманов у його очах такий, який він в очах його оточення, його однодумців-„вістниківців”.

Тому цілком логічно, що журнал „Вістник”, на сторінках якого друкувалася праця *Драгоманов без маски* узяв її автора під захист, коли „ліберальний” часопис „Назустріч” з приводу цієї книжки назвав його „відомий на празькому бруку М. Мухин”, іронічно прокоментувавши це: „Але нащо така брукова напасть? Чому б не боронити Драгоманова такою ж солідною і обоснованою працею?” [5, 925]. І хоч праця була не стільки „солідною і обоснованою”, як радше політичним памфлетом, натяк на „празький брук” таки був нетактовний. Справді, за спогадами сучасників цей інтелектуал був байдужий до зовнішнього вигляду і не дбав про вигоди життя. М. Неврлий пише про це так: „Він майже завжди ходив у пом'ятому, невипрасуваному убранні, будь-якій сорочині, але завжди з метеликом або краваткою. Мешкав найчастіше у своїх знайомих, яких часто міняв, а влітку спав деколи навіть на лавці в якомусь парку чи скверіку. Незважаючи на це, тримався незалежно, знав собі ціну й кожним рухом вимагав до себе пошани” [25, 611]. Такі деталі важливі для вивчення життя і творчості письменника, мистця чи будь-якої творчої людини, але вони некоректні як аргумент щодо оцінки її творчого доробку. Тут потрібні інші критерії.

Характерно, що Михайло Мухин не змінив свого ставлення до поста-ті Михайла Драгоманова й пізніше, у повоєнні роки, коли змінилася не тільки політична карта Європи, а й відбулася переоцінка ідеологічних пріоритетів. У 1963 р. він виступає з великою статтею *З життєпису А. Кримського* на сторінках лондон-

ського журналу „Визвольний шлях”. Основна теза цієї статті задекларована уже в перших її абзацах: „Кримський спочатку сміливо і влучно виступив проти драгоманівства, боронячи українське національне становище, але незабаром обернувся сам у драгоманівця, спантеличений своїм же співчуттям та жалем до нібито покривдженого цією полемікою Драгоманова” [17, 637]. У принципі головним персонажем цієї студії виступає не А. Кримський, а М. Драгоманов і вся вона є мовби доповненням до попередніх розправ М. Мухина. У ній є багато цікавих епізодів, спостережень, але автор постійно скеровує думку читача в потрібному йому напрямі, ігноруючи факти, які не вкладаються у рамці його концепції. Чому все-таки Кримський від критика Драгоманова перейшов до його популяризатора? Автор не наводить аргументів, а воліє обмежитися біблійним поясненням самого А. Кримського: „Як часто буває з Савлами, що перевернулися на Павлів, я не міг після того (мовиться про толерантний відгук Драгоманова на критику Кримського. – М. І.) не пропагувати скрізь драгоманівства” [17, 637]. Так можна було сказати самому Кримському, але для дослідника цього замало.

Варто зазначити, що в погляді на постать Михайла Драгоманова з „вістниківцями” солідаризувалися і представники католицького угруповання у суспільному русі міжвоєнного періоду. І перші й другі причини поразки Визвольних змагань вбачали у „відсутності єдиної мети – самостійної української держави внаслідок домінування у постреволюційній Україні соціально-демокра-

тичних гасел федералізму, активно пропагованих свого часу М. Драгомановим” [12, 231]. Так, Костянтин Чехович у статті *Михайло Драгоманов і релігія* з гіркотою полемізував з одним із тогочасних драгоманівців М. Григорівим з приводу його твердження, що Українська Центральна Рада була оwoчeм „засіяних Драгомановим ідей українського соціалізму”: „на жаль, воно справді так було. Та пишатися нема чим, бо саме тому українська нація так тяжко карається під ударами дальших консеквенцій драгоманівської ідеології, м. ін. і під ударами активного безбожництва” [27, 233]. Таку позицію поділяли й інші діячі католицького напрямку – Микола Гнатишак, Микола Конрад, Петро Маркіян-Ісаїв, Іван Копач та ін.

Отже, ставлення Михайла Мухина до Михайла Драгоманова від часів „вістниківства” не змінилося, він залишився вірним символам віри цієї ідеології як ідеалам і своєї молодости, і того творчого середовища, одним із представників та ідеологів він був. Саме у „Вістнику” формувалося коло письменників, які у своїй творчості втілювали ідеологію радикального націоналізму з культом лицарського духу. Михайло Мухин був чи не першим критиком, який потрактував творчість представників цього грона як ідейно-естетичну цілісність зі спільними рисами світогляду і стилю. В журналі „Самостійна думка”, який виходив у Чернівцях, він під псевдонімом „Читач” опублікував серію творчих портретів поетів націоналістичної орієнтації із широким цитуванням віршів, які склали збірку *Сучасні українські поети* (Чернівці 1936). У *Вступних*



заувагах упорядник і автор силуеток наголосив, що „саме ця група („Вістника”. – М. І.) крізь бурю й снігові завії” сучасності самостійно й гордо несе прапор національного мистецтва, незважаючи на свисти й крики з височин офіційного Олімпу львівської критики” [18, 4].

Портрети М. Мухина – не розлогі літературознавчі характеристики включених у збірку авторів, а короткі начерки-силуети з лапідарними коментарями окремих віршів, поданих переважно повністю. Цю збірку можна трактувати, отже, і як мікроантологію, у якій право авторства ділять як автори уміщених тут творів, так і упорядник-коментатор. Збірка включає одинадцять поетів „вістниківського” кола (Юрій Липа, Леонід Мосендз, Євген Маланюк, Юрій Дараган, Олекса Стефанович, Максим Грива, Микола Чирський, Юрій Клен, Олена Теліга, Богдан Кравців, Олег Ольжич) та молодих поетів Закарпаття (Зореслав, Боєвір, Федір Могіш, Микола Рішко) із залученням огляду творчості Богдана Ігоря Антонича.

Попри граничну стислість характеристик критик зумів віднайти в кожного з авторів риси, які вирізняють його індивідуальний стиль. Так, у поезії Юрія Липи він виділяє ощадність вислову, суворість тону, героїчне начало, піднесене до трагізму зі знаком немилосердя на щиті („Я взяв собі за знак немилосердя...”), символіку українського Бароко, у поезії Леоніда Мосендза відзначає інтелектуальне начало із введенням у структуру художнього образу наукової термінології, а в О. Ольжича – археології та історії. У Євгена Маланюка дослідникові ім-

понують історіософські мотиви з римським та варязьким началом, в Олекси Стефановича та Юрія Дарагана – „відблиски з давноминулого” княжих часів, у Юрія Клена – відгомін неоклясичної традиції. З поезією Богдана Кравціва критик пов’язує розрив „штучного круга, який від повоєнного п’ятнадцятиліття тісним колом огорнув львівських поетів” [18, 96], не пояснивши, що правда, що конкретно він має на увазі. У розділі *Верховинська ватра* з’являється ім’я Б. І. Антонича з наголосом на оживленні у творчості поета „праджерела стародавнього українського поганства” [18, 120].

М. Мухин здійснює ще один творчий проєкт – створює панорамну картину українських мотивів у польській, російській та французькій літературах, публікує рецензії на книжки та окремі публікації з цієї проблематики. Можливості робити це давали бібліотеки Праги, які містили не тільки книжкові видання різних країн, а й новинки періодики. При цьому М. Мухин виступає переважно не як історик літератури чи компаративіст, хоч ці аспекти теж присутні у його публікаціях, а знову ж таки як літературний критик, який стежив за літературним процесом по свіжих слідах, до того ж критик із загостреним політичним чуттям, який крізь призму літератури вловлює повів духу часу.

Перший огляд із цієї проблематики *Українські мотиви у літературі польській та московській останніх років* („Книголюб” 1928, Книга 3/4) містив радше бібліографічну фіксацію творів польських та російських письменників на українську тематику. Автор називає твори

польських письменників *На Поділлі* Артура Грушецького, *Народжені на одній землі* Дольмара, *Тіні* Сосновського, які, на його думку, не мають мистецької вартости, зате оповідання Ярослава Івашкевича та Ксаверія Глінки сповнені почуття й туги за неповторними дитячими роками, проведеними в Україні.

У творах російських письменників Міхаїла Голодного, Едуарда Багріцького, Міхаїла Светлова, Ніколая Ушакова, Семьона Кірсанова, Ніколая Асеєва відзначено нахил до вживання української лексики, перерегуки мотивів з українським фольклором, творчістю Тараса Шевченка, Павла Тичини... Відчувається, що автор добре обізнаний із російською поезією, але воліє зупинитися тільки на українських реаліях та рисах поетики, зокрема засобах ритмомелодики, де вбачає українські сліди, але не торкається змісту цих творів, позиції авторів. Навіть, коли йдеться про такий антиукраїнський твір як роман Міхаїла Булгакова *Біла гвардія*.

Як критик, М. Мухин, очевидно, відчуває, що читач хотів би знати про трактування суспільних процесів в Україні того часу, тому він повертається до цієї теми і публікує як додаток до названої статті ще дві окремі: *Українські мотиви в польській літературі останніх років* („Книголюб” 1929, Книга 1/2) та *Україна в московській літературі останніх років* („Книголюб”, 1930, Книга 3/4).

Щодо польської літератури, то імена письменників (за винятком хіба що Ярослава Івашкевича та Казимира Вежинського) мало що говорять сучасному українському чита-

чеві, але названі твори викликають інтерес з огляду на трактування складности українсько-польських стосунків, які склалися у 1920-ті роки після поразки Визвольних змагань і приєднання західноукраїнських земель до Польщі.

У деяких текстах відчувається ідилічна туга за Україною як Аркадією – країною чудових краєвидів і безтурботного життя, як в оповіданні Я. Івашкевича *Осінні роки*. Дія відбувається тут у 1826 році: дідич Стефан, повернувшись з мандрів по Анатолії до свого маєтку в Україні, лише тут відчуває, „як тужив за Україною”. Знаходимо у творах сцени мандрівки з чумацькою валкою та постої у корчмах (*Марення* Гавронського). Але сучасність вривається дисонансом у такі спогади-марення. М. Мухин переказує ситуацію одного з таких творів: „Брат з того боку. Новела нового націоналізму” Казимира Лечицького. В українському містечку дівчина-католичка Галя стала полькою, коли учитель з Польщі відкрив тут школу. Але сюди прибув український хлопець, посланий підпільною організацією для агітаційної роботи. Між ними виникла політична дискусія. Галя стверджує, що під час польсько-української війни Польща захищала Східну Галичину. Юнак заперечує їй, що тут переважає українське населення. „Ми культурніші”, – захищається Галя. „Тоді віддайте Познанщину німцям”, – відповідає на це юнак. Галя не знайшла аргументів для заперечення, вона видала хлопця і його стратили. Це так вплинуло на дівчину, що вона отруїлася і загинула. На слідстві поляк сказав, що в цій ситуації скривджена Польща, бо про українського юнака співти-

муть пісні, а матері народять синів, котрийсь із яких стане майбутнім Хмельницьким. Отже, твори поляків не всуціль були шовіністичними. М. Мухин цитує слова польського критика з приводу текстів про Львів: „Виявляється, що можна мешкати у Львові і про українців знати стільки само, скільки знає який-небудь парижанин” [19, 50].

Натомість у творах російських письменників критик спостерігає зовсім іншу тенденцію. Наведемо кілька епізодів із текстів, які М. Мухин наводить для характеристики стосунків між росіянами та українцями після большевицького перевороту 1917 р.: „Артем Вєсьолий, що в його оповіданнях дія відбувається на Кубані та Чорномор'ї у 1917 – 1918, в оповіданні *Реки огненные* [...] примушує своїх героїв – колишніх матросів – віддаватися солодким спогадам про те, як то вони в рядах червоної армії били «хохлів»: „Мишка, захлѣбываясь пьяной икотой, оживлял в памяти пережитые радости: „Залетишь в хутор – разливное море: стрельба, крик, буй, кровь, хата в огне! Сердце в огне!” [20, 34]. Наводить критик також конфлікт між українцями з Таврії й донськими козаками в першій частині роману Михайла Шолохова *Тихий Дон*: „Эй, хахол! Дорогу давай, на казачьей земле живѣшь, сволочуга, да ишо дорогу уступить не хочешь” [20, 35].

У вірші Ніколая Ушакова *Сказание* сцена параду українських військ Української Народної Республіки на Софійській площі 19 грудня 1918 р. зображена в карикатурному плані – як антитеза до *Золотого гомону* Павла Тичини:

И стужа нависла ледком по усам,  
По сурмам и добрым бекешам,  
Загоны топтались на месте, а сам  
Петлюра был бледен и спешен.  
Хоругви и звоны неслись над паром  
Мерлунок и шапок, уставив  
Мохнатые морды ввысь, смеялись  
Селянские шкапы [20, 47].

Персонажами творів російських авторів часто виступають євреї, які, звісно ж, на боці червоних, а до героя вірша *Хлеб* Мойсея Лібензона на допомогу приходять цар Давид і пророк Мойсей – з червоною зіркою і наганом у руці.

Михайла Мухина цікавить не тільки образ України й українців у художніх текстах російських авторів, а й науковий підхід до української проблеми російських учених. І тут ми спостерігаємо характерну ситуацію, а саме – дивовижну однакостайність позицій комуністичних і еміграційних російських авторів. Це передусім модернізація – у кожній з гілок по-свому – російської імперської ідеології. Автор звертає увагу на те, що російські емігранти на Заході раптом стали приділяти особливу увагу Києву. Г. Федотов (Богданов) у статті *Три столиці* („Версты” 1926, № 1) пише: „Про Київ видається дивним говорити в наші часи. Ми самі в недавньому минулому легко зрікалися і київської слави і неслави, виводячи свій рід з Оки та з Волги. Ми самі віддали Україну Грушевському й підготували самостійників, Чи став коли-небудь Київ у центрі нашої мислі, нашої любови? Дивовижний факт: нова російська література цілковито оминула Київ” [21, 7]. В іншій статті – „Чи буде існувати Росія?” той самий автор вважає „наших братів по крові – малоросів

чи українців” найбільшими ворогами Росії і в цьому вбачає найбільшу проблему нової Росії. У чому полягає ця ненависть він не пояснює, а що стосується ставлення Росії до України, то її красномовно демонструють сучасні події.

Імперські погляди Михайло Мухин виразно виявляє у поглядах таких відомих учених старої академічної школи, як Ніколай Трубецькой і В'ячеслав Іванов: для першого Київ – мати російського православ'я, а другий пропонує так зближувати українську і російську мови на базі староболгарської (церковнослов'янської), щоб вони злилися воедино, „український народ цим не знеособиться, він стане одне з російським народом, він прилучиться («сопричастится») до «душі» Пушкіна й Толстого, як свого часу прилучився до неї Гоголь, своєю чергою збагативши «російську душу»” [21, 12]. Як бачимо, російські гасла від того часу до сьогодні змінилися не дуже, тільки стали агресивнішими і перейшли у сфери практичної політики.

Риторика ідеологів большевицької Росії була дещо інша, насичена марксистською фразеологією, а суть залишалася такою самою. У статті *Нова література щодо українського питання у Советській імперії*, написаній на матеріялах збірника *Революция и национальный вопрос. Документы и материалы по истории национального вопроса в СССР в XX веке (Революция і національне питання. Документи і матеріяли з історії національного питання в СССР в XX столітті)* (Москва 1930), М. Мухин відзначав, що у ньому багато уваги присвячено позиції В. Леніна в українському питанні за часів

уряду Керенського, але фальшиво подаються причини співчуття Леніна Україні. І зрозуміло чому Ленін у своїх статтях та промовах виступав проти політики Керенського щодо України: він робив це тому, що був в опозиції до цього уряду; „коли ж Ленін захопив владу у свої руки, то негайно оповістив хрестовий похід цій самій колись ним так демагогічно і галасливо бороненій Україні” [22, 5].

М. Мухин у своїх думках і висновках спирався на праці своїх сучасників, зокрема і в оцінках московської політики. У цьому аспекті привертає увагу його стаття *Освальд Шпенглер про москалів*. Ім'я нього німецького філософа і культуролога було відоме в Україні за його працею *Примерк Європи*, відгомін ідей ученого знаходимо у статтях Миколи Хвильового та Олега Ольжича. Мухин звертає увагу читача на працю німецького вченого *Світові держави й світові війни*, в якій серед інших держав фігурує й Росія. Автор цієї праці стверджує, що Росія є Азією, причому Азією в значно більшій мірі, ніж Японія, що належить до Азії лиш географічно. Росія належить до Азії духово й психологічно [23, 727], а відтак дає характеристику уже большевицькій Росії. „Більшовицьке царство, – стверджує учений, – не є жодною державою в нашій розумінні. Воно складається так само, як Кіпчак, держава „Золотої Орди” монгольських часів, з пануючої Орди, – що зветься комуністичною партією, – з головачами та всемогутнім ханом – і з стократ чисельнішої, підбитої безправної маси. Від клясичного марксизму тут є дуже мало, крім назв та програм, в дійсності панує татарський абсолютизм, що роз-

гойдує й винищує світ, абсолютно безоглядний, брудний, жорстокий, з убивствами як буденним засобом управління з щохвилинною можливістю появи Джінгізхана, що згорне Азію й Європу” [23, 725].

Є в М. Мухина й розлога стаття *Україна в сучасній (1920 – 1930) французькій літературі*. У ній, однак не йдеться про відображення подій у сучасному, або минулому, ні про українців. Дослідник поставив собі інше, скромніше завдання: „звернути увагу українського читача на згадки про Україну, розсіяні в новітнім краснім письменстві” Франції [24, 11]. Творів минулих століть про Україну він торкається тому, що вони вже, на його думку, проаналізовані з достатньою повнотою. Та все ж підхід, який обрав автор огляду, не позбавлений інтересу, надто, що торкається він тут і образу гетьмана Мазепи у праці Вольтера та поемі Віктора Гюґо, згадує опис України Гійома Левассера де Бопляна, зацікавлення Козаччиною Проспера Меріме, доволі широко аналізує *Лист турецького султана до козаків* та *Відповідь запорозьких козаків* Гійома Аполлінера, який по суті на той час був фактом тогочасного літературного процесу. М. Мухин подав дослівний переклад цього твору французького поета польського походження (родинне прізвище якого Аполінарій Костровицький).

Помимо обширних оглядів, про які йшла мова і які вимагали систематичного перегляду періодичних видань, М. Мухин писав відгук на конкретні публікації, робив уточнення і коментарі до них тощо. Так, він укладає бібліо-іконографію *Гетьман Мазепа у світовій лі-*

*тературі та мистецтві* („Книголюб” 1932, Книга 1/2). Рецензуючи книжку Ілька Борщака *Шевченко у Франції. Нарис із історії французько-українських взаємин* у перекладі Михайла Рудницького (Львів 1933), докоряє авторові за те, що він використав тільки матеріали, які були вже в науковому обігу, не шукаючи нових фактів. Як приклад наявності таких матеріалів він наводить працю Івана Муратова, радить пошукати слідів Шевченка у Провансі, Бретані, Басконії.

Безперечно, у цій статті охоплено далеко не всі аспекти діяльності Михайла Мухина, тим більше не всі його публікації, та навіть із цього ескізного портрета виразно окреслюються контури цілісної особистості, сповненої почуття самопожертви і відданості національній ідеї, якій він присвятив своє життя. У ньому справді було щось сковородинське, але сковородинське не в тому сенсі, що світ його не впіймав, а в сковородинському аристократизмі духу, що вищий від зовнішніх обставин життя.

## Bibliography and Notes

1. Антонович Марко, *Михайло Мухин*, «Українське слово» (Париж) 1969, 4 січня.
2. Антонович Марко, *Михайло Мухин*, «Українське слово» (Париж) 1974, 29 вересня.
3. Бабій Олесь, *Микола Євшан (Федюшка)*. Життя і творчість, Львів 1929.
4. «Визвольний шлях» (Лондон) 1974, Число 9-10.
5. «Вістник» 1935, Том 4, Книга 2.
6. *Грінченко Борис [П. Вартовий], Над труною М. Драгоманова*, [у:] *Народ* 1895, Число 12.

7. Дашкевич Ярослав, *З важким бодем до ювілейного драгоманівського року*, [у:] Idem, *Постаті*, Львів, 2007.

8. Дзюба Іван, *Українські усобиці як феномен світової історії*, [у:] Idem, *Від чорносотенців ХХ століття до українофобів століття ХХІ*, Київ: Видавничий дім „Києво-Могилянська академія” 2011.

9. Донцов Дмитро, *Драгоманов і ми*, [у:] Idem, *Літературна есеїстика*, Дрогобич: Відродження 2010.

10. Драгоманов Михайло, *Де тонко, там і рветься*, [у:] *Народ 1897*, Число 78.

11. Єфремов Сергій, *Історія українського письменства*, Київ: Femina 1993.

12. Комариця Мар'яна, *За що „католики” й „націоналісти” не любили Михайла Драгоманова?* [у:] *Вісниківство: Літературна традиція та ідеї*: Збірник, Випуск 2, Дрогобич: Посвіт 2012.

13. Кримський Агатангел, *Лист до М. Павлика*, [у:] Idem, *Твори*: У 5 томах, Київ: Наукова думка 1972, Том 2.

14. Крип'якевич Іван, *Історія України*, Львів: Світло 1990.

15. Маланюк Євген, *Рильський в п'ятдесятиліття*, [у:] Idem, *Книга спостережень*, Київ: Дніпро 1997.

16. Мухин Михайло, *Більше світла: М. Драгоманов (1841 – 1995) на тлі своєї доби*, [у:] «Самостійна думка» (Чернівці) 1936, Книга 9-10.

17. Мухин Михайло, *З життєпису академіка А. Кримського*, [у:] «Визвольний шлях» (Лондон) 1963, Число 6.

18. Мухин Михайло, *Сучасні українські поети*, Сергійці 1936.

19. Мухин Михайло, *Українські мотиви в польській літературі останніх років*, [у:] «Книголюб» (Прага) 1929, Книга 1-2.

20. Мухин Михайло, *Україна в московській літературі останніх років*, [у:] «Книголюб» (Прага) 1930, Книга 1.

21. Мухин Михайло, *Мальбург в похід рушає*, [у:] «Студентський вісник» (Прага) 1930, Число 7-8.

22. Мухин Михайло, *Нова література щодо українського питання в советській імперії*, [у:] «Студентський вісник» (Прага) 1931, Число 1-2.

23. Мухин Михайло [Гридень], *Освальд Шпенглер про москалів*, [у:] «Самостійна думка» (Чернівці) 1934, Число 9-10.

24. Мухин Михайло, *Україна в сучасній французькій літературі*, [у:] «Студентський вісник» (Прага) 1930, Число 11-12.

25. Неврлий Микола, *М. Мухин і літературна молодь Закарпаття*, [у:] Idem, *Минуле й сучасне: Збірник слов'янознавчих праць*, Київ: Смолоскип 2009, с. 610-618.

26. Теліга Олена, *До проблеми стилю*, [у:] Eadem, *Вибрані твори*, Київ: Смолоскип 2006, с. 102-104.

27. Чехович Костянтин, *Михайло Драгоманов і релігія*, [у:] *Мета* 1939, Частина 5.

**Nadiya Basenko**

**VOLODYMYR DERZHAVYN:  
LITERARY CONCEPTS OF NOWADAYS RECEPTIONS**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Надія Басенко**

**ВОЛОДИМИР ДЕРЖАВИН:  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ КОНЦЕПЦІЇ СЬОГОДНІШНІХ РЕЦЕПЦІЙ**

*Abstract:* In the article it is attempted to give scholarly characteristics of Volodymyr Derzhavyn's literary works that for more than a decade are the objects of philological studies. The main aspects of study of his heritage are determined, chronological division of the material is grounded. Also his theoretical and methodological principles were analyzed, they were foundation of the researches classification of the author. The literary concepts of V. Derzhavyn are briefly outlined and the most important theoretical postulates are analyzed.

*Keywords:* literary criticism, literary concepts, Ukrainian literature, classicism

Активне введення до наукового обігу літературознавчих статей та матеріалів, написаних Володимиром Державиним (1894 – 1964), зумовлює потребу в їх аналізі. Спадщина Володимира Державина присвячена проблемам художньої літератури, що залишаються актуальними і сьогодні. Вони суттєво доповнюють сучасні наукові уявлення про характер літературознавчої думки в Україні та в українській діаспорі, проливають світло на специфіку українського літературного процесу 20 – 30-х років ХХ ст. та 40 – 60-х років на еміграції.

Аналіз літературознавчих праць Володимира Державина, серед інших, можливий у таких аспектах:

1) матеріали, створені вченим, є сьогодні доконаним фактом в історії

української літературознавчої думки (фактологічний аспект);

2) Володимир Державин у своїх працях запропонував цілісні концептуальні розробки з актуальних літературознавчих питань, які потребують вивчення та сучасного наукового переосмислення (концептуально-теоретичний аспект);

3) запропоновані вченим концепції та принципи аналізу літературних явищ можуть виступати методологічною основою для сучасних літературознавчих досліджень, тому мають безпосередню практичну цінність для нинішнього українського літературознавства (методологічний аспект).

Провідний державинознавець, дослідник Степан Хороб поділяє лі-

тературознавчі праці Володимира Державина на теоретико-літературні, історико-літературні та літературно-критичні [10]. Цей критерій поділу ми умовно визначимо як академічно-стратегуючий, оскільки академічне літературознавство вже усталено поділяється на три основні гілки – теорію літератури, історію літератури та літературну критику. Проте слід також зауважити, що працям Володимира Державина притаманний своєрідний науковий синкретизм. У більшості статей (не враховуючи дрібніших прагматично-цільових текстів, наприклад, заміток, коментарів) знаходимо як загально-теоретичні роздуми, так і конкретні критичні міркування, як оперування історико-літературним фактажем, так і концептуалізуючі узагальнення. Відносити статтю до тієї чи іншої групи дослідників дозволяє перш за все домінування певної проблематики, а також жанр, частково – обсяг.

Ще однією суттєвою особливістю літературознавчої спадщини Володимира Державина є її ідеологічно-світоглядна неоднорідність, що зумовлена його науково-філологічною діяльністю в Харкові у 20 – 30-х та життям в еміграції у 40 – 60-х роках. Тому вважаємо за доцільне хронологічно розділити літературознавчі праці вченого на два великі періоди: советський (літературознавчі праці до 1943 р.) та еміграційний (увесь доробок після еміграції в Німеччину в 1943 р.).

Загалом, все життя Володимира Державина було пов'язане з наукою та літературою. «Навчався у Петербурзькій німецькій гімназії (1909 – 1917) та на клясичному відділі історико-філологічного факультету

Петербурзького і Харківського університетів (1917 – 1921), в аспірантурі Інституту народної освіти в Харкові (1922 – 1925). Науковий співробітник Харківського ІНО (1926), Харківської філії Інституту літератури Української академії наук (1927 – 1937), керівник теоретико-лінгвістичного семінару для аспірантів Інституту УАН (1938 – 1940). Кандидат історичних наук (1941). Надзвичайний професор Харківського університету (1941 – 1943). Емігрував до німецького м. Авгсбург (1943). Працював в українському Допомоговому Комітеті у Ваймарі (1945), у редакції україномовних видань Авгсбурга та Мюнхена (1944 – 1946), в Українському Вільному Університеті та в Українській реальній гімназії в Авгсбурзі (1946 – 1949). Доктор філософії УВУ (1949), надзвичайний професор (1952) і звичайний професор (1953) Українського Вільного Університету в Мюнхені» [9, 7].

Через відповідні суспільні та життєві обставини і сама постать Володимира Державина є суперечливою. На сторінках советських літературознавчих видань «Прапор», «Червоний шлях», «Критика» бачимо його як вірного послідовника марксистсько-ленінського підходу до явищ художньої літератури, хоча вже тоді помітними є його захоплення новітніми ідеями в літературознавстві й не надто вдале намагання підігнати їх під постулати панівної ідеології, наприклад, концепції формалізму чи психологічного в літературі, розуміння естетики та поетики твору й ін.

Однак мусимо визнати – більшість літературознавчих досліджень Володимира Державина советського



періоду в основному позначені тоталітарною ідеологією з відповідним їй матеріалістичним та соціалістично-догматичним підходом до художньої літератури. Очевидно, що, живучи в умовах тоталітарного режиму, вчений не міг собі дозволити надто відступати від загальноприйнятих нормативних установок, порушення яких каралося репресіями, а то й позбавленням життя. Проте, тут багато позитивних спроб об'єктивної наукової критики. Бачимо в авторові потужного вченого, для якого на першому місці перебуває встановлення об'єктивної наукової істини, наприклад, у статтях *До питання про ліричний жанр (1923)*, *До питання про сучасну рецензію: Критика чи інформація? (1929)*, *Наші переклади із західних класиків та потреби сучасного читача (1930)* та ін.

Як український літературознавець-націоналіст Володимир Державин з'являється уже на еміграції. Таку зміну можна обґрунтувати його ж думкою про розквіт української літератури поза межами советської України: «Як сіль осідає прегарними кристалами на макеті, затопленому в сільний розчин, так літературні погляди та естетичні принципи розбіжних течій у письменстві потребують лише слухних умовин, щоб відразу оформитись у гідному чисто артистичному змаганні, відколи вільну мистецьку думку позбавлено примусового авторитету тоталітарної публіцистики» [2, 18]. Літературно-критичну діяльність у цей час дійсно можна окреслити як своєрідне змагання за якість та удосконалення української літератури. Його думки та полемічні виступи в основному суперечили тим загальним тенденціям

українського мистецького середовища, яке утворилося на теренах Німеччини в 40 – 50-х роках.

Літературознавчий доробок Володимира Державина, створений в еміграції, містить його кращі ідеї з теорії літературних стилів, проблем літературно-критичного аналізу, історико-літературні матеріали про творчість багатьох українських та зарубіжних письменників. Як слушно зауважив дослідник Олександр Астаф'єв: «Світоглядні засади В. Державина сформувались під впливом глибоких студій та ідей Ніцше, вихідним пунктом усієї його духово-подвижницької діяльності стало відстоювання ідеалів гармонійної краси та захист класичної естетики» [1, 333]. Учений виступає як мислячий дослідник, вільний від директивно-ідеологічних обмежень, прагне донести до освіченого загалу важливі мистецькі орієнтири, береться за розробку складних теоретичних питань, займається перекладами, викладає в університеті та бере досить активну участь у літературно-громадському житті української еміграції. Саме еміграційний період став більш плідним для автора завдяки свободі наукового мислення.

Ще однією особливістю літературознавчих праць В. Державина є те, що вчений, формуючи теорію та методологію своїх досліджень, намагався одразу послідовно втілити їх і у власній літературній критиці. Тому багато з них носить комплексний характер і скрізь ми можемо відслідковувати ті чи інші концепції.

Звернемося до наукового визначення терміну «концепція»:

1. (Від лат. *conceptio* – розуміння, система), певний спосіб розуміння,

трактування якогось предмета, явища, процесу, основна точка зору на предмет чи явище, провідна ідея для їх систематичного втілення. Термін «концепція» вживається також для позначення головного задуму, конструктивного принципу в наукових, художніх, технічних, політичних та інших видах діяльності [8, 279];

2. (Від лат. *conceptio* – сприйняття) – 1) Система поглядів на певне явище; спосіб розуміння, тлумачення якихось явищ, основна ідея будь-якої теорії. 2) В мистецтві – ідейно-творчий задум твору [7, 361]

Якщо підсумувати, то будь-яка концепція – це перш за все *система* певних ідей, поглядів, сприйнять та тлумачень, втілення якої обов'язково передбачає виокремлення головного, того, що домінує й спрямовує, провідного, такого, що лежить в основі. Але концепція – це також сукупність усіх взаємозв'язків усередині системи, оскільки сюди входить і спосіб розуміння процесів та явищ. Концепція становить єдність певної системи основних ідей і поглядів та методології побудови цієї системи. Крім того, концепція включає також гіпотетичну перспективу, так би мовити, «життєздатність» системи, що конструюється.

Для прикладу, у своїй статті *Національна література як мистецтво (Мистецька мета і метода національної літератури)* Володимир Державин, систематизувавши найбільш плідні ідеї, що широко обговорювалися на той час у літературно-мистецькому середовищі української еміграції, узагальнює різноманітні її трактування й укладає та обґрунтовує власну концепцію національної літератури, що коротко формулю-

ється так: «Під національною літературою розуміємо тут ту літературу, яка формує націю духово, тривало позначаючись на її ментальності» [3, 120].

Як зазначає Михайло Наєнко, «метод літературознавства визначається способом думання вченого, який осмислює конкретний літературний матеріал» [5; 360]. Володимир Державин склав певну власну систему поглядів на ті чи інші літературні явища, отже, закономірно, що працюючи в межах кожної з гілок науки про літературу, витворив власні літературознавчі концепції. Численні студії автора з літературних питань давно вже використовуються різними вченими у їхніх наукових дослідженнях. Без його праць не можуть обійтися ні теоретики, ні історики літератури, а особливо ті, що вивчають літературний процес української еміграції минулого століття.

За Ігорем Качуровським, серед найважливіших заслуг Володимира Державина перед українським літературознавством – теоретичні осмислення українського парнасізму (неоклясицизму) [4, 168] (*Проблема клясицизму та систематика літературних стилів, Дух і джерело київського неоклясицизму*), розвідки з питань стилістики та літературних стилів (*Проблема наслідування і стилізації*), концептуальна спроба накреслити майбутній шлях українського літературного процесу (*Національна література як мистецтво (Мистецька мета і метода національної літератури)*), історико-літературні дослідження творчості поетів-вісниківців та окремих мистців слова другої хвилі еміграції (*Три роки літературного життя на еміграції*,

Українська молода поезія та ін.), а також невеликі інформативно-довідкові статті про західних письменників (зокрема Жозе Ередію, Фридриха Ніцше, Роберта Л. Стівенсона, Леконта де Ліля та інших). Також надзвичайно важливою стала його критична діяльність як частина творення живого літературно-філологічного простору для безпосереднього функціонування українського красного письменства за межами України. Найважливішим тут було «прагнення (очистивши од випадкових, не завжди вдалих, ярликів-характеристик) визначити ролі й місце деяких найвизначніших (чи найвідоміших) українських літераторів у культурному процесі» [4, 162]. Показовою з цієї точки зору, наприклад, є праця В. Державина *Лірика Євгена Плужника*, особливо в ситуації, коли «на еміграції в період між двома війнами кваліфікованої критики майже не існувало» [4, 162].

Також, слідом за Ігорем Качуровським, як прикметну характеристику літературознавчого доробку вченого відзначимо складний стиль викладу, високу культуру наукового мислення: «Мушу сказати, що багаторядкові періоди, розраховані на високорозвинений інтелект читача, десятки імен, термінів, історико-літературних фактів та концепцій – усе це було самозрозуміле для вченого автора, та, на превеликий жаль, тяжко стравне для масового споживача української літератури на еміграції...» [4, 168]. Робота з його текстами вимагає уважності та зосередженості, а також доброї теоретичної підготовки.

Тематично літературознавчу спадщину Володимира Державина можна умовно поділити на такі

блоки: теоретико-літературні праці, літературно-критичні праці дослідника з української літератури, літературно-критичні праці з зарубіжної літератури та статті критичних жанрів, таких як огляди, рецензії, відгуки та ін.

До суттєвих особливостей певної частини літературознавчої спадщини Володимира Державина, які потрібно враховувати при її дослідженні, належать також суб'єктивізм і полемічність, зумовлені його особистісними складним стосунками з середовищем, світоглядним симпатіями та антипатіями. Так, для прикладу, статті, що торкаються літературних подій у МУРі, є нотатками по гарячих слідах живих дискусійних баталій і відбивають багато моментів, легко зрозумілих для інших їх учасників, але важко відчитуваних з відстані сьогодення. Так, згадати хоча б навкололітературну ідеологічну суперечку Володимира Державина та Івана Багряного, на яку звернув особливу увагу сучасний літературознавець Тарас Салига: «Безперечно, ця затяжна, швидше сварка, ніж гостра дискусія між високоавторитетним письменником та високоавторитетним письменником-енциклопедистом, що за однакових причин були змушені покинути Батьківщину, вимагає окремого і глибокого аналізу. Усе тут складніше, ніж на перший погляд може здатися» [6, 326]. Володимир Державин практично ніколи не дозволяв собі залишити неаргументованою якусь важливу думку, але все ж навіть це не завжди означало наукову об'єктивність його висновків. Тобто, з одного боку, праці В. Державина безперечно містять суб'єктивну оцінку їх автора. З іншо-

го, – спостерігаємо, як своєму особистому незадоволенню він намагається дати наукову основу, що іноді зменшує цінність його висновків.

Структурно більшість праць ученого відзначаються послідовністю, максимальною (наскільки це можливо) стислістю викладу, продуманою композиційною організацією, вичерпністю висновків і літературно-наукових узагальнень. Критичні статті про письменників української та зарубіжної літератури позначені справді фаховим філологічним підходом до оцінки їх творчості. Як літературознавець він чітко спрямував свої зусилля на стимулювання української літератури до роботи над вдосконаленням, постійно закликав осмислено орієнтуватися на високі зразки світового письменства.

Дещо окремо в літературознавчому доробку Володимира Державина стоять інші його художні переклади, особливо творів античних письменників, а також теоретичні міркування вченого в галузі художнього перекладу та перекладознавства.

Підсумовуючи можна сказати, що літературознавча спадщина Володимира Державина поділяється тематично і хронологічно. Варто також відмітити основні характеристики його наукового доробку: науковий синкретизм, ідеологічно-світоглядна неоднорідність, складний стиль викладу, суб'єктивне забарвлення.

Науково-літературний доробок Володимира Державина сьогодні впевнено зайняв своє власне місце в історії української літературознавчої думки. Його вивчення допоможе збагатити та розширити теоретико-методологічну базу сучасної української науки про літературу.

## Bibliography and Notes

1. Астаф'єв Олександр, *Апокрифи Володимира Державина*, [у:] Володимир Державин, *Вибране: У 2-х книгах / Упорядник С. Хороб*, Книга II, Івано-Франківськ: Тіповіт 2012, с. ...

2. Державин Володимир, *Кристалізація літературних розбіжностей*, [у:] Idem, *Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / Упорядник С. Хороб*, Івано-Франківськ: Плай 2005.

3. Державин Володимир, *Національні література як мистецтво (Мистецька мета і метода національної літератури?)* [у:] Idem, *Вибране: У 2-х книгах / Упорядник С. Хороб*, Книга I, Івано-Франківськ: Тіповіт 2012.

4. Качуровський Ігор, *Володимир Державин*, «Березіль», Число 2. 1993, с. 161-168.

5. Наєнко Михайло, *Історія українського літературознавства*, Київ: Академія 2001, 359 с.

6. Салига Тарас, *Повернення Володимира Державина*, [у:] Володимир Державин, *Вибране: У 2-х книгах / Упорядник С. Хороб*, Книга II, Івано-Франківськ: Тіповіт 2012.

7. *Словник іншомовних слів*, Київ: Видавництво УРЕ 1975, 776 с.

8. *Філософський енциклопедичний словник*, Київ: Абрис 2002, 742 с.

9. Хороб Степан, *Володимир Державин: штрихи до біографії*, [у:] Володимир Державин, *Вибране: У 2-х книгах / Упорядник С. Хороб*, Книга I, Івано-Франківськ: Тіповіт 2012.

10. Хороб Степан, *Науковий універсум Володимира Державина*, [у:] Державин Володимир, *Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці / Упорядник С. Хороб*, Івано-Франківськ: Плай 2005.

Solomiya Kovaliv

## LITERARY CRITIC CAREER OF LUKA LUTSIV

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Соломія Ковалів

## ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛУКИ ЛУЦІВА

*Abstract:* The article highlights the life and career of the literary critic Luka Lutsiv (1895 – 1885). It reveals the factors of formation of his philosophical and aesthetic views, the stages of his literary-critical activity, his role in the cultural life of the Ukrainian Diaspora of the 20<sup>th</sup> century.

*Keywords:* literary criticism, Luke Lutsiv, *Literaturno-naukovy vistnyk*, newspaper «Svoboda», imperial and anti-colonial discourses, article, monograph, Shevchenko studies

У сучасному українському літературознавстві важливим є дослідження еміграційного дискурсу, який упродовж усього ХХ століття беріг етнокультурні коди для підтримання власної ідентичности на поселеннях і захисту національної культури від ідеологічної корозії в колонізованій материковій Україні. Чимало аспектів цієї проблематики з'ясовано у дослідженнях О. Астаф'єва, О. Багана, М. Ільницького, Ю. Коваліва, С. Луцій, М. Наєнка, І. Набитовича, І. Руснак, С. Павличко, Т. Салиги, Л. Скорини, М. Чобанюк та ін.

Щоправда, й досі маловідомою залишається творча діяльність Луки Луціва (1895 – 1885) – літературознавця й журналіста, члена Наукового Товариства імени Т. Шевченка, який здобув високу репутацію літературного критика, працюючи до Другої світової

війни у львівському місячнику “ЛНВ” (“Літературно-науковому вістнику”, з 1933 по 1939 – “Вістнику”), а по війні – в нью-йоркському щоденнику “Свобода”. На початковому етапі перебуває вивчення життєвого його шляху й доробку, досить значного за обсягом, змістовим наповненням і жанровим діяпазоном, адже становить він більше 350 праць, серед яких рецензії, статті з історії й теорії літератури, публіцистичні праці і монографії. Скупі біографічні відомості про Л. Луціва знаходимо в таких довідкових виданнях, як *Енциклопедія українознавства* (Том 4, 1962) та *Енциклопедія історії України* (Том 6, 2009), *Українська Галицька Армія: матеріали до історії* (Том 1, 1958), *Українська діяспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості* (упорядкування В. Просалової, 2012), у статтях та спо-

годах В. Біляйва, І. Кедрина, А. Драгана й інших учасників діяльного культурного життя середини ХХ століття. У сучасному українському літературознавстві, окрім статті І. Яремчук [14] про шевченкознавчі публікації Л. Луціва у «ЛНВ» та кількох прагматичних заміток інших дослідників, ще немає монографічних досліджень цієї постаті.

Саме тому варто окреслити кілька штрихів до творчого портрета Л. Луціва, для чого необхідно висвітлити його шлях науковця, його філософсько-естетичні погляди, етапи критичної діяльності, ролі в культурному житті діаспори ХХ століття.

Лука Луців народився в с. Грушів на Дрогобищині, навчався у Дрогобицькій гімназії, яка пишалася своїм видатним випускником Іваном Франком. “Це був час, коли сільські діти в Галичині масово почали навчатися в міських школах, і вони в 1914 році ставали в ряди тих, що піднімали червону калину та визволяли Україну з московських кайдан” [8, 467]. У родинному колі та в таємному гімназійному гуртку Лука опановував культурні й етичні засади українського народу. Про розширення його духовних обріїв дбав учитель української мови, письменник Володимир Бірчак: він “керував моєю приватною лектурою і давав мені зі своєї бібліотеки українські й німецькі книжки, які вважав за відповідні для мого умовного розвитку” [7, 683]. З вибухом Першої світової війни вісімнадцятилітній патріот знехтував “матурою” і пішов до лав Січових Стрільців. Під час польсько-української війни 1918 – 1919 років він воював четарем Української Галицької армії. Потрапивши у полон, був майже рік ув’язнений у польському таборі.

Восени 1921 року Л. Луців став студентом Карлового університету й Українського Вільного Університету у Празі, де слухав лекції проф. О. Колеси та академіка С. Смаль-Стоцького. Під керівництвом відомого чеського письменника та славіста Я. Махала молодий науковець захистив у червні 1926 р. дисертацію *Тарас Шевченко у слов’янських літературах*, здобувши вчений ступінь доктора філософії (PhD).

Після завершення університетських студій Л. Луців викладав у гімназіях та учительських семінаріях в Рогатині, Сокалі, Самборі, Кросні – до липня 1944 р., коли перед наступом Червоної армії довелося емігрувати з дружиною Олександрою на територію Німеччини, визволену американськими військами. Мешкаючи в таборі для переміщених осіб, працював директором гімназії в таборі Ді-Пі у Бамберзі (Баварія) і брав участь у Мистецькому Українському Русі (МУР).

У лютому 1949 р. з двома долярами, які отримав на кораблі, емігрант прибув до Нью-Йорка, влаштувався прибиральником у шпиталі та друкувався у різних виданнях, зокрема, у щоденнику “Свобода”, до редакції якої його було прийнято в березні 1952 р. Відтоді Лука Луців працював там незмінно до вересня 1970 р., коли вийшов на пенсію, щоби мати час на книжку про Василя Стефаника, бо попередні свої книжки про Шашкевича, Шевченка, Франка міг писати лише вечорами, після восьмигодинної праці в редакції [8, 479].

Згодом головний редактор “Свободи” Антін Драган шанобливо назвав “квадригою” гурт своїх колег – висококваліфікованих і добросовісних співредакторів Івана Кедрина, Богда-

на Кравціва, Луку Луціва, В'ячеслава Давиденка і Михайла Сосновського [3, 7]. Це були, за словами І. Кедріна, "інтелектуали високої кляси, люди культурні й товарисько милі" [2, 516], і серед них "д-р Луців – першорядний літературознавець, головно, коли йдеться про українську літературу до часу Другої світової війни, людина хрустального характеру, справжній праведник Господній, простолінійний, правдомовний, ворог будь-якої інтриги чи обмови" [2, 505].

Літературно-критичну діяльність Луки Луціва варто поділити на два періоди: довоєнне (вітчизняне) і повоєнне (еміграційне) літературознавство.

У першому періоді провідне місце належить компаративістичним студіям у царині шевченкознавства, які згодом літературознавець поширив на модерну літературу, зокрема на творчість Ольги Кобилянської, і доповнив інтенсивною критичною діяльністю, привертаючи увагу читача до різноманітних подій "двоколісного" літературного процесу – як у советській Україні, так і в Галичині й інших західноукраїнських землях та в еміграції.

Дебютувавши у Шевченківські дні 1925 року низкою матеріалів про чеську шевченкіяну у львівській газеті "Діло" та празькому часописі "Студентський вісник", Л. Луців до кінця 1930-х років видрукував серію ґрунтовних розвідок про рецепцію Т. Шевченка у польській, словацькій, хорватській, словенській, білоруській та інших слов'янських літературах.

За тих часів точилися дискусії навколо т. зв. "впливології", в тому числі, і з приводу праць Л. Луціва, які автор будував на дослідженні контактено-генеалогічних зв'язків. Наприклад, якщо

критик часопису "Prager Presse" визнав переконливими контактологічні спостереження, викладені у статті Л. Луціва *Янка Купала і Тарас Шевченко*, то рецензент вільнюської газети «Сялянская Ніва» заперечив будь-які сліди впливу Кобзаря на білоруського поета. У відповідь український компаративіст застеріг: хоча суспільна думка не завжди радо приймає факт чужоземного впливу, хибно вважаючи його принизливим для національної культури, "впливологія" не має значення лише для необізнаного читача, тоді як для ерудованого сприймача сліди інших текстів в оригінальному творі можуть сприяти поглибленню мистецької насолоди [9].

Надалі, не покидаючи контактено-генеалогічних засад, Л. Луців поступово розширив методологічний арсенал, поєднавши вивчення історії літературної рецепції з типологічними спостереженнями. Скажімо, в А. Харамбашича й Т. Шевченка схожими є трагічні герої-одинаки та бунтарі, ліро-епічна поемна композиція, численні апострофи до персонажів і читача, однак, за словами Л. Луціва, "ці схожості не можуть бути доказом впливу Шевченка на Харамбашича, бо ці спільні риси – це знамена популярного романтичного жанру «байронівської» поеми" [4, 103], а цей жанр, як відомо, "став спільним добром усіх романтиків" [4, 102]. І далі критик простежує спільне й відмінне в поемах *Guslar* та *Наймичка* й інших творах хорватського й українського поетів на рівнях тематики, сюжетобудови, персонажів, провідних мотивів та ідей, намагаючись розрізнити впливи і збіги.

Згаданими порівняльними розвідками Л. Луців приєднав свій голос до таких знаних шевченкознавців

як О. Колесса, В. Щурат, С. Смаль-Стоцький, Б. Лепкий. Свідченням визнання заслуг науковця стало запрошення його до участі у III Міжнародному з'їзді славистів у Варшаві (1934). Згодом три статті Л. Луціва – *Шевченко в білоруській мові, Сербо-хорватські переклади Шевченка, Шевченко в словінській мові* – було поміщено у 15 томі *Повного видання творів Т.Шевченка* (Варшава 1936).

Одним із чинників, який спонукав Л. Луціва поширити порівняльне дослідження на новітню літературу, було, очевидно, усвідомлення загрозливих наслідків ізоляції українського письменства в советській Україні. Його розвідки про творчі зв'язки О. Кобилянської з філософією Ф. Ніцше та прозою Є. П. Якобсена пройняті ключовою думкою, що “тільки в тісному контакті з культурним надбанням інших народів можна сотворити небуденні цінності для рідного письменства” [10, 335].

Безумовно, міжкультурні взаємини мають характер творчого діалогу, тобто є складними і вибірковими. Л. Луців не заперечував, що Кобилянська, як і Метерлінк, Ібсен, Стріндберг, Брандес, Пшибишевський та чимало інших мистців, відчула вплив Ф. Ніцше. Критик констатував, що вплив цей був найсильнішим у 1890-х роках і відбився у прозі буковинської письменниці в ідеях духового аристократизму, в символічних образах поранкової душі та полудня й інших мотивах та образах. Однак компаративіст спростував однозначне твердження про “ніцшеанство” О. Кобилянської, зауваживши, що ідеалом письменниці було гармонійне, а не дисгармонійне мистецтво, “аполлонський”, а не “діонісійський” тип мистця, а її герої –

мрійники, яким далеко до ніцшівської “надлюдини” [8, 177-178].

Так само Л. Луців конкретизував поширені, однак неглибокі уявлення про творчі зв'язки О. Кобилянської зі скандинавськими літературами, аналітично показавши, як позначилося захоплення творчістю данського письменника Є. П. Якобсена на ідейно-тематичному рівні та фабульних перипетіях її прози, портретних і психологічних характеристиках героїнь, а також на композиційній будові, щоденниковій та мемуарній формі викладу.

Як критик Л. Луців із кінця 1920-х років пильно стежив за розвитком прози по обидва боки кордону, розглядаючи її з різноманітних поглядів – естетичного, психологічного, етичного й особливо пильно – під антиколоніальним кутом зору. У статтях *Думки про сучасну українську літературу, Між своїми й чужими* та інших публікаціях у «ЛНВ» він картав письменників за легковажне ставлення до творчої праці й неповагу до читача, коли за позірною актуальною ідеєю автор сподівався приховати художні вади. Такі, наприклад, огріхи, як плитке зображення негативних персонажів суцільними нездарами, він знаходив у прозі як галицькій (*Вадим* Б. Лепкого), так і наддніпрянській (*Зустріч* Г. Епіка).

В антиколоніальному освітленні Л. Луціва тогочасний літературний процес поділений не так державними, як політико-ідеологічними й етичними кордонами. Критика тривожив стан літератури в советській Україні, де тоталітарний режим призвів до самогубства М. Хвильового, замучив мужнього Г. Косинку, знищив мільйони українців голодомором, розстрілами, соловецьким і сибірськими



концтаборами. У прокрустовому ложі комуністичної цензури, неприхильної до психологізму і філософічних питань, могли вміститися лише похвали советському режимові, атеїстичні мотиви й антихудожні сюжетні схеми, за якими герої-большевики отримують перевагу над “контрреволюціонерами” [8, 341]. Позбавлені творчої свободи, чимало советських письменників вдавалися до “статевої розперезаності” [8, 336], не гребуючи зображенням подружньої зради, “вільної” любови, щоби хоч якимсь чином компенсувати формальні огріхи та ідейну порожнечу.

Л. Луців публікував у «ЛНВ» численні відгуки на новели С. Васильченка, Б. Нижанківського, І. Липи, пильні розбори історичних повістей К. Гриневичевої, Н. Королевої, І. Филипчака, А. Чайковського. Він проникливо констатував подібність роману *Робітні сили* М. Івченка до повісті *Через кладку* О. Кобилянської за сюжетною і персонажною системою, влучно відзначив боротьбу письменника з істориком у біографічних творах *Аліна й Костомаров* та *Романи Куліша* В. Домонтовича (В. Петрова), а у творчості В. Підмогильного – “змагання інтелектуаліста, що шукає філософічної основи для вчинків своїх героїв” [8, 355]. Недавном Є.-Ю. Пеленський назвав Л. Луціва серед найталановитіших літераторів (Р. Єндик, М. Мухин, Б. Бирчак), яких Д. Донцову вдалося згуртувати навколо «Вістника» [11].

У перші еміграційні роки в повенній Німеччині Л. Луців включився у дискусії МУР’у з усвідомленням великої відповідальності української еміграції перед нацією та історією. Критик засудив схоластичну зосередженість дискутантів навколо фор-

мально-естетичних проблем, наміри І. Костецького (Ю. Корибута) “переоцінити всі цінності”, схиляння Ю. Косача перед західним лібералізмом і закликав мистців-емігрантів змалювати за допомогою реалістичних засобів та на засадах християнської моралі “жахливе страхіття, що його мусів переживати наш народ на своїх землях в часи боротьби двох варварських тоталізмів” [8, 15].

Після переїзду до Нью-Йорка Л. Луців друкував у «Свободі» двічі на місяць відгуки на свіжі видання, співпрацював із газетою «Америка», *Альманахом Українського Народного Союзу*, *Календарем Доброго Пастиря* та іншими виданнями. З-під його пера вийшло чимало статей, рецензій, монографії *Маркіян Шашкевич* (1963), *Ольга Кобилянська* (1963), *Тарас Шевченко – співець української слави і волі* (1964), *Іван Франко – борець за національну і соціальну справедливість* (1967), *Василь Стефаник – співець української землі* (1971), *Література і життя* (1982).

Якщо довоєнна критика Л. Луціва мала “відцентровий” характер, проєктуючи українське письменство на слов’янські та інші європейські літератури, то в еміграційний період вона стала “доцентровою”, ностальгійно спрямованою до втраченої і заначеної материнської землі. Критик оприлюднював форми руйнування колонізованої культури імперською системою: переслідування й арешти непокірних, заборони та фальсифікації, купюри і замовчування, насміхання над національними цінностями як, мовляв, менш вартісними. “Сотки наших письменників знищено, а ті, що живуть, мусять писати похвали для окупаційної московської влади.

Коли вони того не роблять, то їх арештують і засуджують на роки тюрми й заслання. І це робить ніби комуністична влада, яка називає себе найгуманістичнішою владою у світі, хоча в дійсності вона в національній ділянці продовжує ту саму русифікацію, що була за царської деспотії, змагаючись для того, щоб з усіх народів советської імперії зробити росіян” [6, 79].

Деконструюючи советський міт, Л. Луців оголював його імперіяльну сутність, виявляючи колонізаційні ознаки у творах найвидатніших російських і українських письменників. Щоправда, перші виступали з позицій зверхньої імперіяльної культури, а другі перебували у ролі підпорядкованих носіїв місцевої етнокультури. Імперська зверхність була властива навіть майстерним з художнього погляду творам російських мистців – романам *Тихий Дон* та *Розорана цілина* М. Шолохова, повістям Б. Пільняка і В. Катаєва. Критик глузував із кон’юнктурних драм О. Корнійчука; жорстко оцінив трилогію *Прапорнощі* О. Гончара як агітку, що славить прапори російської імперії, яка готується до завоювання всього світу; в’їдливо зауважив “«великий» поступ за сто літ історії” [8, 317], маючи на увазі, що колись царська Росія покарала Шевченка за критику царя, а советська Москва переслідує вірнопідданого поета, фронтового кореспондента, лауреата Сталінської премії, що вихваляє «вождя» і “братній народ”.

Займаючи виразні національно-екзистенційні позиції [див.: 1], Л. Луців ганив індивідуалістичний нігілізм повісті *Нова заповідь* (1950) В. Винниченка, зате схвально сприйняв драму *Між двох сил*, яку, так само, як і роман *Сад Гетсиманський* І. Багряного, ціну-

вав як правдиве художнє свідчення історичної трагедії українського народу. Характеризуючи у статті *Дещо про самвидавну літературу в Україні* діяльність І. Дзюби, В. Мороза, І. Калининця, І. Світличного, В. Стуса, О. Бердника, В. Симоненка Л. Луців солідаризувався з шістдесятниками, розглядаючи дисидентський рух як ланку безперервного антиімперського опору, починаючи від кирило-методіївців. “Українські письменники мусять видавати свої твори крадькома в так званих самвидавах, які часто також крадькома, дістаються у вільний світ, де їх перевидається. Захалявні поезії Т. Шевченка також перевидавали поза межами царської Росії, тепер це робиться і з «самвидавними» творами українських письменників та творами інших поневолених Москвою народів. І можна б запитатися, чи треба було робити революцію та знищити стільки людей, щоб замість захалявної літератури дістати самвидавну...” [6, 79].

В умовах ідеологічного протистояння часів “холодної війни” неможливим був спокійний науковий діалог між обома гілками українського літературознавства. Дискусія неминуче перетворювалася у взаємні звинувачення. Щоправда, І. Басс, Є. Кирилюк, В. Микитась та інші советські літературознавці, які полемізували із “зубром українського буржуазного націоналізму” Л. Луцивим, присилувані були режимом до фальшування істини, тоді як діяспорний дослідник стояв на позиціях наукової етики, відгукуючись на літературні новинки, що виходили по обидва боки залізної завіси. “...Я стараюсь по змозі безсторонньо оцінювати такі твори, маючи в «Свободі» повну свободу слова і думки”, – сказав д-р Л. Луців, виступаючи на дискусії,

що її організували 6 квітня 1973 р. Літературно-Мистецький клуб і Спілка українських журналістів [12].

В еміграції Л. Луців був посередником між двома культурами – рідною та англомовною, не полишаючи твердо-го ґрунту морально-етичних критеріїв. Ще в довоєнній рецензії на книжку *Джеймс Джойс* (1934) Д. Віконської він погодився з оцінкою *Улісса*, яку висловив німецький літературознавець Е.Р. Курціус у розвідці *James Joyce und sein Ulysses* (1929), а саме: роман засновано на “метафізичному нігілізмі”, оскільки висміює сім’ю, дружбу, батьківщину, мораль і віру. Засади християнської моралі визначили підхід Луціва до книжки єпископа Ф. Шина (Fulton J. Sheen) *Мир душі* (*Peace of Soul*, 1949) та повісті про життя католицького священика *Кардинал* (*The Cardinal*, 1950) Г. М. Робінсона (Henry Morton Robinson), яку журнал «Time» назвав найкращим виданням 1950 року.

З іншого боку, як і його колеги й сучасники Є. Маланюк, Г. Костюк, Б. Кравців, Ю. Лавріненко, Ю. Шевельов, Лука Луців популяризував українську літературу в англомовних публікаціях. Він, зокрема, видрукував передмову до збірки Шевченкової лірики *Shevchenko's Thoughts and Lyrics* (Джерсі-Сіті; Нью-Йорк 1961) та вступну статтю до антології українського оповідання *Their Land* (Джерсі-Сіті; Нью-Йорк 1964). У згаданій вступній статті, котра фактично є стислим нарисом історії українського письменства другої половини XIX і першої половини XX століть, український автор заохотив англомовного читача, вдавшись до перефразування відомого вислову великого Й. В. Гете: “Кажуть, якщо бажаєш пізнати поета, треба відвідати його країну. Однак

зворотне твердження також правдиве: поетову країну можна пізнати з його творчости. Таким чином, доклавши зусиль для ознайомлення з творами української літератури, пізнаєш якнайкраще українців та Україну від найдавнішої давнини до теперішньої сучасности” [15, 7].

Чи вдавався Л. Луців до західних теорій і методологій? Ні, вихованець герменевтичної школи С. Смаль-Стоцького тяжів до філологічної текстологічно скрупульозної методи і національно-екзистенційної моделі інтерпретації [14, 195], не захоплюючись структуралістськими новаціями, за що над ним злегка іронізували молодші критики, як-от член Нью-Йоркської Групи М. Царинник. Як літературний критик, якому довелося працювати в сувору епоху далеко від Батьківщини, він вимагав від поезії дотримуватися громадянського кодексу і стояв на позиції, що модерну гру зі словом та звуком «треба вважати злочином тоді, коли в Україні дійсні творці українського слова сидять в психіатричних божевільнях, або в таборах примусової праці» [8, 13].

У повоєнні десятиліття на арену діяспорного літературознавства один за одним виступали представники молодших генерацій – Ю. Луцький, Олександра Черненко, І. Фізер, Лариса Онишкевич, Л. Рудницький, Г. Грабович, О. Ільницький, М. Шкандрій, М. Павлишин. Здобувши гуманітарну освіту в університетах Європи та Америки й опанувавши найновіші теорії та методології, вони приклали їх до вивчення українського письменства, значно розвинувши традиції попередників.

Отже, довоєнні праці Л. Луціва, які висвітлювали багатющу рецеп-

тивну історію Шевченкової творчості в інших слов'янських літературах і з'ясовували літературне довкілля О. Кобилянської, були спрямовані на об'єктивне дослідження місця і функції письменства колонізованої, але нескореної нації у загальноєвропейській мережі міжлітературних взаємин. У другому ж періоді, коли змінилися не тільки обставини особистого життя, а й усієї Батьківщини, яка повністю опинилася в лещатах Кремля, зазнала змін і літературна критика Луки Луціва: скристалізувалася її національно-екзистенційна спрямованість і яскраво виявилися публіцистичні тенденції. Більшість критичних текстів емігрант пов'язав із політичним життям України та світу, відчайдушно апелюючи до правди та справедливості. Насичені іронією й сарказмом, емоційно-забарвленою лексикою і риторичними питаннями, ці тексти доносили вільному світові правдивий стан літератури в Україні.

...До кінця своїх днів стійкий духом і невтомний літератор вірив у прийдешню свободу Батьківщини. Видаючи у 87-літньому віці підсумковий збірник *Література і життя*, Л. Луців зізнався, що "і досі не закинув цієї думки, що Україна все-таки мусить бути самостійна..." [8, 10]. Безумовно, змаганнями свого антеївського духу він наблизив українську незалежність.

### Bibliography and Notes

1. Іванишин Петро, *Національно-екзистенціальна інтерпретація*, Дрогобич: Відродження 2005, 308 с.

2. Кедрин Іван, *Життя – події – люди: Спомини і коментарі*, Нью-Йорк: Червона Калина 1976, 724 с.

3. Кравченко Осип, *Головні редактори "Свободи" 1893 – 1993*, «Свобода» 1993, 15 вересня, Спеціальне видання, с. 6-7.

4. Луців Лука, *Август Харамбашич і Тарас Шевченко*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, Том 155, Львів 1937, с. 153-172.

6. Луців Лука, *Дещо про самвидавну літературу в Україні*, [у:] *Альманах Українського Народного Союзу на 1980 рік*, Джерсі-Сіті-Нью-Йорк: Свобода 1980, с. 79-96.

7. Луців Лука, *Д-р Володимир Бірчак*, [у:] *Дрогобиччина – земля Івана Франка / Голова редколегії Лука Луців*, Том 25, Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто: Наукове Товариство ім. Т. Шевченка 1973, с. 682-286.

8. Луців Лука, *Література і життя: Літературні оцінки*, Джерсі-Сіті-Нью-Йорк: Свобода 1982, 480 с.

9. Луців Лука, *Літературні впливи*, «Діло» 1926, 1 вересня, № 192.

10. Луців Лука, *О. Кобилянська і Ф. Ніцше*, [у:] *Літературно-Науковий Вісник* 1928, Книга 4, с. 335-346.

11. Пеленський Євген-Юлій, *Сучасне західньо-українське письменство. Огляд за 1930 – 1935 рр.*, Львів: Літературна бібліотека 1935, 64 с.

12. *Проблема літературно-мистецької критики в нашій пресі*, «Свобода» 1973, 25 травня, Число 97, с. 8.

13. Шевченко Тарас, *Повне видання творів Тараса Шевченка: В 16-ти томах / Ред. А. Петренко*, Львів 1938, Том 15: *Шевченко в чужих мовах / За ред. Р. Смаль-Стоцького*, 455 с.

14. Яремчук І., *Шевченкознавча діяльність Луки Луціва у журналі "Літературно-науковий вісник"*, [у:] *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету*, Серія: Філологічні науки / Ред. Г. Клочек, Випуск 124, Кіровоград 2013, с. 193-201.

15. Luciv Luke, *Ukrainian Short Stories*, [in:] *Their Land: An Anthology of Ukrainian Short Stories*, Jersey City-New York: Svoboda Press 1964, p. 7-14.

**Svitlana Buhay**

**LITERARY CRITICISM HERITAGE OF MYKHAYLYNA KOTSIUBYNSKA:  
THEORETICAL ASPECT**

Institute of Philology at Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Світлана Бугай**

**ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА СПАДЩИНА  
МИХАЙЛИНИ КОЦЮБИНСЬКОЇ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ**

*Abstract:* The peculiarity of scientific and critical perception of history and theory of Ukrainian literature in studies of Mykhaylyna Kotsiubynska is considered in the article. It is given the detailed analysis of scientific approaches and attitudes in literary interpretation of the key issues of artistic discourse: features of genre-thematic, compositional structure, imagery and stylistic palette of writing, specificity of writer's artistic thinking, ethical and philosophical foundations of creativity, originality of associative relationships, understanding of artistic heritage in the context of time.

*Keywords:* perception, author, reader, history, theory, text, style, genre, composition, creativity

Кожний період розвитку літератури має рівень свого теоретичного самоусвідомлення. Особливо періоди естетичної, моральної, ідеологічної переорієнтації, коли нове покоління намагається сказати своє вагомє слово. В літературному процесі з'являються постаті, які репрезентують нові творчі орієнтири, глибину мислення, індивідуальне естетико-культурне світобачення. В українському літературознавстві від 60-их років ХХ-го й на початку ХХІ століття таким репрезентатором була Михайлина Коцюбинська (1931 – 2011) – філолог, літературознавець, перекладач, активна учасниця руху шістдесятників, член Спілки письменників

України, лауреат премії ім. Олександра Білецького, ім. Василя Стуса, ім. Олени Теліги, нагороди Тетяни і Омеляна Антоновичів, Державної премії України імені Тараса Шевченка. Вона є автором книг: *Образне слово в літературному творі* (1959), *Література як мистецтво слова* (1965), *Етюди про поезику Шевченка* (1990), *Зафіксоване і нетлінне: Роздуми про епістолярну творчість* (2001), *Мої обрії* (2004), *Книга споминів* (2006), *Листи і люди* (2009), низки літературно-критичних праць.

Духовий світ, засадничі світоглядні доміанти Михайлини Коцюбинської викристалізувались у нелегких умовах тоталітарного

суспільства. Народжена в родині інтелігентів та названа на честь ушавленого дядька – клясика української літератури Михайла Коцюбинського, майбутня вчена разом з ушавленням іменем успадкувала “родові гени національної самосвідомості, незалежності думки, співчуття до скривджених” [1, 18], високість духу, основні заповіти, ідеали й цінності письменника. Зростаючи в атмосфері любови та поваги до слова, позначеній частими і плідними зустрічами з непересічними людьми (П. Тичина, М. Рильський, В. Сосюра, Ю. Меженко, В. Боцяновський, М. Калаушин та ін.), літературними суботами, екскурсіями у музеї Михайла Коцюбинського, створення і діяльність якого було головною справою життя її батьків – Хоми Михайловича і Катерини Яківни, Михайлина Коцюбинська формувалася як особистість духово і культурно збагачена, плекаючи мистецький смак, чуття слова, творчий стиль, “проходила свої перші уроки самоусвідомлення й поваги до таланту й людської особистості” [7, 7], утверджувала особистий світогляд, переконання, розкутість і самостійність мислення, що виразно проявиться у її власних підходах до системного й ґрунтового аналізу літературного процесу, художнього тексту зокрема. Тож літературознавчий шлях Михайлині Коцюбинській був визначений самою долею. Переживши моральні випробування, допити й обшуки, замовчування імені, табу на літературознавчі дослідження, уже в часи свого наукового визнання вона скаже: “Попри все я вдячна долі!”.

На жаль, сьогодні в українському літературознавстві не існує жодної монографічної праці, чи дисертації

предметом розгляду якої стала б літературно-критична діяльність талановитої ученої. До її досліджень літературознавці зверталися часто, але лише під час роботи над певними проблемами або в узагальнюючих оглядах літературного процесу (Л. Білецький, О. Галич, Т. Гундорова, М. Наєнко, Є. Сверстюк). Основні віхи життєвого і творчого шляху Михайлини Коцюбинської висвітлено у статті Людмили Тарнашинської *Михайлина Коцюбинська: честь імені*, якою відкривається науково-допоміжний посібник *Михайлина Коцюбинська: “Бути собою”* (2005). Тут же вміщена і бібліографічна частина. Важливим джерелом для вивчення біографії та літературно-критичного доробку Михайлини Коцюбинської є її спогади, написані протягом січня-травня 2003 року, що склали основу *Книги споминів* (2006). У них дослідниця послідовно викладає біографічні факти, виявляє форманти становлення та еволюції світогляду, естетичні засади. Значущість наукових здобутків Михайлини Коцюбинської – з одного боку та відсутність цілісних, багатаспектних досліджень про неї, недостатній рівень вивчення української критики ХХ – початку ХХІ століття – з іншого, зумовлюють потребу дослідження поставленої у темі статті проблеми.

Серед розмаїття видатних статей української літератури в наукових студіях української вченої, що, безперечно, є промовистим свідченням не лише творчих уподобань авторки, а й насамперед її широкої обізнаності в літературному процесі, одне з визначальних місць належить Тарасові Шевченкові. Осмислення неповторного поетичного світу мистця,

своєрідності художнього мислення, емоційного та смислового багатства живого шевченкового слова, глибини й невичерпальності образної системи, принципів художнього освоєння ним фольклору окреслює один із центральних аспектів її досліджень.

У науковому шевченкознавстві постать Михайлини Коцюбинської яскраво окреслилася вже її першими досить ґрунтовними університетськими розвідками про російські повісті Тараса Шевченка та переклади поета англійською мовою. До речі, остання – *Шевченко в англійських перекладах*, що була надрукована у збірнику праць IV Наукової Шевченківської конференції (1956), мала значний успіх, оскільки була присвячена вивченню цілком не дослідженої на той час теми. Таким чином, Михайлина Коцюбинська вже на початку формування своєї критичної думки розширює наукові горизонти дослідження творчості Тараса Шевченка. Цьому значною мірою сприяла колосальна самоосвіта, настійне прагнення до самовдосконалення, що дало поштовх до вироблення власного аналітичного мислення, звільненого від вузьких соціалістичних рамок та суворих штампів доби.

Відаючи належну роль у дослідженні проблеми стильових особливостей творчості Тараса Шевченка попереднім дослідникам (О. Баграй, О. Білецький, П. Волинський, І. Пільгук, М. Рильський, С. Родзевич, С. Савченко, П. Филипович, І. Франко, О. Шамрай), Михайлина Коцюбинська ставить питання про недостатнє вивчення художньої взаємодії романтичних і реалістичних принципів зображення дійсності у творчій спадщині мистця. Адже, на переконання

авторки, новаторство, творча еволюція Т. Шевченка “здійснювались у формах романтизму I-ої половини XIX ст. і реалізму, який оформлявся і міцнів у літературі” [2, 250]. Дослідниця послідовно й аргументовано відстоює свою думку щодо проблеми стильової домінанти творчості поета, наголошуючи на внутрішній єдності Романтизму та Реалізму, що зумовлює відсутність різкого хронологічного розмежування між ними. В основі такої цілісності, за Михайлиною Коцюбинською, лежить ідейно-тематична єдність романтичних та реалістичних творів. Авторка підкреслює, що “Шевченко в більшості своїх романтичних творів осмислював, змальовував ті самі явища і теми, що й в своїх реалістичних творах, тільки іншими засобами” [2, 253-254]. Також вона зауважує чималу спільність у ставленні до народної творчості Шевченка-романтика і Шевченка-реаліста, акцентуючи на виразному соціальному змісті його фольклорних творів, змалюванні реальних життєвих моментів, на відміну від містики та “хворобливої фантастики” романтиків [2, 255]. Зрештою, вона доходить обґрунтованого висновку про взаємопроникненість двох стилістичних стихій, наголошуючи, що “взаємопроникненість романтичного патосу і реалістичної конкретності в поезії Тараса Шевченка часто настільки органічне, що не можна відрізнити одне від одного різних стилістичних елементів”, та це й непотрібно, адже “вір поета цінний своєю художньою цілісністю” [2, 255].

Нав’язуваний компартійною системою та російською окупацією соціологічний метод дослідження як єдино правильний обумовлював тен-

денційність, шаблонність, антинауковість шевченкознавства, позбавляючи таким чином об'єктивності, різноаспектності у трактуванні творчості великого поета. За умов диктату компартійної ідеології дослідники часто змушені були йти на компроміси зі своїм науковим сумлінням, а відповідні вступи, посилення на клясиків марксизму-ленізму уможлиблювали саму появу тієї чи іншої шевченкознавчої студії. Вже в Інституті літератури ім. Т. Шевченка дослідницею була підготовлена на основі дисертації окрема праця – *Нариси з поетики Шевченка*. Проте в 1960-ті роки їй так і не судилося вийти у світ. Наростаюча хвиля арештів проти української інтелігенції активізувала громадянську позицію Михайлини Коцюбинської, яка долучилася до українського руху Опору і разом із іншими його представниками (Іван Дзюба, Євген Сверстюк, Іван Світличний, Василь Стус) формувала своє “пряmostояння” (Василь Стус). Нонконформістська інтелігенція, як відомо, не вписувалася в ідеологічні рамки советської влади, що миттю зреагувала на прояви “інакодумання” низкою каральних заходів, поетапно відтворених Михайлиною Коцюбинською у *Книзі споминів* (2006). Серед них – відмова у виданні монографії про Шевченкову поетику. Дослідниця писала: “Якісь серйозні ідеологічні закиди до моєї роботи, побудованої на суто естетичному аналізі й мікроаналізі тексту Шевченка, важко було знайти, але й пропонувати до друку під маркою Інституту роботу з моїм одіозним прізвищем не можна було. Тому офіційні рецензенти Н. Крутікова і П. Колесник, власне, не так критикували те, що я написала, як нама-

галися знайти те, чого там не було, й оминали те, чого не хотіли бачити” [6, 53]. Тому Михайлина Коцюбинська рішуче заявила про свою відмову докорінно переробити текст праці перед публікацією, що було головною вимогою рецензентів, “однак було самоочевидно, що рекомендовано працю до друку так і не буде” [7, 14]. Після чергового конкурсу-атестації наукових працівників її було звільнено з Інституту літератури. Попри всі намагання видати свою працю про поетику Шевченка (звернення до ЦК Компартії України, до Всесоюзного управління з охорони авторських прав) вона побачила світ лише через два десятиліття під назвою *Етюди про поетику Шевченка* (1990). У вступному слові до книги Михайлина Коцюбинська наголошує на неминучій потребі сучасного осмислення Шевченка, на повчальності його феномену для нашої поезії, тій повчальності, що виявляється у пізнанні художнього досвіду, в його використанні та “виростанні з нього” [3, 4]. Авторка окреслює також ряд питань, дослідження яких спрямовується на нове прочитання та сприйняття художнього доробку поета. Вона зазначає: “Етюди про поетику Шевченка – це роздуми над деякими аспектами проблеми: єдність особи, як вона виявляється у творчості Шевченка від загального ідейного «макрокосму» до часткових стилістичних епізодів; типологічне зіставлення поетики Шевченка з поетикою народної пісні; спроба проникнути в таємниці його «простого» слова, накреслити інтонаційний образ поета. І як основне спрямування – прагнення поглянути на Шевченкову творчість із позицій сьогоденного дня поезії” [3, 4].



Прикметною рисою критичної манери Михайлини Коцюбинської, що яскраво виділяється в її шевченкознавчих дослідженнях, є напрочуд тонке вміння відчувати емоційну й смислову глибину слова, його потужну енергію й силу. Осмислення Шевченкової естетичної системи в її взаємозв'язках із художньою палітрою проникнення у таїну поетового слова було необхідною умовою для осягнення естетичної гармонії всієї поезії мистця. Адже естетика Т. Шевченка, як тонко підмічає дослідниця, – це естетика простого слова, піднесеного на мистецьку висоту. Простота як естетичний принцип переконливо пов'язується в Михайлини Коцюбинської з єдністю особи. Це особливий тип мислення й світовідчужання Тараса Шевченка, що характеризується глибинним осягненням самої суті явища, проникненням у його “душу”. Створюється відчуття єднання зі словом, “яке стає життєвою реальністю”, бо ж сама поезія “змикається з життям”, а “складна простота життя знаходить собі адекватне поетичне вираження” [4, 36]. Має рацію Михайлина Коцюбинська, відчуваючи у такому сплетінні безсумнівний новаторський вияв: “Життєвість сюжету, протест проти стилістичного пуризму, демократизація мови, безпосередність поетичної інтонації – всі ці гасла відповідали новим художнім завданням, були справді на часі” [3, 64].

Шлях до осягнення секрету Шевченкових “простих” слів Михайлина Коцюбинська обирає найдоцільніший – через одиничне до загального, через мікроаналіз до цілого мистецького доробку. Доречним тут є звернення до наступної праці авторки – *Перлина лірики Шевченка: естетич-*

*ний аналіз вірша “Не кидай матері...”* (1962). На її переконання, саме цей вірш із циклу *В казематі* є показовим для розуміння органічних властивостей Шевченкової поезії. Перейнятий неповторним шевченківським гуманізмом, особливим ліризмом, він концентрує характерні тенденції і риси поетичного буття мистця. Серед них – філософська заглибленість, тяжіння до узагальнення, до підтексту, злиття суб'єктивних почуттів і переживань із психологією героя, лаконічність і виразність кожного штриха, деталі, слова. Саме в специфічній шевченківській манері “словесного живопису в ліриці”, що виявляється у використанні максимально точних окремих штрихів, кожен із яких базується на найхарактернішій деталі, дослідниця шукає ключ до розуміння його поезії. Безсумнівно є органічність Шевченкового фольклоризму, спорідненість його поетичного мислення з народнопоетичним. Прикметно, що гуманістичні ідеї Тараса Шевченка суголосні естетичним ідеалам і Михайлини Коцюбинської. Ціннісні орієнтації, оцінні критерії поета, органічно сприйняті дослідницею як своєрідний моральний імператив, значною мірою формують її світоглядну систему та життєві орієнтири. “Шевченко був для неї високим взірцем естетичної і громадянської позицій, і його розуміння «благородної природи людини» було для Михайлини Хомівни тим мірилом людської «справжності» й шляхетності, якому вона дорівнювалась усім своїм життям...” [9, 188], – наголошує Лариса Масенко у проникливих спогадах про Михайлину Коцюбинську.

Осягаючи творчість Тараса Шевченка в її багатогранності, еволюції,

динаміці, у могутній владі підтексту, у плині ідей, Михайлина Коцюбинська відкриває секрети поетичної сили його нетлінного слова, яке звучатиме актуально ще не для одного покоління. Спектр імен, представлений на сторінках літературно-критичних студій дослідниці багатий і різноманітний. Праці, присвячені В. Стефаникові, М. Коцюбинському, П. Тичині, Б. Антоненкові-Давидовичу, І. Світличному, Є. Сверстюкові, Р. Корогодському, З. Геник-Березовській, Н. Суровцевій, В. Стусові, В. Вовк та ін., відзначаються глибинним підходом до осмислення феномену творчості цих майстрів слова. ХХ століття української літератури репрезентоване також відомими іменами Н. Калениченко, Н. Кузякіної, яскравим входженням у поетичний світ І. Жиленко, Л. Кисельова, А. Охрімовича, А. Пашко, О. Тихого та ін. Ці постаті, як зауважує Павло Ямчук, “здобувають не лише вдумливий аналіз своєї творчості, а й неповторне, зафіксоване близькою людиною та спостережливим дослідником свідчення рис розмаїтості творчих індивідуальностей, які визначали унікальний семіопростір української культури ХХ ст. [...], також живе, «альтернативне» стосовно методології традиційної критики прочитання та образне відтворення” [10, 6].

Окреме, значуще місце у наукових дослідженнях Михайлини Коцюбинської займає покоління шістдесятників, до якого поглядами і долею, душею і помислами належить авторка. “Сама вже належність Коцюбинської до шістдесятників засвідчувала спадкоємність традиції і значила багато. А коли з цим іменем приходила реальна впливова сила, здатна ферментувати

і творити навколо себе культурне середовище, то їй ціни не було”, – справедливо зазначає Євген Сверстюк [8, 531-532]. Саме українські шістдесятні – це час “другого, духового народження” Михайлини Коцюбинської [5, 348]. Це період становлення її як особистості, коли на зміну загальноприйнятим штампам і стереотипам приходила оновлена й усвідомлена власна думка, що породжувала розкутість, нестандартність, гостроту мислення, розширення світогляду, переоцінку цінностей, ідеалів, понять, набутих у советському вищому освітньому закладі знань. Це був час пошуків себе, свого призначення, своєї духової сутності, час роздумів про долю України – те основне, що об’єднало Михайлину Коцюбинську, Василя Стуса, Аллу Горську, Василя Симоненка, Івана Дзюбу, Юрія Бадзя, Івана Світличного, Опанаса Заливаха, Євгена Сверстюка. Наголошуючи на завданнях шістдесятників, Михайлина Коцюбинська підкреслює їхню скромність із позицій абсолюту та сучасності. Так, усвідомлення свого національного ґрунту, власної індивідуальності, духової свободи – в цивілізованому суспільстві є очевидним і самозрозумілим. “Тим часом кожна п’ядь відвойованого тоді здорового глузду і свободи самовираження давалася нелегко, ставлячи людину на кожному кроці перед проблемою екзистенційного вибору” [5, 7]. Сенс шістдесятництва, на думку Михайлини Коцюбинської, у тому, що воно голосно засвідчувало незнищенність творчих сил нації. В 1960-ті роки у літературному житті України небувало активізувалася перекладацька справа. Це було вікно у світову культуру, можливість обійти у цій царині літератури цензурні утиски, сказавши читачеві у

такий спосіб якісь важливі громадянські речі. У Спільці письменників під проводом Григорія Кочура проводилися вечори, що збирали небачену кількісно й ентузіастично настроєну аудиторію. Серед присутніх – М. Лукаш, А. Перепада, Р. Доценко, В. Шовкун, Л. Череватенко, М. Стріха, М. Москаленко. У цих вечорах активну участь брала і Михайлина Коцюбинська.

Осмилюючи 1960-ті роки, дослідниця наголошує на феномені шістдесятництва: “Шістдесятники – то спонтанний вияв духовного дозрівання, нового мислення, нової системи цінностей, нового осмислення національного досвіду в надрах тоталітарної системи. Вони виховувалися саме в ній, у цій системі, нісши на собі родимі плями середовища, яке їх породило, перейшовши різні стадії його усвідомлення, так і не здолавши переступити через усі його заборони. Багато хто з них на початку були щиро перейняті тими ідеологічними міттами, які потім самі ж відкинули, як облуду й гальмо. Причому, підкреслюю, щиро перейняті – фальш, пристосуванство, цинізм тим «першим хоробрим» були чужі. Коли ж на хвилі післякультурівського оновлення відкрився колосальний масив нового знання, відкрилася приховувана правда, пішли їй назустріч і мали мужність будувати своє життя згідно з її велінням» [5, 5]. Упорядкуванню й виданню їхніх творів та епістолярної спадщини присвятила вона свою діяльність після того, як у 1992 році повернулася до праці в Інституті літератури Національної Академії Наук України. У відповідях на анкету журналу “Слово і час” Михайлина Коцюбинська у 1991 році писала: “Відчуваю зобов’язання перед своїми

друзями-шістдесятниками, особливо перед тими, хто вже не може сказати про себе, – Василь Стус, Алла Горська, Зіна Генік-Березовська, Іван Світличний... А щодо реалізації себе доведеться, мабуть, відкласти це до свого наступного втілення в часі й просторі” [5, 338].

Подвижницька праця Михайлини Коцюбинської на ниві гідного досягнення і поцінування творчої спадщини шістдесятників означена гармонійним поєднанням інтелектуалізму, об’єктивності, критичності вченого з моральною дією, душевною втіхою, естетичною радістю, бо ж робота над зібранням, упорядкуванням і фаховим опрацюванням доробку побратимів приносила духову насолоду від самого процесу творення, доторку до справжнього, переносила у часи спілкування з рідними людьми, яких, на жаль, вже немає поруч. На справедливую думку Людмили Тарнашинської, “ніхто з-поміж самих шістдесятників не зробив так багато для оприявлення й увічнення творчого доробку своїх духових побратимів”, як це зробила Михайлина Коцюбинська, “і це крім того, що рівень досягнення причин, витоків, умов і наслідків самого цього явища нею осмислено чи не з найбільшою глибиною й фаховою та персональною відповідальністю” [9, 400]. У працях М. Коцюбинської про шістдесятників чи не найвиразніше окреслена концепція письменника як індивідуальності, особистості. З літературних портретів дослідниці постає не умовно-літературознавча схема письменника, а людина, ставлення авторки до неї. Причому суто людські риси не подаються якось відокремлено, осібно від творчості, вони розглядаються в єдності з творчими

принципами, шуканнями, смаками, стилістикою автора. Слід наголосити, що дослідниця прагне розібратися в якостях і вазі доробку письменника загалом (критичний, поетичний, прозовий, перекладацький доробок), а не виділяючи якийсь один напрям діяльності. Творчість письменників розглядається як літературний факт загальноєвропейського художнього процесу, на тлі літературно-мистецької атмосфери доби, у контексті епохи, духового життя народу. Простежується, як вплинула епоха на становлення письменника, на його внутрішній світ, моральні цінності. Мережані теплими і проникливими спогадами праці Михайлини Коцюбинської про шістдесятників позначені глибинним осмисленням та поцінуванням тієї “щопти” найрідніших, кожен з яких залишив глибокий слід у її житті. З позицій часу вчена формулює свою оцінку сутності та значення феномена шістдесятництва. Осмислює вчорашнє, зважає всі “за” і “проти”, міркує над тим, що з того вчорашнього не втратило актуальності. Витворюється колективний портрет українського шістдесятництва, такого близького і знакового Михайлині Коцюбинській, яка є гідним його представником.

Таким чином, незважаючи на різницю проблематики, історичної епохи, на діяпозон постатей незаперечною є етична, моральна домінанта в творчій діяльності Михайлини Коцюбинської як своєрідний ідейний стрижень її літературно-критичних оцінок, вміння виявляти специфіку художнього таланту. Важливою особливістю Михайлини-Коцюбинської-критика є здатність до цілісної характеристики письменника, охоплення

всього творчого доробку – поетичного, прозового, перекладацького, літературознавчого, зокрема мемуарного й епістолярного. Відтворення цілісного образу доби, а в її контексті – того чи іншого літературного явища, портретів мистців як неповторних творчих індивідуальностей, із різними ознаками таланту і рисами свого історичного часу постає як органічна складова наукового дискурсу талановитої дослідниці Михайлини Коцюбинської.

### Bibliography and Notes

1. Гришаєнко Надія, *У полоні Шевченкової музи (Штрихи до портрета М.Коцюбинської)*, “Дивослово” 1994, № 7, с. 18-22.
2. Коцюбинська Михайлина, *Поетика Шевченка і український романтизм*: дисертація ... кандидата філологічних наук, Київ 1958, 273 с.
3. Коцюбинська Михайлина, *Етюди про поетику Шевченка: Літературно-критичний нарис*, Київ 1990, 272 с.
4. Коцюбинська Михайлина, *Мої обрії*: У 2 томах, Том 1, Київ: Дух і літера 2004, 336 с.
5. Коцюбинська Михайлина, *Мої обрії*: У 2 томах, Том 2, Київ: Дух і літера 2004, 386 с.
6. Коцюбинська Михайлина, *Книга споминів*, Харків: Акта 2006, 288 с.
7. *Михайлина Коцюбинська: «Бути собою»*: Біобібліографічний нарис / Автор нарису Л. Тарнашинська; Ред. В. Кононенко, Київ 2005, 60 с.
8. Сверстюк Євген, *На святі надій. Вибране*, Київ: Наша віра 1999, 782 с.
9. «У мерехтінні найдорожчих лиць»: *Згадуючи Михайлину Коцюбинську*, Київ: Дух і літера 2012, 576 с.
10. Ямчук Павло, *Від Шевченка до Стуса: Обрії наукового осмислення українського світогляду й поетики*, “Літературна Україна” 2004, 23 вересня, с. 6.

**Inna Nikitova**

**POETICS OF SPACE BY ALEXANDER SMOTRYCH  
IN THE ASPECT OF EXISTENTIAL ARTISTIC FIELD**

Khmelnyskyi Humanitarian-Pedagogical Academy, Ukraine

**Інна Нікітова**

**ПОЕТИКА ПРОСТОРУ ОЛЕКСАНДРА СМОТРИЧА  
В АСПЕКТІ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ХУДОЖНЬОГО ПОЛЯ**

*Abstract:* The article deals with the poetics of space in the artistic structure of the text of Ukrainian diaspora writer Oleksandr Smotrych (1922 – 2011). It is proved that through existential space of the internal being, the author comes to the creation of the external image of boredom, nostalgia, loneliness, anger and suffering. Lyrical hero of O.Smotrych appears in space and time: in present time is boredom, in past time - fun. The contrast, semantic accentuation, ironic nuances – are central stylistic means in creation of existential artistic field. In the poetry of O. Smotrych we can observe three types of space: unlimited, locked and marginal space. In the dynamics of poetic action their motive of intercrossing and mixing has been revealed.

*Keywords:* existential space, poetics, allusion, absurd, lyrical hero, lonely person

У сучасній філологічній науці творчість Олександра Смотрича (Флоринського) – поета, прозаїка, драматурга, журналіста – обійдена увагою дослідників, його ім'я упродовж багатьох років замовчувалось. Із різних причин художня практика письменника опинилася на периферії вітчизняного літературного процесу: творчий доробок мистця практично не осмислений критикою, а переважна частина його творів донині чекає на видавця. Однак уже те, що дійшло до широкого загалу, засвідчує: художня спадщина О. Смотрича – непроминальне явище в історії українського письмен-

ства. Поодинокі спроби дослідження жанрово розмаїтого художнього світу (малої прози, поезії) О. Смотрича зустрічаємо в розвідках Ю. Шевельова, Л. Тарнашинської, В. Мацька, В. Чапенка. Однак слід відзначити їх переважно спорадичний характер. У листах В. Винниченка, Ю. Шевельова, Ю. Лавріненка, О. Ізарського натрапляємо на оцінку художньої практики письменника. А все ж донині не маємо цілісного уявлення про естетичну природу образного світу белетриста, поетикально-стильові риси та ідейне спрямування його творчості. Отже, очевидно є потреба повернення і до літератур-

ного життя, і до наукового обігу ще однієї талановитої, незаслужено забутої постаті. Літературознавче дослідження доробку мистця покликане поглибити уявлення про рух проблематики та поетики українського письменства ХХ століття – явища складного, неоднозначного й з належною вичерпністю.

У цій статті спробуємо розкрити своєрідність авторського сприйняття простору, притаманного творчості О. Смотрича, виявити специфіку створеного поетом художнього простору й поетичні засоби його вираження.

Оскільки українська філологічна наука лише розпочала вивчення літературних здобутків цього письменника, то існує необхідність, зібравши написане О. Смотричем, дослідити його поетичну творчість. Особливої уваги заслуговують: художньо-філософська концепція письменника; дифузія естетичного вирішення проблеми “людина й епоха”; синтез біографізму й автобіографічності; становлення і вияви цілісної творчої особистості мистця; проблеми авторського “я” і особливості літературного сюжету і характеротворення, “мовоцилю” (В. Чапленко); дослідження морально-етичних, історіософських і інших вимірів творчості О. Смотрича.

Науково-технічний та суспільно-політичний розвиток людства упродовж ХХ століття зумовив філософсько-літературне переосмислення буття людини, її духових та моральних імперативів, а також призив до перегляду значення та місця окремої особи та світу загалом. Перша половина минулого сторіччя ознаменувалась утвердженням відверто

нігілістичних та глибоко песимістичних концепцій, які згодом стали підґрунтям для нової філософської та літературної течії – екзистенціалізму. Саме у творчості Олександра Смотрича прочитується прагнення збагнути й переосмислити справжні причини трагічної невлаштованості людського життя. Каталізатором цього процесу були трагічні події двох світових воєн, геноциду, репресій, голодоморів та політичних переслідувань. Екзистенц-філософія зосередилася на аналізі духовного стану окремої людини в абсурдному та позбавленому логіки світі.

Відомо, що по війні разом І. Манилом, О. Гай-Головком, О. Смотрич був кандидатом (існувала й така номінація) у члени Мистецького українського руху (МУР), в якій домінували дві течії, протилежні тенденції: одні письменники прихильно ставилися до традиції, другі – до модернізму. Олександр Смотрич потрапив під вплив модерністських літературно-мистецьких віянь першої половини ХХ століття і не зрадив своєму вибору до кінця життя. Почав із прози – писав у модерністському ключі, підтриманому Юрієм Шевельовим. І традиціоналісти також прагнули модернізму, але заполітизованого: через художнє слово намагалися оновити українську ідею державности, у той час як модерністи прагнули почувати себе поза національним світом відчуженими, позбавленими ґрунту. Вони вважали, що закинутість у чужий світ є марністю індивідуальних зусиль боротися за національну ідею, бо так чи інакше розчиняться в чужомовному середовищі, якому байдужа укра-

їнська ідея. Це не що інше як світоглядний песимізм.

Аналізуючи поетичну творчість О. Смотрича, у рецензії *Холодний вогонь їхніх віршів* Роман Рахманний (Олійник) резюмує: «У поезію він увійшов 1974 року, коли під маркою «сам видав» став публікувати серію збірок *Вірші*. Не для вас і не для мене він пише. Він не просить, щоб його вірші друкували... Нікому не кланяється, щоб їх книжечками видавали... Нічиєї ласки не запобігає, щоб їх читали, рецензували, вихваляли, рекомендували. Він – вільна людина, як вільним є той, хто музичний твір komponує чи виконує і на музичних фразах у зовсім інший світ летить» [4, 490].

У пошуках естетичного ґрунту, О. Смотрич вдається до екзистенціалізму, світогляду, що зосереджується на самотній особистості, вилученій із будь-яких систем інтегрування. У своїй художній практиці поет наче залишився наодинці з буттям, шукає нові форми висловлення, нові форми такої мови, з допомогою якої можна було б провести «чесний» і трагічний аналіз людського існування, позбавленого традиційної системи цінностей. Письменник лише думав, що він перебуває в пошуках позанаціональних ідеалів, а по суті він розширював масштаб національної літературної традиції. Бо його центрифуга думання не витала довкола осі Канада – Україна, а Україна – Україна, хоча він мешкав у тій частині Північної Америки понад 60 років.

Усі вірші О. Смотрича є україноцентричними. Як письменник-екзистенціаліст, він моделює своїх героїв в ореолі відчуженості, вини,

туги, страху, жаху, відчаю, гніву, ненависти, нудьги, зневіри, безнадії, самотности, абсурдности буття, страждання, боротьби, руйнації особистісного начала, фізичного та духового страждання, як ось: «Люди жали жито, / пес крутився під ногами, / веселий та ситий, / а дідові все думалось / як мало радості з років прожитих» [5, 44]. У проілюстрованому вірші безпосередньо не названо простір, на нього вказує дія «люди жали жито», жали – в полі. Отже відкритий простір завуальований подієвістю. Поетичний світ автора осмислюється в аспекті словесно-тематичного пляну тексту і визначається сталістю, алюзією думок у найрізноманітніших аспектах і компонентах. Принциповим є розуміння тих факторів, що обумовлюють індивідуальний поетичний світ. Важливим впливовим компонентом, на нашу думку, є також уявлення автора про простір (у найширшому розумінні: від простору культури, мови до природнього), особливості авторського бачення простору – відкритого чи закритого.

У поетичній уяві простір, довіклля оживає дивними образами. Подібна дивина змодельована в екзистенційному художньому полі: про що б письменник не говорив, а його ліричний герой ніби не може вирватися на простір світлий, всеперемагаючий, оптимістичний, бо він «затиснутий» в рамках зневіри, безнадії, суму, туги, самоти, відчуженості, гніву, страждання. Навіть через зображення закритого простору в епіцентрі постає сум і самота: «Часом тиша вповзає до кімнати з вікна, / і кімната вужчає темною нішею. / Сумно, коли в кімнаті людина

сама, / і тиша до ранку здається їй вічністю» [5, 48-49]. З письменників української діаспори О. Смотрич із кінця сорокових років до кінця днів своїх не зрадив екзистенційному художньому вимірові. Його ліричний герой найтрагічніший, як і сам автор, який жив за сто кілометрів від Торонто на хуторі, зрідка з ким спілкувався. В листі (04.03.2013) Ліда Палій резюмує: «Довго до смерти Смотрич «сховався» від усього нашого суспільства. Навіть проф. Янішевський не міг з ним контактуватися». Іншими словами, екзистенційними мотивами пройнятий не лише художній простір письменника, а й також його особисте життя. Ще в одному листі (10.03.2013) до В. Мацька Л. Палій лапідарно охарактеризувала поета так: «Стосовно Смотрича, мені важко ще щось сказати. У нього життя, наче трагічна дорога до смерти» [3]. Справді, навіть після кремації його прах (попіл) дружина не віддала землі – й остання дорога для нього «трагічна», що є однією з філософських визначень екзистенційного поля. Свою долю поет наче передбачив, коли писав про останній шлях людини: «Сія нікого чаша не мине... Ми всі там будемо... – один живий другого потішає, хоч сам не знає саме де» [8, 39]; ірраціональні футурологічні мотиви лунають й у триптиху *Старість*. Автор в екзистенційній перспективі скрушно змальовує таку картину: «Я діда стрів, і ніби в дзеркалі / себе майбутнього побачив, / а потім сум – мені себе, / не діда, жалко стало» [7, 16]. За Карлом Ясперсом, найяскравіший випадок межової ситуації, що відкриває кінець екзистенції – це смерть [...]. Не тільки смерть, але й смер-

тельна хвороба, страждання, провина, боротьба ставлять індивіда в межову ситуацію, що неодмінно призводить його до розуміння власної кінечности, вихоплюючи зі світу повсякденности, турботи, пристрасті та засмучення якого тепер є несуттєвими. Письменник змальовує головного героя як людину, що зрозуміла всю складність ситуації і готова нести свій тягар, у жодному разі не скоряючись долі. Саме такою, за А. Камю, має бути абсурдна людина, яка намагається знайти й реалізувати себе в хаосі абсурдного світу [2, 178].

Через екзистенційний простір внутрішнього ества автор виходить на творення зовнішнього образу нудьги. Смотричів ліричний герой постає у просторі й часі: теперішній – це нудьга, минулий час – веселий. Різке оксиморонно метафоричне протиставлення, контрастність підсилюють образ нудьги: «Моя нудьга – не хитро й мудро складена поема, / моя нудьга, немов сестра нудьги Шопена... / Лишень моя мелодія й гармонія – німа... / І тільки інколи привидиться мені / сім'я весела та щаслива – / тих, що в живих давно нема...» [7, 17]. У такий спосіб поет увиразнює часову площину «вчора» і «сьогодні», «колись» і «тепер», через яку виразно репрезентує складні суспільні та моральні виклики трагічної доби, що випала на долю українців у ХХ столітті. У цій добі довелось творити письменникові, щоправда уже поза межами України, але побачене і пережите ним особисто відтворено художніми засобами. Подібні естетичні концепти оприявлено у творах *Зрадникам*, *Збіглий*, *Боюся старости*, *Елегійне*,



На полі бою та інших. Песимістичні настрої настільки опанували О. Смотричем (швидше всього злість за те, що він ніяк не міг побороти в Україні «комуністичного раю»), що він ладен був всю провину за це покласти на українську націю. Вдаючись до вкраплень ліричного та історичного часу, у заспіві (*Вірші: збірка перша*; 1974), поет звертається до українців, які залишилися на батьківщині: «Мені вас шкода, земляки, / душа моя за вас у мене ніє. / А втім – ви мудрі / й гнучкошії. / То ж вибачте мені, коли / знайдете в книжці цій / замість поезії помиї» [9, 3]. Філософська медитативність тут пропорційно узалежнена від сили ствердження духовних імперативів до сили заперечення. У такий спосіб автор висловив ставлення до світу абсурду. Смотрич через екзистенційний ліричний простір вийшов на філософську лінію, розуміючи, що людина відповідає за свої дії і помисли лише тоді, коли діє вільно, має свободу волі, вибору і засобів їхньої реалізації. Однак цього у підсоветській Україні він не бачив. Тому й народився вірш-послання до земляків.

Продовження трагічного просторового образу всієї України надібуємо у вірші *Мене болить...*, де за епіграф письменник взяв слова П. Тичини «О, Україно! Сонце волі! / Від ран твоїх мене болить». О. Смотрич, відштовхуючись од Тичинівських рядків, творить власну трагедійну мініатюру: «Мене болить, здавалося б, подібний біль / лиш можна виразить / у звуках похоронного хоралу... / Ні, краще не скажу, / що України вже нема, / що бачив я, / як Україна / у тридцять третьому / конала»

[5, 101]. У першому вірші засобами інвективи таврується ганебність відмови індивідуума від своєї сокровенної людської сутности, розвінчується психологія пристосуванства до ситуації. У другому вірші-мініатюрі важливу функцію виконує застосування заперечувальних форм висловлювання, що змушує читача замислитися над своїм майбутнім, наворачтає до дискусії. Так, для О. Смотрича-емігранта України нема, а насправді вона є, доки буде українська мова, українська нація. Очевидно, автор-екзистенціаліст за смисловою акцентацією, методом алюзій скеровує читача на організацію власного буття задля досягнення смислу у повній мірі при доброму здоров'ї саме зараз. «Життя слід організувати так, аби воно могло мислитись таким, що закінчується будь-якої миті», водночас, зазначає Отто Больнов; якщо ти зробив добру справу, залишив свій слід на землі, тоді життя людини не позбавляється смислу через раптову смерть [1, 132].

Екзистенціальне мислення Олександра Смотрича детерміновано у мовному просторі, що увиразнюється медитативністю, філософічністю, розумінням сили поетичного слова, яке виконує функції емоційного стану краси. Смотричева лірика наскрізь просякнута почуттями. Глибокий психологізм – одна з найхарактерніших її ознак. Разом з тим, емоційне тут аналізується, перетікає в розмислове: «Мене ніхто не дожида, / і нікому од мене взяти мита, / моя країна з кожним днем / все більше й більше неземна, / вона, мов молода у шлюбну ніч, / сльозами втіхи вміта, / мов Богом приобі-

цяна земля / в солодких снах старого / набожного жида» [11, 9].

Ліричний герой прагне зрозуміти, чому поет слова складає у рядки «отак, як оси / мед кладуть солодкий в соти ... « і чому поет сам собі каже, що «я не оса, мій біль не мед / не сповнені нектаром / сонячним / мої турботи». В екзистенційно-модерністській парадигмі кожна екзисема, як і кожний екзистенціал, відсилає до іншої екзисеми і екзистенціалу; модерністську екзисему (екзисему смерти, страху, відчаю, ностальгії, нестерпності, безсилля) відносимо до вираження свідомості, невиломимою, динамічною свідомістю у бутті. Вона (свідомість) кодифікується у контексті, постійно перебудовується – залежно від авторської інтенційності, естетичної спрямованості тексту, а саме: онтологічний рівень модерного тексту оприсутнюється кризь призму проблемно-тематичного плясту екзистенційної чуттєвості, що вербалізується на підтекстовому, імпліцитно-латентному, рефлексивному рівні як мотив усвідомленої екзистенційної безвиході, апокаліптичної приреченості та тотальної самотності приреченої людини, як ось: «Молись, молись, народе мій – / обкрадений, оббреханий, доведений / до божевільного відчаю. / Ачей тобі колись / за щирі й теплі молитви / веселий реквієм сама папа римський / проспівас». Контрастність увиразнена оксиморonom «веселий реквієм». Іронія несе центральне смислове навантаження песимістичного настрою ліричного героя через зневіру. Автор сприймає життя як абсурд.

Зазначимо, що смислова акцентція розкошує у Смотричевій по-

езії, вона виконує центральну роль авторського задуму, дешифрує екзистенційний світ ліричного героя. Своєрідна стихія вулканом б'є, стукає в кожную душу. Кожна людина унікальна, у кожній своє світобачення, світопростір, світорозуміння. Отже, поет усвідомлює, що біль його для когось і не мед, і не бальзам. Біль мистця можна зрозуміти лише тоді, коли кожен пройметься болем своєї історії, своєї доби.

Медитативна насиченість творів Смотрича постала не одразу. Глибока еволюція пролягла від чисто ліричного змісту віршів поета-початківця до лірико-медитативного, громадянського патосу звучання.

Смотричева лірика насичена спрагою персонажа до самопізнання. Філософічність, увага до онтологічної, гносеологічної, аксіологічної доміанти виявляється у прихованому запитальному способі його думання. Позатекстова (езотерична) запитальність – одна із форм його духового існування. Інтелектуальність лірики О. Смотрича проявилась у розробці власне філософської тематики. Тут образне осмислення знаходять категорії часу, простору, руху, розкриваються світоглядні, етичні, моральні проблеми.

А. Шопенгавер у працях *Під завісою істини*, *По той бік добра і зла* заперечив об'єктивне пізнання, піддавав сумніву можливості людського розуму, позбавляв буття людини логіки та цілеспрямованості [12, 375]. Філософ обстоював істину, сутність якої полягає у тому, що людина у своїй діяльності здебільшого керується суб'єктивними уявленнями, а не раціональними мотивами. Ліричний час у творі – перервний і зворот-

ній; історичний час «вловлює» якусь мить буття, «перетворює» його об'єктом споглядання. Історична мить, епізод є відправною точкою, «горизонтом», на якому «зустрічається» минуле та майбутнє. Однак минулий час виступає у вигляді реконструкції – відтак усвідомлюється як теперішнє, справжнє. У творах О. Смотрича ускладнена структура часу уможливорює явити дію не в одній часовій площині, а в декількох, причому не пов'язаних між собою; часові хвилі перебувають у різних співвідношеннях щодо тривалості, їх ваги у фабулі. Цьому сприяє ретроспекція (роздуми, навіювання, спогади ліричного героя про пережите, мрії тощо).

Смотричева лірика сповнена екзистенціальними ситуаціями і мотивами. Такою є беззаголовкова поезія: «І знову тільки сон, не смерть – / убогий хрест на перехресті – / похмурим смертним острога, / і жито кольору жовтка, / і неба синь в життя закоханого ока / і постать старця в постолах / така проста і одинока» [5, 30]. У цьому вірші обігруються два символічні образи: жовтого жита і неба синь, що втілює символ українського прапора. Ці образи символізують Україну, над якою самотньо стоїть старець – Господь-Бог, який оберігає Україну від усякої скверни. Означена поезія виокремлює дві основні функції просторових елементів (лексичних одиниць із просторовим значенням): 1) організація художнього простору як об'єкта поетичного повідомлення; 2) пояснення й опис непросторових об'єктів як просторових (сон розкриває психологічний стан ліричного героя, мрії і переживання – через

уявний простір виходимо на реальні речі). Однак у просторову структуру автор «вмонтовує» містифікацію життя – для підсилення символічного образу, вдавшись через оніричний світ до алюзії.

Координатори пам'яті в модерному тексті О. Смотрича резонують до Бога в іронічному звертанні, властивому ідіостилю письменника: «Я сам на сам із Богом / тихо розмовляв, а всім здавалося, що то я у поета граюсь» [5, 85]. Інший твір у формі молитви: «О, Господи, коли помру – не сподіваюсь, / щоби гріхи мої земні / були на небесах великодушно, / грішному мені, відпущені... / Мій Господи, дозвожь мені лишень / узять з собою в потойбічний світ, / усі ті дні, / що мною тут були, / дурним, пропущені» [5, 62]. Ознайомившись зі Смотричевою збіркою *Лірник* (1985), Юрій Стефанік 12 листопада 1976 року писав до нього: «Дякую за листа і за Вашого *Лірника*. Прочитав його і подумав: «Так, як Ви, ми всі розмовляємо з Богом, тільки рідко хто з Ваших читачів знаходить час з ним розмовляти» [3].

Екзистенційна стильова домінанта виразно субстантивується у віршах О. Смотрича, вона оперта на кращі зразки західноєвропейського Модернізму й майстерно репрезентує український національний контекст, у якому реалізувалася. Його переважно песимістична лірика пояснюється внутрішньою боротьбою, спричиненою вимушеною еміграцією, оскільки він категорично не сприймав большевицької ідеології. Через мовний простір виходив на реальність бажаної та вимріяної України, її образ залишався для нього далеким і трагічним, що штовхало по-

ета на пошуки України не в Україні. Екзистенційну поезію О. Смотрича розглядаємо як явище контрастності реального буття. Справжня дійсність зображена поетом у темних тонах, поза межова – у світлих. Поза Україною він виношував філософську концепцію України без комуністичних ідеологем, зчаста вів внутрішній двобій, конфліктує і контрастуючи з реальним світом, прагнув вийти на простір загальнолюдського міту.

Поет замислюється над причинами національної трагедії. Її зумовлювали і зовнішні чинники (постійні напади чужинців-сусідів супроти України (особливо інвективну поезію оприявлено у його сьомій і восьмій збірках *Virshiv*), хвилюють Смотрича й внутрішні негаразди: зрада й підступна політика провідників нації, невміння українців самодисциплінуватися і згуртуватися перед силами зла, схильністю їх до чвар та мстивих незгод, витіснення громадських інтересів особистими. Злиться поет, що національні провідники шукали підтримку то на Сході, то на Заході, а не у власного народу. Поет осуджує перевертнів, що зраджували націю, її інтереси. У віршах поет звертається до збірного образу, народу, проте бодай штрихово, алюзією, а головне, що у комплексі змодельовано ті негаразди, які впливали на розпорошення національних сил, призвели до програшу української нації. Відтак поет відтворює складні душевні переживання ліричного героя, песимістичні відтінки настрою, цілу гаму емоційних станів.

Мистець намагається окреслити вимріяний образ України через екзистенційний простір, через контр-

астне поетичне вираження. Архетипно-екзистенціальні міти-антитези, характерні для свідомости модерного героя увиразнено таким собі бунтівником. Смотрич моделює героя в абсурдному бунті з власним, незалежним поглядом на світ. Його герої перебувають у реально-жорсткому просторі, не бачать перед собою світлої перспективи, притлумлюють у собі романтично-трансцендентну, справжню сутність.

Просторові аспекти в поетології О. Смотрича взаємозумовлені власне поетологічними поглядами письменника і його індивідуального бачення образу простору. Поетика простору Смотрича в аспекті екзистенційного художнього поля, як переконують наведені ілюстрації, виконує ключову функцію характеристик і стосовно уявлень автора про призначення й природу поетичної творчости – архетипові антитези виявленого / невиявленого, закритого / відкритого, зовнішнього / внутрішнього, – і щодо складових елементів індивідуального образу простору.

У поетичних творах О. Смотрича спостерігаємо три типи простору: безмежний, замкнений та граничний простір. У динаміці поетичної дії розкривається мотив їх взаємоперетину, взаємоперетікання. Оці три складники просторів, мотив подорожі, звернення-мандрівки до невідомого (вічного), що їх поєднує, становлять комплекс як статичних, так і динамічних елементів індивідуального образу простору у творчості поета. Певна річ, що мотив подорожі до позасвідомого, вічного простору у своїй основі є мітопоетичним, відтак обумовлює необхід-

ність його осмислення у контексті традиційних форм естетичного світосприймання поетом.

В одній статті неможливо окреслити усі параметри реалізації майстерного зображення письменником простору в аспекті екзистенційного художнього поля, тому порушена нами проблема потребує подальшого літературознавчого обґрунтування.

### Bibliography and Notes

1. Больнов Отто Фридрих, *Філософія екзистенціалізму*, Санкт-Петербург 1999, 224 с.

2. Куриленко Ірина, *Екзистенціалізм як об'єкт наукового вивчення*, [у:] Вісник Харківського національного університету ім. В. Казаріна, Харків 2004, № 627, Випуск 40, с. 176-179.

3. Листи Лідії Палій і Юрія Стефаніка зберігаються в сімейному архіві Віталія Мацька.

4. Рахманний Роман, *Холодний вогонь їхніх віршів*, [у:] Idem, *Україна атомного віку: Есеї і статті, 1945 – 1986*, Торонто: Гомін України 1988, с. 489-491.

5. Смотрич Олександр, *Скупі вірші*, Хмельницький: Цюпак 2011, 152 с.

6. Смотрич Олександр, *Вірші: збірка сьома*, Б.м.в.: Сам видав 1975, 24 с.

7. Смотрич Олександр, *Вірші: збірка дев'ята*, Б.м.в.: Сам видав 1976, 24 с.

8. Смотрич Олександр, *Вірші: збірка друга*, Б.м.в.: Сам видав 1974, 50 с.

9. Смотрич Олександр, *Вірші*, Б.м.в.: Сам видав 1974, 36 с.

10. Смотрич Олександр, *Віршовані ескізи*, [у:] *Світо-вид* 1994, №1 (14), с. 27-31.

11. Смотрич Олександр, *Кільканадцять уривків з неіснуючої цілості*, "Сучасність" 1995, №7-8, с. 5-9.

12. Шопенгауер Артур, *Під завісою істини*, Сімферополь: Реноме 1998, 496 с.



**Tetiana Tkachenko**

**THE ROLE OF THE TITLE IN THE TEXTUAL STRUCTURE  
OF THE WORKS BY ANATOLIY SHEVCHUK**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Тетяна Ткаченко**

**РОЛЬ НАЗВИ У ТЕКСТОВІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ  
ТВОРІВ АНАТОЛІЯ ШЕВЧУКА**

*Abstract:* The paper deals with the peculiarities of the small prose by Anatoliy Shevchuk. It clarifies the sensible dominants, means of character's creation, author's world outlook. The article defines formal and content components of the tales from the collection *Vertep of Good and Evil*. The attention is concentrated on the story's title. It plays important role in the text's structure.

The investigation reveals the main features of the writer's works, author's individual style. It singles out the genre's tendencies of the prose by Anatoliy Shevchuk. So the paper proves the uniqueness and significance of the writer's heritage in the development of Ukrainian literature.

*Keywords:* Anatoliy Shevchuk, story, sketch, contrast, symbol, reflection, open finale

Ім'я Анатолія Шевчука (нар. 6 лютого 1937 року) досі залишається невідомим для широкого загалу. Маємо тільки окремі публікації, інтерв'ю, передмови до поодиноких видань творів та листів. Імовірно, це пов'язано з випробуваннями долі. Адже після ув'язнення у російських советських концтаборах Мордовії, твори письменника не друкували аж до 1990-х років. Тому, на відміну від знаного молодшого брата Валерія Шевчука, житомирський прозаїк Анатолій Шевчук не має значної кількості шанувальників, дослідників творчості й видавців. Хоча його спадщина заслуговує на увагу нау-

ковців, оскільки є непересічним явищем в історії української літератури другої половини ХХ століття.

Творчість шістдесятника Анатолія Шевчука здебільшого представлена малою прозою. Водночас наче розрізнені художні тексти складають цілісну картину буття, в якій презентовано різні вікові та соціальні категорії, висвітлено професійну й особисту царини життя, розкрито розмаїття характерів і людських доль. Письменник вправно актуалізує великий спектр питань (морально-етичні, філософські, національні). Прагнучи якнайточніше вербалізувати почуття, він використовує чер-

гування оповіді та розповіді, відтворює рефлексії персонажів. Однак функцію смислового осердя часто виконує назва твору, яка водночас виступає композиційним стрижнем художнього тексту, що помітно в історіях зі збірки *Вертеп добра і зла*. Найменуванням притаманна своєрідна градація, втілена у розширенні семантики, що відбувається протягом рецепції художніх текстів.

Умовно назви художніх текстів можна клясифікувати. До першої групи належать заголовки, в яких фігурують матеріальні об'єкти. Вони визначають долі персонажів, корегують їхні думки та вчинки. Вибір письменника стає зрозумілим зі змісту розповідей, ляйтмотивом яких виступає споживацька філософія.

У творі *Мішок картоплі* йдеться про долю Микити – чоловіка, який, поховавши дружину, занедбав господарство. Поневіряючись селами у пошуках харчів, удівець натрапляє на дядька, який вирішує влаштувати життя односельчанці. Подружнє життя не склалося, бо чоловік і дружина не мали взаємних почуттів. Навіть сини не змогли зблизити батьків. Микита звинувачує в усьому придбаний мішок картоплі, разом з яким отримав нелюбу Камільку, котру не визнали дочки, завербувавшись на Донбас. Він уникає власної відповідальності за свої думки, вчинки, вибір. Однак автор аналізує негаразди чоловіка, охоплюючи чималий спектр питань.

Причину смерті першої дружини Юлі завуальовано, хоча хронологічна вказівка вказує повоєнні перипетії, а саме замовчуваний владою голод, незважаючи на безперервну працю мільйонів людей, які продо-

вжували жити у злиднях. Водночас єдиною можливістю вижити постає село, завдяки якому українство витримало численні випробування. Крім об'єктивних причин, пов'язаних із советським режимом, Анатолій Шевчук актуалізує позачасову проблему – байдужість оточення. Маючи родичів, Микита не знаходить ані підтримки, ані допомоги. Це стало причиною невдалого шлюбу, алкоголізму і, зрештою, смерті чоловіка.

Варто зауважити, що автор вдається до інверсії. Такий прийом письменник використовує, аби наголосити на неповторності кожної людини, важливості зв'язку поколінь для людства загалом: «Був Микита чоловік простий, дуже навіть простий. Але ж і він для чогось жив, ото ж, як і кожна людина, має право на пам'ять» [4, 37]. Крім того, значення початку, де йдеться про знайдений мамин лист зі звісткою про «веселу Микитину смерть у ресторані», розкривається у закінченні твору: «Добре, що поруч є діти. Є для кого жити...» [4, 43]. Анатолій Шевчук утворює своєрідну антитезу, протиставляючи смислові акценти й розкриваючи амбівалентність життя.

Заявлений у попередньому оповіданні фаталізм набуває інферального вияву через накопичення матеріальних здобутків у новелі *Бомбосховище*. Лицемір та спекулянт, поєднані в особі директора бібліотеки, зневажає будь-які етичні правила і моральні норми. Стадник використовує людей, краде й репродує книжки, які постають духовними здобутками нації, культурним надбанням, іронічно називаючи себе активістом, оскільки «з пелюшок любив активно заявляти про свої потреби...» [4, 88].

Створивши мережу збуту, він не помічає, як дедалі глибше грузне у трясовині, чому сприяють захочення і лестощі його поплічника Юри.

Незважаючи на те, що, на перший погляд, Анатолій Шевчук презентує досить банальну історію, зібравши до купи усі розкидані авторські штрихи-натяки стає зрозумілим й умотивованим закінчення розповіді, коли крізь землю провалюються так звані бізнесмени, а за мить з'являється чорт, розчарований тим, що нікого нема.

Потойбічний складник уперше виступає зі згадки нечисті Стадником під час «вчитування» співробітниці за недоладний звіт. Удруге проєкція помітна в прізвиську Юри – інженер, який змінює механізм мислення і душу. Третій ключ наявний в амбівалентному тлумаченні прізвища директора бібліотеки. Зокрема, наводиться кілька варіантів, що мають різну семантику: бик – сильний, нерозумний, впертий, пастух – очільник державної установи та злочинної мережі, кнур – той, хто здатен знищити істоту своєї популяції. Відтак, бомбосховище як умовна назва збереження краденого набуває метафоричного вияву через те, що виступає осердям нечистих справ, цинічних розмов і плянів, зрештою, знаходиться у підвалі під дачею, тобто дотичне до підземного світу. Звідси, назва твору *Бомбосховище* розкриває сплетіння і боротьбу двох сил в людині та за людину. Тож від вибору кожного залежить, чи «бомба» знищить його, чи він знешкодить бомбу.

Натяковий інфернальний світ новели *Бомбосховище* перетворюється на реальний у фантасмагорії *Телефон*, розкриваючи граничний

вияв матеріялізованої рецепції. Анатолій Шевчук висміює жагу набуття статусних речей попри щобудь, презентуючи градацію мрії у нав'язливу ідею, що постає сенсом життя. Людмила, яка має на меті винятково матеріяльний добробут, зустрічає подібних кавалерів, які так само подружжя ототожнюють із вигодою, що найперше полягає у квартирі й телефоні. Дівчина не сумує за мамою, лише щиро їй співчуває – бо та не дочекалася телефону. Навіть шлюб і поява дитини не змінили пріоритетів. Тому чоловік, беручи приклад із дружини, починає марити цяцькою. Кульмінацією розповіді стають передчасні пологи, коли замість дитини у жінки народжується «мрія», тобто телефон. Абсурдність події підкреслено не тільки за допомогою гротеску, але й відтворенням амбівалентної реакції оточення – дивовижа й очевидний прогрес людської цивілізації. Народження телефону, а не дитини стає миттю щастя Людмили, доведення поступу науки й техніки для вчених, буденною звісткою для оточення. Жодний не замислюється про наслідки подібної заміни людини на річ. Така жахлива спадкоємність вповні втілена у малому Гарику, який цікавиться лише «підбиванням бабок» на рахівниці.

Письменник відображає маніякальну гонитву за статусом і статками, у якій людина втрачає первинну духову суть, перетворюється на об'єкт видобування предметів, обмежує матеріяльним аспектом розмаїття життя, підпорядковуючи його споживацтву. Телефон стає символом домінування речі над істотою. Висвітлюючи градацію бажання та деградацію особи, Анатолій Шевчук



наголошує на небезпеці й незворотності подібної «еволюції», вдаючись до апокаліптичної візії у фіналі твору: «Аж раптом тривожно тенькнув страх, і щастя – ще більше щастя! – бурхливим потоком ринуло на них зі стін і зі стелі... Щезнула машкара сміху, обличчя перекошилися спазмами – і вони стали топитися в запаморочливій задусі, даремне борсаючись у ній, немов сліпі кошенята...» [4, 115]. Звідси ідея, що безтямна гонитва за примарним багатством, підміна орієнтирів спричинить самознищення людства.

Доречно зазначити, що студіюючи твори збірки *Вертен добра і зла*, реципієнт може простежити поступ людини, колізії внутрішнього світу, що яскраво представлено у творах, найменуванням яких виступають власні назви персонажів. Так, в етюді *Нінка* письменник зіштовхує два світосприйняття – дитячий та дорослий. Маленька дівчинка, залишена бабусі батьками-заробітчанами, змушена постійно відповідати на ті самі риторичні запитання дорослих, які лише прагнуть задовольнити власну цікавість, виявити удавану турботу про нелегку долі малечі, одразу обговорюючи її рідних. Наратор підкреслює відмінність у сприйнятті недолугих розмов. Якщо стороннім байдуже, про що плескати язиками, то в дівчинки питання викликають страх, мотивацією якого виступає неспроможність дитини збагнути й пояснити вчинок батьків. Адже Нінці не зрозумілий їхній вибір невідомого Донбасу. Для дівчинки, яка за життя бачила тільки рідне село, та місцина, що забрала маму-тата, постає уособленням болю, туги й образи.

Доцільно наголосити, що тема заробітків на чужині актуальна й, на жаль, позачасова для українців. Наводячи спогади Нінки про батьків, письменник недаремно уникає портретного опису. Дитина пам'ятає балакучість батька та подаровану мамою вже зламану, як і почуття, ляльку. Проте їхні образи давно зникли, оскільки відсутній чуттєвий зв'язок між членами родини. Анатолій Шевчук влучно виказує особливість малечого світосприйняття, в якому переважають відчуття, насамперед тактильні. Нінка позбавлена поцілунків, обіймів, ласки найдорожчих людей. Тому, бачачи устрій інших родин, вона закривається від оточення, зокрема й бабусі, боячись припустити власну непотрібність батькам. Звідси, розкриваючи переживання дівчинки, письменник вказує на неприпустимість обміну грошей на стосунки.

Головну роль у висвітленні характерів персонажів відіграє ономастикон твору. Прозаїк витворює антиномію завдяки модифікації імен дітей. Зменшувальне пестливе найменування дівчинки Лідочки проєктується на її оточення. Дитину люблять, голублять, захищають. Однак вона сприймає усі подарунки-забаганки за належне, виробляючи звичку мати бажане й не цінувати те, що одержуєш. Лідочка товаришує з Нінкою тільки за відсутності інших однокласників і заради хизування новими дарунками. Їй байдуже до почуттів подружки. У цьому образі письменник розкрив підґрунтя егоцентризму й інфантильності багатьох дорослих. Натомість, надаючи героїні згрубілу форму імени, прозаїк підкреслює стійкість маленької дити-

ни. Проте джерела сили дівчинки є зовнішніми. Нінка із задоволенням приєдналася до ласки й опіки, якими огортають Лідочку. Але оточення через батьків зневажає малу, не дозволяючи виявити почуття. Нінка тікає від однакових болючих запитань, та не може втекти від себе. Саме дорослі провокують Нінку на негідний вчинок – вона штовхає Лідочку в калюжу, – що насправді виступає імпульсивною відповіддю на тотальну байдужість. Водночас для малечі це стало спробою повернути увагу до себе. На жаль, дорослі замість з'ясувати причину, поглибили образу і замкнутість відторгненням Нінки: «Ну, не плач, Лідочко, я їй дам, поганій! [...] Ну, то йди собі, нам поганих дітей не треба» [4, 35]. Повторення означення «погана» підкреслює жорстокість тих, хто мав би допомогти меншим і беззахисним.

Назва художнього тексту тотожна імені героїні, оскільки саме Нінка виступає дитиною, яка змушена стати дорослою, навіть усупереч власному бажанню. На відміну від решти персонажів, які постають тлом світу малечі, вона вчиться захищати себе, свою родину, ставлячи цілком слушні, однак риторичні питання. Нінка із задоволенням би стала Ніною чи Ніночкою, проте дорослі безжально відкидають прагнення дитини відчувати якщо не любов, то, принаймні, повагу, доброту й співчуття. Для оточення вона лише забута батьками Нінка, яку ледь утримує бабуся, що конче треба обговорити, незважаючи на почуття дитини, вкотре нагадавши тій про її самотність. Дорослі обрали шаблони «погана, дика», накреслили подальший шлях занедбаної дівчинки. Недаремно кількар-

зове використання словосполучення «немає веселого» в описі світу дитини, яку втішає хіба що мокрий пісок, бо він єдиний, хто її слухається (та слухає). Тож доля дівчинки очевидна для всіх, крім самої Нінки, яка відторгненням здобуває сили, щоб надалі боротися за виживання.

Варто зауважити про текстологічні відмінності у варіантах твору, написаного 30 червня 1966 року в тюрмі Житомирського КГБ. Йдеться насамперед про його закінчення, що втілює роздуми персонажа й автора. У первинному тексті заявлена антимомія входження маленької людини у велике життя. У пізнішому варіанті «велике» замінено на «неозоре». На відміну від другого поняття, перше, вочевидь, означає не тільки предметну величину. Проте метафоричну масштабність звужує дріб'язковість дорослого світу. Подібні міркування підтверджує те, що письменник замість означення «наївний» погляд використав у пізнішій редакції «запитливий». Справді, щирість, пригаманна кожній дитині, руйнується брудом дорослих. Наївність зникає через страх малечі бути висміяною чи покараною. Насамкінець Анатолій Шевчук прибирає з фінального речення обнадійливе майбутнє: «Дуже ще мала, а несла вже, як і всі люди, свою турботу, свою печаль, свою мрію» [1, 286] – «Світить перед собою запитливим зором, маючи вже, як і кожен на цьому світі, свою турботу і свою печаль» [4, 36]. Тобто письменник свідомо відкидає мрію з обширу буття, залишаючи тільки турботи й печалі, що насамперед пов'язано із втратою первинних рис, наявних у дитини та відсутніх у дорослої людини.

Отже, у творі *Нінка* письменник досліджує дитячу психологію, наголошуючи на безпомічності малечі, стереотипності мислення дорослих, які деформують внутрішній світ дітей або надмірною опікою, або байдужістю. Крім того, розкриваючи страхи дівчинки й лицемірство оточення балакунів і чуток, Анатолій Шевчук акцентує увагу на тому, що чужих дітей не буває. Заздалегідь наділяючи власну дитину безкарністю і зневажаючи не свою малечу тільки через розмови про батьків, дорослі зумовлюють невмотивовану дискримінацію, роз'єднаність єдиної громади, готуючи підґрунтя для подальшої деградації людства.

Своєрідну антитетичну діалогію з попередньою новелою утворює твір *Анекдот*. Письменник узагальнює та проєктує образ Лідочки у дорослих дітях героїні, яким байдуже до матері. Вони вимагають матеріального доброту, виявляючи зневагу. Мати-одиначка змушена працювати на шкідливій роботі, аби забезпечити двох дітей. Вона залишається для родини персоналом для обслуговування, на який годі зважати. Розкриваючи трагедію байдужості й самотності жінки, Анатолій Шевчук вибудовує мозаїку її життя, що складається з рефлексій героїні, спогадів, перипетій тут-і-зараз. Він поєднує часові площини (минуле, теперішнє, майбутнє), відтворюючи потік свідомості головного персонажа.

Внутрішні колізії відображені в описі зовнішності жінки та рецесії героїні оточенням. Постійне стримування емоцій зумовлює певну агресію від втоми (крик, сварка). Біль жінки, яка наодинці зі своїми клопотами й сумом, посилюється зі-

ставленням з іншими, зокрема, прикладом ставлення сина до її подруги Гані. Єдиним, хто вислуховує героїню стає випадкова перехожа, яка ввічливо співчуває жінці. Але саме у випадковій сповіді жінка усвідомлює своє природне право бути потрібною, почутою, пошанованою.

Невідповідність між уявним ідеальним і буденністю виявляється у зіставленні двох світів – людей та природи. Перший вповні презентовано в оточенні героїні: жорстокості дітей, байдужості колег, ввічливості зустрічних, глузуванні підлітків. Натомість другий представлений лише в одному вияві – картині, на якій зображена лев'яча родина (тато, мама й маля). Мистецький твір, випадково придбаний, стає розрадою героїні. У ньому відбиваються мрії матері про щастя, що, може, буде в її дітей. Відтак, усі надії жінки сповненні майбуттям. Вона бачить любов, у край необхідну кожному, в онуках. Ця ілюзія сподіваного щастя утілена в усмішці й осяйному обличчі, що дисонують із загальною мінорною тональністю твору. Однак утопічність бажання героїні виказує фінал *Анекдоту*, коли парубчаки сприймають усміхнену матір за п'яничку, доводячи універсальність історії безіменної жінки.

Назва художнього тексту є багатозначною. Йдеться не тільки про буденність перипетій. Словом «анекдот» син героїні визначає історію залицянь нареченої сестри до іншої дівчини, надаючи іронічного забарвлення. Матір вживає його на позначення свого життя – марного колового існування, посилюючи рецесію слова гірким сарказмом. Для випадкової слухачки сповідь жінки постає цікавою розповіддю, котру

можна переповісти іншим у балачці, а для сповідальниці – психотерапевтичною дією. Хлопці сприймають «веселу старуху» за розвагу споглядати п'яничку. Водночас *Анекдот* окреслює не лише змістову, але й формальну організацію тексту. Адже парадоксальність, властива жанру, втілена у стосунках між членами родини, а також в амбівалентному закінченні твору.

Автоалюзії письменника наявні у творі *Льонька пішов на роботу*. Образ Лідочки спроектовано на дорослих дітей героїні *Анекдоту*, образ Ніни, можливо, висвітлено в долі хлопчика, який змушений боротися не тільки за себе, але й за родину. Звідси, у новелі *Льонька пішов на роботу* розкривається проблема співіснування двох світів. Якщо в текстах *Анекдот* і *Нінка* мистець зосереджується на побутовому й особистісному рівнях, то тут він долучає громадсько-політичний аспект, інститут соціалізації, який поглиблює прірву дорослого та дитячого, нав'язуючи лицемірні шаблони в рецепції навколишнього. Варто зауважити, що цей твір, як і більшість художніх текстів прозаїка, містить чимало автобіографічних моментів. Тож розповідаючи історію хлопця, який після шостого класу змушений піти працювати, автор актуалізує питання повоєнного буття, описує життя дітей війни.

Головним художнім засобом у творі письменник обирає контраст, підґрунтям якого виступає протиставлення матеріяльних негараздів та ідеологічних утопій. Втіленням невідповідності уявного і реального виступають бінарні опозиції: царське вбрання школи на тлі вбогих будинків, гасла про вдячність Сталіну

за щасливе дитинство за відсутності найнеобхіднішого, стереотипне отожднення торгівлі зі спекуляцією, незважаючи на очевидну вбогість багатодітної матері. Анатолій Шевчук вибудовує контрастну картину, зіставляючи почергово заявлене і реальне. Довершує абсурдність усього образ учительки, яка насправді не переймається дітьми, а дбає лише про «правильність» думок. Софію Іванівну не турбує життя учнів, її обходить винятково дотримання розпоряджень згори. Подібним намірам і засобам освіти сприяє використання духового стрижня: «З коридорних стін проводжали нас суворими очима Сталін, Молотов, Ворошілов, Берія, Кагановіч. Це були недосяжні божества, бо нещасного Ісуса Христа до наших сердець не допустили [...] Дивляться боги, які насправді є душогубами. І ще не знають, що життя протягом довгих літ нещадно калічитиме їхні душі» [4, 64]. Школа знищує особистість людини, формує гвинтиків режиму з однаковими мріями, думками, бажаннями тощо.

Льонька випадає із системи не за власною примхою. Простацька і трохи зневажлива форма імени героя видає ставлення до нього оточення та, на перший погляд, самого хлопця до життя. Письменник кількома штрихами розкриває інший бік зухвалого Льоньки. Його визнають «справедливим верховодою», здібним і розумним. Відкидаючи книжки про пригоди, він викриває власний біль через зарано втрачене дитинство, неможливість вчитися із друзями. Водночас Льонька пишається чесним заробітком, допомогою родині. За відсутності батька саме він виступає головою родини. Одно-

літки задрять, але 12-річний хлопчик радше мав би реалізувати хист і розум, що звели нанівець утопічні гасла влади, байдужість оточення та реалії буття. Зрештою, він стає поважним чоловіком, який має велику родину, не ображається на долю, відтак, видається колишньому другові «патріархом», адже його вчило, та не зламало, життя. Письменник показує, що зовнішні атрибути світу не гарантують порядности, чесности й простоти. Натомість збереження дитини у серці дозволяє залишатися людиною попри все. Назва твору *Льонька пішов на роботу* не тільки вказує на центральну подію розповіді, але й виказує смисловий підтекст: для хлопчика фізична праця стала справжньою школою життя, роботою із власного дорослішання та разом збереженням свого ества.

Політичний аспект, заявлений у попередній новелі, посідає центральне місце у творі *Таємниця Федора Шведа*. Студентське життя двох літераторів опиняється під наглядом КГБ через розповсюдження і збирання невгодних текстів. Федір Швед оберігає друга Богдана Кравчука від власних таємниць, пов'язаних, вочевидь, із забороненою діяльністю. Звідси, домінантою художнього тексту виступає напруга і страх, що визначають темпоритм розповіді. Письменник використовує еліптичні конструкції як у діалогах, так і в описах подій. Текстова фрагментарність забезпечує часову сконденсованість, зумовлює враження миттєвості усіх викладених автором колізій, чому сприяє різка зміна локацій.

Приреченість і відкритість вільної та свідомої молоді виявляється в авторських характеристиках

персонажів. Анатолій Шевчук підкреслює дитячість обох юнаків, яка виявляється в наївності Богдана й беззахисності Федора. Він показує взаємозв'язок двох рис, наділяючи ними юнаків, яких прагне знищити система. Крім того, письменник використовує самохарактеристики персонажів. Федір ототожнюється зі сновидою. До подібного стану живо-го мерця призвів постійний нагляд і колеги-сексоти. Богдан відчуває себе у кімнаті, схожій на камеру, в'язнем. У такий спосіб Анатолій Шевчук розкриває можливу долю людини, яка наважується повстати проти системи, навіть коли супротив є висловленою власною думкою чи прочитаною книжкою, – або психлікарня, де, зрештою, опиняється Швед, або в'язниця, у якій сидітиме Кравчук, якщо продовжить боротьбу.

Назва твору *Таємниця Федора Шведа* виказує не лише вимушене мовчання Федора заради захисту близьких і нівеляції співпраці, але й відображає атмосферу советського режиму, в якому слово «таємниця» набуло амбівалентного значення. З одного боку, йдеться про численні заборони ознайомлення та розповсюдження матеріалів, пов'язаних із національною історією, мовою, мистецтвом і культурою, виховання цілої касти помічників КГБ – сексотів, псевдолікарів, катів, арешти й знищення свідомих борців, аби унеможливити будь-які рухи за самобутність і незалежність нації. З іншого – усе вищезазначене існувало наче по той бік реальності, хоча насправді не було ні для кого таємницею. Домінувало радше невтручання: «...Страшенно гидко від цього. Не маю права на осібну думку... Не можу її вільно

висловити... А жорстока сила продовжує випробовувати на всіх нас свій сатанинський експеримент» [4, 52]. Для пасивних свідків-спостерігачів доля Федора залишається натяком, нерозв'язаною загадкою. Натомість для національної еліти його таємниця стає їхньою власною обітницею продовжити обраний шлях.

Автобіографічні акценти актуалізуються у назвах текстів з асоціальним філософським звучанням, лаятмотивом яких є балансування людини на межі гри в існування і життя. Герої часто виступають *alter ego* письменника.

У оповіданні *Спогад про Вовчі гори* йдеться про зустріч колишніх однокласників, які закінчили школу десять років тому. Часова відстань перетворила друзів, які змалку знали одне на одного та жили поруч, на сторонніх людей. Письменник підкреслює удавану ввічливість Арсена, який провадить паралельну розмову в думках протягом розлогії оповіді Євгена й Людмили, котрі лише з цікавості перепинили знайомого, не вдаючись до подробиць його життя. Єдине, що об'єднує цих трьох – спогади про Вовчі гори, де відбувалися зустрічі однокласників. Та за мить ілюзія єднання розпорошується у натовпі. Людський потік не стримує ходу, поглинаючи в повсякденну рутину всіх: «Прощаються. І через якийсь час думають про щось своє [...] Покірно йшов вулицею і думав лише про дошки, які треба сьогодні купити в сусіда» [4, 134]. За допомогою перехресної побудови, коли репліки Євгена й Людмили чергуються з монологом Арсена, Анатолій Шевчук утворює проєкцію сучасного соціуму, де людська глухота, поєднана

з постійним поспіхом матеріального забезпечення-виживання, зумовлює втрату первинних зв'язків, порушує баланс між «слухати» та «чути», унеможлиблює самопізнання людини, її духовий поступ, перетворює індивідуальність на раба-споживача, змушеного існувати за правилами байдужого до єства окремої особи.

Актуалізуючи проблему гри у людських стосунках, письменник охоплює не тільки рівень рідні, друзів, колег. Він розкриває небезпеку і марність забавки у побудові родини. Оповідаючи про чергове побачення з дівчиною, герой твору *Гра* помічає, що їхні стосунки нагадують радше фільм, в якому актори відтворюють кохання, чекання, дорослість, щоразу повторюючи завчений прийнятний сценарій. Однак вони не помічають втрати часу, не зважають на швидкоплинність буття, марнуючи миті життя. Вирватися з полону коловороту існування героєві допомагає відсторонення від повсякденних клопотів. Лише тоді він помічає ознаки пізньої осені, відчуває подих вітру і починає прагнути змін, зустрічає таємничу незнайомку, подумки долучається до діалогу юнаків про літературні шедеври, очікує на зміни себе та навколишнього світу. Символом оновлення має стати сніг – чистота у білому забарвленні, поєднана з водною стихією. Перехід від удаваного до справжнього відбувається увечері (до речі, це перша назва твору), що засвідчує інтимність і сакральність процесу самопізнання та самовдосконалення. Спостерігаючи за іншими людьми, насолоджуючись кольорами природи, молодий чоловік замислюється над сенсом власного буття. Саме такі рефлексії

постають прощанням з грою-існуванням та відліком справжнього повноцінного життя.

Варто зауважити, що в першому варіанті замість Лариси фігурував товариш. Можливо, заміну персонажа зумовило розкриття питання гри між друзями у творі *Спогади про Вовчі гори*. Крім того, зображуючи стосунки пари у псевдопочуттях, Анатолій Шевчук посилює проблему панування штучного лицемірного стадного, що призводить до продукування статистів соціуму, а не формування особистостей.

Якщо герой твору *Гра* лише наближається до розуміння справжнього в особистих колізіях, то персонажі оповідання *Так захотіла доля* (перша назва *Іро, покинь читати*) сміливо відкриваються для щирих почуттів. Стасик та Ірина є спорідненими душами, які не випадково зустрічаються на роботі й на вулицях міста, оскільки постають не ремісниками, а творцями і книг, і власного буття. Доля подарувала обом найжаданіше – позбутися страху самотності. Керівник цеху зумів закохати дівчину, рівну йому духово та інтелектуально. Натомість вихованка дитбудинку отримала бажаний дім, впевненість у собі й радість життя.

Метаморфози людини Анатолій Шевчук продовжує студіювати у своєрідній трилогії зі спільним героєм – лінотипістом, як і автор, Василем (*Дорога додому, Паводок на Тетереві, та Тризна по-домашньому*), крізь призму якого представлено події. Письменник простежує шлях юнака, його світоглядні орієнтири, вибір професії, знайомить з оточенням.

У першому творі *Дорога додому* (первинна назва *Зимова дорога* – очи-

щення снігом) вміщено ностальгійні роздуми Василя. Анатолій Шевчук вдається до цікавого зіставлення. Він залучає поїздку до Коростеня, де знищена історія давнього міста. Водночас Василь пригадує свою батьківську оселю до найменших дрібниць. Так автор наголошує на важливості пам'яті поколінь від особистісного до національного рівня. Їдучи додому, юнак насправді відроджує власне «Я», утверджується у світі як представник своєї малої Батьківщини. Початок життєвого шляху чоловіка підтверджує ототожнення дороги із чистим рушником (алюзія на *Пісню про рушник* Андрія Малишка).

Продовженням історії Василя постає розповідь про спадкоємність вибору професії у творі *Паводок на Тетереві*. Однак розмови дядька і племінника є лише тлом рефлексій представників двох поколінь. Юнак не розуміє суму поважного чоловіка, який прагне повернутися додому, до джерел. А дядько Микола не пояснює причин, оскільки кожен повинен пройти свій шлях, поступово пізнаючи сенс буття. Звідси, філософія життя втілена у фінальних авторських міркуваннях про занедбану мрію в «невизначних буднях, аж поки не зникне зовсім...» [4, 78]. Тому «паводок» символізує неозорі сподівання молодости, які зіштовхуються з реаліями і, зазвичай, програють останнім. Письменник підкреслює, що вороття немає. Відкинувши мрію, ризикуєш втратити її назавжди. Це твердження поглиблюється в етюді *Тризна по-домашньому*, в якому зображено похорон дядька.

Поєднання життя та смерти в сакральному обряді переплітається із застільними розмовами рідні. Пись-

менник представляє палітру характерів, зокрема й за допомогою мовних відмінностей, які виявляють натуру в емоційному запалі чи п'яному шалі. Тематика полілогу надзвичайно розмаїта: від особистісних конфліктів до актуалізації комплексу неповноцінності українства. Та всієї єднає вже розгадана дядьком Миколю таємниця людського буття – циклічність життя, коли із плином часу не змінюються люди. Отже, Анатолій Шевчук показує буквально і метафорично повернення людини додому (із землі пішли та в землю підемо), створюючи мистецьке обрамлення з першим твором трилогії: «І коли навіть його покидають, усе одно хто-небудь має повернутися. Тут виростають і утверджуються, щоб продовжувало вічно жити все гоже і мирне. Тепер повертаюсь і я, і в цьому криється для мене найправдивіша у світі істина» [4, 31].

Осібне місце у збірці посідає оповідання *Прогулянка до Броварів*, який містить головні питання, презентовані у художніх текстах книжки. В історії старого відображено долю борця із системою, в образах юнаків – поступ молоді, яка захищає свою націю як власне єство, в описі хатини, де померла бабця і незабаром мешкати-ме студент – циклічність життя.

Філософського звучання набувають рефлексії поважного чоловіка, який передає досвід молоді. Письменник вкраплює прості істини у роздуми оповідача, підґрунтям яких виступають часові перетини. Тож відображені події насправді належать до минулого й осягаються з проєкції майбуття, де соціум, незважаючи на зміну устрою, так само поглинатиме особистість: «Старе мракобісся по-

ступиться новому колу тої ж самої жорстокої спрямованості...» [4, 14].

Розповідаючи про політв'язня (прототип – знаменитий перекладач Борис Тен), який тепер постійно знаходиться під наглядом КГБ, не маючи права мешкати з родиною у Житомирі, мистець висвітлює початок шляху двох юнаків, які є свідомі наслідків свого вибору, оскільки супроводжують чоловіка у небезпечній пригоді на побачення з родиною та сином. Наратор помічає кожну дрібницю, виокремлюючи відмінне сприйняття подорожніх (втома, забавка, спокій). Посилена увага до навколишнього не лише відтворює відчуття напруги, але й виказує мистецький хист оповідача, який фіксує у пам'яті деталі, аби потім відобразити у творах.

Слово «прогулянка» у назві твору є символом. Автор досягає ефекту несподіванки: налаштовує реципієнта до споглядання променаду, а презентує небезпечну подорож. Крім того, для старого «прогулянка» постає шляхом додому, в якому він «уособлює центр всесвіту» і заради кого живе. Для юнаків дорога виступає пошуком власного «Я», вибором долі та прикладом незламності духу.

Отже, у збірці *Вертеп добра і зла* письменник досліджує людську психологію, розкриваючи навколишній світ крізь призму сприйняття конкретної особи. Він обмежує кількість персонажів, аби зосередити увагу читача на певній постаті, її внутрішньому світі. Складниками творів є сталі архетипи Дому і Дороги (В. Даниленко) і мозаїчна побудова, коли зміщено часові плясти (ретроспектива, проєкція), переплетено рефлексії та розмови. Текстам властивий автобіографізм нарації, психологізація об-



разів, «чистота естетичного звучання» (Є. Сверстюк), відкритий фінал, персоніфікація природи, яка відтворює внутрішні колізії персонажів, але дисонує з рецепцією буття (ціна миті, незворотність вчинку, неповторність долі, циклічність життя). Анатолій Шевчук нагадує рецепієнтові про первинну сутність людини, яку вона втрачає, знищуючи у собі дитину – через вплив соціальних стереотипів. Автор досліджує онтологічні проблеми, актуалізує споконвічні питання збереження власного ества, висвітлює антиномію духового / духовного та матеріального, особистості та стада, життя та смерті, маски та індивідуальності, існування / гри й повноцінного буття. Пріоритетну роль у текстовій організації письменник надає багатофункціональним і полісемантичним назвам. Найменування виступає смисловим стрижнем історії, забезпечує ефект несподіванки, відображає межовий етап у долі героя, набуває символічного значення протягом рецепції та інтерпретації твору.

Такі висновки доводить назва збірки, в якій висвітлено амбівалентність світу, представленого в образі вертепу. Вочевидь, горішній поверх Анатолій Шевчук віддає не тільки вищим силам (Бог, доля, природа),

але й незламним особистостям, межовий – шукачам себе та дітям, долішній – поглинутим «примітивним благополуччям» і рутинною впокореним філістерам. Однак у письменника наявне потойбіччя, де, крім нечисті, опиняються псевдолюди, що знищують собі подібних. Тому лаятмотивом творчості прозаїка є відповідальність індивіда за думку, слово, вчинок, а насамперед – вибір: «...Чи є хто вільний? Всі ми залежимо від чогось, часом по своїй волі потрапляємо в ще більшу залежність, а все це разом – незрозуміле, як незрозуміле саме життя» [1, 289].

### Bibliography and Notes

1. Анатолій Шевчук, [у:] Чорновіл В'ячеслав, *Лихо з розуму: (Портрети двадцяти «злочинців»*), Париж: Перша Українська друкарня у Франції 1967, с. 271-289.

2. Даниленко Володимир, *Доля, Дім і Дорога у творчості Анатолія Шевчука*, [у:] Шевчук Анатолій, *Теплі спогади в холодний вечір. Вибране*, Київ: Преса України 2013, с. 3-11.

3. *Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах* / Автор-укладач Юрій Ковалів, Київ: Академія 2007.

4. Шевчук Анатолій, *Теплі спогади в холодний вечір. Вибране*, Київ: Преса України 2013, 336 с.

**Nadiya Svarych**

**PHILOSOPHICAL AND AESTHETIC PALETTE OF IVAN ANDRUSIAK'S  
POETRY COLLECTION *IMPOSSIBILITIES OF THE LANGUAGE***

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

**Надія Сварич**

**ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНА ПАЛІТРА ЗБІРКИ  
ІВАНА АНДРУСЯКА *НЕМОЖЛИВОСТІ МОВИ***

*Abstract:* The article examines the lyrical works of contemporary Ukrainian poet, writer and translator Ivan Andrusiak contained in the poetry collection *Impossibilities of the Language* and analyzes their semantic content, central ideas and characteristics of the author's poetic style. The author reveals the genre and thematic diversity and richness of the images of the collection, through which the philosophical understanding of the various aspects of life and poetry is carried out. Special attention is paid to the linguistic experiments of the poet, in particular the destruction of the stable sound combinations and grammatical forms that indicates inexhaustible possibilities of the native language.

*Keywords:* philosophical lyrics, urban lyrics, intimate lyrics, landscape and philosophical poetry, central images, essential ideas, poetic style

Збірка Івана Андрусяка *Неможливості мови* (2011) складається з двох частин: *Неможливості мови*, до якої належать поетичні твори мистця, і *Мова неможливості* – це переклади англійських, польських, білоруських, російських, грузинських і староукраїнських поетів, наприклад Томаса Стернза Еліота, Едварда Естліна Каммінгса, Гарольда Пінтера, Анджея Бурси, Григорія Сковороди, Бориса Пастернака та ін. Загальний огляд цієї збірки здійснили такі літературознавці, як П. Щириця, В. Карп'юк, однак недостатньо проаналізованими залиши-

лися питання семантичного наповнення образів збірки та її мовного багатства. Спробуємо заповнити цю лакуну у нашій статті, дослідивши провідні мотивів та образів збірки *Неможливості мови* та проаналізувавши розмаїття її поетичних засобів.

На думку Павла Щириці – одного із дослідників творчості Івана Андрусяка, у цих творах поет, спостерігаючи за природою, «витворює додаткові сенси, оприсутнюючи своє підмічене, пропустивши його крізь інтерпретаційне сито власної системи художніх координат» [3, 4].

Збірку, в анотації до якої зазначено, що «якщо поезія – це мова, то поет – той, хто користує з усіх можливостей мови і намагається вийти поза їх межі» [1, 4], репрезентує однойменний вірш, що свідчить про прагнення поета довести багатий потенціал поетичного слова. Тут автор за допомогою фонетичних експериментів, зокрема звуконаслідування, повтору звуків і слів наприклад відтворює політ комахи: «цюрли-цінь / ціть-ціть / цвітця // і знову: / ціть-ціть ціть ціть-ціть / цюррр // і дзззззззззз – комаха // і далі: ціть-ціть ціть / цвітця» [1, 7].

У поезії *Ще про неможливості мови...* Іван Андрусак порушує проблему використання мистцями рідного слова, його багатства та розмаїття відтінків і водночас – недбалого й зневажливого ставлення до нього: «мова як суголось / мова як листя / мова як просторікуваті патли / колишнього неандертальця / відрізані й випущені за вітром / а раптом кудись прибу́ються / все одно ж відростають нові» [1, 62]. Вдаючись до неологізму «оселя водоповітря», поет вказує на твори, що народилися у процесі нелегких творчих пошуків майстрів слова: «бо насправді кожен звук усе ще походить з небес / і в небові тане / лишаючи по собі тремтливую оселю водоповітря / розгойдану і тривку поміж пальцями» [1, 62].

За допомогою метафори й питальної конструкції Іван Андрусак полемізує з тими консервативних мистцями, які дотримуються колишніх норм та канонів і не прагнуть змінити манеру письма, оновити форму та збагатити мову: «тут забагато осені / вона всотується

цією рікою / якщо опустити долоні між її тепле прочитування / можна відчутти на дотик ледь тугуваті літери / або зачерпнути повну пригорщу їхнього звучання» [1, 62]; «хто порозсипав по узбіччях ці порожні бляшанки / із-під надійно законсервованих колись звуків» [1, 62].

Вірш *Ще про неможливості мови...* написаний верлібром і має незвичайну побудову: від двох до двадцяти складів у рядку. Автор також вдається до мовної гри – повторювання останніх складів кожного рядка: «що залишається від нього / окрім невпевненого / невимушеного / згасаючого» [1, 62].

У поезії *Ні огудини ні огуди...* письменник також демонструє можливості української мови, якими нехтує частина мистців. Ключовим словом вірша стала лексема *verb*, написана англійською мовою та комбінованим варіантом: «verb», «verbлюди», «verbлюдьми», «verbами», яка тут набуває різного контекстуального значення: «ні огудини ні огуди / вечір мокрий душа тісна / і verbлюди самі verbлюди / зазирають нам до вікна // в шибудряпнуть мов ненароком / зашепочуть про те що ми / з кожним криком і кожним кроком / теж стаємося verbлюдьми // і виходим до verb плакучих / до дрімучих і рятівних / щоби словом немилозвучним / обізватись бодай до них» [1, 34]. Експериментуючи з поетичною мовою, автор з одного боку відтворює рецепієтський загал, а з іншого – тих мистців, які недбало ставляться до поетичного мистецтва.

Душевний неспокій мистця і його статичність упродовж певного періоду життя, відчуття необхіднос-

ти цілковито змінити власний стиль письма та надати слову впливовості і сили, оскільки «давно пересміялося воно / і стало інше, бездоганно інше» [1, 32], звучить у поезії *Ці вірші, що давно вже не писалися...: «Та що мені робити з цим – скажи, – / щоб якимось обзивалися з душі / ці безнадійні, ці затвердлі вірші?...»* [1, 32]. Авторський задум яскраво відтворюють персоніфіковані образи слова та віршів у поєднанні з епітетами «безнадійні» і «затвердлі».

Своєрідним продовженням роздумів поета стала поезія *Майже так само сьогодні весна приходила...,* у якій домінантним образом виступає весна – пора року, коли все відроджується. Прихід весни асоціюється тут зі свободою творчості, яку отримали майстри слова унаслідок суспільно-політичних змін, однак, вдаючись до анафори та образу стежки як символу сформованого світогляду, поет шкодує, що не всі мистці можуть максимально нею скористатися: «Майже так само сьогодні весна приходила / майже так само пішла собі – як весна / якщо триматися стежки буде не так і холодно / якщо триматися за руки не така уже і // страшна буде тобі ця свобода: чи то передцвіттям / чи післяцвіттям – хтозна: віриш – не віриш – звірієш...» [1, 48].

У низці поезій збірки порушується проблема духового й морального зубожіння та вибору справжніх життєвих пріоритетів. Так, у поезії *Не за тими снігами зійшли...,* образ тіні уособлює смертних людей, яким відміряно певний відрізок життя, та снігу, що символізує вічні, незмінні цінності, яких часто зрікаються: «Отак можливо і ти колись / пла-

ватимеш безупину: / тінь – вона – повернеться в глину / сніг – це він – і не помилися...» [1, 8]. У розв'язці твору використаний імператив «не помилися» як застереження від хибних вчинків і неправильного вибору.

У вірші *Ще я – повірите – не знав...* Іван Андрусак за допомогою питальної конструкції та метафоричного образу душі передає прагнення ліричного героя до душевної гармонії, чистоти та спокою, бо ж «хто і коли поверне душу / до безвинних україн // щоб заспокоїлась душа / і відігрілася душею...» [1, 27].

До духово-морального спустошення, втрати свободи та сенсу існування нерідко призводить одноманітне повсякденне буття, втілене в образі болота, про що поет зазначає у поетичному творі *Міси болото...: «Міси болото / міси болото / не знати звідки / не знати доти / бодай хоч як там / і хоч би хто то / міси болото / міси болото»* [1, 36]. Думку про покірність та пасивність деяких індивідів до національного та духового відродження інтенсифікують індивідуально-авторські неологізми та незвичайний звукопис: «це нам не кара / і не одчайна / місипокора / місимвчаня / дрочиногами / заквашуйпотом / місиболото / місиболото» [1, 36]; «непересилуй / собісамому / місивасилю / несисолому / чогосьтасила / солонувата / місивасилю / глинаневата» [1, 36].

Монотонність і швидкоплинність людського життя яскраво відтворюють у цьому вірші уривчасті рядки, написані двостопним ямбом з одним нарощеним складом, та рефрен («міси болото / міси болото», «місиболото / місиболото»).

Продовженням мотиву швидкоплинності та миттєвості людського життя є *Усе на світі – флокси на дощі...*, де поет використав образ декоративних рослин (флоксів), що символізують у його поетичному світі сіре примітивне повсякдення: «Усе на світі – флокси на дощі / стікає мед рожевими губами / усе так само – ні – усе так само / як і на світі – флокси на дощі» [1, 55]. Кольорова символіка поезії базується на опозиції чорного та білого кольорів, що вказують на мінливість життя, рожевий, натомість, асоціюється зі світом нездійснених та недосяжних мрій («і чорно-біла кішка шелестить / краплинами пелюстками травою / мед на губах і голос над губою / рожеву тишу облизнула мить») [1, 55].

Невпинний плин і динамічність життя у вірші влучно передають звуконаслідувальні повторювані дієслова «жебонить» і «сюркоче»: «дощ жебонить сюркоче жебонить / сюркоче жебонить і знов сюркоче» [1, 55].

Понад ставом сонне літо стало... своєрідна медитація – прагнення необхідності пізнати істину життя і цим самим вивищитися над буденністю, подолати час, удосконалитися і стати духово загартованими, бо «доки горда як вишнева раса / птаха сонця скаже що вона / вдосталь позмагалася із часом – / тож нарешті поклює зерна» [1, 69]. Автор використовує образ зерна, що символізує життєву правду, та атрибут «вишнева» до слова раса, який, відповідно до мітологічного тлумачення, означає «божественний» [1, 69], [2].

У пейзажно-філософських поезіях, зокрема у вірші *Ще клапті*

*снігу ген по берегах...* через прийом паралелізму та омонімію передається образ важкої, небезпечної та виснажливої служби вояків та життя комах-солдатиків, які з'являються ранньою весною і нерідко гинуть під ногами перехожих: «...І від землі яку – ще не зігріту – / солдатики цілісінку пройшли» [1, 45], «вони солдати – доля в них така... / стій донечко! не затопчи солдата» [1, 45]. В цих образах-символах прихована потужна метафорика небезпеки воєнних доріг і тих, хто змушений по них крокувати.

У сонеті ж *Весняні клопоти – велика насолода...* поет проводить паралель між весняними роботами, коли люди наводять лад після зими, «згрібають листя витоптане снігом» [1, 46], та прагненням ліричного героя відновити сили після довгих виснажливих зимових ночей: «згрібати сни що довгими ночами / клубилися чорніли осідали / тобі у грудях цигарковим димом / просякнутим ядучою смолою» [1, 46]. Оновлення думок та повернення душевного спокою тут передано за допомогою авторської метафори «тендітна тиша сніготалі» [1, 46]. Ліричний герой висловлює також бажання, щоб його праця принесла плоди, бо «вже коли утомлений згребеш / і роззирнешся на свою роботу – / це прозирнули квіти чи зірки?!» [1, 46].

В урбаністичних творах *Ще кільканадцять міст тримаються на фонтанах...* і *Коли міста просякнуті корінням...* поет осмислює проблему контрастності міст в їхній красі і потворності, духовості та бездуховості, вдаючись до використання старослов'янizmів «одесную» і «ошую» та метаморфоз образу міста,

яке постає у вигляді звіра: «Скупаєш тоді усіх і – в загороду та на пашу / ось київ який ребристий ось харків на праву задню / накульгує ось донецьк не вивчений Отченашу – / парадні колись були а нині бач безпорадні // ще вигодуєш ачей – котре по спині почухай / котрому й шерсть підстрижи бо ж ондечки лізе в очі / а то напевно франківськ вимий йому за вухом...» [1, 60].

Ліричний герой переконаний, що мешканці міста, переважна більшість яких – вихідці з села, не повинні втрачати зв'язку зі своїм корінням, землю батьків, родом, що влучно втілено в образі коріння: «коли міста просякнуті корінням / тоді розчуті їхню тиху мову / напрочуд легко – майже із очей / вона струмує дихає тремтить» [1, 61].

У збірці *Неможливості мови* є поетичні твори, в основу яких лягли враження і відчуття від перегляду шедеврів малярства, прочитаних віршів та легенд, що передають настрій головного героя чи отримують на підтекстовому рівні глибоке філософське узагальнення. Так, у поезії *Змію мій великий і рапавий...* поет використав історію, коли «в 1894 р. в багатій слободі Мерефі, в 30 верстах від Харкова, волосний суд розбирав справу про бабу, до котрої нібито літав змії» [1, 39]. У цьому вірші мистець, звернувшись до образу змія, який, згідно з біблійною легендою, спокусив перших людей з'їсти заборонений плід із дерева пізнання добра та зла [Буття: 3-4], показав, що людство, здавна піддаючись різним випробуванням і спокусам, деградувало, трансформувало свої переконання та погляди. Минулі покоління, готові протистояти злу, втілені в

збірному образі «озброєної хати». На противагу їм у творі виступають сучасники – «змієнята», що самі часто стають носіями негативу: «...тому з озброєної хати / не вогнем зітхають змієнята / не вогнем одкашлюють рудим» [1, 39]. У конклюдії вірша все ж звучить віра і сподівання в те, що прийдуть індивіди, здатні змінити світ, де «на стежці майже межовій / стануть ті хто мають вила й коси – / і дихнеш на світ – і стане осінь / і дихнеш на осінь – стане змії» [1, 40].

*Оце базар – ні совість, ані страх...*, створений на основі легенди, яку відомий український етнограф Володимир Гнатюк записав у 1912 році в Розтоках: «Кажут, що у Сиготі йи, ци де там, шьо продают антипки у фльишках; али то ніхто ни може си зважити куповаті, бо то траба зрікати си Суса Христа і Матери Божої» [1, 18]. Поет проводить паралель між базаром та сучасним суспільством, наскрізь поглинутим вадами, несправедливістю та бездуховністю: «та це ж базар – ні совість, ані страх. / та ж тут ніхто не згадує про душу!...» [1, 19], «нікого нині й так не перейма / ніяка віра ані осторога!» [1, 19]. Вірш написаний у формі іронічного звернення ліричного героя до духово-зубожілих людей, що й «забули *Отче наш*» [1, 19]: «ви теж у пляшці – на саміськім дні! / у вас ще більші роги є і ратиці!...» [1, 19]. Стилістичні увиразнення, діалектизми та просторіччя надають поезії особливого місцевого колориту («жура», «склідний», «кремпуйтесь», «звиняйте», «саміське», «плящина»).

Власне бачення автором стану середньовічного міста-фортеці Чуфут-кале, що знаходиться на межі

повного занепаду, до якого навіть дістатися неможливо, відтворено у сонеті *Чуфут-кале. Натуралізм*: «Навідуються тут лише вночі – / сюди доперти справжня кара Божа / яким Його ім'ям не наречи» [1, 59]. «Мінливий» світ людей протиставляється природі, у якій час ніби зупиняється, що майстерно передано у вірші в образі скал: «Це просто скали – решту все здалось: / вітри безбожні безпритульні зими / мінливий світ скиталище незримо / і час коли навідається хтось» [1, 59].

У поезії *Перетворення*, присвячений «пам'яті бабусі Марії», що належить до особистісної лірики частково автобіографічного характеру, відтворено стан душі ліричного героя, його сум і тугу через втрату близької людини, яка нагадує йому водночас і дитинство, що в його уяві ототожнюється з образом смереки: «пропишеш час, яким би він не збувся. / той, що не збувся, першим і пропишеш; / а далі той, що мусив би збуватись, / якби було чому – то синій час» [1, 24], «і я ось є, і є ота смерека...» [1, 25]. Філософсько-ліричне осмислення часу в контексті твору відбувається через образ смерти як природного завершення життєвого шляху кожної людини, коли «чорніє порожнистий час» [1, 25].

Ще один жанр, презентований у збірці *Неможливості мови*, є інтимна лірика, що поєднує в собі мотиви справжнього кохання, яке з часом нерідко втрачає пристрасність та експресивність. Зокрема, у вірші *Зими немає – просто навсніж сіється...* поет за допомогою заперечних конструкцій та авторського обігрування образу зими (в поєднанні з неологізмом «навсніж») показує, що

закоханість героя, яка хоч і охолола на певному етапі, однак залишається справжнім постійним почуттям: «Нема її – повірите – нема / то не зима – то інше з нами сталося / позасівалось і порозросталося / і навсніж навсніж навсніж обійма» [1, 44].

У поезії *Сама серцевина...* художньо аналізується справжнє глибоке кохання, що лежить в основі всього живого, яке кожен прагне зберегти упродовж життя. «Сама серцевина – / і більше ні сніг / ні волокни ні тепло / не сповиватимуть твоїх рук / немовби усе було / немовби навіялося з вітрів / насипалося зерна / я грів у долонях / подихом грів / нехай крізь пальці зрина» [1, 50].

Зворушливо-сентиментальні, ніжні стосунки між закоханими, які яскраво увиразнюються за допомогою образу початку весни, передано у вірші *Очима проталин...*: «очима проталин / тонкими губами проталин / самими проталинами / сині-сінькими аж білими / скажи мені що весна // скажи що з повітря / вологі рибки злетіли / торкнулися сонця плавцями / бринять собі та й бринять» [1, 51].

*Накликання весни* написане у формі звернення до персоніфікованого образу весни і має закличний характер, подібний до фольклорного жанру веснянки: «прийди / а прийди мені тихо-тихо / як дитина вночі приходять / сонно умоститься поруч / обійме золотим рученятком / щічки тепленькі рум'яні / мов надихані сонцем бруньки» [1, 42]. В уяві ліричного героя весна асоціюється з природою, птахами, внутрішнім спокоем і родиною – характерними для української поезії художніми формулами.

Своєрідний паралелізм незвичної комахи й коханої жінки, не схожої на інших, яку ліричний герой шукає серед загалу, втілено в поезії *Це була дивна комаха...* Глибокий слід у душі героя залишила випадкова зустріч із незнайомою жінкою, яка завоювала його серце: «я не знав як її звати / звідки вона родом / хто її батьки і друзі / заміжня вона чи ні / я годинами / висиджував з фотоапаратом у флоксах / чатував усю ніч / ні на мить не зімкнув очей / а коли забіг до хати / щоби просто попитувати води / – усі флокси червоні / а моя комаха вже відлетіла» [1, 41].

До збірки *Неможливості мови* належить і пейзажна лірика, що передає почуття і переживання ліричного героя, викликані певними явищами природи. Зокрема, у поезії «як мало треба – лиш краплинку сонця...» персоніфікована природа створює піднесений стан душі героя, що радіє приходіві весни: «і щоби цей маленький павучок / тобі на граблі вистрибнув з-під листя / вдихнув на повні груди прілий запах / і здивувався: ось уже й весна!» [1, 41]. З особливою ніжністю тут змальовано образ кавунів, їхню красу і соковитість: «які вони красиві – кавуни / щокасті кавунці кавуненята / кавуники кавунчики...» [1, 58].

Характерною рисою пейзажних творів Івана Андрусяка є й використання демінутивів («краплинка», «павучок», «гарнюсінький», «кавуненята» тощо) і алітерації, яка надає цим творам позитивного оптимістичного настрою.

Отже, твори збірки *Неможливості мови* мають філософське спрямування, відзначаються багатою палітрою символічних образів, авторськими мовними експериментами та поетичними прийомами, для яких характерна руйнація усталених звукосполук та граматичних форм. Автор шукає нових засобів вираження поетичного світу, нестандартних підходів до творення свого художнього самовираження, реалізації нових мистецьких підходів до формування власного неповторного ідіостилю.

### Bibliography and Notes

1. Андрусяк Іван, *Неможливості мови*, Київ: Ярославів Вал 2011, 152 с.
2. Жайворонок Віталій, *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*, Київ: Довіра 2006, 703 с.
3. Щириця Павло, *Незбагненні можливості мови*, Web. 21.06.2011. <<http://litakcent.com>>



**Liubov Kasiyan**

**SATIRICAL COLLECTION *LAST MOHICANS*  
OF MELETIY KICHURA: PROBLEMS, POETICS**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Любов Касіян**

**САТИРИЧНА ЗБІРКА *ОСТАННІ МОГІКАНИ*  
МЕЛЕТІЯ КІЧУРИ: ПРОБЛЕМАТИКА, ПОЕТИКА**

*Abstract:* The article analyzes the collection *Last Mohicans*. It shows the artistic and aesthetic potential of satirical images. There are such stylistic devices as irony, grotesque, sarcasm, travesty. They are means of expressing the author's position and dominants of the style. Much attention is focused on the characteristic of social and political satire that gives possibility to create holistic attitude about satirical discourse of Meletiy Kichura's creative work.

*Keywords:* satirical images, sarcasm, irony, grotesque

Сатира – одна з найважливіших граней обдарування Мелетія Кічури (1881 – 1938). Якщо в ранньому періоді творчості автора знаходимо лише окремі твори, позначені сатиричним сприйняттям дійсності (*В кафе, Едем, Мадам Арлова* зі збірки *На старті; На АБ, Кав'ярня «Patria», Бурлить шантан, Присяга* зі збірки *Відблиски криці*), то в зрілому – сатиричний струмінь виразно домінує (збірки *Відблиски криці, Передодні та Останні могікани*).

Збірка *Останні могікани*, яка вийшла друком у 1930 році, відтворює розшарування української нації, її моральну і духовну деградацію, втрату орієнтирів самоцінності, представляє псевдопатріотів. Наприклад, поезія *Погана справа*

окреслює коло історичних подій, героями яких є конкретні історичні постаті: Юзеф Пілсудський, Дмитро Левицький, Станіслав Шептицький: „Хоч сядь та плач, погана справа, / І пан Пілсудський, і Варшава / Без черги лізуть, лізуть в лоб, / Як покупці у Сорокоб. / Слідом за ними, як собачки, / Хто підтюпцем, та більшість рачки, / Пруть патріоти з-над Дністра, / Як з бочки паюсна ікра. / Перед ведуть: Дмитро Левицький / І миром мазаний Шептицький, / А там і фраки, і штани, / Пані, панове і панни” [2, 3]. Автор саркастично висміює спроби здійснення пляну Юзефа Пілсудського з відновлення Польщі у межах 1772 року [Див.: 3]. Не оминув увагою Мелетій Кічура і діяльність УНДО (Українсь-

кого національно-демократичного об'єднання), яке намагалося унормувати українсько-польські взаємини, однак, як відомо, безрезультатно: „Та даремні всі протести, / Тягар свій кожен мусить нести” [2, 3].

У наступній поезії Мелетій Кічура повертається думками до рідного краю – Західної України: „...Та на Західній Вкраїні / По хлівах не тільки свині, / Але й Божа благодать. / І вона то вже ласкаво / Плодить цінності на славу, / Чи, як кажуть ще, патент, / І бери, хоч тон мінорний, / Все ж гукнеш: Нерукотворний / Надклясичний монумент! / Що на вас циганські поти? / Так, на сцені, патріоти, / Це про них я загадав” [2, 5]. Увесь твір *Будьмо щирі й правдомовні* побудований на доброму знанні реалій вищих ешелонів тогочасної влади і просякнутий узагальненими натяками на драматизм історичних подій: „Це ж незбитий аксіом: / Більш за масло з бутерброду / Слід любить батьків народу, / Бити кірно їм чолом. / Як? Чому? А так, для того, / Бо немає більш нічого; / Тільки ще батьки кохані / Залишились в добрім стані, / І – гризуться над кістями” [2, 5]. Справді, офіційний пантеон удаваних «батьків народу» нараховував величезну кількість імен, їхніх численних «соратників» і «борців за справу».

Знаковою і символічною є назва вірша *Воскресіння України № X*. У цьому творі головним героєм став «батько Коновалець»: „Так, – воно назверх, то ніби взяла наша, / Але там, на споді, – історична каша. / І тому ми ніби на розпутті стали, / Ніби не здійснились наші ідеали” [2, 6]. Автор констатує чергову спробу визначення України як держави,

описує пережиті ним самим бої Січових Стрільців за Київ. Тоді українські патріоти першими увійшли до міста після звільнення столиці від большевиків. Мистець у поезії відображає складну ситуацію суспільно-політичних настроїв того часу, прагнення якнайповніше реалізувати свої потенційні можливості на шляху до самостійної держави: „Вже здобули Київ, привели Петлюру, / Із крамниць забрали всю мануфактуру. / Вже із профспілками справились до ладу; / Всім унаочнили, хто до рук взяв владу. / Та чомусь не видно ні малої зміни, / Мов нема й не було «неньки України». / «Де ж та Україна, де її шукати?» / (Хтось із наймолодших) розкажіть, камрати. / Просто неможливо. Бачить і дитина, / Що така Вкраїна – то не Україна” [2, 6]. Автор рішуче розвінчує політичну систему загалом через гнівне осміювання видатних її представників. Таким чином, є підстави говорити про найвищий ступінь гостроти політичної сатири і трансформацію типових портретів у злі карикатури, мета яких – дегероїзація політичних діячів.

Проте увагу сатирика швидше привертають не офіційні, парадні портрети, що на той час уже закріпилися в ідеологічному й культурному дискурсах епохи, а портрети буденні. У поезії *Туп* узагальнений принцип характеристики героїв Мелетію Кічури видавався особливо важливим, оскільки з'являлася можливість показати їх без масок, виявити сутність характерів, старанно приховану від сторонніх, віднайти справжній смисл слів, учинків, подій: „Хай прищ мені усяде на язик, / Коло б його назвав я «гайдамака»; /

Родився він у Львові чи Стрию, / Читав Сафо, і Данте, і Бальзака. / І Демель, Ібзен, Рільке і Вергарн / У нього завжди були на полиці, / А з Ніцше й з Штірнером він їв і спав, / Вивчаючи, як власні ногавиці” [2, 13]. Узагальнений герой Мелетія Кічури змінюється в різних історичних умовах: „У Відні, Цюриху і ще десь там, / Він лічився на університеті, / Та хоч коли туди і заблукав, / То лиш на те, щоб випити в буфеті. / Але це все було ще до війни, / А на війні він вирнув інтендантом, / І посміхавсь, що воші нас їдять, / А він собі проходиться франтом” [2, 16].

Значну роль у цьому творі відіграє авторська художня інтерпретація, особливістю якої є висвітлення подій у хронологічному порядку: „В сімнадцятім дістав мільйон корон, / І ордер: їхати на Україну / І закупити коней для гармат; / з тим Австрію навіки він покинув” [2, 14], а також використання різкої зміни подій: „Мандат дістав од батька всіх батьків / І, ясна річ, ще й титул отамана; / Аж раптом чорт надніс большевиків. / Із Києва він зник, мов тінь з екрану, / Не думайте, що пішки, як же так, / На трьох автах прибув до Станьславова / І тут (того він навіть не чекав) / Йому й посада вже була готова” [2, 14]. Наприкінці сатирик пропонує власне бачення ситуації, у якій переважає не піднесений, а викривально-сатиричний патос: „Дарма, що нині споважнів (пора), / І підборіддя виплекав і пузо, / Бо вже давно директором зробивсь / В Зембанкові та ще в Коопсоюзі” [2, 16].

Майстерність Мелетія Кічури у творенні художньо-образного рівня сатиричного дискурсу, що сприяє ідейно-емоційному та художньо-об-

разному насиченню текстів, можна проілюструвати поезією *Сучасний Львів*. Здавалося б, оптимістичне звучання назви твору мало б налаштувати читача на сприймання такої собі романтичної візії, але воно одразу перекривається невимовною гіркотою і розпачливим відчуттям самотності й безпорадності.

Загалом текст складається із трьох частин із виразними художніми деталями, натяками, відчуттями ліричного героя, які й вимальовують сатиричний образ Львова. В уяві оповідача місто „...Наче намисто в бруднім ломбарді, лежить врочисто. / Майданів, вулиць густі мережі, / Як шибениці – костьольні вежі” [2, 7], або „...як балерина, / Крутишся в мене перед очима. / І, роздивившись тебе старанно, / Бачу – ти справді багатогранний” [2, 9]; і втретє повертається думками до міста: „...не можу спати, / Щоб ще й утретє тебе не зняти. / Анфас вже зняв я тебе, нівроку, / Тепер підійду з іншого боку” [2, 11]. Місто тут набуває ознак ворожого світу, стає уособленням суєтності, страху, втраченого раю, духового й емоційного виснаження: „Де глянь: ковбасник, ксьондз і повія, / Одноістотне вшехпольське тріо. / Ще й посіпака на кожнім кроці, / В руках рушниця, багнет при боці. / Усі працюють: на всі легені...” [2, 8]. Місто у письменника становило єдине ціле з його мешканцями: „...ксьондз споконвічні гне теревені, [...] Повії, хоч би вже для реклами, / Слухають ксьондза, як діти мами / [...] Ковбасник дбає теж про отчизну. / Трохи не трісне з патріотизму” [2, 8]. Прикметно, що автор прагне не до змалювання індивідуальних сатиричних образів,

а до розробки проблеми мешканців міста як негативного явища.

3-поміж усіх художніх засобів, за допомогою яких створюється сатирична тональність у вірші *Сучасний Львів* Мелетія Кічури, особлива роль належить гротеску: сатиричний ефект часто досягається зображенням архітектурних картин у навмисно викривленому вигляді, де реально переплетене з фантастичним, жахливе зі смішним, піднесене з низьким: „З одного боку «вшехпольські бути», / З другого – рідні експроституті. / От Святоюрське пишне бароко, / Звідки папістське дує сіроко. / В сутінку, наче гріх первородний, / Царя ще славить «Дім ненародній». / Саме у центрі – стогне «Просвіта», / Що з давен-давна не бачить світла, / А біля неї, заткавши вуха, / «Ставропигія», стара розруха. / Навпроти, а-ля гуцульський ганок, / «Дністер» і вкупі «Безгрішний банок» [2, 9]. Письменник зображує місто в різних ракурсах і емоційних характеристиках.

З іншого боку, відтворення міського життя підсилюється складністю стосунків у середині самого соціуму міста: „...І незліченні батьки народу, / Що заміняють важку колону. / Всі директори та адвокати, / Вчені й невчені, світські й прелати. / Все те, що любить смачно поїсти, / Щодня пограти в тарока, в віста / Що і на біржі не ловить гави, / Бо все це, ясно, народні справи» [2, 10]. Скептичні оцінки автора вражають своєю ґрунтовністю: „І влітку густо пре на Говерлю, / Щоб проспівати там «Ще не вмерла». / Що тарабанить, як учень ґами, / Що треба жити мирно з панами. / Що Україна – тільки фантоми, / І слід частіше

вживати брому, / Бо краще кістка з панського столу, / Як переможний марш комсомолу» [2, 11]. Для поезії Мелетія Кічури цього періоду ще властива надія на здійснення фантомної мрії, яка була задекларована революцією.

У заключній частині вірша ліричний герой вирішує зробити «малу мандрівку по сутеренах і по задірках», хоча впевнений, що ввійде «в провалля бруду й зарази», «звідсіль полізу ще й на піддашся [...] в одвічні сховки ремства й одчаю». Враження, що справляло місто, передано через контрастне зіставлення: „Пройду й каналів підземну сітку, / Де плодять пранці взимку й улітку. / Де черви точать живу ще шкуру, / Бо й там «пляцуфквівшей культури». / Бо й там невпинно йде пропаганда, / Що українці – «кабани й банда»» [2, 11]. На противагу такій картині автор змальовує «фініш подорожі»: „Де під гудіння кларнета й баса / Йде на розпродаж жіноче м'ясо / Де в повнім зборі вся дефензива, / І «злота млодеж» палка, криклива. / Готова завжди: (за добру плату) / «Біць українцуф, псякреф, псубратуф». / Здається, досить повна картина, / Та все це, вірте, тільки краплина» [2, 12].

Отже, образ міста для Мелетія Кічури не просто вигадана абстракція, а цілком реальна даність, із точно виписаною і впізнаваною львівською топонімікою, навколо якої структурується думка автора при сатиричному зображенні суспільно-національних і життєво-особистісних контрастів.

Глибокі душевні переживання передані у творі *В шантані* цієї ж збірки. Художній світ вірша моделює

зустріч героя з фамою (авт. «слава»). Персонаж поринає у світ минулого: „Хто це? Чекайте: війна, полон.../ Так, так, давно це, наче кризь сон.../ Хода – пантери, очі – сапфір, / І стільки збитих до ніг офір. / Найбільш бажана з-поміж красунь, Коли мені ще всміхалася юнь. / Усміх, задума... впізнала теж, / Іще б, – між нами не було меж” [2, 17]. Автор наголошує, що, будучи молодим, герой неодноразово ризикував задля слави: „Збігались близько наші стежки / І розійшлися, тільки чутки, / Тільки дбайлива фама не раз / Одсвітом грала, наче альмаз” [2, 17]. Справді, бо, світ прагне слави: „Можна б зібрати пишний букет, / Де стали б поруч: шулер, поет, / Борець, музика, товстий прелат, / Барон, ерцгерцог, віденський кат, / Генерал-ляйтнант, жонглер, кадет, / А найважливіше – (це вже секрет) / Верхівка наших славних «батьків», / Під час кривавих галицьких днів” [2, 17]. Натомість герой починає розуміти власну недосконалість. Бажання слави нічого не варте, «коли кров наша лилася в боях». Проте час втрачено і автор робить спробу підсумувати: „Ех! Був я справді цап, ідіот; / Віват, – повія і патріот!” [2, 18].

Наступну поезію *Засідання* Мелетія Кічура свідомо створив як сатиричний шарж на діяльність української інтелігенції, зокрема, «жіночих кружків»: „Вже посходились матрони, / Фірми знані і солідні, / А збрали їх до купи – / Справи пильні, справи рідні” [2, 18]. Сцена зібрання жіночого товариства набуває викривального характеру, оскільки за порожніми питаннями («процесійно-політичними, господарчо-благодійними – взагалі патріотични-

ми»), виявляється, наскільки присутні є далекими від життя народу. Остаточо шаржево-викривальний ефект створює промова однієї з організаторок зібрання: „Аж на раз чийсь писк «Увага!» / І дзиччать слова по залі: / «Позаяк уже тетерка / Одинайцята година, / Я нараду відкладаю, – / Прошу тихше, ще хвилина... / Через місяць, не пізніше, / Зберемось обов'язково, – / Я скінчила, вибачайте, / Що порушила розмову” [2, 19].

Важливою характеристикою сатири є типізація. Проте у творчості Мелетія Кічура сатира також звернена до реальних героїв. Микола Гончарук, говорячи про розвиток сатири в українській літературі початку ХХ століття, стверджує, що конкретність у ній – один із засобів сатиричної типізації [Див.: 1]. Прикладом є епіграма *В альбом У.Н.Д.О.*: „Кого ви хочете дурити, / Безцеремонні шарлатани? / Давно вже ваші карти биті, / І швидко вас самих не стане. / Досить шулерства й шарланства, / Згортайте карти й геть з дороги; / Не бачите? По трупах панства – / Народ іде до перемоги!” [2, 29]. Специфіка поезики епіграм Мелетія Кічура пов'язана з органічним поєднанням протилежних стихій – фактографічного матеріалу та його художньої інтерпретації. Вихідним моментом більшості «портретів» є факти з життя: „«Лови момент!» – Чудове гасло. – / Його без намислу в бльокнот / Вписав і взявся за роботу – / Правдивий, щирий патріот, / Та він ненавидить неясність, / Не зносить зайвих перепон; / Тому «момент» змінив він просто / (Та ще й підкреслив) на «мільйон»” [2, 29]. Сатирик часто пропонує власне ба-

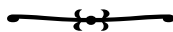
чення ситуації, намагається виявити приховані риси характерів та істинні мотиви вчинків: „Вони змагалися за ранги, за посади, / Усі міністрами забagli бути враз, / Їм марились чини, банкети і паради, / І вдячні оплески вірнопідданчих мас. / І з поведінкою бундючних самураїв, / Вони товпилися по вулицях, церквах, / Їм і не снилося, що тільки за льокаїв / Служитимуть панам за совість, не за страх” [2, 29]. У сатирично-іронічному ключі Мелетій Кічура змальовує цуцика, який «вірно служить» своїм господарям. Як бачимо далі, автор висловлює іронічне співчуття цуцику: „Даремно ти цієї штуки / Учився віддано й покірно. / Знайшлися інші виконавці, / Нехай пройдисвіти, ганьби, / Та хоч не хоч, признати мусиш, / Що роблять краще це за тебе” [2, 29].

Отже, у поезіях збірки *Останні могікани* з властивою йому викривальною сміливістю Мелетій Кічура зосереджує увагу не лише

на моральних та духових вадах певних осіб, а перш за все торкається гострих політичних, національних проблем, які визначали і формували соціальні орієнтири сучасників. Для сатиричних творів поета характерні такі стилістичні прийоми, як іронія, сатира, гротеск, сарказм та шаржування. Вони виступають засобами вираження авторської позиції, стаючи важливим способом створення характеру героя, формуючи домінуючі поетичного стилю автора

### Bibliography and Note

1. Гончарук Микола, *Українська сатира періоду революції 1905 – 1907 років*, Київ: Наукова думка 1966, 156 с.
2. Кічура Мелетій, *Останні могікани*, Київ: Західна Україна 1930, 29 с.
3. Підлуцький Олексій, *Постаті ХХ сторіччя. Юзеф Підсудський: начальник, який створив собі державу*, [у:] *Дзеркало тижня*, 2001, № 5.
4. Świętek Ryszard, *Lodowa ściana: Sekrety polityki Józefa Piłsudskiego 1904 – 1918*, Kraków 1998.



Olena Fedosiy

**PECULIARITIES OF HUMOUR AND IRONY IN LIUDMYLA  
TARNASHYNSKA'S FLASH FICTION**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

*Abstract:* The article deals with peculiarities of modelling of women psychology and mental outlook in the context of kinship of Ludmila Tarnashynska's short fiction. Specificity of perception of women psychology, of spiritual world is discovered; inner-psychological conflicts of family, professional relations are analysed; artistic study of dialectics of inner world of man and woman characters in the context of family collisions is outlined. The use of artistic capabilities of humour and irony in writer's novellas in reproduction of man and woman family relations is studied.

*Keywords:* relationships, professional responsibilities, story, humor, irony, magnetic storms

In separate short stories of *Umbrella for Every Rain* by Liudmyla Tarnashynska attention is focused on disclosing peculiarities of women psychology, temper and mental outlook in the context of family, professional relations.

Unveiling of women characters in *House for Daughter Built* story takes place in the context of storyline-compositional collision: parents with misunderstanding and offence perceive that their daughter does not want to live in the house they have built for her and she moves to the city: "Why have you left the village? Having neglected this house as beautiful as the pysanka, which laughs with its broad windows and blinding tin roof? So what worthwhile have you exchanged?" [1, 212-213]. Ahafya's tries to persuade daughter to return to the village and to dwell in the new house remain unsuccessful.

Ahafya's negative aspects of personality are revealed in an eloquent episode where she did not let neighbour boys in the new house to watch TV: "Why welcome others' children... They will bring in dirt, bloody twins..." [1, 216]. Such mother's behaviour ultimately persuades Olha that she will not live in the new house.

In her stories *What are Your Dreams Zoyka?*, *Trip to Son*, *Three Letters 'to be Called for'*, *Chain*, *What if She is Also Myroslava?*, *Magnetic Storms*, *Zaporozhets*, *Empty Evening* artistically conceiving dialectics of relations between man and woman which is the topical centre of such Liudmyla Tarnashynska's stories, the author focuses on complicated human relations, reproduces sophisticated ways for the search of concordance, human's harmony within himself, with other human beings and with the world. The

basis of genre-content structure of writer's stories is artistic transformation of episodes gripped from everyday family or social life (*Guests From Alien Side, Pears Have Got Ripened, Visit, Presentation*).

In *What are Your Dreams Zoyka?* story character's individualisation takes place in vectors of family relations. Having ordered to the husband not to visit his former family and not to see his children Zoyka had no doubt in propriety of such decision and felt no remorse thereabout. However the phrase pronounced by her sick father – "I am afraid there will be the time when Vasiliy will not forgive you for his children..." [1, 182] – makes Zoyka reconsider her position, her relations with Vasyl'. In order to stress character's inner evolution the writer enters a dream into story body. It is in the dream that Zoyka's subconscious guilt is expressive.

A trip with the former husband to the son who is in the army becomes a reason for Olha (*Trip to Son*) to recall the past. Friendly communication of Olha and Andriy is involuntarily interlaced with remembrances about the former feeling. Late repentance (There was love and parental happiness. But we ruined everything. No, it is me who ruined" [1, 191-192]) is not capable of returning the lost things, to return the past. Specifics of story's storyline-compositional organisation – a conversation of characters in the carriage – fosters maximal disclosure of artistic conflict of tempers.

A trend to demonstrate various aspects of relations between man and woman is realised in Liudmyla Tarnashynska's stories. Thus, in *Three letters 'to be Called for'* Halia's and Vasyl's

recollections of their youth and lost opportunities could have become a factor of uniting their lives. However, the impediment thereto becomes hesitancy of Vasyl' who is able only to write beautiful letters.

In *Chain* story the determining role in demonstrating peculiarities of relations between Petro and Valentina is played by an artistic feature – a silver chain. Looking at Valentyna who has put on his gift which is the silver chain Petro feels annoyance which nature he cannot explain. As it comes out about the chain Petro "brought it not from a jewelry shop and not even from a consignment shop but bought it for his first wife who even managed to use it for a while" [1, 92]. Discordance into Mykhaylo's (the main character of *What if She is Also Myroslava?*) inner world is brought by a suspect: "What if his so-called faithful wife has also fallen in love so selflessly and recklessly?!" [1, 58]. Occurrence of such suspect makes Mykhaylo realise that actually he knows very little about Myroslava's inner world.

Liudmyla Tarnashynska's stories are remarkable by original artistic projections, they demonstrate author's ability to establish both men and women characters with ironical implication, through the use of humour and irony to model unique characters, to depict spiritual and psychological, emotion-intellectual nuances which jointly form human personality.

Using artistic features of humour and irony in her works, the writer also demonstrates relations of Vira and Ivan in *Magnetic Storms*. Having found out about impact of magnetic storms upon human organism Vira finds excuses to her behaviour: "[...] it looks



like I am not that naughty woman as people sometimes rumour about me when such storms are proved by scientists. If the nature trembles so often why could not I get hot under the collar sometimes – the soul is alive, hot...” [1, 217].

Psychological unexpectedness for Anton – the main character of *Zaporozhets* story is the divorce application submitted by his wife – Tetiana. Searching the reasons for such act Anton comes to the conclusion that his wife “could not live through that he had left for a ‘resort’ by himself, without her” [1, 89]. The collision projected in the story as generated by inability to decide to whom an old car *Zaporozhets* must belong has ironic implication. Long disputes, in which contumacy and pertinacity of the former exemplary matrimony are revealed, are finished with the “saving compromise”: “[...] the Nazarchuks rolled out their car from the yard, pushed it to the outskirts, poured with kerosene and, before pushing it from a hill Anton Zinoviyovych fired a match...” [1, 89].

Character of Tereshchenko – a character in *Empty Evening* is disclosed in the context of family and professional relations. Recording the move of ideas, impressions, observations the author demonstrates character’s traits: ironic relation towards women-scientists (“Oh, those women! They should better take care of home, help husband, instead they ‘give birth’ to dissertations in ordeals and patience to envy” [1, 36]), career ambitions (“[...] meanwhile he, Tereshchenko, shall live for salary of a junior research associate... It should be forced!...” [1, 40]).

Ivan Denysiuk writes that a story “grips an emotion of the minute, a brisk

flash of life, a splash of a wave, it shows the ‘world in a water drop’, it shows the big thing in a little one” [2, 129]. Certain stories by Liudmyla Tarnashynska, in particular *Guests from Alien Side, Visit, Pears Have Got Ripened, Presentation* demonstrate author’s mastery to grip from life and to artistically transform special characters, episodes, situations showing the generality in singularity. As a rule, such works are distinguished by deep revelation of a character, availability of a single temper of epicentre. The specific feature of those characters of the stories is alienation from the environment, inability to get adapted to the context of modern life, to become a part of its rhythm.

Thus, in *Guests from Alien Side* the simulated situation opens a disappointing position of two old persons – Hryts and Marusia. Having left native village upon son’s advice they, deprived of usual environment, are compelled to live through the rest of life in loneliness. Painful adaptation of Hryts and Marusia to peculiarities of modern urban life is depicted through a tragic-comic scene, which is displayed through the prism of characters’ perception. With elements of humor and irony, the writer depicts sincere surprise and indignance of Hryts and Marusya that they were driven out from somebody else’s wedding which they visited trying to be among people and believing that on all weddings visitors are treated like in their own village: “Look at them! So much, fuss about nothing! Are she and Hryts some scums? Criminals? Drunkards? Praise the Lord! They are people like anyone else. Yes, they peacefully and silently came in to the hall, humbly sat at somebody else’s wedding table, had a shot of alcohol to the health of

the newly married... so, what's wrong that they are not acquainted? But that was from the bottom of Marusia's and Hryts' hearts" [1, 27].

The feeling of alienation and loneliness perceived by the characters is shown by the episode of granddaughter's visit who visited the old people neither to ask about their health nor material state but to ask for money for wedding. Hryts and Marusia gladly give last money "the money reserved for own funerals" [1, 31], because they are glad that finally someone needs them, someone is interested in them and it is no matter for which purpose.

The character of *Visit* story has similar fate. At the instigation of her daughter, Dunia sold her country house and moved to the city. Staying in the native village she says to her neighbour that she lives in her daughter's country house in a closet with even no windows: "– Can't you stay at daughter's place? – Why, I can. Only – Dunia lowered her voice, – you know, Ksenia, it is scary to put your foot there: furniture is new, luxury, behind the glass there are crystal glass items, floors are covered with carpets, everything is in roses and the kitchen is like in the movie – I am even afraid to touch pans [...]" [1, 221].

*Pears Have Got Ripened* story is close in terms of idea-aesthetic aspect in the stories in question. Old and weak Ustyna having a son and a daughter, own house feels lonely and abandoned. The old shack is the only world where there live recollections about her older son Ivan, therefore Ustyna maintains it, she resists her son Mykola's blandishments to ruin it and to arrange a bee yard: "They understood each other, she and the old shack. Ustyna learned

to talk with it as if with a living being. She would start a talk like that: "Oh my window, my hope, may be you will see from far away worlds my son Ivanko or maybe you stare to the distance; probably he is walking home from strange inhospitable roads..." [1, 209]. Alienation, loneliness which the old lady suffers are aggravated by her son Mykola's and daughter-in-law's attitude towards her, who refuse to take her to their house after the hospital not to have bother. A speaking artistic element in this context is pears, which have got ripen and which Mykola brought to the market for sale not giving same to the mother: "Pears seem to be ripen. Can it be that they brought green pears to the market? If some were soft, I would try one [...]. Thus... they have not given one to me" [1, 210-211].

Her internal dissonance which a character of *Presentation* suffers is resulted from disparity between surrounding affairs and her emotional-psychological state. Alienation of Maya who performing her professional duties visits a presentation is stressed not only by her internal state but by surrounding factors as well: her used voice-recorder and dress are in contrast with the elegant society, exotic fruits and beverages, expensive flowers. Ironic-contemptuous attitude to everything which takes place deepens abyss between the character and surrounding people, sharpens the feeling of alienation and otiosity: "For the last time she looked at the red-hot and excited community and sharply feeling her otiosity among those red-hot – indifferent people, aloofly and wailfully headed towards the door" [1, 35]. For Maya closer and more understandable are an invalid person begging in the

underground walkway, a countryside lady selling snowdrops there. This underground walkway, money that Maya gave to the beggar, flowers bought from the lady play a role of somewhat limbo, releasing character's soul from negative impressions resulted from: "She left the dark underground walkway as if a nightmare - slowly and with a relief". [1, 35].

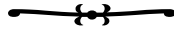
An important role in constructing genre models of Liudmyla Tarnashynska's flash fiction is played by original artistic creativity. Mastership of writer's psychological prose writing is in demonstrating complicated characters, feelings of loneliness lived through by characters, emotional nuances, depicting psychologically-sensual range of

relationships between characters in the context of family, professional relations.

Using artistic capacities of humour and irony in her works, Liudmyla Tarnashynska artistically researches human being's inner world: focuses on complicated human relations, reproduces sophisticated ways for the search of concordance, human's harmony within himself, with other human beings and with the world.

### Bibliography and Notes

1. Тарнашинська Людмила, *Парасолька на кожен дощ*, Київ: Неопалима купина 2008, 260 с.
2. Денисюк Іван, *Поетика новели*, "Жовтень" 1969, № 10, с. 127-134.



**Valeriy Bedryk**

**CURIOUS POETRY GENRES IN MODERN UKRAINIAN COMBINATORIAL LITERATURE (BASED ON POETRIES OF IHOR KACHUROVSKYI, YURKO POZAYAK, VICTOR MELNYK)**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Валерій Бедрик**

**ЖАНРИ КУРЙОЗНОЇ ПОЕЗІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КОМБІНАТОРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ (НА МАТЕРІЯЛІ ТВОРЧОСТИ І. КАЧУРОВСЬКОГО, ЮРКА ПОЗАЯКА, В. МЕЛЬНИКА)**

*Abstract:* The article is devoted to the progressing of curious poetry genres within modern Ukrainian literary combinatory. The curious poetry by Ihor Kachurovskyi and Yurko Pozayak is compared, and stylistic features of combinatorial literature genres in the works of poets were analyzed. Curious genre often gives a parody effect. The origins and traditions of Ukrainian combinatorial literature are shown in the article. In particular, in the experimental poetry Victor Melnyk follows French group Oulipo traditions. He doesn't just copy genre restrictions, which were developed by precursors, but also expands the boundaries of Ukrainian poetry and the reader becomes an active participant of the poetic text creation.

*Keywords:* curious poetry, combinatorial literature, experimental literature, macaronic verse, cento poetry, logogriph, brahykolon

Жанрова парадигма сучасної української курйозної поезії надзвичайно багата. Продовжують розвиватися поетичні жанри, що зародилися ще в Середньовіччі або навіть в Античності (магічні квадрати І. Лучука та Н. Гончара [7, 37]). Виникають також нові, а старі модифікуються. Плідним є вплив західного авангардизму, притаманного європейській культурі упродовж усього ХХ ст. Завдяки йому на український ґрунт переносяться техніки світового авангарду й актуалізується перервана традиція укра-

їнського футуризму початку ХХ ст. Тому в єдину систему об'єднуються елементи поетики Бароко, українського авангардизму 20 – 30-х рр. ХХ ст., світового авангарду середини ХХ ст., постмодернізму. Завдяки розвитку мультимедійних технологій постають нові сфери існування й рецепції поезії.

Звісно, в сучасному літературному процесі у межах курйозної поезії частина її жанрів набули більшого поширення (паліндром, фігурна і власне візуальна поезія), частина менш

поширені (легатна, шумова, акровіршування), деякі взагалі зустрічаються рідко (брахіколон, логогриф, ліпограматичний вірш), інші (як шахопоезія) саме набувають поширення [9], [5]. І. Лучук та М. Мірошніченко (які самі є одними із найяскравіших авторів курйозної поезії сучасності) у своїй антології української паліндромії *У сузір'ї Рака* зібрали вірші сорока шести авторів [13]. Т. Назаренко теж у знаковій для сучасності антології *Поезографія. Сучасна зорова поезія українською мовою* об'єднала двадцять вісім авторів, які на її думку «репрезентують потужну когорту сучасної української візуалістики» [10, 15]. Творчість більшості письменників звісно не пов'язана винятково із курйозною поезією. Однак часте звертання авторів до такого віршування сприяє їх ідентифікації саме із нею. Багато із сучасних письменників звертаються до курйозної поезії епізодично і є творцями лише кількох текстів, що улягають в її парадигму. Ще більше авторів застосовують елементи її поетики задля особливого увиразнення тексту. Зокрема у Станіслава Бондаренка є не лише паліндроми [1], а й проза, яка теж густо помережана паліндромними вставками [2]. Загалом проблеми поетики курйозного віршування сучасності виходять далеко за межі самої поезії, оскільки курйозна поезія постала як метажанр, а отже є наджанровою і міжродовою системою, яка перебуває одночасно на межі усіх трьох родів літератури та інших видів мистецтва і культурної діяльності людини. Вона існує у дискурсивному просторі й виходить не лише за межі літератури, але й межі самого мистецтва.

Отже, поетики курйозного віршування стосуються і різноманітні візуальні засоби увиразнення тексту також прозового. Особливо, коли задля цього увиразнення застосовуються прийоми курйозної поезії або аналогічні. Також сюди належать тексти на межі поезії і прози. Перебування курйозної поезії «на межі» родів, видів, жанрів, або за вдалою характеристикою Дмитра Чижевського «поза межами краси» [14], з одного боку, сприяє певній маргіналізації в літературному та літературознавчому просторі, а з другого – поширенню і самого явища, і збільшенню уваги до нього. Зразки курйозного віршування наявні у творчості багатьох авторів сучасності із надто різною поетикою, до прикладу, на повноцінні курйозні жанри і фігури натрапляємо у Юрія Тарнавського, Ігоря Качуровського, Юрка Позаяка, Юрія Садловського і цілої когорти інших. Для деякого курйозна поезія є елементом барокової поетики, притаманної його творчості загалом (Позаяк), дехто оригінальні форми вірша застосовує для підкреслення комічного ефекту текстів (І. Качуровський), в інших поява курйозних елементів пов'язується з природною вписаністю творчості у контекст світового літературного авангарду (Ю. Тарнавський).

Поетика віршів Юрка Позаяка закорінена в барокову традицію. Якщо й ідеться тут про постмодернізм, то саме про ті елементи його як стилю, які співпадають із Бароко. Найперше, що бачимо, це поєднання різнорідного матеріалу, на перший погляд такого, який не узгоджується. В одному тексті поряд постають фрагменти різних стилів – високого й бурлескного [11; 18, 67, 70, 116] або строго

дотримуються формальні жанрові вимоги, але при цьому зміст твору невідповідний, що створює пародійний ефект [11, 20]. Цьому ефекту сприяє також поєднання в одному творі різних мов. Так постає так званий, відомий ще з Бароко, макаронічний вірш, зразком якого є *Англійська баляда* [11, 8], написаний впереміш українськими та англійськими словами. При тому англійські подано українськими літерами, як вони звучать, і серед них майже винятково іменники в називному відмінку. Таким чином макаронічність мови не надто утруднює сприйняття тексту і при тому сприяє його комічності. Загалом навіть філософський вірш про смерть набуває бурлескних рис.

Макаронічна мова в художній літературі стає популярною у періоди двомовності або коли застарілу чи книжну версію мови витісняє народна жива. Так було у XVIII ст. із одночасним застосуванням латини і слов'янських мов, книжної офіційної та народної, яка саме починала завойовувати повноправне місце в літературі, так було і пізніше у XIX і XX ст., коли письменники застосовували прийом макаронічної українсько-російської мови задля висміювання побутування такої суміші в інших сферах. У кінці XX ст. англійська мова як мова глобалізованого світу різко стає популярною і вживаною на пост-советському просторі. А проникати в різні сфери людської діяльності цього простору вона стала значно раніше. Таким чином висміюється і сам жанр баляди (*Англійська баляда*, яка такою є завдяки макаронічній суміші лексики і відповідному мотиву, нею створеною), висміюється із перспективи уже XXI ст. (сам вірш написано

1984 року) і широке застосування англійської мови у сферах і ситуаціях, де можна уникнути іншомовних слів. Подібно наближеним до цього жанру є вірш *Фаталістична візія* [11, 14], у якому макаронічного ефекту досягається за рахунок уведення й нагромадження в одному творі хоча й кодифікованих українською, однак непритаманних поетичним текстам, іншомовних слів: *турбуленція, пертурбації, дестинації, гомункуль, констеляції, ретиради, предиковано, астроімпульс, дебакль, перфідія, автентичний* тощо. Загалом творчости Юрка Позаяка притаманне застосування макаронічної, так само як і тарабарської мови. У його текстах можуть поєднуватися лексеми двох [11, 44], трьох (наприклад, еспанська, японська й українська [11, 24]) мов тощо.

Близькою до макаронічної поезії є теж наявна у Юрка Позаяка тарабарська. Тарабарська мова передбачає анаграматичні перестановки звуків, складів чи коренів сусідніх і близьких слів, але такі перестановки хоч і допускають безліч варіантів, однак у кожному тексті мають дотримуватися певних правил. У Юрка Позаяка тарабарською мовою написана *Євбазівська баляда* [11, 135], з приміткою, що це – таємна мова злодіїв Єврейського базару у Києві. Ефект закритості мови досягається завдяки тому, що у словах перший і другий склади з кінця або звуки останнього складу між собою переставляються («продашалва»), перед ними додається силаба зі звука «ш» і тої головної, яка після перестановки опинилася в кінці слова. В односкладових і двоскладових словах така силаба просто додається на початку слова

(«шалійма»). Але від цієї схеми є відступи: силаба може бути доданою без попередньої перестановки («никошагда»).

Наявність у текстах Юрка Позаяка своєрідного словотвору (*кохальних, феєрокарнавалів, дифірамбно* [11, 54]) і звернення до образу П'єро свідчить також про його увагу до українського футуризму і зокрема до постаті Михайля Семенка. Бувають і лексичні збіги: у Юрка Позаяка «пахку сигарку» [11, 115], у Михайля Семенка – «пахка / пахитоска» [12, 34]. Трапляються в Юрка Позаяка логогриф [11; 30, 50], брахіколон (*Стилізація 1918* [11, 46]), паліндром [11, 50], анаграма (*Морбідна візія* [11, 15]), омонімічна панторима [11, 74], є такі панторими хорватською мовою [11, 149], елементи алітераційного вірша, застосовується антанакласис – риторична фігура повторення омонімічних слів у різних значеннях, що може утворювати омонімічну риму (*Чорнобильський букварик* [11, 17]) тощо. Його омонімічні калямбурі мають широкий спектр від гумористичних і пародійних до філософських: «мені у рай / собез» [11, 87] («у рай» тому, що «кинувсь під трамвай», з яким і римується, а в «райсобез» – «Побачить Галю»).

Про інтерес автора до літературної комбінаторики свідчать і його переклади. Зокрема він переклав *Сто тисяч мільярдів сонетів* Ремона Кено – одного із засновників французької групи УЛІПО (*Майстерня потенційної літератури*) і найяскравіших представників комбінаторної літератури у світі. Сам термін «літературна комбінаторика» у своїх теоретичних працях увели представники УЛІПО, багато з яких одночасно

були і математиками і письменниками. Сучасний білоруський літературознавець Віктар Жибуль називає й інші терміни на позначення комбінаторної літератури – формальна література, література форми та гри, академічний авангард, література техне [4]. Комбінаторикою власне називається один із розділів математики, у котрому досліджуються усі можливі варіанти перестановок та комбінації елементів, відповідно «комбінаторна література заснована на різноманітних перестановках елементів тексту, розрізненні його варіантів. Твори, написані за вимогами таких принципів, вирізняються тотальністю формальних обмежень, штучним звуженням словника, можливістю додаткового прочитання тексту чи його частини із допомогою певних маніпуляцій» [4]. В. Жибуль розрізняє «літеральну» і «концептуальну» літературну комбінаторику. Перша пов'язується із принциповою роллю у тексті літер та їх комбінацій, а радше співрозмірних із ними одиниць – складів, слів або й звуків. До неї належать паліндроми, акровірші, тавтограми тощо. У концептуальній комбінаториці «об'єктом пермутації робляться більші за слова сегменти тексту – рядки, абзаци, оповіді і т. д.» [4].

Власне *Сто тисяч мільярдів поезій* Р. Кено і є такою концептуальною комбінаторикою, вони становлять за висловом В. Жибуля, «своєрідний поетичний конструктор» [4]. До циклу належать десять базових сонетів, відповідні рими однакові в усіх десяти текстах, окрім того кожен рядок є самодостатнім завершеним реченням. Завдяки цьому будь-який із рядків читач має змо-

гу довільно комбінувати із рештою рядків циклу, таким чином утворювати постійно нові сонети, «Р. Кено підрахував, що подібних комбінацій може бути сто тисяч мільярдів, на їх прочитання піде 200 мільйонів років» [11, 152]. І це при тому, що автор не врахував, окрім можливості горизонтальних перестановок, ще й комбінування вертикальне, яке зрештою теж допустиме завдяки збігам римування відповідно у катренах і терцетах усіх десяти сонетів. Справді десять текстів по чотирнадцять рядків дозволяють  $10^{14}$  перестановок, що й дорівнює сто трильйонів або сто тисяч мільярдів, а отже читачі можуть отримати  $10^{14}$  сонетів «досконалих у формальному пляні і доволі змістовних» [4], В. Жибуль зазначає, що «можливо, хто-небудь таким чином зможе прочитати сонет, який досі ще нікому не траплялося прочитати і, може, нікому й не доведеться» [4]. Юрко Позаяк наводить і п'ять власних варіантів комбінаторного сонета [11, 163-167]. Є у Р. Кено і ще одна комбінаторна концептуальна книга – *Вправи зі стилю*. У ній один і той же, до того ж банальний і короткий, сюжет автор переповідає 99 разів, але щоразу в іншому стилі або жанрі. П'ять із варіантів: *Александрини, Сонет, Баляда, Танка і Верлібр* переклав Юрко Позаяк [11, 169-177]. Серед інших його перекладів варто назвати *Полювання на Снарка* Льюїса Керолла. У цьому тексті застосовуються алітераційні прийоми (імена усіх учасників полювання починаються на літеру Б), вживаються характерні для Л. Керолла складні т.зв. «слова-портмоне», що виникають як сполука кількох слів, а завдяки звуковим асоціаціям здатні від-

силати до значно більшої кількості значень.

В українській літературі не лише аналогом експерименту Ремона Кено, але й новим рекордом комбінаторної літератури є *Трильярди сонетів* Віктора Мельника [8]. Цю збірку становлять уже не десять, а чотирнадцять сонетів, так само розрізані на окремі рядки, поєднання яких належить до компетенції читача. Кількість комбінацій української сонетної комбінаторики сягає сімнадцятизначного числа, що дорівнює понад одинадцять трильярдів – 11112006825558016 (у Р. Кено – п'ятнадцятизначного). Ці сонети можна читати традиційно, по порядку один за одним, а можна бути своєрідним активним реципієнтом – співавтором. При чому, як зазначає сам Віктор Мельник, створення українського циклу і переклад Юрком Позаяком французького відбувалися майже одночасно і не пов'язані між собою [3]. Спонуками створити такий цикл для В. Мельника, як і для його барокового попередника І. Величковського, не було прагнення простого наслідування іноземних зразків: «Задум автора – не в тому, щоб шокувати кількістю комбінацій» [3]. В. Мельник пояснює, що «скористався їхньою формою так, як ми користуємося клясичними поетичними формами (октавою, сонетом, вінком сонетів etc.), поставивши перед собою інші завдання, продиктовані ментальною стилістикою сьогодення» [8, 9]. Як зазначає автор, комбінаторика цього циклу «дозволяє в межах одного й того ж твору різко зміщувати акценти та ракурси, актуалізувати несподівані асоціації тощо. Такий алгоритм прочитання віддзер-



калює світобачення сучасної “людини інформаційної” – часто фрагментарне, колажоподібне, внутрішньо суперечливе» [8, 12-13]. Коли варіанти творить читач, він, окрім того, що бере участь у виникненні нових потенційних літературних текстів, таким чином складає не традиційні сонети, а теж один із жанрів курйозної поезії – центон. При тому таке зміщення акцентів, на думку рецензента, не просто забезпечить «доволі змістовні» тексти: «у збірці Ремона Кено при переставлянні рядків з одного сонету в інший зникає естетична цінність вірша, залишається лише зовнішня форма, в якій рядки припасовані один до одного передусім за римою, але дуже мало – за змістом. Натомість у книзі талановитого українця сенс і літературна естетика залишаються в будь-якому поєднанні рядків із різних сонетів, завдяки тому, що вони об’єднані однією тематикою – трагічним сприйняттям сучасного світу» [3]. На нашу думку, єдність змісту, естетична цінність чи то в Р. Кено, чи В. Мельника не зникає і не забезпечується тематикою, а належить до компетенції активного реципієнта. Оскільки сама форма монтажна, її варіанти можуть бути мозаїчними, а можуть – суцільними залежно від вибору співтворця або випадку. Зрештою, це форма, яка сама набуває окремого додаткового змісту, як і в інших жанрах курйозної поезії. Близькими до такої монтажної автоцентонної структури циклу віршів є вінки та вінки вінків сонетів, єдність яких однак забезпечується не довільним монтажем, а упорядкованою комбінаторикою. Якщо на послідовне прочитання усіх варіантів сонетів Ремона Кено знадобилося б

за його підрахунком 200 мільйонів років, то «для прочитання в такому ж темпі усіх сонетних варіацій збірки Віктора Мельника знадобилося б у 111 разів більше часу, тобто понад 22 мільярди років», – зазначає Сергій Дзюба [3]. Звісно, такі комбінаторні експерименти монтажного створення тексту не вимірюються винятково цифрами, а актуалізують потенційні можливості самої літератури, не лише експериментальної, а всієї. Але цю потенцію увиразнюють саме жанри курйозної літератури.

Ще одним автором, який практикував літературну комбінаторику в широкому розумінні є прихильник строгих строфічних форм Ігор Качуровський. Його захоплення клясичними формами вірша демонструє навіть звернення до жанрів курйозної поезії. Їх щоправда він вживав лише у збірці пародій, шаржів, епіграм та літературних жартів *Parodiarium Хведосія Чички* [6]. Писалася тексти, котрі увійшли до збірки упродовж 65 років, але окремим виданням дійшли до українського читача лише в 2013 році. При тому, що курйозність жанру у нього завжди поєднується із комічним пародійним ефектом, таке звернення сам автор не вважав несерйозним: «саме в жанрі пародії Качуровський – він же Хведосій Чичка – отримав найвище, на власний погляд, визнання» [6, 5]. На переконанні автора, що однією з рис, притаманних справжнім поетам є «саме здатність легко перемикатися з високим стильовим реєстрів на іронічно-пародійну хвилю» наголошує Олена О’Лір [6, 6]. Застосування рідкісних метричних форм, які зараховуємо до жанрів курйозного віршування, в І. Качуровського викликане не лише

потребою виразити дотеп у незвичній, дивній чи дивакуватій формі, а й теоретичними інтересами автора, окремі з них «узагалі виникли на перетині стилізаторських і віршознавчих зацікавлень» [6, 10].

І. Качуровський не лише творив у межах клясичних строфічних форм (нехай і рідкісних), але й експериментував із формою. Прикладом першого слугуватимуть зокрема його брахісонети, другого – брахіколон *Мудродзвонність*, записаний катреном: «Сян – Дін. День, синь; / Тин, тінь, сон динь. / Там – дім, дим дум / Тям: там – сам сум!» [6, 12]. Загалом вірш ліричний, а включення його до пародійної збірки виправдане лише формою, якщо його вважати пародією на експеримент, то ця пародія сама перевершує багато літературних експериментів. Два, поміщені до збірки, брахісонети – *I. Лицарі радості* і *II. Лицарі смутку* [6; 94, 95] є поєднанням клясичної форми сонета та жанру курйозної поезії – брахіколону – найкоротшого з віршових розмірів.

В І. Качуровського стилізації Т. Шевченка є вправами, близькими макаронічній поезії. Пародійного ефекту досягається завдяки уведенню у стилізації непритаманної стилізованому тексту лексики: в *Ой, три шляхи...* це лексика української еміграції [6, 14-15], у *З «Кобзаря», писаного 1960 року* – лексика, вживана в підсоветській Україні [6, 16-17]. До власне макаронічної поезії в І. Качуровського належить вірш *З німецьких поезій* [6, 32], у якому кожен рядок починається українською мовою, а завершується німецькою, відтак рими припадають саме на німецькі слова. Олена О'Лір назвала

цей вірш віртуозним зразком ужитку макаронічної мови у віршовій гумористиці «у традиціях Котляревського» [6, 11]. Порівнявши його із так само макаронічною *Англійською баладою* Юрка Позаяка, можна виявити певні подібності. Так само пародіюється романтична європейська балада, у Качуровського – німецька, у Позаяка – англійська. Пародіюється не конкретний твір, а стиль, притаманний європейській літературі XIX ст.: у Юрка Позаяка «Сто століть і сірий стоун... / Хто там?! Незнайомий гест?! / Ноубоді... Тисне чест, / Колд віків проходить в боун...» [11, 8-9] (макаронічні англійські слова передано українськими літерами: стоун – камінь, гест – гість, ноубоді – нікого, чест – груди, колд – холод); в Ігоря Качуровського «Про ранній час, про *shöne Zeit* / Повім я, *meine Herr'n*. / Уже зникає *Dunkelheit*, / Вже гасне *Morgenstern*» [6, 32] (*shöne Zeit* – гарний час, *meine Herr'n* – мої панове, *Dunkelheit* – темрява, *Morgenstern* – вранішня зоря). При тому у Юрка Позаяка пародійність навіть менш демонструється, у баладі витримана, притаманна романтизму лексика: північ, місяць, годинник, маятник, лицарство, труна тощо, а притаманне Бароко і пародіям змішання високого та низького стилів відсутнє. В І. Качуровського навпаки, комічність досягається не лише завдяки застосуванню макаронічної мови, а й уведенню у баладний твір непритаманної лексики, поєднанню піднесеного та низького: «Забудь, що ти шукаєш *Brot*, / Як пес, піджавши *Schwanz*», «Увесь прокинувсь *Vaterland*, / *Schweinheim* і *Räubersteig*» (*Schwanz* – хвіст, *Vaterland* – батьківщина, *Schweinheim* – свинарник,

Räubersteig – розбійницька стежка). У макаронічній баладі І. Качуровського гумор забезпечують і формальні засоби самого жанру, і поєднання різностильових елементів, цілком у традиціях бурлескних переробок, зокрема І. Котляревського. Пародійні стилізації зрештою теж належать до комбінаторної літератури – пародійований твір і пародія в певному сенсі лишаються варіантами одного тексту із застосуванням потенційних слів.

Ще одним комбінаторним монтажним поетичним жанром, що його вишукану форму застосовує І. Качуровський, є центон. Вірш *Спрага* [б, 78] із підзаголовком, що пародійно обіграє сам жанр («збірка збірок»), змонтований із рядків одинадцяти поезій Яра Славутича. При тому, що центон І. Качуровського складено майстерно – три катрени із суворо дотриманим римуванням *абаб*, покликаний цей жанр підкреслити певну беззмістовність тих поезій, які є для нього будівельним матеріалом. Таке монтування має свідчити, що рядки можна довільно між собою переставляти, складати із кількох віршів новий, і при тому не втрачатимуться образи, зміст твору. А це своєю чергою переконує у невибагливості цих самих образів, їхній штучній припасованості в будь-якому місці. Віршовий рядок «Затужавіла благодатна спрага» взято із вірша Я. Славутича *Уже на скроні висне сивина...*, в якого це спрага «І явних марив і неявних снів»; «Змагає мозок на пізнань шляхах» – із сонета *Жадоба світу, що дрімала в снах...*, там: «щасливий той [...] / Кому невтомно таїну розвою / Змагає мозок на пізнань шляхах»; далі «І тільки будня розбуя-

ла брага» взято із вірша *Відгомонила спрагла рівновага...*, І. Качуровський уникнув розділового знака тире, аби більш логічно пов'язати між собою рядки (у Я. Славутича «І тільки – будня розбуяла брага / Мені допалює сухі вуста», де «і тільки – ...» утворює анафору із попереднім рядком). У наступному катрені центона: «Цей чорний час, коли в знеможі змори / Тебе не зборе буйне безпуття», у Яра Славутича насправді: «Цей чорний час, коли в знеможі змори / Меч Азраїла четвертує нас» і «Утратиш лад чи відшукаєш нелад, / Тебе не зборе буйне безпуття!» із вірша *Сердець отаву, чисту й соковиту...* У третьому катрені центона: «Завагітніла думка на світанні, / Із серця вирвавши буття магніт», у Я. Славутича: «Завагітніла думка на світанні / І б'ються слів блакитні голуби», а наступний рядок продовжується «Із серця вирвавши буття магніт / Прийму ваш присуд на смертельнім пружі» з вірша *Бездонні лона повноводних рік...* Завершують центон рядки «І по насназі звабного ширяння / Прийму, як присуд, плодоносний гніт», які у Я. Славутича «І по насназі звабного ширяння / [...] / Чиїсь чуття п'янитиме до рання / Твоїх плодів достояне вино», а останній рядок із вірша *Хай прийде суд, хай гряне суд суворий...*: «І я, надпивши з келеха юдолі, / Прийму, як присуд, плодоносний гніт».

Порівнявши центон і його прототексти, бачимо, що можливість такого монтажу викликана не так беззмістовністю початкових віршів, як тими ж причинами, які дозволили створити свої цикли Р. Кено і В. Мельнику. Це окрім збігів у римуванні, насамперед те, що кожен рядок є завершеним реченням із підметом і

присудком («Мовчать бездушно не-пробудні гори») або називним реченням із обставиною («Цей чорний час, коли в знеможі змори»), рідше – дієприслівниковий зворот («Із серця вивавши магніт»), який уточнює присудок у попередньому рядку, і будучи метафорою, більше-менше здатний уточнювати будь-який абстрактний потенційний присудок. По справжньому пародійним є центон *Ленін скрізь...* (білий сонет з хвостиком) [6, 96]. Оскільки усі віршорядки взято із різних авторів і при тому пародист не намагався дотриматися рими, той поєднання їхнє викликає значно більший комічний ефект, аніж центон із віршів Яра Славутича.

Серед вишуканих курйозних жанрів зустрічається в Ігоря Качуровського також оморим – вірш всуціль із калямбурними римами, утвореними завдяки застосуванню риторичної фігури антанаклясис, що передбачає повторення омонімічних слів у різних значеннях, – гумореска *Американські гомоніми* [6, 33]. Антанаклясис як прийом застосовано в Качуровського і в загалом не курйозних віршах, наприклад *Зоопарк* [6, 34] (пародія із присвятою Еммі Андієвській). Серед інших літературно-комбінаторних експериментів варто назвати наслідування В. Брюсова – *Гіпердактилічні рими* [6, 98], а також близький до курйозної поезії жанр епіграми, до якого часто звертається поет [6, 152-167]. Застосовує І. Качуровський також бароковий прийом каталогізування – у вірші-пародії *Доповідь Бориса Олійника на з'їзді письменників* [6, 93]. Власне сама фігура каталогу не є суто курйозною, і вірш-каталог не є окремим жанром, але цей прийом близький поезиці

курйозної поезії. Насамперед можливостями комбінування елементів. Різноманітні нагромадження однотипних образів та навіть переліки понять були притаманні бароковій поезиці. У Качуровського вірш побудований як проста низка записаних через кому прізвищ письменників, при тому вірш римований. Такі вірші-каталоги трапляються і в інших письменників, зокрема в Івана Лучука *Окрім тебе – щebet, Мірко* [7, 33], який становлять так само просто через кому записані жіночі імена. Але при тому вірш Лучука є паліндромом, який однаково прочитується як від кінця, так і від початку.

Варто зазначити, що гумор І. Качуровського не є гумором комічних жанрів низового Бароко, а навпаки «явище високоінтелектуальне», «рафінований гумор інтелегента, тонкого дегустатора літературних страв» [6, 9]. На відміну від віршів Юрка Позаяка, теж комічних і сатиричних, теж інтертекстуальних, часто формально вишуканих, поезія Ігоря Качуровського, навіть пародійна, не є явищем масової літератури. У віршах Юрка Позаяка, як і в Ігоря Качуровського натрапляємо на згадки інших літераторів, відчутні мотиви українського Бароко і футуризму поч. ХХ ст., подеколи теж як пародіювання стилю чи жанру, однак його поезія – це гумор вулиці, масова література. Його вірші, короткі й епіграматично дотепні, переходять у фольклор. Зрештою видавці його теж називають одним зі «справді народних поетів сучасної України» [11]. Попередники Юрка Позаяка – низове Бароко, епатажні вияви літературного авангарду, попередники «Чички-Качуровського в такій інтелектуаль-

ній іронічній гумористиці – звичайно ж, неоклясики» [6, 9].

Жанри курйозної поезії є поширеним явищем у сучасній українській літературі й послуговуються ними не лише ті мистці, яких традиційно асоціюють із експериментальним, зоровим тощо віршуванням. Це викликано тим, що сучасна курйозна поезія як один із виявів літературної комбінаторики продовжує традиції не лише барокової курйозної, а усіх попередніх стилів і художніх систем. Маючи власним джерелом, окрім виявів вічного авангарду, також усі модифікації модернізму, застосовуючи практики як літературного експерименту, так і літературної традиції, система жанрів сучасної курйозної поезії об'єднується у своєрідний метажанр, який не просто притаманний нинішній культурній добі, а також значно сам формує її риси.

### Bibliography and Notes

1. Бондаренко Станіслав, *Кирилиця київських вулиць: Вірші*, Київ: Ярославів Вал 2011, 140 с.
2. Бондаренко Станіслав, *ОТЯВСЯ – Я СВЯТО, або Віхола лохів*, Київ: Ярославів Вал 2010, 200 с.
3. Дзюба Сергій, «Світ розламався, як світло об кришталь...»,

Web. 03.02.2015. <<http://litgazeta.com.ua/articles/svit-rozlamavs-yak-svitlo-ob-kryshstal>>.

4. Жыбуль Віктар, *Камбінаторная паэзія ў кантэксьце фармальных пошукаў беларускай літаратуры*, Web. 03.02.2015. <<http://old.belcollegium.org/lekcyji/litaratura/zhybul08.htm>>.

5. Капуста Віктор, *Карпачий маторик*, Київ 2003, 72 с.

6. Качуровський Ігор, *Parodiarium Хведосія Чички*, Дрогобич: Коло 2013, 356 с.

7. Лучук Іван, *Велес – се лев.*; Гончар Назар, *Не здуру гуру дзен*, Тернопіль: Навчальна книга-Богдан 2009, 88+88 с.

8. Мельник Віктор, *Трильярди сонетів*, Луцьк: Твердиня 2011, 32 с.

9. Мойсієнко Анатолій, *Шахопоезія*, Париж-Львів-Цвікау: Зерна 1997, 52 с.

10. Назаренко Тетяна, *Поезографія: сучасна зорова поезія українською мовою*, Київ: Родовід 2005, 204 с.

11. Позаяк Юрко, *Шедеври: Вибрані вірші*, Київ: ВІМА 2013, 240 с.

12. Семенко Михайль, *Вибрані твори*, Київ: Смолоскип 2010, 688 с.

13. *У сузір'ї Рака: Антологія української паліндромії / Упорядники М. Мірошніченко, І. Лучук*, Тернопіль 2011, 432 с.

14. Чижевський Дмитро, *По за межами краси (до естетики барокової літератури)*, Нью-Йорк: Українсько-Американське Видавниче Товариство 1952, 22 с.

**Yuliya Shkuratenko**

## **THE ELEMENTS OF GROTESQUE IN PAVLO HLAZOVYI'S WORKS**

Institute of Philology  
of Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Юлія Шкуратенко**

## **ЕЛЕМЕНТИ ГРОТЕСКУ У ТВОРЧОСТІ ПАВЛА ГЛАЗОВОГО**

*Abstract:* The peculiarities of grotesque usage in Pavlo Hlazovyi's works are presented in the article. The stylistic, syntactic and composition methods are studied. They dwell on grotesque effect. A special attention is paid to the synecdoche, the antithesis and the graduation. On the one hand, it is proved that certain part of Pavlo Hlazovyi's grotesque characters is based on folk ideas about the body. First of all, it is concerned with a navel, which is considered a part of a stomach, and a tongue, which is considered a the part of a mouth. On the other hand, it is proved that certain part of Pavlo Hlazovyi's grotesque characters is not connected with folk ideas about the body or about the corporality. Pavlo Hlazovyi's grotesque human characters created with the help of deformation of the number of features are presented in this second group.

*Keywords:* Pavlo Hlazovyi, grotesque, grotesque human character, Ukrainian literature

Гротеск – одна з невід'ємних складових української сміхової культури. Використання гротеску в українській літературі можна побачити вже в гумористично-сатиричних творах низового Бароко, а саме в нищинських віршах і інтермедіях, у байках Григорія Сковороди, в засвоєній поетиці барокової традиції *Енеїди* Івана Котляревського.

Пізніше до цього типу художньої образності як до засобу портретної характеристики та як до засобу відтворення комічних ситуацій звертався Т. Шевченко, зокрема в сатиричній поемі *Сон*, Г. Квітка-Основ'яненко в

повісті *Конотопська відьма*, М. Гоголь у повісті *Ніс*, І. Франко в портреті без рамок *Доктор Боссервісер*, у *Казці про Добробут*, І. Нечуй-Левицький у повісті *Кайдашева сім'я*. Використання гротеску є традиційним у гумористично-сатиричній літературі, тож зазначений перелік авторів і їхніх творів не є вичерпним.

Безперечно гротескне зображення дійсності представлено не лише в літературі гумористично-сатиричного характеру: у творах Юрія Клена *Попіл імперій*, М. Бажана *Гофманові ніч*, М. Куліша *Маклена Граса*, Т. Осьмачки *Ротонда душогубців* та

ін. виявлені унікальні зразки використання гротеску.

Проте у запропонованій статті особлива роль відведена гротескові, репрезентованому в гумористично-сатиричних текстах, а саме у творчості Павла Глазового. Тому варто зазначити про ще один важливий етап використання гротеску в історії української літератури, який був безпосередньо пов'язаний з радянською сатиричною літературою ХХ ст., зокрема з розвитком сатири, оскільки гротеск був і залишається одним з ефективних засобів типізації сатиричної літератури. Тож до переліку українських письменників-гумористів і сатириків, у творчості яких є елементи гротеску, належать Юрій Вухналь, Кость Котко, Остап Вишня, Є. Дудар, О. Черногуз, А. Косматенко, М. Годованець, С. Олійник та ще багато інших письменників, діяльність яких здебільшого була пов'язана з виданням українського сатирично-гумористичного ілюстрованого журналу «Червоний перець» або пізніше «Перець». До цього переліку належить і Павло Глазовий, у текстах якого елементи гротеску є одним із яскравих проявів його ідіостилу.

Чималий перелік українських письменників, які використовували означений вид художньої творчості, свідчить про те, що гротеск заслуговує на особливу увагу. Варто наголосити на тому, що творчість Павла Глазового в аспекті гротескних студій ще недостатньо вивчена. Дослідники, які звертаються до творчості Павла Глазового, а саме В. Косяченко [8], І. Зуб [7], В. Євтушенко [6], оглядали означений аспект його творчості побіжно. Тож метою статті є ґрунтовне дослідження специфіки вживання

гротеску у творчості Павла Глазового. Завдання, які поставив перед собою автор статті, полягають у тому, щоб з'ясувати, за допомогою яких засобів увиразнення мовлення, а також за рахунок якої композиційної та сюжетної організації художнього твору досягається гротескний ефект у гуморесках Павла Глазового. Окрім того, спробуємо спостерегти зв'язок гротескних елементів у творчості Павла Глазового із традиційним народним сміховим гротеском.

Як зазначає Валерій Шевчук, гротескними засобами зображення широко користувалися в епоху пізнього Бароко [11, 351]. Це відбулося не випадково. Традиція використання цього засобу бере свій початок, на думку Міхаїла Бахтіна, в українській народній сміховій культурі [1, 487]. Зокрема відголоски гротескної концепції тіла, яка безпосередньо пов'язана з матеріально-тілесним життям народу, можна простежити в українському народно-ярмарковому й святковому житті українців, у творчості мандрівних дяків та нищих кліриків [1, 487]. Ця народна традиція гротескного відображення дійсності була підхоплена І. Котляревським і широко застосована у творчості письменників, про яких зазначалося вище. Спробуємо з'ясувати, що ж зумовило такий інтерес до цього художнього засобу.

Очевидно, він приваблював авторів можливістю шляхом поєднання несумісних форм зображати контрасти дійсності. Адже звертання до цього художнього засобу дозволяє письменникові деформувати розміри та форми предметів із тим, щоб поєднати якості та явища, які не зустрічаються у житті. У такий спосіб

є змога витворити фантастично-спотворені форми, подеколи надмірно окарікатурені й шаржовані персонажі й ситуації, які слугують для того, аби виявити реальні протиріччя дійсності [3, 18]. Гротеск, руйнуючи структуру самого предмета чи явища, дозволяє витворити нові закономірності й зв'язки. Тож не дивно, що він вважається вищим ступенем комічного [9, 244]. Означені вище риси гротеску свідчать про те, що звертання до цього художнього засобу дозволяє письменникам створити яскраві й незвичні художні образи. Адже у гротеску за зовнішньою фантастичністю, неправдоподібністю приховуються художнє узагальнення глибинних суспільних процесів.

Так, зокрема, Павло Глазовий неодноразово звертався до гротеску: в його художньому доробку можемо простежити, з одного боку, народні гротескні образи, які пов'язані з гротескною концепцією тіла (за М. Бахтіним), а, з іншого боку, письменник створює гротескні образи, всуціль витворені авторською фантазією шляхом деформування комплексу ознак. Перш за все, звернемося до гуморесок, у яких представлена гротескна концепція тіла.

Гуморески *Радість* і *Горошинка* цікаві тим, що у них чітко простежуються елементи гротескної концепції тіла М. Бахтіна, яка безпосередньо пов'язана зі сміховою культурою народу. У першій гуморесці йдеться про Федора Ступу, який одного ранку прокинувся й виявив, що він без пупа. Гротескність зазначеної ситуації поглиблюється за рахунок поєднання реальної та ірреальної площин. Фантастична подія зникнення пупа у звичайної людини поєднується

з реальним світом, у якому Федір мчить у лікарню, де його оглядає професор. Цілком реалістичною за подібних фантазмагоричних обставин зникнення частини тіла виявляється реакція лікаря. Він вбачає причину деформації тіла пацієнта в тому, що: "Деформувався ваш живіт, / Бо ви з дипломом агронома / Засили в тресті "Продсолома" / Та й сидите вже двадцять літ. / До столу так себе приперли, / Що непомітно й пупа стерли" [5, 131].

Гротескного ефекту письменник досягає за допомогою синекдохи. Він переносить ознаки цілого на його частину. Достатньо мовити про пуп, як у нашій уяві постає вичерпне уявлення про чиновників, подібних до Федора Ступи. Це люди, діяльність яких не відповідає посадам, які вони займають. Це, так би мовити, позбавлені індивідуальности чини, яких ми сприймаємо відповідно до їхніх посад. Наш герой очевидно двадцять років бере хабарі в тресті "Продсолома" – це й зумовило ті обставини, відповідно до яких герой "стер" свій пуп.

Гротеск, на думку Бахтіна, завжди цікавить те, що випирає і стирчить із тіла, все, що прагне вийти за межі цього тіла [2]. Пуп, який міститься на череві, стає частиною гротескної гри. Він зазнає гіперболізації, і навіть часткового відділення від тіла, поглиблюючи гротескний ефект.

У гуморесці *Горошинка* Павло Глазовий трансформує образ язика як частини гротескного образу тіла. Сюжет гуморески розгортається в діялозі Андрія та Петра. Петро дивується тому, що він сам, на відміну від Никодима, за тридцять років "в начальство ще ні разу не попав" [5, 135]. Натомість Никодим – чоловік, який



вже тридцять років займає керівні посади: “То інспектор, то директор, то керуючий, то зав” [5, 135]. Його дотепний співбесідник Андрій розкриває причину такої соціальної несправедливості: він вбачає її у тому, що Петро не має горошинки. Власне горошинка – це метафора, яка позначає вертлявий язик. Далі письменник за допомогою антитези дає нам гротескне зображення язиків Петра та Никодима. Так, у першого чоловіка язик “не вертлявий і товстий, як черевик” [5, 135]. Натомість у Никодима язик “легкий, як горошина в міліцейському свистку” [5, 135]. За допомогою влучних порівнянь розкривається два типи язика – товстого, як черевик, і вертлявого, як горошина. Відповідно до цього порівняння вимальовуються і два типи людей – ті, які за допомогою підлабузництва й підвішеного язика просуваються кар’єрною драбиною, і ті, які через свій невертлявий язик не досягають кар’єрних вершин.

Гротескний образ Никодимового язика розкривається через стосунки з начальством: “Никодим перед начальством не сопе і не мовчить, / А щебече соловейком та цвіркунчиком сюрчить. / Язичок у нього в роті то танцює, то скака. / А тобі якраз бракує отакого язика” [5, 135]. Підсумовуючи, ми можемо зазначити, що як і в попередній гуморесці, письменник користується синекдохю. Переносить ознаки цілого на його частину: вертлявий язик, що танцює – частина ознаки великої кляси людей, яка завдяки своєму вмінню лестити й підтакувати начальству – “щебетати соловейком”, “цвіркунчиком сюрчати” – займає високі посади. Метафора горошини (вертлявого язичка) по-

глиблюється до гротескного образу: за зовнішньою неправдоподібністю, фанастичністю ховаються глибокі протиріччя дійсності. На прикладі гуморески *Горошинка* простежується наступна риса гротеску: смішне та трагічне у ньому – невіддільні одне від одного. За комічним образом горошинки проглядається трагічна суперечність, яка полягає у невідповідності людини займаній посаді: виявляється, що керувати призначають не за здібностями, навичками й талантами, а за вмінням догоджати начальству.

У гуморесці *Сімейна казочка* використання гротеску також пов’язано з гротескною концепцією тіла. Сама назва твору передбачає нереальний і частково фантастичний сюжет, оскільки авторське визначення казки відсилає нас до розповіді про вигадані та фантастичні події. Проте з перших рядків письменник пропонує побутову тему, що, на перший погляд, не включає нічого несподіваного й фантазмагоричного. За сюжетом йдеться про молоду подружню пару, яка розпочинає сімейне життя за принципом: “Чоловік заробляв, / Жінка витрчала” [5, 77].

Подальший характер стосунків між молодими розкривається в ситуативних діалогах. Коли б чоловік не повернувся з роботи – жінка завжди не в гуморі. Тож кожен епізод повернення супроводжується подібними запитаннями чоловіка до дружини: “Чом сумуєш, пташко?”, “Чом сердита, пташко?”, “Чом нудьгуєш, пташко?”, “Чом надута, пташко?” [5, 77-78]. Рефреном у відповідь повторюється те, що молодій постійно щось робити “важко”.

П. Глазовий будує сюжет за допомогою градації – він поступово на-

гнітає ситуації, в яких розкривається характер жінки: спершу жінці важко купувати й носити, далі важко готувати обід, пізніше важко ложкою махати, і насамкінець – жінці важко жувати й ковтати. Письменник доводить ситуацію до абсурду, адже чоловік заради своєї “вередливої пташки” готовий на все – і купувати, і готувати, і з ложки готувати і навіть жувати. Цілком несподіваною, частково фантастичною і нереалістичною, як того вимагає сюжет казки, видається смерть жінки, яка: “Їла жоване три дні / І таки вдавилась” [5, 78]. Факт її смерті викликає у письменника завуальовану іронію: “Погокуали лікарів. / Кажуть: – Не воскресне... / Поховали молоду, / Царство їй небесне!” [5, 78].

Отже, перед нами постає типовий образ жінки, яка характеризується словами автора, вміщеними наприкінці твору: “І до діла не я, / Й до роботи не я. / Веселитись та гуляти – / Вся робота моя...” [5, 78]. Проте до цих слів автор підводить нас градацією харчових уподобань жінки. Риси молодой загострюються завдяки гротескному нагромадженню дій, які стосуються споживання їжі. Поруч з напоями, випорожненнями, старінням, вагітністю, та ін. прикладами, їжа відіграє особливу роль в житті гротескного тіла [2].

Гротеск, який проявляється в харчовому невдоволенні, за визначенням М. Бахтіна, пов’язаний із тілесними надлишками: “Їжа і напої – найбільш значимі маніфестації гротескного тіла. Особливістю цього тіла є відкрита, незакінчена природа, його взаємодія зі світом. Ці риси найбільш чітко й повно виражаються в акті їжі, тіло тут виходить за свої

межі: воно розбухає, розширюється, відтісняє світ, воно збагачується і росте за рахунок світу” [2]. Попри те, що Міхаїл Бахтін розглядає гротеск як позитивне явище виходу за межі власного тіла і взаємодії зі світом, Павло Глазовий послуговується гротеском із іншою метою. Завдяки гротесковій письменник-гуморист і сатирик навпаки розкриває негативну сутність речей, що не применшує значення його сатиричного сміху.

Аналіз творів *Радість*, *Горошинка* і *Сімейна казочка* виявив глибокий зв’язок гротескних елементів і образів, створених Павлом Глазовим, із гротескною концепцією тіла, притаманною народній сміховій культурі. Проте серед текстів письменника присутні й такі, в яких гротескні образи не закорінені у народні уявлення, успадковані ще від барокової традиції.

У гуморесці *Футляр* Павло Глазовий створює типовий гротескний образ людини у футлярі, що відсилає нас до однойменного оповідання Анона Чехова *Людина у футлярі*. Письменник-гуморист по-своєму інтерпретує цей образ, який виходить на рівень символу.

Як у А. Чехова, так і у П. Глазового гротескний образ футляра символізує штучне обмеження, за допомогою якого людина відгороджується від реальності. Герой Чехова Беліков втілює собою людину у футлярі – спотворений гіпертрофований образ людини, яка вмістила себе в ілюзорний “футлярний” світ, що став заміником реального світу. У цьому простежується подібність із героєм Павла Глазового – сивим ревним дідом, що взяв собі за дружину молоду жінку, який також живе у своєму ілю-

зорному світі, закрившись від реальності, від того, що він уже давно не молодий. Різниця між ними полягає в тому, що Беліков – людина-футляр, яка знаходиться у полоні своїх упереджених поглядів, тобто сам ніби вміщений у футлярі – завжди в ґалошах, з парасолею і в теплому пальті [10]. Натомість П. Глазовий дещо спрощує ґротескний образ футляра для більшого гумористично-сатиричного ефекту. Його герой вкладає у футляр для контрабасу свою жінку: “Дід боявся жінку залишати дома, / А тому, женившись, він не гаяв часу / І купив футляр той, що для контрабасу. / Та й носив усюди жіночку в футлярі” [5, 80].

В обох творах ілюзорний світ ґоловних героїв руйнується тоді, коли вони зіштовхуються з реальністю. У першому випадку, Беліков втрачає ґрунт під ногами при відвертій розмові з учителем Коваленком – вільною від упереджень особистістю. Від цієї фатальної для героя Чехова зустрічі – його світ не просто руйнується: глибоке несприйняття дійсності приводить героя до духової й, зрештою, фізичної смерті.

У випадку з героєм Глазового зустріч з реальністю відбулася тоді, коли дід спіткнувся і впав на тротуар: “Відлетіла з тріском кришка із футляру, / І старий побачив у футлярі пару” [5, 80]. Для більшого комічного ефекту, гуморист характеризує коханців за допомогою фразеологізму: “лежали, наче шпроти в банці” [5, 80]. Врешті-решт, омана спадає з очей ревнивого діда, коли він виявляє подружню зраду. “Ой не жить старому з молодю в парі, / Бо її сховати важко і в футлярі”, – гостро звучить авторська мова [5, 80].

Трагедію свого героя Павло Глазовий переводить у більш побутовий плян. Цього вимагають, перш за все, закони сатиричного жанру. Проте це не завадило письменникові створити яскравий ґротескний образ футляру, за допомогою якого автор розкрив внутрішній світ героя, його душевний стан.

У гуморесці *Кошмарний сон* Павло Глазовий використовує ґротеск для того, аби створити спотворений, карикатурно-фантазмагоричний образ представника російської влади, якому чуже все українське. Письменник створює унікальний ґротескний образ, який провадить заґарбницьку політику щодо українського народу.

Ґротескним у творі *Кошмарний сон* є не лише образ можновладця, а й композиційна будова твору. Павло Глазовий використовує прийом сну, який дозволяє поєднати реальний та ірреальний світи. Передивившись телевізійних програм і передач, у яких мовиться після кожної реклами: “Севастополь – город русской слави” (“Севастополь – місто російської слави”. – *рос.*) [4, 100], ліричний герой, від імени якого ведеться оповідь, засинає і бачить фантазмагоричний кошмарний сон. Саме форма сну дозволяє письменнику гіперболізувати ситуацію і врешті довести її до абсурду. Уві сні до ліричного героя “пхається до хати” привид. Портрет привида подано у ґротескному ключі: “Пика кругла, наче диня, / Оченята хитрі, / Нога в гіпсі і блатняцька / Кепка на макітрі” [4, 100].

Виявляється, що проява з’явилася серед ночі для того аби зібрати “вещи русской славы” (“речі російської слави”. – *рос.*). Варто наголосити на тому, що письменник стилістично

маркує привида як носія російської мови. Далі письменник нанизує бажання привида, застосовуючи стилістичний прийом градації. Під час огляду помешкання ліричного героя привид присвоює собі всі речі, які потрапляють йому на око: шуба з Полтави виявляється шубою “русской славы”, шапка зі Сваляви – шапкою “русской славы”, італійські чоботи – також “русской славы”, ікони з Києва – це ікони з “города русской славы” (“міста російської слави”. – *рос.*), вареники, які проява поїв “на халяву” – також “всероссийская слава”, “коньячишко” з Балаклави – “Так это же Севастополь – / Город русской славы” (“Так це ж Севастополь – / місто російської”. – *рос.*) [4, 100-101]. Нарешті все це нахабство досягає кульмінаційного моменту, коли проява: “Видув пляшку. Лізе в ліжку... / До дружини Клави. / – Куди?! – кричу. / – Это, – каже, – / Баба русской славы” [4, 101].

Після сильного переляку ліричний герой прокидається і намагається збагнути, у чому ж причина такого сну. Висновок, до якого він приходить, прозоро натякає на дії представника російської влади, а саме – на вчинки московського мера. Адже перед тим, як заснути, ліричний герой передивився передач про мера столиці Росії Москви – відомого російського політичного діяча Юрія Лужкова, виразника російської політики загарбання чужих земель: “Який має біля моря / Русской славы дачу, / А ще хоче Севастополь / І Крим – на додачу” [4, 101]. Зазначені міркування ліричного героя нашоствують на не менш важливий висновок: на речі “русской славы” перетворюється все, що хоче загарбати гротескна “проява”. Таким

чином, у гротескному образі можливо-владця-мера Павло Глазовий типізує представників російської імперської політики, які намагаються окупувати й захопити Україну.

Специфіка гротескних форм, представлених у творчості Павла Глазового, вражає своєю різноманітністю. Проаналізований блок гуморесок дозволяє умовно виділити дві групи, за якими групуються елементи гротеску у творчості письменника-сатирика і гумориста.

До першої групи належать твори, гротескні образи яких укорінені в народні уявлення про тіло. Так, у гуморесках *Горошинка* і *Радість* письменник створює гротескні образи, відштовхуючись від народних уявлень про частини тіла. Передусім йдеться про пуп – як частину живота, і про язик – як частину рота. Обидва органи стають елементами гротескної гри, зазнаючи гіперболізації і часткового відділення від тіла. Гумореска *Сімейна казочка* також містить елементи гротеску, які закорінені в житті народу. Йдеться передусім про процес поглинання їжі в житті гротескного тіла.

До другої групи належать твори, в яких гротескні образи не пов’язані з окремими частинами тіла й тілесністю в Бахтінському розумінні цього слова. До цієї групи належать гротескні образи людей, витворені шляхом деформування комплексу ознак. З одного боку, йдеться про літературний образ людини у футлярі, яку письменник по-своєму інтерпретує у гуморесці *Футляр*. З іншого боку, розглядається унікальний гротескний образ можливо-владця-окупанта у творі *Кошмарний сон*.

Аналіз гуморесок дозволив дослідити засоби увиразнення мовлен-

ня, до яких вдається автор задля досягнення гротескного ефекту. Одним із найбільш яскравих стилістичних засобів, застосованих письменником у проаналізованих творах, є синекдоха. Наприклад, “стертий” пуп асоціюється з чиновником, діяльність якого не відповідає тій посаді, яку він займає. А “вертлявий” язик натякає на людину, яка досягає кар’єрних вершин не завдяки своїм здібностям і талантам, а завдяки своєму вмінню лестити начальству. Не менш яскравою стилістичною фігурою, яка слугує для синтаксичного увиразнення мови, є градація. Так, наприклад, у *Кошмарному сні* і у *Сімейній казочці* завдяки градації відбувається поступове наростання емоційно-смиислового значення мовних одиниць. Також у текстах письменника зустрічаються антитези, які слугують засобом увиразнення протиріч дійсності: “не вертлявий і товстий, як черевик” язик Петра протиставляється “легкому як горошина” язичку Никодима. Якщо звернутися до композиційної побудови твору – то яскравим гротескним прийомом, який дозволив Павлові Глазовому у гуморесці *Кошмарний сон* поєднати реальний та ірреальний світи, став сон.

Насамкінець, зазначимо, що здійснений огляд гротескних елементів у творчості Павла Глазового охопив окремі важливі аспекти творчості письменника-гумориста і сатирика. Проте надзвичайно актуальними видаються перспективи подальших досліджень гротеску на матеріалі творчості інших письменників-гумористів і сатириків ХХ ст., оскільки це дозволило б поглянути на творчість Павла Глазового більш панорамно та відкрило б ширші можливості для

розуміння його текстів у контексті культурно-історичного розвитку гумористично-сатиричного процесу ХХ ст.

## Bibliography and Notes

1. Бахтин М. М., *Рабле и Гоголь. Искусство слова и народная смеховая культура*, [в:] Idem, *Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет*, Москва: Художественная литература 1975, с. 484-495.

2. Бахтин М. М., *Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса*, Москва: Художественная литература 1990, 543 с.

3. Белецкий Ф., *Условные формы изображения в украинской сатирической литературе: реализм и художественная условность*, Дніпропетровск 1980, 75 с.

4. Глазовий Павло, *Архетипи. Гумор. Сатира*, Київ 2003, 235 с.

5. Глазовий Павло, *Сміхологія: Книга для всіх, кому любий сміх*, Київ: Дніпро 1989, 575 с.

6. Євтушенко Віктор, *Хто такий Павло Глазовий*, Київ: Діокор, 2005, 144 с.

7. Зуб Іван, *Зброя несхибного прицілу. Сучасна українська радянська сатира*, Київ 1965, 272 с.

8. Косяченко Віктор, *Любов'ю окрилений сміх. Українська радянська сатирична поезія на шляху становлення: Літературно-критичні статті*, Київ 1985, 288 с.

9. *Літературознавча енциклопедія / Автор-укладач Юрій Ковалів: У двох томах, Том 1*, Київ: Академія 2007, 608 с.

10. Чехов А. П., *Человек в футляре*, Web. 01.03.2015. <<http://www.ilibrary.ru/text/438/p.1/index.html>>.

11. Шевчук Валерій, *Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII століть: У 2-х книгах, Книга друга: Розвинене Бароко. Пізнє Бароко*, Київ: Либідь 2005, 728 с.

**Yuliya Skybytska**

**TRANSFORMATION OF POSRMODERN POETICS  
OF DRAMA WORKS BY OLEKSANDR IRVANETS**

Institute of Philology  
of Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Юлія Скибицька**

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОСТМОДЕРНОЇ ПОЕТИКИ  
ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ ОЛЕКСАНДРА ІРВАНЦЯ**

*Abstract:* In this article based on the material of six plays by Oleksandr Irvanets from the book *Luskunchyk-2004* (2005) the transformations and changes in writer's works are demonstrated. Also some attempts are made to prove their belonging to the brand new literary direction. It is proved that in the last three plays *Electric train at Easter*, *Liar from the Lithuanian square* and *Nutcracker-2004* the playwright renounces time and space displacements, irony, artificial characters. The most important thing is that he renounces hopelessness and disappointment in everything. Instead of postmodern deconstruction and chaos Irvanets offers the reader a clear national idea, emphasizes the important role of religion and love in life of a human of XXI century, begins to hope and to believe in the better future for Ukraine.

*Keywords:* Oleksandr Irvanets, postmodern poetics, drama works, literary direction

В українському письменстві за останню чверть століття активізувалися всі роди та жанри літератури, а драматичний рід традиційно одним із перших зреагував на суспільні процеси і почав всебічно відображати різноманітні перетворення в будь-якому суспільстві. Сучасна українська драма, слід вважати, долає цілковито новий щабель свого розвитку, що засвідчують, зокрема, зміни в поетиці драматичних творів відомого письменника Олександра Ірванця. В умовах активації нового літературного напрямку в Україні (і

в творчості Олександра Ірванця) на зріла необхідність його теоретичного осмислення.

Українська драма як активний складник сучасного літературного процесу розвивається загалом у рамках усталених традицій, проте належність окремих п'єс (у тому числі й Олександра Ірванця) до певного художнього стилю, літературного напрямку чи певного типу творчості залишається невизначеною. Тому в цій статті ставиться проблема зародження багато в чому нового літературного напрямку в сучасній драматургії.

Об'єктом аналізу у статті обрано б'єс Олександра Ірванця, що надруковані в книзі *Лускунчик-2004* (2005 рік), предметом дослідження є процес трансформації постмодерної поетики драматургічного доробку Олександра Ірванця. Тому спробуємо на прикладі Ірванцевих драматичних творів показати, що на зміну постмодернізму в українській драмі приходять новий літературний напрям.

Попри те, що творчість Олександра Ірванця не обділена увагою літературних критиків, особливо в контексті обговорення авторів із літературного угруповання *Бу-ба-бу*, його драматичний доробок рідко стає об'єктом аналізу в суто наукових розвідках.

Олександр Євченко розглядає твори Олександра Ірванця *Маленька п'єса про зраду для однієї актриси* та *Брехун з Литовської площі*. Вони, на переконання дослідника, належать до нової модифікації драми-антиутопії, в центрі якої лежить внутрішній світ людини, спотворений соціально-політичною реальністю. У названих драмах-антиутопіях (із обмеженим часопростором, схематичним сюжетом і статичними персонажами) О. Ірванець "чинить суд як над недавнім минулим свого народу, так і над його сьогоднішнім" [4, 103].

Ксенія Левків, аналізуючи прозовий доробок Олександра Ірванця, стисло розглядає засоби, особливості й соціальне спрямування іронії у його п'єсах *Recording*, *Прямий ефір* та *Електричка на Великдень*. Іронія, що постає в Олександра Ірванця елементом структури драматичного твору, є своєрідною реакцією пись-

менника на злободенні проблеми сучасного українського суспільства. Ірванцева іронія не захована в підтекст і не виведена на другий план оповіді, бо "там, де автор іронізує, він робить це відкрито і прямо" [10, 148]. Зазначаючи, що Олександр Ірванець є найбільш соціально заангажованим із трьох учасників групи *Бу-ба-бу*, Ксенія Левків приходять до висновку: як прозаїк і як лірик, а надто як драматург письменник "не полишає спроб виправити «вади суспільства»" [10, 148].

У статті А. Усової проаналізовано реалізацію категорій естетики на різних рівнях чотирьох драматургічних творів: *Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*, *Recording*, *Прямий ефір* та *Електричка на Великдень*. Встановивши провідні категорії кожної п'єси, дослідниця робить висновок, що центральною категорією драматургії Олександра Ірванця 1990-х років є драматичне, в основі якого лежить дисгармонійне; що ж до комічного, то воно постає в драматурга як тільки допоміжна категорія. Дисгармонійне виступає в його драмах у формах потворного та абсурдного, а комічне – іронії та цинізму. Категорію сакрального автор актуалізує через форму гри. На думку авторки статті, "така естетична парадигма є найбільш наближеною до романтичного зразка з огляду на усунення категорії краси з панівної ролі в художній творчості та широке використання іронії" [12, 188].

Стаття Ростислава Семківа у загальних рисах дає характеристику Ірванцевих п'яти п'єс; на думку критика, драматург залишається в межах суто своєї стилістики – карнавалізує простір тексту і насичує його

фарсом; через те його герої уподібнюються до ляльок вертепних інтермедій. У зв'язку з цим, зауважує Р. Семків, у творах О. Ірванця «наростає цікавий ефект: навіть якщо автор справді намагався сказати щось серйозне, наприклад, плянував показати нам, якою буває зрада або як паскудно інколи їхати нашими поїздами, то вся ця висока драматургія явно зостанеться поза нашою увагою; читач сприйматиме лише зовнішню авангардно-штукарську компоненту Ірванцевого тексту» [11, 21].

Аналізові драматургії Олександра Ірванця у книзі *Артеграунд* Ярослав Голобородько присвятив окремий розділ. Вважаючи драматурга актором і шовменом [3, 100] і називаючи гру мистецькою родзинкою і “фішкою”, природою і сутністю Ірванця-драматурга [3, 95], критик переконаний, що “у тих текстах, де відчутні партитура й партія гри, Ірванець виразніший і самобутніший, де ж ця партія й партитура послаблені або ж практично відсутні, його слово звучить буденніше, узвичаєніше і неначе добровільно позбувається животворних фарб, тонів і напівтонів, якими воно дихає, надихається та заряджається в енергетиці гри” [3, 93]. Відверто надаючи перевагу постмодерній стилістиці, дослідник високо оцінює сповнені відвертої гри художні реалії п'єс *Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*, *Recording* та *Прямий ефір*. А інші драматичні твори (*Електричка на Великдень*, *Брехун з Литовської площі* та *Лускунчик-2004*), де естетика гри послаблена, Ярослав Голобородько зараховує до текстів невисокої художньої якості, оскільки у

них майже відсутні оригінальність задуму, загадковість і “родзинковість” інтриги, несподівані колізії та повороти, виблиски і спалахи феєричності [3, 97]. Наприклад, останні дві п'єси породжують у критика “відчуття фотоінформацій із місця подій [...] або принаймні поверхневих та ілюстративних репортажів, які чомусь претендують на те, щоб уважатися повнокровним художнім явищем” [3, 98].

У статті Оксани Когут досліджується прийом “театру в театрі” та способи подвійного кодування в сюжетах сучасної української драматургії, в тому числі п'єси Олександра Ірванця *Прямий ефір*. “Драматург, – пише дослідниця, – моделює ігрові ситуації одночасно в кількох площинах: подієвій, психологічній та презентаційній, що, власне, й визначає принципи моделювального реалізму в синкрезисі зі стилізацією сюрреалізму та абсурду” [9, 82]. Телестудія в названій драмі виконує роль рамки / обрамлення, за межами якої один із варіантів гри втрачає свою актуальність. Отже, робить висновок Оксана Когут, удавання відсутності гри стає головним кодом цієї п'єси [9, 82].

Лариса Залеська-Онишкевич у монографії *Текст і гра*, присвяченій дослідженню української драми в порівняльному аспекті із драмою світовою, творчість Олександра Ірванця згадує лише побіжно. Ведучи мову про “статеву рівність / нерівність” у сучасній материковій драмі, дослідниця звертає увагу на негативне, “принижувальне” зображення жінки у творах О. Ірванця – жінка постає примітивною, наївною, поверховою, готовою віддатися за



якісь вигоди (наприклад, мати опіку на станції, як у *Брехуні*) [5, 106]. Вказано, що Олександр Ірванець веде дискусію на релігійну тему (*Електричка на Великдень*), порушує проблему національної ідентичності, “підсумовує різні режими чорними кольорами, підступством, зрадою та особистими помстами (*Маленька п’еса про зраду*)” [5, 110]. Лариса Залеська-Онишкевич, звертаючи увагу на малий обсяг п’ес Ірванця, що “немов нервові листи, нервова реакція-скарга на сучасність або вияв непрямой критики конкретної ситуації” [5, 124], відносить їх до абсурдних п’ес “із деякою дозою жорстокости, що висвітлюють помсту, егоїзм і обмаль надії” [5, 121] і мають не-героїв або навіть антигероїв, “що перебувають на маргінесах суспільства і поза головними подіями” [5, 122].

Монографія Олени Бондаревої – вагоме слово у дослідженні сучасної української драми й із огляду на кількість залученого для аналізу матеріялу, і з точки зору глибини наукової думки. На сторінках своєї праці дослідниця детально аналізує чотири п’еси Олександра Ірванця – *Маленька п’еса про зраду для однієї актриси*, *Recording*, *Прямий ефір* та *Електричка на Великдень* – у контексті зміненої (або “віртуалізованої”) реальності.

Завершуючи розмову про літературно-критичну рецепцію драматургії Олександра Ірванця, варто звернути увагу на невелику кількість досліджень на цю тему. Не зважаючи на те, що у творчому доробку письменника лише 6 п’ес, вони є цікавим, самобутнім і помітним (майже всі п’еси дочекалися сценічного втілення в Україні та поза її межами,

перекладені польською та білоруською мовами) явищем української культури, до того ж, вони яскраво відображають процеси, які відбуваються у розвитку сучасної української драматургії. Окрім того, жоден із дослідників не розглянув драматичну творчість О. Ірванця у розвитку, динаміці, не помітивши змін у поетиці його п’ес, відхід від постмодерних світоглядних настанов.

Аби висвітлити трансформаційні зміни, які, слід вважати, відбулися у драматичній творчості Олександра Ірванця, необхідно коротко з’ясувати основні риси постмодернізму як літературного напрямку. Серед них дослідник постмодернізму Ілля Ільїн називає: деконструкцію; “смерть” суб’єкта (автора); переконання в безсиллі людського розуму пізнати світ; розуміння світу як хаосу; деканонізацію традиційних моральних та естетичних цінностей; поверхово-чуттєве ставлення до навколишнього світу; гедонізм, який виносить категорію трагічного за межі естетичної сфери (замість категорії трагічного вводиться поняття “трагіфарс”); іронію й самоіронію, пародійність; перетворення об’єкта в пусту оболонку шляхом наслідування контрастних художніх стилів (стильовий синкретизм); інтертекстуальність; відкритість форми; мовну гру; цитатність; невизначеність; культ “затемнень” у значенні; фрагментарність і принцип монтажу; естетизацію потворного; змішування жанрів – елітарного та масового; театралізацію сучасної культури, карнавалізацію; репродуктивність; орієнтацію на масову культуру, естетику споживання; ситуацію рів-

них можливостей замість ситуації вибору [8, 250].

У постмодерній п'єсі Лариса Залеська-Онишкевич конкретизує такі ознаки: інтертекстуальність, іронія, пародіювання, деканонізація, демістифікація, ілюзія реальності, розуміння історії як суми випадковостей, герої-маски (антигерої), відсутність гармонії між внутрішнім і зовнішнім світом людини, її онтологічна самотність, часово-просторові зміщення, барокові засоби (зокрема прийом гри), прийом потоку свідомости, закодовані лексика та синтаксис, абсурдні діалоги [1, 10; 13; 332].

Простежимо трансформаційні зміни постмодерної поезики на матеріалі шести п'єс Олександра Ірванця. Якщо перші його три драми (*Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*, *Recording* та *Прямий ефір*) всі дослідники одноставно відносять до постмодерних, то інші (*Електричка на Великдень*, *Брехун з Литовської площі* та *Лускунчик-2004*) або зовсім залишаються поза увагою фахівців (Олександр Євченко, Ксенія Левків, Олена Бондарева), або характеризуються як тексти невисокої художньої якості (Ярослав Голобородько). Такий диференційований і навіть упереджений підхід до творів автора можна пояснити тим, що в останніх трьох п'єсах помічено відхід Олександра Ірванця від постмодерної поезики. Аби довести це твердження, потрібен більш ґрунтовний аналіз поезики всіх названих творів.

Драми *Маленька п'єса про зраду для однієї актриси*, *Recording* та *Прямий ефір* цілком підпадають під означення постмодерної п'єси. Зарховуючи їх до постмодерних, Олена

Бондарева виокремлює насамперед моделі симуляції, притаманні творчості Ірванця-драматурга: симулятивний тип протагоністів (неповноцінні суб'єкти, кіборги, позбавлені власної волі, які не виявляють індивідуально-психологічних рис [2, 324], а емоції – єдине, що доводить їх людськість – у фіналі п'єс виявляються фальшивими, несправжніми, награними); симулятивний тип співрозмовників (потенційно присутні, але експліцитно відсутні, наче уявні, віртуальні співрозмовники, які є представниками фізично розпоширеної, але електронно пов'язаної спільноти [2, 325-326]); симулятивний тип хронотопу (замкнений простір, штучний неживий світ, проекція моделі віртуального світу комп'ютерної гри, кінець історії, постісторія [2, 327], часово-просторові зміщення); дискредитація референції через ошукання читача / глядача (містифікація, перформанс із численними бутафорними компонентами, скасування онтологічної однозначності біографічних, історичних, сюжетних подій та їх оціночна довільність [2, 328]); прихильність до принципу “театру в театрі” (основна дія перетворюється на розіграш, ошуканство, бутафорію, копію копії, причому “вставне дійство майже повністю і складає текст драми, а основна дія – не більш, ніж рамкова конструкція, своєрідне обрамлення” [2, 329]); активізація алюзивно-конотативного ігрового поля словесної оболонки симулякрів [2, 330] і травестування інтерференції (“абсолютизація українського мовного простору” [2, 332]).

Ремарки у цих творах – дуже розлогі, містять зайву для режисе-

ра інформацію: “Воно ж, це кріселко, – ладне, зручне, компактне. Але краще б, звичайно, без нього” [7, 5]. Спостерігаємо також використання мультимедійного обладнання – радіо, телебачення, диктофон, відеокамери, що не зайвий раз підкреслює несправжність, штучність того, що відбувається у творі.

Проте проаналізовані п'єси є надто соціально заангажованими для суто постмодерних. Драматург, як здається, не надто серйозно і грайливо говорить про вельми серйозні проблеми посттоталітарного суспільства взагалі (недарма у *Маленькій п'єсі про зраду для однієї актриси* кольором колишньої влади є чорний) і українського постсоветського зокрема. Особистість, скалічена тоталітарним режимом, маючи тільки ілюзію вибору (як Старий із п'єси *Recording*), ілюзію свободи, насправді діяла згідно з чіткими вказівками, що були “наче команди для пса” [7, 27]. Така “сіра” людина ще не скоро навчиться мислити й діяти самостійно, а не тільки за наказами різних “дорадників” (Она), не скоро перестане “слухати інформацію”, продиктовану владою (Старий), не скоро зможе відверто висловлювати свої думки, а не пристосовуватися до сьогоденної політичної ситуації (герої *Прямого ефіру*). “Так зразу людей не переучиш...” [7, 6] – із сумом констатує Олександр Ірванець; мало провести кілька мітингів і перейменувати площу з Чорної на Сіру – це тільки зовнішні зміни, які не торкаються системи, що й донині залишається живою. Але, зауважимо, що драматург не пропонує свого варіанту вирішення цієї проблеми, залишаючи читача із відчуттям то-

тальної приреченості й безвиході, а також відсутності гармонії між внутрішнім та зовнішнім світом людини.

Драми *Електричка на Великдень*, *Брехун з Литовської площі* та *Лускунчик-2004* відрізняються від раніше створених дуже суттєвими рисами. Герої у них “олюднюються”, здобувають імена (навіть у п'єсах *Брехун з Литовської площі* та *Лускунчик-2004*, де автор називає персонажів Він, Вона або Перший, Другий, герої, ніби повставши проти свого деміурга, послідовно називають одне одного по імені), набирають індивідуальних рис (приміром, кримінальники з *Електрички на Великдень* поводяться зовсім по-різному, хоча представляють той самий соціальний прошарок українського суспільства). Перед нами постають справжні живі люди, образи Оксани та Юрка, Лесі та Романа виписані дуже майстерно і, сказати б, реалістично (хоча й не зовсім детально з огляду на обсяг драм).

Повертаючись до клясичної побудови драматичного твору – зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка – Олександр Ірванець витримує (як у клясицистичних драмах) єдність місця, часу та дії; тут не спостерігається ніяких часово-просторових зміщень, характерних для творчості постмодерністів. Дія двох із трьох аналізованих п'єс розгортається в одному приміщенні – в одному вагоні електропоїзда (*Електричка на Великдень*), на зупинці на площі (*Брехун з Литовської площі*), а часові рамки описаних подій не перевищують двох годин (окрім п'єси *Лускунчик-2004*, яка містить епілог). Автор вибудовує драматичний твір

із зовнішнім (а не тільки внутрішнім, як у *Маленькій зраді*, *Recording* чи *Прямому ефірі*) конфліктом, із активним розгортанням зовнішньої дії. Відмовившись від форми монодрами, Олександр Ірванець створює поліфонічні п'єси із діялогами, наближеними до реальних, що не є властивим для постмодерної стилістики.

Замість іронізування з'являється серйозність. Проблема, висвітлена у *Електричці на Великдень*, розвивається у *Брехуні* і досягає апогею у *Лускунчику*. Як бачимо, сучасні українські реалії (анексія Криму та війна на Донбасі) – прямий наслідок того, що показав О. Ірванець ще в *Електричці*, це дуже страшні, але цілком закономірні події, причиною яких є багатолітнє нищення української нації силами колонізаторів, деформація національної свідомості українця.

Зі сторінок Ірванцевих драматичних творів зникає безнадія, тотальне розчарування навколишнім світом. У *Електричці на Великдень*, де зроблений майже документальний і зовсім невтішний для нас зріз українського постсоветського суспільства, де показана країна, яку населяють розрізнені, відчужені люди, які, до того ж, розмовляють різними мовами, країна без нації, де небезпечно не тільки їздити в електричках, а й жити, все-таки лунають церковні співи та дзвони, навіть “чути рух хресного ходу” [7, 115]. Хоча наявність у творі цих релігійних символів можна пояснити бажанням драматурга створити контраст між світлим днем Божого Воскресіння і тим, що відбувається у вагоні електропоїзда (пасажери порушують

майже всі Божі заповіді: лаються, вживають алкоголь, заздять, прагнуть перелюбу, зляться, крадуть, бажають убити), проте церковні дзвони також несуть у собі надію на воскресіння української нації. Не випадково із усіх християнських свят було обрано саме Великдень, адже глибинний зміст цього свята потрактовують так: аби народилося нове, треба щоби померло старе (як навесні помирає насінина, щоб дати життя новій рослині). Аби відродитися, ніби підказує автор, слід очистити свою свідомість від згубних советських нашарувань, простити одне одного й об'єднати свої такі різні голоси в потужному великодньому співі.

Драма на дві дії *Брехун з Литовської площі* слугує наче продовженням Ірванцевого “художнього дослідження” українського суспільства. Аби показати трагедію країни, штучно розірваної на Схід та Захід, драматург створює два образи: Оксани – жінки-совка із Дніпродзержинська, колишньої вчительки, яка змушена їхати на заробітки до Польщі, щоб прогодувати родину, та Юрія – європоцентричного західняка, якому також довелося виїхати за кордон. Обоє розмовляють нерідною мовою, обоє є чужими у власній країні. З'являється в драмі і ще один загадковий персонаж – Крутелик – виразник ідеї російського шовінізму: “Россия – такая страна, что со всеми в мире граничит” (“Росія – це така країна, яка зі всіма у світі є пограничною” – *рос.*) [7, 169]. Проте, змальовуючи таку невтішну картину українських постсоветських реалій, драматург запевняє читачів, що Україна буде європейською, і, як

символ надії, у фіналі п'єси звучить *Ода до радості* Людвіга ван Бетго-вена на слова Фридриха Шиллера – гімн о'беднаної Європи.

Тема глобального нерозуміння, нездоланної світоглядної прірви між мешканцями різних регіонів України продовжена у п'єсі *Лускунчик-2004*. Описуючи події Помаранчевої революції 2004 року, Олександр Ірванець яскраво демонструє, що криза української нації, на жаль, тільки поглибилася, адже це протистояння вилилося у революцію (мирну, проте революцію). Жителі Криму, наприклад, називають учасників помаранчевої революції “ублюдками”, не розуміють, чому вони вийшли на вулицю. “Онi работать не хотят. Учiтца не хотят. В армiю iдти не хотят. Чмошникi!” [7, 192] – пояснює один омонівець<sup>1</sup>. Однак, на переконання драматурга, ситуація – не безнадійна. Кохання здатне подолати цю прірву, тому Леся – дівчина з Волині, та Рома – хлопець із Криму, немовби принц, зачарований советською пропагандою, хоч і розмовляють різними мовами, проте знаходять “спільну мову”. Фінал п'єси – “непостмодерно” оптимістичний: через деякий час після основних подій, результатом яких стала розлука молодих закоханих, Леся чекає Романа на вокзалі. Щоправда, самої зустрічі глядач / читач не бачить, а може тільки сподіватися на неї, оскільки оголошено про прибуття поїзду Сімферополь-Ковель. Тобто, Олександр Ірванець залишає нам надію на подолання кризи українського суспільства, але перед тим воно мусить, як *Лускунчик*, перемогти у великій

“битві” за власну ідентичність і зняти із себе закляття меншовартості.

Проте деякі суто постмодерні прийоми з'являються й у цих п'єсах. Приміром, у *Електричці* відбувається часово-просторове зміщення: представниця української діаспори з допомогою кнопки виклику машиніста розмовляє із американським президентом, а через хвилину у вагоні електрички з'являються два чорношкірі вояки і рятують жінку від кримінальників. Остання репліка машиніста перетворюється на проповідь священика – цитується як десята заповідь Біблії: “Не забувайте своїх речей у вагонах! А коли хто забуде мішка чи торбу, сумку чи портфеля, то нехай ніхто інший не забачає та не візьме добра його, ані поля його, ані раба його, ані невільниці його, ані вола його, ані осла його, ані всього, що є в ближнього твого!..” [7, 115]. У кінці п'єси міститься додаток (пісня), на який є посилання прямо у тексті, що орієнтує читача-глядача на зорове сприйняття драматичного твору. А під час переклички солдатів у *Лускунчику* лунають прізвиська українських популярних письменників і культурних діячів: “Андруховіч, Бойченко, Бондарь, Віннічук, Грабовіч, Жолдак, Забужко, Ільєнко” [7, 202]. Старшого брата Романа, який добре влаштувався у Москві, звать Владіміром Владіміровичем, у чому можна запримітити альянз на російського президента.

Аналіз поезики драматургії Олександра Ірванця засвідчує відхід письменника від стилістики постмодерну. В останніх трьох своїх п'єсах драматург, хоча й послуговується деякими формальними постмодерними прийомами, однак від-

<sup>1</sup> Омон (з російської: загін міліції особливого призначення).

мовляється від часово-просторових зміщень, іронічності, штучних персонажів, а головне – від безнадії та розчарування в усьому. Замість постмодерних деконструкції та хаосу Ірванець пропонує читачеві виразну національну ідею, наголошує на важливій ролі в житті людини ХХІ століття віри та любови, починає сподіватися, вірити у краще майбутнє України.

### Bibliography and Notes

1. *Антологія модерної української драми* / Ред. Лариса М. Л. Залеська Онишкевич, Київ-Едмонтон-Торонто: Видавництво Канадського Інституту Українських студій 1998, 532 с.

2. Бондарева Олена, *Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання*, Київ: Четверта хвиля 2006, 512 с.

3. Голобородько Ярослав, *Прозора непраза Олександра Ірванця*, [у:] *Артеграунд. Український літературний істеблїшмент*, Київ: Факт 2006, с. 93-100.

4. Євченко Олександр, *Особливості «нових» драм-антиутопій О. Ірванця*, [у:] *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, Житомир 2006, №26, с. 100-103.

5. Залеська-Онишкевич Лариса, *Текст і гра. Модерна українська драма*, Львів: Літопис 2009, 472 с.

6. Зорницька Ірина, *Художній парадокс на рубежі століть*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія філологічна, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2014, Випуск 60, Частина 1, с. 306-314.

7. Ірванець Олександр, *Лускунчик-2004: П'єси, вірші*, Київ: Факт 2005, 208 с. (Серія "Непраза").

8. Ильин Илья, *Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа*, Москва: Интрада 1998, 255с.

9. Когут Оксана, *Прийом «театру в театрі» в сюжетах сучасної української драматургії*, [у:] *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, Серія: Літературознавство, Тернопіль 2011, Випуск 31, с. 66-80.

10. Левків Ксенія, *Олександр Ірванець виправляє "Вади суспільства"*, [у:] *Studia methodologica*, Випуск 32, Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка 2011, с. 142-149.

11. Семків Ростислав, *Час читати ретро*, "Критика" 2003, Частина 5, с. 20-22.

12. Усова А., *Естетичні домінанти драматургії О. Ірванця 90-х рр. ХХ ст.*, [у:] *Від Бароко до постмодернізму: Збірник наукових праць: у 2 томах* / Ред. Т. Потніцева, Дніпропетровськ: Видавництво Дніпропетровського національного університету 2013, Випуск XVII, Том 2, с. 183-188.

**Volodymyr Danylenko**

**THE IMAGE OF BOHEMIA  
IN UKRAINIAN PROSE OF 1990S**

Taras Shevcheko Kyiv National University, Ukraine

**Володимир Даниленко**

**ОБРАЗ БОГЕМИ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ 1990-Х РОКІВ**

*Abstract:* This article analyzes the image of the bohemian Ukrainian prose in the 1990s. The examples of Yuriy Andrukhovych's *Moskoviada* and Oksana Zabuzhko's *Field Research of Ukrainian Sex* open national specificity of bohemia and give the artistic interpretation from the position of postcolonial criticism. In the novels the colonial complexes of Ukrainian bohemia are studied, as well as its role and isolation in colonial society.

In terms of colonialism Ukrainian bohemia was more isolated from society than bohemians from national states. They always fell under the supervision of authorities and secret services, so its research is interesting from the standpoint of postcolonial criticism.

*Keywords:* colonialism, postcolonial criticism, subculture, hermeticism, isolationism, postmodernism, feminism, gender issues

Порівняно з тероризмом чи агресивною сектою богема належить до м'яких явищ субкультури, тяжіючи до формального об'єднання за професійними інтересами, і найчастіше має вигляд збіговиська чи сальону, де проводять час за кавою, алкоголем – у розмовах навколо мистецьких явищ представники творчих професій. Єдине, що зближує її з іншими видами субкультури, – це психологія замкнутості та ізоляціонізму. Як із секти виходять пророки, що перетворюють згодом її у світову релігію, так із середовища богеми виходять

малярі, письменники, режисери, філософи, які, подолавши герметизм вузького богемного середовища, стають світовими знаменитостями. Основним контингентом богеми є молоді люди, які потребують активного обміну творчими ідеями, підтримки і визнання.

В умовах колоніалізму українська богема була більш ізольована від суспільства, ніж богеми державних націй, і завжди потрапляла під нагляд влади і таємних служб.

У 1990-ті роки в українській прозі з'являється новий герой –

представник богеми, що не поділяє офіційної культури і скептично ставиться до державної ідеології. Він міг бути активно перейматися проблемами колоніального статусу України і конформізмом українського мистецького істеблішменту, а міг бути інфантильним сибаритом, який знищує свою молодість у безконечних мандрах і пиятиках.

При аналізі наукових досліджень враховано методологію теоретиків і практиків постколоніальної критики Едварда Саїда, Гаятрі Чакраворті Співак, Еви Томпсон, Віталія Чернецького, Марка Павлишина.

У запропонованій статті спробуємо дослідити образну систему богеми в українській літературі 1990-х років у романах Юрія Андруховича *Московіяда* і Оксани Забужко *Польові дослідження з українського сексу*, які показують життя цієї суспільної групи за тоталітаризму, в часи найбільшої кризи советської системи. Обидва романи об'єднує не лише тема, а й те, що в кожному з них можна простежити колоніальний слід, який залишається у душах представників богеми і всього українського суспільства.

Події, змальовані в романі Юрія Андруховича *Московіяда* (1992), відбуваються упродовж однієї доби в травні 1991 р. За іронією долі головний герой роману – український поет Отто фон Ф., навчається в кузні советських письменників – Московському літературному інституті, напередодні розвалу Советського союзу, коли життя в советській метрополії нагадувало деградацію конаючої Римської імперії, ніби перенесену з роману Петронія *Сатирикон*. Якщо говорити про стиль роману, то буба-

бізму в ньому більше, ніж в усій поезії Ю. Андруховича. Тут легке життєрадісне спалювання свого життя поетом Отто фон Ф. поєднується з важким і абсурдним існуванням мешканців гуртожитку літературного інституту: поета, алкоголіка і безхатченка Івана Новаковського на прізвисько Новокаїн, що пише патріотичні вірші, подекуди з лайкою і погрозами на адресу нацменшин, його епілептичної дружини Василіси, юного поета з умовним ім'ям Слава, бажання до віршування в якого зникло разом із юнацькими прищами і збайдужінням до колишньої коханої, завдяки якій розцвів і зів'яв його поетичний талант. Є серед персонажів твору письменники з гордого Кавказу, які, замість відточування літературного стилю, безконечно купують “магнітофони, шкіряні куртки, дівчат, пістолети, гранати, протигазу, плащі, будинки, джинси, землі, коньяки” [1, 18], та інші не менш дивовижні мешканці гуртожитку. Перебування приємного в усіх відношеннях сибарита Отто фон Ф. у серці імперії дозволяло йому “хребтом” відчувати, “як тріщать усі її шви, як розлазяться навсібіч країни й народи, кожен із яких має нині значення цілого космосу чи, щонайменше, континенту” [1, 18]. І він задоволено п'є пиво в пивбарі на вулиці Фонвізіна в компанії інститутських друзяк: схожого на Тургенева Голіцина, російськомовного поета з українського півдня Арнольда Горобця і єврея Ройтмана. Герой роману поводить, наче розбещений увагою породистий кіт, якого кожен намагається помацати або почухати за вухом.

Герой роману Юрія Андруховича живе, як у Бога за пазухою, до субот-



нього дня, змальованого в романі. Але саме в цей день небо відмовляється потурати всім його примхам. Такі критики, як Богдан Бойчук, Костянтин Москалець, Тамара Гундорова, висловлювали свої зауваження до *Московіяди*, і я б не хотів їх повторювати, за винятком одного спостереження Богдана Бойчука, яке пояснює причину нерівності цього роману Юрія Андруховича, зрештою, як і всіх наступних: Андрухович “має проблему власного голосу. Саме тоді, коли він досягнув технічної віртуозності в поезії і треба було увійти у власне нутро і знайти свій голос, – Андрухович покинув поезію і втік у прозу. Але й у прозі перед ним стоїть та сама проблема власного голосу, тобто стилю, і втікати вже не буде куди” [2, 164].

В усіх творах Андруховича змальовано героя одного типу. Але беззаперечним залишається факт, що ідея одного апокаліпсичного дня з життя Отто фон Ф. дуже нагадує сюжет роману Тадеуша Конвіцького *Малий апокаліпсис* (1979), який для журналу *Всесвіт* перекладав Юрій Андрухович. Половина роману, включно зі сценою, коли Отто фон Ф. з’являється в забігайлівці для “арбатського жебрацтва” “Закусочна”, читається легко і з задоволенням. Відчувається, що автор описує те, що добре знає, смачно передаючи колорит московської атмосфери напередодні розвалу Советського союзу, життя мешканців гуртожитку літературного інституту та свій особистий досвід проживання у Москві. Та його вистачає саме до цієї сцени, а далі Андрухович починає нудитись, нудити читача і втрачати анекдотичну легкість, якою він бавився до

розповіді про зв’язки героя з КГБ. З моменту ж, як Отто фон Ф. починає розповідати про подробиці своїх взаємин із «мисливцями за людськими душами», і до моменту, коли Отто Вільгельмович залазить на третю полицю сорок першого поїзда і втішено вирушає з Москви до Києва, сюжет нагадує суміш трилера й дешевої мелодрами. Відчувається, що перша половина роману писалася з задоволенням і з натхненням, а другу половину Андрухович писав важко, і тому вона просякнута письменницьким потом, іноді – відчаєм, а подекуди до автора знову поверталися легкість і кокетлива самоіронія. Зрозумівши, що після “Закусочної” він втратив граційний стилістичний алюр, Ю. Андрухович, щоб не сконфузитись, починає виконувати естетичні надзавдання, як-от: одягає на симпозиумі мертвих на Отто фон Ф. маску блазня, щоб натякнути, що, взагалі-то, це не авторський провал, а так вимагають постмодернізм, естетика *Бу-Ба-Бу* й Бахтін із теорією карнавальної культури. А для переконливості згадує Неборака і вкладає в уста Отто фон Ф. такий пасаж: “...свобода виглядає ілюзорно, як вдало відзначив в одному зі своїх віршів Андрухович” [1, 99]. Здебільшого сучасні критики, щоб підлити трохи єлею автору, всі його недоліки списують на постмодернізм. У цьому сенсі про будь-яку творчу невдачу автора можна сказати, що так вимагає естетика постмодернізму, ніби Юрій Андрухович задумливо сидів над другою частиною *Московіяди*, зазираючи у опус Жака Дерріди *Ім’я Бога*, в праці Йельської школи критики чи в студії Балтиморського й Карнельського університетів.

Важко назвати розвинуту сучасну літературу, де б не було творів, скроєних за лекалами постмодернізму, але проза з героєм такого типу, як в Андруховича, ніколи не зможе стати магістральною, адже в кожному епоху від літератури чекають благородного героя, який своїми думками, переживаннями і вчинками дає відповідь на питання, які хвилюють сучасника. Однак Отто фон Ф. не належить до героїв такого типу.

При написанні прози головне – не дотримання естетичних канонів (добра проза часто порушує будь-які канони), а дотримання емоційно-образних параметрів твору – яскравості, художньої переконливості, легкості, грайливості, точності, катарсичної розв'язки. Неприродність, довготи, надумані ускладнення, порожнечі у тексті, важкість сприйняття знижують цінність прози. Високохудожній твір, як гарне дерево, має стрункий стовбур і пишну крону. А *Московіяда* нагадує одноклубу ялинку, з одного боку пишну, а з іншого – рахітичну. Однобокість роману пояснюється тим, що Андруховичеві притаманний ландшафтно-чуттєвий принцип у творчості. В нього добре виходить тільки те, що він побачив і пережив. Вигадані сюжети автора штучні й нецікаві. З анекдотичною легкістю виписавши свій алкогольно-сексуальний досвід двохрічного перебування в літературному інституті та оздобивши його ландшафтними спостереженнями за Москвою 1991 році, автор не знав, що з цим матеріалом робити далі, тому побудував невласливу для свого художнього принципу штучну конструкцію другої частини роману, розраховуючи, що адвокатом цієї штучності буде

естетика постмодернізму. Андруховича, як туриста, цікавить лише зовнішній блиск світу. Він байдужий до того, що відбувається в душі світу, зрештою, як і до того, що відбувається в його власній душі. І ця його поверховість, схоже, не виправна.

Отже, герой Юрія Андруховича – інфантильний сибарит, який менш за все переймається проблемами свого колоніального статусу. Прикрившись маскою іронічної зверхності до советської імперії та її цінностей, він проциндрює свою молодість у мандрах і пиятиках.

На початку 1996 року роман Оксани Забужко *Польові дослідження з українського сексу* (1994) зірвав патріархальний спокій української літератури. Весь роман Оксани Забужко тримається на її темпераменті. За епічним хистом письменниця поступається багатьом сучасним українським письменникам. Вона не вміє вигадати доброго сюжету, вибудувати фабулу, знайти виважену розповідну тональність. Її роман – звичайна жіноча історія. Любовна жага, відчай самотності, голос материнства і гонор – ось чотири стіни будівлі під назвою *Польові дослідження з українського сексу*. Роман вражає надзвичайною сміливістю і садомазохістською відвертістю, якої немає в багатьох інших українських авторів. Фізіологія сповіді Оксани Забужко перетворює роман на поему про почуття молодої амбітної жінки, яка прагне кохати й бути коханою. І хоча героїня роману бадьориться й кокетливо говорить, що в минулому житті була “храмовою проституткою” [4, 18], у цьому житті вона залишається самотньою і нещасною жінкою. Через своє богемне життя і гонор ін-

телектуалки лірична героїня довго не могла скласти собі ціни, вважаючи, що в Україні для неї ще не народився принц – розумний, освічений, багатий, благородний, пристрасний коханець. Але зустрів із малярем Миколою К. на одному з фестивалів, де вона серед п'яної публіки прочитала свої “два вірші, два холерно добрі вірші просто в нетверезий гул злитих в одне довкружне блимання жовтоплямних фізій” [4, 15], відкрила в ній суть жіночого ества, яке закричало, що вона – “жінка, жінка, хай йому сто-надцять чортів: витка рослина, котра без прямостійної підпори, хай би навіть і намисленої, – без конкретно обличчя живої любови – опадала долі й зачала” [4, 22]. І хоч героїня заперечує свій мазохізм, від чоловіка вона прагне почуттів, що виводять її за рамки традиційного кохання.

Банально, але факт: лірична героїня Забужко переживає комплекс Попелюшки. Проте якщо казкова Попелюшка стає принцесою, переживши чарівне переродження, як метелик із лялечки, то героїня роману – це принцеса, яку історичні обставини перетворили на Попелюшку, не знищивши при цьому свідомості принцеси. Усвідомлюючи свою подвійну личину, героїня роману читає перед американською аудиторією лекцію *Польові дослідження з українського сексу* за “сто, максимум двісті баксів плюс сплачену дорогу”, оскільки вона – не літературна зірка авторитетної у світі російської літератури, “не Євтушенко й не Татьяна Толстая, щоб діставати по тисячі за виступ” [4, 31]. Героїня Оксани Забужко з'ясовує очевидну закономірність, що комплекс національної неповноцінності кожен українець

тягне на собі, як равлик мушлю, незалежно від рівня талантів, наділених небом, бо така доля кожного равлика – тягнути на собі свою мушлю, яка для нього і дім, і батьківщина. Але якщо мушлі інших равликів вважаються діамантовими, платиновими, золотими, срібними, бронзовими, то мушлю українського равлика вважають просто кістяною. І ця природність у суспільстві, де все натуральне цінується виключно в контексті здоров'я, і є тим ганджем, через який Україна має репутацію культурно неповноцінної, успадкувавши цей колоніальний комплекс від царської Росії.

Як і кожна інтелектуалка, лірична героїня *Польових досліджень з українського сексу*, усвідомлюючи геополітичне місце України, їде до Америки, до якої рветься “пів-Європи”, бо український час “хрумає своїх діток з ручками й ніжками”. Вона з розпачем вигукує: „...що ж, так і сидіти, аж жаба цицьки дасть, чи то пак діяспорні дідусі, коли клімакс стукне...” [4, 24]. Головну проблему млявості України героїня роману бачить у тому, що “Європа встигла заразити нас мутною гарячкою індивідуальної хіті, вірою у власне «можу!» – одначе підстав для його справдження, чіпких структур, котрі б те «можу!» підхоплювали й тримали, ми не виробили, шамотаючись віками на дні історії, – наше українське «можу!» самотнє і тому безсиле” [4, 26].

У своїй лекції героїня роману зізнається, що маляр Микола К. – “перший український мужчина” в її житті, в сенсі, що всі перед ним були “людьми російської культури”. І саме ця мовно-культурна спорідненість із Миколою К. дозволяла героїні радіс-

но визнати: “свій, в усьому – свій, одної породи звірюки!” [4, 34].

Безконечні історичні екскурси в українську історію, філософування, есеїстичний стиль виправдовують жанр твору, адже це лекція, науковий трактат для світу про секс по-українськи, немислимий без приміток, цитат, наукового аналізу. Словом, це наукова доповідь на тему *Польові дослідження з українського сексу*. Звертаючись до світової спільноти, героїня роману з фізіологічною відвертістю розповідає про свою нагальну жіночу проблему – третій місяць сексуального голоду в чужій країні. Її “горопашне тіло ще живе, воно качає права, воно доходить з елементарної сексуальної голодухи, воно б, може, й оклигало, і заплигало зайчиком, якби його всмак трахнули, але, на жаль, цю проблему не так легко розв’язати, надто коли ти самотна в чужій країні й чужому місті, в порожній квартирі, де телефон озивається хіба на те, щоб запропонувати тобі – рідкісна нагода, тільки на цьому тижні! – ко-ло-сальну знижку на передплату місцевої газети, і звідки вигрібаєшся тричі на тиждень до університету...” [4]. Уподібнюючи свою доповідь до наукового трактату, героїня роману підбрала для американської публіки зрозумілий для неї термін, який пояснює її проблему, що дослівно перекладається з англійської, як „розірваний зв’язок, одразу по розлученні, сексуально травматичний” [4, 40]. І це надає роману ще більшої переконливості приватного випадку з психіатричної практики. При цьому твір важко назвати звичайною прозою. Радше це дослідження комплексів молодшої жінки, що б’ється, як муха об скло, в

замкнутій “хрущовці”, уособлюючи ізоляціонізм української культури, українського мистця і України взагалі. Так Оксана Забужко підводить читача до серйозної теми – місця національної еліти в суспільстві.

У постсоветській Україні письменники, малярі, актори, що створюють національну культуру, виявилися нікому не потрібними, оскільки значна частина українського суспільства, що звикла століттями послугуватись чужою мовою і культурою, своєї мови й культури не потребує. Тож талановитому письменникові залишалось або говорити в порожнечу, або спитись, або виїхати за кордон, де він теж нікому не був потрібний. Ось як говорить про це героїня роману: “...Цілу молодість вона рвалася геть з льоху, де ядушно смерділо напіврозкладеними талантами, догниваючими в безруху життями, пріллю і цвіллю...” [4, 62]. Пояснюючи, чому вона не хоче повторити шлях Гоголя, Ахматової, Бурлюка, Зоценка, Хлебнікова, Короленка – перейти в російську літературу, лірична героїня відповідає: “...А тому, що залято тебе – на вірність мертвим, усім, хто так само несогірше міг би писати – по-російськи, по-польськи, дехто й по-німецьки, і жити зовсім інше життя, а натомість шпурляти себе, як дрова, в догоряюче багаття української...” [4, 38]. За нею – досвід тих, хто теж бився, як муха об скло, і навіть не в “хрущовці”, а в щільно зачиненій склянній банці. Вона пригадує, як “втікали від кадебістської облави до Києва її рідні, батька, котрий одтрубив своїх шість років ще «сталінських»” [4, 63]. Її особистий досвід, досвід її батьків і знайомих свідчить, що українець-переможець

– це щось зі сфери нереального. Особливо в середовищі творчих людей, яких держава або приручила, або знищила. Про тих, кого приручила держава, героїня у своїй лекції говорить зі співчутливою зневагою: “...І всі, колись кидані у «воронки», на струс мозку духопелені по ментярнях і підворіттях українські бунтарі, а нинішні лавреати державних премій із пухкими од спецбуфетівського жирку рученятами й добротливо, похазяйськи вгодованими, ох якими ж промовистими спинами, вбраними в корсети блюмінгвейлівських піджаків, – хай не сниться вам ваша прекрасна юність, навіть якби всякі там невдахи витикали вам нею очі...” [4, 67]. Бо не кожен письменник чи мистець в Україні може бути незалежним від держави, зберігаючи при цьому горду поставу й незаплямоване ім’я. В розумінні обох представників богеми, поета і маляра, українська інтелігенція задля збереження себе як виду має активно розмножуватися, про що розмірковує героїня роману: “...Та скільки нас узагалі є, тої нещасної, через силу, впоперек історії затриманої інтелігенції української, – горсточка, й та розпорошена: вимираючий вид, повигиблі кляни, нам би розмножуватись шалено й повсякчас, кохаючись де лиш можна, з органістичною ненадлистю зливаючись в єдине, зойкаючи-стогнуче щастям кублице рук і ніг, встеляючи собою, заселяючи наново цю радіоактивну землю!” [4, 72]

Героїня Оксани Забужко долає усі кола української дійсності: ось вона їде в зачуханому плацкарті до Варшави, і її хоче згвалтувати якийсь брутальний нахаба; ось вона слухає старого в’язня німецьких і советських

концтаборів: “Раби не повинні родити дітей”; ось вона дізнається про загибель в автокатастрофі своєї подружки, батько якої був блазнем при Центральному комітеті комуністичної партії України, але перед смертю заповів, щоб на його похоронах оркестр грав *Козака несуть*; ось вона згадує, як перший у її житті хлопець був приставлений КГБ стукачем. І якщо непідкупна щирість розповіді є важливою передумовою повноцінної прози, то відвертості, з якою розповідає свою приватну історію героїня Оксани Забужко, варто було б повчитись багатьом сучасним українським прозаїкам. Вона не соромиться відкривати читачам і слухачам її лекції такі малоприємні факти зі свого минулого, як крадіжку туші в гардеробі, ще коли була підлітком, і спогади матері про те, що її життя почалося “клінічною смертю”, коли “тільце вже посиніло” і „цівка калу звисала з задочка” [4, 23]. Таких зізнань у романі чимало.

Коли жінка пише прозу, то все її життя перетворюється на великий склад матеріалів для письма, з якого вона за найменшої нагоди використовує кожен комплімент, сказаний коли-небудь на її адресу, як це робить Оксана Забужко, цитуючи листа директора Кеннан Інст’ют: “Якщо доля української літератури в руках таких людей, як Ви, то нічого боятися за її майбутнє” [4, 96], або слова молодого американського чоловіка, який не вірив, що вона на десять років старша за нього. Цим, власне, жіноча проза і приваблює аудиторію, яка відчуває правдивість і безпосередність автора.

Пафос *Польових досліджень з українського сексу* проростає на

ґрунті постколоніальної критики, феміністичних і гендерних проблем. У романі Оксани Забужко гендер як соціальна стаття не співпадає з біологічною статтю її ліричної героїні та маляра Миколи К. Пояснення їхнього розриву в романі передано досить туманно й непереконаливо. Якщо в Миколи Гоголя зрозуміло, чому Іван Іванович посварився з Іваном Никифоровичем, то в Оксани Забужко навіть найприскіпливіший читач так і не зрозуміє, чому лірична героїня посварилася з Миколою. Тому ключем до розуміння справжніх причин конфлікту обох представників богеми могла б стати книжка Отто Вайнінгера *Стать і характер*. Підхід Вайнінгера до визначення статі значно випередив відкриття гормональної медицини і допоміг побачити в багатьох конфліктах між чоловіком і жінкою неспівпадіння між біологічною і гормональною статтю [3, 19]. Насправді маскулінізована героїня у романі Забужко та фемінізований чоловік не можуть знайти гармонії у своїх стосунках, тому що їхні метафізичні сутності не співмірні з їхніми біологічними сутностями. М'який, істеричний, вразливий і невпевнений у собі Микола К. і сильна, самовпевнена, тверда у своїх намірах і хворобливо амбітна героїня роману могли б бути ідеальною парою, якби помінялись тілами і соціальними ролями, якими їх, ніби жартуючи, наділив Господь. Але до таких метаморфоз вони не готові, й у цьому їхня

найбільша драма. За драмою поетеси й маляра в романі Оксани Забужко прозирає національна драма українського суспільства, до якої письменниця підходить у фіналі, і ледь не озвучує в розмові героїні роману з ірландкою Донною. В умовах більш як трьохсотлітнього колоніального геноциду, що вихолостив український чоловічий характер, здоровий глузд і громадянську ініціативу все більше перебирають на себе українські жінки, і тому бурхливий розвиток України можливий тільки завдяки жіночій волі та логіці.

І у романі Юрія Андруховича, і в романі Оксани Забужко представники української богеми кидають виклик офіційній ідеології. До того ж кожен це робить по-своєму. Отто фон Ф. живе в своє задоволення, зневажаючи порядки конаючої імперії, а героїня Оксани Забужко переймається духовними проблемами постколоніальної України, яка зі здобуттям політичної свободи не звільнилася від колоніальних комплексів.

### Bibliography and Notes

1. Андрухович Юрій, *Московіада*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2000.
2. Бойчук Богдан, *Від великої до гарної брехні*, "Сучасність" 1993, № 12.
3. Вейнінгер Отто, *Пол и характер*, Харків: Фоліо 2011.
4. Забужко Оксана, *Польові дослідження з українського сексу*, Київ: Згода 1996.

**Nadiya Bachkur**

**PARALINGUAL EXPRESSIVE MEANS OF APOSIOPESIS  
IN UKRAINIAN FICTIONAL DISCOURSE  
AT THE BEGINNING OF 21<sup>TH</sup> CENTURY**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Надія Бачкур**

**ПАРАЛІНГВАЛЬНІ ЗАСОБИ ВИРАЖЕННЯ ЗАМОВЧУВАННЯ  
В УКРАЇНСЬКОМУ ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ  
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*Abstract:* The article highlights the features of aposiopesis expression in the Ukrainian fictional text by paralingual means. There is an analysis of speakers' nonverbal behavior during communication which represents meaningful information for achieving cooperation by the communication participants. The main focus is on kinetic means of aposiopesis in fiction discourse and decoding of speakers' communicative intention presented by non-verbal behavior. By means of decoding the interlocutors' "body language" their emotional and physical states, attitude towards each other is characterized. As well as the possibility of deploying further communication are described.

*Keywords:* aposiopesis, paralingual means, communication, fictional text

На сучасному етапі розвитку лінгвістики спостерігається посилена увага до людини як мовної особистості. Серед пріоритетних досліджень проблем комунікації окреме місце належить вивченню специфіки мовного й мовленнєвого втілення комунікативної поведінки людини. Останнє неможливе без усебічного аналізу невербаліки, що є невід'ємною частиною процесу спілкування. Так, одним із невербальних засобів комунікації виступає замовчування. Порівняймо окремі визначення: замовчування – це “свідома

незавершеність висловлення, яка породжує невизначеність змісту і сприяє підсиленню виразності” [19, 140]; “стилістична фігура, яка фіксує незакінчену, зненацька обірвану думку, підкреслює натяк на особливу ситуацію, що потребує делікатності, неординарного розв'язання” [16, 686]. Опираючись на зазначені вище дефініції, підкреслимо: замовчування – це незавершеність мовцем з певних причин висловлення, недоговорювання ним слів, фраз тощо; відмова від вербального вираження певних пропозицій, що має

іллокутивну спрямованість. Як бачимо, в основі замовчування лежить недомовленість, імпліцитна інформація, яку необхідно декодувати співрозмовникові для розуміння змісту висловлення й комунікативної поведінки мовця.

Проблемами, пов'язаними із замовчуванням, займалися такі вчені, як Н. Арутюнова [2], Ф. Бацевич [4], В. Богданов [5], К. Гандке [27], І. Домбська [26], М. Ефрат [28], С. Крестінський [14], С. Мелікян [18], О. Пузанова [21], Є. Радіонова [22], Є. Сенічкіна [23] та ін. Лінгвісти розглядають замовчування в різних аспектах, зокрема з погляду семантики, прагматики, типології, функціонального навантаження. Значну увагу дослідники приділяють вербальним і невербальним засобам вираження замовчування (Т. Анохіна [1], Н. Коловоротна [9], Є. Сенічкіна [23]). Так, ученими виявлено й охарактеризовано насамперед такі невербальні репрезентанти замовчування, як три крапки, редуплікація знаків питання й оклику. Однак паралінгвальні засоби вираження замовчування, до яких належать погляд, міміка, жести, позиції тіла [10, 73], та їх вербалізація у художньому дискурсі, на нашу думку, належним чином не проаналізовано, що й зумовлює актуальність нашої статті.

Матеріал роботи – прозові тексти Я. Бакалець, В. Гранецької, Дари Корній, В. Лиса, Люко Дашвар, М. Матіос. Романи названих письменників (*Із сьомого дна*; *ТІЛО™*; *Зворотний бік темряви*, *Зворотний бік світла*, *Зозулята зими*; *Століття Якова*; *Село не люди*, *Рай.центр*, *На запах м'яса*; *Солодка Даруся*) займають вагоме місце в українській

літературі початку ХХІ століття. У текстах, які досліджуються, перш за все концентрується увага на характеристах персонажів, людині як мовній особистості із глибоким внутрішнім світом, пізнати які вдається за допомогою комунікативної поведінки героїв, що може бути представлена не тільки вербально, а й “мовою тіла” – мімікою, жестами, поглядом тощо. Варто зазначити й те, що “невербальні сигнали несуть у п'ять разів більше інформації, ніж вербальні” [20, 8]. Таким чином, повний аналіз особливостей комунікації і замовчування як важливого її складника неможливий без урахування ролі невербальних компонентів. Матеріал дослідження засвідчує, що паралінгвальні засоби спілкування відіграють важливу роль для репрезентації як експліцитної інформації, зрозумілої усім партнерам комунікації, так і імпліцитної, яку мовець з певною метою замовчує, приховує. Отже, аналізовані невербальні засоби вираження замовчування “виконують функції навмисної чи ненавмисної передачі інформації” [24], впливають на комунікантів, змушують співрозмовників дешифрувати відправлену інформацію. Звідси й випливає мета нашої статті – розкрити особливості використання паралінгвальних засобів вираження замовчування в українському художньому дискурсі початку ХХІ століття. Тому спробуємо охарактеризувати способи реалізації замовчування паралінгвальними засобами у художньому тексті початку ХХІ століття, декодувати замовчувані комунікативні наміри мовців, що репрезентовані невербальним оформленням (мімікою,



жестами) в текстах, обраних для аналізу.

Матеріал дослідження показує, що при вираженні замовчування важлива роль належить таким паралінгвальним засобам, як погляд, міміка, жести, позиції тіла. Розглянемо це детальніше.

Одним із “найдієвіших видів немовленнєвого спілкування” [25, 257] і способів репрезентації замовчування є погляд. Так, вираз очей має важливе значення не тільки для “невербального вираження людських емоцій, а й для передачі іншої, у смисловому пляні досить різноманітної інформації” [13, 236]. Порівняймо: “[...] Ти вже не здатен відрізнити добро від зла! Ти й далі вбиватимеш, Юрію, незалежно від потреби!.. Ти ... монстр.

Його очима майнуло недобре полум'я.

– Таким уже вродився! – нагадав він. І ти від початку знала, хто я... Чи не тому ти мене обрала?

В Іванки *не знайшлося слів – лише сполоханий погляд, лише оголений біль*. Так вони й стояли і з жахом дивилися один на одного: Юрій – бо зрештою сказав їй правду, Іванка – бо її почула” (усі письмівки наші. – Н. Б.) [6, 181].

У наведеному фрагменті інтеракція персонажів підсилюється поглядом як невербальним чинником спілкування, що імплікує різні комунікативні повідомлення мовців, зокрема: замовчування адресантом й адресатом своїх справжніх почуттів один до одного – кохання, яке змушує страждати; приховування надії на те, що все, можливо, зміниться, покращиться. Пауза у висловленні “*ти ... монстр*” може бути свідчен-

ням зміни запланованої комунікативної тактики. Так, на нашу думку, мовець намагався попросити партнера комунікації не робити поганих вчинків, покинути роботу, яка вимагає вбивати інших, оскільки кохає його, але згадка про уже здійснене спричинила вибух негативних емоцій, з якими адресант не справився і повідомив жакливу правду: “*ти ... монстр*”. Аналізована комунікативна ситуація є обірваною, незавершеною, оскільки один із співрозмовників уникає вербально вираженої відповіді, замінюючи її поглядом як невербальним знаком, що, у свою чергу, репрезентує не лише емоційний стан адресата (страх, біль), а й значущу інформацію – згоду з почутим. При декодуванні замовчування персонажів, імпліцитних значень комунікативного акту важливу роль відіграють способи їх реалізації у художньому тексті, зокрема лексеми, словосполучення, речення. Як бачимо, значеннєві характеристики погляду дешифруємо за допомогою ширшого контексту й таких мовних одиниць, як “очима майнуло недобре полум'я”, “не знайшлося слів – лише сполоханий погляд, лише оголений біль”, “з жахом дивилися один на одного”.

Матеріал нашого дослідження засвідчує, що погляд персонажів, їхній процес споглядання за чимось / кимось може приховувати дуже важливу інформацію для розуміння реципієнтом художнього тексту і для досягнення мовцями кооперації. Порівняймо:

“Михайло ставав подалеченьку за луговими корчами і *до болю в очах вдивлявся*, як Матронка *дивиться* на той бік ріки. [...] вона *прикладала*

*дашком долоню до чола і починала незмигнуто дивитися на другий берег.*

О, це був найбільш небезпечний – бо не зрозумілий для Михайла – ритуал мовчазного споглядання Матронкою потойбічного села. Михайло підходив ближче до дамби, прикладав і собі долоню дашком – і знову глуха злість підкочувала йому до серця, аж починало млоїти, як від передчуття смертельної небезпеки. *Дивився на другий берег до різі в очах* – але, крім шумливих кущів та поодиноких фігурок на городах і обійстях дзеркально відбитого Черемошного, нічого там не знаходив. *Що вона там бачить таке, чого не бачить Михайло, і що йому навіть не дається в очі? Чому її завжди гладеньке чоло в ту мить порізане зморшками, як у столітньої Марії Трандачихи?* (письмівки наші. – Н. Б.) [17, 148-149].

У наведеному тексті погляд, предметна дія кожного персонажа репрезентують різну, по-своєму значущу у смисловому пляні інформацію. Для кращого розуміння змісту розглянемо ширший контекст. Після триденного зникнення Матронки між чоловіком і дружиною запанувало мовчання, яке приховувало багато: для нього – замовчувану правду про згвалтування жінки російським офіцером, для неї – страждання, які переживає Михайло, щоразу думаючи про той випадок.

Так, у зазначеному сегменті тексту, погляд Матронки, по-перше, викликає запитання як у читача, так і Михайла: “Що приховується за цим вдивлянням?” Відповідь читач отримує згодом, а співрозмовник жінки – через десять років: “І тоді Матронка

розказала Михайлові правду, якою замкнула собі уста на десять років. Аж по сьогодні” [17, 173]. По-друге, погляд співрозмовника (Матронки) як паралінгвальний засіб вираження замовчування несе й іншу інформацію – жінка намагається згадати все, що з нею трапилось у день зникнення, оскільки від сильного побиття в пам’яті з’являються тільки окремі фрагменти (вона “незмигнуто” дивиться на другий берег, щоб чогось не пропустити). Вказівкою на трагічну подію є і вираз обличчя Матронки: “її завжди гладеньке чоло в ту мить порізане зморшками, як у столітньої Марії Трандачихи”.

Погляд іншого персонажа – Михайла – є свідченням його страждання, переживання, підозри дружини у зраді: “дивився на другий берег до різі в очах”. Чоловік намагається розгадати таємницю Матронки, але йому страшна правда “не дається в очі”, хоча він думав, що зрозумів поведінку жінки – вона йому зраджує з іншим: “іноді різала думка, що десь у зарослях має бути прим’ята лежанка з обрисами людського тіла” [17, 149]. Однак погляд дружини Михайла так і не зміг декодувати правильно, поки та сама не зізналася в усьому. Унаслідок цього мовці не могли порозумітися, оскільки власне “перепрочитання” погляду зумовило конфлікт між комунікантами. Замовчувана правда обома персонажами збудувала десятирічну прірву у спілкуванні.

Декодувати семантичне наповнення погляду як невербального засобу спілкування допомагає значна кількість дієслівних словосполучень у тексті, зокрема “вдивлятися до болю в очах”, “прикладати

дашком долоню до чола”, “незмигну дивитися”. Крім того, його вербалізаторами можуть виступати і фразеологізовані компоненти (“дивитися до різі в очах”, “не дається в очі”), що глибше репрезентують не тільки смисловий аспект комунікації, а й чуттєвий.

Таким чином, у художньому тексті погляд як паралінгвальний засіб вираження замовчування несе комунікативно значущу інформацію для досягнення кооперації співрозмовниками, розкриває внутрішні переживання учасників спілкування.

Як уже зазначалося, невербальні повідомлення можуть бути закодовані не тільки в очах, погляді адресантів, а й у виразних рухах тіла – міміці й жестах. Матеріал нашого дослідження дає підстави стверджувати, що під час комунікації замовчування частіше репрезентоване різноманітними жестами й позиціями тіла, ніж мімікою мовців, які, у свою чергу, “заміняють вербально виражене висловлення” [24, 40] і виступають повноцінним засобом передачі інформації. Традиційним інформативним знаком у багатьох культурах є кивок головою, який часто використовують комуніканти для вираження згоди чи незгоди. Цей жест, на думку багатьох учених, є вродженим, оскільки навіть “сліпоглухонімі від народження люди користуються ним для передачі ствердження чи заперечення” [20, 85]. Аналізовані тексти засвідчують, що під час комунікації мовці – представники однієї нації та культури – здебільшого легко декодують зазначений жест. Порівняймо: “– Йти зможеш? – уже турботливо зазирає Мальві в очі. Та кивнула, погоджу-

ючись, відчувши тільки зараз смертельну втому. Вони йшли Яворотом. Мальва вчепилася в руку Остапа, наче боялася, що той її відпустить і з нею тоді трапиться якесь лихо” (письмівка наша. – Н. Б.) [11, 289]. У зазначеній комунікативній ситуації перлокутивний ефект мовців можна вважати позитивним, незважаючи на те, що мовленнєвий акт адресанта позбавлений локуції і виражений жестом на позначення стверджувальної відповіді. У досліджуваному художньому тексті вербалізатором паралінгвального засобу вираження замовчування і його значеннєвим маркером виступає просте, ускладнене речення “Та кивнула, погоджуйчись...”.

Матеріал нашого дослідження фіксує окреслений жест і для вираження незгоди з адресантом: “– Чому ти тут, якщо природа й нормальне життя для тебе байдужі?.. – Тут нормальне життя?! Ти здурів?! Тут – яма!

Санджив *заперечливо хитає головою*.

– Ти усвідомиш істину пізніше. Якщо не втечеш до того” (письмівка наша. – Н. Б.) [7, 64].

Як бачимо, мовець не погоджується з почутим, про що свідчать сполучення слів “*заперечливо хитає головою*”, однак замовчує те, що сільське життя допомагає зрозуміти власний внутрішній світ, переосмислити минуле і збудувати пляни на майбутнє, й залишає це в таємниці для розгадування її співрозмовником: “*Ти усвідомиш істину пізніше*”.

Художні тексти засвідчують, що жест кивок головою виражає не тільки згоду чи незгоду, а й може сигналізувати учасникам комуні-

кації про замовчування відповідної інформації, дозвіл чи заборону говорити правду. Наприклад: “Крик здійнявся. Мужики Раїсу відірвали, потягли з хати. Мамка жене всіх: – Ідіть, ідіть! Чого роти пороззявляли? Божеволіє жінка від горя, кидається на всіх.

– Та не на всіх, – каже Ничипориха. Тільки на твою Катрусю. – І до Катерини: Може, ти щось знаєш, Катя?

Людка з кутка *мотляє головою: мовляв, не кажи нічого!*

– Ні... – Катя прохрипіла” (письмівка наша. – Н. Б.) [8, 120].

У наведеному уривку тексту аналізований жест застосовує не “прямий” учасник спілкування, а спостерігач, який вплинув на перебіг комунікації. Так, хитання подруги головою зі значенням “нічого не розповідай” змусило дівчину обманути співрозмовника (Нечипориху, яка щось підозрювала). Текстовим вербалізатором зазначеного паралінгвального засобу спілкування є дієслівне словосполучення “*мотляє головою*”, що репрезентує не звичайне хитання, кивання як незгоду з чимось, а містить додаткову семантику: жест подруги виражає її хвилювання, страх, благання не розкривати таємницю, оскільки обидві дівчини добре знають, чому мати покійного хлопця кидається на одну з них – вони були свідками нещасного випадку, однак про це достеменно ніхто не знає, а може тільки здогадуватися. Імплицитну інформацію декодуємо і з висловлення комуніканта, опираючись на спосіб його реалізації: “*Ні... – прохрипіла Катя*”. Як бачимо, мовець дав заперечну відповідь захриплим, ледь чутним голосом, що

теж може свідчити про хвилювання і навіть вагання все ж розповісти правду.

Таким чином, паралінгвальні засоби комунікації, зокрема жести, можуть не тільки виражати приховані значення, а й спонукати інших учасників спілкування до замовчування важливої у смисловому пляні інформації. Порівняймо ще: “Оленка вернулася пізнього вечора. Майже вночі, коли вже спати зібрався. Ступила до хати геть мокра, бо надворі аж хлющило, стала посеред кімнати.

– Господи, вся змокла... Де ти була?

Мокре дівча підійшло й притулилося. І ревно заплакало. Коли ж він хотів слово сказати, *поклало на його вуста пальчика*, теж мокрого.

– *Мовчіть*, Якове Платоновичу... Дідусю мій рідний, *мовчіть...*” (письмівки нашi. – Н. Б.) [15, 60]

У цьому тексті комунікативний намір адресата – уникнути відповіді, замовчати, що сталося, – реалізується кількома способами:

1) дівчина не бажає відповідати адресантові, де була, оскільки її переповнюють емоції, вона намагається зберегти в таємниці причини свого пізнього повернення. Внаслідок цього адресат намагається налагодити тактильний контакт зі співбесідником, просто обійнявши його;

2) зазначена дія не змогла реалізувати мети комуніканта, у результаті чого він застосовує іншу тактику – жест на позначення припинення розмови (“*поклало на вуста пальчика*”) і вербалізацію цього жесту (“*Мовчіть*, Якове Платоновичу... Дідусю мій рідний, *мовчіть...*”). Так, вдало обрана тактика поведінки, жести мовців сприяють реаліза-

ції їхньої комунікативної мети і порозумінню із співбесідником.

Матеріал дослідження засвідчує, що учасники комунікації можуть застосовувати різні жести з метою блокування інформації, зокрема помаху руки як небажання відповідати, позиції та рухи тіла (обертання спиною до співрозмовника у відповідь як сигнал про закінчення розмови). Порівняймо: “Він узяв невелике відерце, вилив туди мед із горшка, потім із другого, із третього.

– Берете? Добре, віддам недорого, – приговорював Лесько, вже, мабуть, підраховуючи бариші.

Проте московити й не думали платити: *розвернулися й пішли.*

– Гей, ви куди?

Стрільці не вважали за потрібне йому відповідати – *просто рушили собі далі*” (письмівки наші. – Н. Б.) [3, 31].

У наведеному тексті співрозмовники (московити) порушують принципи ввічливого спілкування. По-перше, учасники комунікації завершують розмову повертанням спиною до адресанта, не промовляючи жодного слова, по-друге, вони не розплатилися за отриманий товар, порушуючи таким чином правила ділового партнерства: обрана тактика (“не вважали за потрібне йому відповідати – *просто рушили собі далі*”) є свідченням неповаги до партнера комунікації і фактором для розгортання можливого конфлікту.

Таким чином, матеріал дослідження показав, що важливими паралінгвальними засобами вираження замовчування є погляд, міміка й жести, зокрема кивки головою, помаху рук, позиції тіла. У художньому

тексті маркерами невербальних засобів спілкування виступають слововосполучення “дивитися з жахом”, “очима майнуло недобре полум’я”, “лише сполоханий погляд”, “незмивно дивитися”, “дивитися до різі в очах”, “кивнути, погоджуючись”, “заперечливо хитати головою”, “мотляти головою”; “покласти на уста палець”, “знизати плечима”, “махнути рукою”, “рушити далі” та ін. Аналізований художній прозовий дискурс початку ХХІ століття засвідчив, що декодування погляду, міміки й жестів персонажів допомагає глибше розкрити смислове навантаження комунікативного акту, зокрема й замовчування. Характеристика паралінгвальних засобів вираження замовчування дає змогу дешифрувати ставлення учасників спілкування один до одного, їхній фізичний та емоційний стани, комунікативні наміри мовців, значущу інформацію, яка сприяє розвитку, просуванню й регулюванню комунікативного процесу.

## Bibliography and Notes

1. Анохіна Тетяна, *Невербальні та вербальні засоби екстеріоризації силенціального ефекту в англомовному художньому дискурсі*: автореферат ... дисертації кандидата філологічних наук: 10.02.04., Запоріжжя 2006, 18 с.
2. Арутюнова Н. Д., *Молчание: контексты употребления*, [в:] *Логический анализ языка: Язык речевых действий*, Москва: Наука 1994, с. 106-117.
3. Бакалець Ярослава, Яріш Ярослав, *Із сьомого дна*, Харків 2011, 400 с.
4. Бацевич Флоріан, *Нариси з лінгвістичної прагматики*, Львів 2010, 336 с.
5. Богданов В. В., *Функции вербальных и невербальных компонентов в речевом общении*, [в:] *Языковое об-*

ценіє: *Единицы и регулятивы*, Калинин 1987, с. 18-25.

6. Гранецька Вікторія, *ТІЛО™*, Харків 2013, 320 с.

7. Дашвар Люко, *На запах м'яса*, Харків 2014, 368 с.

8. Дашвар Люко, *Село не люди*, Харків 2014, 270 с.

9. Коловоротна Наталя, *Вербалізація концепту «мовчання» в художньому дискурсивному просторі української мови*: автореферат ... дисертації кандидата філологічних наук: 10.02.04., Харків: Харківський національний педагогічний університет імені Г. Сковороди 2014, 20 с.

10. Колшанский Г. В., *Паралингвистика*, Москва: Наука 1974, 81 с.

11. Корній Дара, *Зворотний бік світла*, Харків 2013, 320 с.

12. Корній Дара, *Зворотний бік темряви*, Харків 2013, 320 с.

13. Крейдлин Г. Е., *Невербальная семиотика: Язык тела и естественный язык*, Москва 2002, 592 с.

14. Крестинский С. В., *Коммуникативная нагрузка молчания в диалоге*, [в:] *Личностные аспекты языкового общения*, Калинин, с. 92-97.

15. Лис Володимир, *Століття Якова*, Харків 2010, 240 с.

16. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 2006, 752 с. (Серія *Nota bene*).

17. Матіос Марія, *Солодка Даруся*, Львів: Піраміда 2007, 188 с.

18. Меликян С. В., *Функции молчания в коммуникативном поведении человека*, [в:] *Теоретические и прикладные аспекты речевого общения*, № 3, Красноярск-Ачинск 1998, с. 36-39.

19. Никитина С. Е., *Экспериментальный системный толковый словарь стилистических терминов. Принципы составления и избранные словарные статьи*, Москва: Российская Академия наук; Институт языкознания 1996, 172 с.

20. Пиз Аллан, *Язык телодвижений. Как читать мысли других по их жестам*, Москва 2000, 188 с.

21. Пузанова О. В., *Прагматика и семантика умолчания*: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук, Санкт-Петербург 1998.

22. Радионова Е. С., *Семантика и прагматика молчания*, [в:] *Язык. Человек. Картина мира: Материалы научной конференции*, Омск 2000, Часть 1, с. 179-182.

23. Сеничкина Е. П., *Семантика умолчания и средства ее выражения в русском языке*, Москва 2002, 307 с.

24. Стернин И.А., *Практическая риторика*, Москва 2008, 272 с.

25. Тесля Оксана, *Погляд як елемент невербальної комунікації*, [у:] *Вісник Львівського національного університету ім. Івана Франка*: Серія філологічна / Ред. Т. Салига, Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка 2009, Випуск 46, Частина 1, с. 257-266.

26. Dąbska Izydora, *O funkcjach semiotycznych milczenia*, [w:] *Studia Semiotyczne*, Tom II, 1971, s. 77-88.

27. Handke Kwiryna, *Milczymy mówiąc*, [w:] *Semantyka milczenia* / Red. K. Handke, Tom 2, Warszawa 2002, s. 217-222.

28. Michal Ephratt, *The functions of silence*, [in:] «Journal of Pragmatics» 2008, Volume 40, p. 1909-1938.

**Bohdan Sokil**

**THE PECULIARITIES OF MALORUS'KA (UKRAINIAN) LANGUAGE  
AND ITS DIFFERENCE FROM VELYKORUS'KA (RUSSIAN) LANGUAGE:  
PHONETIC ASPECT**

Lviv Ivan Franko National University, Ukraine

**Богдан Сокіл**

**ОСОБЛИВОСТІ МАЛОРУСЬКОЇ (УКРАЇНСЬКОЇ) МОВИ ТА ЇЇ  
ВІДМІННІСТЬ ВІД ВЕЛИКОРУСЬКОЇ (РОСІЙСЬКОЇ):  
ФОНЕТИЧНИЙ АСПЕКТ**

*Abstract:* A short revision of works of linguists of the first half of the XIX century describing phonetic features of Ukrainian language is done. On the basis of the works of both home and foreign linguists the attention is focused on the main phonetic peculiarities of the Ukrainian language as a self-reliant and different from Russian language.

*Keywords:* language, dialect, sound, interchange of sounds, iotated consonants, pronunciation of sounds, parenthetic consonants, interchange of syllables

Аналіз виникнення, розвитку та функціонування мови можна вважати завершеним лише тоді, коли ґрунтовно проаналізовано всі пам'ятки старовини, документи, наукові розвідки мовознавців від самого початку існування мови. Для встановлення наукової істини важливим є праці попередників, які досліджували описували особливості мови. Вагомий вклад у дослідження історії української мови зробили мовознавці В. Німчук, П. Плющ, М. Жовтобрюх, В. Русанівський, М. Павлюк, П. Горещький, А. Москаленко, Л. Ткач тощо.

Період XIX – початку XX ст. в історії українського мовознавства

(та й великою мірою й у історії української літературної мови) опрацьовано ще недостатньо. Помітною прогалиною уже надрукованих досліджень історії української лінгвістики та історії української літературної мови є те, що досі немає цілісної праці, у якій би було описано відмінності української мови від російської на різних мовних рівнях: фонетичному, морфологічному, синтаксичному. Оскільки обсяг статті не дозволяє зробити повноцінний аналіз відмінностей української мови від російської на фонетичному рівні, то подамо лише погляди окремих вчених XIX століття на зазначену проблему.

Спробуємо описати їх бачення фонетичних особливостей української мови, які відрізняють її від російської та вказують на самостійність та окремішність.

На кінець XVIII ст. українські етнічні землі опинилися у складі двох імперій – Російської та Австро-Угорської. Становище української мови в них було різним. Уряд Австро-Угорщини, хоч і не дбав про повноцінне функціонування української мови, все ж визнавав її як окрему та ніколи офіційно не забороняв. У Російській імперії утиски українського друкованого слова розпочалися ще в першій чверті XVII ст., однак до середини XIX ст. (1863 р.) українську мову офіційно царизм не забороняв.

Виходили друком історичні та мовознавчі праці Михайла Максимовича. Виступали в тодішній пресі й інші українські діячі. До української мови виявляли інтерес представники сусідніх народів, насамперед росіяни та поляки. У силу історичних умов, які склалися, багато українців не могли визначити справжнє місце своєї мови у колі інших слов'янських мов, ясно уявити перспективи її розвитку.

На початку XIX ст. пошавилося культурне життя на українських землях, що входили до складу Російської імперії. Мовознавець Олексій Павловський нарешті опублікував свою роботу *Грамматика малоросийсского нарѣчя или Грамматическое показание существеннѣйших отличий, отдаливших Малоросийское наречие от чистого Российского языка, сопровождаемое по сему предмету, замѣчаниями и сочинѣниями* (Грамматика малоросійського наріччя або Грамматична демонстрація відмін-

*ностей, які віддалили Малоросійське наріччя від чистої Російської мови, які супроводжуються у цій проблемі примітками й творами*).

У своїй граматиці О. Павловський одним із перших вказав на питомі риси української фонетики й морфології. У главі 1 *О буквах* (Про букви) автор назвав такі особливості звукової системи української мови:

- м'якість приголосного **ц**, зокрема в дієслівній флексії **-цця**: *царыця, пьяныця, лавочныця*;

- гортанна артикуляція [г]: *гуляю, губка, гарный*;

- наявність звуків [дз], [дж]: *джыкгунець, дзвин, дзѣнь*;

- вимова [и] як звука середнього ряду: *сыній, кныжка*;

- наявність звука [в] на місці [л] у кінці складу: *вовкъ, сказавъ, ховавъся*;

- перехід [о] в [і]: *сімъ, бігъ, стілъ*;

- вимова сполуки [хѳ] на місці [ф]: *хварба, хвыга*;

- [і] відповідно до давнього [ѣ]: *сіно, тінъ, слідъ*;

- наявність [j] /йот/ після губних приголосних: *мясо, тімья, мяккый*;

- вимова букви ѳ як [хѳт]: *саваохѳтъ, рыхѳтма*.

Важливо відзначити, що автор помітив наявність звука [у] або дифтонгів на місці [о] в новозакритих складах (*куінь, руід, сюіль*) в українських говірках.

Автор зауважує, що українці на письмі завжди вживають відповідно [ф], [ѣ], [ѳ]: *фарба, сѣно, рѳма* [7, 1-3].

О. Павловський, однак, пише, що в "Малоросии весьма мало существует отличий в произношении



от чистого (письмівка наша. – Б. С.) российского языка” (“Малоросії дуже мало існує відмінностей у вимові від чистої (письмівка наша. – Б. С.) російської мови”. – *рос.*) [7, 3].

Усвідомлюючи оригінальність історичного розвитку українського народу від найдавніших часів і самотність українського етносу, вчений водночас зауважував, що займається “таким наречием, которое составляет почти настоящий язык” (“таким нареччям, яке майже є справжньою мовою”. – *рос.*) [7, VI].

У 1823 р. надрукував *Собрание слов малороссийского наречия (Зібрання слів малоросійського нареччя)* І. Войцехович [9, 41]. У реєстрі цього словника 1173 слова.

У першій половині XIX ст. були опубліковані й інші невеликі українсько-російські словники [9]. У рукописі залишився великий українсько-російський диференційний словник Павла Білецького-Носенка, завершений у 1843 році; публіковано його аж у 1966 році [13, 41].

Російський історик, дослідник козацтва О. Левшин в *Отрывках писем из Малороссии (Уривках листів із Малоросії)*, високо оцінюючи потенціал української мови, писав, що коли цю мову обробити “ограничив положительными правилами грамматики, тогда малороссияне в славе ученых произведений своих, быть может, будет состязаться с просвещеннейшими народами Европы” (“обмеживши позитивними правилами грамматики, тоді малоросіяни (українці) у славі наукових творів своїх, можливо, будуть змагатися з найосвіченішими народами Європи”. – *рос.*) [5, 51]. Цей учений визнавав право української мови на вживання в науці.

Українсько-російський письменник, етнограф, літературознавець, автор однієї з перших розвідок про українську мову І. Кулжинський указував на давність української мови, її самотність і великі виражальні можливості. Він дійшов висновку, що малоруська (українська) мова є давнім окремим нареччям мови слов'янської [1, 48]. Визнаючи українську мову самотійною, відомий дослідник М. Цертелєв зазначав, що “наречие малороссийское, бывшее некогда, так сказать, языком отдельным и господствующим в южных странах отечества нашего” (“нареччя малоросійське, яке було колись, сказати б, мовою окремою й такою, що панувала в південних частинах нашої вітчизни (тобто Російської імперії. – Б. С.)”. – *рос.*) [10, 14].

У першій половині XIX ст. провідну роль у розробці української тематики, в тому числі лінгвістичної, відігравав Михайло Максимович. Учений неодноразово у своїх публікаціях звертав увагу на особливості звукової та граматичної систем української мови. Досить повну характеристику особливостей української мови дослідник дав у книжці *Малороссийские песни, изданные М. Максимовичем (Малоросійські пісні, видані М. Максимовичем)*. Ця характеристика набагато докладніша, ніж в Олексія Павловського. Щоправда, згадані особливості М. Максимович окреслив через необхідність пояснити запропонований ним етимологічний правопис української мови.

У розділі *Замѣчанія о правописаніи и словопроизношеніи (Зауваги про правопис та артикуляцію)* учений виокремлює такі особливості української мови:

1. В українській мові найчастіше вживають голосний [i], який має дві видозміни: а) «гострий», як у великоруській мові: *мои, твои*; б) м'який, більш гортанне, який наближається до звука [э] (твердий великоруський [ы] в українській мові відсутній).

2. Буква **и** після голосних і буква **ѣ** завжди вимовляється «гостро». Так само часто вимовляють і інші голосні букви. В інших випадках букви **ы, і, и** вимовляють як м'який [i]: *мы ходили битыми шляхами; якій ты милый*; Буква **е** на початку слів і після голосних вимовляється «гостро».

3. Буква **г** вимовляється чисто, як латинське **h**. Деколи вона добавляється на початку слів до голосних букв: *гаранникъ, гей, гострый*. У словах, запозичених з інших мов (небагатьох) вимовляється як латинське **g** і в таких випадках можна писати **кг**.

4. Букву **в** не вимовляють як [ф]; після голосних **ї** вимовляють як короткий [у], а іноді і в довгий [у]: *всѣ, усѣ; взявѣ, узявѣ; вслѣдѣ, услѣдѣ; вѣлѣсѣ, у лѣсѣ*.

Іноді, [у] скорочують і воно переходить у [в]: *уже, вже; у ёго, вѣ ёго; умираю, вмираю*. Часто [в] додають до слів, які починаються буквою **о**: *вѣнѣ, вѣна, вѣно, вѣвса, вѣвця, вѣвѣчї*; часто **в** вживають замість букви **л**: *повный, вовкѣ, жолтый*. Отже, у закінченні 5-ої особи минулого часу чоловічого роду замість **лѣ** завжди вживають **вѣ**: *ходивѣ, гулявѣ*.

5. Коли після **лѣ, нѣ** стоїть голосний, тоді перед ним [л] та [н] подвоюються: *зѣлья, зѣлья; коханья, кохання*; у складі **мя** чути після **м** не тільки [ь], але часто [н]: *имья, время, память*. Дієслівне закінчення **-тся** або **-тъся** вимовляють як

[**-цця**] або [**-цьця**]; та й взагалі [**тс**] вимовляють як [**ц**].

6. Часто [о] вимовляється як [у] (у дієслівному закінченні **-оваши**; в словах **шабурѣ** тощо). Іноді [о] у вимові випускають, подібно до того, як [и] переходить в [й] і в таких випадках можна вживати [ѣ], що і буде [ѣ], який раніше вживали в середині слова: *вѣлкѣ*.

7. Частку **да** вимовляють **та** [8, VIII-XI].

Свої погляди на українську мову М. Максимович розвинув у праці *Критико-исторические исследования о русском языке (Критико-історичні досліді про російську мову)*, надрукованій у 1838 році, в якій беззастережно розглядає українську мову як самостійну, відмінну від російської.

У цьому дослідженні вчений ще раз наголосив на низці ознак української мови, серед яких підкреслив:

- В українській мові, на відміну від інших, основним є звук [о], який не переходить в [а], що стало причиною вживання префікса **роз-** замість **раз-**: *розум*.

- Поява звука [ѣ] перед [л], а деколи перед [р]: *вздрѣвѣ, уздрѣвѣ*.

- Префікс **из-** або **зѣ-** в українській мові вживають з іншим значенням, ніж в російській. Тому замість *сѣлѣ* українці говорять *зѣвѣ*, замість *снова* – *зновѣ, знову*.

- На відміну від росіян, які говорять *зѣзда, цѣтѣ*, українці вимовляють

*зѣзда, кѣтѣ*.

- У російській мові вживають слова *тѣтѣ, пѣпѣлѣ*, в українській – *той, попѣлѣ* та ін. [3, 10-12].

М. Максимович у згаданій праці недвозначно заявив: "Русский язык обыкновенно сближают с

юго-западними мовами і притом розглядають його нарівні з ними як один мовний тип, звертаючи більше уваги на його письмове оформлення, ніж на його мовне вираження. Це видно з того, що в російській мові розглядають його нарівні з українською мовою, хоча російська мова є іншою мовою з точки зору її мовних особливостей. Що так зване малоросійське нареччя слід розглядати як мову особливу, відмінну від великоросійської, то я про це твердив ще у 1827 році". – *рос.*) [3, 7].

В *Истории древней русской словесности (Історії давньої російської словесності)* Михайло Максимович знову повернувся до виокремлення найхарактерніших рис української мови. У цій праці маємо чи не найповніший перелік особливостей системи української мови порівняно з російською. Цей учений виокремив 15 рис, притаманних українській мові. На деякі з них дослідник вказував і раніше, але абсо-

лютно більшість характерних рис названо вперше:

1. Голосний [о] не переходить в [а] (тобто немає акання).
2. Наявність тільки "гострого", "м'якого" [u], відсутність великоруського **ы**; ця риса споріднює українську мову з південнослов'янськими.
3. Вимова [ѣ] (ять) як [і].
4. Звук [о] та інші голосні переходять в [і].
5. Приголосний [ѣ] після голосних та на початку слова переходить в [у]; навпаки, [у] іноді переходить у [ѣ].
6. Напівголосний звук [ѣ] нерідко заміняє звук [л].
7. Приголосний [з] вимовляють м'яко, як латинський [h].
8. Приголосний [ц] завжди м'який, як і в давньослов'янській мові [2, 406-413].

Характеризуючи російську і білоруську мови порівняно з українською, М. Максимович показав ще кілька особливостей розмовної української мови, а саме:

а) "малороссияне в м. [ѣ] говорят обыкновенно [хѣ], на оборот в м. [хѣ] – [ѣ]...";

б) "звук [л] в м. [ѣ] в именах собственных употребляется южно-русским языком";

в) "в южнорусском изредка употребляется [дз] в м. [з] (например: *дзвонъ*); чаще употребляется в некоторых местах Южной Руси Киевской и Галицкой [дж] в м. [ж] (например: *сиджу, ходжу*). Такая приставка **д** к **з** и **ж** в южнорусском языке по всей вероятности есть уже подражательная" [2, 406-413].

Порівняння українських фонетичних особливостей із західнослов'янськими не завжди вдалі й

коректні (наприклад, чергування [i] та дифтонгів з [o], [e] учений пояснює запозиченням в заодерського Помор'я: автор ототожнює волинян поморських та південноруських. Однак виділені тут та в інших працях особливості української мови заклали ґрунт для наукових студій над українською мовою. Особливо важливим було твердження М. Максимовича про те, що особливості української мови є давніми. В *Історії давньої російської словесності* дослідник заперечив поширену в той час думку, за якою російська мова розвинулася із церковнослов'янської: "Ни один из словенских языков нельзя признать родоначальным для прочих; ибо все они отошли уже от Перво-Словенского" ("Ні одну із слов'янських мов не можна визнати первісною для інших, оскільки всі вони відійшли вже від першослов'янської". – рос.) [2, 338]. Церковнослов'янська мова була літературною мовою на самому початку, але й тоді вона не була чистою. М. Максимович наголошує, що "у нас [...] он не сохранился в первоначальных, Кирилловских формах. Более чистым сохранился Церковно-Словянский язык преимущественно в сочинениях церковного содержания и в переводах с языка Греческого. Но в памятниках законодательных, в летописи и песнотворениях светских, наш древнерусский письменный язык представляет частые отступления от Церковно-Словянского. А как самые первые и большая часть последующих памятников Русской Словесности писаны были преимущественно Южными Руссами, то древний письменный язык наш представ-

ляет в себе преимущественно присоединение Южнорусского языка к Церковно-Словянскому" ("у нас [...] він не зберігся у першопочаткових кириличних формах. Чистішою збереглася церковно-слов'янська мова переважно у творах церковного змісту й у перекладах із грецької мови. Але у законодавчих пам'ятках, у літописі та світських пісенних творах наша давньоруська писемна мова часто демонструє відступи від мови церковно-слов'янської. А оскільки більшість наступних пам'яток руської словесності написані були південними русинами (тобто українцями – Б. С.), то наша древня письмова мова є переважно поєднанням південноруської (тобто української – Б. С.) мови з церковнослов'янською". – рос.) [2, 440-441].

Російський філолог професор П. Лавровський у статті *Обзоръ замѣчательныхъ особенностей нарѣчія малорусскаго, сравнительно съ великорусскимъ и другими славянскими нарѣчїями (Оглядъ характернихъ особенностей нарѣчїя малоросійського у порівнянні з великоруським та іншими слов'янськими нарѣчїями)* висловився, що "черты этого наречія даютъ ему ноеспоримое право на такое же самостоятельное мѣсто, какое занимаютъ и другія славянскія нарѣчїя" ("риси цього нарѣчїя дають йому незаперечне право на таку ж самостійність, яку мають і інші слов'янські нарѣчїя". – рос.) Наперекір голослівній думці тих, хто бачив у ній суміш російської з польською, цей філолог навпаки шляхом філологічних досліджень його конструкції знаходить в ній близькість передусім з російською, а потім із сербською чи

хорватською ( на нашу думку вона ближча з словацькою).

Керуючись тим, що донині зробила філологічна наука, й доповнюючи її результати власними спостереженнями, викладемо тут деякі особливості цього слов'янського "наріччя", які складають його виняткову приналежність і не властиві ні великоруській, ні польській мові.

У "Журнале Министерства Народного Просвещения" за вересень 1863 р. П. Лавровський знову повернувся до проблем української мови. У статті *О некоторых фонетических и грамматических особенностях южнорусского (малорусского) языка, несходных с великорусским и польским (Про деякі фонетичні та граматичні особливості південно-руської (малоросійської) мови, які не збігаються з великоруською та польською мовами)* [4] описано особливості, притаманні лише українській мові. На початку дослідження автор зазначив, що дотримується орфографії, прийнятої всіма, хто писав українською мовою, а саме:

1) "твердий" [u] передає знаком **u**, а "м'який" – знаком **i**;

2) "твердий" [e] – знаком **e**, а "м'який" – знаком **є**, замість букви **ё** вживає сполуку **-йо**.

Серед описаних ознак, виокремимо такі:

– зміна [o] та [e] в більшості випадків на [i], наприклад, *вілѣ, кітѣ, кінѣ, шістьѣ, вечір, камінь*. У словах, у яких у старослов'янській мові траплявся звук [ѣ], а не [o] такої зміни немає, наприклад: *вовкѣ, лобѣ, жовтийѣ*. Проте ця зміна відбувається у словах зі значенням здрібності, утворених від тих, у яких таке чергування [o], [e] з [i] не відбувається,

наприклад: *сирота – сирітка, брова – брівка* і т. д.;

– зміна [e] в [o] після шиплячих, наприклад: *чоловікѣ, чого, чотири, шостийѣ*;

– зміна [o] в [y] в дієсловах, що закінчуються на **-овати**, напр. : *ночувати, цілувати*;

– перехід слов'янського **юса** не лише в [y], як у російській мові, але в окремих випадках і в твердий [u], і в м'який [i], наприклад: *діврова, заміж, глибокийѣ*;

– зміна [ѣ] в [io] у тих випадках, у яких ця старослов'янська буква переходить в [e]: *сліоза* замість *слеза*;

– підставлення для милозвучності голосних букв, а саме: **u** на початку слів, у яких трапляється збіг приголосних, наприклад: *Ильвов* (місто Львів), *ильнувати, иржа, ирвати*;

– поява вставних голосних [o] та [e] на місці редукованих [ѣ] та [ѣ], наприклад: *мозок*, а не *мозк*;

– заміна старослов'янських [ѣ] та [u] малоруським (українським) [u], тоді як у російській мові вони переходять в [o] або [e], наприклад: *шия, мию*, а не *шея, мою*;

– взаємне чергування [y] та [ѣ] залежно від збігу голосних чи приголосних звуків, зокрема: *учинок* і *вчинок*; *удію* і *вдію*; [ѣ] ніколи не оглушується у [ѣ], на відміну від російської мови;

– губні приголосні звуки завжди тверді: *бѣю, пѣю* або *мясо, любовѣ, голубѣ, степѣ* (чоловічого роду);

– приголосний [z] вимовляють, подібно до чеської та словацької мов, як латинський [h], і лише в небагатьох словах – як [g]: *гудзикѣ, днітѣ, данокѣ*;

– наявність приголосних [дж] і [дз], напр. : *джбанъ, джгутъ, джерело, дзвінъ*;

– вживання гортанних [г], [к], [х] там, де у російській мові використовують шиплячі, й, навпаки, вживання шиплячих на місці російських [г], [к], [х], наприклад: *текти, берегти, могти*, а не *течь, беречь, мочь; ляжу (лягу), бережи (береги)*;

– вставний звук [л] у тих випадках, у яких у російській мові він зникає, напр. : *сплять, мовлять, роблять*,

– пом'якшення приголосного [м] у 3-й особі дієслів теперішнього часу, а приголосного [ц] – у кінці всіх слів, зокрема: *ходять, бачать, молодець, купець*;

– перестановка складів: *тверезий*, (від *трѣзвѣ*), *намисто* [4, 1-12].

Серед перших іноземних учених, які розглядали українську мову як самостійну, був один із основоположників славістики П. Шафарик. Відомості про українську мову та літературу він уперше подав у своїй праці *Dejiny slovanského jazyka a literatury všetkých národů* (Історія слов'янської мови та літератури усіх наріч), що побачила світ 1826 р. У вступі до неї вчений виділяв як окремі народи українців та росіян. Про українців сказано: “2. Руснаки (русини, малоруси). На Україні, в Польщі, Галичині, Буковині, далі – в північно-східній Угорщині, близько 3 мільйонів, усе східний обряд, а це частково греко-католики, звичайно звані уніятами, частково православні” [11, 63].

У параграфі *Характер руської мови* дослідник ділить східнослов'янську мову на три наріччя: власне руське або великоруське

малоруське та білоруське. П. Шафарик виділив деякі фонетичні ознаки української мови, що відрізняли її від російської, а саме: 1) *i* замість *ie* (*bida* замість *bieda*); 2) *e* замість *ie* (*nenavižu* замість *nienavižu*); 3) *h* замість *g* (*hod* замість *god*).

П. Шафарик пише, що українська мова дуже багата і з-поміж усіх слов'янських наріч, мабуть, найбагатша на народні пісні “усіх видів” [11, 63].

У праці *Slovanskýj narodopis* (Опис слов'янських народів), уперше надрукованій 1842 році у Празі, вчений виділив 13 характерних фонетичних ознак української мови:

1) *i* замість *e*: *svit, lito, tisto, hnizdo, bilyj*;

2) [i] замість [o] (у цій позиції [ǔ] після задньоязикових [h], [ch], [k]): *kiń, mij, nižka, dwir, sokit*;

3) ненаголошений [o] без зміни: *do domońku, šyroko*;

4) [y] замість [i], тобто [y] ([ы]) та [i] звучать однаково, дещо вужче, ніж російський [y]: *lyst, pysaty, milyj* [1];

5) [u] замість [v]: *ulisi, uslid, učora* та навпаки;

6) [v] замість [u]: *vže, vmiraju*;

7) [h] замість [g]: *bohiv, hadaju*;

8) [k] замість [c]: *kvitka* при звичайному *cvit*;

9) [chv] замість *f*: *chwartuch, chvasolja*;

10) [v] часто замість [l]: *vovk, povnyj, žovtyj*;

11) [c], [s], [z] замість [h], [ch], [h]: *divci, svasi, nozi*;

12) приставний [i]: *ik, iko*;

13) протетичний [v] перед [o] ([i]) та [u]: *vivcja, viči (очи), vin* [12, 26-27].

Завершуючи розгляд характерних рис української мови, учений

доброзичливо відгукнувся про її творців: “У найновішу добу деякі любителі материнського наріччя почали складати й видавати вірші, повісті та інші художні твори простою, чистою, милою українською мовою” [12, 29].

Описані фонетичні особливості української мови переконливо свідчать про її самостійний розвиток та відмінність від російської мови.

### Bibliography and Notes

1. Кулжинский И., *Некоторые замечания касательно истории и характера малороссийской поэзии*, [у:] *История литературной критики та літературознавства: Хрестоматія*, Київ 1996, с. 48-51.

2. Максимовичъ М., *История древней русской словесности*, [в:] *Idem, Собрание сочинений*, Томъ 3, Киевъ 1880, с. 346-479.

3. Максимовичъ М., *Критико-историческое исследование о русском языке*, [в:] *Idem, Собрание сочинений*, Томъ 3, Киевъ 1880, с. 1-24.

4. Лавровский П., *О некоторых фонетических и грамматических особенностях южнорусского (малорусского) языка, несходныхъ съ великорусскимъ и польскимъ*, [в:] *Журналъ Министерства Народного Просвещения* 1863, Томъ XIX, с. 1-12

5. Левшин А., *Отрывки писем из Малороссии*, [в:] *Украинский вестник* 1816, Книга IV, с. 48-55.

6. Німчук Василь, *Перший великий словник української мови П. Білецького-Носенка*, [у:] Білецький-Носенко П., *Словник української мови / Підготував до видання В. Німчук*, Київ 1996, 276 с.

7. Павловський Ал., *Грамматика малоросійського нарѣчя или Грамматическое показание существеннѣйших отличий, отдаливших Малоросійское наречие от чистого Россійского языка, сопровождаемое по сему предмету, замѣчаниями и сочинѣніями*, Санкт-Петербургъ 1818, 115с.

8. *Українскія народныя песни изданныя Михаиломъ Максимовичемъ, Часть первая*, Москва 1834.

9. Федченко П., *Літературна критика на Україні першої половини ХІХ ст.*, Київ 1983, 332 с.

10. Цертелевъ Николай, *О старинныхъ малоросійскихъ песняхъ. Опыт собрания старинныхъ малоросійскихъ песней*, Санкт-Петербургъ 1819, 64 с.

11. Šafarik Pavel, *Dejiny slovanského jazyka a literatury všetkých narečí*, Bratislava 1863, 290 s.

12. Šafarik Pavel, *Slovansky narodopis s tarou*, Praha 1842, 298 s.

13. Шевельов Юрій, *Українська мова в першій половині ХХ ст. (1900 – 1941): Стан і статус*, Мюнхен 1987, 295 с.



**Halyna Morarash**

**LANGUAGE DOMINANT PUBLICISM  
OF EUHENIYA YAROSHYNKA**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

**Галина Морараш**

**МОВНІ ДОМІНАНТИ ПУБЛІЦИСТИКИ  
ЄВГЕНІЇ ЯРОШИНСЬКОЇ**

*Abstract:* The article analyzes journalistic heritage of Bukovyna writer, teacher, public figure Euheniya Yaroshynska. It was established that journalism is a valuable source for the study of life's journey of a writer and the most important events in the life of Ukrainian Bukovyna. On the lexical level there is a detailed description and classification of the socio-political vocabulary. There were singled out lexemes that reflect the socio-political and economic life, lexemes denoting social ideological and moral concepts. Stylistic language settings of individual copyright metaphors and figurative meanings are described. It is determined that the typical indicators of pragmatic spirit of journalistic texts are Y. Yaroshynska's phraseological units, proverbs, sayings. They perform expressive and informational functions in speech. It was observed that the functions of specific linguistic resources are outside the literary language, in particular outside of the dialect and vernacular vocabulary. Among them there are individual syntactic means which are characterized by different types of sentences communicative guidelines and complex design.

*Keywords:* Y. Yaroshynska, literary language, dialect, vernacular vocabulary, Bukovyna

Євгенія Ярошинська педагогічну та письменницьку справи вдало поєднувала з активною публіцистичною діяльністю. Щирій патріотці, буковинській дочці, належить значна заслуга в історичному процесі українського національного відродження на Буковині, адже вона намагалася художнім і публіцистичним словом, просвітницькою роботою згуртувати українців. За допомогою правдивого друкованого слова, вважала письменниця, може відбутися відродження "національного стремління" українців.

Є. Ярошинська була активним дописувачем газети «Батьківщина», «Буковина», журналу «Народ». Із художніми творами, крім «Буковини», виступала в «Зорі», «Літературно-науковому вістнику», «Зернах», «Ділі», «Буковинському календарі». Вчителюючи на Буковині, виступала в пресі з педагогічними статтями; з 1904 р. ввійшла до редколегії вчительської газети «Промінь». Із 1901 року Є. Ярошинська бере активну участь у виданні журналу для дітей «Дзвінок». Її відзначає зворушли-



ва увага до селянських дітей, бажання дати їм освіту.

Жанрова розмаїтість публіцистики Євгенії Ярошинської досить широка. Це статті про жіночу долю та національну інтелігенцію, етнографічні нариси, дописи, повістки, репортажі тощо, загалом близько двадцяти творів. Серед них: повістка *Що може школа* (опублікована в *Бібліотеці для молодіжи*, 1887), статті *Доля наших селянок коло Вікна на Буковині* (газета «Батьківщина», 1889), *З життя і праці нашого жіноцтва* (газета «Батьківщина», 1889), *Як ведеться нашим селянкам на Буковині коло Вікна* (журнал «Народ», 1890), нарис на тлі домашньої педагогіки *Правда* («Промінь», 1904); доповідь (відчит) на окружній учительській конференції *Про засоби виховання жіночої молоді на селах* (Кіцмань, 4 липня 1895 р.); дописи із села *Дещо про буковинсько-руську інтелігенцію* (журнал «Народ», 1890); *Ще про руську інтелігенцію та про нарід на Буковині* (журнал «Народ», 1890); відозва *До жінок Галичини та Буковини у справі подання петиції до ради державної* («Буковина», 1891; «Правда», 1891); репортаж *Святковане Великодня в Брідку на Буковині* («Народ», 1890); новела *Святий вечір* (газета «Буковина», 1903); стаття *Хто під ким яму копає, часто в неї сам впадає* (журнал «Дзвінок», 1904); *Спомин з подорожі до Праги* (газета «Буковина», 1891); *Плян науковий для шкіл народних усіх категорій* (доповідь, Чернівці, 15 липня 1904 р.); *Як має школа призвичаїти дітей до правди* («Буковина», 1897) та інші.

Публіцистика Євгенії Ярошинської – явище різнопланове і по-своєму унікальне. Авторка порушувала важливі проблеми рівності чоловіків та жінок, національного самоствердження,

моралі, правди та загальнолюдських цінностей. Публіцистичні твори Ярошинської – щира та відверта розмова з читачем, спрямована на зміну соціальної та національної дійсності, зокрема становища жінки, на формування нового світогляду буковинок. Це цінне джерело для вивчення як життєвого шляху письменниці, так і найважливіших подій у житті українців Буковини.

Нам імпонує думка Йосипа Лося про те, що «публіцистика – це словесна сфера моделювання свідомости, вияв незгасної активності, динамізму людського духу, політичне й морально-філософське освоєння історії та актуальної суспільної практики, всеохопний засіб формування особистости, площина вияву інтересів та вартостей людей, соціальних груп і націй, втілення їх культурної ідентичности» [6, 18].

Питання публіцистики порушували у своїх працях І. Білодід, В. Буряк, Л. Василик, С. Єрмоленко, М. Жовтобрюх, В. Здоровега, В. Качкан, А. Коваль, Ю. Лазерник, О. Пономарів, О. Романчик, Н. Сидоренко, Г. Солганик, Н. Сологуб, М. Титаренко та інші. Однак епістолярні джерела та публіцистичні твори Євгенії Ярошинської, на жаль, ще не були предметом окремого вивчення. Наукову цінність має мовознавчий аспект аналізу публіцистичних та епістолярних творів, адже за ними можемо виявити не лише громадянську позицію Євгенії Ярошинської, але й особливості ідіолекту автора, своєрідність мовностилістичних засобів.

Публіцист не просто констатує факти, повідомляє про сучасні проблеми, – він роз'яснює й переконує, полемізує й викриває, закликає до дії, вказує адресатові як саме йому варто ставитися до предмету повідомлення,

які висновки варто зробити та яких заходів ужити. Встановлено, що публіцистичний дискурс є середовищем систематичного поширення повідомлень з метою здійснення впливу на формування та зміну оцінок, думок, переконань і поведінки людей у вигляді передачі прагматично призначеної інформації [8]. У публіцистичних творах поєднуються лексико-стилістичні особливості наукового дослідження й ораторського мовлення, невимушена жвавість розмовного стилю та чітка впорядкованість літературної мови. Передусім, це стилістично забарвлена лексика, емоційно-експресивні лексеми, художні тропи та фігури, специфічні синтаксичні структури. Світлана Шабат-Савка зауважує, що публіцистичний дискурс поєднує в собі точність висловлення, логічність викладу з відкритим вираженням експресії та емоційного забарвлення окремих фраз, деяких абзаців, що може підштовхнути аудиторію на роздуми, зацікавити та вплинути на переконання, поведінку тощо [12, 297]. Усе зазначене тією чи тією мірою представлене в публіцистичних творах Євгенії Ярошинської.

Однією з мовних форм вираження публіцистичного стилю є вживання суспільно-політичної лексики та фразеології. “Така лексика характеризується наявністю сем, співвідносних із поняттям “суспільство”, “політика”, “держава” або дотичних до них та об’єднаних навколо гіперсем” [7, 274]. Таких мовних засобів фіксуємо багато серед досліджуваного матеріалу. Скажімо, у відозві *До жінок Галичини та Буковини у справі подання петиції до ради державної* («Буковина», 1891) Є. Ярошинська вживає такі суспільно-політичні лексеми: *соціяльне життя,*

*національне почуття, держава, союзнники, громада* тощо. Це як власне суспільно-політична лексика, так і загальноновживана, яка набула контекстного значення, вживаючись у суспільній сфері, наприклад: *ухвала віча, обрано комітет, загальні фонди, справа жіноча.*

Можемо виокремити такі групи суспільно-політичної лексики у публіцистичних творах Євгенії Ярошинської:

1. Лексеми, що відображають політичне та економічне життя суспільства (як власні, так і загальні назви): *буковинська Русь; буковинські русини; польська шляхта; консеквентна війна; законодавство; громадська рада; католицька пропаганда; відродження славян; економічні відносини; міністерство справ внутрішніх; народне шкільництво; надмірна конкуренція* та ін.

2. Лексеми на позначення суспільних ідейно-моральних понять: *матеріалізм; егоїзм; ідеали інтелігенції; національне розуміння; цивілізація; інтелігентна верства* та ін.

3. Лексеми на позначення ґендерних питань: *справа жіноча; нерівність; комітетові пані; мужеська матура; жіночий Альманах; система жіночого виховання; жіночий рух; твори жіночі* та ін.

Остання група лексем представлена найчисленніше, адже саме проблеми жіноцтва хвилювали Ярошинську найбільше.

Образність публіцистики Євгенії Ярошинської досягається шляхом вживання індивідуально-авторських метафор. Вони досить експресивні, своєрідні, формуються за допомогою асоціативних зв’язків. У *Сучасній українській літературній мові* зазначено, що “саме меті небуденного, нетрафаретного висловлення думки підпо-

рядкований аспект формування образних засобів на основі розширення змістового обсягу слова за рахунок виникнення в нього переносно-образних значень і підсилення експресивних властивостей” [10, 137]. Наприклад, у статті про жінок, які гостинно приймали Є. Ярошинську в Чехії, авторка використовує такий словесний образ: вони осолоджували хвилі нашого побуту. Або: народи встають з вікового сну (Ще про руську інтелігенцію та про нарід на Буковині). Характерним для метафор Ярошинської є те, що окремі з них можна розчленувати на кілька компонентів, наприклад: хвилі побуту + осолоджували хвилі; віковий сон + народи встають. Такі метафори є розгорнутими. Вони ускладнюються на основі кількох асоціацій. Метафори плекати у школі правдивість (Як має школа призвичаїти дітей до правди); вимоги духа; не убиваймо нашою байдужністю (До жінок Галичини та Буковини у справі подання петиції до ради державної); духовий розвій; Буковина отрясла з мряки невежества; пробудити національне почуття (Ще про руську інтелігенцію та про нарід на Буковині) стосуються етичних проблем та питань національного відродження. Звичайно, щоб зрозуміти асоціативні зв'язки, за допомогою яких виникли ті чи ті метафори, треба знати ситуацію, про яку йдеться, розуміти контекст. Утім, метафорична образність ідіолекту Ярошинської цілком ясна та прозора.

У публіцистичних творах Євгенії Ярошинської виокремлюємо такі типи метафор:

1. Двочленні генітивні метафори (іменникові метафори, другий член яких виражений формою родового відмінка): *вимоги духа; сила слова; по-*

*рив мислі; добро загалу; дочка народу; настрої духа; приємність хвилі; промінні світла; знаки стремління* та ін.

2. Тричленні іменникові метафори, у яких образність виникає з допомогою нанизування лексем: *брехня в молодім пориві серця; найкраще оружжє проти мужчин; блиск стремління просвіти* та ін.

3. Атрибутивні метафори: *тягар непотрібний державі; енергічне перо; живі докази; літературне поле; сильна невсипуща туга* та ін. (Такі конструкції перебувають на межі між метафорами та епітетами).

4. Дієслівні метафори: *притуплювалося народне почуття; гадки повернулися до власного Я; увійти в жите; просвітити темну масу; горе шарпало за серце; острили на ній свої язика; потонути в читання повістей; спомини рвали душу* та ін.

5. Багаточленні комбіновані метафори: *молодість і фантазія заступали всілякі фонди; школа викоренить із серця дитини брехню* та ін.

Особливістю публіцистики Євгенії Ярошинської є також продуктивне вживання образних означень – епітетів. Їхнім репрезентантом слугує прикметник із граматичною функцією присубстантивного означення. Чітко простежуємо поділ епітетів із позитивною оцінною семантикою (*солодкі слова; щирий товариш; мудре слово; гаряча мольба*) та негативною (*бездушні машини; пусті мрії; темна маса; незрячі брати; зимні тверезі люди; нужденний стан; фальшиве серце*). Негативно оцінні епітети мають яскравий викривальний характер, бо стосуються тих концептів, які хвилювали пристрасного публіциста Ярошинську. Це – народ, жінка, наука, школа, держава. Цікавими, на нашу думку, є епі-

тети-неологізми, створені письменницею, наприклад: *многонадійний син; новомодний філзоф*. Такі новотвори звучать іронічно, і власне, саме такого забарвлення прагнула їм надати авторка: *Батько з тими словами всадив свому многонадійному синові кілька тусанів; "Гадино, ядовита гадино, – кричав новомодний філзоф, – котру я на своїх грудях вигрів"* (нарис на тлі домашньої педагогіки *Правда*).

Своєрідними мовно-стилістичними засобами є різні семантичні зіставлення й протиставлення, зокрема антоніми. Вони слугують важливим виразовим стилістичним засобом. "Найвища семантична взаємозумовленість контрастних слів виявляється в антонімічній двоєдності висловленої думки" [10, 104]. Справді, антоніми допомагають яскравіше передати протилежні поняття, наприклад: *Серце знає правду, а уста говорять брехню (Як має школа призвичаїти дітей до правди)*. У цьому реченні слова *серце – уста, знає – говорить* є контекстуальними антонімами, і саме це посилює контраст між поняттями *правда* та *брехня*, характеризуючи духову та матеріальну сфери життя людини. Найуживанішими протилежними поняттями у публіцистичних текстах Ярошинської є концепти *добро – зло; вчення – неучтво; земля – небо; любов – ненависть; доля – недоля* та ін., тобто ті важливі критерії, що визначають морально-етичні норми буття. За допомогою антонімічних зіставлень та протиставлень авторка уміло будує різні синтаксичні конструкції, у яких чітко простежується різниця між *добрим* та *поганим*, наприклад: *І для того на кожному кроку, де лиш могла, правдою і неправдою, провадила війну проти народної просвіти (Ще про руську інтелігенцію та про нарід на Букови-*

*ні); Може, думає, що я хочу зловити его тому, що він багатий, а я бідна (Святий вечір)*.

Типовими показниками прагматичної спрямованості публіцистичних текстів є фразеологічні одиниці, прислів'я, приказки, які виконують експресивну й інформаційну функції у мовленні. Вони покликані пожвавити виклад, зацікавити читача, надати матеріалу емоційного заряду [11]. Стіїкі сполуки слів у публіцистичному мовленні можуть вживатися як виразні ідейно-структурні елементи організації тексту. "Адже фразеологізми – це такі мовні одиниці лексичного рівня, які завдяки згущеності змісту, який вони несуть у собі, стають для автора надзвичайно економними засобами виразової експресії" [9, 49]. Ярошинська доречно використовує фразеологізми у мові періодичних видань. Окремі з них мають відтінок офіційності, і це не створює стилістичного дисбалансу в тексті, бо йдеться про рішення зборів, наприклад: *ухвалили рішення; приступити до виконання ухвал* (відозва *До жінок Галичини та Буковини у справі подання петиції до ради державної*). Інші – експресивно забарвлені (якщо публіцистична стаття має викривальний або агітаційний характер): *запанувати над собою; трапляє свій ґрунт під ногами; взяти себе в руки; постигла лиха недоля* та ін.

Уживаючи прислів'я та приказки, авторка наближує публіцистичний текст, особливо такі його різновиди, як *нарис* та *фейлетон*, до розмовного. Це здійснено з метою художнього відтворення розмовної мови, надання тексту іронічного чи гумористичного звучання, наприклад: *Що на умі, те на язичі; Хто під ким яму копає, часто в неї сам впадає*. Останнє прислів'я

є влучною назвою статті у дитячому журналі «Дзвінок», отожд знайомить маленьких читачів із зразками народної мудрости.

Публіцистичний стиль як компонент літературної мови має мовні засоби, які перебувають поза межами літературної мови (просторічну лексику, діалектні елементи тощо). Це зближує його із розмовним та художнім стилями й істотно відрізняє від наукового та офіційно-ділового. У публіцистичних текстах Євгенії Ярошинської ще помітні позалітературні мовні засоби, але, варто зазначити, що їх менше, аніж у творах художніх. Натрапляємо на лексеми німецького та польського походження (*матура; плац*), діалектні – як лексичні, так і фонетичні (*трафляти(ся); доматор; розета; вуйко*), просторічну лексику (*поперли; балакати; тручати*) тощо.

Слід зазначити, що в публіцистиці Ярошинської мало трафаретного, шаблонного, натомість багато індивідуального, власного, характерного саме для славетної буковинки.

Велику кількість складних речень представлено в публіцистиці Ярошинської, адже вони є досить важливими у загальній системі виражальних засобів мовлення. Складносурядні речення вживаються для зображення тематично поєднаних явищ; вони є засобами описового стилю. Наприклад: *Яка вона була щаслива тоді, а на другий день був святий вечір (Святий вечір); А в брехуна се інакше, в него ум інакше думає, а язик інакше говорить (Як має школа призвичаїти дітей до правди)*. Значно більше речень складнопідрядних, бо їхні виражальні можливості ширші.

Основна функція складних речень – надати єдності різним явищам, об'єктам, враженням, тому найчасті-

ше такі речення відображають події в безперервному потоці свідомости. Це створює об'єктивну модальність висловлювання. Наприклад: *А їй так хотіло ся пройти ся трохи, аби вдихнути в себе свіжого повітря з піль і лук, до якого була привикла з дитинства, або прочитати яку гарну книжку, в котрій знайшла б доповнене бабусиних казок (Святий вечір)*.

Уплив публіцистичного тексту передбачає не тільки розуміння та засвоєння інформації, а й наслідки, що виявляються у зміні переконань, життєвої позиції читачів. Важелями впливу є виражальні засоби, синтаксичні структури, засоби гумору. Знайомлячись із текстом, читач передбачає відтворення образу автора, співвіднесеність позиції автора з тим образом, що виникає у свідомості реципієнта, тобто якість сприйняття змісту значною мірою залежить від особливостей авторського стилю. «Авторський вплив у тексті зумовлюється мотивами його написання з урахуванням соціально-культурного досвіду автора. Лексичне тло і стилістичний реєстр публіцистичного тексту визначаються його комунікативною функцією і спрямованістю. Узгодженість пляну вираження і пляну змісту забезпечує ефективність передбачуваного автором впливу» [2, 13].

Євгенія Ярошинська добре розуміла силу слова, можливість змін із допомогою палких та водночас виважених публікацій. Тому з великим ентузіазмом взялася до праці, щоб змінити тогочасну дійсність. Із 1888 р. вона виступає з публічними статтями в газеті «Буковина» та журналі «Народ», у альманасі *Наша доля* на теми соціальної емансипації жінки; про соціальне становище селянок у суспільстві; про роль

і завдання інтелігенції в національно-визвольному русі; про стан і потребу національної освіти тощо (*Дещо про буковинсько-руську інтелігенцію, Як ведеся нашим селянкам на Буковині коло Вікна, Чого нам боятися?* та ін.).

Чеські жінки, які подолали соціальну обмеженість, знайомство з Наталією Кобринською, основоположницею жіночого руху в Україні, надихнули Євгенію Ярошинську займатися гендерними проблемами. “Ви дійсно неоціненний набуток для справи жіночої, і здається мені, що якби-сьмо ся були скорше пізнали, то наша справа була би вже ліпше стояла, – писала їй Кобринська 21 вересня 1891 р. – Я дотепер, можу сміло сказати, не мала ніякої помочі, ніхто нічо не робив, а всі лиш критикували. Ви мені передусім подобається тим, що не боїтеся критики, вправді та критика багато нам псує і треба би її вистерігатися, але боятися знова нема чого, бо якби-сьмо не мали ніякого глибшого значіння, то певно не уменшали [...] наших подвиговів” [5, 406-407].

Украї болучою для Євгенії Ярошинської проблемою була доля українських жінок-буковинок. Обмеженість у правах, нерівність у порівнянні з чоловіками, допуск лише до “кухні, церкви та дітей” – усе це хвилювало письменницю та публіциста. Тому так прагнула Ярошинська своїм словом “запалити” жінок, змінити їхнє розуміння сенсу життя, почути “вимоги духа”, піднятися над власним рабством. У 1891 році разом з Наталією Кобринською письменниця організовує і проводить у Стрию жіночі збори – своєрідний з’їзд передових жінок Галичини. Після зборів друкується відозва *До жінок Галичини та Буковини у справі подання петиції до ради державної* («Буковина», 1891; «Правда», 1891).

У тексті відозви велика кількість спонукальних речень-закликів, риторичних фігур, наприклад: *Справа жіноча з кожним днем набирає більше сили і значія у всіх майже краях Європи, то коли тота іскра і у нас затліла, не даймо їй згаснути, не убиваймо єї нашою байдужністю і часто нічим неоправданою нехіттю; Взиваємо про те і просимо вибраних до того вічем комітетових пань, щоби згаданім способом старались приспорити потрібних на видавництво фондів (До жінок Галичини та Буковини у справі подання петиції до ради державної). У висловленні вживаються імперативні дієслова (*не даймо; не убиваймо; звиваємо; просимо*); стиль викладу – емоційний, що досягається вживанням метафор (*тота іскра і у нас затліла; не убиваймо єї нашою байдужністю*), фразеологізмів (*набирає більше сили*).*

Світлана Шабат-Савка зауважує, що “інтенційний обшир авторських прагнень у публіцистиці спрямований на репрезентацію однієї глобальної настанови – інтенції впливу на адресата” [12, 296]. На думку дослідниці, її реалізують такі синтаксичні засоби: розповідні висловлення; питальні висловлення; риторичні питання; вокативні синтаксеми; спонукальні висловлення, окличні висловлення; суб’єктивно-модальні синтаксеми; перформативні висловлення [12, 297-300]. Усі зазначені синтаксичні засоби зреалізовані у публіцистиці Є. Ярошинської.

Звичайно, розповідні висловлення розкривають певну проблему, мету повідомлення. Речення в авторки – розлогі, ускладнені або складні. Питальні висловлення, особливо риторичні фігури, сповнені експресії: *Коли школа з серця дитини видалить брехню? (Як має школа призвичаїти дітей до прав-*

## Bibliography and Notes

ди); *Що то такого, що так жид над бідним чоловіком збиткує ся? (Децо про буковинсько-руську інтелігенцію).* Нанизування питань створює ще більшу емоційну насиченість тексту: *Чому така вже наша доля, що нас всюди не добачають, чому горляють наші противники, що Русинов тоди на Буковині не було? (Децо про буковинсько-руську інтелігенцію).*

У публіцистиці Євгенії Ярошинської простежено функціонування вокативних синтаксем. Авторка прямо не називає адресата мовлення, проте його можна експлікувати: *Загально звісно шановним паням, що дня першого вересня на жіночім вічу в Стрию ухвалено видавати другий жіночий Альманах (До жінок Галичини та Буковини у справі подання петиції до ради державної).* Саме до жінок найчастіше звертається Є. Ярошинська: *наші жінки; комітетові пані; Русинки; кожда з вас; жінки всіх народностей та ін.* Яскравий уплив чинять речення з перформативними дієсловами. Таке спонукання пряме та цілком зрозуміле: *Просимо жінок всіх народностей Буковини і Галичини, щоби громадно поперли сю справу і подавали також від себе петиції (До жінок Галичини та Буковини у справі подання петиції до ради державної).*

Отже, поза увагою Ярошинської не залишилися найважливіші проблеми українського національно-культурного життя. Свої публіцистичні тексти авторка створювала з метою впливу на почуття та свідомість реципієнтів мовлення. Лексичні, морфологічні та синтаксичні одиниці слугують мовними домінантами ідіолекту Євгенії Ярошинської, увиразнюючи її психологічні та концептуальні засади мовлення.

1. Азнаурова Э. С., *Прагматика художественного слова*, Ташкент 1988, 119 с.

2. Блинова Неля, *Функціонально-стилістичний аспект лексичних перенесень у публіцистичних текстах І. Я. Франка*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.01, «Українська мова» Дніпропетровськ 2007, 13 с.

3. Вихованець Іван, *Городенська Катерина, Теоретична морфологія української мови*: Академічна граматики української мови, Київ: Університетське видавництво "Пульсари" 2004, 400 с.

4. Голянич Марія, *Внутрішня форма слова і художній текст*, Коломия: Вік 1997, 179 с.

5. Кобринська Наталія, *Вибрані твори*, Київ: Дніпро 1980, с. 406-407.

6. Лось Йосип, *Журналістика перед новим викликом*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія *Журналістика*, Випуск 25, Львів 2004, с. 18-44. ()

7. Мацько Любов, *Стилістика української мови*, Київ: Вища школа 2003, 462 с.

8. Мосейчук О., *Публіцистичний дискурс як контекст реалізації комунікативного впливу на масового адресата*, [у:] *Вісник Житомирського державного університету*, Випуск 65: *Філологічні науки*, Житомир: Житомирський державний університет 2012, с. 174-177.

9. Переломова О., *Авторська стилістика*, Суми: Видавництво Сумського державного університету 2014, 143 с.

10. *Сучасна українська літературна мова. Стилістика* / Ред. І. Білодіда, Київ: Наукова думка, 1973, 588 с.

11. Худолій Анатолій, *Динаміка функціональних змін у мові американської публіцистики кінця ХХ – початку ХХІ століття*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.02.04, "Германські мови", Київ 2004, 20 с.

12. Шабат-Савка Світлана, *Категорія комунікативної інтенції в українській мові*, Чернівці: Букрек 2014, 412 с.



**Oksana Mykytyuk**

## **THE VERB IN THE NORM ASPECT**

Lviv Polytechnic National University, Ukraine

**Оксана Микитюк**

## **ДІЄСЛОВО В АСПЕКТІ НОРМИ**

*Abstract:* The article analyzes the destruction of the Ukrainian language system, which began as a result of ethnocide and linguocide (because of numerous decrees and regulations, the declaration of the idea of “the fusion of nations”, bans of a number of words and constructions, the declaration of the speech imperfections, which is represented by the incapacity of creating terminology etc.). The distortion of the norm is shown at the level of infinitive, condition category, mood category, the category of time, verb conjugation, participle, gerund, forms on *-no*, *-to*. It is proved that the language has a number of correct synonym matches to reproduce the unusual for Ukrainian language forms of active participles. There are illustrated the diversity and multidimensionality of a number of lexical and grammatical verb forms, codified and standardized in the modern Ukrainian language.

*Keywords:* Ukrainian verb, infinitive, condition category, mood category, the category of time, verb conjugation, participle, gerund, forms on *-no*, *-to*

Від Переяславської (з)ради 1654 року йшов цілеспрямований процес нищення росіянами українського народу (етноциду) та української мови (лінгвоциду). Втручання у систему мови було привселюдним (крізь призму численних указів та постанов, проголошення ідеї «злиття націй», двомовних шкіл) та прихованим (втручання в правописну систему мови, заборона низки слів та конструкцій, оголошення мови недосконалою, не здатною творити термінологію тощо). Тому від 1933-го до проголошення незалежності йде цілеспрямоване усунення з ужитку

українських лексем, серед яких чимало дієслів. Як вислід українську мову перетворено на «українську дубль-новомову», остання ж «як лінгвістичний феномен визначається максимумно можливим однозначним збігом з російською...» [3, 120]. Такий стан речей – наслідок російщення українців, це – «суржиковий інтернаціоналізм» у дії. Юрій Шевельов називає нищення мови словом «вербоцид», під яким розуміє «гвалтовне втручання в природне життя української мови, усунення з неї сотень і тисяч слів». Мовознавець вважає, що «це цвинтар слів [...], але деякі з



них не мертві, а тільки приспані (або, страшніше, живцем поховані)» [11, 61]. Нищення зазнала уся система мови (фонетика, лексика, словотвір, граматики, синтаксис, стилістика).

Актуальність нашої статті бачиться у необхідності проаналізувати дієслово в аспекті норми, показати особливості уживання низки граматичних форм, простежити своєрідність уживання дієслова, яке найрізноманітніше за своїми формами (до речі, учені навіть виокремлювали іменні частини мови та дієслово). “Польська дослідниця проф. Діяна Вечорек, вивчаючи українське дієслово, виявила таке цікаве явище, як «одієслівлювання», розуміючи під цим органічну здатність українців усе бачити в динаміці, русі і передавати це дієсловом” [10, 96]. Ми спробуємо проаналізувати руйнування української мови на прикладі дієслова та простежити особливості його вживання у працях провідних мовознавців [1], [4], [5], [6], [7], [10], [12].

Спотворення норми маємо на рівні: інфінітива, категорії стану, категорії способу, категорії часу, дієвідміни дієслова, дієприкметника, дієприслівника, форми на *-но*, *-то*.

1. *Інфінітив* має унормоване вживання в усіх стилях форми з суфіксом *-ти*, проте українська періодика рясніє конструкціями: *змінить законодавство, переобрать владу*. Інфінітиви з суфіксом *-ть* є наслідком калькування російських сполук на зразок: *ізмінить законодавство, переобрать власть*.

2. Категорія *стану дієслова* виражає різні відношення між суб'єктом та об'єктом дії: суб'єкт ← дія → об'єкт. Порушенням норми є пасивні конструкції, де назва особи, що виконує дію, має форму орудного відмін-

ка, а назва предмета, на який ця дія спрямована, називного. Наприклад:

Неправильно	Правильно
<i>постанова засвідчується Прем'єром</i>	<i>Прем'єр засвідчує постанову</i>
<i>курсорова робота пишеться студентом</i>	<i>студент пише курсову роботу</i>
<i>підписується завідувачем</i>	<i>завідувач підписує</i>
<i>проблеми розглядалися багатьма дослідниками</i>	<i>багато дослідників розглядали проблеми</i>

Зовсім невластиві українській мові (на думку, приміром, О. Курило [6, 88]) є конструкції, що скеровують читача чи слухача в русло дії, яка виконується сама по собі, бо, наприклад, якщо *злочинці розшуковуються* (тобто самі себе шукають), то їх ніколи і не знайдуть. Порівняймо:

Неправильно	Правильно
<i>договори укладаються</i>	<i>договори укладають (укладаємо)</i>
<i>оголошується такий порядок денний</i>	<i>оголошуємо такий порядок денний</i>
<i>плянується робота секцій</i>	<i>заплановано (плануємо...) роботу секцій</i>
<i>нині вживаються всі можливі заходи</i>	<i>нині вживають усіх можливих заходів</i>
<i>по цим заходам ведеться облік</i>	<i>ці заходи реєструємо</i>
<i>злочинці розшуковуються</i>	<i>злочинців розшуковують (розшукуємо)</i>
<i>видання друкувалися</i>	<i>видання надруковано (надрукували)</i>
<i>буде розглядатися</i>	<i>розглядатимуть (будуть розглядати)</i>
<i>якість гарантується</i>	<i>якість гарантовано (гарантуємо)</i>
<i>що стосується справи</i>	<i>щодо справи (стосовно до справи)</i>

Мовознавці зазначають, що у наукових та офіційно-ділових текстах відчутно зловживають формами на *-ся (-сь)*. Наприклад, «тільки на одній – 406 сторінці коментарів до 48 тому 50-томного видання творів І. Франка із 45 дієслівних моделей 20 побудовано таким чином: об'єкт, на який спрямована дія, подано у формі називного відмінка, але назви самого джерела дії, тобто логічного підмета, немає. Кілька прикладів: *дата береться в дужки; вислови не завжди пояснюються; у змісті зазначаються сторінки; лист друкується вперше; характеризується адресат*. Відзначимо, що у мовленні самого Франка такі вислови поодинокі» [10, 98]. Таке ненормативне явище пояснюють політичним втручанням у внутрішню структуру української мови упродовж усього советського часу, накидання поневоленій мові тих форм, що є в мові-загарбниці, відтак готові блоки російських канцеляризмів заповнили українські тексти, творячи інтерферентні помилки. До речі, *Український правопис* також подає чимало ненормативних форм, наприклад: *крапка (кома) ставиться, велика літера пишеться* і т. д. (хоча нормативними є: *крапку (кому) ставимо, велику літеру пишемо*).

3. Категорія *способу дієслова*, що властива тільки особовим формам, означає відношення дії до дійсності. Порушення норми можливе у дієсловах наказового та умовного способу.

3.1. В українській мові поряд із простою (синтетичною) формою наказового способу, що характерна для 2-ї особи однини (*говори, почув*), 1-ї особи множини (*говорімо, почувмо*) та 2-ї особи множини (*говоріть, почувте*), маємо складену (аналітичну)

форму, яку творимо за допомогою спонукальної частки *хай (нехай)*, *бодай* та дієслів 1-ї та 3-ї особи однини й 3-ї особи множини теперішнього чи майбутнього простого часу: *хай скажу, хай скаже, хай скажуть*. Поряд зі загальномовною тенденцією до синтетичних форм, клясична література засвідчує обидві форми: *Учітесь, читайте, І чужому научайтесь, Й свого не цурайтесь; // Нехай я заплачу, нехай свою Україну Я ще раз побачу, Нехай ще раз послухаю, як те море грає, Як дівчина під вербою Гриця заспіває* (Т. Шевченко).

Деякі дієслова у наказовому способі мають паралельні форми другої особи однини, які стилістично не диференціюють [2, 122]: *визнач – визначи, викінч – викінчи, закінч – закінчи, признач – призначи, кресль – кресли, плещи – плескай, провітр – провітри*.

На особливу увагу заслуговує той факт, що в українській мові форм *давай-те зробимо, давайте заспіваємо, давайте прочитаємо* тощо немає. Лексема *давайте* може бути вживана лише в прямому значенні, наприклад: «*Давайте дітям садовину й городину*». Нормативними є конструкції *зробімо, заспіваймо, прочитаймо*. Показовою є конструкція християнської відповіді (до «*Христос рождається!*»): «*Славимо його!*», а не «*давайте славимо*». ненормативною є форма *давайте знайомитися* (правильний відповідник: *будьмо знайомі*).

Мовознавці доводять, що дієслова недоконаного виду наказового способу звучать менш категорично, ніж дієслова доконаного виду. Порівняймо: «*Приходьте і виконуйте роботу*» і «*Прийдіть і виконайте роботу*». Ярослав Радевич-Винницький зазначає, що ілюзію спільної дії (за участю адресата й адресанта) ство-

рює форма 1-ї особи множини. Порівняймо: «Пане офіцерє! **Виконайте** це завдання до кінця місяця» і «Пане офіцерє! **Виконаймо** це завдання до кінця місяця» [9, 142]. Проте, якщо замість наказового способу можна використувати дійсний, що пом'якшує категоричність висловлювання: «Мені дуже потрібно, щоб ви це **виконали**», а якщо замість наказового способу вживаємо форму інфінітива, то це посилює наказ: «Мовчати! **Встати!**».

3.2. Умовний спосіб виражає дію, що можлива за певних умов чи бажана. Нормою для української мови є додавання частки *б* (якщо слово закінчується на голосний звук) або *би* (якщо слово закінчується на приголосний звук) до дієслова минулого часу: писала *б*, читав *би* (неправильно: писала *би*, читав *б*): **Пішов би** я в Україну, **пішов би** додому, там **би** мене **привітали**, **зраділи б** старому, там **би** я **спочив** хоч мало (Т. Шевченко).

4. Категорія часу відповідає членуванню дійсності за «двовекторним спрямуванням: по горизонталі – людське життя, по вертикалі – безконечний світ і трансцендентна дійсність; як перший так і другий вектори, мають триєдине членування – минуле – сучасне – майбутнє» [13, 121]. Час це специфічно дієслівна категорія (властива всім розрядам дієслова, крім інфінітива), яка виражає відношення дії або стану до моменту мовлення (дія → момент мовлення). Поряд з формами теперішнього часу (Сонце **гріє**, вітер **віє**, / з поля на долину, / над водою **гне** з вербою / червону калину (Т. Шевченко)), майбутнього (Утомився вороненький, **іде**, **спотикнеться** (Т. Шевченко)) та минулого (Було колись в Україні – **ревіли** гармати (Т. Шевченко)), маємо

і специфічний саме для української мови давноминулий час, що означає минулу дію, яка відбулася раніше від інших минулих дій. Давноминулий час скасував *Правопис* 33-го року, позаяк советизація мови не дозволяла вживати форми, що не притаманні російській мові. *Правопис* 1991-го року відновив уживання форми давноминулого часу в українській мові. Численні тексти, відтворюючи самотність мови, засвідчують існування давноминулого часу. Наприклад: *Ти **прийшов був**, Спасе, поміж учнів твоїх і мир дав їм, прийди й до нас і спаси нас* (Молитва по обіді); *Що в цьому житті приготував, те в майбутньому візьмеш, а що **був посіяв**, тее там пожнеш* (І. Вишенський). *Лукаш... знаходить вербову сопілку, що **був кинув**, бере її до рук і йде по білій галяві до берези* (Леся Українка).

5. Дієвідміна дієслова в поодиноких випадках становить труднощі, тому її варто визначати не лише за характером закінчень, а й за інфінітивною основою, бо іноді важко з'ясувати правильність написання (*бореться* чи *бориться*, *борються* чи *боряться*). Тому залежно від дієвідмини маємо різні закінчення. Порівняймо:

1-ша дієвідміна	2-га дієвідміна
<b>хропти</b> – отже, хропе, хропуть	<b>хропіти</b> – отже, хропить, хроплять
<b>волокти</b> – отже, волоче, волочуть	<b>волочити</b> – отже, волочить, волочать
<b>бурмотати</b> – отже, бурмоче, бурмочуть	<b>бурмотіти</b> – отже, бурмотить, бурмотять
<b>слати</b> – отже, сте-ле, стелють	<b>стелити</b> – отже, стелить, стелять

Типові порушення морфологічної норми дієслова є на рівні дієвідміни дієслова такі: *б'ються, мелять, полять, мелять* (правильно: *борються, полють, мелють*).

Проблемними для сучасної української мови є відмінювання дієслів *дати, їсти*, похідних з елементом на *-вісти* та дієслова *бути* (себто архаїчних, або атематичних), позаяк форми теперішнього та майбутнього часу доконаного виду значно відрізняються від інших дієслів. Сучасна українська мова успадкувала риси давньої (так званої архаїчної) системи дієвідмінювання. Наприклад, давньоукраїнське дієслово *їсти* в теперішньому часі змінювали так: я їмь, ти їси, він їсть, ми їмо, ви їсте, вони їдять, що відповідає сучасним формам: я їм, ти їси, він їсть, ми їмо, ви їсте, вони їдять. Тому дієслова *дати, їсти* та дієслова з основою на *-вісти* у другій особі однини завжди мають форму давньоукраїнської системи відмінювання: (*ти*) *даси, їси, відповіси*, форми *дасиш, даш, їсиш, їш, відповісиш* є порушенням норми.

Система відмінювання давньоукраїнського дієслова *бути* в теперішньому часі (я *есь*, ти *еси*, він *єсть*, ми *есмь*, ви *єсте*, вони *суть*) не відповідає сучасній українській мові, бо в усіх особах однини і множини маємо форму *є*. Проте у сучасній українській художній літературні використовують і давні форми: *еси* (2-га особа однини), *єсть* (3-тя особа множини), *суть* (3-тя особа множини). Наприклад: *Єсть на світі доля, / А хто її знає?* (Т. Шевченко). *Та сам я есм! Коли ти знаєш ціну щохвилини, / коли від неї геть усе береш, / тоді я певен: ти еси людина /*

*і землю всю своєю назовеш* (В. Стус). *Як в усіх – мій батько – Шевченко, / Матір – Леся з Волині **суть*** (Л. Танюк). Дієслівна форма *суть* (порядзі значенням *бути*) набула нового значення (щось найважливіше, *основа*) і є вживаною у низці випадків: *суть справи, розмови, відносин* тощо. Також маємо фрази з словом *суть*: *говорити по **суті*** (себто про головне, не відхиляючись від основної теми), *по **суті** справи* (насправді, в дійсності).

Мовознавці зазначають часто недоречно вживання дієслова *є*. Наприклад, речення: *У підручнику задача 10 є задачею на тригонометричну функцію, На цю пору ми є свідками місячного затемнення* – можна замінити такими: *У підручнику задача 10 – це задача на тригонометричну функцію, На цю пору ми свідки місячного затемнення*.

6. Щодо *дієприкметника*, маємо численні особливості щодо вживання цієї форми дієслова у низці випадків. Наприклад, паралельні форми мають деякі *дієприкметники*, наприклад, *дієприкметники* з суфіксом *-ну-* (*кинути – кинутий, кинений, замкнути – замкнутий, замкнений; розвинути – розвинутий, розвинений; одягнути – одягнутий, одягнений*) та з повноголоссям (*-оло-, -оро-, -еле-, -ере-*) (*колоти – колотий, колений; молоти – молотий, мелений; пороти – поротий, порений*).

Активні *дієприкметники* ніколи не були характерні для української мови. Проте ці *дієприкметники* були вживаними в мові старослов'янській (мертвій мові, яка потрапила до нас з Болгарії та Македонії як мова Церкви), згодом їх успадкувала мова російська, а вже як наслідок росій-

щення слова з суфіксами *-уч-* (*-юч-*), *-ач-* (*-яч-*) було впроваджено (за советського часу) в українську мову. Отож з метою деросійщення мови та звільнення її від колоніальних пут потрібно послідовно й неухильно уникання форм активних дієприкметників, оскільки «багатство української мови полягає в тому, що вона має тисячі способів уникнути невластивих їй форм» [4, 153].

Корпус праць із культури мовлення (починаючи від Б. Антоненка-Давидовича) пропонує обходитися без форм активних дієприкметників. О. Пономарів зазначає: «Відсутність в активному вжитку дієприкметників теперішнього часу не вада, а характерна риса сучасної української літературної мови, пов'язана з її народно-розмовною основою» [8, 25]. Відтак у граматичній системі української мови замість суфіксів *-уч-* (*-юч-*) найчастіше використовують *-альн(ий)*, *-увальн(ий)*, *-н-*, *-лив-*, *-л-*, *-к-* та лексичні чи описові відповідники. Наприклад, дієприкметник можна замінити: а) іменником без прийменника: *адаптор* (замість *адаптуючий*); *вірник*, *вірянин* (а не *віруючий*); б) іменником з прийменником: *для акліматизації* (а не *акліматизуючий*); *для координації*, *для узгодження* (а не *координуючий*); *для уточнення* (а не *уточнюючий*); в) прикметником: *поглинальний*, *всмоктувальний* (а не *адсорбуючий*); *газотвірний* (а не *газоутворюючий*). У поодиноких випадках необхідно змінювати цілу словосполуку, до складу якої входить дієприкметник, наприклад: а) двома іменниками: *у стані війни* (а не *воююча сторона*), *сила заломлення* (а не *заломлююча сила*), *чинник інтеграції* (а не *інте-*

*груючий чинник*), *учасники мітингу* (а не *мітингуюча громадськість*); б) іменниками, один з яких є прикладкою: *поверхня-носій* (а не *несуча поверхня*); в) дієсловом з іменником: *місце сидіти* (а не *сидяче місце*); г) дієприкметником з іменником: *сповнена клопотів*, також: *бентежлива*, *морочлива* (а не *турбуюча пропозиція*); *поставлений на ремонт* (а не *перебуваючий на ремонті*); г) прислівником з іменником: *навзаєм несумісні* (а не *взаємовиключаючі твердження*); *щораз слабший* (а не *слабнучий організм*).

У мові, зрештою, є низка правильних синонімних відповідників для відтворення невластивих українській мові форм активних дієприкметників: *домінуюча думка* – це *панівна, найбільш поширена, завжди в більшості; заключне (слово)* – це *завершальне, підсумкове, остаточне, прикінцеве; знаючий (інженер)* – це *тямущий, мудрий, обізнаний, досвідчений; знеболюючий засіб* – це *анальгетик, протибольовий, для знеболення, для знечулення; правлячий державою* – це *керівник, володар, державець, керманич, правитель; регулюючий апарат* – це *регулятор, регулювальний, регуляційний*.

Російсько-український словник складної лексики Святослава Караванського подає поодинокі форми дієприкметників з суфіксами *-уч-* (*-юч-*), *-ач-* (*-яч-*): *балакучий, гнітючий, деручий, квітнучий, пахучий, плакучий, разючий, ревучий, тягучий, ядучий*. Зрештою, згадаймо геніальне Шевченкове: *Як реве ревучий*, або ж народна творчість нагадує: *Під лежачий камінь вода не тече*. Крім того, неможливо, наприклад, увести в мовлення слово *ведун* (те-

левізійних програм), бо слова з цим суфіксом в українській мові мають здебільшого негативний відтінок: *балакун, белькотун, брехун, крикун, пустун, реготун* та інші. Але такі випадки поодинокі, а велетенська армія активних дієприкметників, уживаних нині – це наслідок советської політики русифікації, що руйнувала питомі українські форми.

Форми на *-вший (-а, -е)* не існують в українській мові, а мають найрізноманітніші способи перекладу: *бувший раніше (попередній), закоченівші руки (задубілі (заклякли) руки), побілівший (жахливо) (зблід (жахливо)), тріснувший глечик (тріснутий глечик).*

7. Дієслівні форми на *-но, -то* активно функціують в українській мові; їх часто вживають у всіх стилях мовлення (офіційно-діловому, науковому, художньому). «Маючи глибоке коріння у праслов'янщині та багато спільного з аналогічними формами в інших слов'янських мовах (насамперед з польською), слова на *-но, -то* виявляють ідіоетнічну специфіку української мови, становлять її характерологічну рису» [10, 99].

Форми на *-но, -то* називають також присудковими формами, бо виконують роль присудка у безособовому реченні: «*Досягнуто помітних результатів*»; «*Вступні іспити складено*»; «*Заборгованість ліквідовано*». Завважмо, що форма на *-но, -то* характерна для речень, у яких повідомляють про результати певних дій; дійова особа в таких реченнях відсутня: «*Заяву засвідчено*», «*Порядок денний ухвалено*». Проте якщо є вказівка на виконавця дії, то форми на *-но, -то* є грубим порушенням мовної норми, наприклад:

Неправильно	Правильно (якщо суб'єкт (виконавець дії) є підметом)
нами <b>запропоновано</b> увагу <b>звернуто</b> мною ким <b>зроблено</b> завдання <b>подано</b> ним до відома <b>написано Т. Шевченком</b> 1857 року фільм <b>озвучено</b> студією 1+1	ми <b>запропонували (започаткували)</b> я <b>звернув (звернула)</b> увагу хто <b>зробив</b> завдання він <b>повідомив (подав до відома)</b> Т. Шевченко <b>написав</b> 1857 року фільм <b>озвучила</b> студія 1+1 (або: Фільм <b>озвучено</b> на студії 1+1)
студентом <b>помито</b> підлогу комітетом <b>прийнято</b> постанову <b>рекомендовано</b> Вченою радою	студент <b>помив</b> підлогу комітет <b>ухвалив</b> постанову учена рада <b>рекомендувала</b>

Доречними і досконалими є форми на *-но, -то* у конструкціях: **Наорано, насіяно, та нікому жати** (Народна творчість); **Тихе поле копитами поорано** (Т. Шевченко); **Поснулим душам велено хропти: Кого улещено дарами, кого утоплено в крові** (Л. Костенко); **Підприємство відкрито; Якість гарантовано; Передплату продовжено.**

Олена Курило, цитуючи Василя Сімовича, наголошувала [6, 53], що немає потреби для минулого часу вживати форму на *-но, -то* з дієсловом було (наприклад, *було зроблено*), позаяк сама форма на *-но, -то* (зроблено) вже є вказівником минулого часу.

8. Дієприслівниками, на думку Б. Антоненка-Давидовича, рясніє наша клясична література й живе народне мовлення, пісні, казки, прислів'я, приказки й приповідки: *Не кайся,*

рано **вставши**, молодим **оженувши** (М. Номис).

Форми на *-учи (-ючи), -ачи (-ячи), -вши, -ши* характерні для української мови, вони роблять текст динамічним, допомагають позбутися віддієслівних іменників (на зразок: *після підписання, перед прочитанням, для забезпечення*), які є наслідком калькування російських словосполук. Порівняймо, як форми дієприслівників засвідчують клясичні зразки українського письменства (твори Т. Шевченка, М. Вовчка, П. Мирного, М. Старицького та ін.: *Не сіявши, не оравши, не буде жито рости* (Народна творчість) (а не: *без сіяння, без орання*), *Раділи люди встаючи, Купаючи* розмовляла, *А він мандруючи* співав, *Сидячи* мовчав (Т. Шевченко). Українські мовознавці рекомендують оминати віддієслівні іменники [6, 47-49], [7, 45-47], [10, 102]: *для закінчення (закінчуючи, щоб закінчити), для дослідження (дослідивши, щоб дослідити), після ознайомлення (ознайомившись), при оцінці чого (оцінюючи що), по скінченню роботи (скінчивши роботу)*. Дієприслівник *не дивлячись*, що є похідним від дієслова *дивитися*, правильно вживаємо у словосполучі *йшла не дивлячись*. Проте *не дивлячись* є порушенням норми в конструкції *не дивлячись на перешкоди*. Правильно буде: *попри перешкоди, не зважаючи на перешкоди, дарма що були перешкоди*. Необхідно розрізняти дієприслівник *дякуючи* (що має значення «висловлювати подяку»: *виходила, дякуючи за увагу*) та прийменник *завдяки* (наприклад, *завдяки наполегливості*).

Отже, українське дієслово різноманітне й багатоаспектне за низкою лексико-граматичних форм, що ко-

дифіковано та унормовано в сучасній українській мові. Відтак перспективним є аналіз дієслівної норми на рівні сучасної лексикографічної практики та творів публіцистичного, художнього та наукового стилів.

## Bibliography and Notes

1. Антоненко-Давидович Борис, *Як ми говоримо*, Київ: Либідь 1991, 256 с.
2. Волкотруб Г., *Практична стилістика сучасної української мови. Використання морфологічних засобів мови*, Київ 1998, 176 с.
3. Забужко Оксана, *Мова і влада*, [у:] Eadem, *Хроніки від Фортінбраса*, Київ: Факт 1999, с. 99-131.
4. Караванський Святослав, *Пошук українського слова, або боротьба за своє національне «Я»*, Київ: Академія 2001, 240 с.
5. Караванський Святослав, *Секрети української мови*, Київ: Кобза 1994, 152 с.
6. Курило Олена, *Уваги до сучасної української літературної мови*, Київ: Основи 2004, 304 с.
7. Огієнко Іван (Митрополит Іларіон), *Наша літературна мова*, «Дивослово» 2007, № 10, с. 45-47.
8. Пономарів Олександр, *Мовностилістичні поради*, «Урок Української» 2002, № 3, с. 24-26.
9. Радевич-Винницький Ярослав, *Етикет і культура спілкування*, Львів: Сполом 2001, 224 с.
10. Сербенська Олександра, Волощак Марія, *Актуальне інтерв'ю з мовознавцем: 140 запитань і відповідей*, Київ: Просвіта 2001, 204 с.
11. Ткач Людмила, *Він руйнував Карфаген нашої провінційності*, «Урок Української» 2003, № 7, с. 57-61.
12. Фаріон Ірина, *Мовна норма: знищення, пошук, віднова (культура мовлення публічних людей)*, Івано-Франківськ: Місто НВ 2009, 328 с.
13. Федик Ольга, *Мова як духовний адекват світу (дійсності)*, Львів: Місіонер 2000, 300 с.

**Oksana Hurova**

**LEXICAL-SEMANTIC GROUP WITH  
THE MEANING “AGE OF A CHILD” IN UKRAINIAN LANGUAGE  
(COMPOSITION, STRUCTURE AND SEMANTICS)**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

**Оксана Гурова**

**ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНА ГРУПА  
ЗІ ЗНАЧЕННЯМ “ВІК ДИТИНИ” В УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ  
(СКЛАД, СТРУКТУРА Й СЕМАНТИКА)**

*Abstract:* An article is devoted the features and semantics of lexical-semantic group with the meaning “age of a child” in the Ukrainian language. The stage of studying of the problem in ethnology and linguistics, achievements in foreign and Ukrainian linguistics are defined in the article. The analysis of lexical-semantic group is performed on linguistic materials extracted from the dialect, slang, modern Ukrainian language dictionaries and ethnographic collections. The author characterizes semantics of nominations, draws attention to the specifics of their meanings, reveals functional role in building of individual fragments of national language picture of the world. The dependence of nomination of children on stages of maturation and features of their entry of the in social life are tracked out. Particular nominations are analyzed in terms of language means of expression of axiological semantics, emotional and expressive qualities.

*Keywords:* Ukrainian language, lexical-semantic group, lexeme, word, semantics, expressiveness

Мовознавці постійно тримають у полі зору проблему номінативного поля “вік людини”. Особливо їх цікавлять назви, що входять до лексико-семантичної групи “діти”. Цій темі присвячена низка публікацій українських науковців (В. Матвеев [20], В. Семиряк [28], Ю. Остапчук [25], І. Проценко [27], М. Володарська [9], О. Велічанова [8] та інші). Серед українських та закордонних лінгвістів, які розглядають означену пробле-

му на матеріялі інших індоевропейських мов, можна назвати А. Гельбуха [12], А. Ашхараву [4], Н. Крючкову [16], Ю. Літвіненко [18], О. Половинко [26], Ф. Марзука [19], О. Борисова [6], І. Проценка [27].

Слова із загальним значенням “вік дитини” розглядаються головним чином у синхронічному аспекті у двох різних вимірах – концептуальному та лексикологічному. У річищі останнього висвітлюються питання



семантики та стилістичного вживання номінацій, синонімічних зв'язків [20]; проводиться порівняльний аналіз іменників зі значенням “вік людини” на матеріалі різних мов, подається структурно-семантична характеристика лексики [12], [27]; досліджуються номінації в літературній та розмовній мові з погляду внутрішньої форми як засобу вираження національної самобутності в мовному поділі світу [28]; звертається увага на словотвірні особливості номінацій та структуру їх семантичного поля [25].

З іншого боку, у працях концептуального характеру визначаються лексичні засоби репрезентації концепту “дитя”, описуються функціональні особливості номінацій, виявляються міжконцептуальні зв'язки [4], а також розглядається концепт як фрагмент мовної картини світу, виявляється національна специфіка в найменуванні людей за віком [16]; з'ясовуються параметри концепту “вік”, який ґрунтується на найважливіших для людини категоріях часу, розвитку й руху і пов'язаний із поняттями оцінки й норми в мовній картині світу та питанням стереотипів як факторів її формування [18]. Крім цього, вивчається вплив лінгвальних та екстралінгвальних чинників на лексичне наповнення семантичного поля, визначаються аспекти різних семантичних груп слів, пов'язаних із його формуванням, розглядається структура семантичного поля [26]; досліджуються способи вербалізації поняття “вік”, універсальні складники (константи) та варіативні елементи структури поняття, проводяться спостереження над шкалою вікових періодів у різних соціокультурних

середовищах [19]. Дослідники відтворюють та аналізують структуру знання про соціально-біологічний феномен дитинства, зафіксованого в семантиці стилістично нейтральних лексичних одиниць [6], визначають роль та місце концепту “дитина” в національній картині світу [9], а також особливості репрезентації концепту “діти” на матеріалі українських прислів'їв [8].

Попри пильну увагу науковців до лексико-семантичної групи “вік дитини” чимало важливих аспектів залишилися ще не з'ясованими або розглянутими на незначному обсягом мовному матеріалі. Між тим ця лексико-семантична група в українській мові надзвичайно об'ємна (у нашому розпорядженні – понад 600 номінацій у всій можливій різноманітності їх словотвірних та морфологічних варіантів). Залучення такого значного обсягом матеріалу, вилученого з репрезентативних словників різного типу (історичних, діалектних, перекладних, тлумачних тощо), етнографічних збірників, текстів народної творчості, дасть можливість з'ясувати деякі загальні закономірності структурно-семантичної організації лексики, яка досліджується, особливостей мотивації окремих назв з урахуванням лінгвальних і екстралінгвальних чинників, допоможе виявити кількісне співвідношення між окремими назвами на позначення різних вікових періодів у житті дитини та з'ясувати відображення в семантиці цієї лексики особливостей національного світобачення й національного характеру.

У цій статті спробуємо визначити склад лексико-семантичної групи “вік дитини” в українській мові; здій-

снити клясифікаційних характеристик номінацій шляхом їх розподілу за окремими періодами дитинства; дослідження специфіки співвідношення та взаємодії лінгвальних та екстралінгвальних чинників для виникнення окремих назв, вивчення поглядів на дитину та аналіз відбиття в семантиці назв дітей ціннісних орієнтирів українців. намагатися також виявити особливості структурно-семантичної організації та семантики досліджуваної лексико-семантичної групи.

Поставлена проблема широко досліджується у численних публікаціях, присвячені питанням вікової характеристики людини [3], [5], [13], [14], [17], [21], [22], [23]. Студії, у яких з'ясовується специфіка назв дитини, що сягають праслов'янської епохи, та аналізується їх значення – [1], [2], [4], [6], [7], [10], [11], [15], [18], [20], [24], [28], [29].

За спостереженнями дослідників, в українській мові найбільшою за обсягом у лексико-семантичній групі “вік людини” є підгрупа “діти”. За короткий період дитинства відбуваються кардинальні зміни в перетворенні дитини на особистість як члена соціуму, культури. Тому за основу називання в народній традиції обиралися різні критерії: фізіологічні, поведінкові, соціально-культурні тощо.

Наведемо назви дітей перших років життя. Дитина від народження й у один рік життя називається по-різному: *немовля*, *немовлятко*, *немовляточко*; *народження*, *народженняточко*, *норожденець*, *новорожденець*; *цмайлик*; *годовичок*; *цицкова*, *цицькова*; *сисачок*; *ларря*; *молодюк*; *пискля*, *пискляточко* (видає пискливі

звуки); *мулятко*, *муляточко* (постійно потребує турботи, не дає спокою); *сидун*, *сидуха* (коли вже вміє сидіти); *плазунча*, *плазун*, *плазуха*, *плазуня*, *плазунчик*, *лазунець*, *лазуночка* (як уже вміє повзати); *дід*, *дідуган*, *бабуся* (коли ще немає зубів); *зубань* (коли з'являються перші зуби); *белькотун*, *белькотуха*, *сокотун*, *сокотуха*, *воркотун*, *воркотуха*, *воркота*, *гудун*, *балакун*, *шавкотун*, *шавкотуха*, *лепетунчик*, *лепетушка* (коли навчається говорити); *щебетун*, *щебетуха*, *цікорун*, *цікоруха* (як уже вміє говорити); *німиць*, *німе*, *мовчун* (коли дитина не говірлива); *бахур*; *курдомен* (новонароджений хлопчик); *отрочок* (немовля, хлопчик); *сьміяка*, *сьміюн*; *гуляка*; *зіпака*, *зіпачка*; *плакса*, *плаксючка*, *плакуха*; *дibun*, *дibuха*, *дибака*, *дibunча*, *дibunя*, *дibunець* (як “стає дибки”); *ходун* (на хлопчика й на дівчину); *бігунка* (дитина, що починає ходити).

У два роки життя дитина отримує такі назви: *двохліток*; *стрижак*, *стрижка*, *стригунець* (можна вже зрізувати нігті, стригти чуб); *безштанько*; *брехунці* (часом розказують таке, чого не було й не буде); *джигунці*, *бігунці* (діти люблять на волі набігатися, втомитися, викручуватися, борюкатися з усіма); *шкода* (щось ховають, заносять; можуть і хату спалити, або щось попсувати); *клопіт* (батьки бояться, щоб де не заблудило, чи буря не застала, чи не влізло де); *поміч* (якщо чимось прислужаться); *неміч* (як понівечить роботу); *утіха* (як ті дуже втішні); *досада* (як ті чимось не вгодили); *головані* (кажуть на хлопців, якщо на них розсердяться); *кострубки* (кажуть на дівчат, якщо на них розсердяться); *товкуні* (кажуть на дівчат і хлопців, як ті дуже тов-

чуться); *обізяни* (як ті передражнюють кого або перед дзеркалом крутяться); *замурзи* (як ті дуже забрудняться); *шморгуни* (як дуже труться по запічку та по лавах); *жевчики* (дуже проворно бігають); *нишклі* (як дуже тихі бувають, люблять посидіти); *шибиники* (як дуже вже пустують діти, особливо чужі); *осуруга* (кажуть на дітей, бо через них багато турбот); *зіпуні* (як дуже крикливі); *спасеніє* (коли просять у Бога чого, то просять і на діточок хоч зглянутись); *хвостики*, *хвостунці* (за матір'ю хвостиком бігають); *хвастунці* (бо часто собою задаються).

Трирічну дитину називають так: *третяк*, *гулячок*, *гулячка*, *пічкур*. Коли дитині виповнюється чотири роки, найчастіше вона отримує такі назви: *четвертак*, *четвертачок*, *джигун*, *метунець*, *шмиглик*, *гульвіса*, *жевчик*, *жируни* (кажуть на дітей, які куряву збили в хаті), а на п'ятому році – *п'ятиліток*, *п'ятак*, *підпасич*, *підпасочок* (чи то хлопець, чи дівчина), *стрижак*. Із шести до дев'яти-десяти років – *пастух*. Отже, у поданих вище назвах, як і в багатьох інших, вікова характеристика дитини здійснюється опосередковано, не шляхом прямої вказівки на вік, а виокремленням ознаки, що характеризує життя дитини в певний віковий період.

Дитину, яка ходить до школи й не досягла повноліття, називають: *школьник*, *школниця*, *школничка*, *школничок*, *школяр*, *школярик*, *школярка*, *школярочка*, *школярча*, *шкільник*, *школяр*, *чківник*, *бакаляр*.

У номінаціях, поданих нижче, вік дитини обчислюється через вказівку або на перебування в ясельній групі (*ясельник*, *ясельничок*, *ясельниця*, *ясельничка*), у підготовчій групі

(*підготовишка*) дитячого садка чи в таборі (*лагерець*, *лагерча*), або на її навчання в певній клясі (*букварь*, *первяк*, *штубак* – учень першої кляси; *другак* – другої кляси; *третяк* – учень третьої кляси; *четвертак* – четвертої кляси; *шостак* – учень шостої кляси; *сьомак* – сьомої кляси; *восьмак* – учень восьмої кляси; *дев'ятак* – дев'ятої кляси; *десятак* – учень десятої кляси).

Наведені вище назви яскраво демонструють детальний розподіл за окремими періодами дитинства, починаючи від найменшого віку й закінчуючи перехідним до моменту зрілості. Називання дітей здійснюється на підставі здатності дитини виконувати певну роботу, певним чином одягатися, ходити, розмовляти тощо. За особливостями номінації стоїть закономірність входження людини у світ соціуму та зміна соціального статусу дитини у суспільстві.

Серед номінацій на позначення дітей трапляються перифрастичні назви: *їсть першу паску*, *уже чимале*, *мала дитина*, *грудна дитина* (до року або коли виповнюється рік); *другу паску* (*кутю*) *їсть*, *велика дитина*, *друга паша*, *друге літо* (у два роки); *третья паша*, *третьє літо* (у три роки); *четверта паша*, *четверте літо* (у чотири роки); *ще соплі висять* (малий, недорослий, недосвідчений); *велике вже* (називаючи хлопця чи дівчину в дев'ять-десять років); *дівка у заплітках*, *дівка у бовтицях*, *дохожа дівка* (кажуть про дівчат, які можуть одружуватися); *дохожий парубок* (хлопець, якому час женитися). Особливо виразною тут є непряма номінація вторинного характеру.

Розрізнення на хлопчиків та дівчаток, хоча й позначається на виборі ознаки, покладеної в основу номінування, проте є несуттєвим для дітей раннього та середнього віку. Ця ситуація змінюється пізніше, коли статева ознака як відмінна риса диференціації дітей за статтю стає важливою для соціуму. Під час соціального дорослішання й виникає потреба диференціювати дітей за статтю (*дівчинка, хлопчик*).

Порівняно з назвами попереднього вікового періоду дитинства, слова, що позначають дівчинку, дівчину-підлітку, демонструють процес дискурсивного розширення номінацій, і дівчина стає об'єктом називання не лише в загальноновживаній, діалектній мові (*дівчина, дівчинка, дівченятчко, дівчонка, дівка, дівочка, дівча, дівочка, дівойка, дівчатисько, дівчатище, дівчиниско, дівчисько, дівчиско, дівчитиско, дівчитисько, дівчур, дивчук, дівчук, гівчур, дівче, дівчище, дивчиня, гівчиниско, піддівоча, піддівка, жалдачка, змислена, виросточок, малеця, марцівка, губошльопка, бахуриця, бінькартиця, свистуха, пітнацитка, сімнацитка*), а й у жаргоновій системі (*герла, пепсіколка, шельма, чубчик, піпетка, гирия, дранка, крельчина, михрачка, кралюска*). Подані номінації переважно мають експресивний характер і стають об'єктом оцінки. Це досягається словотвірними засобами, зокрема непродуктивними із сучасного погляду словотвірними суфіксами *-ур-*, *-ук-*; суфіксами зменшено-пестливими: *-к-*, *-очк-*, *-ен-*, *-ин-*, *-ец-*, *-ойк-*, *-онк-*; зневажливо-згрубілими: *-иц-*, *-иськ-*, *-иск-*. Зауважмо, що останній формант сягає до спільнослов'янського суфікса *-isk-*, який використовується

й у пейоративних утвореннях у південно-західних і волинсько-поліських діалектах як *-ис'к-о* та в південно-східних і в більшості поліських як *-ишч-е*. Крім суфіксального способу, наявні й інші шляхи поповнення групи слів-назв дівчат: метафоричні засоби (напр., *чубчик, піпетка*) та запозичення (напр., *герла*).

Хлопчик отримує такі назви в українській мові: *хлопець, хлопчик, хлопчинок, хлопчина, хлопци, жалдак, жалдачок, кашак, кашачок, смиргюх, повгарь, довеликий, цванок, пахолок, пахोलик, ходак, губошльоп*. Значною мірою відзначені вище особливості називання дівчат простежуються й у номінуванні хлопчиків. Це виявляється в появі жаргонових одиниць (*пентюх, шкет, фазан, пацук, пімперля, гнус, гнот, гумняж, мікрус, шкраб, бейлик, пацан, джус, карандаш, дрантух, малкаш*), а також у виокремленні вікового стану перехідного періоду між хлопчиком (до дванадцяти років) і парубком (шістнадцяти-сімнадцяти років): *дитвак, шпурняк, півпарубок, півпарубка, парубочок, паріпчак, підліток, подліток, випарубок, парубій, парубчак, парубчек, підпарубок, підпарубочок, підпарубочий, пастушок, хлопчисько, хлопчіще, хлопчище, хлопчиско, хлопчисуко, хлупчиско, хлопчишші, хлоп'ятиня, підросток, підліточок, пудльоток, підвусний, вечорничник, виросток, виросточок, стригунець, дитюк, возгрівець, смаркач, смирід, смрід, бзьдзюх, тельбух, учкур, свисток, свистун, гиціль*. Як і номінації на позначення дівчаток та дівчат, група слів, що називають хлопчиків і хлопців-підлітків, також відзначається емоційно-експресивним та оцінним характером.

Аналізований матеріал дозволяє виділити окрему підгрупу на позначення перехідного періоду між дитинством та зрілістю. Лексеми *великуватка, дівка, мругавчина, панна, кісаса, дівчук, дівойка, дівчениця, дівчатойка, дівча, дівочка, сестра, сестричка, посестра, фраерочка* вживаються для позначення дорослої дівчини. Номінації *парубій, парубіяка, паринь, парінь, парняга, парнище, парубище, парубійка, парубійко, парубочок, парубчина, паруб'яга, парубчисько, парібок, легінь, пашак, пашака, молодик, женюх, джус, гинтяй, ховшень, хлопець, хлопчище, фатів, молодиць, легінь, легінець, реб'я, пуравець, белдик, дон Педро, гицель, кадр, кент, клієнт, крендель, мужик, пацик, перець, персонаж, субчик, типаж, хаун, фраер, чіпок, чорт* уживаються зі значенням “парубок, молодий чоловік”. Деякі наведені лексеми можуть траплятися в різних діалектах української мови й при цьому різнитися своїми значеннями.

На підставі проведеного аналізу можна визначити таку закономірність: чим меншою є дитина за віком, тим детальнішими в українському лінгвокультурному просторі стають клясифікаційні характеристики. Визначальною для багатьох аналізованих лексем є непряма вказівка на вік дитини. Експресивність у цілому в називанні дітей має широке етнолінгвістичне підґрунтя й позначається на наявності великої кількості суфіксальних утворень. Важливе місце серед назв на позначення “віку дитини” посідають метафоричні назви, що мають оцінний характер. Поповнення аналізованої групи відбувається й за рахунок запозичень та виникнення нових номінацій на укра-

їнському мовно-діалектному ґрунті. Діалектна лексика української мови зберігає архаїчні назви. Лексико-семантична група на позначення віку дітей містить багато ситуативних (перифрастичних) назв, номінацій подвійного роду, синонімічних варіантів та антонімічних пар.

### Bibliography and Notes

1. Авдеева Ольга, *Средства выражения концепта “возраст” в английском языке*, Web. 27.06.2014. <<http://www.dissercat.com/content/sredstva-vyrazheniya>>.
2. Апресян Юрий, *Образ человека по данным языка: попытка системного описания*, [у:] *Избранные труды*, Т. 2. *Интегральное описание языка и системная лексикография*, Москва 1995, с. 348-352.
3. Philippe Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris: Seuil 1973, 306 pp.
4. Ашхарова Ася, *Концепт “дитя” в русской языковой картине мира*, Web. 17.01.2015. <<http://www.dissercat.com/content/kontsept-ditya>>.
5. Бернштам Татьяна, *Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX – начала XX в.: половозрастной аспект традиционной культуры*, Ленинград: Наука 1988, 280 с.
6. Борисов Олексій, *Лексична репрезентація концепту “ДИТИНСТВО” (на матеріалі сучасних лексикографічних джерел)*, Web. 12.03.2015. <<http://www.eprints.zu.edu.ua/2522/1/164-167.pdf>>.
7. Бурячок Андрій, *Назви спорідненості і свята в українській мові*, Київ 1961, 150 с.
8. Велічанова Ольга, *Концепт ДІТИ у фонді українських паремій*, Web. 07.01.2015. <<http://www.ukrsense.dp.ua/index.php/USENSE/article/view/71>>.
9. Володарська М., *Концепт “дитина” в національній картині світу*, Web. 27.12.2014. <<http://www.philology>>.

[kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi\\_studii\\_2013\\_37\\_1/117\\_130.pdf](http://www.kiev.ua/library/zagal/Literaturoznavchi_studii_2013_37_1/117_130.pdf).

10. Гавлова Е., *Славянские термины "возраст" и "век" на фоне семантического развития этих названий в индоевропейских языках*, [у:] *Этимология* 1967, Москва: Наука 1969, с. 36-39.

11. Гамкрелидзе Тамаз, *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*, Тбилиси: Издательство Тбилисского университета 1984, 1332 с.

12. Гельбух Александр, *Сравнительный анализ имен семантического поля "незрелый" в русском, английском и испанском*, Web. 13.08.2014. <<http://www.dialog-21.ru/digest/archive/2000/?year=2000&vol>>.

13. Грушевський Марко, *Дитина у звичаях і віруваннях українського народу*, Київ: Либідь 2006, 256 с.

14. Кон Игорь, *Ребенок и общество*, Москва: Академия 2003, 336 с.

15. Кочерган Михайло, *Історія розвитку значень слова вік (семасіологічний етюд)*, [у:] *Мовознавство* 1969, № 6, Київ, с. 77-81.

16. Крючкова Надежда, *Концепты возраста (на материале русского и французского языков)*, Web. 14.09.2014. <<http://cendomzn.ucoz.ru/index/0-19151>>.

17. Кузеля Зенон, *Народні звичаї й обряди, пов'язані з родинним життям*, [у:] *Енциклопедія українознавства: Загальна частина*, Том 1, 1949, с. 239-244.

18. Литвиненко Юлия, *Концепт возраст в семантическом пространстве образа человека в русской языковой картине мира*, Web. 22.11.2014. <<http://www.referun.com/n/kontsept-vozrast>>.

19. Марзук Фадхил, *Способы вербализации понятия "возраст" в русском языке*, Web. 20.11.2014. <<http://www.dissercat.com/content/sposoby-verbalizatsii>>.

20. Матвеев В., *Именники на позначення дитячого віку*, [у:] *Культура слова* 1984, Випуск 27, с. 48-53.

21. Мухранова Елизавета, *Возраст как феномен культуры*, Web. 17.01.2015. <<http://www.dslib.net/teorja-kultury/vozrast>>.

22. *Народна культура українців: життєвий цикл людини. Історико-етнологічне дослідження: У 5 томах / Ред. М. Гримич, Том 1: Діти. Дитинство. Дитяча субкультура*, Київ: Дуліби 2008, 400 с.

23. *Народна культура українців: життєвий цикл людини: історико-етнологічне дослідження: У 5 томах / Ред. М. Гримич, Том 2. Молодь. Молодість. Молодіжна субкультура*, Київ: Дуліби 2010, 568 с.

24. Орлова Ю., *Структура денотативних сем концепту "вік людини" (на матеріалі української, російської та англійської мов)*, [у:] *Лінгвістика: Збірник наукових праць*, № 2 (17), Луганськ: Луганський національний університет імені Тараса Шевченка 2009, с. 63-69.

25. Остапчук Юлія, *Лексико-семантична група іменників, які позначають осіб дитячого віку*, Web. 11.05.2014. <[http://www.ahmerov.com/book\\_1125.html](http://www.ahmerov.com/book_1125.html)>.

26. Половинко Олена, *Лінгвістичні та екстралінгвістичні фактори наповнення семантичних полів у сучасній російській літературній мові (семантичне поле вік)*, Web. 12.08.2014. <<http://www.lib.ua-ru.net/inode/p-2/4287.html>>.

27. Проценко Ігор, *Структурно-семантична характеристика лексики на позначення віку людини в іспанській та українській мовах*, Web. 02.03.2015. <<http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source>>.

28. Семиряк Валентина, *Номінація дитини в українській мові*, Web. 08.012.2014. <<http://web.znu.edu.ua/herald/issues/archive/articles/2784.pdf>>.

29. Трубочев Олег, *История славянских терминов родства и некоторых древнейших терминов общественного строя*, Москва 1959, 212 с.

**Tetiana Petrova**

**TITLE TERM AS A COMPONENT OF THE MICROSTRUCTURE  
OF DICTIONARY OF COMBINED TYPE  
(ON THE MATERIAL OF PHYTOMELIORATIVE TERMINOLOGY)**

V. Dokuchayev Kharkiv National Agrarian University, Ukraine

**Тетяна Петрова**

**ЗАГОЛОВНИЙ ТЕРМІН ЯК СКЛАДНИК МІКРОСТРУКТУРИ  
СЛОВНИКА КОМБІНОВАНОГО ТИПУ  
(НА МАТЕРІЯЛІ ФІТОМЕЛІОРАТИВНОЇ ТЕРМІНОЛОГІЇ)**

*Abstract:* The article deals with the terms: microstructure, dictionary article and terminological article, headword and title term. The features of selection of title term are reflected, taking into account the presence of variants and synonyms for it. There is characterized order of components presentation entry terms in dictionary article and their analytical expression, there is described evaluation criteria of terminological material and principles of evaluation terminological units.

*Keywords:* title term, microstructure of dictionary, terminology article, phytomeliorative terminology, branch dictionary, combined terminological dictionary

Важливим завданням сучасної української термінографії є теоретичне обґрунтування принципів укладання термінологічного словника комбінованого типу. Це завдання передбачає висвітлення цілої низки питань загального й часткового характеру, зокрема вироблення наукової концепції словника, визначення правил відбору спеціальної лексики, установлення єдиних способів подавання термінологічних одиниць у словниковій статті, визначення макро- і мікроструктури словника тощо.

Подальшого дослідження потребують способи представлення заго-

ловного терміна й вимоги до нього як до складника мікроструктури термінологічного словника комбінованого типу.

Метою нашої статті є розгляд особливостей лексикографічної репрезентації заголовного терміна й визначення вимог до нього як до складника термінологічної статті галузевого словника комбінованого типу. При Цьому спробуємо розв'язання наступні завдання: з'ясувати специфіку використання і зміст понять мікроструктура, словникова стаття і термінологічна стаття, заголовне слово і заголовний

термін; визначити принципи відбору варіанта й синоніма заголовного терміна; схарактеризувати порядок подавання складників та розглянути їх частиномовне вираження в аналітичних заголовних термінах; виробити критерії обирання заголовного терміна, способи його репрезентації в термінологічній статті словника фітомеліоративної термінології комбінованого типу.

Базовими поняттями практичної термінографії є *мікроструктура*, *термінологічна стаття* й *заголовний термін*. Під *мікроструктурою* словника традиційно розуміють внутрішню будову лексикографічного опису словникової одиниці. У Державному стандарті України 3325-96 *Термінологія. Визначення основних понять* подано пояснення *мікроструктури словника*: “Організація даних у кожній статті словника” [17]. Наталія Гордієнко визначає термін *мікроструктуру словника* як “синонім до терміна *будова словникової статті*, що репрезентує принципи побудови словникової статті, її формату, обсягу, складу, наявність у ній різної інформації: етимологічної, фонетичної, граматичної, словотвірної, стилістичної, ілюстративної тощо” [5, 6]. Оріся Демська з’ясовує істотну відмінність між макро- і мікроструктурою словника: “макроструктура мовно не детермінована”, “вона не надто залежить від лінгвістичної та лексикографічної теорії, оскільки має формальний характер”; “мікроструктура залежить від загальної лінгвістичної теорії”, “від концепції словника, принципів лексикографування, авторського бачення змісту інформації про описувану в словнику одиницю” [6, 103].

Отже, мікроструктура словника, або термінологічна стаття, є загальною організацією даних, що залежить від типу словника.

Сучасні українські науковці, наприклад Богдан Рицар, Леонід Сніцарук, Роман Мисак [14], обґрунтовуючи принципи укладання галузевого словника (українсько-англійського словника з радіоелектроніки), послуговуються визначенням М. Ссориної: “словникова стаття є своєрідним «рівнянням» між лівою та правою частинами, де перша є з’ясовною, а друга – пояснювальною” [16, 143]. Лев Полюга для характеристики термінографічних видань використовує термін *словникова стаття*, а доцільно – *термінологічна стаття*: “словникові статті в термінологічних словниках дуже часто нагадують статті словників загального типу, але вони (словникові статті) в основному розробляються відповідно до типу розбудови словника. Якщо, термінологічний словник є двомовним перекладним, то він розбудовується аналогічно до загальнономовних перекладних українських словників [...]. Однак тут проявляється певна специфіка. Оскільки термінологічні словники дуже часто мають на меті уніфікувати відповідну термінологічну систему, то в багатьох із них на першому місці реєстру ставиться український термін, а справа – чужомовний. Якщо ж на першому місці стоїть чуже реєстрове слово, то тоді в словнику спеціально твориться абетковий показник українських реєстрових слів з відповідним відсиланням” [12, 257]. Термінологічна стаття з’єднана зі структурою словника, до якого вона належить, як і



словникова стаття, що “з’єднана із цілим корпусом словника, [...]”, тобто вона є самостійною одиницею у даній лексикографічній роботі й рівно ж частиною праці загалом, оскільки поєднується з іншими аналогічними словниковими статтями даного лексикографічного втілення і суттю представленої інформації, і властивим їм способом оформлення, й семантичними зв’язками, і граматичними та стилістичними ремарками тощо” [13].

Досвід сучасних польських термінографів вивчає Олександра Сербенська. Опрацювавши понад 1200 гасел медійної термінології в довіднику *Słownik terminologii edialnej* [21], дослідниця доходить такого висновку: “Кожна словникова, навіть найкоротша, на кілька рядків група, – авторська, що треба визнати доброю практикою. Гасла різняться між собою величиною й характером самого опису. [...] Головний редактор сам визнає брак спільного теоретико-методологічного підходу до певних груп гасел [...]” [15, 119]. Як зауважує Лев Полюга, “щоб вписати словникову статтю у загальний контекст словника, авторам доводиться враховувати низку чинників, які стосуються багатьох аспектів словникової роботи. Це передусім однотипність, одноструктурність словникової статті однієї частини мови. Недопустимо, щоб словникова стаття з реєстровим словом однієї частини мови розбудовувалися по-різному. Тут слід враховувати й однотипність інших словникових статей, які відповідали б загальній структурі даного типу словника” [13].

Параметричну систему мікроструктури словника очолює заго-

ловний термін. У термінологічному словнику кожна реєстрова одиниця є реєстровим терміном, який відповідно є *заголовним терміном*. Наталія Зубець на позначення головного складника словникової статті використовує слово *ім’я* (*лексема, вокабула*) [9, 67]; Віта Гончарук та Наталія Цимбал – *вокабула* (*описувана лексична одиниця з тлумаченням*) [4], [20]. Євген Купріянов уживає на позначення “мовної одиниці (слова, словосполуки, морфеми тощо), яка вводить словникову статтю відповідно до прийнятої у словнику схеми розташування” термін *заголовковий термін*, або *заголовкова одиниця* [10, 129]. Б. Ричар, Л. Сніцарук та Р. Мисак, надають перевагу терміну *гасло*, розміщуючи його на першому місці, на другому – *реєстрове слово*, а на третьому – *заголовне слово* [14, 27]. Л. Полюга, урахувуючи лексикони різних типів, вважає, що в заголовку словникової статті (реєстровому слові) “втілена суть явища або поняття, про яке мовиться у словниковій статті даного лексикону” [13, 16].

У процесі укладання комбінованого словника фітомеліорації до заголовного терміна як термінологічної одиниці необхідно вимоги до терміна відрізнити від ознак терміна. Ознаки терміна – це його внутрішні характеристики та якості, а вимоги – норми й правила, якими повинен керуватися упорядник під час добирання матеріалу [2, 63].

Технічний комітет стандартизації науково-технічної термінології 2001 року у своєму *Положенні* в розділі *Розгляди, перегляди, експертизи, узгодження та впровадження ДСТУ* висуває до терміна такі вимоги:

мотивованість, унікальність, стислість тощо [11]; і розробляє засади добирання українських реєстрових слів: 1) розвивати українську науково-технічну мову; 2) надавати перевагу питомому українському слову; 3) запозичати термін безпосередньо з мови-оригіналу; 4) засвоювати чужий термін за граматичними й правописними нормами української мови; 5) дотримуватися розподілу віддієслівних іменників за дією, подією й наслідком; 6) надавати перевагу українським дієслівним формам [8]. Уважаємо, що в річищі зазначених критеріїв доцільно розглядати питання відбору термінологічних одиниць до реєстру словника комбінованого типу.

Людмила Туровська, підкреслює, що, відбираючи матеріал до термінологічного словника, “варто керуватися основними вимогами до терміна: системність, стислість, прозорість семантики, наявність словотвірних можливостей, евфонія (милозвучність), відповідність лінгвістичним правилам і нормам української мови” [19]. Юлія Байло однією з головних прагматичних вимог називає “вимогу запровадженості терміна, яка характеризується загальноновизнаністю терміна спеціалістами, науковою спільнотою або його вживаністю” [2, 64]. У цілому існують різні погляди щодо того, які вимоги основні, а які другорядні. Людмила Боярова проблему добирання спеціальної лексики до реєстру сучасної загальномовної тлумачної лексикографічної праці розв’язує шляхом дотримання трьох критеріїв:

- *когнітивно-комунікативна значущість терміна*: “на сьогодні

необхідно відмовитися від принципу «поширеності терміна» як визначального під час добирання спеціальних одиниць до загального тлумачного словника, а слід орієнтуватися на *когнітивно-комунікативну значущість* термінологічної назви”, оскільки “словникарська праця моделює мовну свідомість мовців і усуває розбіжності між індивідуальним знанням людини та знанням усього мовного колективу”;

- *нормативність терміна*: “застосування дескриптивно-прескриптивного способу добирання мовного матеріалу та його опрацювання”, відповідність норми системі мови;

- *сучасність терміна*: “спеціальну лексику слід фіксувати у словниках аналізованого типу саме в синхронії, тобто укладачам не варто подавати застарілі термінологічні значення чи терміни, які вийшли з ужитку”, що давно функціонують у термінології, і деякі нові термінологічні назви, що з’являються в галузевій термінології [3, 13].

Обираючи заголовним терміном у комбінованому словнику фітомеліорації міжгалузевий термін, необхідно: 1) установити семантичний зв’язок поняття із фітомеліорацією; 2) з’ясувати, чи існує питомий йому відповідник у фітомеліоративній термінології: якщо існує, то залучати галузевий термін і не вживати міжгалузевий. Узагалі однією з найскладніших проблем під час упорядкування словника галузевої термінології є складання реєстру термінів, що окреслюють термінологічну систему науки й галузі знань. Фітомеліорація інтегрувала знання багатьох суміжних

галузей і наук. Складність полягає у виокремленні понять, що належать до фітомеліорації, із масиву термінів суміжних наук: агрохемії, біофізики, біохемії, геохемії, гідролого-екологічної, гідротехнічної галузей, гідромеліорації, гідрології, ґрунтознавства, екології, землеробства, кліматології, ландшафтної архітектури, лісівництва, луківництва, охорони й використання вод, плодівництва, рослинництва, садівництва, санітарної гігієни, сільського господарства, фізичної географії, фітоценології, хемії, фізики тощо. Поняттєво-термінологічний корпус фітомеліорації як самостійної науки пізнішого походження ґрунтується на засвоєнні термінів як питомо українських – *боронування, деревостан, живопліт, заліснення, залуження, запилення, зародок (рослини), корчування пнів, крони, насадження, крок садіння, крономір лісовий, кротування, крутість схилу, кут природного укосу ґрунту, кущорізи, лункування, обкошування, оборювання (насажень), опідзолювання, опріснення, опустелювання, підгін, підріст, порода, прибавка врожайності сільськогосподарських культур, розпушування ґрунту, розсолонцювання, смуга, саджанці, солоді, суглинки, удобрення, чорнозemi, так й іншомовного походження. Серед останніх виокремлюємо загальнонаукову та міжгалузеву, термінологію. Це головним чином латинізми (*еволюція, коефіцієнт, консервація, конструкція, норма, принцип, проєкт, процес, структура, фактор, форма*) або грецизми (*аналіз, аналогія, динаміка, криза, метод, синтез, система, технологія, тип, цикл*), меншою мірою – за-*

позичення з англійської (*комфорт, моніторинг*) та французької (*режим, контур, організація, ресурс*) мов. Під час відбирання термінів як заголовних слід надавати перевагу питомому українському терміну; якщо неможливо уникнути використання іншомовного – запозичити термін із мови-оригіналу, засвоювати його відповідно до граматичних і правописних норм української мови. Дотримання означених засад сприятиме відродженню, збереженню й пропагуванню власного українського термінофонду.

Одним із найскладніших питань побудови термінологічної статті, що викликає неузгодженість поглядів термінографів, є частиномовне наповнення реєстру. Так, деякі науковці переконані, що такими термінами можуть бути тільки іменники. Наприклад, О. Ахманова стверджує, що “в європейських мовах система іменників настільки розвинена, має такі безмежні можливості утворювати віддієслівні іменники та абстрактні іменники, утворені від основ прикметників, що основний склад термінів для цих мов може бути вичерпаний іменниками” [1, 11]. На думку Л. Туровської, “термінологічними можуть бути й дієслова, прикметники, прислівники. Усе залежить від конкретної досліджуваної терміносистеми. Відносно повний термінологічний словник має містити максимальну кількість різних частин мови. Відбір термінів до словника відбувається під впливом методологічної концепції автора” [18]. Крім того, виникають питання, що стосуються включення однокомпонентних і багатоконпонентних заголовних термінів.

Л. Полюга залежно від типу словника виділяє такі види заголовків: "а) *одне слово* у вихідній граматичній формі (іменники у називному відмінку однини або множини, прикметники, займенники прикметникового відмінювання, порядкові числівники – у чоловічій формі називного відмінка тощо) переважно з формами окремих відмінків, наголосами (в орфографічних, ортоепічних, морфемних, інверсійних, акцентуаційних словниках); б) *словосполучення* (в енциклопедіях, енциклопедичних, термінологічних тлумачних та перекладних словниках); в) *фразеологізм* (у тлумачних фразеологічних, двомовних перекладних фразеологічних синонімічних фразеологічних і антонімічних словниках); г) *абрєвіатура* (у словниках майже всіх типів); г) *окрема морфема* (у морфемних та словотворчих словниках); д) *формула* або *знак* (у спеціальних довідниках, словниках скорочень), тобто все, що можна розставляти за абеткою" [13, 16]. Проблемною є репрезентація багатоконпонентних термінів, тобто вибір порядку слідування складників заголовного терміна – прямий чи інверсійний. Владімір Дубічинський вказує на чотири види сполучуваності заголовного терміна: "1) прикметник чи дієприкметник у функції узгодженого означення із заголовковим терміном; 2) заголовкова термінологічна одиниця із залежними іменниками в різних відмінках (із прийменниками і без них); 3) заголовкова термінологічна одиниця як залежна одиниця словосполучень; 4) заголовкова одиниця із керуючими дієсловами

у формі недоконаного й доконаного виду" [7, 84].

У термінологічній статті комбінованого словника фітомеліоративної термінології заголовний термін (стандартизований чи потенційний, що найточніше відтворює поняття) вирізняємо грубим шрифтом. Заголовним терміном у словнику фітомеліоративної термінології найчастіше є іменник, меншою мірою репрезентовані дієслова, що представляють лексико-семантичну групу "дії та процеси": *зволожувати (грунт), озеленювати (територію), поглинати (радіаційний потік), поліпшувати (природні умови за допомогою рослинності)* тощо. Прикметник входить до складу багатоконпонентного терміна і не є заголовним терміном. Однослівний заголовний термін може бути виражений іменником (*агробіоценоз, пісок*) і дієсловом; багатослівний – представлений узгодженими атрибутивними словосполученнями (*угіддя земельні, посіви алейні, прибуток агролісомеліоративний*); із неузгодженим означенням, вираженим неприйменниковою конструкцією (*зона селітебна населеного пункту, площа живлення рослин, профіль смуги*), а також із неузгодженим означенням, вираженим прийменниковою конструкцією (*ефективність впливу ползахисних смуг на врожайність, нормативи рубок догляду в лісових захисних насадженнях*); дієслівним керуванням (безприйменниковим (*поглинати радіаційний потік*) і прийменниковим (*доглядати за посівами*)). Віддієслівні іменники, що входять до реєстру словника, слід розподіляти за дією, подією та наслідком, наприклад: *винос твердий*

і винесення поверхневого прошарку, змив ґрунту осередковий і змивання ґрунту, опад і опадання.

Терміни, що мають варіанти, повинні відповідати таким вимогам, як: а) нормативність – відповідність фонетичним, граматичним та орфоепічним нормам та правилам літературної мови; б) словотвірна продуктивність. Тим одиницям, що відповідають зазначеним правилам, надаємо перевагу і розміщуємо в зоні заголовку, наприклад: словотвірні варіанти серед термінів фітомеліорації виявлено словотвірні варіанти серед збірних іменників у лексико-семантичній групі “сукупності дерев, кущів, заростей” із суфіксом *-ник* та *-няк*. Оскільки найпродуктивнішим у сучасній українській мові є словотвірний суфікс *-ник*, а малопродуктивним *-няк*, то, щоб досягти системності у термінології, заголовним терміном краще обрати іменник із найпродуктивнішим суфіксом *-ник*: *березник, бучник, вербник, дубник*.

Якщо термін має синоніми, заголовною одиницею може бути термін, що відповідає таким критеріям: нормативність, запровадженість (загальноновизнаність у галузі), дериваційність (продуктивність). Якщо синонімія спостерігається серед термінів українського та іншомовного походження, заголовним терміном слід обирати одиницю українського походження (*вал – контур, пошкодженість – еродованість, розмив – лінійна ерозія, угруповання рослинне – фітоценоз*). Якщо ж синонімами є терміни іншомовного походження, то слід перевагу надавати найбільш вдалому відповіднику, порівнюючи еквіваленти певного терміна з різних мов.

Якщо базові однослівні терміни фітомеліорації мають багатоконпонентний синонім зі стрижневим словом іншомовного походження (*розмив – ерозія лінійна*) або однослівний термін іншомовного походження має багатоконпонентний синонім, складники якого українського походження (*фітоценоз – угруповання рослинне*), то як заголовний термін доцільно використовувати найкращий еквівалент із прозорою семантикою. Перевагу перед синтетичним терміном іншомовного походження (*тальвеги*) мають аналітичні терміни з питомими складниками (*стоковідвідні водотоки*), що відзначаються прозорою та чітко окресленою семантикою. Слід зауважити, що цілеспрямоване уникання термінів іншомовного походження загрожує будь-якій терміносистемі закритістю й невпізнанням міжнародними системами.

У галузевих словниках широко використовується абрєвіатура. Виникнення абрєвіатур у межах певної галузі спричинене потребою замінити термін або терміносполучення їхньою скороченою формою. Однак не до всіх терміносполучень з'являються абрєвіатурні відповідники, головною й найбільш суттєвою передумовою їх появи є рівень стійкості та частота вжитку.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, виділяємо:

- критерії оцінювання термінологічного матеріалу для обирання заголовного терміна: 1) системність, 2) стислість, 3) евфонія, 4) відповідність лінгвістичним правилам і нормам сучасної української мови, 5) словотвірні можливості, 6) прозорість семантики, 7) когнітивно-

комунікативна значущість, 8) сучасність;

- засади відбирання термінологічних одиниць для заголовного терміна:

1) надавати перевагу питомому українському терміну;

2) обираючи заголовним терміном міжгалузевий термін, необхідно: з'ясувати зв'язок дефініції поняття із фітомеліорацією; установити, чи існує йому питомий відповідник у фітомеліоративній термінології (якщо існує, то залучати галузевий термін і не вживати міжгалузевий);

3) розмежовувати віддієслівні іменники за дією, подією, наслідком;

4) залучати до реєстру термінологізовані дієслова;

5) надавати перевагу інверсійному порядку слів у багатокомпонентному терміні.

Перспективи подальшого вивчення цієї проблеми пов'язані передусім із деталізацією, конкретизацією та систематизацією загальних принципів і способів термінографічної репрезентації заголовного терміна як складника мікроструктури словника фітомеліоративної термінології комбінованого типу.

## Bibliography and Notes

1. Ахманова О. С., *Словарь лингвистических терминов*, Москва 1966, 608 с.

2. Байло Юлія, *Лінгвістичні характеристики термінів*, [у:] *Філологічні науки*: Науковий вісник Волинського державного університету ім. Лесі Українки 2007, № 3, с. 62-67.

3. Боярова Людмила, *Термінологічна лексика в загальномовному тлумачному словнику*, [у:] *Лексикографічний бюлетень*: Збірник наукових праць,

Випуск 17, Київ: Національна Академія Наук України 2008, с. 13-23.

4. Гончарук Віта, *Засади укладання мотиваційного словника лексики мисливства української мови*, [у:] *Наукові праці Чорноморського державного університету ім. Петра Могили*, Серія: Філологія. Мовознавство, Миколаїв 2011, Том 148, Випуск 136, с. 23-26.

5. Гордієнко Наталія, *Українська лексикографія 90-х років ХХ – початку ХХІ століття*: автореферат дисертації... кандидата філологічних наук, 10.02.01, Київ 2011, 19 с.

6. Демська Оріся, *Вступ до лексикографії*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2010, 266 с.

7. Дубичинский Владимир, *Теоретическая и практическая лексикография*, Вена-Харьков 1998, 160 с.

8. ТК СНТТ (Технічний комітет стандартизації науково-технічної термінології): *Засади унормування української фахової термінології*, Web. 19.04.2014. <[www.lp.edu.ua/tc.terminology/TK\\_concept.htm](http://www.lp.edu.ua/tc.terminology/TK_concept.htm)>.

9. Зубець Наталія, *Українська лексикографія другої половини ХХ – початку ХХІ ст.*, Запоріжжя: Запорізьський національний університет 2008, 124 с.

10. Купріянов Євген, *Українська термінологічна підсистема "Гідротурбіни" як об'єкт комп'ютерного словника*: дисертація ... кандидата філологічних наук: 10.02.01., Харків 2011, 210 с.

11. *Положення про Технічний комітет стандартизації науково-технічної термінології. Розгляди, перегляди, експертизи, узгодження та впровадження ДСТУ*, Web. 12.12.2014. <[http://archive.org.ua/archive/2010-11-04/polynet.lviv.ua/tc.terminology/TK\\_structure.htm](http://archive.org.ua/archive/2010-11-04/polynet.lviv.ua/tc.terminology/TK_structure.htm)>.

12. Полюга Лев, *Проблематика процесів творення термінологічних словників*, [у:] *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету*: Мовознавство, Тернопіль 2007, с. 255-265.

13. Полюга Левко, *Структура і функції словникових статей у лексиконах різних типів*, [у:] *Українська історична та діалектна лексика: Збірник наукових праць*, Львів 2003, Випуск 3, с. 16-23.
14. Рицар Богдан, Сніцарук Леонід, Мисак Роман, *Структура українсько-англійського словника з радіоелектроніки*, [у:] *Проблеми української термінології: Збірник наукових праць*, Львів: Національний університет "Львівська політехніка" 2014, с. 26-31.
15. Сербенська Олександра, *Засади лексикографічного опрацювання медійної термінології в довіднику 'Słownik terminologii medialnej'* (Краків, 2006), [у:] *Вісник Національного університету "Львівська політехніка"*, Серія: *Проблеми української термінології*, Львів 2010, № 676, с. 117-120.
16. Скорина М., *Словарь как мультиструктурная организация*, [у:] *Ярославский педагогический вестник*, Ярославль 2011, № 1, Том 1, с. 142-146.
17. *Термінологія. Визначення основних понять*: ДСТУ 3325-96, Київ: Держстандарт України 1996, 47 с.
18. Туровська Людмила, *Сучасні аспекти дослідження української термінологічної лексики*, Web. 06.08.2014. <<http://term-in.org/goods/15-1-1-1/category/id69/>>.
19. Туровська Людмила, *Термінологія і мова спеціального призначення: зони перетину*, [у:] *Термінологія документознавства та суміжних галузей знань*, Київ 2011, № 5, с. 33-38.
20. Цимбал Наталія, *Мотиваційний словник будівельної лексики української мови: концепція створення*, [у:] *Проблеми української термінології: Вісник*, Львів: Національний університет "Львівська політехніка" 2008, № 620, с. 13-143.
21. *Słownik terminologii medialnej* / Red. W. Pisarek, Kraków 2006, 251 s.



Svitlana Kohut

## PREFIXES AS STRUCTURAL PARTS OF ENGLISH AUGMENTATIVES

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

*Abstract:* The article focuses on productive and non-productive derivational models of new words with the meaning of augmentativity in modern English. Apart from widely known models the paper reveals a number of other structural schemes which form augmentatives as well. In particular, such models include **over-+A=V**, **out-+A=V**, **re-+N=V** etc. The author points out the motivational bases of these derivatives and defines their word class.

*Keywords:* augmentatives, derivation, structural pattern, prefixes, motivational base

Functional and cognitive approaches in modern linguistics are absolutely applicable to the study of word-formation. In-depth semantic analysis of language units with affixes performing the same function has been in the focus of attention for many years, though a number of such functions have not been described yet. For instance, the universal notion of 'bigness' as manifested in affixes which produce augmentatives in modern English still have to be duly researched. As a relatively new notion in the English studies, English augmentatives have been highlighted only in a few special researches back in the 1980-ies (e.g. [5]). Besides that, such language units were briefly described from the viewpoint of their expressive potential as morphemes [2], [14], [18], phraseological units with the augmentative component etc.

Understanding of augmentatives as a language phenomenon is largely predetermined by the language un-

der research. In particular, in Slavonic and Romance languages the meaning of augmentativity is conveyed through morphological means, i.e. synthetically: Italian *governone* 'big government' or Ukrainian *вовчущє* 'a big wolf'. In these languages augmentatives are studied in the scope of evaluative (or expressive) morphology, focusing on how they "assess objects from the point of view of quantity (big vs small) or quality (good vs bad) [19, 2]. Germanic languages predominantly represent the integral sense of augmentativity analytically, though synthetical augmentatives do exist in these languages.

Thus, in this article we will attempt to prove how numerous synthetical augmentatives are in English, demonstrating it on the example of prefixes with the given meaning. Apart from that, the database of lexemes with augmentative prefixes will allow us to determine structural patterns according to which augmentatives are formed. The defini-



tions of augmentatives will be taken from *Oxford Advanced Learner's Dictionary*.

In general, from the viewpoint of semantics augmentativity is determined in different ways. For instance, P. Bakema and D. Geeraerts examine augmentatives as semantic counterparts of diminutives, claiming that the former “denotatively express the concept ‘big’ and may have derived readings such as evaluative exaggeration and intensification” [8, 1045]; I. Pete views them in the context of “dynamic quantitative relations” [17, 344] and calls augmentativity one of “continuous quantitative properties” [17, 343]; S. Krylov identifies the given category as “a dynamic sense” [3, 50].

Multiple definitions of augmentativity testify to the fact that modern linguistics still has not arrived at a clear understanding of augmentativity. Being a rather debatable issue, it has been only briefly mentioned in the scope of such categories as quantity, quality, change etc. Obviously, the notion of change and augmentativity as one of its aspects can be defined as categories illustrating dynamics of a certain process unlike some other categories of a static character (e.g. modality, possessiveness etc.). Due to this interrelation, sometimes it appears rather complicated to mark a certain word as an augmentative, the fact being different for specific languages.

On the basis of our research into augmentatives and diminutives we can claim that modern English predominantly conveys the meaning of ‘augmentation’ and ‘diminution’ through analytical language means. The given statement proves to be true, first and foremost, concerning augmentatives, as far as some linguists claim that there are no augmentative affixes in English [4, 58],

while diminutive affixes turn to be rather numerous. According to K. Schneider, there are eighty-seven diminutive suffixes in English. [16, 78]. Similarly to the list of English diminutives, there should be determined a comprehensive inventory of English augmentative affixes.

The findings of our research allow us to somewhat specify the categorical point of view about the absence of augmentative affixes in English. Thus, we would rather say that English augmentatives may be formed synthetically, but *prefixes* with the given meaning do outnumber the corresponding *suffixes*. The given research will concentrate on the prefixes only, since they turn to be rather numerous. Augmentative suffixes deserve a separate in-depth analysis.

Analyzing the semantic structure of augmentatives as well as word-formation patterns according to which they are formed, we will also concentrate on the notion of motivation, i.e. we will take into account “formal and semantic starting point and the derivative’s correlation with [...] that point” [13, 45]. Motivational bases may belong to different parts of speech. When added to these bases, affixes may change their part-of-speech status or leave it as it is. All depends on what “semantic content a lexeme is entitled in the process of derivation” [12, 83] and which semantic changes this lexeme undergoes [11, 86]. Various practitioners of the field turn out to be rather categorical in defining potential combinations of certain motivational bases and augmentative prefixes. For instance, according to R. Wardhaugh prefixes *arch-* and *super-* are added only to noun bases, *out-*, *over-* and *re-* are attached to verbs, while *over-* and *ultra-* are combined with adjective bases [20, 225-226]. What is interesting, our research has revealed

that R. Wardhaugh's ideas can be complemented with some more word-formation patterns. Moreover, the affixes which do not change the part-of-speech status of the derived word include *over-*, *out-*, *super-*, *en-* and *re-*. All the rest morphemes to be described lower do not introduce such functional changes into the newly-formed words, slightly modifying the semantics of final derivatives.

The whole system of prefixes in English falls into certain smaller subgroups of prefixes which share a common function and represent a certain sense to a different extent. Our research allows us to single out the following augmentative prefixes in modern English: *arch-*, *en-*, *extra-*, *hyper-*, *macro-*, *maxi-*, *mega-*, *multi-*, *omni-*, *out-*, *over-*, *pan-*, *poly-*, *preter-*, *re-*, *super-*, *supra-*, *sur-*, *uber-*, *ultra-* and *up-*. However, the representation of augmentativity in the given affixes has its specificity.

The status of some of the above-mentioned prefixes is rather debatable as far as most often they are referred to as affixoids or non-cohering affixes, i.e. morphemes that behave like parts of compounds and also have uses as independent lexemes, but their meanings are specific and more restricted when used in compounds [10, 6]. In general, we cannot fail to agree that such structural units appear to be rather specific. On the whole, we may affirm that a considerable proportion of English augmentatives are formed with the help of affixoids *over-*, *super-*, *ultra-*, *mega-* and *extra-*.

Prefix *over-* belongs to ten most productive prefixes in English and key morphological means of expressing augmentativity in modern English. On the whole, in the process of our investigation we have determined 359 lexical units

with the given component (particularly, 40.3% of them are verbs, 19.5% – nouns, 34.6% – adjectives and 5.6% – adverbs). The semantic structure of derivatives with *over-* is clarified in dictionaries mostly through verbs *to exaggerate*, *to exceed*, adjectives *extra*, *undue*, *unnecessary*, *additional*, *excessive*, adverbs *too*, *excessively*, *extremely*, *completely* and noun *excess*. Semantically, apart from the meaning of 'excessiveness' derivatives with the prefix *over-* are complemented with the sense of 'groundlessness', thus acquiring a negative connotation: e.g. **overemotional** – *excessively or unduly emotional*; **overoptimism** – *excessive or unjustified optimism*; **to overstuff** – *to stuff more than is necessary* [15] etc. In combination with 'excessiveness' the element of the dictionary definition 'completely' sometimes expresses the meaning of 'replacement with something stronger or more powerful': e.g. **to override** – *to completely replace something or reduce its importance because it is more powerful* [15].

The prefix *over-* forms lexical units according to several patterns, namely: 1) *over*+V→V (*to overcount*, *to oversleep*), 2) *over*+A→A (*overfat*, *oversharp*), 3) *over*+N→N (*overdose*, *overtime*) and 4) *over*+N→A, where V stands for a verb, A signifies an adjective, and N stands for a noun. Derivatives like *overknee* and *overhill* which are formed according to the fourth (denominative) pattern may not be regarded as augmentatives, because they contain no such sense (**overknee** – *(especially of socks) reaching above the knee*; **overhill** – *situated or living beyond a hill or hills* [15]). When the prefix *over-* is added to motivational bases of the fourth pattern, the part of speech of the final derivatives changes. To sum up, only the fourth pat-

tern does not form augmentatives, while all the others do produce augmentatives in English.

The polysemantic prefix **out-** most fully reveals the augmentativity sense in verbs which signify 'having outstanding abilities' (out of 164 words there are only 4.2% of nouns, the rest are verbs). Dictionary definitions of these units contain lexemes 'to surpass', 'to exceed', 'to excel', 'to outdo' or the root morpheme and *more / better than* (e.g. **to outeat** – to eat more than; **to outswim** – to swim faster or further than [Oxford]). In a number of cases we can trace the highest degree of the semantics of the given prefix: **to outspend** – to exhaust or use up (a resource etc.) [15].

Structurally, the prefix *out-* may be represented through the following three patterns: 1) out-+N→N (*out-basket, out-guard*), 2) out-+V→V (*to outdrink, to outshout*), 3) out-+N→V (*to outdistance*) and 4) out-+N→A (*outsize*). The first pattern illustrates derivation of nouns from noun motivational bases, thus *out-* signifies 'position outside' and does not form augmentatives. Meanwhile, augmentatives are formed according to the second, third and fourth patterns.

Since prefixes **super-** (we have found 243 augmentatives with this prefix) and **supra-** (27 augmentatives) have very similar meanings they should be analyzed together. Dictionaries usually define words with these prefixes through lexemes 'excess', 'excessive', 'extraordinary' and 'extreme'. Contrary to *over-* and *out-*, which form words belonging to general vocabulary, *super-* and *supra-* are often marked by restricted usage in the spheres of anatomy, physics, chemistry, medicine and other natural sciences. A limited number of neutral words have

parallel derivatives from the same roots: e.g. *superhuman* – *suprahuman*, *superpersonal* – *suprapersonal*, *supersensual* – *suprasensual*, *supernatural* – *supranatural* etc.

As a rule, linguists single out three word-formation patterns for the prefix *super-* and one pattern for the prefix *supra-*: 1) super-+A→A (*supersensible, superaverage*), 2) super-+N→N (*superaffluence, supernature*), 3) super-+V→V (*to superadd, to supercharge*); 4) super-+N→A (*supersize*) and 5) supra-+A→A (*suprapersonal, supranational*).

Borrowed from French, the prefix **sur-** (20 augmentatives) is semantically quite close to **super-**. We have discovered some interchangeable derivatives, such as *supercharge* – *surcharge*, *superhuman* – *surhuman* etc. One may determine the following word-formation patterns involving the prefix *sur-*: 1) sur-+V→V (*to surcharge, to surpass*), 2) sur-+A→A (*surreal*) and 3) sur-+N→N (*surname, surcoat*). The third pattern does not produce augmentatives, e.g. **surname** – *the name that you share with other members of your family* [15].

Augmentatives which potentially reach the maximum point of augmentation are derived with the help of the prefix **ultra-** (we have traced 83 augmentatives with this prefix). Similarly to other above-mentioned prefixes, *ultra-* signifies 'surpassing' and 'overstepping the limits of something', forming deadjectival and denominative augmentatives according to the following patterns: 1) ultra-+A→A (*ultrashort, ultrahigh*) and 2) ultra-+N→N (*ultramarathon, ultrasound*) correspondingly. In modern English, this prefix appears to be highly productive, forming new words from adjectival bases. In this case, the motivational base acquires the meaning 'more

powerful' and 'stronger' and the final derivative belongs to neutral lexis: e.g. *modern* – *ultramodern* (extremely modern); *fashionable* – *ultrafashionable* (extremely fashionable). Meanwhile, similar Ukrainian words most often represent political and scientific terminology [6, 73]: *ультразвуковий, ультралівий*.

Semantics of the prefix **hyper-** originating from Greek is vividly reflected in corresponding English lexemes (115 augmentatives of the kind have been identified). The majority of dictionary entries for the given words with the prefix *hyper-* are marked as *Med.*, which testifies to the dominant use of such words in the medical science with the general sense 'more than normal', 'abnormal'. All the other derivatives with *hyper-* contain the seme of 'excessiveness', mainly have a negative connotation and structurally may be represented through the following patterns: 1) hyper-+A→A (*hyperaccurate, hypersensitive*), 2) hyper-+N→N (*hyperinflation, hypervelocity*) and 3) hyper-+V→V (*to hyperimmunize, to hypercriticize*). All the derivatives with the prefix *hyper-* belong to augmentatives.

Prefixes **super-**, **ultra-** та **hyper-** are characterized by high productivity in building English neologisms. For this reason, it seems rather complicated to provide an exhaustive list with the exact number of augmentatives with the given prefixes. Such derivation occurs according to the denominative and de-adjectival patterns, while the meaning of the motivational base is intensified with the semes 'extraordinary' and 'exceptional'. For instance, **superman** – *a man of extraordinary power or ability*, **superbrain** – *(a person with) a brain of extraordinary powers*; **superpower** – *a nation or state with extreme or dominant power and influence in world politics*;

**ultrapowerful** – *extremely powerful*; **hypercritical** – *apt to give excessive adverse criticism, especially on trivial points* (all the definitions are taken from [15]).

A group of prefixes convey the semantics of augmentation only in one of their meanings, namely these are the following prefixes: *arch-*, *en-*, *extra-*, *macro-*, *maxi-*, *mega-*, *multi-*, *omni-*, *pan-*, *poly-*, *preter-*, *re-*, *uber-*, *up-*.

The primary meaning of the prefix **arch-**, i.e. 'of primary importance', 'major' seems not to contain the obvious seme of augmentativity. The usage of derivatives with such a prefix are mainly restricted to the spheres of religion, representing clergymen: *archabbot, archbishop, archdeacon, archpriest* etc. However, in the modern English language we more and more often come across a number of nouns with the prefix *arch-* which combine the notion of 'bigness' with the pejorative or ironic connotation [14, 125], [9, 217]. This fact is easily proven if one examines motivational bases of such words, they conveying mainly negative semantics: e.g. *arch-cheater, arch-conspirator, arch-corrupter, arch-criminal, arch-deceiver, arch-enemy, arch-felon, arch-foe, arch-hypocrite, arch-informer, arch-knave, arch-liar, arch-murderer, arch-plagiarist, arch-plotter, arch-pretender, arch-robber, arch-rogue, arch-traitor, arch-villain* and some others (131 augmentatives altogether).

The morpheme **en-** (as well as its allomorph **em-**) predominantly appear as a part of verbs that are derived according to the following patterns: 1) en-+N→V (*to encourage, to empower*), 2) en-+A→V (*to enlarge, to enrich, to ennoble*) and 3) en-+V=V (*to enliven*). Our database of verbs with the augmentative meaning allows us to surmise that

the second pattern is far more productive than the first one, as far as out of ten verbs with the prefix *en-* (*em-*) three lexemes represent the first pattern, and the other seven are formed by the second structural scheme. The derivatives in which the given prefix was added to noun and adjective bases change their part-of-speech status.

In its basic sense the prefix *re-* represents 'reiteration of a certain process', but this morpheme quite frequently represents augmentatives in English (15 lexical units altogether). Derivation of these words is not restricted only to the productive pattern 1) *re-+V→V* (*to rewrite, to reorganize*), but also presupposes such structural schemes to form new words as 2) *re-+N→V* (*to revalue, to refuel*) and 3) *re-+A→V* (*to refresh*). Derivatives of the first and third pattern also illustrate the seme 'improvement of something': e.g. *to rewrite* – *to make significant changes to something that you have written in order to improve it; to refresh* – *to make something look or feel fresher or brighter* [15].

Our analysis of the prefix *extra-* will, first and foremost put emphasis on its semantics as 'going outside the boundaries of something' (this meaning is conveyed by the vast majority of lexemes under study, e.g. *extraterrestrial, extramarital, extrasensory*, etc). However, the given prefix is frequently used to intensify a certain quality, logically being added to adjectival motivational bases: *extra-+A→A: extra-large, extra-thin, extra-careful, extra-special, extra-popular, extra-hazardous, extra-sensible, extra-vital* (on the whole, the inventory of such words includes about 20 words, but the list widens practically all the time).

The prefix *mega-* (*megalo-*) prevails in the semantic structure of nouns

which are derived according to the pattern *mega-+N→N*, producing measurement units (*megahertz, megawatt*), or reproducing the seme 'extreme bigness' – *megacity, megacorporation, megadeal, megadeath, megahit, megalomartyr, megamillionaire, mega(lo)polis, megaproject, megastar, megatechnology* (approximately 30 augmentatives).

The English language also employs a low-productive prefix *preter-* (which is sometimes replaced with the prefix *super-*) to form augmentatives: e.g. *preterhuman, preterimperfect, preterlegal, preternatural, preternaturalness, preternaturalism, preternaturally, preternaturalness* and *preterperfect*.

Modern sources of the language demonstrate frequent use of the borrowed prefix *uber-* (obviously, it is of German origin). Its meaning appears to be very close to that of *super-*, that is why they are used interchangeably. Both denote the maximum degree of augmentation: *superkids* – *uberkids, supercar* – *ubercar, uberbabe, uber-cool, uber-stupid, uber-awesome, uber-big, uber-sad, uber-chic, uber-consumption* (on the whole, we have recorded 10 augmentatives with the prefix *uber-*).

A number of augmentatives belonging to different lexico-grammatical classes contain the prefix *up-* in their structure – *to update, to uplift, to upgrade, to uplift* etc. Let us consider the definitions: *to update* – *to make something more modern, usually by adding newer parts to it; to upgrade* – *to make a computer or other machine more powerful or effective* [15] etc.

Detailed analysis of the derivatives with the given prefixes has revealed ample synonymous rows of lexemes containing morphemes *hyper-*, *ultra-*, *mega-*, *super-* and *supra-*. In modern

English one may equally use *supersensitive* – *suprasensitive* – *hypersensitive*, *supermarket* – *hypermarket*, *superstore* – *megastore*, *ultrasonic* – *supersonic*, *superstar* – *megastar* etc. It seems well worth mentioning that the above-mentioned prefixes play an important role in producing English neologisms, which generally proves the overall tendency of the English language towards enriching its vocabulary through affixation and compounding. In this way more than 65% of neologisms appeared in the language [1, 165], for instance, *mega-agency*, *mega-brains*, *mega-celebrity*, *megapowerful*, *megarich*, *megamotivated*, *megaevent*, *megamansion*, *megathreat*; *superpower*, *supership*; *hypercompetitive*, *hyperconscientious*, *hyperdriver*, *hypergrowth*, *hyperpower*, *hyperunemployment* and many others.

The prefixes under study are of considerable interest to linguists due to their motivational bases, namely from the structural and semantic perspective. Semantic analysis of these bases to which the aforesaid prefixes are attached testifies to the fact that the overall majority of analyzed lexemes acquire the meaning of augmentation only due to the prefix added. The given sense can be traced only in a limited number of roots: e.g. *to emphasize* – *to overemphasize*, *to expand* – *to overexpand*, *to stimulate* – *to overstimulate*, *to decorate* – *to overdecorate*; *to bloom* – *to outbloom*, *to blossom* – *to outblossom*, *to flourish* – *to outflourish*, *to soar* – *to outsoar*, *to speed* – *to outspeed*; *affluence* – *superaffluence*, *giant* (adj., n.) – *supergiant*, *to heat* – *to superheat* and a number of others. Therefore, in such cases the sense of 'augmentation' is doubled as far as both the prefix and the root represent this meaning. Let us take a closer

look at some definitions: **ultra-** – *of or in an extreme or excessive degree*; **super-** – *denoting a high, unusual, or excessive degree*; **hyper-** – *to excess, excessively, exceedingly*. In addition to this, such augmentatives are not marked with the negative connotation, they once again intensify the meaning of the motivational base and purposefully focus attention on it by being "analytically correct" [7, 188]. The following tautological augmentatives may be provided: **ultrachic** (*chic* – *extremely attractive and fashionable in style*), **ultraexclusive** (*exclusive* – *of a very high quality and expensive and therefore not available to most people; high-class*), **ultrarefined** (*refined* – *very polite and well-educated, belonging to a high social class*), **hypersuperlative** (*superlative* – *extremely good*), **supercolossal** (*colossal* – *extremely great or large*), **superexcellent** (*excellent* – *extremely good*), **to superexcel** (*to excel* – *to do something extremely well*), **supergiant** (*giant* – *an imaginary person in stories, who is extremely tall, strong, and often evil*) [15].

As one can see from the analysis carried out above, there exist highly- and low-productive prefixes which can form augmentatives. Highly-productive prefixes include *over-*, *out-*, *super-*, *sur-*, *ultra-* and *hyper-*. Peripheral morphological means of forming augmentatives enlist *en-* (*em-*), *re-*, *extra-*, *mega-* (*megalo-*). A number of new structural patterns to form augmentatives with the given prefixes have been discovered, in particular **over-+A=V**, **out-+A=V**, **re-+N=V**. The overwhelming majority of described patterns produce augmentatives, except for the structural schemes **over-+N=A**, **out-+N=N**, **supra-+A=A** and **sur-+N=N**. All the lexemes which are produced with the help of the

abovementioned prefixes fall into three groups: lexical units whose motivational bases and final derivatives contain the seme 'augmentativity' (e.g. *overemphasize, outflourish, enlarge, refresh*); lexical units whose motivational bases do not include the seme 'augmentativity', but their final derivatives do acquire this meaning (*superman, surcharge, ultra-fashionable, hypersensitive, extra-large, megastore*); lexical units whose motivational bases and final derivatives do not possess the seme 'augmentativity' (e.g. *overcoat, out-guard, supranatural, surname, extraterrestrial*).

### Bibliography and Notes

1. Зацний Юрій, *Сучасний англomовний світ і збагачення словникового складу*, Львів: Паїс 2007, 228 с.

2. Карбелашвили С. О., *Категории аугментативности и диминутивности в современном немецком языке (словообразовательный аспект)*: автореферат диссертации ... доктора филологических наук, Тбилиси 1994, 47 с.

3. Крылов С. А., *Количество как понятийная категория*, [у:] *Логический анализ языка. Квантификативный аспект языка*, Москва 2005, с. 44-65.

4) Медникова Э. М., *К вопросу о лексико-морфологических категориях*, [у:] *Вопросы языкознания* 1971, № 5, с. 57-68.

5. Раскалей Н. В., *Средства языковой номинации функционально-семантической категории увеличительности в современном английском языке*: диссертация ... кандидата филологических наук, Київ 1985, 190 с.

6. Сікорська Зінаїда, *Сучасна українська мова. Словотвір і морфеміка*, Луганськ: Альма Матер 2000, 174 с.

7. Allan K., *Linguistic Meaning*, London: Routledge 1986, Volume 1, 452 pp.

8. Bakema P., Geeraerts D., *Diminution and Augmentation*, [in:] *Morphology:*

*An International Handbook on Inflection and Word-Formation*, Volume 2, Berlin-New York: Walter de Gruyter 2004, p. 1045-1052.

9. Bauer L., *English Word-formation*, Cambridge: Cambridge University Press 1991, 311 pp.

10. Booij G., *Compounding and Derivation: Evidence for Construction Morphology*, [in:] *Morphology and its Demarcations* / Ed. by W. U. Dressler, D. Kastovsky, O. E. Pfeiffer, Amsterdam (Phil.): John Benjamins Publ. Co. 2005, p. 109-133.

11. Brinton L., *The Structure of Modern English: A Linguistic Introduction*, Amsterdam (Phil.): John Benjamins Publ. Co. 2000, 335 pp.

12. Bybee J. L., *Morphology: A Study of the Relation between Meaning and Form*, Amsterdam (Phil.): John Benjamins Publishing Company 1985, 228 pp.

13. Furdík J., *Teória motivácie v lexikálnej zásobe*, Košice: Vydavateľstvo LG 2008, 95 s.

14. Grzebieniowski T., *Słownictwo i słowotwórstwo angielskie*, Warszawa: Harald G. Dictionaries 1995, 282 s.

15. Hornby A. S., *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*, Oxford: OUP 2010, 1600 p.

16. Schneider K. P., *Diminutives in English*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003, 254 S.

17. Pete I., *Семантические типы количественных отношений*, [in:] *Die Welt der Slaven* 1981, Jg. 26, H. 2, S. 338-345.

18. Plag I., *Morphological Productivity: Structural Constraints in English Derivation*, Berlin-New York: Mouton de Gruyter 1999, 290 pp.

19. Steriopolo O., *Syntactic variation in expressive size suffixes: A comparison of Russian, German, and Spanish*, [in:] *SKASE Journal of Theoretical Linguistics* [online] 2015, Volume 12, № 1, Web. 25.01.2014. <[http://skase.sk/Volumes/ITL27/pdf\\_doc/01.pdf](http://skase.sk/Volumes/ITL27/pdf_doc/01.pdf)>.

20. Wardhaugh R., *Understanding English Grammar: A Linguistic Approach*, Oxford: Basil Blackwell Ltd. 1996, 279 pp.

# History



**Ivan Monolatii**

**UKRAINIAN LEGION (1914 – 1918):  
POLITICAL AND MILITARY ACTIVITIES (PART 3)<sup>1</sup>**

Jan Kochanowski University in Kielce,  
Branch of Piotrków Trybunalski, Poland

**Iwan Monołatij**

**LEGION UKRAIŃSKI (1914 – 1918):  
DZIAŁALNOŚĆ POLITYCZNO-MILITARNA (CZĘŚĆ 3)**

*Abstract:* The third part is devoted to the analysis of political-military activities of Ukrainian Legion during World War I. The author examined the military way of the national division of the Austro-Hungarian army in 1915 – 1918. It is alleged that the 1917 Ukrainian Sich Riflemen Legion managed to turn in a well-trained military formation using Ukrainian national symbols, their own uniforms and insignia, official Ukrainian language and Ukrainian military terminology. It's proved that during the existence of the Legion it continued intense national political work. And given the fact that that time Ukrainian Galician society and its political elite were not willing to perform these functions, the mission was taken over by the front part of Ukrainian legionary. The result of this was the formation of Ukrainian Sich Riflemen ideology, components of which were independent Ukrainian state, relying on the strength of its people. It's summarized that reviving and adopting the tradition of Ukrainian troops USS Legion became the center of the first cadre of politically conscious petty of Ukrainian Army Corps – from the beginning USS riced Kyiv Corps of Sich Riflemen and the Ukrainian Galician Army, which played a significant role in the liberation struggle.

*Keywords:* Legion of Ukrainian Sich Riflemen, World War I, Austria-Hungary, Galicia

**IV. Walki na Podolu (okres czerwiec 1915 – marzec 1916)**

Ciężkie walki na prawym brzegu Dniestru zakończyły się zwycięsko dla USS. Potem oba bataliony zostały wycofane na tyły, na wypoczynek, trwający od 7 lipca do 5 sierpnia 1915 r. [11, 322]. Pierwszy batalion stacjonował

<sup>1</sup> See: Part 1: *Spheres of Culture* / Ed. by Ihor Nabytovych, 2014, Vol. IX; Part 2: *Spheres of Culture* / Ed. by Ihor Nabytovych, 2015, Vol. X.

niedaleko wsi Markowa, drugi – koło wioski Zawałowa. 23 lipca Ukraińskich Strzelców Siczowych wizytował następca tronu austro-węgierskiego, arcyksiążę Karol Habsburg, który dokonał przeglądu jednej kompanii legionistów i wręczył wielu oficerom i strzelcom odznaczenia wojskowe [14, 213]. Korzystając ze sprzyjającej sytuacji, dowództwo siczowców zwróciło się do

następcy tronu z prośbą o przekształcenie Legionu w pułk USS – samodzielną jednostkę wojskową, lecz wchodzącą w skład austriackiej CK armii. Prośbę tę poparła Ogólna Ukraińska Rada. Dnia 9 sierpnia dowództwo austro-węgierskie zgodziło się na utworzenie na bazie Legionu, 1-go Pułku USS o liczebności 1 700 ludzi [9, 395]. Na początku jesieni strzeleckie bataliony wzięły udział w działaniach bojowych między rzekami Seret i Strypa. We wrześniu armia rosyjska przeszła do ofensywy.

W okresie września – października strzelcy brali udział w szeregu zaciętych starć, prowadzonych na podolskich polach nad rz. Strypą. W szczególności, 3 września wykazała się mała liczebnie kawaleria USS, która nad rzeką Brykulą w powiecie Trembowleńskim dała odpór przeważającym siłom rosyjskiej kawalerii [11, 348]. W dniach 7-8 września II batalion, ubezpieczając odwrót niemieckich i austriackich pułków, skutecznie utrzymywał odcinek frontu między wioskami Pantelichą i Nastasowym w Tarnopolszczyźnie. W okresie 12 – 14 września wyróżnił się I batalion, broniący przedmościa we wsi Sokołów powiatu Trembowleńskiego, tracąc 170 ludzi, rannych i wziętych do niewoli [8, 130].

W dniach 7 – 12 października kompania O. Budzynowskiego i trzy plutony kompanii A. Melnyka i D. Witowskiego wspólnie z oddziałami austro-niemieckimi broniły przeprawy przez Strypę. Bohaterski opór strzelców pozwolił podciągnąć austriackie rezerwy i w desperackiej walce odrzucić nieprzyjaciela z powrotem za rzekę. Wcześniejsze walki nad Strypą we wrześniu – październiku 1915 r. znacznie przewyższyła swoją skalą bitwa pod Siemkowcami w Trembowleńszczyźnie, która rozgo-

rzała w dniach 1 – 3 listopada. Krwawe starcia miały miejsce w czworoboku między Siemkowcami, Rakowem i rzeką Studzinką. Ten odcinek frontu strzelcy nazwali *Czworobokiem śmierci* [9, 399], [11, 329], [17, 131], [19, 47-50].

Dnia 1 listopada Rosjanie energicznym kontrnatarciem przełamali niemiecki front na lewym skrzydle 55-tej Dywizji i zajęli wieś Siemkowce. Współczesny wspominał: „Moskale napierali bez przerwy wielkimi masami i poszerzali wyłom. Sytuacja była bardzo ciężka, dlatego że na słabe oddziały broniących się wróg rzucał coraz to nowe siły, a moskalska artyleria przez cały dzień grzmiała bez ustanku, zasypując pole granatami. W tych ciężkich obronnych i ofensywnych walkach Pułk USS powstrzymał napór Rosjan i wyrwał zwycięstwo już w pierwszej walce. Następnego dnia podeszły niemieckie i austriackie posiłki, które od razu, w ciągu trzech dni całkowicie zlikwidowały wyłom”. Dwie kompanie batalionu USS zajęły pozycje koło wioski Iwaszkowej, dwie inne – nad Studzinką. Drugi batalion zatrzymał się pod Rakowcem. Krwawe walki toczyły się do 3 listopada. Ciężką bitwą pod Siemkowcami ilustrują fragmenty opowiadań jej uczestników [12, 129-130].

Dowódca I batalionu Semen Horuk pisał: „Strzelcy ruszyli do ataku z zapałem. Tyraliera dowodzona przez czet[nika] P. Franko energicznie ruszyła naprzód, nie zwracając uwagi na szalony ogień artylerii i karabinów maszynowych. Zdobyła pierwszą linię okopów... Strzelcy upojeni tym zwycięstwem, skoczyli do drugiej linii, lecz byli zmuszeni powrócić... W zajętych okopach siedzieliśmy aż do wieczora, odpierając szalone ataki wroga, póki nie nadeszły posiłki. Wkrótce okopy były przepęł-

nione. Koło godz. 11-tej w nocy znów ruszył atak na wrogie pozycje, lecz został odparty... Nasza tyraliera dotarła tylko do wrogich zasieków z drutu kolczastego i tam się okopała... Jedna kompania z czetnikami Frankiem pozostała na pierwszej linii i wzięła udział w kolejnych natarciach w nocy i wczesnym rankiem... Tego dnia na naszym Siemkowickim odcinku toczyła się walka na śmierć i życie... Kompanie poniosły duże straty, wynoszące około jednej trzeciej stanu osobowego..." [15, 58].

Oto jak pisał kronikarz o kompanii Andrija Melnyka: „Kompania Melnyka przeszła przez Studzinkę, ruszyła po zboczu umocnionego już przez wroga wzgórza i uderzając na moskali i w ataku na bagnety, odrzuciła ich w kierunku południowego wyjścia z Siemkowców. W tym krwawym boju strzelcy nie oszczędzali wroga, ale nie oszczędzali też i siebie, rzucając się w samą gęstwę nieprzyjaciela. I w tym nie było nic dziwnego. Dowódca kompanii wszędzie dawał osobisty przykład desperackiego bohaterstwa... Popołudniu kompania Melnyka zdobyła moskalskie rowy łącznikowe, które prowadziły do Strypy, a dalej posunęła się aż do właściwego centrum obrony pod Siemkowcami. Wieczorem poddał się jej cały wrogi batalion..." [15, 58]. Bitwa pod Siemkowcami stała się kolejną wspaniałą kartą w historii Legionu po Makówce.

W niemieckim komunikacie z frontu do dowództwa Południowej Armii znajdujemy takie oto zdanie o USS: „Z nami szli do natarcia ukraińscy ochotnicy. [Był] to najprawdopodobniej najlepszy pododdział w całej austro-węgierskiej armii”. Dzięki bohaterskiemu oporowi Ukraińskich Strzelców Siczowych pod Siemkowcami, 5-go listopada sytuacja została opanowana i wyłom nieprzyja-

ciela w kierunku Bieżan zablokowany [15, 58].

Straty USS wyniosły 49 zabitych, 168 rannych i 157 wziętych do niewoli, jednak powstrzymano lawinowe ataki Rosjan [11, 329], [17, 131]. W rezultacie artyleryjskich ostrzałów Siemkowce zostały całkowicie zniszczone – zachowała się tylko dzwonnica rozbitej cerkwi, na której w 1916 r. bocian uwił gniazdo. Wiosną 1916 roku w pobliżu Siemkowców strzelcy swoimi rękoma usypali kurhan – mogiłę na cześć wszystkich zabitych nad Strypą. Na tym zakończyła się służba frontowa USS w 1915 roku. Po bitwie pod Siemkowcami strzelcy zostali wycofani do odwodów 130-tej Brygady na pozycje, znajdujące się nad rzeką Studzinką. Pułk USS z początku został przeniesiony do odwodów dywizji, a w drugiej połowie listopada na zimowe kwatery we wsi Sosnowa nad Strypą. Tam rozlokował się pierwszy batalion dowodzony przez W. Diduszkę. Sztab pułku i drugi batalion S. Horuka rozkwaterował się w chutorze Tudzinka. Tam pozostawali przez zimę i wiosnę 1916 r. W Sosnowej strzelcy zajmowali się różnorodnymi pracami: oczyszczali drogi z zasp, remontowali domy, budowali tamę na Studzince [9, 409].

W tym czasie rozkwitło wśród nich życie kulturalno-oświatowe. Sprzyjał temu przyjazd prawie wszystkich członków *Kwatery Prasowej* (organ kulturalno-oświatowy Legionu USS). Z niej, jak wspominał Nikołaj Ugrin-Bezgresznyj, „... powstały w późniejszym okresie wszystkie pozostałe organizacje kulturalno-oświatowe strzelectwa siczowego” [15, 60]. A zgodnie z opinią historyka sztuki W. Witwickiego, *Kwaterna Prasowa* stała się „kuźnią twórczości artystycznej siczowców”. Organizowała zbiórkę materiałów i dokumentów do-



tyczących historii USS, w szczególności wspomnień, dzieł literacko-publicystycznych, danych statystycznych, fotografii i dzieł sztuki o tematyce strzeleckiej. „Strzelcy już wtedy rozumieli – pisał Ł. Hranyczka, – że tworzą pierwszą stronicę najnowszej ukraińskiej historii i że należy zachować swoje ślady, aby potomkowie nie stali przed pustymi stronicami naszej przeszłości” [15, 60]. Dzięki tym pracom zrodziły się strzelecka pieśń, poezja, proza i sztuka. Na Podolu po świętach Bożego Narodzenia w 1916 r. podczas walk pozycyjnych i podczas wypoczynku strzelcy usłyszeli po raz pierwszy swoją orkiestrę. Założycielem jej i dyrygentem był Michaił Hajworoński. Wśród muzyków, wchodzących w skład pierwszej orkiestry USS byli Petro Hajworoński, J. Foremny, Mykoła Szepeta, Osyp Kuchtyń, Bohdan Krzyżaniwski, Wołodymyr Demczyzszyn, Szpularkekewycz, Konstantyn Ilkiw i inni [12, 239-423].

Włączenie ochotniczego legionu do regularnej armii uczyniło go prestiżowym dla oficerów liniowych. Teraz służba w jednostce, którą osobiście wyróżnił następcą tronu i szeroko reklamowała propaganda, nie tylko była zaliczana do wysługi według ogólnych zasad, ale gwarantowała też przyspieszone przesuwanie się po szczeblach kariery. Dnia 16 marca 1916 roku zamiast H. Kossaka dowództwo pułku objął frontowy oficer austriacki, major Anton Warywoda. Razem z nim do pułku przybył kapitan Omelan Łesniak, który stanął na czele I-go batalionu. Pozycje odwodowe strzelcy zajmowali do 13 maja, dopóki większość strzeleckich kompanii nie została przerzucona do budowania nowych pozycji na lewym brzegu Strypy [5, 13].

## V. Od Łysoni do Koniuchów (1916 – 1917)

Na początku czerwca 1916 roku armia rosyjska przełamała front austro-węgierski na Wołyniu. Rozpoczęła się znana w historii *Ofenzywa Brusilowa*. W jej trakcie wojska austro-węgierskie zostały prawie całkowicie rozgromione, tracąc w ciągu półtora miesiąca pół miliona żołnierzy i oficerów. W tym czasie Pułk USS znajdował się koło wioski Sosnowej na lewym brzegu Strypy, na pozycji *Wesoła*. Strzelcy zbudowali tu potężne umocnienia, przeznaczone do długotrwałej obrony.

Dnia 4 czerwca wojska austro-węgierskie, zajmujące obronę wzdłuż zachodniego brzegu Strypy, rankiem nie zobaczyły słońca – tuż przed wschodem ich pozycje zostały nakryte tysiącami rosyjskich pocisków, które przeorały umocnienia obronne, okopy, schrony, pozycje ogniowe artylerii, zadając ciężkie straty wysuniętym oddziałom. Gdy ruszyła do przodu piechota rosyjskiego 22-go Korpusu armijnego, 55-ta Dywizja generała Flaischmana nie wytrzymała i zaczęła wycofywać się ku Bereżanom. Razem z nią cofali się strzelcy, którym rozkazano zająć nowe pozycje na linii Zawałów – Żłota Lipa – Cenowka. Dopiero w końcu lipca na tym odcinku frontu natarcie Rosjan udało się zatrzymać. Pułk USS bez walki wycofał się do Bereżan i zatrzymał w okolicy góry Łysoni (wysokość 401 m n. p. m.), 4 km na południowy wschód od tego podolskiego miasteczka. Ukraińskie oddziały liczyły w tym czasie 47 oficerów i 1 685 strzelców. Austriackie dowództwo osłoniło strzelcami bardzo ważny odcinek – linię kolejową i bity trakt Podhajce – Bereżany [8, 130], [11, 345].

Już 12 sierpnia, gdy strzelcy jeszcze nie zdążyli wykopać okopów i umoc-

nić się, musieli przystąpić do walki z czołowymi jednostkami rosyjskiej armii. Pierwszy batalion po zaciętych starciach, ponosząc ciężkie straty, został zmuszony do wycofania się ku Bereżanom. Po nieudanej próbie wojsk rosyjskich zajęcia góry Łysoni, na tym odcinku frontu nastąpił spokój. Lecz dowództwo armii rosyjskiej szykowało nowe natarcie na ten ważny strategicznie punkt. Obrona Łysoni spoczęła na barkach oddziałów 55-tej Dywizji. Walki rozpoczęły się rankiem 2 września. Rosyjskie dowództwo próbowało siłami 113-tej Dywizji piechoty zdobyć Łysonię i rozbić 25-ty Pułk austriackiej Landwehry. Wspierana przez artylerię i jednostki kawaleryjskiego korpusu, rosyjska piechota rozpoczęła nowe, zdecydowane natarcie. Wkrótce Rosjanom udało się przełamać obronę austriacką i w wyłom ruszyła kawaleria. Powstała bardzo niebezpieczna sytuacja dla Pułku USS [12, 142].

Na zboczach góry Łysoni toczyła się zażarta bitwa i 1-sza kompania strzelców legionowego nadporucznika Romana Suszki została wysłana do ataku. „Przed moimi oczami, – pisał we wspomnieniach uczestnik tej bitwy, kapitan Bohdan Hnatewycz, – roztaczał się krwawy widok, którego nigdy nie zapomnę. Przede mną był mały wycinek okopów. W tym miejscu zgromadziło się kilkudziesięciu strzelców, a wokół nich moskale. Nacierali z impetem... nie żałowali życia. Strzelcy bronili się na wszystkie strony. Półgodzinna zacięta bitwa w starciu wręcz przerzedziła strzeleckie tyraliery. Leżeli tutaj w kałużach krwi zabici i ciężko ranni” [15, 63]. W nocy kompania strzelców została rozbita i Rosjanie zajęli górę.

Rano 3 września do kontrnatarcia ruszyła 2-ga kompania legionowego

nadporucznika Andrija Melnyka, ale trafiła pod bardzo silną nawałę ognia artyleryjskiego nieprzyjaciela i została zmuszona do salwowania się ucieczką. Po kompanii Melnyka do ataku ruszyła 3-cia kompania legionowego porucznika Wasyla Kuczabskiego, aby wesprzeć prawe skrzydło 2-giej kompanii, co zostało w pełni wykonane. W międzyczasie rozgorzał zacięty bój o ostatnie pozycje obronne, utrata których otwierała nieprzyjacielowi drogę na Bereżany. Lecz kompanie USS, gromadząc wokół siebie niedobitków z innych oddziałów, zdołały wytrzymać napór wroga [17, 16]. O 9-tej rano w jednym z parowów koło Łysoni miał miejsce bój spotkaniowy między 4-tą kompanią USS nadporucznika Osypa Budzynowskiego i pododdziałami prawej flanki 113-tej Dywizji Rosjan, który zakończył się zwycięsko dla tych ostatnich – do niewoli dostała się większość kadry dowódczej I-go batalionu. W tej bardzo groźnej sytuacji sztab rzucił do walki swój ostatni odwód – II batalion roboczy USS. Po przybyciu na pole walki, 5-ta kompania natychmiast zaatakowała pozycje nieprzyjaciela i oswobodziła dowódców I-go batalionu i resztki 4-tej kompanii. Po tym II-gi batalion przeprowadził jeszcze dwa ataki, mające na celu odbicie z rąk Rosjan pozycji na Łysoni, lecz próby te spełzły na niczym. Poniósłszy znaczne straty w zabitych i rannych, batalion przeszedł do obrony na zachodnich zboczach góry. Z prawego skrzydła osłaniał go węgierski pułk, a z lewego – ocalałe kompanie drugiego. Niedobitki I-go batalionu broniły pozycje do południa, gdy w tym czasie z pomocą pospieszyły dwie kompanie pułku bawarskiego. Rosjanie, którzy też ponieśli dotkliwe straty, tego dnia nie mieli już sił do kontynuowania natarcia. Obie strony zajęły się porządkowaniem

swych pozycji obronnych i szykowały do nowych walk [7, 12].

Dnia 4 września o godz. 6 rano cały front austro-węgierski ruszył do kontrofensywy. Pierwszy batalion USS zdołał przedrzeć się do linii okopów wroga koło Ceniwki, a II-mu batalionowi prawie udało się przywrócić utracone pozycje na Łysoni. Lecz z powodu niewystarczającej koordynacji działań i gwałtownych ataków nieprzyjaciela na skrzydła, nacierające pododdziały były zmuszone wycofać się z dużymi stratami. Wieczorem tego samego dnia austriackie dowództwo podciągnęło pod Łysonię ciężką artylerię, która od razu, po zajęciu pozycji, zaczęła ostrzalać rosyjskich okopów. O 19-tej rozpoczęło się ogólne natarcie piechoty, która prawie bez walki zdobyła główne pozycje wroga. Krwawe walki o Łysonię, w których Rosjanie zaangażowali całą dywizję piechoty i dużo artylerii, zakończyły się zwycięstwem wojsk sojuszników. Lecz sukces byłby osiągnięty o wiele trudniej, gdyby nie Pułk USS, który powstrzymał natarcie wroga w chwili największego osłabienia frontu [17, 161-162], [19, 67-68].

Za to Ukraińcy Strzelcy Siczowi zapłacili krwawą cenę: z 44 oficerów pozostało tylko 16, w walkach zginęło 81 strzelców, 239 zostało rannych, 285 trafiło do niewoli. Właśnie na Łysoni do rosyjskiej niewoli dostali się Andrij Melnyk, Roman Suszko, Wasyl Kuczabskyj, Omelan Łesniak, Mychajło Matczak, Iwan Andruch, Osyp Nawrockyj, Petro Diduszok, Semen Horuk, Fedir Czernik i mnóstwo innych oficerów [11, 337], [12, 150], [19, 70].

W dniu 16 września po zaciętej walce na Dzikich Łanach, Rosjanie zmusili do odwrotu sąsiadującą z Pułkiem USS turecką dywizję (dowództwo au-

striackie przesunęło ją podczas walk o Łysonię do rejonu wsi Posuchowo). Najprawdopodobniej rosyjski zwiad ustalił, gdzie Turcy się bronili, ponieważ 16 września, po tym jak artylerzysta nawała zniszczyła ich obronę, rosyjska piechota w walce na bagnety odrzuciła Turków i dokonała głębokiego wyłomu. Wkrótce Rosjanie wyszli na tyły Pułku USS. Energicznym kontratakiem strzelcy odparli nieprzyjaciela, odrzucając wroga do rzeki Żłotej Lipy i zajmując nawet tureckie okopy. Lecz pozycje tych nie zdołali utrzymać. W tej bitwie strzelcy po raz pierwszy zastosowali nową dla siebie taktykę: ruszyli do ataku rzadką, ale głęboko urzutowaną tyralierą, tzn. kompanie maszerowały szerokim frontem jedna za drugą. Pułk, tracąc tylko kilku rannych, wziął do niewoli około 200 jeńców. Po tym Pułk USS, który jeszcze przez kilka dni stacjonował w Posuchowie, przesunął się do Potutorów na stare pozycje od ujścia rzeki Ceniwki do bitego traktu na Bereżany. Sytuacja na froncie gwałtownie zmieniła się pod koniec miesiąca. Dnia 29 września wojska rosyjskie po raz trzeci rozpoczęły szturm austriackiej obrony w rejonie Łysoni. Krwawa bitwa toczyła się przez trzy dni. W dniu 30 września Rosjanie rozgromili węgierski pułk i nieoczekiwanie doszli w okolice wsi Potutory, gdzie stacjonował Pułk USS [11, 338], [19, 71].

Okrażeni z trzech stron, strzelcy bronili się z uporem przez kilka godzin, w nadziei na nadejście pomocy i amunicji. Nie otrzymując żadnego wsparcia, część pułku pod dowództwem Hryhoriya Truchy uderzyła na Rosjan, wyrwała się z okrażenia, sforsowała rzekę i odeszła do Miłówki. Udało się to tylko kilkudziesięciu – pozostali, w tym wielu rannych, dostało się do niewoli. Walki o

Łysonię i wokół niej zakończyły się klęską strzeleckich oddziałów. Zdolnych do walki pozostało tylko 150 strzelców i 16 oficerów. Zginęło prawie 700 strzelców (według niektórych źródeł – ponad 1 000). Kosztem kompanii technicznej liczebność pułku została doprowadzona do 400 ludzi [15, 66].

W październiku 1916 r. resztki Pułku USS zostały wycofane do Piesocznego i Rozwadowa pod Mikołajewem nad Dniestrem, gdzie stacjonowała dopiero co utworzona szkolna jednostka USS – ośrodek szkolenia rekrutów i wypisanych ze szpitali frontowców. Dowodził nim doświadczony, 47-letni Miron Tarnawski, w późniejszym okresie dowódca Pułku USS i dowodzący Ukraińską Armią Galicyjską. Pod jego kierownictwem oficerowie ośrodka starali się osiągnąć wysoki poziom indywidualnego wyszkolenia strzelców, a także uczyli działań w małych oddziałach – drużynach i plutonach. Jednostka liczyła od 300 do 3 000 ludzi. W ciągu wojny przez nią przewinęło się ponad 10 000 oficerów i żołnierzy. Odbudowanie zdolności bojowej i uzupełnienie stanu liczebnego pułku (czemu dowództwo austriackie stale czyniło przeszkody, w pierwszej kolejności dbając o swoje jednostki), trwało prawie pół roku [14, 458-459].

W marcu 1917 r. odrodzony Pułk USS w składzie dwóch batalionów, każdy po trzy kompanie (armia austro-węgierska przeszła na system organizacji pułków, które składały się z trzech batalionów. Każdy z nich liczył trzy liniowe i jedną kompanię szkolną). Strzelcy otrzymali nowe mundury z czapkami *mazepkami*. Po raz pierwszy w historii jego istnienia dowódcą został, pomimo zdecydowanego sprzeciwu strzelectwa, nadporucznik Franc Kikal – Czech z pochodzenia. Chociaż według słów ka-

pitana Bohdana Hnatewycza, nowy dowódca „był dobrym bojowym oficerem, ludzkim i sprawiedliwym dowódcą, który dbał o pomyślność i honor swojej jednostki” [15, 68]. Po przybyciu do Bereżan, w pobliżu których przebiegała linia frontu, Pułk USS po raz kolejny został zreorganizowany: zamiast dwóch batalionów, po trzy kompanie każdy, na żądanie dowództwa korpusu został utworzony jeden batalion, składający się z czterech kompanii (w niektórych źródłach jest podawane, że składał się z sześciu kompanii).

Zmiany te, które utrzymały się do końca wojny, tłumaczone były małą liczebnością formacji. Dowódcami kompanii zostali: kapitan Wasyl Diduszok, nadporucznicy Osyp Semeniuk, Wołodymyr Orza (przeniesiony do USS w październiku 1916 r. z *Bukowińskiego* 41-go Pułku piechoty regularnej armii) i Osyp Bukszowanyj. W skład pułku wchodziły także: kompania cekaemów chorążego Wasyla Sołowczuka; pluton „walki na bliski dystans” chorążego Osypa Kwasa, składającego się z drużyn moździerz, granatników i reflektorów; szereg pododdziałów pomocniczych. Już na froncie do pułku dołączyły techniczna kompania porucznika Iwana Sijaka i *Huculska* kompania porucznika Iwana Bużora, które przez pewien czas znajdowały się poza jednostką. Wtedy też została zorganizowana *Służba przeciwgazowa* porucznika Iwana Iwańca i kompania budowlana porucznika Mychajła Hnatiuka, w której służyli strzelcy, rekonwalescenci po wyjściu ze szpitala. Ogółem stan osobowy pułku w dniu 20 czerwca 1917 roku wynosił 26 oficerów i 925 żołnierzy. Po reorganizacji i wielodniowym postoju w Bereżanach USS wyruszyli pod Kuropatniki – wioskę, rozciągającą się wzdłuż rzeki

Ceniwki, na północny wschód od Bereżan [11, 340; 345], [17, 177-178].

W tym czasie na froncie panował niepewny spokój. Tam już strzelcy dowiedzieli się o rewolucji w Rosji, utworzeniu Ukraińskiej Centralnej Rady, wielkich ukraińskich manifestacjach i zjazdach. O ukrainizacji armii i tym podobnych sprawach. Ich pierwszą reakcją na te wydarzenia było ustanowienie przyjacielskich stosunków ze „zukrainizowanymi” jednostkami rosyjskiej armii, które znajdowały się naprzeciwko ich pozycji. W szczególności było tak pod Bereżanami i w Karpatach, gdzie strzelcy razem z żołnierzami, Ukraińcami z rosyjskiej armii, odwiedzali się nawzajem, opowiadali o sobie, wymieniali się informacjami i prasą, wspierali prowiątem, umawiali się nie ostrzeliwać swoich pozycji.

Ogólnie, wydarzenia jakie miały miejsce na ziemiach wschodniej Ukrainy okazywały dwojaki wpływ na zachowanie i nastroje USS. Z jednej strony wywoływały ogromną radość, lecz jednocześnie strzelcy byli świadomi że cel, za który oni już trzeci rok przelewali krew, teraz urzeczywistniał się w Naddnieprzu, gdzie były kładzione podwaliny własnej państwowości. Rodziło się pytanie: jaki był sens dalszego istnienia pułku? Kontynuowanie wojny po stronie Austrii, która nie przejawiała żadnych sympatii dla sprawy ukraińskiej i nawet była gotowa zdradzić ją, traciło realny sens, tym bardziej że również imperium rosyjskie, jak się wtedy wydawało, rozpadało się w oczach. W tej sytuacji w środowisku strzeleckim rozpoczął się kryzys, prowadzący do dezorientacji i zamętu. Nasiliły się przypadki przechodzenia strzelców na stronę Centralnej Rady. Propaganda nawołująca do rozwiązania pułku trafiała na

coraz bardziej podatny grunt. Żeby spacyfikować ruchy wyzwolenicze narodów wchodzących w skład imperium, rząd Kiereńskiego postanowił zaktywizować działania bojowe [12, 175-76].

W czerwcu 1917 roku rozpoczęła się rosyjska ofensywa, znana jako *Ofensywa Kiereńskiego*. Jeszcze wcześniej strzelcy z Kuropatników zostali przeniesieni do wsi Koniuchy. W dniach 29-30 czerwca została przeprowadzona artyleryjska nawała ogniowa, a o świcie 30 czerwca Rosjanie potężnie uderzyli na 29-tą Dywizję czeską, w odwodzie której znajdowali się USS. Strzelcy przeczekali ogień w schronach – mieli kategoryczny zakaz wychodzenia na zewnątrz. Wraża artyleria zniszczyła wszystkie linie łączności, dlatego do nich nie docierały żadne rozkazy i wiadomości. W tym czasie Rosjanie wzięli do niewoli kilka tysięcy Austriaków i okrążyli batalion USS, którego okopy znajdowały się w parowie. Wszyscy znajdujący się w nich trafili do niewoli. Uratowały się tylko oddziały, znajdujące się na innych odcinkach frontu: kompanie techniczna, budowlana, *Huculska*, większość kompanii cekaemów i jedna drużyna „walki na bliski dystans”. Ogółem z frontowych pododdziałów USS pozostało 9 oficerów i 444 strzelców. Sformowano z nich trzy nowe bojowe kompanie z plutonami cekaemów i moździerzy, które 6 lipca wzięły udział w likwidacji wyłomu pod Kuropatnikami, dokąd ich znów przeniesiono 4 lipca. Dnia 19 lipca wyróżniła się *Huculska* kompania, która po zaatakowaniu pozycji nieprzyjaciela, wzięła do niewoli 200 jeńców [12, 177].

Tego samego dnia rozpoczęła się ogólna ofensywa austro-niemiecka, zakończona całkowitym rozbięciem rosyjskiej armii i wyzwoleniem całej Galicji. Podczas marszu ku Zbruczowi, którego



trasa przebiegała z Koniuchów do Burdiakowców na Borszczyźnie, strzelcy posuwali się w szpicie 55-tej Dywizji. Oddziały USS liczyły około 600 strzelców i 24 oficerów i składały się z trzech kompanii piechoty (w tym *Huculskiej* i technicznej), dowodzonych przez poruczników Bużora, Sijaka i chorążego Wasyla Klima, kompanii budowlanej porucznika Iwana Ciapki, drużyn cekaemów porucznika Kwasa i moździerzy porucznika Stefana Nykyforuka oraz plutonu telefonistów. Taborami dowodził porucznik Iwan Iwaniec, służbą medyczną – porucznik Wołodymyr Szczurowskyj. Podczas marszu dowódcą pułku był nadporucznik Dmytro Krenżałowskyj, przeniesiony z 35-go Pułku austriackiej Landwehry, a później nadporucznik Mykoła Stroński, w okresie sierpnia – października. Ścigając nieprzyjaciela, strzelcy wzięli udział w walkach koło Kozowej i Koziwki, Burkanowa i szczególnie pod Burdiakowcami, gdzie wyróżniła się *Huculska* kompania, która wzięła do niewoli kilkudziesięciu jeńców i zdobyła sześć cekaemów. Po zakończeniu marszu, *Ukraińscy Strzelcy Siczowi* przez pewien czas stacjonowali nad Zbruczem, w okolicach wiosek Burdiakowce i Zbryż. Wielu strzelców zostało odznaczonych za czyny bojowe. Żelaznymi Krzyżami odznaczono porucznika Sijaka, chorążych Klima i Nykyforuka [11, 342], [19, 91-92].

W dniu 14 września wszystkie frontowe oddziały USS zostały przeniesione pod wieś Zalesie na Czortkowszczyźnie, dokąd wkrótce z ośrodka szkoleniowego skierowano cały batalion uzupełnień. W październiku do pułku przybył major Myron Tarnawskyi, mianowany jego dowódcą. Pułk liczył wówczas cztery kompanie piechoty, kompanię techniczną z plutonem „walki na bliski

dystans”, kompanie cekaemów i budowlaną, formacje tyłowe i pomocnicze [12, 182], [14, 588].

## VI. Po pokoju Brzeskim (luty 1918 r.)

Działalność Pułku strzelców w 1917 roku i na początku 1918 r. w znacznym stopniu była uwarunkowana rewolucyjnymi wydarzeniami, jakie miały miejsce w Ukrainie Naddnieprzańskiej. W tym czasie strzelectwo ostatecznie wyznaczyło sobie główne kierunki dalszej walki, celem której było oderwanie zachodnioukraińskich ziem od Austro-Węgier i zjednoczenie ich z nowym państwem ukraińskim. Takie rozumienie swojej roli dominowało wśród strzelców, nie zważając na niektóre taktyczne niezgodności. Dnia 6 stycznia 1918 roku dowództwo korpusu, niezadowolone z rewolucyjnych nastrojów Ukraińców, odwołało Mirona Tarnawskiego, mianując na jego miejsce kapitana Osypa Mykytkę. W lutym, po podpisaniu pokoju Brzeskiego między Ukraińską Republiką Ludową (URL) i państwami Centralnymi, Pułk USS w składzie armii austro-węgierskiej został skierowany na wschód, żeby pomóc w wyzwolaniu ziem ukraińskich od bolszewików, którzy zajęli Kijów [12, 187-190].

W czerwcu strzelców przewieziono w okolice Chersonia razem z dywizją, wchodzącą w skład grupy wojsk, dowodzonej przez arcyksięcia Wilhelma Habsburga, ciotecznego wnuka cesarza Austro-Węgier Franciszka Józefa I. Arcyksiążę Wilhelm, który przybrał sobie pseudonim literacki *Wasył Wyszywanyj*, był jedynym i konsekwentnym obrońcą praw i swobód narodu ukraińskiego wśród rodziny cesarskiej [1, 84-85]. A szczególnie przed swoim ojcem, arcyksięciem Karolem Stefanem, stronni-

kiem Polaków. W swoich *Memuarach pułkownika USS W. Wyszywanij* wspominał, że „ukraiński żołnierz doskonale znosi głód i znój, trudy i niewygody. W tym Ukraińców wyprzedzają tylko Serbowie, a więcej, najprawdopodobniej, nikt. W natarciu nie ma lepszych żołnierzy od Ukraińców. Prą do przodu tak, że czasem nawet nie słuchają rozkazów. Natomiast w obronie są gorsi (najgorzej bronią się Prusacy). Najśłabsze miejsce w duszy ukraińskiego wojownika, jako żołnierza – brak własnej inicjatywy. Ale za to wykonują wszystkie rozkazy. Szczególnie mają rozwinięte poczucie orientacji – ono po prostu u nich jest bajecznie silne, nawet w nocy. Za oficerów, którzy dbają o swych ludzi, ukraiński żołnierz jest gotów oddać życie. Ukraińcy lubią śpiewać. Lubię słuchać jak oni śpiewają. Obowiązkowo prosiłem aby zaśpiewali *Nie czas (Nie pora)*, *Jeszcze Ukraina nie zginęła (Szczę nie wmerła Ukrajina)*, *Wierchowina* i *Nad Prutem, na łące*. Osobiście i po koleżeńsku opowiadałem im o ciemieniu Ukrainy przez Rosję, nigdy przy tym nie podkreślając, że Austria postępuje inaczej... Za taki stosunek do Austrii zostałem zmuszony jednego razu napisać raport. W raporcie otwarcie oświadczyłem, że czuję się Ukraińcem i interes Ukrainy dla mnie jest na pierwszym miejscu. Odpowiedziano mi, że to jest sprzeczne z moimi obowiązkami i wszystko zakończyło się dość komicznie: mnie też zaczęto uważać za politycznie „podejrzanego” (miałem z tego sto pociech)” [2, 28-29]. Ciekawe, że w dni powszednie W. Wyszywanij nosił tylko niebiesko-żółtą odznakę *USS 1914*, za co spotkały go nieprzyjemności ze strony dowództwa austriackiego.

W bojach z bolszewikami strzelcy przeszli od Odessy przez Nikopol po

Wielki Ług i na dłużej zatrzymali się w Aleksandrowsku (dziś miasto Zaporozże). Ukraińscy Strzelcy Siczowi starali się nie dopuszczać do grabieżczych „rekwizycji” i akcji karnych, skierowanych przeciwko ukraińskiemu „chłopstwu”<sup>2</sup>, uwalniali więźniów, pomagali miejscowej ludności w pracach na gospodarce, organizowali *Oświaty (Proswity)*<sup>3</sup>, szkoły ludowe, kursy wiedzy o Ukrainie. Rozdawali książki i lekarstwa, urządzali wieczory z ukraińskimi pieśniami i tańcami, występy teatralne, zawody sportowe [4, 68-69], [10, 20-21], [20, 221-224].

Opieka strzelecka nad ludnością ukraińską szczególnie przejawiała się latem 1918 roku, gdy na całym Nadnieprzu szalały ekspedycje karne, miały miejsce masowe egzekucje i rekwizycje. Tam gdzie znajdowały się oddziały USS, zjawiska te nie osiągnęły takich złowieszczych form, jak w innych miejscach. Strzelcy za wszelką cenę próbowali bronić miejscową ludność, uprzedzali o niebezpieczeństwie, jak również ukrywali u siebie ukraińskich działaczy społecznych, przedstawicieli chłopów i inteligencji, prześladowanych przez władze hetmańską i niemiecką. Dowództwo austriackie, wiedząc jaki przyjazny i moralny wpływ ma Pułk USS na miejscową ludność, chciało wykorzystać go do „uspokojenia” wsi, które zbuntowały się przeciwko niesprawiedliwemu uciskowi. Strzelcy albo odmawiali wykonywania rozkazów, lub oświadczali że jeśli ruszą, to nie mają

<sup>2</sup> Pokój Brzeski przewidywał masowe dostawy żywności z Ukrainy do Austro-Węgier i Niemiec, którym często towarzyszyły represje chłopów ze strony austriackich i niemieckich wojsk, ukraińskiej hetmańskiej administracji – przyp. autora.

<sup>3</sup> Proswita (oświata) – tradycyjna nazwa ukraińskich organizacji kulturalno-oświatowych – przyp. autora.

zamiaru nie tylko strzelać do buntowników, lecz nawet ich karać. Tak też było w praktyce, bowiem strzeleckie ekspedycje kończyły się bez jakichkolwiek ekscesów i w całkowitym porozumieniu z miejscowymi mieszkańcami. I jeśli z początku strzelców witano z pewną podejrzliwością, to pod koniec – odprowadzano ich aż za wioskę, a mieszkańcy sąsiednich wsi, wiedząc już, kto służy w USS, witali ich chlebem i solą [4, 68-69], [10, 20-21], [20, 221-224].

Wdowa znanego ukraińskiego pisarza I. Karpenko-Karego, Zofia Tobilewycz pisała: „Wkrótce wśród chłopstwa rozeszły się słuchy jedne od drugich dziwniejsze: oni uczą... oni leczą chorych... oni wysyłają swoich ludzi do pracy pomagać wdowom i chorym... Za wszystko płacą... Po ludzku odnoszą się do ludzi... Założyli swoje sklepy, krzewią wśród chłopów oświatę, rozdają książki”. I dalej, zwracając się do swoich ziomków z Naddnieprza: „Czy miałaś nadzieję, nasza nieszczęsna Ukraino, zapomniana przez niebo i ludzi, czy miałaś nadzieję kiedykolwiek w swoich wioskach witać takich utalentowanych gości... Nauczycieli... Braci... Którzy przyszli tutaj z jedyną tylko chęcią – nie karać, a wszystko, co człowiek ma najlepszego – serce, talent, wiedzę – wszystko oddać tobie, ojczysty kraju... rodzimy narodzie” [18, 6-7; 25].

Taki stosunek strzelców szybko uczynił ich tak bardzo popularnymi wśród Ukraińców, że ludzie spieszyli do nich o poradę w wielu swoich biedach. Nierzadko udawało się im pomóc. Na przykład, sierżant legionowy D. Wichrastyj, podczas pobytu w Nowej Uszycy na Podolu, od czasu do czasu musiał jeździć do wsi, gdzie jak „sędzia pokoju” rozwiązywał sporne sprawy, pisał liczne skargi do austriackiego dowódz-

stwa w sprawie różnorodnych gwałtów, jakich dopuszczały się wobec chłopów wojska okupacyjne. Były przypadki, gdy zajmował się nawet rozdziałem ziemi między gospodarzami, którzy nie mogli dojść do porozumienia. W okolicy Jelizawetgradu (obecnie Kirowograd) strzelcy wzięli pod swoją opiekę wszystkie młyny parowe i żeby uchronić miejscową ludność przed pazernością ich właścicieli, unormowali opłatę za omłoty i postanowili, że od każdego puda ziarna jeden funt<sup>4</sup> powinien być przeznaczony do rozdania biednym wdowom i kalekom [9, 434-435], [10, 21-22], [20, 219].

Oprócz tego, przedstawiciele strzelców, celu wykrycia różnych nadużyć i antyukraińskich działań wojsk okupacyjnych, jeździli po wsiach, na miejscu sporządzając protokoły o naruszeniach i wysyłając je do wyższych instancji. Nierzadko podobne wystąpienia odnosiły skutek, w szczególności pozwalały na uwolnienie bezprawnie aresztowanych ukraińskich obywateli. Strzelcy stawali się mile widzianymi gośćmi wszędzie, gdzie się tylko pojawiali i zawsze byli odbierani przez ludność ukraińską jako jej obrońcy i przyjaciele. Dlatego nic dziwnego, że do miejsc stacjonowania oddziałów USS, chłopci przynosili i przywozili prowiant, odmawiając przyjęcia zapłaty, a strzelców oczekiwano z radością i gościnnością niemalże w każdej ukraińskiej rodzinie.

Nierzadko miejscowa ludność w celu bliższego poznania strzelców urządziła wspólne wieczory i wycieczki do historycznych miejsc Naddnieprza, w szczególności na Hortycę<sup>5</sup>. Były też przypadki gdy siczowcy żenili się z miej-

<sup>4</sup> Pud – rosyjska miara wagi – 16,38 kg, funt – 0,453 kg.

<sup>5</sup> Chortycza – wyspa na Dnieprze we współczesnym Zaporozżu, historyczny ośrodek ukraińskiego kozactwa – przyp. autora



scowymi pannami. Fakty te podkreślały duchowe jednoczenie się dwóch, niegdyś rozdzielonych części Ukrainy. Stacjonując w okolicy m. Aleksandrowska (obecnie Zaporozże), w rejonie Jelizawetgradu i Chersonia, strzelcy działali czasem wbrew rozkazom niemieckiego i austriackiego dowództwa. Wśród nich znaleźli schronienie ukraińscy powstańcy czy atamani – Dmytro Terpyło (*Zelenyj*), M. Traktyrszczyk, L. Szewczenko i nawet Nestor Machno oraz inni, prześladowani przez wojska niemiecko-austriackie i hetmańską policję [15, 77].

W tym czasie arcyksiążę Wilhelm pisał: „Przez cały czas mojego dowodzenia Ukraińskimi Strzelcami Siczowymi, toczyła się walka ze mną ze strony niemieckiego Generalnego Sztabu, obu ministrów spraw zagranicznych (niemieckiego i austriackiego) i austriackiego Naczelnego Dowództwa”. Gdy oficjalny Wiedeń zechciał rozwiązać Pułk USS *Wyszywanyj* oświadczył, że „osobiście wraz z całym ukraińskim legionem wzniecę powstanie przeciwko Austrii, przy czym [...] za Ukraińskimi Strzelcami Siczowymi pójdą wszystkie ukraińskie pułki austriackiej armii” [1, 86-88], [2, 29].

Napięcie między USS i austriackim dowództwem okupacyjnym na Ukrainie narastało i po pewnym czasie dowództwo postanowiło pozbyć się ich. Arcyksiążę Wilhelm dążył, aby Pułk USS został przeniesiony do Lwowa, lecz austriacki Sztab Generalny nie wyraził na to zgody i strzelców 6 października skierowano do Czerniowiec. Sztab USS i jednostka szkolna zatrzymały się w Czerniowcach, służby tyłów – w Wyżnicy, a Huculska kompania – we wsi Czagor. Strzelcy, rozpoczynając walkę o niepodległość Ukrainy w 1914 roku, wzięli udział w jej urzeczywistnieniu

podczas ukraińskiej rewolucji w latach 1917 – 1920. Próbując w pewnym stopniu naprawić błędy Ukraińskiej Centralnej Rady w sprawie obronności Ukrainy, grupa 22 wziętych podczas wojny przez Rosjan do niewoli Ukraińców galicyjskich, wśród których było wielu strzelców, 19 listopada 1917 roku dała początek nowej narodowej formacji – *Galicyjsko-Bukowińskiemu Batalionowi Strzelców Siczowych*. Żołnierze tego oddziału, który po dwóch latach stał się korpusem Armii Ukraińskiej Republiki Ludowej (URL) z honorem dawali odpór wrogowi podczas 1-szej i 2-giej wojen ukraińsko-bolszewickich<sup>6</sup>. Ochraniali Centralną Radę, stanęli na czele anty-hetmańskiego powstania Dyrektorii<sup>7</sup> mającego na celu odrodzenie URL<sup>8</sup>.

To właśnie Korpus Strzelców Siczowych, wychowany w tradycjach i ideologicznych zasadach USS, stał się jedną z sił politycznych Naddnieprza, która wdrożyła w praktyce ideę jedności i niezawisłości. Ukraińskie Strzelectwo Siczowe jesienią 1918 roku, przewidywało klęskę Austro-Węgier w Pierwszej Wojnie Światowej i ich rozpad. Dokładało wszelkich starań, aby utworzyć jednolite ukraińskie siły zbrojne, których trzonem stał się Legion USS. Po tym, jak w październiku Ukraińska Rada Ludowa ogłosiła powstanie Państwa Ukra-

<sup>6</sup> Główne konflikty Rosji Sowieckiej i URL zimą 1917 – 1918 i w 1919 – 1920 rr. – przyp. autora.

<sup>7</sup> Dyrektorია URL – kolektywny organ, kierujący powstaniem przeciwko władzy hetmana P. Skoropadskiego w listopadzie 1918 roku. Później kierowniczy organ odrodzonej URL pod koniec lat 1918 – 1920 Przewodniczący: do lutego 1919 r. – W. Wynnyczenko, potem – S. Petlura – przyp. autora.

<sup>8</sup> URL została zlikwidowana przez hetmana P. Skoropadskiego, prz którego jednoosobowej władzy (kwiecień – grudzień 1918) Ukraina oficjalnie nazywała się „Ukraińska Dzierżawa” – przyp. autora.

ińskiego na terytoriach Wschodniej Galicji, Bukowiny i Zakarpacia, Pułk USS stał się podstawą przyszłej *Ukraińskiej Galicyjskiej Armii (UGA)*.

Dzięki jednemu z założycieli USS, kapitanowi Dmytrowi Witowskiemu, który pod koniec października 1918 roku został skierowany przez walne zgromadzenie strzelców do Lwowa, udało się tam zorganizować i przeprowadzić *Powstanie Listopadowe*. W nocy z 31 października na 1 listopada 1918 roku zbuntowały się jednostki wojskowe z ukraińskim kontyngentem, stawiając sobie za cel ustanowienie i utrzymanie ukraińskiej władzy wbrew polskiemu planowi przyłączenia Galicji do nowo powstałego państwa polskiego. Doprowadziło to do ogłoszenia ludowej z charakteru i demokratycznej w treści, Zachodnioukraińskiej Republiki Ludowej (ZURL). Podczas powstania arcyksiążę Wilhelm, na prośbę D. Witowskiego, nie zważając na przeciwdziałanie administracji austriackiej, zorganizował wyjazd strzelców z Czerniowic do Lwowa, gdzie przyłączyli się oni do walki z polskimi oddziałami. Oba bataliony odegrały znaczną rolę w walkach ulicznych 3 – 21 listopada, w szczególności o *Koszary Ferdynanda*, cytadelę, pocztę, budynek sejmu, dworzec kolejowy. Zaciętość walk, brak doświadczonych oficerów, szczególnie sztabowców, były przyczyną niepowodzenia operacji wojskowych i wyparcia jednostek ukraińskich ze Lwowa pod naciskiem polskich sił [6, 15-17], [13, 11-13].

Ukraińscy Strzelcy Siczowi stali się rdzeniem 125 tysięcznej *UGA*, która w okresie od listopada 1918 – do czerwca 1919 rr. toczyła boje z odrodzoną Rzeczpospolitą o Wschodnią Galicję i Królestwem Rumunii o Bukowinę. Strzelcy sformowali Brygadę USS, dowodzoną z

początku przez Myrona Tarnawskiego, a następnie przez Arnolda Wolfa, która weszła w skład 2-giego (z początku – Obłęźniczego) Korpusu. W późniejszym okresie właśnie Brygada USS wzięła udział w *Ofensywie Wowczuchońskiej* w lutym – marcu 1919 roku, przerwanej na żądanie Antanty i odegrała kluczową rolę w natarciu na Czortków, w czerwcu tego samego roku. Strzelcy wyróżnili się podczas zdobywania Czortkowa, Trembowli, Kupczyńców, Bereżan, w wyniku czego prawie jedna trzecia terytorium ZURL została uwolniona od polskich oddziałów.

Lecz siły były zbyt nierówne – przy wsparciu państw Antanty, Polska ponownie rozpoczęła zakrojoną na wielką skalę ofensywę we Wschodniej Galicji i ostatecznie ją zajęła. Pozbawiona swego terytorium *UGA* nie przerwała walki o zjednoczoną i niepodległą Ukrainę. Po odejściu za Zbrucz Brygada USS, jak i cała *UGA*, walczyła na froncie ukraińsko-bolszewickim, brała udział w natarciu wojsk URL na Kijów i Odessę w sierpniu 1919 roku, w składzie połączonych wojsk Dyrektorii URL w sierpniu 1919 r. Armia ta wyzwoliła Kijów od wojsk bolszewickich, realizując deklarowaną przez siebie zasadę: *Przez Kijów – na Lwów!* Było to urzeczywistnienie zjednoczenia narodu ukraińskiego, ogłoszonego przez Ukraińską Radę Ludową 3 stycznia i przez Dyrektorię ULR 22 stycznia 1919 roku w *Manifeście połączenia Wschodniej i Zachodniej Ukrainy* [12, 221-222].

Jednak pomimo bohaterstwa i ofiarności, nie udało się Ukraińskim Strzelcom Siczowym, *UGA*, Korpusowi Strzelców Siczowych i innym narodowym formacjom wojskowym obronić państwowości i niepodległości podczas Ukraińskiej rewolucji w latach 1917-

1920. Jedną z głównych przyczyn była interwencja silniejszych wrogów – sąsiadów, która doprowadziła do wojny domowej na Ukrainie. Ale jednocześnie właśnie podczas tych walk, ideały którymi kierowali się Ukraińscy Strzelcy Siczowi, z którymi rozpoczęli swój szlak bojowy w 1914 roku, dotyczące ukraińskiej państwowości, zjednoczenia narodu – przeszły z płaszczyzny teorii politycznej w realne urzeczywistnienie. *Problem ukraiński* nareszcie wyszedł poza ramy dezintegracyjnej imperialnej polityki Rosji i Austro-Węgier, a stał się jednym z bardziej istotnych problemów polityki europejskiej okresu międzywojennego [15, 80-81].

### Podsumowanie

Wolność dla człowieka – to największy skarb. Nikczemny jest ten naród, który nie próbowałby wyzwolić się z niewoli. Romantyka XIX wieku nastroiła Ukraińców na tęskną nutę tradycyjnych marzeń bez nadziei wyzwolenia się własnymi siłami. Dopiero na początku XX w. przyszło zrozumienie, że „worożeńki” (wrogowie) sami „nie zginą jak rosa na słońcu”<sup>9</sup>, i że tylko przy pomocy oręża można zmusić ich do opuszczenia zagarniętych ziem. Ta świadomość wzywała Ukraińców do walki, aby stali się gospodarzami na własnej ziemi. Dążenie to zmusiło ich w latach Pierwszej Wojny Światowej do wystąpienia z bronią w rękę. Ukraińcy mieli jasną wizję: broń – to wolność. Kto posiada pierwsze – otrzyma i drugie. To jest oczywiste i zrozumiałe pragnienie zniewolonego narodu. Tęsknota za bronią stała się u nas jednoznaczna z tęsknotą za wolnością. Tylko tym można wytłumaczyć ten ogromny entuzjazm, towarzyszący czy-

nom zbrojnym zachodnich Ukraińców. Nie obcy interes, lecz pragnienie wolności zmusiło Ukraińców do chwycenia za broń, niezależnie od tego, kto im ją poda.

Podczas Pierwszej Wojny Światowej setki młodych Ukraińców z Galicji dobrowolnie walczyły w szeregach armii austriackiej. Nikt im nie obiecywał samodzielnej Ukrainy. Wielu z nich zginęło pod obcymi sztandarami jako nieznanymi żołnierze. Jednak my rozumiemy i wiemy, że utworzenie i szlak bojowy Legionu USS było urzeczywistnieniem pragnienia utworzenia ukraińskiej armii narodowej. Wrogię sprawie ukraińskiej siły nie dopuścili do powstania większej formacji. Co prawda, również większe *legiony narodowe* nie miały istotnego wpływu na przebieg gigantycznych bitew wojny światowej. Legion USS, choć nie był armią w pełnym tego słowa znaczeniu, odgrywał nie tylko militarną rolę. W Naddnieprzu pojawienie się galicyjskiego strzelectwa miało znaczenie symboliczne. Dzisiaj nikt nie wątpi w wielką rolę, jaką odegrał Legion USS w sprawie zjednoczenia Ukraińców, będących pod panowaniem Austrii i Rosji. Jego rola jest ogromna dla ukraińskiej tradycji historycznej, która już w latach 1918 – 1920, dawała nowe przykłady bohaterskiej walki o wolność. Ukraińscy Strzelcy Siczowi – to ochotnicza formacja, która w wieloletniej krwawej walce zachowała honor narodu ukraińskiego. Ani okrucieństwem, ani przestępstwem, strzelcy nie zhańbili swych sztandarów, poświęconych przez metropolitę Lwowskiego A. Szeptyckiego.

Legioniści pozostali wierni przysiędze i zobowiązaniom wobec swego narodu. Poznali smak zwycięstw i gorzyc klęsk. Ukraińscy Strzelcy Siczowi

<sup>9</sup> Słowa z ukraińskiego hymnu narodowego *Szcze ne wmerła Ukrajina (Jeszcze Ukraina nie zginęła)* (1863 r.) – przyp. autora.

– to wojsko całej Ukrainy. Galicyjskie z pochodzenia, stało się fundamentem dla narodowych sił zbrojnych. W latach walki wyzwolenczej strzelcy przeszli szlak od Lwowa do Kijowa, od karpaccich gór do Nadazowskich stepów i morza Czarnego. Dlatego strzelecka sława stała się częścią ukraińskiej tożsamości narodowej.

### Bibliography and Notes

1. Вишиваний Василь [Габсбург Вільгельм], *Українські Січові Стрільці з весни 1918 р. до перевороту в Австрії*, [у:] *Запорожець. Календар на 1921 р.*, Відень 1921, с. 84-89.

2. Габсбург Вільгельм, *Уважаю українців найкращими жовнірами*, "Україна", Київ 1993, № 10, с. 28-29.

3. Галущинський Михайло, *З Українськими Січовими Стрільцями. Спомини з років 1914 – 1915*, Львів: Діло 1934, 216 с.

4. Горбовий Михайло, *Від'їзд Українських Січових Стрільців на Велику Україну 1918 р.*, [у:] *Історичний календар-альманах Червоної Калини на 1932 р.*, Львів 1931, с. 66-70.

5. Граничка Л., *Як я був Усусом. Як писався літопис проф. Боберського*, "Літопис Червоної Калини", Львів 1929, № 13, с. 13.

6. Гуцуляк Михайло, *Перший листопад 1918 року на Західних Землях України зі спогадами і життєписами членів Комітету Виконавців Листопадового Чину*, Нью-Йорк–Ванкувер 1973, 407 с.

7. Дзиковський В., *Коло Потупор*, Відень 1917, 32 с.

8. Думін Осип, *Історія Легіону Українських Січових Стрільців. 1914 – 1918*, "Дзвін", Львів 1992, № 3-4.

9. *За волю України. Історичний збірник УСС. 1914 – 1964* / Ред. С. Ріпецький, Нью-Йорк: Червона Калина 1967, 608 с.

10. Заклинський М., *Перший раз на Великій Україні*, [у:] *Історичний календар-альманах Червоної Калини на 1931 р.*, Львів 1930, с. 19-29.

11. Крип'якевич Іван, Гнатевич Богдан, Стефанів Зенон та ін., *Історія українського війська (від княжих часів до 20-х років ХХ ст.)* / Упорядник Б. Якимович, 4-е видання, Львів: Світ 1992, 712 с.

12. Лазарович Микола, *Легіон Українських Січових Стрільців: формування, ідея, боротьба*, Тернопіль: Джура 2005, 592 с.

13. Левицький Кость, *Великий Зрив (до історії української державності від березня до листопада 1918 р. на підставі споминів і документів)*, Львів 1931, 150 с.

14. Левицький Кость, *Історія визвольних змагань галицьких українців з часу світової війни 1914 – 1918*, Перша часть, Львів 1928, 285 с.; Друга часть, Львів 1929, с. 289-496; Третя часть, Львів 1930, с. 497-776.

15. Монолатій Іван, *Українські легіонери. Формування та бойовий шлях Українських Січових Стрільців 1914–1918 рр.*, Київ: Темпора, 2008, 88 с.

16. Назарук Осип, *Слідами Українських Січових Стрільців*, Львів 1916, 156 с.

17. Ріпецький Степан, *Українське Січове Стрілецтво. Визвольна ідея і збройний чин*, Нью-Йорк: Червона Калина 1956, 360 с.

18. Тобілевич Софія, *Рідні гості. Спогади з побуту Українських Січових Стрільців на Степовій Україні*, Львів–Київ 1922, 38 с.

19. *Українські Січові Стрільці 1914 – 1920 рр.* / Ред. Б. Гнатевич, [Репринтне відтворення з видання 1935 р.], Львів: Слово 1991, 160 с.

20. Щуровський В., *Спомини з пробування УСС на Наддніпров'ю*, "Літературно-Науковий Вісник", Львів 1925, Книга 3, с. 218-228.

**Liudmyla Koval**

**UKRAINIAN NATIONAL MOVEMENT OF THE 20-30'S XX CENTURY  
IN GALICIA (HALYCHYNA) IN THE LIGHT OF THE WORK  
OF PRZEMYŚL DISTRICT DEPARTMENT  
OF "UKRAINIAN TEACHERS' MUTUAL ASSISTANCE"**

Ivan Ohiyenko Kamianets-Podilskyi National University, Ukraine

**Людмила Коваль**

**УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ РУХ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ  
У ГАЛИЧИНІ (КРІЗЬ ПРИЗМУ ДІЯЛЬНОСТІ  
ПЕРЕМИШЛЬСЬКОГО ОКРУЖНОГО ВІДДІЛУ  
«ВЗАЇМНОЇ ПОМОЧІ УКРАЇНСЬКОГО ВЧИТЕЛЬСТВА»)**

*Abstract:* During 20-30's XX century a string of cultural and educational societies were established by Ukrainian and Byelorussian figures on their ethnic territories composed of Republic of Poland, the work of which was directed to the cultural and national revival and formation of Ukrainian and Byelorussian nations. The subject of the research of the author is forms and methods of the works of Przemyśl district department of the "Ukrainian teachers' mutual assistance" society. The object is to prove the significance of the work of Przemyśl district department of the "Ukrainian teachers' mutual assistance" society for Ukrainian national movement on the Western Ukrainian lands.

In the course of the article writing a historical and comparative, historical system, retrospective methods and also the quantitative analysis and content analysis were used. Conclusions of the research show that cultural and educational movement of the Przemyśl district department of the "Ukrainian teachers' mutual assistance" society caused political processes, which took place in 20-30, XX century in Second Republic of Poland and facilitated the creation of national Polish, Ukrainian and Byelorussian states.

*Keywords:* Ukraine, Poland, Przemyśl, the Ukrainian national movement, cultural and educational society, "Ukrainian Teachers' Mutual Assistance"

У ХХ столітті міжвоєнний період став важливим етапом національного відродження в Галичині: протягом близько двадцяти років було створено велику кількість культурно-освітніх товариств, політичних партій, громадських організацій, які у нелег-

ких умовах боролися за національні інтереси.

Українські та польські науковці за період незалежності обох держав змогли ґрунтовно дослідити історію національного руху в Галичині у складі Другої Речі Посполитої.



Детальне висвітлено історію таких українських культурно-освітніх товариств як «Просвіта», Українське педагогічне товариство, «Учительська громада», «Взаїмна поміч українського вчителства», Товариства українських наукових викладів імені Петра Могили.

При аналізі діяльності перелічених товариств увага дослідників в більшості приділена головним відділам, в меншій мірі філіям, які функціонували як структурні елементи і давали можливість охопити усі регіони, населені етнічними українцями чи білорусами. Землі багатонаціональної Другої Речі Посполитої включали в себе так звані території на пограниччі культур, де пліч-о пліч проживали поляки, українці, білоруси, литовці, німці, євреї. Після Другої світової війни ці території були поділені між новоутвореними державами, після чого розпочалася нова сторінка їх історії.

У запропонованій статті зроблено спробу привернення уваги до вивчення українського та польського національних рухів на пограниччі культур – через призму діяльності культурно-освітніх товариств.

Територією на пограниччі культур для українців і поляків було Надсяння, а саме місто Перемишль у середині XIX ст. став П'ємонтом українського національного відродження. Після розпаду Австро-Угорщини свідомі громадські діячі Перемищини брали активну участь у боротьбі за власну самостійну державу. У міжвоєнне двадцятиліття боротьба за національну самобутність українців продовжувалася. Для цього була створена низка культурно-освітніх товариств, одним із яких була «Вза-

їмна поміч галицьких і буковинських учителів та учительок». Товариство було засноване з метою: «а) Несення собі і своїм родинам взаємної моральної і матеріальної допомоги та підтримування товариського життя членів; б) піднесення й оборони інтелектуальних і економічних інтересів учительського звання і праці; в) оборони професійних, громадянських і службових прав членів; г) піднесення шкільництва і загальної освіти; г) взаємодопомоги в культурній праці» [16, 5]

Найбільш інформативними джерелами до вивчення історії товариства «Взаїмна поміч українського вчителства», і перемишльського окружного відділу зокрема, є його періодичні видання: «Учительське слово» – педагогічний журнал, що виходив у Львові в 1912 – 1939 роках, спершу місячник, а з 1913 року – як двотижневик. При «Учительському слові» з'являлися друком педагогічно-методичні журнали: «Життя і школа» (з 1923 р.), «Шлях навчання і виховання» (з 1927 р.), кварталник «Методика й шкільна практика» (з 1930 р.) [3, 3475]

Короткі статистичні відомості про діяльність Товариства, зокрема до періоду входження Східної Галичини до складу Другої Речі Посполитої, подає Степан Сірополко у своїй книзі «Історія освіти на Україні» (видана у Львові в 1937 р.) [15, 537-538.]. Коротку інформацію про товариство поміщено у першому томі «Енциклопедії українознавства» [1, 239].

Історія «Взаємної помочі українського учительства» детально представлена у ювілейному виданні на честь 25-річчя існування товариства під назвою *Взаїмна поміч українсько-*

го вчительства 1905 – 1930, яка вийшла друком у Львові в 1932 р. [17, 3-4]. У советський період діяльність товариства не досліджувалася. Тільки після здобуття Україною незалежності розпочалися ґрунтовні дослідження діяльності товариства і його значення як професійної організації народного вчительства.

З 1870-х роках Перемишль став (після Львова) найбільшим скупченням українських середніх шкіл: двомовної жіночої учительської семінарії, державної української гімназії, Українського Інституту для дівчат, крім того діяло кілька народних і фахових шкіл, та кілька бурс [2, 2007]. У місті на початку ХХ ст. було дві українських народних школи: семиклясова ім. М. Шашкевича і шестиклясова Сестер-Служебниць імени св. Миколая на Засянні. Одноповерховий дім, в якому містилася приватна українська народна школа ім. М. Шашкевича був власністю «Братства ім. св. Николая», яке передало цей дім на користування «Рідної Школи». Управителем школи ім. М. Шашкевича був учитель Михайло Зубрей, управителькою школи ім. св. Николая була учителька-монахиня Амалія Чабан, мати Сестер-Служебниць [18, 52].

Українське народне вчительство змушене було вести подвійну боротьбу: за станові економічні, культурні й політичні права, та за право на індивідуальний національний розвиток, за національний розвиток свого народу та його школи. Враховуючи те, що у Перемишлі існували як народні (початкові), так і середні школи, в місті функціонували професійні товариства для захисту прав обох категорій вчителів. До створення окружного відділу «Взаємної по-

мочі галицьких і буковинських вчителів і вчительок» (1906 р.), народні вчителі та вчителі середніх шкіл гуртувалися у перемишльській філії Руського товариства педагогічного, що була заснована 1900 року. У 1908 році у Перемишлі почала роботу філія товариства «Учительська громада», яка представляла інтереси вчителів середніх шкіл. Таким чином виникло три організації, які займалися справами українського шкільництва.

13 липня 1905 року було затверджено статут товариства «Взаємної помочі галицьких і буковинських вчителів і вчительок». Галицьке Намісництво (намісник Анджей Потоцький), робило великі перепони в затвердженні статуту нового товариства, бо вважало професійну організацію народного вчительства небажаним політичним чинником, що міг колись «захитати політичний спокій та рівновагу» цілого краю [17, 35].

Через пів року, в січні 1906 року було засновано окружний комітет товариства в Перемишлі. Першим його головою був гімназійний професор Олекса Ярема. У відділі гуртувалося разом народне й середньо-шкільне вчительство аж до часу заснування в Перемишлі філії «Учительської громади» в 1908 р. [17, 238].

Досить активно окружний відділ працював протягом першого року існування, але згодом занепав і відновив свою активну діяльність аж у 1912 році. З 1911 року головою відділу був Антон Пушкар; на 1912 рік тут числилось 12 членів, 1913-го було всього 9. У період Першої світової, советсько-польської та українсько-польської воєн відділ не працював. Але він відновив свою діяльність ще

до закріплення території Надсяння за Польщею.

1 травня 1920 р. відбулися загальні збори Перемишльського окружного відділу. Головою було обрано Марію Савицьку, заступником – Миколу Винницького, Софію Чехович – писаркою, Олену Чайківську – касиром. У липні новообраний склад окружного відділу в Перемишлі склав пляни майбутньої роботи товариства. Плянувалося провести дитячий спортивний фестиваль, дохід з якого мав піти на «Рідну школу»; провести під час літніх канікул підготовчі курси до іспитів, а також на членські вкладки заснувати бібліотеку при окружному відділі [4, 5]. На зборах у серпні було вирішено влаштувати вечір пам'яті в честь 10-тиріччя смерті Бориса Грінченка [5, 5].

У листопаді 1920 р. дохід Перемишльського окружного відділу склав 5085 марок, з яких 1000 було віддано на допомогивий фонд для народного вчителства; 1000 – на бурсу для бідних дівчат «Союзу українок», 3085 – на «Рідну школу» [14 5-6].

На загальних зборах окружного відділу, які відбулися в січні 1921 р. було обрано новий керівний склад, але головувати залишалася Марія Савицька, тоді як Марію Мілер було обрано заступником, Лукію Лапінську – касиром, Миколу Винницького – контролером. Під час засідання було зазначено, що відділ працює в напрямку матеріальної і моральної підтримки своїх членів, займається розповсюдженням наукової та художньої літератури, влаштовує розваги і концерти для дітей, не тільки в Перемишлі, але й у селах, під час канікул проводить підготовчі курси

до іспитів [7, 5-6]. Загалом в 1921 р. Перемишльський окружний відділ працював стабільно, кожного місяця відбувалися збори членів товариства на яких проводилися відчити і дискусії на фахові теми. Відділ налічував 38 членів [6, 6-7].

Від 1 листопада 1921 р. до травня 1922 р. Перемишльський окружний відділ ВПУВ провів 7 загальних зборів на яких загалом було вирішено віддавати половину доходів від членських внесків на допомогивий фонд для народних вчителів, проводити освітню роботу в усіх культурно-освітніх установах Перемишльського повіту, вести організаційну роботу з сільським жіноцтвом [8, 11].

Активній діяльності Перемишльського окружного відділу ВПУВ часто чинила перешкоди влада, це стало основною причиною закриття відділу в 1923 р. Діяльність вдалося відновити в 1924 р., але постійні блокування з боку влади призвели до зневіри деяких членів товариства у можливості подальшого успішного функціонування відділу, що нег'ативно позначилося на його подальшій діяльності [17, 238]. Делегат від головного відділу Михайло Таранько, який відвідав загальні збори Перемишльського окружного відділу, у своїй відозві зазначив, що у відділі нараховується 93 члени, а на загальні збори прибуло лише 15. Він назвав це головною проблемою окружного відділу, було висловлено припущення, що причиною такого стану речей може бути «страх учительства перед властью імущими» [13, 15-16].

«Учительське слово» за липень-серпень 1927 року повідомляє, що на 60 народних учителів Перемишль-

ського повіту членами окружного відділу було тільки 34. Бібліотека відділу нараховувала 40 книг загальною вартістю 200 злотих; користувалися бібліотекою лише 15 членів. У культурно-освітніх установах повіту працювало 10 членів. Головою товариства було обрано Лева Посацького, а Марію Савицьку – заступником [9, 37-38].

В 1928 – 1929 роках продовжував головувати Лев Посацький. У порівнянні з 1927 роком кількість народних вчителів, які були членами Перемишльського окружного відділу ВПУВ продовжувала залишатися на рівні 50 %. Натомість збільшилась кількість членів, які користувалися бібліотекою відділу до 21, а також було закуплено нової літератури на 87 злотих [10, 12].

У 1930 році відбувались ювілейні свята на честь 25-річчя від заснування товариства «Взаїмна поміч галицьких і буковинських учителів і учительок», яке в 1918 р. було перейменовано на «Взаїмну поміч українського вчителства» [15, 537].

В 1932 р. у Перемишльському повіті було загалом 376 народних і середньошкільних вчителів польської та української національності, з яких українськими народними вчителями була лише 61 особа. З цього числа до Перемишльського окружного відділу ВПУВ належало 49. Отже, статистика свідчить про зростання зацікавленості українського народного вчителства у своєму фаховому товаристві. Варто зазначити, що 7 членів відділу вели позашкільну освітню роботу в народних установах. Окрім того протягом року члени товариства проводили відчити і показові лекції. В 1930 р. головою

окружного відділу був обраний Антон Пушкар [11, 144].

У другій половині 1930-х років число українського народного учительства в Перемишльському та Добромиському повітах зменшилося до 42 осіб. Але українське народне учительство стало більш згуртованіше. В 1938 р. із 42 народних учителів до складу окружного відділу ВПУВ належало 35 осіб.

12 лютого 1939 року було обрано останній передвоєнний склад Перемишльського окружного відділу ВПУВ. Головою було обрано Софію Миссакову, заступником – Євгена Михаловського, секретарем – Михайла Зубрея, Тимка Сидоруху – бібліотекарем, до контрольної комісії увійшли Антон Пушкар, Дмитро Пеленський, Петро Суровецький. Відділ розташовувався за адресою: Перемишль, вулиця Смольки, 10 [12, 35].

Перед початком Другої світової війни на усіх українських етнічних землях, які перебували у складі Другої Речі Посполитої, товариство «Взаємна поміч українського вчителства» мало 44 окружних відділи, утримувало Центральну педагогічну бібліотеку, забезпечувало діяльність кредитного кооперативу «Взаємна поміч», при товаристві функціонували фонд матеріальної допомоги для народних вчителів і фонд посмертної допомоги для родин вчителів. У власності організації були оселі для відпочинку у Ворохті та Черче, а також два будинки у Львові й один у Мушині [1, 239].

Перемишльський відділ ВПУВ, незважаючи на деякі кризові моменти у його діяльності, зумів виконати основні покладені на нього завдання. У Перемишлі і в Перемишльсько-

му повіті народні (початкові) школи виховали велику кількість свідомих українців. І хоча після Другої світової війни Надсяння залишилося в складі Польської Народної Республіки, тому що відповідно до угод між Советським союзом, США та Великою Британією в Ялті й Потсдамі Польща передала СРСР 177 847 км<sup>2</sup> своєї довоєнної території, але без Холмщини, Підляшшя, Надсяння та Лемківщини. Сьогодні в Перемишлі функціонує єдиний в Польщі комплекс шкіл (Комплекс Загальноосвітніх Шкіл № 2 ім. Маркіяна Шашкевича) з українською мовою навчання. До цього комплексу входить початкова школа, гімназія, загальноосвітній ліцей та дитячий садок.

На прикладі діяльності Перемишльського окружного відділу ВПУВ, прослідковується тенденції розвитку українського руху в Галичині у міжвоєнний період ХХ ст. Ця діяльність була важливим елементом громадсько-політичного, освітнього та культурного життя того періоду на Перемишльщині.

### Bibliography and Notes

1. *Енциклопедія українознавства: Словникова частина*, Том 1, Мюнхен 1955.
2. *Енциклопедія українознавства: Словникова частина*, Том 6, Мюнхен 1970.

3. *Енциклопедія українознавства: Словникова частина*, Том 9, Мюнхен 1980.

4. *З діяльності окружних відділів*, [у:] *Учительське слово* 1920, № 7, с. 5.

5. *З діяльності окружних відділів*, [у:] *Учительське слово* 1920, № 8-9, с. 5.

6. *З діяльності окружних відділів*, [у:] *Учительське слово* 1921, № 13, с. 6-7.

7. *З діяльності окружних відділів*, [у:] *Учительське слово* 1921, № 2, с. 5-6.

8. *З діяльності окружних відділів*, [у:] *Учительське слово* 1922, № 5, с. 11.

9. *З діяльності окружних відділів*, [у:] *Учительське слово* 1927, № 7-8, с. 37-38.

10. *З діяльності окружних відділів*, [у:] *Учительське слово* 1929, № 6, с. 12.

11. *З діяльності окружних відділів*, [у:] *Учительське слово* 1932, № 6, с. 144.

12. *З діяльності окружних відділів*, [у:] *Учительське слово* 1939, № 7, с. 35.

13. *Звіти з поїздок делегатів Головної Управи по Окр[ужних] Відділах*, [у:] *Учительське слово* 1924, № 3, с. 15-16.

14. *Перегляд діяльності відділів В.П.У.В.*, [у:] *Учительське слово* 1920, № 11-12, с. 5-6.

15. Сірополко Степан, *Історія освіти в Україні*, Львів: Афіша 2001, 663 с.

16. *Статут тов[ариств]а «Взаїмна поміч українського вчительства»*, [у:] *Учительське слово* 1920, № 6, с. 5.

17. Товариство «Взаїмна поміч українського вчительства» 1905 – 1930, Львів: Друкарня видавничої спілки «Діло» 1932, 339 с.

18. Шах Степан, *Де срібнолентий Сян пливе*, Брюссель: Українська друкарня в Брюсселі 1977, 146 с.

**Olexander Maruschenko**

**UKRAINIAN-POLISH CONFLICT IN 1943 IN VOLYN':  
PROBLEMS AND PROSPECTS OF SCHOLARLY RESEARCH**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Олександр Марущенко**

**УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКЕ ПРОТИСТОЯННЯ 1943 Р. НА ВОЛИНІ:  
ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

*Abstract:* This article highlights the main trends and research characteristics in certain aspects of Ukrainian-Polish relations during World War II made by means of modern historiography, including the Volhynian massacre in 1943, which was the culmination of mutual conflicts in the twentieth century and cannot be studied without taking into consideration OUN and UPA activity, the tragic confrontation between the UPA and The Home Army. The article describes the organizational and institutional framework of historiographical development of the problem, the increase in documentary source base and the actualisation of local historians' research efforts in this sphere, in particular due to the commemoration of the 70<sup>th</sup> anniversary of the tragic events in Volyn' and World War II. Attention is drawn to not clear points of the topic, including socio-economic aspects of the Ukrainian-Polish conflict, the role of the German and Soviet factors in provoking and fueling conflict, the demographic segment of the subject matter and the quantitative estimate of the Volhynian massacre. Contemporary conceptual and theoretical approaches to the study of topics associated with the use of means of social and cultural history, introduction of microresearches. The study of local context using anthropological and prosopographical methods is also characterized in the article.

*Keywords:* historiography, Ukrainian-Polish relations, the Volhynian massacre, the Organization of Ukrainian Nationalists, the Ukrainian Insurgent Army, The Home Army

Характерною особливістю сучасного етапу розвитку історичної науки в Україні є виникнення і становлення за останні понад двадцять років такого її окремого й самостійного науково-дослідницького напрямку, як історіографія українсько-польських відносин у роки Другої світової війни. Дослідження

цієї теми актуалізується тим, що ця війна стала кульмінаційною подією українсько-польських конфліктів у XX столітті, спровокувала криваве збройне протистояння з багатотисячними людськими жертвами, апогей якого пов'язаний з сумнозвісними й трагічними подіями 1943 року на Волині.

За останні роки в Україні склалася потужна історіографічна традиція вивчення історії українсько-польських відносин у ХХ столітті та Волинських подій зокрема, представлена численними науковими розвідками В. В'ятровича [2], Я. Грицака [5], [6], [7], Б. Гудя [8], Я. Дашкевича [10], [11], Л. Зашкільняка [12], [13], [14], [15], І. Ільюшина [16], [17], [18], [19], [20], [21], [22], [23], Я. Ісаєвича [24], [25], [6], [27], О. Лисенка [31], [32], І. Патриляка [37], [38], В. Сергійчука [41], Ю. Сливки [42], В. Трофимовича [44], [45], [46], [47], І. Цепенди [49], Ю. Шаповала [50] та інших українських істориків. Вони зробили великий внесок у дослідження різноманітних аспектів цього питання, його наукове, концептуально-методологічне, історіософське, джерелознавчо-історіографічне й фактологічне осмислення та узагальнення.

Важливу організаційно-інституційну роль в поглибленні досліджень українсько-польських відносин у роки Другої світової війни, з'ясування причин, перебігу і наслідків Волинських подій 1943 року мали діяльність у 1997 – 2005 роках Урядові комісії і робочої групи вчених Інституту історії України НАН України з вивчення діяльності ОУН і УПА, а також робочої групи експертів для проведення додаткових наукових досліджень трагічних подій на Волині, сформованої у 2003 році при апараті Ради національної безпеки і оборони за дорученням Президента України [4], [35], [36].

Вагомим чинником у становленні та розвитку сучасної української історіографії досліджуваної теми стали 11 міжнародних наукових семінарів *Українсько-польські стосун-*

*ки в роки Другої світової війни* [48], що відбувалися у 1996 – 2005 роках в Україні й Польщі та сприяли зближенню позицій науковців обидвох країн, зокрема, з таких гострих питань, як оцінка Української Повстанської Армії та Армії Крайової як рівноправних національно-визвольних, державотворчих рухів двох сусідніх народів, ролі ССРСР і Німеччини у використанні та підживленні українсько-польської конфронтації, розуміння його передумов і причин. Вони ж окреслили коло дискусійних і неузгоджених питань у вивченні теми, до яких віднесені, зокрема, трактування характеру і мотивів українсько-німецької та польсько-советської співпраці під час Другої світової війни, оцінка застосованих ОУН(б) і УПА форм і методів боротьби проти поляків на Волині та у Східній Галичині, демографічний вимір Волинської трагедії тощо [21, 91], [22, 15-16].

Метою запропонованої статті є визначення основних тенденцій і особливостей української історіографії теми, яка досліджується, на нинішньому етапі її розвитку, перспектив подальшого наукового пошуку, а також окреслення низки найважливіших проблем, що потребують свого вивчення у майбутньому.

Помітною рисою сучасної української історіографії українсько-польських відносин у роки Другої світової війни є яскраве прагнення подолати донедавна оборонний характер праць і виступів українських дослідників, ліквідувати диспропорцію між польською та українською історіографіями цієї теми, надати українському суспільству об'єктивну, науково-вивірену інформацію щодо

“Волинської проблеми” [2, 13], [33, 98; 101], [42, 43]. Це зумовило суттєву і помітну активізацію дослідницьких зусиль українських істориків, актуалізовану й відзначенням 60-річчя і 70-річчя Волинської трагедії у 2003 і 2013 роках, а також проведення низки авторитетних всеукраїнських наукових конференцій [3], появу останнім часом фундаментальних джерельно-документальних [39] і монографічних публікацій із цієї теми, підготовлених, зокрема, В. В’ятровичем [2], В. Гулаєм [9], О. Каліщук [28], І. Патриляком [37], [38] та іншими авторами.

Українські вчені, досліджуючи проблеми українсько-польського протистояння, намагаються уникати односторонності, спекуляцій, прагнуть зрозуміти увесь комплекс соціально-економічних, політичних, етнічних, територіальних, історичних, мілітарних причин, які викликали заострення українсько-польських відносин у роки Другої світової війни та їх трансформацію і матеріалізацію у Волинську трагедію. Вони загалом погоджуються з тим, що в основі українсько-польського антагонізму воєнної доби перебував територіальний чинник, проблема східних кордонів Польщі, а, отже, доля Східної Галичини та Західної України [33, 112], [42, 47].

Вивчення численних українських історіографічних джерел переконує, що в питанні про причини й джерела українсько-польського протистояння на Волині сучасні українські історики не погоджуються з їх розглядом виключно у вузьких історичних рамках 1943 року, вважають некоректним і ненауковим вилучення цього епізоду українсько-поль-

ської спільної історії із загального контексту подій Другої світової війни і складних відносин між цими народами упродовж тривалого історичного часу [24, 4], [42, 5]. А відтак в сучасній українській науковій історіографії домінантним, на наш погляд, стає підхід до оцінки трагічних подій на Волині як складової частини загального міжнаціонального українсько-польського конфлікту, що стався за часів Другої світової війни на території спільного проживання українців і поляків (Волинь, Східна Галичина, Холмщина, Підляшся, Надсяння та Лемківщина) та який, із наукової точки зору, доречно розглядати комплексно і в контексті всієї попередньої історії українсько-польських відносин [16], [18, 167; 248] [19, 122], [20].

Важливе значення для з’ясування передумов українсько-польського конфлікту часів Другої світової війни та динаміки його розвитку має здійснений українськими ученими аналіз, як уявляється, недооцінених раніше соціальних, аграрно-земельних факторів протистояння, які були не менш вибуховими і напруженими, ніж національний, політичний та релігійний і які надавали українсько-польському протистоянню рис нещадної та особливо жорстокої селянської війни [4, 26], [8], [25, 16], [27, 38], [29, 127-128], [34, 253].

У сучасній українській історіографії при аналізі й оцінці Волинських подій уперше розкривається негативний вплив німецького і советського чинників, які за оцінками дослідника цієї теми Володимира Трофимовича, підступно використовували міжнаціональний українсько-польський конфлікт із метою



забезпечення свого панування на окупованих територіях й придушення українського та польського національно-визвольних рухів, реалізуючи клясичне гасло “розділай і володарюй” [44, 258], [45, 204]. Водночас В. Трофимович слушно застерігає від пояснення причин українсько-польського протистояння лише втручанням третьої сторони, вважає конфлікт неминучим із огляду на радикальну антипольську позицію ООН і крайню антиукраїнську позицію польського підпілля та покладає значну вину за жертви антагонізму на їх провідників, які виявилися нездатними своєчасно подолати цей конфлікт, до кінця не розібралися у провокаційних і віроломних цілях советської та німецької сторін [45, 204], [47, 390; 391].

Дослідження українсько-польських взаємин періоду Другої світової війни супроводжується й обговоренням дражливого питання про те, хто несе відповідальність за Волинську трагедію та є її винуватцем.

У сучасній українській історіографії прослідковуються умовно дві крайні позиції, одна з яких вважає винуватцями цієї трагедії насамперед польську сторону і пов’язує її виникнення з міжвоєнною політикою польських урядів, а у період війни – з діяльністю Армії Крайової, співробітництвом польського підпілля з німцями та советськими партизанами. Інший погляд репрезентований тими авторами, хто основну вину покладає на українців, на УПА, вважаючи насильницьке усунення поляків з Волині трагічною помилкою [42, 44]. Однак уважний історіографічний аналіз сучасних наукових досліджень проблеми, на наш погляд,

переконає, що їхнім лаятмотивом є твердження про безперспективність пошуків “головного винуватця” або “зачинщика” взаємного винищення та необхідність зосередження зусиль на глибинному вивченні соціального, економічного, етнополітичного підґрунтя конфлікту [2, 195], [12, 408], [14, 200].

Сучасна українська історична наука жваво обговорює питання про результати та доцільність українсько-польського протистояння в роки Другої світової війни на Волині. Погоджуємося із зробленими в науковій літературі висновками про те, що українсько-польський територіальний конфлікт був радикальним чином вирішений керівниками країн антигітлерівської коаліції під тиском Іосіфа Сталіна, який встановив не тільки кордон за “лінією Керзона”, а й контроль над післявоєнною Польщею, що було типовим прикладом політики “доконаних фактів” [12, 417], [13, 70], [14, 193]. Під цим кутом зору численні людські жертви, спричинені польсько-українською боротьбою, нині видаються даремними, самі Волинські події – безглуздими, дії обидвох сторін українсько-польського протистояння – фатально помилковими, а конфлікт сам по собі викликає осуд [6, 104], [11, 67], [27, 45; 46], [30, 94; 107].

Важким і проблемним аспектом досліджуваної теми залишається її демографічна складова, питання кількісної оцінки жертв українсько-польського протистояння. Сучасний стан досліджень не дозволяє конкретно визначити кількість втрат конфлікту на Волині, а наведені істориками України і Польщі різноманіт-

ні, часто політизовані та суб'єктивні дані про людські втрати сьогодні не можна вважати повними і остаточними, достеменно доведеними та підтвердженими [40, 439], [50, 314]. Кількість жертв і досі залишається предметом запеклих дискусій серед істориків, проте вони однозначно сходяться на тому, що йдеться про десятки тисяч загиблих з обох боків [2, 28].

Сучасна українська історіографія досліджуваної теми відзначається низкою принципів теоретико-методологічних особливостей і підходів, зокрема, використанням методів не тільки політичної, мілітарної, а й соціальної й культурної історії; впровадженням мікродосліджень, вивченням локального контексту на рівні автономного дослідження, що є свідченням поступового долання українськими істориками советсько-комуністичної історіографічної спадщини. За оцінками Ярослава Грицака, українська наукова дискусія довкола Волинських подій 1943 року стала важливим українським прецедентом і першою з часів падіння комунізму ґрунтовною і відвертою дискусією в Україні на тему історичного минулого [7, 132]. На думку Олександра Лисенка, генеральною методологічною лінією для висвітлення питань, які досліджуються, є широкий історичний контекст, відмова від комплексу провини однієї зі сторін [31, 14]. Очевидним вважається і той факт, що відповідальність за розв'язання збройного конфлікту на Волині несуть обидві сторони (і польська, і українська), які почасти виступали об'єктом "брудної гри" воюючих держав, зокрема Німеччини та ССРР [43, 17].

На порядок денний у вивченні Волинських подій поступово висуваються морально-етичні, загальнолюдські цінності, гуманістично-антропологічний, просопографічний підходи і критерії історичного дослідження, до яких звертаються українські історики, аби розкрити людський вимір тієї трагічної епохи, пояснити мотивацію вчинків безпосередніх учасників українсько-польського збройного протистояння. За словами О. Лисенка, це свідчить про появу цілком іншого методологічного дискурсу у вивченні складної і суперечливої проблематики Волинських подій, про пошук повного і об'ємного їх тлумачення і розуміння [32, 8].

Досягненню цієї мети сприятиме і введення до наукового обігу нових, донедавна недоступних архівних джерельних комплексів, удосконалення методики їх аналізу, врахування специфіки документів і контексту їх створення [27, 11]. У даному сенсі слід вітати публікацію 2011 року упорядкованого Володимиром В'ятровичем фундаментального двотомного документального збірника *Польсько-українські стосунки в 1942 – 1947 рр. у документах ОУН та УПА* [39], який містить близько півтисячі унікальних документів, зокрема з Галузевого державного архіву Служби безпеки України, – інформаційних оглядів, звітів організаційних ланок, інструкцій ОУН, наказів УПА, протоколів допитів підслідних Службою безпеки ОУН, пропагандистських матеріалів, підпільних видань, більшість із яких вперше потрапила до наукового обігу. В цьому зв'язку не можна не погодитись зі слушною думкою В. В'ятровича

про тісну пов'язаність проблеми оцінки Волинських подій із виробленням в українському суспільстві об'єктивного бачення діяльності ОУН і УПА, визнанням їх боротьби національно-визвольною, спрямованою на побудову незалежної Української держави [1, 17], [2, 24].

До проблем, які потребують подальших ретельних наукових розвідок слід, зокрема, віднести порівняльні дослідження українського і польського рухів Опору та їх ідеологій, розбіжності й конфлікти в середовищі керівництва ОУН(б) і УПА, серед яких не було єдиної думки стосовно Волинських подій; роль і місце Української Греко-Католицької Церкви у перебігу українсько-польських відносин та залагодженні конфлікту між українцями і поляками, демографічні аспекти Волинської трагедії й втрати українського і польського населення, виникнення у роки нацистської окупації України "дивовижних ситуативних союзів між поляками та більшовиками і поляками та німцями" та низку інших [37, 399].

Таким чином, завдяки численним дослідженням сучасних українських учених поступово починає зникати ще одна "біла пляма" історичної науки, пов'язана з трагічними подіями 1943 року на Волині. Українські історики стали активними учасниками відвертого і непростого діалогу про важкі питання українсько-польських відносин періоду Другої світової війни, не ухиляючись від дражливих питань, визнаючи частину відповідальності української сторони за кривавий міжнаціональний конфлікт [17, 93]. Це свідчить про виникнення і становлення у новій постсоветській і посткомуністичній україн-

ській історіографії як її найважливішого нового явища ревізійної течії, представники якої прагнуть відповісти на виклики сучасної світової історіографії й подати нову версію української історії. Для цього вони здійснюють, зокрема, нелегкі й небезболісні спроби спокійнішого та об'єктивнішого трактування історії українсько-польських відносин і Волинських подій 1943 р. зокрема, відмовляються від їх описовості та пропонують оригінальні аналітичні праці, підготовлені в контексті сучасних наукових дискурсів історичної науки і постмодерністських викликів та спрямовані на остаточне подолання складної історичної спадщини і розбудову такої історичної схеми українсько-польських відносин, яка жоден з народів не ображатиме і всіма сприйматиметься як компромісна [7, 130], [23, 591], [28, 94].

### Bibliography and Notes

1. В'ятрович Володимир, *Вибачення за ..?, [у:] Розбудова держави* 2003, № 5-8, с. 16-20.
2. В'ятрович Володимир, *Друга польсько-українська війна 1942 – 1947*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2011, 288 с.
3. *Волинська трагедія: через історію до порозуміння*: матеріали Всеукраїнської наукової конференції, м. Луцьк, 19-20 червня 2013 року, Луцьк: Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки 2013, 232 с.
4. Гошовська В., Сьомін С., Смолянчук В., *Трагедія Волині: погляд через 60 років*, Київ 2003, 164 с.
5. Грицак Ярослав, *Тези до дискусії про УПА, [у:] Idem, Страсті за націоналізмом. Історичні есеї*, Київ: Кристика 2004, с. 90-113.

6. Грицак Ярослав, *Тяжке примирнення*, [у:] *Idem, Страсті за націоналізмом. Історичні есеї*, Київ: Критика 2004, с. 126-137.

7. Грицак Ярослав, *Наше і дуже наше горе*, [у:] *Критика*, 2003, Число 69-70, с. 14.

8. Гудь Богдан, *Загибель Аркадії. Етносоціальні аспекти українсько-польських конфліктів ХІХ – першої половини ХХ століття*, Львів 2006, 448 с.

9. Гулай Василь, *Міжетнічна комунікація в Західній Україні у роки Другої світової війни*, Львів: Видавництво Львівської політехніки 2011, 460 с.

10. Дашкевич Ярослав, *Волинь у політичних іграх у 40-х рр. ХХ ст.*, [у:] *Розбудова держави* 2003, № 5-8, с. 11-15.

11. Дашкевич Ярослав, *Для кого дорога до нікуди? Про польсько-українські відносини в минулому та сучасному*, [у:] *Україна. Наука і культура*, Київ 1993, Випуск 26-27, с. 53-73.

12. Зашкільняк Леонід, *Позиція польського еміграційного уряду щодо польсько-українського конфлікту на Волині в 1942-1943 рр.*, [у:] *У пошуках правди: Збірник матеріалів міжнародної наукової конференції "Українсько-польський конфлікт на Волині в роки Другої світової війни: генезис, характер, перебіг і наслідки"* (Луцьк, 20-23 травня 2003 р.), Луцьк: Вежа 2003, с. 406-422.

13. Зашкільняк Леонід, *Україна і Польща у ХХ столітті: між конфронтацією і союзом*, [у:] Міжнародний науковий конгрес "Українська історична наука на порозі ХХІ століття" (Чернівці, 16-18 травня 2000 р.) Доповіді і повідомлення, Чернівці: Рута 2001, Т. 1, с. 63 – 74.

14. Зашкільняк Леонід, *Українське питання в політиці польського еміграційного уряду і підпілля в 1939 –1945 роках*, [у:] *Волинь і Холмищина 1938 – 1947 рр.: польсько-українське протистояння та його відлуння. Дослідження, документи, спогади*, Львів: Інститут українознавства імені Івана

Крип'якевича Національної Академії Наук України 2003, с. 161-202.

15. Зашкільняк Леонід, *Українсько-польські стосунки у ХХ ст.: історіографічні аспекти*, [у:] *Україна у Другій світовій війні: українсько-польські взаємини*, Львів: Інститут українознавства ім. Івана Крип'якевича Національної Академії Наук України 2005, с. 3-22.

16. Льюшин І., *Антипольський фронт у бойовій діяльності ОУН і УПА (1939 – 1945 рр.)*, «Український історичний журнал» 2002, № 3, с. 94-104.

17. Льюшин Ігор, *Армія Крайова й українсько-польське протистояння в Західній Україні 1939 – 1945 рр. в світлі вітчизняної та зарубіжної історіографії*, [у:] *Проблеми історії України: факти, судження, пошуки*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2002, Випуск 6, с. 90-101.

18. Льюшин Ігор, *Волинська трагедія 1943 – 1944 рр.*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2003, 250 с.

19. Льюшин Ігор, *До питання про волинську трагедію в 1943 – 1944 рр.*, «Український історичний журнал» 2003, № 3, с. 115-123.

20. Льюшин Ігор, *Національно-визвольні прагнення українських та польських самостійницьких сил за часів Другої світової війни*, «Український історичний журнал» 2003, № 1, с. 82-96.

21. Льюшин Ігор, *ОУН – УПА і українське питання в роки Другої світової війни (в світі польських документів)*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2000, 198 с.

22. Льюшин Ігор, *Українська Повстанська Армія і Армія Крайова. Протистояння в Західній Україні (1939 – 1945 рр.)*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія" 2009, 399 с.

23. Льюшин Ігор, *Українці і поляки на територіях спільного проживання: політичне та військове протистояння*,

[у:] *Україна в Другій світовій війні: погляд з XXI ст. Історичні нариси*, Книга перша, Київ: Наукова думка 2011, с. 567-594.

24. Ісаєвич Ярослав, *1943 рік у пам'яті українців і поляків*, [у:] *Війни і мир, або "Українці – поляки: брати / вороги, сусіди..."*, Київ: Українська прес-група 2004, с. 292-298.

25. Ісаєвич Ярослав, *З хроніки трагічного протистояння. Замість передмови*, [у:] Царук Ярослав, *Трагедія волинських сіл 1943 – 1944 рр. Українські і польські жертви збройного протистояння. Володимир-Волинський район*, Львів 2003, с. 3-26.

26. Ісаєвич Ярослав, *Основні проблеми українсько-польських відносин у ХХ ст.*, [у:] *У пошуках правди: Збірник матеріалів міжнародної наукової конференції "Українсько-польський конфлікт на Волині в роки Другої світової війни: генезис, характер, перебіг і наслідки"* (Луцьк, 20-23 травня 2003 р.), Луцьк: Вежа 2003, с. 5-21.

27. Ісаєвич Ярослав, *Холмсько-волинська трагедія, її передумови, перебіг, наслідки*, [у:] *Волинь і Холмщина 1938 – 1947 рр.: польсько-українське протистояння та його відлуння. Дослідження, документи, спогади*, Львів: Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича Національної Академії Наук України 2003, с. 3-58.

28. Каліщук О., *Українсько-польське протистояння на Волині та в Галичині у роки Другої світової війни: науковий і суспільний дискурси*, Львів: Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича Національної Академії Наук України 2013, 510 с.

29. Киричук Юрій, *Український національний рух 40 – 50-х років ХХ століття: ідеологія та практика*, Львів: Добра справа 2003, 464 с.

30. Косик Володимир, *Польсько-українська трагедія під час Другої світової війни (1942 – 1944)*, [у:] *Український визвольний рух*, Львів 2003, Зошит 2: *Українсько-польський*

*конфлікт під час Другої світової війни*, с. 94-107.

31. Лисенко Олександр, *Деякі методологічні аспекти дослідження національної політики сталінського й гітлерівського режимів у період Другої світової війни*, [у:] *Друга світова війна і доля народів України: Матеріали Всеукраїнської наукової конференції*, Київ: Сфера 2005, с. 11-17.

32. Лисенко Олександр, *Друга світова війна як предмет наукових досліджень та феномен історичної пам'яті*, «Український історичний журнал» 2004, № 5, с. 3-16.

33. Литвин Володимир, *Тисяча років сусідства і взаємодії*, Київ 2002, 134 с.

34. Литвин Володимир, *Україна в Другій світовій війні (1939 – 1945)*, Київ: Лі-Терра 2004, 464 с.

35. *Організація українських націоналістів і Українська повстанська армія: Історичні нариси*, Київ: Наукова думка 2005, 495 с.

36. *Організація українських націоналістів і Українська повстанська армія: Фаховий висновок робочої групи істориків при Урядовій комісії з вивчення діяльності ОУН і УПА*, Київ: Наукова думка 2005, 53 с.

37. Патриляк Іван, *"Встань і борись! Слухай і вір...": українське націоналістичне підпілля та повстанський рух (1939 – 1960 рр.)*, Львів: Часопис 2012, 592 с.

38. Патриляк І., *Перемога або смерть: український визвольний рух у 1939 – 1960 рр.*, Львів: Часопис 2012, 509 с.

39. *Польсько-українські стосунки в 1942 – 1947 роках у документах ОУН і УПА: У 2-х томах / Ред. В. В'ятрович*, Львів 2011, 1368 с.

40. *Протоколи узгоджень і розбіжностей між українськими і польськими істориками, підписані на ІХ – Х міжнародних наукових семінарах (Варшава, 6-10 листопада 2001 р.)*, [у:] *Україна – Польща: важкі питання*, Том 9: *Матеріали ІХ і Х міжнародних наукових*

семінарів "Українсько-польські відносини під час Другої світової війни", Варшава, 6-10 листопада 2001 р., Луцьк: Терен 2004, с. 437-447.

41. Сергійчук Володимир, *Польсько-українське протистояння на Волині в роки Другої світової війни: причини, перебіг і наслідки*, [у:] *У пошуках правди: Збірник матеріалів Міжнародної наукової конференції "Українсько-польський конфлікт на Волині в роки Другої світової війни: генезис, характер, перебіг, наслідки"* (Луцьк, 20-23 травня 2003 р.), Луцьк: Вежа 2003, с. 162 - 191.

42. Сливка Юрій, *Українсько-польське протистояння періоду Другої світової війни: витоки і наслідки*, Львів: Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича Національної Академії Наук України 2003, 50 с.

43. Стародубець Галина, *Українське повстанське запілля (друга пол. 1943 - поч. 1946 років)*, Тернопіль: Підручники і посібники 2006, 527 с.

44. Трофимович Володимир, *Деякі аспекти українсько-польських відносин у роки Другої світової війни*, [у:] *Наукові записки Національного університету "Острозька академія": Історичні науки*, Острог: Національний університет "Острозька академія" 2003, Випуск 3, с. 250-262.

45. Трофимович Володимир, *Роль Німеччини і СРСР в українсько-польському конфлікті 1939 - 1945 рр.*, [у:] *Україна - Польща: важкі питання*, Том 5: *Матеріали V міжнародного наукового семінару істориків "Українсько-польські відносини під час Другої світової війни"*,

Луцьк, 27-29 квітня 1999 року, Варшава: Тирса 2001, с. 181-207.

46. Трофимович Володимир, *Роль Німеччини та СРСР в українсько-польському конфлікті 1935 - 1945 рр.*, [у:] *Ї: Незалежний культурологічний часопис*, Число 28: *Волинь 1943. Боротьба за землю*, Львів 2003, с. 118-146.

47. Трофимович Володимир, *Третя сила українсько-польського конфлікту. 1941 - 1945 роки*, [у:] *У пошуках правди: Збірник матеріалів міжнародної наукової конференції "Українсько-польський конфлікт на Волині в роки Другої світової війни: генезис, характер, перебіг і наслідки"* (Луцьк, 20-23 травня 2003 р.), Луцьк: Вежа 2003, с. 375-392.

48. *Україна - Польща: важкі питання*: Матеріали наукових семінарів істориків "Українсько-польські відносини під час Другої світової війни", Варшава 1998-2001, Том 1-2, 245 с.; Том 3, 267 с.; Том 4, 348 с.; Том 5, 359 с.; Луцьк 2004, Том 9, 496 с.; Варшава 2006, Том 10, 370 с.; Луцьк 2009, Том 7, 300 с.; Том 8, 342 с.

49. Цепенда І.Є., *Українсько-польські відносини 40-50-х років ХХ століття: етнополітичний аналіз*, Київ: Інститут політичних і етнонаціональних досліджень імені Івана Кураса Національної Академії Наук України 2009, 387 с.

50. Шаповал Юрій, *Потенціал взаєморозуміння та історичний простір ненависті. Роздуми над нововіднайденими документами про польсько-українські взаємини під час Другої світової війни*, [у:] *Війни і мир, або "Українці - поляки: брати / вороги, сусіди..."*, Київ: Українська прес-група 2004, с. 298-315.

**Ruslan Zabilyi**

## **THE PROBLEM OF TERMINOLOGY OF CATEGORICAL AND CONCEPTUAL APPARATUS OF HISTORY OF THE UKRAINIAN LIBERATION MOVEMENT**

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

**Руслан Забілий**

### **ДО ПРОБЛЕМИ ТЕРМІНОЛОГІЇ КАТЕГОРІЙНО-ПОНЯТІЙНОГО АПАРАТУ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ВИЗВОЛЬНОГО РУХУ**

*Abstract:* The main emphasis in the article is made on methodology of history of the Ukrainian Insurgent Army. Particular attention is drawn to the categorical and conceptual apparatus, definition of key concepts. Special attention is given to usage of the following terms: “war” and “insurgent war” in regards to the actions of Ukrainian Insurgent Army. The author draws attention to this issue with reference to the views on the problem of anti-communist underground armed struggle definition in other European countries.

*Keywords:* special attention, insurgent war, Ukrainian Insurgent Army

Останнім часом у середовищі істориків стало модним нове історіописання, з'явилося чимало нових історичних дисциплін. Із одного боку є позитивним «розшарування» традиційної історичної парадигми на розмаїті плясти, а з іншого історики ставлять питання чи це «швидкоплинна мода чи довгочасна тенденція?» [2, 14]. Професор Кембріджського університету Пітер Берк причиною цьому називає зокрема кризу методології [2, 14].

На нашу думку, поряд із розвитком інтердисциплінарних досліджень та нових наративів в першу чергу необхідно звернутися до створення національної історії, національного наративу та національної істо-

ричної парадигми, базованих на позитивізмі. Хоч його й піддають нещадній критиці чимало західних істориків, їм це робити з руки, бо вони такий етап пройшли, а українська наука ще тільки проходить.

Українська історична наука переживає процес свого становлення, пошуку своїх орієнтирів. Такий же ж процес становлення відбувається із її підвалинами – методологією. Все це не дається легко, в першу чергу із двох основних причин. Сучасна українська методологія протискається крізь рудиментарну советську систему дефініцій. З другого боку безкомпромісність та категоричність української діаспорної методології теж наклала свій відбиток на спосіб мислення україн-

ських істориків, але поряд із тим стала позитивним поштовхом у розвитку національної історії.

Перш за все такий процес спостерігається у виробленні категорійно-понятійного апарату. Щодо історії УПА він вирізняється особливою палітрою. Збройна боротьба українців у лавах УПА є органічною складовою українського визвольного руху. Однак ця категорія в арсеналі українських істориків набуває різноманітного значення і не завжди береться до уваги її «ширше» та «вужче» значення. Так, в працях діяльність ОУН та дії УПА розглядаються та означаються як «національно-визвольний рух під політичним проводом українських націоналістів» [5, 20], «організований рух українських націоналістів» [5, 95], «український національно-визвольний рух», «український національний рух Опору» та «українські національно-визвольні змагання» [20, 48,92], «український націоналістичний рух» [15, 551] та ін.

Професор Олександр Лисенко обстоює доречність та пропонує вживання терміну «самостійницький рух». Він вважає, що репрезентантами визвольного руху були не тільки національні табори. Поряд діяли та існували й інші – гетьманці-державники, «прихильники державотворчої традиції УНР». Всі їх об'єднувала ідея створення незалежної держави тому для «окреслення дій цих сил видається оптимальним термін “самостійницький рух”» [14, 15].

Проблему термінології у вивченні історії визвольного руху піднімає також дослідник Михайло Слободянюк. Він пропонує вживати у різному контексті терміни «національний рух Опору» та «український рух Опору»

за національно-політичною ознакою аналогічно до того як це є в інших європейських країнах [19, 119; 121].

Ані українські енциклопедичні словники (див.: [11, 430], [12, 688]), ані українські історики не подають дефініції визвольного руху як явища. Дослідники тільки дають стислу характеристику цьому явищу, як, наприклад, Олександр Реєнт. Він називає визвольний рух «дискретним, поліфонічним, суперечливим явищем» та звертає увагу на «концептуальну важливість» його розгляду як «органічного, цілісного процесу» [17, 19]. Професор Анатолій Русначенко щодо визвольного руху лаконічно зазначає, що «український визвольний рух [...] унікальне явище не лише нашої, а й європейської історії» [18, 7] і згодом перелічує його ознаки за спрямуванням (антинімецький, анти-советський), соціальним складом (селянський) і т. д. [18, 501-502].

Польські історики (Гжегош Мотика, Рафал Внук, Томаш Стриєк та Адам Баран), досліджуючи проблему опору советській тоталітарній системі у країнах Центрально-Східної Європи, пропонують щодо національних рухів опору вживання єдиного, уніфікованого терміну, що цілком справедливо в даному контексті – «антикомуністичним збройним підпіллям» чи «антикомуністичним підпіллям» [24, 10].

Як бачимо, єдиного лаконічного і загальноприйнятого поняття визвольного руху в українській методології немає, як зрештою і його дефініції. Через це науковці здебільшого досить довільно у своїх дослідженнях використовують інтерпретовану семантику одного й того ж явища, не зважаючи на його контекст.

Поняття визвольного руху мало б бути містким та відображати харак-



тер, сутність, ідеологічне спрямування, а також, мабуть, форми і методи боротьби. На нашу думку поняття «український національно-визвольний рух» є ширшим як «український визвольний рух». Воно включає не тільки політичний та збройний опір але також культурний, релігійний, соціальний й ін. Вужче поняття «український визвольний рух», думаємо, мало б використовуватися з огляду на те, що воно охоплює тільки політичний та збройний аспект опору українців. На нашу думку *український визвольний рух це – політична та збройна боротьба українського народу проти окупаційних та тоталітарних режимів за право на національне самовизначення та створення соборної і незалежної української держави*. Його складовою були бойові дії УПА та політична боротьба ОУН.

Ця боротьба набула такого масштабу, що із політичної переросла у збройну – у вигляді повстанської війни. Тут власне доречно вживання поняття війни, оскільки це підтверджується численними її «зовнішніми» ознаками. Але проблема полягає в тому, що таке означення збройної боротьби УПА в українській історичній науці залишається майже без уваги – через сильний вплив методологічних підходів советської і почасти сучасної російської історіографії.

Будь-яка війна під її впливом сприймається тільки у клясичному розумінні війни, тобто як використання великих мас наземних військ, що проводять фронтові наступальні і оборонні операції із метою розгрому військ противника. Російський військовий історик Владімір Квачков з цього приводу пише: «Російське воєнне мистецтво досі не визнає інших основних

видів бойових дій, окрім наступу і оборони, навіть в умовах, коли боротьба із диверсійними (ірегулярними збройними) формуваннями набуває оперативного або оперативно-стратегічного масштабу і є основним змістом бойових дій об'єднань, з'єднань і частин Збройних сил» [13, 114].

Таке запозичення розуміння війни як терміну є методологічним анахронізмом советської історії. Адже у цій історіографії вживання терміну «рух опору» щодо червоних партизанів переважав над терміном «партизанська війна» хоч він вживався одночасно із виникненням цього руху. Наприклад, ще у 1943 р. у своїх статтях його використовував один із партійних партизанських функціонерів П. Пономаренко, кажучи, між іншим, що «партизанська війна проти окупантів охопила великі маси населення» [16, 30]. В офіційний методологічний канон поняття партизанської війни не вписувалося ще й з огляду на її романтизацію та необхідність перетворення на засіб пропаганди для чого найкраще підходило означення «рух опору» і незмінним фактично залишається досі.

Однак у рамки такого розуміння не вписується УПА через свою самобутність та інші характерні тільки їй риси. Цілком слушно зауважує американський історик Джон Армстронг, що «своєрідність цілей протиборчих сторін визначила особливий характер партизанської війни на окупованих територіях СССР» [1, 7].

Ця «своєрідність цілей» зокрема спонукає українських істориків за останніх кілька років говорити про дії УПА у контексті партизанської війни. Її називають по-різному, через, знову ж таки, не виробленість методології

але суть залишається однією. Історик Ярослав Грицак, піднімаючи дискусійні питання з історії УПА в контексті європейських рухів опору під час Другої світової війни, пише про «між-національні війни меншого масштабу», «велику селянську “зелену” війну». В обох випадках він має на увазі польсько-українське протистояння та «волинський конфлікт у 1943 р.» [8, 71]. Професор Ярослав Дашкевич стверджував, що на Волині йшла «національно-визвольна війна», яка вийшовши з під контроль УПА переросла у “стихийну селянську війну» [9, 141].

Російський історик Александр Гогун наводить тезу про кілька воєн, які вели повстанці, говорячи: «Війна советських партизанів проти націоналістів проходила на фоні ще однієї міжпартизанської війни: УПА із Армією крайовою» [7, 142]. Збройну боротьбу повстанців проти червоних партизанів, АК та німців вважає війною американський дослідник Кеннет Слепян [25, 274].

Переважно історики не обґрунтовують використання терміну «війна» щодо дій УПА. Тільки більше уваги цьому присвячено у дослідженні Володимира В'ятровича, який обґрунтував тезу про польсько-українську війну 1942 – 1947 рр. [4, 288]. Проте, це тільки один із компонентів повстанської війни.

Слушно зауважити, що із дефініцією загального поняття війни особливої проблеми ніби й не існує, хоч і зустрічається чимало його тлумачень з точки зору соціології, філософії, політології, історії, воєнної історії, психології, права й ін. Найновіший російський воєнний енциклопедичний словник війну тлумачить як «соціально-політичне явище, яке є крайньою

формою вирішення соціально-політичних, економічних, ідеологічних, а також національних, релігійних, територіальних і інших протиріч між державами, народами, націями, клясами і соціальними групами засобами воєнного насилля» [6, 205].

Ще простіше означається війна, наприклад, у польських енциклопедіях, бо міжнародне право через складність явища війни не може вивести єдиної її дефініції. Тому війна – це «організована збройна боротьба між державами, народами або соціальними групами» [22, 456].

Проте, не достатньо звертається увагу на той факт, що у контексті Другої світової війни мали місце також війни локального, субрегіонального характеру. Окрім загального означення, у нашому випадку, слід звернутися до класифікації воєн. Вони мають свої види і типи, які визначаються за найбільш суттєвими ознаками. Інтегративною підставою для їх класифікації стала «кількісно-масштабна підстава» [6, 205].

Війна УПА була різновидом партизанської війни, вона «розсипалася» на кілька синхронних воєн. На нашу думку – *це була повстанська війна, яку самостійно ведуть за здобуття своєї державности бездержавні народи або нації і є правомірною формою боротьби з окупантами.* Тому стратегічною метою УПА була не перемога у війні, а післявоєнна ситуація, тобто здобуття Української соборної самостійної держави.

Партизанська ж війна має допоміжний характер у діях регулярної армії, що веде війну із армією агресора на фронті. У випадку поразки та розгрому у війні, армія в умовах окупації переходить до партизанських дій.

«Партизанські сили ведуть боротьбу на території, контрольованій противником, самостійно або одночасно із бойовими діями регулярної армії й у її інтересах», – зазначає історик Вячеслав Боярській [3, 232].

Партизанську допоміжну війну вели советські червоні партизани. Таку ж війну – тільки визвольну, після розгрому німцями регулярних армій, при більшій чи меншій підтримці союзників, вела Армія Крайова у Польщі. У Франції так воювали партизани «макі», організація «Франція, що бореться» Шарля де Голля, створені й підтримувані англійцями [10, 237] комуністичні «Французькі франтір'єри і партизани» Шарля Тійона [21, 8], й інші, що разом складають французький рух опору.

До партизанської боротьби перейшли естонці в 1940 р., коли їхня держава у червні того року втратила незалежність й опинилася під окупацією Советського союзу, а естонська 16-ти тисячна армія не мала жодних шансів на перемогу над 115-ма тисячами советських окупаційних військ [23, 12].

Серед інших, вагомим аргументом на користь повстанської війни УПА є те, що повстанці спиралися виключно на власні сили та не мали допомоги ззовні. Вони створили «запілля» – унікальну систему організації забезпечення своїх дій, якої не мав жодний із європейських партизанських рухів.

Категорію «повстанське запілля» запровадила в науковий обіг та вивела її дефініцію професор Галина Стародубець. Отже, запілля – «це контрольована УПА територія, на якій вибудовувалася структурна система військово-господарського комплексу базисних і похідних функцій місцевого населення як суб'єктів українського

повстанського руху. Ядром, керівною політичною силою запілля виступало підпілля, представлене організаційною мережею ОУН(б)» [20, 60].

Зокрема, наявність запілля в повстанській війні УПА ставить армію хоч і в один ряд із іншими партизанськими арміями, проте підкреслює її самобутність як явища української історії.

*УПА – це воєнно-політична формація повстанського типу, складова українського визвольного руху, понад-партійна та всенародна за своєю сутністю, яка вела повстанську війну в умовах нацистської та советської окупації. Повстанська армія діяла із осені 1942 р. до вересня 1949 р., коли була остаточно реорганізована в збройне підпілля ОУН.*

Методи боротьби, зокрема збройної, диктувалися політичними рішеннями, що мали відповідати меті українського визвольного руху в цілому та стратегії УПА зокрема.

Зауважимо, що методологічна розробка категорійно-понятійного апарату покликана сприяти поглибленню досліджень історії українського визвольного руху, його складовим, проявам та напрямкам.

У сукупності методологічні напрацювання з цього питання, джерельна база та методологічний інструментарій вимагають ширшого дискурсу та більшої уваги, адже покликані слугувати основою наукових узагальнень, розкриття проблематики історії Другої світової війни – в контексті антинацистських та антикомуністичних рухів опору, теоретичного їх осмислення, узагальнень та висновків пошуку додаткової аргументації.

1. Армстронг Джон, *Советские партизаны. Легенды и действительность. 1941 – 1944*, Москва 2007, 496 с.
2. Берк Пітер, *Вступ. Нова історія: її минуле і майбутнє. Нові підходи до історіописання*, Київ: Ніка-Центр 2010, 368 с.
3. Боярский Вячеслав, *Партизанство вчера, сегодня, завтра. Историко-документальный очерк*, Москва 2003, 448 с.
4. В'ятрович Володимир, *Друга польсько-українська війна. 1942 – 1947*, Київ, Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2011, 288 с.
5. Веденеев Дмитро, Биструхін Геннадій, *Меч і тризуб. Розвідка і контррозвідка руху українських націоналістів та УПА. 1920 – 1945*, Київ: Генеза 2006, 408 с.
6. *Военный энциклопедический словарь*, Москва: Эксмо 2007, 705 с.
7. Гогун Александр, *Сталинские коммандос. Украинские партизанские формирования. Малоизученные страницы истории. 1941 – 1944*, Москва 2008, 554 с.
8. Грицак Ярослав, *Страсті за націоналізмом: стара історія на новий лад. Есеї*, Київ: Критика 2011, 176 с.
9. Дашкевич Ярослав, *Третій фронт у міжнародній грі в минулому і тепер*, [у:] *Український визвольний рух*, Зошит 2: *Українсько-польський конфлікт. 30 – 40-ві роки ХХ ст.*, Львів 2003, 194 с.
10. Де Голль Шарль, *Сражающаяся Франция. Вторая мировая война в воспоминаниях У. Черчилля, Ш. де Голля, К. Хэлла, У. Леги, Д. Эйзенхауэра*, Москва 1990, 486 с.
11. *Исторична наука: термінологічний і понятійний довідник* / Ред. В. Литвин, Київ: Вища школа 2002, 430 с.
12. *Енциклопедія історії України: В 5-ти томах* / Ред. В. Смолій, Том 1: *А-В*, Київ: Наукова думка 2005, 688 с.
13. Квачков Владимир, *Спецназ России*, Москва 2007, 386 с.
14. Лисенко Олександр, *Деякі методологічні проблеми дослідження історії другої світової війни. Сторінки воєнної історії України: Збірник наукових статей*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України, 2009, Випуск 12, 259 с.
15. Патриляк Іван, *«Встань і борись! Слухай і вір...»: українське націоналістичне підпілля та повстанський рух (1939 – 1960 рр.)*, Львів: Часопис 2012, 592 с.
16. Пономаренко П. К. *Партизанское движение в Великой Отечественной войне*, Москва 1943, 130 с.
17. Реєнт Олександр, *Український національно-визвольний рух ХІХ – ХХ століть: проблеми методології та історичної пам'яті*, [у:] *Галичина. Всеукраїнський науковий і культурно-просвітний краєзнавчий часопис*, Івано-Франківськ 2008, Число 14, 389 с.
18. Русначенко Анатолій, *Народ збурений: Національно-визвольний рух в Україні й національні рухи опору в Білорусії, Литві, Латвії, Естонії у 1940-50-х рр.*, Київ 2002, 519 с.
19. Слободянюк Михайло, *Проблема методології у вивченні історії руху Опору в Україні*, [у:] *Український визвольний рух*, Львів 2007, Науковий збірник № 9, 318 с.
20. Стародубець Галина, *Генеза українського повстанського запілля*, Тернопіль: Підручники і посібники 2008, 463 с.
21. Тийон Шарль, *Французькі франтирери і партизани в боротьбі проти німецько-фашистських окупантів*, Москва 1963, 631 с.
22. *Encyklopedia wojskowa. Dowódcy i ich armie, historia wojen i bitew, technika wojskowa* / Red. A. Krupa, T. Bohun, R. Radziejewski i in., Warszawa: BELLONA; Wydawnictwo naukowe PWN 2007, s. 456.
23. Laar Mart, *Wojna w lesie. Walka Estonii o przetrwanie 1944 – 1956*, Kraków 2008, 364 s.
24. Motyka Grzegorz, Wnuk Rafal, Stryjek Tomasz, Baran Adam, *Wojna po wojnie. Antysowieckie podziemie w Europie Środkowo-Wschodniej w latach 1944 – 1953*, Gdańsk-Warszawa 2012, 665 s.
25. Slepian Kenneth, *Partyzanci Stalina. Radziecki ruch oporu w czasie II wojny światowej*, Poznań: Rebis 2008, 476 s.

**Serhiy Volianiuk**

**THE USE OF TECHNICAL COMMUNICATION IN UKRAINIAN  
PARTISAN MOVEMENT IN THE TERNOPIL REGION:  
AN ATTEMPT OF GENERALIZATION**

Kyiv National University of Construction and Architecture, Ukraine

**Сергій Волянюк**

**ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНІЧНОГО ЗВ'ЯЗКУ В УКРАЇНСЬКОМУ  
ПАРТИЗАНСЬКОМУ РУСІ НА ТЕРНОПІЛЬЩИНІ:  
СПРОБА УЗАГАЛЬНЕННЯ**

*Abstract:* This article presents the key aspects of technical communication of Ukrainian insurgents of Ternopil third military district "Lysonia". It reveals the preparation of radio specialists in Ternopil region and the activities of radio school. Two courses of professionals graduated from this school. The pseudonyms of OUN leaders and instructors a radio communication that took care of the preparation of technical communication are disclosed by the author. The facts of radio operators' work and the use of radio devices in underground struggle in Ternopil district are shown in the article. Main reasons why chief military headquarters of Ukrainian insurgents refused to use this kind of communication are pointed out.

*Keywords:* technical communication, radio courses, insurgent war, Ukrainian Insurgent Army, military district "Lysonia"

У інформаційному просторі 40-х рр. ХХ ст. радіомовлення зайняло свою нішу у політичній площині різних держав та рухів. Радіо було найпотужнішим інструментом пропаганди того часу і це зумовлювало підвищений інтерес до цього каналу комунікації з боку провідних світових держав. Завдяки радіо здійснювалося інформування населення та здобувався значний вплив на нього. Радіозв'язок також широко використовувався військовими частинами різних армій. Розвиток цього виду

зв'язку свідчив передусім про технічний прогрес та вищу готовність збройних сил. Не винятком був і український національно-визвольний рух.

Незважаючи на складні умови підпільної боротьби, Організація Українських Націоналістів (ОУН) розбудовувала власну службу радіозв'язку. Використовуючи будь-які можливості, провідники ОУН організовували курси з радіосправи від початку Другої світової війни, тим самим віддаючи належне новим засо-

бам як зв'язку, так і пропаганди. Для прикладу, у Кракові у 1940 р. навчався на курсах радистів Іван Питльованний ("Гонта", "Плугатар") – командир спецвідділу ОУН на Бережанщині, згодом керівник лінії зв'язку Карпати-Волинь [11, арк. 92]. Завдяки переговорам з Румунськими військовими колами, радіосправу разом із іншими оунівцями вивчав Осип Беспалко ("Андрій", "Остап") – майбутній провідник ОУН Подільського краю [17, арк. 47-50] та ін.

У середовищі науковців та дослідників побутує думка про те, що в українському підпіллі використання радіозв'язку немало достатнього підґрунтя, у зв'язку з чим запропонована проблематика на знайшла належного висвітлення у наукових та науково-популярних працях з історії УПА.

У сучасній історіографії є ряд досліджень, які присвячені праці технічних засобів національно-визвольного руху, зокрема підреферентурі головного осередку пропаганди ОУН, що у 1942 – 1945 рр. виступала під назвою Українська Інформаційна Служба (УІС) [34], радіостанціям "ім. Євгена Коновальця" (1941 р.) та "Вільна Україна" ("Самостійна Україна", кодова назва "Афродита"; 1943 – 1945 рр.) [25], [29], [35]. Проте питання, пов'язані з використанням технічного зв'язку в Українській Повстанській Армії (УПА), потребують більш детального вивчення, оскільки цільових досліджень за згаданою тематикою на даний час немає. Окремі аспекти використання радіозв'язку та діяльності провідників технічного зв'язку висвітлено у працях Івана Бутковського [7], Юрія Киричука [22], Володимира Мороза

[33] та автора запропонованої статті [8], [28].

Основою джерельної бази для написання статті виступають документи підпілля, кримінальні справи заарештованих членів ОУН та сподади радистів і вояків УПА. Також у статті використано окремі архівні матеріали, що зберігаються у Центральному державному архіві вищих органів влади та управління України, Галузевому Державному Архіві Служби Безпеки України, архіві Управління Служби Безпеки України в Рівненській області, архіві Управління Служби Безпеки України в Тернопільській області та архіві Центру дослідження визвольного руху. Деякі з них вводяться у науковий обіг вперше.

Основна мета статті полягає у тому, щоб на основі об'єктивного і комплексного аналізу дослідити використання технічного зв'язку в УПА на території Тернопільщини.

Упродовж 1943 – 1945 рр. технічний зв'язок розбудовували і використовували у військових одиницях та штабах УПА. Приміром, у таборі Кременецького куреня УПА Івана Климишина ("Крук") влітку 1943 р. розбудовувалась "телефонічна централа", яка повинна була підтримувати зв'язок із сусідніми військовими частинами повстанської армії [1, 95]. У зв'язку із укладеними домовленостями між ОУН і УПА з одного боку та угорськими окупаційними військами з іншого, сторони намагалися організувати радіозв'язок між відділами повстанської армії та угорської королівської армії на Волині [36, 156].

Юрій Киричук у праці *Історія УПА* подавав, що радіозв'язок в УПА почав розгортатися з осені 1943 р.,

проте зазначав, що в повстанській армії не було ні апаратів, ні навченого персоналу для цього. Також дослідник відкидав версії про використання телефонічного зв'язку між відділами УПА, хоч і наводив приклади його використання в УПА [22, 22]. Ці тези вважаємо помилковими, оскільки заходами провідників підпілля робилися спроби, а подекуди і запроваджувалися такі види зв'язку. Приміром, у Тернопільській області ОУН у 1943 р. військова референтура через окружні та повітові військові команди почала підготовку для створення "телефонічних звен" для майбутніх відділів УПА, а у надрайоні "XIV" інструктором "Явором" було проведено "телефонічні курси" [39, арк. 74, 94].

Орієнтовно, від початку 1944 року при Головному військовому штабі (ГВШ) УПА існував окремий відділ Центрального технічного зв'язку (ЦТЗ), яким керував Михайло Медвідь ("Карпович", "Крем'янецький"), посаду якого підпільники подавали як "шеф радіозв'язку у штабі УПА" [3, арк. 180], [6, 196]. У нарисі про структуру повстанської армії Іван Бутковський вказував, що в УПА розгортав діяльність окремий відділ ЦТЗ, який підпорядковувався шефові ГВШ. Подібні підрозділи технічного зв'язку не розбудовувалися у підпорядкованих командуванню УПА військових штабах країв та воєнних округів. "За німецької окупації, – як стверджував І. Бутковський, – [ЦТЗ] ще практично не діяв, а згуртована в цьому осередку невелика кількість фахівців займалася вишколюванням персоналу, збиранням і монтуванням технічних засобів для навчання і практичної дії. В окремих випадках був

налагоджений радіозв'язок з окремими підрозділами УПА і боївками ОУН, котрий використовувався в окремих випадках для збереження конспірації. Також ця група займалась діяльністю радіостанцій УПА" [7, 6]. Ймовірно, з метою підготовки фахівців з радіосправи, радистів та радіотехніків для відділів УПА, організацію спеціалізованих курсів взяла на себе мережа ОУН у організаційно-територіальних провадах якої діяли керівники технічного зв'язку.

Член військового штабу воєнної округи УПА "Лисоня" (далі ВО З "Лисоня") Ілярій Сказінський ("Богданович", "Крига") свідчив, що ОУН створювала різного роду спеціалізовані вишколи і курси, зокрема і радистів, на яких готували кадри для відділів УПА. У протоколі допиту щодо вишколу зв'язківців і радистів він подавав: "таких курсів було створено мало, – та зазначав – у травні 1944 р. у с. Сільце Божиківське [тепер с. Квіткове Бережанського району] були створені курси радистів на яких навчалася від 10 до 50 людей" [14, арк. 202-203].

У Тернопільській області ОУН школу (курси) для підготовки радистів організували спочатку у лісовій околиці сіл Тростянець та Квіткове Бережанського району, а згодом перенесли у ліси біля села Мельна Рогатинського району Івано-Франківської області, де вона діяла до переходу німецько-советського фронту у кінці липня 1944 р. Курсант підстаршинської школи ВО З "Лисоня" Мирон-Михайло Лушак ("Карий") зазначав, що до цієї школи почали набір членів ОУН у лютому 1944 р. [30, 205-206]. Петро Кекіш ("Роман", "Сум")

згадував, що у квітні 1944 р. перші добровольці у кількості 12 людей відбули на організовані спеціальні радіокурси у с. Тростянець [20, 15].

Цією школою завідував провідник "Холодний", посаду якого радист Михайло Осадца ("Василько", "Рен") подавав та ідентифікував як шефа зв'язку обласного проводу Тернопільщини Федора Королюса ("Холодний") [15, арк. 8]. За неперевіреними даними, "Холодний" – це Степан Волошук ("Холодний"), який був працівником обласної господарчої референтури [13, арк. 233]. Через недостатню кількість джерел питання верифікації особи і посади "Холодного" залишається відкритим.

Керівником "радієвого курсу" – школи радистів і водночас викладачем-інструктором було призначено радиста "Андрія" [4, арк. 14-15, 23], [16, арк. 196], [20, 15]. Ще одним інструктором працював "Ворон", якого у с. Сільце Божиківське (тепер Квіткове) Бережанського району 20 травня 1944 р. у будинку затримали троє німецьких вояків, які хотіли зв'язатися із командуванням повстанців із метою проведення переговорів щодо налагодження співпраці [16, арк. 196], [38, арк. 5].

Охорону даної школи на Бережанщині та Рогатинщині забезпечував відділ "Володька" (за іншими даними – відділ "Влодка", орієнтовно, 20 стрільців [26, 125], [13, арк. 332]), який створювався для охорони Тернопільського обласного проводу ОУН та військового штабу ВО 3 "Лисоня", які упродовж німецької окупації діяли разом у межах Бережанської округи. Згодом, охорону здійснював, ймовірно, відділ "Холодноярці" під командуванням Богдана Федика

("Крук"), у який входив відділ "Володька" [9, арк. 22].

Біля с. Тростянець курсанти слухали теоретичні лекції, вивчали азбуку Морзе, літерні та цифрові радіограми. Практичні заняття полягали у швидкості запису змісту повідомлення з допомогою азбуки Морзе, який вибивав на апараті-ключі інструктор. Після переведення курсантів на Рогатинщину, радисти поруч із теорією розпочали ознайомлення з німецькою і советською радіоапаратурою, передавачами, їх схемами, шифрами та кодами [20, 15-16].

Подібні курси-школи з вивчення радіосправи організовували й у інших областях ОУН. Так у с. Липа Долинського району Івано-Франківської області в червні 1944 р. відбувався курс радистів – 20 слухачів. Ним керував студент радіотехніки, керівник обласного зв'язку Станіславівщини "Кирило" ("Дідько"), якого згодом на працю інструктором-радистом, мабуть у відділ ЦТЗ, взяв "Карпович". У школі також викладав заступник "Кирила", контролер зв'язкових ліній "Галаган". На курсі заняття були теоретичні (вивчали електрофізику) і практичні (приймання і передача повідомлень з допомогою азбуки Морзе) [3, арк. 180-181], [37, 59-61]. Юлія Луцька ("Одарка", "Уляна") за дорученням Миколи Лебеда у лютому 1944 р. на організаційній квартирі у Львові на площі Ринок, 26 проводила вишкіл радисток (6-7 дівчат). Згодом, із міста курсанток було переведено у Бібреччину, а відтак у Щиреччину, де перебувало від 25 до 40 слухачів [18, 417-418], [24, 200-208]. Олег-Костянтин Цістик ("Карпатець", "Микола") організував подібний вишкіл радистів (8 курсан-



тів) біля с. Дермань Здолбунівського району Рівненської області [2, арк. 45] та ін.

Орієнтовно, у травні 1944 р. курсантів з Тернопільщини перевели у с. Поляна Миколаївського району Львівської області, де, ймовірно, відбувався крайовий вишкіл радистів, організований керівником технічного зв'язку крайового проводу ОУН західних українських земель (ЗУЗ) Миколою Никифорчином ("Дубенко"). У кінці травня всі закінчили теорію і перейшли до практичних занять, для чого одна група курсантів перебралася південніше, до с. Ілів цього ж району, де заняття відбувалися у приміщенні школи. Курсанти після закінчення навчання були скеровані на працю до найважливіших підпільних осередків, зокрема, до Генерального секретаріату закордонних справ Української Головної Визвольної Ради (УГВР), підпільної радіостанції "Афродита", у почет Головного Командира (ГК) УПА Романа Шухевича [33, 275-276] та ін.

Після повернення тернопільських курсантів з навчання у с. Мельна, Петро Кекіш і Олекса Хмурич ("Орест") призначалися викладачами-інструкторами з радіосправи у школі радистів, де спільно з "Андрієм" готували нових фахівців для технічного зв'язку. Новий курс, що одразу розпочався, нараховував біля 30 хлопців та дівчат. Михайло Осадца, який також був учасником цього вишколу свідчив, що у навчаннях брало участь близько 40 слухачів, зокрема серед них 10 дівчат. Після вивчення азбуки Морзе, теоретичні та практичні заняття чергувалися [12, арк. 18-19], [20, 16-17].

Навчання у школі закінчилося, ймовірно, у кінці липня 1944 р., після чого її розформовано, а курсантів-радистів направлено для роботи в УПА та районні проводи ОУН [4, арк. 14]. У спогадах Петро Кекіш подавав, що із наближенням фронту усі випускники були поділені на групи і відправлені з портативними раціями, батареями та інструкціями, з шифрами і часом зв'язку для організації радіозв'язку між військовими підрозділами повстанської армії у ВО З "Лисоня" [20, 17-18, 25].

Питання, які пов'язані із функціонуванням радіозв'язку між відділами УПА, на даний час залишаються відкритими, малодослідженими та дискусійними – у першу чергу через недостатню кількість джерельної бази. Проте, з наявної інформації можна ствердити, що у відділах УПА ВО З "Лисоня" в другій половині літа – першій половині осені 1944 р. робилися спроби запровадити технічний зв'язок за допомогою радіоапаратури. Приміром, ройовий сотні "Сірі Вовки" Михайло Ковба ("Батурич", "Лиска") у спогадах подавав, що при командирові Петрові Хамчукові ("Бистрий", "Гайдамак") влітку 1944 р. перебувала група радистів, яка складалася із трьох осіб та мала постійний зв'язок чи з командуванням УПА, чи з іншими частинами: "...Майже кожного дня де б ми не квартирували командир з радистами віддалявся у якесь окреме місце, де відбувався радіозв'язок при допомозі азбуки Морзе..." [23, арк. 40]. Зв'язковий підпілля Іван Оришук у спогаді повідомляв, що у його хаті в с. Щитівці Заліщицького району працювали два радисти із сотні "Сірі Вовки", які підтримували радіозв'язок із відділами

УПА. Один із них – колишній воїн дивізії “Галичина” Степан Юзвенко (“Чорний Ворон”) [31, 107], [32, 78]. Ще одним радистом у сотні працював Юхим Удодік, який у серпні 1944 р. вступив в УПА. Ще в дивізії “Галичина”, він пройшов радіовишкіл, а у “Сірих Вовках” під неформальним псевдонімом “Хлопець з Волиня” і “Журналіст” перебував спочатку стрільцем, а згодом при “тачанці з рацією” [5, 49-52].

У сотні “Сіроманці” під час рейду територіями Львівської ВО 2 “Буг”, ймовірно, була своя радіостанція. “Ройовий «Босфор», – читаємо у спогадах стрільця сотні Михайла Допіри (“Цяпка”), – приніс зі штабу відділу новини, які перехопила штабна радіостанція: большевицькі війська ведуть бої у передмісті Львова, а мобільні війська червоної армії обтікають місто з півночі і півдня...” [19, 52-53].

Радистом у військовий штаб “Лисоні” направили працювати курсантку Надію Романишин (“Оксана”), яка пройшла курси у радіошколі на Рогатинщині [10, арк. 171].

Групу з п’яти радистів на чолі з Петром Кекішом прикріпили до штабу куреня, а згодом загону Омеляна Польового (“Остап”). Група працювала на німецькій польовій радіостанції марки “100 Watt Sender”. Приймачем служив апарат марки “Берта”. Вони були вмонтовані у залізний корпус, а для транспортування вкладались у спеціальні бляшані скриньки з амортизаторами. Живленням для апаратури служили сухі акумулятори. Цю радіоапаратуру вдалося відбити в німців відділові УПА. Транспортувалась ця апаратура на двох німецьких “тачанках” [21, 32, 35-36, 39].

Михайлина-Єлисавета Костів свідчила, що “на початку липня 1944 р. моя сестра Ольга [Костів] пішла на курс радистів, яким кермував якийсь «Андрій». По переході фронту радистів приділили до сотень УПА. Через брак апаратів і невідповідні умови вони не виконували своєї фахової роботи. Сестра була приділена до відділу Коца (“Орли”). У листопаді 1944 р. її з відділу звільнили. Відтоді вона перебувала вдома” [27, 693].

Керівник радіошколи “Андрій” з допомогою інтендантських служб забезпечував деталями та апаратурою всі групи радистів, які діяли на Тернопільщині. Поряд із цим, він очолював радіогрупу, яку прикріпили за обласним проводом ОУН Тернопільщини, за іншими даними – за окружним проводом Бережанщини [20, 27], [9, арк. 22], [12, арк. 18].

За допомогою радіоапаратури підпілля плянувало підтримувати постійний контакт із територіальними одиницями ОУН, повстанськими військовими підрозділами та представниками українського підпілля за кордоном. Так із десантуванням 27 грудня 1944 р. в Україну групи Юрія Лопатинського (“Калина”), Василь Чижевський (“Демид”) та Сильвестр Скоробагатий (“Арсен”, “Іскра”, “Ярослав”) зайнялися пошуками керівника ЦТЗ “Карповича”. З допомогою його 15-ватної радіостанції у другій половині січня 1945 р. намагалися вийти на зв’язок з радіостанцією ОУН у Братиславі, якою завідував “Ігор”, проте сеанс зв’язку був невдалим [3, арк. 37], [24, 206].

Від спроби створити єдину мережу радіозв’язку з відділами УПА згодом відмовилися через значні витрати, а також через складність

використання радіоапаратури в умовах підпілля, але деяких радистів залучили до організації радіослужби у вищих організаційно-територіальних одиницях ОУН. Так радист Сильвестр Скоробагатий подавав, що у березні 1945 р. Головним Командиром УПА Романом Шухевичем прийнято рішення ліквідувати радіозв'язок в УПА через відсутність умов для його розбудови. Натомість, усю радіоапаратуру та підготовлених фахівців, радистів та радіотехніків підпорядкували ОУН, у рамках якої діяла новостворювана радіослужба і яка підпорядковувалася членові Проводу Василеві Куку ("Леміш") [3, арк. 170-171, 193-194].

У зв'язку з цим "Карпович" передав усі обов'язки стосовно ЦТЗ, апаратуру та радистів у підпорядкування шефа радіозв'язку Проводу ОУН Сильвестрові Скоробагатому, який, фактично, із березня 1945 р. приступив до своїх обов'язків. Під час зустрічі з ним на хуторах с. Квіткове Бережанського району в кінці квітня 1945 р. Василь Кук визнав, що технічний зв'язок між відділами УПА зараз є неактуальним [3, арк. 38-39]. На цій зустрічі "Іскра" отримав ряд вказівок для створення нової радіослужби ОУН у збройному підпіллі, зокрема отримав завдання організувати кілька радіопунктів, до яких залучати лише перевірених радистів з дозволу "Леміша". Увага акцентувалася на тому, щоб всіх людей, які проходили курси з радіосправи, відправляти у підпілля на аналогічні посади. Також, імовірно з метою більшої конспірації, рекомендувалося вивести із радіослужби ОУН жінок-радисток [3, арк. 38-39, 196-197].

Цими вказівками спроби налагодження радіозв'язку між відділами УПА, який впроваджувало командування повстанської армії, було остаточно ліквідовано. Фактично від осені 1944 р. радисти з відділів УПА відправлялися у підпілля або ж виконували інші функції. Для прикладу, радистка Надія Романишин ("Оксана"), яка перебувала при штабі ВО З "Лисоня", з жовтня 1944 р. виконувала роль секретаря, працюючи на друкарській машинці [10, арк. 171]. Юхима Удодіка із "Сірих Вовків" восени 1944 р. відправлено у с. Молохів Бережанського району, де радистом "Сичом" підбиралися кадри для інструкторів радіозв'язку підпілля [5, 54-60]. Радист Іван Луців ("Ігор"), який закінчив курс радіопідготовки, у 1945 р. призначався зв'язковим до члена проводу ОУН "Леміша" [3, арк. 178].

Сильвестр Скоробагатий разом з "Кирилом" ("Дідько", "Нечай") та Михайлом Середою ("Довбня") упродовж 1945 – 1946 рр. займався організацією радіопунктів, зокрема і на Тернопільщині, тим самим розбудовував радіослужбу ОУН.

Подальшим перспективним напрямком досліджень виступає радіослужба підпілля ОУН на території України, зокрема і на Тернопільщині, де була представлена кількома радіопунктами та спільно з обласним/крайовим осередком пропаганди та відділом пресо-інформативної служби випускалися періодичні радіозведення та бюлетені "Український Радіоінформатор" (1944 р.) та "Інформативні вісті" (1945 р.).

Отже, з наведеної інформації випливає, що у відділах УПА ВО З "Лисоня" в другій половині літа – пер-

шій половинні осені 1944 р. робилися спроби запровадити технічний зв'язок за допомогою радіоапаратури. Кадри радистів у переважній більшості готувалися на курсах радіозв'язку, які були створені обласним проводом ОУН Тернопільщини. Навесні 1945 р. використання технічного зв'язку в УПА було припинено, а спеціалісти з радіосправи та майно передані ОУН, у рамках якої діяла радіослужба.

### Bibliography and Notes

1. Андросчук Микола, *Записки по-встанця* / Ред. Ігор Марчук, Торонто-Львів: Видавництво "Літопис УПА" 2011, 128 с., (Літопис УПА. Серія Події і люди, Книга 13).
2. *Архів Управління Служби Безпеки України в Рівненській області*, Фонд 5, Справа 9958, Том 1, арк. 104.
3. *Архів Управління Служби Безпеки України в Тернопільській області*, Фонд 5, Справа 26423, Том 1, арк. 360.
4. *Архів Управління Служби Безпеки України в Тернопільській області*, Фонд 6, Справа 14072-П, арк. 101.
5. Бабій Степан, *Луни повстанського краю. Нариси, оповіді, спогади*, Рівне 2002, 119 с.
6. Боєслав Марко [Дяченко Михайло]. *Підполковник Михайло Медвідь ("Крем'янецький", "Карпович")*, [у:] *Чорний ліс*. Неперіодичне видання УПА 1948, Частина 1-2, Передрук: Літопис Української Повстанської Армії, Том 3: *Чорний ліс*. Видання команди Станіславівського тактичного відтинка УПА (Чорний ліс), 1947 – 1950. Передрук підпільного журналу / Ред. Євген Штендера, співред. Петро Потічний. Книга 1., Торонто: Видавництво "Літопис УПА" 1978, с. 193-197.
7. Бутковський Іван, *Організаційна структура УПА в час німецької окупації*, [у:] *До зброї*, 1954, Випуск 24 (37), с. 2-6.
8. Воляннюк Сергій, *Вступ*, [у:] Кекіш Петро, *Спогади радиста УПА* / Упор. і ред. Сергій Воляннюк, Торонто-Львів: Видавництво "Літопис УПА" 2015, с. 7-15, (Літопис УПА. Серія Події і люди, Книга 30).
9. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 2, Опис 1, Справа 108, арк. 271.
10. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 5, Справа 67445, Том 1, арк. 309.
11. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 5, Справа 67451, арк. 187.
12. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 13, Справа 372, Том 1, арк. 386.
13. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 13, Справа 372, Том 4, арк. 373.
14. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 13, Справа 372, Том 31, арк. 275.
15. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 13, Справа 372, Том 69, арк. 355.
16. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 13, Справа 376, Том 35, арк. 312.
17. *Галузевий Державний Архів Служби Безпеки України*, Фонд 65, Справа С-7690, арк. 106.
18. *Документи з архівної кримінальної справи Юлії Луцької*, [у:] *Літопис УПА. Нова серія*. Том 9: *Боротьба проти повстанського руху і націоналістичного підпілля: протоколи допитів заарештованих советськими органами державної безпеки керівників ОУН і УПА. 1944 – 1945* / Упор. Олександр Іщук, Сергій Кокін, Київ-Торонто: Видавництво "Літопис УПА" 2007, с. 401-424.
19. Допіра Михайло, Чолій Михайло, *Героїчний подвиг "Сіроманців"*, [у:] Мельник Василь, *Рогатинці в боротьбі за волю*, Івано-Франківськ 2005. с. 52-53.
20. Кекіш Петро, *По свіжих слідах минулого*, Тернопіль 1993, 180 с.

21. Кекіш Петро, *Спогади радиста УПА* / Упор. і ред. Сергій Волянчук, Торонто-Львів: Видавництво "Літопис УПА" 2015, (Літопис УПА. Серія Події і люди, Книга 30), 128 с.
22. Киричук Юрій, *Історія УПА*, Тернопіль 1991, 55 с.
23. Ковба Михайло, *Мої повстанські стежки і дороги*, [у:] *Архів Центру дослідження визвольного руху*, 105 арк.
24. Комар Люба, *Зі споминів радистки УПА*, [у:] *Літопис Української Повстанської Армії*, Том 26: *Українська Головна Визвольна Рада. Документи. Офіційні публікації. Матеріали*, Книга четверта: *Документи і спогади* / Зібрав Євген Штендера; ред. Петро Потічний, Торонто-Львів: Видавництво "Літопис УПА" 2001, с. 200-208.
25. Лизанчук Василь, *Голос правди про національно-визвольну боротьбу українського народу*, [у:] *Телерадіожурналістика: історія, теорія, практика, погляд у майбутнє*, Львів 1997, с. 64-73.
26. *Літопис Української Повстанської Армії*, Том 11: *Тернопільщина: список упавших героїв української революції в боротьбі з московсько-більшовицьким окупантом за час від 13 березня 1944 р. до 31 грудня 1948 р.* / Упор. Євген Штендера], Торонто: Видавництво "Літопис УПА" 1985, 248 с.
27. *Літопис Української Повстанської Армії*, Том 46: *Боротьба з агентурою: Протоколи допитів Служби Безпеки ОУН в Тернопільщині 1946 – 1948*, Книга третя / Упор. Петро Потічний, Торонто-Львів: Видавництво "Літопис УПА" 2007, 896 с.
28. *Літопис Української Повстанської Армії*, Нова серія, Том 20: *Воєнна округа УПА "Лисоня". Документи і матеріали. 1943 – 1952* / Упор. Сергій Волянчук, Київ-Торонто: Видавництво "Літопис УПА" 2012.
29. *Літопис Української Повстанської Армії*, Нова серія, Том 21: *Ярослав Старух. Документи і матеріали* / Упор. Володимир Мороз, Київ-Торонто: Видавництво "Літопис УПА" 2012.
30. Лушак Мирон-Михайло, *Участь Юнацтва ОУН в боротьбі проти окупантів*, [у:] *Авангард* 1987, Число 4 (191), с. 205-208.
31. Мизак Нестор, *За тебе, свята Україно. Заліщицький повіт у визвольній боротьбі ОУН, УПА*, Чернівці 2002, Книга 3, 420 с.
32. Мизак Нестор, *Курінний УПА "Бистрий", України герой*, Чернівці 2007, 274 с.
33. Мороз Володимир, *Микола Никифорчин – визначний громадсько-політичний діяч Станіславівщини*, [в:] *Український націоналізм: Історія та ідеї. Науковий збірник*. Випуск 2 / Ред. О. Баган, В. Ільницький, Дрогобич 2014, с. 263-287.
34. Мороз Володимир, *Підпільна Українська Інформаційна Служба*, [у:] *Народознавчі зошити* 1999, Зошит 1 (25), с. 65-72.
35. Мороз Володимир, *Технічні засоби пропаганди в діяльності ОУН*, [у:] *Український визвольний рух*, Львів: Центр досліджень визвольного руху, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України 2004, Збірник 3: *До 75-ліття Організації Українських Націоналістів*, с. 205-234.
36. Пагіря Олександр, *Між війною та миром: відносини між ОУН і УПА та збройними силами Угорщини (1939 – 1945)*, Торонто-Львів: Видавництво "Літопис УПА" 2014, с. 584 (Літопис УПА, Серія Бібліотека, Том 12).
37. *Ремесло повстанця. Збірник праць підполковника УПА Степана Фрасуляка – "Хмеля"* / Ред. і упорядник Р. Забілий, Львів 2007, 424 с.
38. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 3833, Опис 1, Справа 226, арк. 165.
39. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 3836, Опис 1, Справа 1, арк. 134.

**Ivan Kutsyi**

**BETWEEN THE “HOSTILE” AND “CIVILIZED” WEST:  
THE RECEPTION OF EUROPEANISM  
IN HISTORICAL AND CIVILIZATION IDEAS OF MYKOLA KOSTOMAROV**

Bohdan Khmelnytskyi National University of Cherkassy, Ukraine

**Іван Куций**

**МІЖ «ВОРОЖИМ» ТА «ЦИВІЛІЗОВАНИМ» ЗАХОДОМ:  
РЕЦЕПЦІЯ ЄВРОПЕЇЗМУ В ІСТОРИЧНИХ  
ТА ЦИВІЛІЗАЦІЙНИХ УЯВЛЕННЯХ МИКОЛИ КОСТОМАРОВА**

*Abstract:* The image of Europe/West occupies an important place in the system of civilization ideas of Mykola Kostomarov. His assessment of the role of European *influences* in Ukrainian national history has not been yet interpreted in historiography. The scholar was a typical representative of Slavic identity in Ukrainian intellectual circle that predetermined his view on Europe/West as “alien” or even “hostile” environment to the Slavs. M. Kostomarov considered Catholicism as one of the main foundations of being European. He considered Poland as the Slavic country that adopted the characteristics of European civilization. In his later texts M. Kostomarov represented positive assessment of Europe as “civilized” and “cultural” environment and made efforts to study the history of Rus'-Ukraine in the context of European history.

*Keywords:* M. Kostomarov, Europe, the West, Slavs, Germans, Catholicism, historiography, image, civilization

У сучасному інтелектуальному просторі України побутує безапеляційна теза-ідеологема про суто європейську культурно-цивілізаційну приналежність України. При цьому доволі часто нехтується позиція тих персоналій, а то й інтелектуальних течій українського минулого, які свого часу дотримувались альтернативної стосовно європеїзму орієнтації. Серед останніх у середині та другій половині XIX ст. провідне

місце належить Миколі Костомарову. Хоча цей учений – як знакова постать в українському та російському історіографічних традиціях – належить до числа добре вивчених, однак проблема саме цивілізаційних його уявлень та орієнтацій у костомарознавстві ще не з'ясована. Достатньо показовим є факт: постаті М. Костомарова присвячено спеціалізований енциклопедичний довідник, проте про його цивілізаційні

уявлення у жодній статті довідника не йдеться [3].

М. Костомаров, як і зрештою більшість його сучасників в українському та російському інтелектуальному середовищі, мав самотню цивілізаційну ідентичність – ототожнював себе із *Слов'янським світом* або *Слов'янщиною* як окремою і самотньою культурно-цивілізаційною спільністю. Термінологічно «своя» цивілізаційна спільнота позначалася у його текстах як «Слов'яни», «Слов'янський світ», «Слов'янщина», «Слов'янське плем'я», «Слов'янська стихія» тощо. У рамках Слов'янського світу сучасники М. Костомарова виділяли дещо вужчу культурно-цивілізаційну спільноту, дефініціюючи її як «Руський світ». До нього включали увесь східнослов'янський православний простір. *Слов'янський світ* у їхній свідомості поставав цивілізацією-антагоністом щодо *Заходу*, *Європи* чи так званого Германського світу. Відповідно до цього історію слов'янських народів вони розуміли як споконвічне протистояння агресивному й ворожому натиску з боку германських народів. Європа та Слов'янщина поставали таким чином споконвічними антиподами. Становлення Миколи Костомарова як ученого відбувалося в епоху, коли, за словами Анджея Валіцького, «ставлення до цінностей, символізованих словом «Захід», зробилося головним критерієм ідеологічних розмежувань» [1, 69]. Власне М. Костомарова можемо вважати найяскравішим репрезентантом українського слов'янофільства, для якого характерна «ксенофобія чи принаймні

підозріливість до всього чужого-неслов'янського» [17, 78].

Головним культурно-цивілізаційним антагоністом Слов'янщини в уявленнях М. Костомарова виступала *Європа* або *Захід*. Якщо термін *Європа* / *європейський* у багатьох його працях міг вживатися ще у географічно-просторовому значенні, то терміном *Захід* він позначав культурно-цивілізаційний простір. Звідси суб'єктами історичного процесу у працях М. Костомарова постають «західні вороги», «західні союзники», «західні християни», «західні держави» тощо [8, 32]. Як узагальнюючу назву для позначення європейських народів учений використовував також етноніми *німці*, *германці*, *германське плем'я*. Також для означення європейського життєпростору вчений використовував лексеми із релігійно-конфесійної сфери: *римсько-католицький світ*, *латинство*.

В інтерпретації М. Костомарова Європа / Захід не були споконвічно «чужими» щодо Слов'янщини. Так, коли йшлося про XI ст., він стверджував, що «між Руссю і Західною Європою в ті часи ще не було тієї стіни, котра виникла пізніше; Русь і Західна Європа належали ще до однієї політичної сім'ї; відносини були часті і близькі» [15, 55]. Також стосовно XIII ст., він писав, що «Південна Русь не була відрізана і від Заходу» з огляду на «близькі і часті зносини Києва із Західною Європою» [15, 102]. Витоки сприйняття Європи / Заходу як «чужого» життєпростору історик виводив із «релігійної неприязні до західної Церкви», яку «греки не без труднощів старались насадити» русинам [15, 102]. Виникнення цієї

фактично ворожнечі історик вбачав також у намірах «Римсько-католицького світу» підпорядкувати собі Слов'янщину, зокрема і Руський світ. Отже, Європа і Слов'янщина рецептовані М. Костомаровим як первинно спорідненні частини одного цивілізаційного простору – Християнського світу. Цивілізаційне розмежування між ними – це, за М. Костомаровим, результат зовнішніх обставин: візантійського культурно-релігійного впливу і європейсько-католицького експансіонізму.

Водночас М. Костомаров стверджував про споконвічну ворожість між германськими та слов'янськими народами як носіями цілком відмінних цивілізаційних засад: «Ворожість німецького племені зі слов'янським належить до таких всевітніх історичних явищ, яких початок недоступний для дослідження, тому що він ховається в мороку доісторичних часів» [5, 160]. Причину такого феномена історик виводив начебто із вродженої агресивності германців, яка проявилася, зокрема, в «натиску» на слов'ян ще з часів «віддаленої древности». «Вже з XI віку, – читаємо у його праці, – в історії відкривається безперервне багатовікове переслідування слов'янських племен; німці поневолювали їх, тиснули на схід і самі рухались за ними, поневолюючи їх знову. Просторий прибалтійський край, раніше заселений численними слов'янськими племенами, підпав насильницькому німецькому ігові для того, щоб втратити до останніх слідів свою народність» [5, 160]. Слід додати, що для підсилення образу войовничо-агресивного германізму М. Костомаров ілюструє

«прагнення німців до поневолення чужих племен» на прикладі балтійських народів, до яких «проникли німці в образі войовничої общини під знаменом релігії» з метою «підкорення їх папському престолу» [5, 160]. У його описі історичного портрета Александра Невського шведи та німці постають під збірною назвою «західні вороги» [5, 165]. Ця словосполука найкраще відображає костомарівську рецепцію Європи. Думку про «ворожість» Європи / Заходу щодо Слов'янського світу прочитуємо між рядками у більшості історичних текстів ученого.

Найвиразніше костомарівський образ «ворожого» та «підступного» Заходу проглядається в життєписі короля Данила Романовича. Резюмуючи безрезультатні спроби цього володаря організувати хрестовий похід католицьких монархів проти татарів, історик пафосно твердив: «Захід обманув його. Він повинен був зрозуміти, що з цієї сторони не можна чекати Русі порятунку від татар» [5, 157]. М. Костомаров виразно вказує на згубність європейської орієнтації галицького правителя: Данило, «понадіявшись на допомогу із Заходу, роздразнив татар і був тепер представлений власним силам» [5, 155]. У подальшій історичній долі Руси-України вчений вбачав фатальну роль її географічного сусідства із Заходом. Зокрема, причину того, що вона стала «здобиччю чужоземців», він вбачав у «близькому сусідстві із Європою». Саме через це сусідство, за словами історика, «Південна Русь на багато віків була відірвана від руської сім'ї, піддалась насильницькому тиску чужих стихій і вибивалась з-під їх гніту тяжкими, довгими



і кровавими зусиллями народу» [5, 158].

Характеризуючи історичні погляди М. Костомарова, необхідно зазначити, що у своїх працях він переважно акцентував увагу не на Європі як цілісному образі, а на такому атрибуті європейськості, як католицизм. Римський папський престол він розцінював як «центральну силу, що рухала всім західним світом» [5, 152]. Релігійну експансію римо-католицького Заходу стосовно православного Руського світу М. Костомаров трактував як прагнення католицизму компенсувати втрату свого впливу у Західній Європі: «Папи, бачачи владу свою хиткою на Заході, звернули свою зброю на Схід» [12, 16]. Про поразку цієї політики він метафорично писав, що «падаюча будова католицизму, похитнувшись на Заході, хотіла дістати каменів для поправки свого фундаменту на Сході, але, замість того, втратила останній. Схід ополчився на католицизм» [12, 21].

Микола Костомаров акцентував на тому, що експансіонізм католицького Заходу проти православного Сходу здійснювався на фоні занепаду християнської духовності у самій Західній Європі. За його твердженням, «захоплення клясичною древністю» у Європі XV – XVI ст. «дійшло до навіженства» та «юродства» – у результаті цього процесу «християнська релігія втратила свою ціну. Почитання святих уступало місце богам Греції і Риму» [5, 403; 405]. У нарисі про Максима Грека Костомаров висловив думку про духовну аморальність західного суспільства. Він, зокрема, наголошував, що цей грецький богослов в Італії «не жив-

ся із західною просвітою, тому що не терпів аморальності і брехливості» [5, 404]. Переконавання М. Костомарова про «заразливу аморальність» Заходу виразно прочитується і у праці *Домашнє життя та звичаї великоруського народу*. «Іван Хворостінін, – читаємо у ній, – як тільки познайомився із літературними працями Заходу, одразу почав вести таке життя, що викликав на себе докір патріярха в тому, що напередодні світлого воскресіння був п'яний» [7, 178].

В історичному образі Європи М. Костомаров простежував тенденції, ворожі стосовно католицизму. За його висловом, «мисляча і політично-розвинена Європа повстала проти виродженого папства і його прихильників» [6, 260]. Ті явища, які в образі Європи / Заходу виходили за рамки католицизму, учений міг інтерпретувати нейтрально чи навіть позитивно. Проте, будучи досить релігійною людиною, він із великим застереженням ставився до раціоналістичних чи атеїстичних тенденцій у Західній Європі на початку модерної епохи.

Якщо католицизм у свідомості інтелектуалів костомарівської епохи був уособленням релігійно-духовних засад європеїзму, то таким же репрезентантом Європи в політичному, національному та культурному сенсі були *німці*. М. Костомаров інтерпретував їх «споконвічними ворогами слов'янського племені» [5, 160]. Коли у текстах вченого чи його сучасників йшлося про німців, то в багатьох випадках малося на увазі не тільки етнічних німців, а й загалом західноєвропейців: «Всі західні християни являлись, в розумінні руських, під іменем німців» [7, 178].

Термінами *німецьке / германське плем'я* вчений означував не один тільки німецький етнос, а всі народи германської мовної сім'ї. Зокрема, у *Книгах буття українського народу* словосполученням «племено німецьке» автор охоплював німців, англійців, шведів і данців [16, 255].

Найчіткіше тезу про цивілізаційний антагонізм («племінну ворожість») європейців («племені німецького») щодо слов'ян «з незапам'ятних часів» учений висловив у праці *Думки про федеративні начала в древній Русі*. «Але ця ворожість, – твердив М. Костомаров, – що становить всю сутність історії Західних Слов'ян, торкалась легше наших, Східних. Ознаки її можна побачити у ворожих відносинах Новгороду і Пскова з Лівонськими рицарями і Шведами і таким же чином у тих поглядах, які народ наш мав і досі непорушно має на німецьке плем'я» [9, 40-41]. Як аргументи на користь цієї «спокопвічної ворожості», історик наводить також факти підтримки руськими князівствами, насамперед Новгородським та Псковським, язичників естів у їх боротьбі із хрестоносцями та фінського племені у боротьбі зі шведами. Такими сюжетами він хотів підкреслити цивілізаційний антагонізм Руського, а в ширшому сенсі Слов'янського світу та західних «німців»-католиків. «Зі свого боку, – твердив далі вчений, – Німці, поневоливши Прибалтійських Слов'ян, готовились піддати такій же участі й північних Руських Слов'ян, і в XIII віці встигли покорити Псков, але були відбиті Новгородцями під керівництвом Александра Невського. З тих пір Псковська Земля стала полем, де

безперестанно розігрувалась і виховувалась стара ворожість Слов'ян до Німців, ворожість, якої перші зачатки також губляться в доісторичному мороці» [9, 41]. В іншій праці, перераховуючи «ворогів» Руси, він твердив, що «із північного заходу загрожувало їй німецьке плем'я під знаменом західного католицизму» [5, 159]. Як одну із причин «племінної ворожості» М. Костомаров називає «владолюбні замисли німців» [5, 160]. Учений відзначає також, що у католицькому Заході православний Руський світ теж сприймався в образі «ворога» християнства: «Руські представлялись на Заході ворогами св. отця і римо-католицької Церкви, навіть самого християнства» [5, 160]. «Німців» він розглядав не просто як ворогів-агресорів проти Руського світу, а як ментальних антагоністів слов'янства на глибинному рівні: «У Німцях, за розумінням всіх Руських, [...] об'єднувалось уявлення про щось тяжіюче, високомірне, посягаюче на свободу нашу; Руський ставив його в протилежність до себе» [9, 41]. В іншій праці він опирається на вислів Александра Невського про німців як про «високомірний народ» [5, 164]. Микола Костомаров обґрунтовував, що саме «німецький натиск» став причиною утворення слов'янських держав – Польщі, Моравії та Руси, які «утворилась внаслідок потреби взаємного захисту своїх складових частин і в обороні від натиску іноплеменників. Цими іноплеменниками були німці, що наступали на слов'ян з часів Карла Великого» [14, 20].

Як бачимо, свою тезу про «спокопвічну ворожість» германізму та слов'янства М. Костомаров обґрун-

товував сюжетами насамперед із староруської історії, особливо епохи Александра Невського. Водночас він зазначав, що «прояви ворожости німців і руських не припинялись і після цього» [5, 164]. Чимало подібних сюжетів ми прочитуємо і в студіях, присвячених козацькій епосі.

Думки про «німецьку ворожість» щодо слов'ян М. Костомаров висловлював не тільки в історичних працях, а й у політичній публіцистиці. Яскравим прикладом оцінки «німецькості» раннім М. Костомаровим може слугувати характеристика Єкатерини II у *Книгах буття українського народу*: «А цариця Катерина – німка, курва всесвітня, безбожниця явна» [16, 258]. Доволі яскравою ілюстрацією тези про «споконвічність» німецької ворожости до слов'янства є костомарівська оцінка тогочасної освітньої політики в Австрійській імперії. На його думку, політика заміни у руських школах церковнослов'янської мови народною є не що інше, як прояв боротьби германізму проти слов'янської взаємності [9, 33]. Отже, «німці» (як окремий народ, і як збірна назва всіх європейців) в історичній спадщині М. Костомарова поставали головним репрезентантом Європи / Заходу.

Незважаючи на подібні упередження М. Костомарова щодо Заходу, він все-таки не вийшов радикально за межі усталеної ментальної мапи інтелектуалів модерної епохи з їх уявленнями про Західну Європу як «цивілізований» та «культурний» життєпростір [2, 28-31]. Якщо в одних працях історик прирівнював європеїзм мало чи не до варварства, то в інших – декларував типові засади європоцентричного світогляду. Так,

у праці *Руси народної південноруської історії* він відверто визнавав: «Коли Русь зіткнулась лицем до лица з європейською західною освіченістю і вчена мова Русі – слов'яноцерковна мова – зіткнулась із мовою науки на Заході, з латинською, то латинська мова з її багатством письменности, з розкішними спогадами античного світу виявилась надто великою перед мовою слов'янською. Латинь поражала своєю величчю, знищувала в прах бідне слов'янство своєю видимою перевагою» [15, 124]. При всій своїй антипатії до католицької Церкви М. Костомаров все-таки констатував, що «на стороні католицизму був впадаючий у вічі блиск західного просвітництва» [5, 584].

Позитивна конотація Європи як «цивілізованого» життєпростору проглядається у багатьох історичних працях та публіцистичних виступах М. Костомарова. Так, у студії *Гетьманство Виговського* Ю. Немирича охарактеризовано як «людину європейську» і як приклад цієї європейськості наведено ставлення названого діяча до послів – він «приймав їх ввічливо» [4, 77]. У більшості випадків М. Костомаров все-таки позитивно оцінював впливи «європейської просвіти» на українську культуру. Наприклад, українська література першої половини XVIII ст., за його твердженням, носила на собі «сліди впливу європейської освічености» [10, 281]. У фундаментальних працях М. Костомарова з історії Московії / Росії, попри неодноразове наголошування на ворожости московитів до всього «західного», ми часто прочитуємо думки автора про культурну «вищість» Європи. А. Ордина-Нащокіна, наприклад, іс-

торик характеризував як одного із небагатьох «московських людей, які трохи окропились краплями західної освічености» [13, 77]. Отже, особистісний погляд М. Костомарова на Європу / Захід як на «чуже» та «вороже» слов'янам середовище не заважав Костомарову-ученому позитивно оцінювати європейську «освіченість», «культурність», «цивілізованість».

Загалом маємо підстави характеризувати Миколу Костомарова як репрезентанта слов'янської цивілізаційної ідентичності в українській інтелектуальній традиції з негативно-упередженим ставленням до європеїзму. У його пізніх працях (насамперед популярній серії *Руська історія в життєписах її головних діячів*) прочитуємо деякі не дуже виразні судження про належність Русі-України до Європи. Так, думка про «європейськість» Галицько-Волинської Русі досить зримо проглядається у життєписі короля Данила Романовича. Одночасно тут протиставлена «неєвропейська» політична культура князів Володимиро-Суздальської Русі. Король Данило, за словами історика, «був значно ближчим до європейських понять, ніж східні князі. Сором рабського становища не міг для нього нічим окупитись. Його задушевною мрією стало звільнення від ганебного іга». І далі вчений зазначає, що «ціль ця могла бути досягнута в майбутньому [...] піднесенням його моральної позиції у середовищі європейських володарів» [5, 148-149]. Європейство Данила Романовича М. Костомаров аргументує і його втручанням «в діла Західної Європи», тобто у династичні міжусобиці Австрії та Штірії.

Деякі судження М. Костомарова щодо історії козацтва так само вказують європоцентричні засади у його світогляді. Так, козацтво відстоювало ціною своєї крові «європейську цивілізацію і слов'янство від руйнівного напору диких кочовиків, точно так як в іншому куточку Європи такий же подвиг випав на долю сербського народу» [11, 335]. Війни козаків із турками і татарами історик інтерпретував як «велику боротьбу, яку вже багато віків вело християнство і європейська цивілізація проти мусульманства і азійського варварства» [11, 338]. Як бачимо із наведених фрагментів, козацько-турецькі війни М. Костомаров вписує у контекст цивілізаційних конфліктів не лише Слов'янського світу, а і Європи.

Виклади української історії у його працях нерідко здійснюються у порівняльному аспекті – не тільки з «общеруським» чи всеслов'янським історичними процесами, але і європейськими. Такий загальноєвропейський компаративний контекст історичних студій дає підстави резюмувати, що у світогляді М. Костомарова (особливо у пізній період наукової діяльності) не було всеохопного негативізму щодо Європи. Пізній Костомаров категорично не сприймав лише окремих атрибутів європеїзму – таких, як католицизм чи рух германців на схід. Учений, перебуваючи у 1870 – 1880-х рр. під впливом позитивізму [3, 362], частково поділяв засади європоцентризму. Тому подекуди у його працях та публіцистиці простежуємо доволі толерантні інтерпретації європейських впливів на українську історію. Світоглядну еволюцію Миколи Кос-

томарова можна розцінювати, на наш погляд, як один із перших кроків у тривалому та суперечливому процесі переходу української інтелектуальної думки від слов'янської до європейської ідентичності.

Таким чином, науково-історичну та публіцистичну спадщину М. Костомарова пропонуємо вважати одним із головних джерел вивчення цивілізаційної ідентичності представників української інтелігенції ХІХ ст. Його історичні тексти найбільш концептуально відображають світоглядні засади прихильників слов'янської ідентичності й зримо окреслюють їхнє ставлення до Європи. М. Костомарову належить одне із провідних місць у процесі генези української цивілізаційної ідентичності. З одного боку, в його історичній спадщині маємо найбільш чітку й виразну з-поміж українських істориків концептуалізацію слов'янської цивілізаційної ідентичності з однозначним поглядом на Європу / Захід як «чужий» життєпростір; з іншого – у пізніх історичних текстах М. Костомарова простежуємо ознаки європоцентричного світогляду й початки толерантної рецепції європеїзму. Це виражалося у костомарівському визнанні за Європою статусу «цивілізованого» і «культурного» середовища й позитивній інтерпретації європейської «просвіти». Звідси констатуємо світоглядну еволюцію Миколи Костомарова як таку, що відображає ключовий момент трансформації цивілізаційної ідентичності українських інтелектуалів – початок зміни слов'янської ідентичності на європейську.

1. Валіцький Анджей, *В полоні консервативної утопії: Структура і видозміни російського слов'янофільства*, Київ: Основи 1998, 710 с.

2. Вулф Ларі, *Винайдення Східної Європи: Мапа цивілізації у свідомості епохи Просвітництва*, Київ: Критика 2009, 592 с.

3. Микола Костомаров: *Віхи життя і творчості. Енциклопедичний довідник*, Київ: Вища школа 2005, 543 с.

4. Костомаров Николай, *Гетманство Выговского*, [в:] *Idem, Приемники Богдана Хмельницкого*, Київ 2007, с. 7-108.

5. Костомаров Николай, *Господство дома Св. Владимира: Русская история в жизнеописаниях её главнейших деятелей*, Москва 1993, 767 с.

6. Костомаровъ Николай, *Двѣ русскія народности*, [в:] *Idem, Историческія монографіи и изслѣдованія Николая Костомарова*, Томъ первый, Санкт-Петербургъ 1872, с. 53-108.

7. Костомаров Николай, *Домашняя жизнь и нравы великорусского народа*, [в:] *Idem, Русские нравы. Исторические монографіи и исследования*, Москва 1995, с. 5-180.

8. Костомаров Николай, *Мазепа*, Москва: Республика 1992, 335 с.

9. Костомаровъ Николай, *Мысли о федеративномъ началѣ Древней Руси*, [в:] *Idem, Историческія монографіи и изслѣдованія*, Томъ первый, Санкт-Петербургъ 1872, с. 3-49.

10. Костомаров Николай, *Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке*, [у:] *Idem, Слов'янська міфологія*, Київ: Либідь 1994, с. 280-296.

11. Костомаров Николай, *О воспоминаниях борьбы казаков с мусульманством в народной южнорусской поэзии*, [в:] *Idem, Казаки: Исторические монографіи и исследования*, Москва 1995, с. 328-338.

12. Костомаров Николай, *О причинах и характере унии в Западной России*, [у:] *Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова*, Київ: Державне видавництво України 1928, с. 1-40.

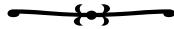
13. Костомаров Николай, *Руина*, [в:] *Idem, «Руина», «Мазепа», «Мазепинцы»: Исторические монографии и исследования*, Москва 1995, с. 7-406.

14. Костомаров Николай, *Старый спор (Последние годы Речи Посполитой)*, Москва-Смоленск: Смядынь 1994, 768 с.

15. Костомаров Николай, *Черты народной южно-русской истории*, [в:] *Idem, Исторические произведения. Автобиография*, Київ 1989, с. 8-107.

16. *Рукопис М. І. Костомарова «Книги буття українського народу»*, [у:] *Кирило-Мефодіївське товариство*, Том 1, Київ, 1990, с. 250-258.

17. Рябчук Микола, *Західники мимоволі: парадокси українського нативізму*, [у:] *Idem, Від Малоросії до України: парадокси запізнілого націєтворення*, Київ: Критика 2000, с. 66-102.



**Vitalii Telvak**

**THE REVIEWERS OF MYKHAYLO HRUSHEVSKYI'S WORKS:  
AN ATTEMPT OF COLLECTIVE PORTRAIT (BEFORE 1914)**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Віталій Тельвак**

**РЕЦЕНЗЕНТИ ПРАЦЬ МИХАЙЛА ГРУШЕВСЬКОГО:  
СПРОБА КОЛЕКТИВНОГО ПОРТРЕТУ (ДО 1914 РОКУ)**

*Abstract:* The article deals with the study of personal dimension of the problem of the review of Mikhaylo Hrushevskiy's works during 1890 – 1914. The motives of scholar appeals to the work and activity of Ukrainian historian of that time have been revealed. The dominant age groups are determined and the ideological face of Ukrainian, Russian, Polish and Western European reviewers of M. Hrushevskiy's works have been clarified. The conclusion about the prevalence of professional historians and academic motivation among the reviewers of scientific results of the author's of *History of Ukraine-Rus'* has been made.

*Keywords:* M. Hrushevskiy, reviewers, scientific criticism, *History of Ukraine-Rus'*, *"Essay of History of Ukrainian People"*

В історіографії ХХ – початку ХХІ століття проблема рецензії творчої спадщини Михайла Грушевського неодноразово була предметом уваги як у спеціальних, так і в узагальнюючих студіях. Тож на сьогодні ми доволі повно поінформовані про особливості критичного звернення до численних праць українського історика представників багатьох національних історіографічних шкіл та різних ідейних таборів зі зрозумілим переважанням українського інтелектуального сегменту. При цьому акцент традиційно робився на різноманітності оціночних інтерпретацій. Персональний же вимір проблеми

як історіографічний феномен перебував фактично поза увагою дослідників. Попри зрозумілу наукознавчу вагомість такої постановки питання, його невирішеність ускладнює створення стереоскопічної картини рецензії спадщини автора *Історії України-Руси*.

Оглядаючи цілість процесу рецензування праць М. Грушевського від початку 1890-х до середини 1930-х років, можемо говорити про існування двох майже однакових у часі періодів, водорозділом між якими є початок Першої світової війни. Ці періоди помітно відрізняються між собою не тільки обставинами

та пріоритетами творчої діяльності вченого, але й, що для нас важливіше, цілковито відмінним історіографічним та ідеологічним контекстом їхнього обговорення. З огляду на це, вважаємо за доцільне з'ясувати персоналіїну складову проблеми рецензування наукових праць М. Грушевського у період від 1890-х років і до вибуху Великої війни.

Аналіз останніх досліджень свідчить, що на сьогодні відсутні спроби цілісного осмислення персоналіїного виміру процесу рецензування праць М. Грушевського протягом 1890 – 1914 років. Наразі маємо лише поодинокі праці, в яких висвітлено реакцію на наукову творчість українського історика в різних академічних та національних середовищах [10], [12], [15-19], [23], [26, 290-311], [27, 393-407], а також рецензування його праць поодинокими українськими [1], [2], [3], [5-7], [11], [13], [14], [22], російськими [4], [12], польськими [24] та румунськими [20] вченими. Тож актуальною є спроба створення колективного портрету оглядачів праць М. Грушевського до початку Першої світової війни.

Вже перші наукові праці вихованця Київського університету були прорецензовані тогочасними провідними фахівцями східноєвропейської історії. Серед українських критиків бачимо такі авторитетні імена як Михайло Драгоманов, Володимир Антонович, Володимир Іконников, Петро Голубовський, Никандр Молчановський, Юхим Сіцинський, Агатангел Кримський [21, 19-39]. Перші три на час рецензування праць молодого вченого були визнаними корифеями української науки і представляли старшу генерацію істориків. П. Голу-

бовський та Н. Молчановський належали до першого покоління представників школи В. Антоновича. Дещо старший за М. Грушевського Ю. Сіцинський представляв подільський науковий осередок. Єдиний з оглядачів, хто був молодший за рецензованого автора – це А. Кримський. На час написання ним рецензій він навчався у Московському університеті.

З російських рецензентів перших творів М. Грушевського переважали його однолітки Александр Кізеветтер, Павел Мілюков і Владімір Боцяновський [21, 22-24]. Як і рецензований ними автор, на час написання рецензій вони робили свої перші кроки в науці. З них А. Кізеветтер та П. Мілюков стали у майбутньому чоловічими представниками російської науки та громадсько-політичного життя. До старшого покоління російських рецензентів належали Іван Філевіч та Александр Пипін, які на час написання рецензій були визнаними авторитетами у своїй галузі. Вони представляли, відповідно, варшавський та петербурзький наукові осередки.

Польські дослідники становили найменш численну групу оглядачів ранніх праць Михайла Грушевського. При цьому домінували виключно представники старшого покоління польської науки. Александр Яблоновський, Антоній Прохаска чи Алоїзій Шарловський на початку 1890-х років мали загальноновизнані наукові досягнення. На рік старшим від Михайла Грушевського був Александр Чоловський [18, 47-50]. Прикметно, що всі рецензії згаданих авторів з'явилися на сторінках лише одного періодичного видання – тогочас-



ної найбільш авторитетної трибуни польської історіографії – журналу «Kwartalnik Historyczny» [17, 3-11].

Від переїзду М. Грушевського до Львова і до вибуху Першої світової війни коло рецензентів різноплянних праць українського вченого стрімко розширилося. Це пояснюється як нарощуванням динаміки його власної наукової праці, так і зростаючою заангажованістю діяча в українське культурно-просвітнє та громадське життя. Остання обставина зумовила постійне збільшення частки публіцистів і політичних оглядачів серед рецензентів творів М. Грушевського.

Ще одна виразна тенденція стосується вікового аспекту порушеної проблеми. Якщо у попередньому періоді зрозуміло домінували дослідники старшого, стосовно М. Грушевського, покоління науковців, то надалі бачимо постійне «омолодження» колективу рецензентів. Частка старших за українського вченого дослідників зменшується і поступово серед критиків домінують його однолітки, а в останнє передвоєнне десятиліття помітним стає голос молодших за нього колег, включно з представниками львівської історичної школи.

Цілком очікувано, що найстрімкіше зросла кількість українських рецензентів. Тут ми бачимо найбільш знакових представників всіх вікових генерацій та партійних таборів. Відзначимо, що серед них переважали фахові історики або особи, які отримали історичну освіту. Серед симпатиків історіографічної моделі Михайла Грушевського старшого покоління назвемо Олексія Маркевича, Володимира Щербину, Івана Франка та Никандра Молчановського. Серед

однолітків львівського вченого згадаємо такі заслужені для українства імена як Микола Василенко, Максим Славинський та Гнат Житецький. Не менш відомими в українській науці були й представники молодшого покоління українських рецензентів. Назвемо хоча б Володимира Гнатюка, Олександра Лотоцького, Дмитра Дорошенка, Володимира Дорошенка, Михайла Возняка, Василя Доманицького, Іполіта Бочковського, В'ячеслава Прокоповича чи Михайла Могилянського [21, 41-74].

Першоплянними постатями представлені й українські рецензенти науково-популярних праць М. Грушевського. Тут у першу чергу згадаємо Софію Русову, Ольгу Косач, Івана Копача, Миколу Зерова, Миколу Вороного, Володимира Левицького та інші голосні у той час імена [25, 348-358]. До суспільно-політичної публіцистики видатного вченого зверталися, наприклад, такі помітні в українському русі діячі як Микита Шаповал, Микола Порш, Олександр Барвінський та Михайло Павлик.

Звісно, що найбільш переконаними прихильниками історіографічних ідей і суспільно-політичної практики М. Грушевського були його учні. У той час рецензіями на наукові та публіцистичні праці львівського професора відгукнулися Мирон Кордуба, Степан Томашівський, Іван Крип'якевич, Іван Джиджора, Микола Залізник [14, 160-197]. Їхні відгуки на наукові твори вчителя були загалом компліментарними, хоча й нерідко містили зауваження полемічного характеру.

Складнішою справа була з громадською публіцистикою М. Грушевського. Не всі його учні сприй-

мали тактику політичної боротьби вчителя та визнавали проголошені ним пріоритети поступу тогочасного українства. При цьому вони не наважувалися полемізувати «з відкритим забором» і робили це анонімно або не публічно (переважно в епістолярії). Тут у першу чергу згадаємо, звісно, С. Томашівського [2, 187-195], [11, 352-361].

До першоплянових постатей власних партійних таборів належали й ідейні опоненти М. Грушевського, що заповзято критикували його історіографічну модель. У Галичині це були, передусім, москвофіли. Тут бачимо як представника старшого покоління цієї течії Пилипа Свистуна, так і його молодших однодумців Осипа Мончаловського та Володимира Мільковича. Серед наддніпрянських істориків схемі Грушевського найбільш аргументовано опонували вихованці Київського університету Іван Лінниченко та Андрій Стороженко [12, 131-154].

У передвоєнне десятиліття значно зросло й коло російських рецензентів М. Грушевського. Відзначимо, що в цьому була значна заслуга самого українського вченого, який від 1904 р. активно наповнював читачький простір імперії Романових перекладами своїх праць. Найбільш жваве обговорення у середовищі російських інтелектуалів викликали переклади поодиноких томів *Історії України-Руси*, а також його науково-популярні *Очерк истории украинского народа* (*Нарис історії українського народу*) та *Иллюстрированная история Украины* (*Ілюстрована історія України*) [19, 18-50].

Серед російських рецензентів історичних творів М. Грушевського ба-

чимо найбільш авторитетних у той час дослідників східноєвропейської тематики. У віковому пляні тут помітні представники різних генерацій з виразним домінуванням ровесників українського ученого. До старшого покоління можемо віднести лише Дмитрія Корсакова. До однієї з Михайлом Грушевським вікової генерації відносяться Павел Мілюков, Александр Кізеветтер, Венедікт Мякотін, Александр Пресняков, Васілій Сторожев, Ніколай Чечулін, Александр Яцимірський, Аркадій Лященко, Васілій Корабльов, Ніколай Рожков та Константін Радченко. Значно молодшим за українського історика був фактично лише Георгій Вернадський.

Серед російських рецензентів Михайла Грушевського найбільш послідовно йому надалі опонував Тимофей Флорінський – представник старшого покоління російських інтелектуалів. Його тези мали помітний вплив на антиукраїнську риторику правомонархічних публіцистів типу Сергея Щоголева, Анатолія Савенка, Андрея Реннікова чи Івана Сікорського. Значною популярністю погляди київського цензора користувалися й у середовищі галицьких москвофілів [12, 131-154]. З марксистських позицій вартість суспільно-політичних гасел Михайла Грушевського піддав сумніву Владімір Ульянов (Ленін) [8, 26].

Авторитетними постатями у фаховому середовищі були представлені й польські критики наукових праць М. Грушевського. Тут також спостерігаємо виразну тенденцію до «омолодження» кола рецензентів українського історика. До старшого покоління оглядачів творів авто-

ра *Історії України-Руси* відносяться Францішек Равіта-Гавронський, Анатоль Левіцький, Александр Брікнер та Антоній Прохаска. Молодшими за українського історика були Станіслав Здзярський, Мар'ян Гойський і Людвік Колянковський [19, 78-97].

Загострення польсько-українських протиріч у Східній Галичині на початку ХХ ст. привернуло увагу польських інтелектуалів до суспільно-політичної публіцистики М. Грушевського. З більшою чи меншою дозою критики на неї відгукнулися такі авторитетні у своїх ідейних середовищах оглядачі як Леон Василевський, Людвіг Кульчицький чи вже згадуваний Францішек Равіта-Гавронський.

Цікавим явищем рецепції історіографічних ідей М. Грушевського у передвоєнний час стала поява рецензентів, які артикулювали свої зауваження з погляду білоруського історичного інтересу. Маємо на увазі вихованця київської школи документалістів Митрофана Довнар-Запольського та Уладзіміра Пічету [21, 110; 122]. Перший був майже однолітком М. Грушевського; У. Пічета ж належав до покоління 1870-х.

Реномованими іменами у галузі вивчення східноєвропейського минулого були представлені й поодинокі оглядачі з інших національних історіографічних шкіл. Серед чеських інтелектуалів праці Михайла Грушевського зацікавили і представника старшого покоління Ватрослава Ягіча, і його однолітка Карела Кадлеца, і репрезентанта більш молодій генерації Яна Славіка [23, 240-258]. Серед румунських інтелектуалів опонувати українському колезі взявся дещо молодший за нього Ніколае

Йорґа – клясик румунської історіографії та впливовий суспільно-політичний діяч [20, 840-844]. Серед німецьких учених на переклад першого тому *Історії України-Руси* відгукнулися знані славісти Леопольд Карл Гетц, Рудольф Штібе та Отто Геч [15, 148-155]. Усі вони були дещо молодшими за рецензованого автора, але належали до однієї з ним наукової генерації, що сповідувала ранкеянсько-позитивістські цінності наукового знання.

Відзначимо, що більшість зі згаданих вище рецензентів М. Грушевського зверталися до його творів лише один раз. Найбільш активними серед українських оглядачів ученого були Д. Дорошенко та В. Доманицький на Наддніпрянщині й С. Томашівський у Галичині. Серед російських критиків більше одного разу до праць українського історика зверталися В. Сторожев, А. Кізеветтер, А. Яцимирський, а також його довголітній опонент Т. Флорінський. Серед польських інтелектуалів неодноразово рецензували студії автора *Історії України-Руси* А. Прохаска, А. Брікнер та Ф. Равіта-Гавронський. Двічі зверталися до праць М. Грушевського чехи Я. Славік та К. Кадлец.

Розглядаючи гендерний вимір нашої проблеми відзначимо тотальне переважаюче чоловіків, що відповідало тогочасній ситуації у науці, утім і в історичній, з її виразно маскулінним обличчям. Цікаво, що тогочасне листування українських діячів доносить до нас несміливість жінок публічно висловити свої оцінки праць М. Грушевського. Як ілюстрацію, наведемо уривок з листа Лариси Старицької-Черняхівської до львівського професора. Ділячись своїми

враженнями про *Ілюстровану історію України*, вона пише: «Я з захватом прочитала Вашу книжку і хтілося б мені написати про неї, та боюсь «держать»» [9, 508]. Загалом у зазначений період серед жінок-рецензентів науково-популярних праць М. Грушевського бачимо лише двох діячок українського просвітницького руху на Наддніпрянщині – Софію Русову та Олександру Косач.

Підсумовуючи наші спостереження над персоналіїним виміром проблеми рецензування праць М. Грушевського наприкінці XIX – на початку XX ст., відзначимо домінування фахових істориків. При цьому до його наукових творів зазвичай зверталися першоплєнові постаті національних історіографічних осередків, тим самим визнаючи лідерство ученого в українській гуманітаристиці. Подібною була й ситуація з оглядачами суспільно-політичної публіцистики українського діяча. І в цьому випадку ми бачимо голосні імена представників різноколірних партійних таборів, які підносили впливовість М. Грушевського на процес становлення модерного українського руху. Перспективним напрямком подальшого вивчення проблеми є створення колективного портрету рецензентів праць М. Грушевського, написаних у наступний – міжвоєнний період.

### Bibliography and Notes

1. Атаманенко Алла, *Розвиток грушевськознавства в діаспорі*, «Український історик» 2006-2007, № 4 / 1-2, с. 154-182.

2. Бортняк Надія, *Степан Томашівський: до відносин із Михайлом Грушевським* [у:] Михайло Грушевський і

*Львівська історична школа: Матеріали конференції*, Львів, 24-25 жовтня 1994 р., Нью-Йорк-Львів, 1995, с. 187-195.

3. Винар Любомир, *Дмитро Дорошенко – видатний дослідник української історіографії і бібліографії*, «Український історик» 1982, № 3-4, с. 40-78.

4. Гирич Ігор, *Венедикт М'якотін і українська історіографія*, [у:] *Історіографічні дослідження в Україні*, Випуск 22: *Доповіді та матеріали Міжнародної наукової конференції "Інститут історії України на зламі епох, у світлі традицій та перетворень. 75 років інституціонального буття"*, 20-21 жовтня 2011 р., м. Київ, Київ: Інститут історії України 2012, с. 541-564.

5. Гирич Ігор, *М. Грушевський та В. Антонович: творчі контакти та суспільно-політичні погляди*, [у:] *Академія пам'яті професора Володимира Антоновича*, Київ 1994, с. 133-160.

6. Гирич Ігор, *Михайло Грушевський та Іван Франко: громадське і приватне*, [у:] *Франкознавчі студії. Збірник наукових праць*, Дрогобич: Коло 2007, Випуск четвертий, с. 590-642.

7. Гирич Ігор, *М. Грушевський і М. Василенко (До історії творчих взаємин)*, [у:] *Український археографічний щорічник*, Нова серія, Київ 1999, Випуск 3/4, с. 344-355.

8. *Ленинський збірник*, Москва 1937, Том XXX, 526 с.

9. *Листування Лариси Старицької-Черняхівської з Михайлом Грушевським* / Публікація В. Заруби, [у:] *Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка*, Львів 2013, Том CCLXV: *Праці Історично-філософської секції*, с. 488-516.

10. Моторний Володимир, *Діяльність М. Грушевського в оцінці чеської академічної громадськості*, [у:] *Михайло Грушевський і Західна Україна. Доповіді й повідомлення наукової конференції*, Львів 1995, с. 61-65.

11. Пшеничний Євген, «...Щадить цензорського олівця»: до історії появи статті С. Томашівського «Наша політи-

ка», «Український історик» 1991–1992, № 3-4, с. 352-361.

12. Тельвак Віталій, «Ересиарх українського движенья» (рецепція творчої спадщини М. Грушевського в російському правомонархічному середовищі першої третини ХХ ст.), [у:] *Історіографічні дослідження в Україні*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2010, Випуск 20, с. 131-154.

13. Тельвак Віталій, *Грушевськіана Дмитра Багалія*, [у:] *Вісник Черкаського університету*, Серія: Історичні науки, Черкаси 2010, Випуск 192, с. 7-14.

14. Тельвак Віталій, *Михайло Грушевський в оцінках своїх учнів (перша третина ХХ ст.)*, [у:] *Історіографічні дослідження в Україні*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2013, Випуск 23, с. 160-197.

15. Тельвак Віталій, *Михайло Грушевський та німецьке слов'янознавство першої третини ХХ століття*, [у:] *Студії з архівної справи та документознавства* / Ред. І. Матяш, Київ 2009, Том 17, с. 148-155.

16. Тельвак Віталій, *Наукові погляди Михайла Грушевського в історіографічних дискусіях у Російській імперії кінця ХІХ – початку ХХ ст.*, [у:] *Студії з архівної справи та документознавства*, Київ 2008, Том 16, с. 42-57.

17. Тельвак Віталій, *Огляд української історіографії кінця ХІХ – початку ХХ століття на сторінках „Kwartalnika Historycznego”*, [у:] *Вісник Черкаського університету*, Серія: Історичні науки, Черкаси 2005, Випуск 66, с. 3-11.

18. Тельвак Віталій, *Польська грушевськіана кінця ХІХ – початку ХХ ст.*, «Український історик», № 3-4 / 1, 2004-2005, с. 47-60.

19. Тельвак Віталій, *Постать Михайла Грушевського в історіографії Центрально-Східної Європи (кінець ХІХ – 30-ті роки ХХ століття)*, Дрогобич: Дро-

гобицький державний педагогічного університету імені Івана Франка 2012, 169 с.

20. Тельвак Віталій, *Рецензія Ніколае Йорги на «Geschichte des ukrainischen (ruthenischen) Volkes» Михайла Грушевського*, [у:] *Український археографічний щорічник*, Нова серія, Київ 2007, Випуск 12, с. 840-844.

21. Тельвак Віталій, *Творча спадщина Михайла Грушевського в оцінках сучасників (кінець ХІХ – 30-ті роки ХХ століття)*, Київ-Дрогобич: Вимір 2008, 494 с.

22. Тельвак Віталій, *Творча спадщина Михайла Грушевського в історіографічній рефлексії Дмитра Дорошенка (перша третина ХХ ст.)*, [у:] *Вісник Черкаського університету*, Серія: Історичні науки, Черкаси 2012, № 29 (242), с. 9-15.

23. Тельвак Віталій, *Чеська грушевськіана першої третини ХХ століття*, [у:] *Історіографічні дослідження в Україні*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2008, Випуск 19, с. 240-258.

24. Тельвак Віталій, Вікторія Тельвак, *Грушевськіана Францішка Равіти-Гавронського*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Lublin 2013, Volume IV, s. 260-267.

25. Тельвак Віталій, *Науково-популярні праці Михайла Грушевського в історіографічних дискусіях початку ХХ століття*, [у:] *Дрогобицький краєзнавчий збірник*, Випуск Х, Дрогобич: Коло 2006, с. 348-358.

26. Adamski Łukasz, *Nacjonalista postępowy. Mychajło Hruszewski i jego poglądy na Polskę i Polaków*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN 2011, 369 s.

27. Plochy Serhii, *Unmaking Imperial Russia. Mykhailo Hrushevsky and the Writing of Ukrainian History*, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press 2005, 614 pp.

# Cultural Studies

**Volodymyr Aleksandrovych**

**VOTIVE IMAGE OF MITRED DEAN OF ZAMOŚĆ MIKOŁAJ KIŚLICKI  
FROM 1612 IN ZAMOŚĆ CATHEDRAL (PART 1)**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian studies,  
National Academy of Sciences of Ukraine

**Wołodymyr Ałeksandrowycz**

**WOTYWNY OBRAZ DZIEKANA INFUŁATA ZAMOJSKIEGO  
MIKOŁAJA KIŚLICKIEGO Z ROKU 1612  
W KATEDRZE ZAMOJSKIEJ (CZĘŚĆ 1)**

*Abstract:* The article analyses a votive image (votum) of Mikołaj Kiślicki, a resident of Lviv and a canon of Zamość College preserved in Zamosc Cathedral. It analyses the images interpretations in existing literature and argues that they are indeterminate and superficial. It also presents biographical information about the model, which made it possible to have a new approach to the study of the image.

*Keywords:* Mikołaj Kiślicki, votive image of 1612, Zamość Cathedral

Opublikowany ostatnio przegląd skromnych, jednak wymownych w swych świadectwach materiałów źródłowych do dziejów malarzy zamojskich czasów Jana Zamojskiego [9, 314-335], [10, 318-334] zademonstrował jak-najszerszą rozbudowę ich środowiska profesjonalnego pod względem liczebności. Była ona wynikiem nie tylko siły przyciągania patrona oraz mecenas, świadectwem zaistniałych w jego kręgu możliwości, lecz również, jak się można domyślać, ponieważ pozostało to *sine litera*, – też jego pewnych specjalnych wysiłków, podjętych w tym kierunku [10, 331]. Bez tego czynnika trudno sobie wyobrazić tak intensywny rozwój środowiska malarzy w nowozałożonym

Zamościu, naturalnie pozbawionym niezbędnych korzeni oraz podgruncia historycznego. Dlatego ten niedostatek „warunków naturalnych” kompensowano zainicjowaną przez właściciela świadomą działalnością, która zaowocowała tak poważnym wynikiem. Ze skąpych świadectw źródłowych powstaje również żywy obraz aktywności zawodowej środowiska malarzy zamojskich, lecz na ten właśnie najważniejszy dla historii sztuki temat tradycyjnie posiadamy niewiele wiadomości. Znany obraz epoki przekonuje, iż zamojscy malarze kanclerza i hetmana – to przede wszystkim malarze religijni, ponieważ pomimo powolnego narastania w ciągu XVI w., a szczególnie w ostatnich dzie-

sięcioleciach tego stulecia znaczenia pierwiastka świeckiego w aktywności zawodowej działających na terenach kraju artystów, potoczna praktyka środowiska cechowego w zasadzie wciąż jeszcze niezbyt często wychodziła poza zwykły zakres malarstwa sakralnego. Najdobitniej wskazuje na to zwłaszcza actualizowany, jednak wyraźnie jeszcze z roku 1581, powtarzający program jednak z r. 1490 i nakazujący wykonanie obrazów Matki Boskiej, Ukrzyżowania z Matką Boską i świętym Janem oraz obrazu świętego Jerzego [25, 299]. Dlatego wyeksponowany w potwierdzonym uchwałą Rady miejskiej Lwowa z dnia 21 stycznia 1597 r. statucie nowozałożonego bractwa i cechu malarzy katolickich pierwiastek świecki w postaci włączenia do sztuk cechowych wizerunku całopostaciowego oraz obrazu batalistycznego lub łowów [20, 100-101] nie miało oddbiegać od rozpowszechnionych na miejscowym gruncie zwykłych praktyk rzemieślniczych [8, 110-114]. W wyniku tego nie pozostawił taki układ żadnych trwalszych śladów swej egzystencji w potocznym życiu artystycznym miasta w postaci autentycznych zabytków. Również wyjątkowym zjawiskiem występuje zaświadczone na samym początku XVII w. wykonanie przez miejscowego malarza Marcina Ziarnka obrazu Susanny dla zleciodawcy z Nowego Sącza [3, 533]<sup>1</sup>. Wobec tego nie wypadało by powątpiewać, iż głównym kierunkiem działalności również dla artystów zamojskich przełomu XVI-XVII w. miało nadal pozostawać malarstwo sakralne.

Niestety, aktualnie prawie nie posiadamy konkretnych wiadomości źród-

<sup>1</sup> Autorem jest mało znany młodszy brat znanego malarza lwowskiego oraz rytownika paryskiego Jana Ziarnka (o nim zob. [25]. Datowany na rok 1604 kontrakt opublikowano [5, 365]).

łowych na temat zamoyskiego malarstwa religijnego czasów kanclerza Jana Zamoyskiego. Przytoczone dane źródłowe o miejscowych malarzach, pochodzące przede wszystkim z akt miasta, rysują zbyt skromny obraz tego dominującego kierunku aktywności zawodowej miejscowych artystów. Praktycznie został on ograniczony do jedynej przetwartej w testamencie mieszczki Anny Raszkowej wzmianki, że w roku 1607 malarz Jakub Skopowski na jej zlecenie pracował nad jakimś najprawdopodobniej niewielkim ołtarzem [10, 319].

Spośród zachowanych zabytków da się zaproponować również niewiele uzupełnień. Pierwszy powód dla tego prawdopodobnie miał by podawać wizerunek św. Tomasza apostoła, patrona Zamościa. Jak wykazał J. Kowalczyk, kult kanclerza dla św. Tomasza apostoła wywodził się z głębokiej tradycji rodzinnej [16, 122-123]. Protoplastą jelitczyków na Zamościu był bowiem zmarły ok. r. 1473 Tomasz z Łąznina w ziemi łeczyckiej. On to przeniósł się do ziemi bełskiej, gdzie, wykupiwszy grunta, dał początek miejscowej gałęzi rodu, który w taki właśnie sposób stał się rodem Zamoyskich. Opisał te jego wczesne dzieje sam kanclerz w krótkim zebraniu historii rodziny, wydanym już po jego śmierci [30, 14] (znajduje się tu również imaginacyjny wizerunek drzeworytniczy protoplasty rodu). O tym, jakie ważne znaczenie ten święty patron przodka mógł mieć dla kanclerza poucza inny znany przykład. Zwracając się w roku 1582 do papieża Grzegorza XIII z prośbą o przekazanie relikwii św. Mikołaja [11, 3: 13], odwoływał się Jan Zamoyski do pamięci Mikołaja Zamoyskiego (1472 – 1532), oficjała chełmskiego oraz kanonika krakowskiego [14, tabl. 135].

Postać św. Tomasza apostoła w świetle ówczesnej religijności przybie-



rała głębszy sens. Przy końcu roku 1596 kanclerz miał powiedzieć do bawiącego wówczas w Zamościu Włocha Bonifacio Wanozziego, że budująca się kolegiata będzie konsekrowana ku czci św. Tomasza apostoła, „którego to świętego [...] zawsze czciła jego rodzina” [22, 263]. Jest to niewątpliwe świadectwo jakiejś dawniejszej tradycji, na temat której nie posiadamy autentycznych przekazów źródłowych. Wobec tej wypowiedzi kanclerz występował kontynuatorem dawnego kultu rodzinnego, rozwijając go na taką skałę, jaką mógł sobie pozwolić w wyniku posiadanego stanowiska oraz wypływających z niego możliwości. Szanowanie apostoła na gruncie Zamościa daje się śledzić prawie od samego początku dziejów miasta. Już w roku 1580 na mocy przywileju królewskiego z dnia 12 czerwca otrzymał Zamość herb z wyobrażeniem św. Tomasza apostoła<sup>2</sup>. W znanym liście do papieża z roku 1582, zwracając się z prośbą o różne relikwie kanclerz prosił również relikwie św. Tomasza apostoła. Te starania po siedmiu latach doszły do skutku i z Rzymu nadesłano pożądany drogocenny dar [16, 120, przyp. 49]. W oczach kanclerza oraz jego rodziny był ten kult najwyraźniej „uzasadniony” podług powszechnie stosowanych w owych czasach kryteriów. W dziejach apostoła upatrywano cały szereg aluzji do poszczególnych wydarzeń w życiu przodków Jana Zamoyskiego [28, 75]. Przede wszystkim protoplasta rodziny Florian Szary – rycerz króla Władysława Łokietka podług Jana Długosza<sup>3</sup> został przebity włóczniami w bitwie pod Płowcami w roku 1331 i to właśnie wtedy wyróżniono go przez króla nowym herbem Jelity w postaci trzech

skrzyżowanych włóczni [28, 77]. Przypominało to męczeńską śmierć apostoła w Indiach, w wyniku czego kopia jako atrybut męczeństwa apostoła była analogią do rodowego herbu Zamoyskich. Pomimo tych aluzji, wywodzących się z tradycji rodzinnej, szereg dalszych zasługujących na podkreślenie momentów wskazuje również wybór tematu obrazu głównego ołtarza kolegiaty. W znanym „wątpieniu Tomaszowym” w kontekście potrydenckiej religijności najwyraźniej akcentowano jako dominujący ważny w systemie światopoglądu chrześcijańskiego idący nicią przewodnią przez całe dzieje Nowego Testamentu końcowy wątek, związany z wyznaniem przez apostoła boskiej natury Chrystusa. Na znaczenie tego tematu najwyraźniej wskazują umieszczone w napisie nad głównym ołtarzem jako swego rodzaju motto tej świątyni słowa apostoła, z którymi się zwrócił do Chrystusa, przekonany w Jego zmartwychwstaniu: „Ty jesteś Pan mój i Bóg mój”. Rzetelny dobór treści poszczególnych napisów w kolegiacie oraz ich redagowanie osobiście przez kanclerza [16, 120] może być potraktowane jako kolejny dowód głębokiego sensu, wkładanego w rodzinną tradycję czci św. Tomasza apostoła.

Nie podlega wątpliwości, że główny ołtarz kolegiaty zamojskiej miał stać się swego rodzaju zwieńczeniem tych wizji. Wskazują na to zwłaszcza przechowane w źródłach świadectwa o dość szczegółowym omówieniu przez kanclerza nie tylko tematu, lecz nawet charakteru pożądanej tytułowej obrazu wielkiego ołtarza. Pojawiają się te wiadomości w trzecim testamencie kanclerza z dnia 15 października 1601 r. [16, 119, 198]. Jest to najważniejsze z nielicznych zachowanych świadectw źródłowych na temat przedsięwzięć Jana Zamoyskiego

<sup>2</sup> [14, 2: 398]. O herbie Zamościa zob. [27, 3-4].

<sup>3</sup> Nowsza historiografia traktuje tę opowieść Długoszową jako legendę [12, 74].

na polu malarstwa religijnego. Lecz nie było to dzieło artystów domowych – zostały obrazy ołtarza głównego zamówione w Wenecji w warsztacie Dominika Tintoretta, syna oraz spadkobiercy jednego z najśłynniejszych malarzy weneckich XVI w. Jakopo Tintoretto. Spośród sporządzonych we Włoszech obrazów nie zachowało się środkowe przedstawienie, o którym – poza tematem oraz szczegółami, przechowanymi w korespondencji kanclerza, – nie posiadamy żadnych pewnych wiadomości. Zaginęło również przeznaczone dla zwieńczenia ołtarza wyobrażenie Boga Ojca. Pozostały natomiast, chociaż i poza miejscem pierwotnego przeznaczenia, boczne przedstawienia patronów samego kanclerza – św. św. Jana Ewangelisty oraz Jana Chrzciciela (Tarnogród, kościół parafialny: do kościoła obrazy przeniesiono w roku 1766 [13, 152]). Należą do najważniejszych znanych w chwili obecnej z autopsji obrazów malarzy szkół obcych, sprowadzonych do kraju przez ówczesnych mecenatów polskich. Dają one wybitne świadectwo gustu kanclerza, lecz – rzecz naturalna – w żaden sposób nie mogą świadczyć o umiejętności jego malarzy.

Niestety nie przetrwały pewne obrazy religijne ówczesnych artystów Zamojskich w samym mieście ani w jego bliższych okolicach. Wśród takich zwracają uwagę tylko szczęśliwie zachowane w prezbiterium kolegiaty zamojskiej cztery duże obrazy z dziejów świętego Tomasza apostoła. Podług J. Kowalczyka zostały wykonane przez malarza Jana Kasińskiego w roku 1628 [17, 53] (bez źródła wiadomości). Niewątpliwie sporządzone dla wnętrza świątyni i znajdują się na swoim pierwotnym miejscu. Te cztery olbrzymie płótna w wybitny sposób uzupełniają program ikonogra-



*Ilustracja 1.* Wotywny obraz dziekana infułata zamojskiego Mikołaja Kiślickiego. 1612. Zamość, katedra

ficzny wnętrza kolegiaty.

W wyniku tak opłakanego stanu zachowania spuścizny malarstwa religijnego środowiska zamojskiego z około przełomu XVI – XVII w. wyjątkowego znaczenia przybiera przechowywany po dzień dzisiejszy w katedrze zamojskiej jako jej najstarsze malowidło miejscowej proveniencji<sup>4</sup> wotywny obraz ołtarzowy, powstały podług zachowanej na nim daty autorskiej tylko siedem lat po śmierci założyciela miasta oraz kolegiaty, w roku 1612 (*Ilustracja 1*). Chociaż w zasadzie nieco późniejszy, daje on jednak wybitne świadectwo sztuki sakral-

<sup>4</sup> Podług tradycji, starszym od niego miał być obraz Matki Boskiej w ołtarzu jej kaplicy, według podania przywieziony przez Jana Zamojskiego gdzieś z wyprawy ze stron moskiewskich. Ten miejscowy przekaz nigdy nie był kwestionowany, jak również sam obraz nie doczekał się fachowej konserwacji i opracowania. Prawdę mówiąc, w aktualnym stanie niczym nie przypomina on rosyjskie malarstwo ikonowe sprzed początku XVII w.

nej Zamościa tego tak mało potwierdzonego autentycznymi zabytkami okresu, dlatego powinien być uwzględniony jako pierwszy znany w chwili obecnej autentyczny przekaz malarstwa, zachowany na gruncie miasta.

Jest to dla Zamościa zabytek klasy wyjątkowej, jeszcze w XIX w. odnotowany jako obraz św. Mikołaja „w greckim ubiorze, nie bez zalet” [29, 276]. Biegłą wzmiankę o nim podaje również krótki opis kolegiaty w „Słowniku geograficznym” [26, 378]. Pobieźnie odnotował go też J. Mycielski [21, CLXIX]. Lecz tylko w latach 80. XX w. zamojski obraz św. Mikołaja ponownie wymieniono w krótkiej wzmiance<sup>5</sup> oraz opublikowano z szerszym komentarzem dziesięć lat później. Omówił go nieco dokładniej Piotr Krasny, nader powierzchownie jednak sięgając do problemów historyczno-artystycznych. Wcale nie chodziło nawet o samodzielne zjawisko kultury artystycznej, a wyjątkowo świadectwo wpływów sztuki Cerkwi wschodniej na malarstwo kościelne w Polsce XVII w. w ramach osobnego poświęconego temu zagadnieniu artykułu, opracowanego na przykładzie dwu tylko zabytków, z których jednym miał być właśnie zamojski obraz ołtarzowy<sup>6</sup>. Dlatego w dużej mierze na jego podstawie w tym artykule zaproponowano szersze wnioski na temat występowania elementów z kręgu Cerkwi prawosławnej w polskiej tradycji artystycznej XVII w.

P. Krasny interpretował obraz w duchu sytuacji po zawarciu unii cer-

<sup>5</sup> [17, 55] Niemniej jednak brak w tej publikacji opinii o lwowskich powiązaniach obrazu, którą przypisuje autorowi P. Krasny [18, 83].

<sup>6</sup> [18, 83-87]. Materiał dla omówienia podjętej kwestii posłużył również późniejszy obraz św. Jana Kantego w kościele parafijalnym w Rudkach w pobliżu Lwowa [18, 88-91].

kiewnej w Brześciu w roku 1596, stąd wniosek, iż połączenie w nim pierwiastków ikonografii łacińskiego Zachodu oraz prawosławnego Wschodu miało by wynikać „z pragnienia integrującej funkcji jego (św. Mikołaja. – W. A.) kultu” [18, 88]. Sięgając do tego wątku, autor najwidoczniej kontynuuje i rozwija opublikowaną przed laty krótką wypowiedź J. Kowalczyka na właściwy temat. Komentując starania Jana Zamoyskiego o pozyskanie relikwii św. Mikołaja dla Zamościa, zasłużony badacz sztuki kręgu zamojskiego podkreślił: „w doborze tej relikwii[i] nie bez znaczenia był także kult św. Mikołaja na Rusi Czerwonej, w kościele prawosławnym, co łączyłoby się z misyjną rolą kolegiaty wobec kościoła wschodniego na rzecz unii”<sup>7</sup>. Zdaniem P. Krasnego miało by to jeszcze inne znaczenie: „Postać św. Mikołaja mogła być zatem ukazywana jako element wspólnego dziedzictwa obu Kościołów sprzed Wielkiej Schizmy. Próby połączenia zachodniej i wschodniej ikonografii świętego wynikały więc zapewne z pragnienia wyeksponowania integrującej funkcji jego kultu” [18, 86]. Pomimo wątku walki z dyzunitami znane wydarzenie żywota świętego, kiedy w czasie soboru Nicejskiego z roku 329 gwałtownie wystąpił przeciwko Ariuszowi w obronie boskości natury Chrystusa, badacz zinterpretował jako podstawę dopatrywania się w obrazie zamojskim również treści antyariańskich w oparciu na ariańskie momenty dziejów pobliskiego Szczebrzeszyna oraz <sup>7</sup> [16, 120-121] Autor nie wyjaśnił na czym ta rol misyjna miała by polegać. Przypomnimy na marginesie, iż owe starania o relikwije św. Mikołaja kanclerz czynił jeszcze w r. 1582. Wobec takiej daty przypisany wątek integralny pounijny przybiera wyraźnej retrospekcji, która całkowicie unieważnia możliwość jakiegoś określonego znaczenia tej wiarygodności, najoczywiście podanej „w ślady” wcześniejszych dziejów.

stanowisko fundatora Mikołaja Kiślickiego jako proboszcza szczepreskiego [18, 86-87]. Dlatego P. Krasny odnalazł w tym obrazie nawet swoisty paradoks w postaci wykorzystania przez ofiarodawcę wschodniego motywu ikonograficznego w walce pomiędzy dwoma odłamami zachodniej gałęzi chrześcijaństwa. Dostrzeżono również w owym zapożyczeniu dowód otwarcia Kościoła katolickiego na tradycję prawosławną, które zdaniem autora miało by nastąpić w wyniku unii Brzeskiej [18, 87], co trudno nie odebrać jako zdanie o wyraźnym charakterze propagandowym.

Chociaż te poglądy wydają się mieć pewne podstawy w niektórych „wschodniej” proveniencji szczegółach samego zabytku oraz ewentualnych okolicznościach jego powstania, niemniej jednak przedstawione wnioski potrzebują bliższego zbadania.

Najpierw ogólne rozumowania na temat wspólnej tradycji obu Kościołów oraz sytuacji pounijnej, zarysowanej się sprzed końca XVI w., powinny być udowodnione w swych konkretnych przejawach w samym obrazie, ponieważ szerokie wypowiedzi „ogólnohumanistyczne” najwidoczniej nie koniecznie prowadzą do wyjaśnienia właściwych treści, wkładanych do obrazu sprzed prawie trzystu lat przez jego fundatora. Nie warto chyba dyskutować o tym, że teza o znaczeniu św. Mikołaja jako objawu „wspólnego dziedzictwa obu Kościołów sprzed Wielkiej Schizmy” nie kryje żadnego pierwiastku indywidualnego – nie mniej pasowała by do każdego ze świętych tradycji wczesnochrześcijańskiej wskazanego okresu. Również w żaden sposób nie został podkreślony w samym obrazie wyraźnie wyeksponowany przez badacza wątek berestejski czy tym więcej...

walki z dyzunitami. Dlatego konkretna wymowa nader ogólnych wniosków P. Krasnego w sposób jaknajbardziej oczywisty jednoznacznie konfrontuje z pewnymi założeniami, służącymi dla nich podstawą. Chyba może najważniejszym jednak jest to, iż przy tak wyraźnie podług badacza wyeksponowanych różnorodnych treściach historyczno-religijnych, w zaproponowanej interpretacji wogóle nie znalazł miejsca temat dla obrazu takiego przeznaczenia zasadniczy, czyli... fundatorski. Okazuje się bowiem, że u P. Krasnego wcale o nim nie chodziło. Pozatym nie uwzględniono szeregu ważnych szczegółów samego przedstawienia, jak choćby postaci pary królewskiej, nie występujących w tradycyjnej ikonografii biskupa mireńskiego jak na Wschodzie<sup>8</sup>, tak również na Zachodzie. Wreszcie niema potrzeby udowadniać, iż podług powszechnie przyjętego w tej epoce obyczaju obraz wotywny dziekana infułata zamojskiego musiał mieć konkretny pierwowzór ikonograficzny. I to od niego właśnie należało by zacząć poszukiwania prawdziwych treści tego wotum.

Te uwagi wytyczają kierunek dalszych studiów nad obrazem ołtarzowym zamojskim. Nie podlega jednak wątpliwości, iż publikacja tego obrazu św. Mikołaja wzbogaciła spuściznę polskiego malarstwa religijnego początku XVII w. nie tylko o kolejny rzadki zabytek jednoznacznie wysokiej klasy. W wyniku opisanego powyżej stanu zachowania miejscowej spuścizny malarskiej przedstawia się on również objektem szczególnego znaczenia dla malarstwa kręgu zamojskiego. Szerzej rzecz biorąc, jest to wyjątkowej wagi pozycja dla tego

<sup>8</sup> Przegląd średniowiecznej ikonografii bizantyńskiej zob. [23].

ważnego regionu dziejów malarstwa religijnego przełomu XVI – XVII w., który dotychczas pozostaje nieopracowany wskutek najpierw strat w materiale zabytkowym oraz tradycyjnego braku wyraźniejszego zainteresowania historyków sztuki zachowanymi zasobami wiadomości źródłowych do dziejów ówczesnego malarstwa.

W wyniku całkiem wstępnego charakteru oraz zupełnie specjalnego kierunku zainteresowań zaproponowane przez P. Krasnego opracowanie zamojskiego obrazu św. Mikołaja nacechowane w gruncie rzeczy dość pobieżnym podejściem. Faktycznie autor skupił się przede wszystkim na interpretacji w kontekście najpierw sytuacji historyczno-religijnej w związku z kilku wybranymi momentami wciąż jeszcze prawie nieznannej biografii kanonika infułata zamojskiego. Wprowadzenie do obiegu naukowego tak złożonego w swej treści oraz wymowie zabytku naturalnie nasuwało wiele kwestii niemało wychodzących poza konkretne zadanie P. Krasnego w wymienionej publikacji. Dlatego oczywiście nie jest ta publikacja możliwie wszechstronnym opracowaniem obiektu (w nowszej literaturze wymieniono go również w związku z zamieszczonym przedstawieniem portretowym [6, 671], [7, 52]). Nie poruszono w niej zwłaszcza całego szeregu kwestii natury historyczno-artystycznej. Przede wszystkim najwidoczniej zbyt ogólnie, jak się wydaje, określono problem obecności wschodnich motywów ikonograficznych. W wyniku takiego podejścia o ich właściwym miejscu w strukturze formalno-artystycznej malarstwa naturalnie nie może być mowy. Jak już zaznaczono, zupełnie nie został omówiony problem pierwowzoru ikonograficznego głównego przedstawienia – o takim naogół nawet nie wspomniano.

Niewyjaśnioną pozostaje również kwestia wizerunków pary królewskiej, jej identyfikacji oraz stosunku do świętego, ponieważ jest to wątek, nie należący do żywota biskupa mireńskiego. Wydaje się pozatym, iż bardziej dokładnego rozeznania potrzebuje też problem samego pochodzenia obrazu zamojskiego. Wskazuje to na konieczność jego ponownego wnikliwego przebadania jak również śledzenie ewentualnych okoliczności jego sporządzenia. Najwyraźniej więcej uwagi zasługuje również postać samego fundatora.

Pod tym względem znane momenty biografii M. Kiślickiego, choć nie dają żadnych konkretnych wiadomości na temat powstania zamojskiego obrazu, pozwalają wyjaśnić wiele rzeczy w sprawie szerszych ewentualnych okoliczności jego pojawienia.

Pozatym warto zacząć najpierw od przejrzenia się osobie fundatora. Najważniejszym źródłem informacji o ofiarodawcy obrazu służy przechowywany wśród akt lwowskiej *Officium Jurisfidelium testament* dziekana infułata zamojskiego oraz inne materiały, dotyczące spraw majątkowych po jego zgonie. Pozwalają one przede wszystkim sprecyzować kwestię pochodzenia M. Kiślickiego. W literaturze fachowej istnieją wskazówki, iż miał on być dalekim krewnym kanclerza [16, 23]. Testament, spisany w Krasnymstawie w dniu 12 lutego 1621 r. [1, 1067] raczej świadczy iż dziekan infułat zamojski wywodził się z całkiem innego kręgu społecznego. Powiedział o sobie na wstępie tego dokumentu, iż „*in fide catholica parentibus catholicis ciuitate catholicissima Leopoliensem nasci*” [1, 1069], jego siostra wyszła za mąż za lwowianina Jana Kałuskiego [1, 1073], a swym bratem określa ławnika lwow-

skiego Adama Osmolskiego [1, 1073]. Poczynione zapisy na rzecz poszczególnych kościołów świadczą, iż ojciec księdza kanonika został pochowany u Franciszkanów w Chęcinach [1, 1075-1076], a matka – w kaplicy kuśnierskiej przy katedrze lwowskiej [1, 1075, 1097]. Dysponując niemałymi środkami pieniężnymi, M. Kiślicki poczynił liczne zapisy na rzecz szeregu kościołów oraz innych instytucji religijnych. Pod tym względem z punktu widzenia niniejszego interesu na szczególną uwagę zasługuje następna pozycja, dotycząca kilku z pozostawianych sum pieniężnych: „iako dawno disponowałem, tak y teraz naznaczam tysiąc złotych bernardynom lwowskim polskich, a tysiąc złotych polskich drugie jezuitom lwowskim, tysiąc zaś złotych polskich trzeci franciszkanom lwowskim, a pięćset złotych polskich carmelitanom lwowskim przed furtką miejską, pięćset zaś złotych carmelitanom drugim fugulinom, którzy wszyscy<sup>9</sup> zakonnicy będą powinni w kościołach swych mieć obraz albo ołtarz s.<sup>10</sup> Mikołaja, patrona mego, y<sup>11</sup> na niem<sup>12</sup> małą osobę moją<sup>13</sup>, a Pana<sup>14</sup> Boga przy niem<sup>15</sup> za mnie in perpetuum prosić<sup>16</sup>. Warto podkreślić, iż jak to wynika z samego przytoczonego cytatu, ta wola

<sup>9</sup> wszyscy (tu i nadal odmienne wersje odczytania w cytacie w podanej niżej publikacji M. Gębarowicza).

<sup>10</sup> św.

<sup>11</sup> I.

<sup>12</sup> nim,

<sup>13</sup> moją.

<sup>14</sup> P.

<sup>15</sup> nim.

<sup>16</sup> [1, 1073-1074]. Ten jedyny ustemp testamentu do obiegu naukowego wprowadził M. Gębarowicz [15, 368, przyp. 80]. Autor podał wyczerpującą listę kościołów, do których została skierowana pobożna intencja, przedstawiając w oryginalnej wersji tylko końcówkę właściwego zwrotu od słów „...którzy wszyscy”. Podana w tej publikacji informacja P. Krasnemu nie była znana.

testatora jest tylko potwierdzeniem wcześniej poczynionych zarządzeń na ten temat. Świadczą o tym nie tylko odpowiedni zwrot na początku cytowanego ustempu, lecz również jeszcze inne fragmenty omawianego testamentu. Na wymienionej liście, jak widzimy, brak głównych kościołów lwowskich. Sytuację wyjaśniają dalsze wskazówki cytowanego źródła. Znalazła się w nim zwłaszcza następna pozycja: „leguję dominikanom u Bożego Ciała we Lwowie na potrzeby do ołtarza mego ś[więtego] Mikołaja, patrona mego, trzysta złotych polskich” [1, 1075]. Jak się okazuje z tego rozporządzenia, czyniąc w testamencie legację na ufundowanie obrazów lub ołtarzy swego świętego patrona z własną podobizną, M. Kiślicki tylko kontynuował poczynione wcześniejsze działania w odpowiednim kierunku. Ołtarz u dominikanów lwowskich niewątpliwie musiał zajmować pod tym względem ważną pozycję w wyniku dominikańskiego „początku” biografii kanonika infulata zamojskiego. Do katedry lwowskiej, gdzie istniał dawny ołtarz pod wezwaniem św. św. Mikołaja oraz Stanisława biskupa, przeznaczono dwieście złotych polskich, „żeby nabożeństwo jakie kapituła lwowska przez wikaryę albo mansionarze postanowiła na każdy tydzień za duszę moję y p[ana] Stanisława doktora, praeceptora mego”<sup>17</sup>. Notatki te wskazują, iż wśród

<sup>17</sup> Tam samo [1, 1075]. Ołtarz św. św. Mikołaja i Stanisława „pod kaplicą Wolfowską” ufundował Spytko z Melsztyna w roku 1419 [2]. W cytowanej wypowiedzi zasługuje na uwagę zbyt ogólnie wymieniona postać „praeceptora” – tylko na podstawie imienia można się domyślać, iż nim mógł być doktor Stanisław Dybowicki (zmarł w roku 1618 [19, 97]). Miał on fundować w katedrze lwowskiej osobny ołtarz św. Mikołaja [3, 594 v.]. Ponieważ świadczy to wezwanie o szanowaniu św. Mikołaja ze strony doktora, czy nie wypadało by tu właśnie dostrzegać ewentu-

fundacji dziekana infułata zamojskiego nie zabrakło również głównych świątyń jego rodzimego miasta. Niestety, nie dysponujemy datą fundacji ołtarza u dominikanów lwowskich oraz żadnymi innymi dotyczącymi go szczegółami. Niewątpliwie jednak musiał on również posiadać podobiznę fundatora, naśladując tradycję, znaną z zachowanego obrazu zamojskiego oraz potwierdzoną ustempem na temat tego warunku w fundacjach testamentarnych dla szeregu kościołów lwowskich.

Na tak określonym tle ołtarzowy obraz kolegiaty zamojskiej przybiera zupełnie innego znaczenia, występując jako jedyny zachowany artystyczny przykład licznych fundacji M. Kiślickiego, co w naturalny sposób jeszcze wyraźniej podkreśla jego całkowicie wyjątkową wartość. Wreszcie, dodatkowego atutu nadaje mu również zachowana na samym obrazie data powstania – jedyny uchwycony dotąd wskazownik czasowy do chronologii owych poczynań kanonika infułata zamojskiego. Ze względu na jego stanowisko przy kolegiacie zamojskiej wypadalo by się donyślać, że miał by to być jeden z ważnych momentów w dziejach tego kierunku aktywności M. Kiślickiego.

W wyniku zacytowanego zarządzenia wobec umieszczenia licznych obrazów wotywnych w kościołach lwowskich przede wszystkim musimy stwierdzić, iż zamojski obraz M. Kiślickiego powstał wskutek szerszej akcji pobożnej księdza-fundatora. Niezależnie od tego jedyne przetrwałego jej śladu nie znając o jego istnieniu wskazała na tą okoliczność M. Gębarowicz

alknej wskazówki na rodowód szczególnej czci kanonika infułata zamojskiego ku swemu świętemu patronowi? Niestety, aktualnie posiadane źródła nie dają odpowiedzi na to jaknajwyraźniej zarysowujące się naturalne pytanie.

publikując zacytowany wyciąg z testamentu M. Kiślickiego o fundacji w szeregu kościołów ołtarzy lub obrazów św. Mikołaja z jego podobizną. Jak już zaznaczono, pozostała ta publikacja nieznaną P. Krasnemu przy omówieniu obrazu zamojskiego. Odkrycie oblaty testamentu w aktach lwowskich pozwoliło poszerzyć tą informację o dalsze istotne szczegóły, pozostałe poza zakresem interesu M. Gębarowicza. Jest to ważne świadectwo źródłowe na temat ewentualnych okoliczności powstania obrazu, pozwalające wyjaśnić niektóre wartujące uwagi przekazy jego ukrytych treści, uzupełniając i poszerzając zaproponowaną interpretację tego wyjątkowego zabytku. Ponieważ testament datowany na rok 1621, a zachowany obraz ma datę „1612”, wyrażona w ostatniej woli kanonika zamojskiego chęć sporządzenia ołtarzy oraz obrazów jego świętego patrona z własną podobizną dla umieszczenia w kościołach lwowskich występuje jako wynik dalszego rozwoju wcześniejszych działań fundatorskich księdza-testatora w tym kierunku. Wskazuje na to również wzmianka w zacytowanym fragmencie o poprzednim przeznaczeniu pieniędzy na te cele, w wyniku czego testament tylko potwierdza już wcześniej wyrażoną wolę dziekana infułata. Niemniej jednak pomimo niewątpliwego szerszego zakresu pobożnych fundacji ks. M. Kiślickiego ich właściwy zasięg pozostaje nieznaną. Zachowany obraz zamojski udowadnia występowanie takich realizacji również na terenie Zamościa. Nie wiemy, czy ograniczali się tylko do samej kolegiaty. Lista posiadanych przez kanonika-infułata godności daje podstawy domyślać się możliwości analogicznych fundacji również w ułokowanej od drugiej połowy XV w. w Hrubie-

szowie katedrze chełmskiej oraz kościele szczepczeskim, w którym był proboszczem. Co prawda, nie zostały one wymienione w testamencie w odpowiednim kontekście, lecz nie ma w nim wreszcie również wzmianki o kolegiacie zamojskiej. Dlatego mogły to więc być fundacje, podobnie jak zamojska, całkowicie ubezpieczone wcześniej i to właśnie dlatego pominięte w ostatecznie ułożonym testamencie.

Te wnioski stwarzają podstawy dla konkretyzacji szerszych ewentualnych okoliczności powstania zamojskiego obrazu, wskazując na niezbędną skorygowania niektórych przedatowanych dotychczas wątków jego interpretacji, zaproponowanych przez cytowane jedyne szersze dotychczas jego omówienie.

Pomimo konieczności ponownego podjęcia tematu fundatorskiego następnym nasuwającym się problemem, bynajmniej dotychczas nawet nie zasygnalizowany we właściwy sposób, wiąże się ze sprawą proveniencji sprawiedliwie podkreślonej przez P. Krasnego obecności wschodnich, bizantyńskiego rodowodu pierwiastków obrazu, niewątpliwie powstałego w środowisku łacińskim oraz dla kultu w tradycji Kościoła katolickiego. Zaproponowane przy pierwszej publikacji komentarze na temat tego wschodniego pierwiastku zostały oparte na najwidocznej zbyt oddalonych analogiach w postaci znanej ikony św. Mikołaja ze scenami życia z początków XIII w. w monasterze św. Katarzyny Aleksandryjskiej na Synaju oraz XVI-wiecznego obrazu moskiewskiego ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie [18, 85, il. 2, 3]. Pomimo najogólniejszych zasad przekazu ikonograficznego, pozwalających stwierdzić, iż naprawdę mamy

przed sobą przedstawienie św. Mikołaja, nie mają one z obrazem zamojskim właściwie nic wspólnego a nawet najwyraźniej całkowicie odbiegają od przekazanej w nim konkretnej tradycji ikonograficznej. Faktycznie zaproponowana wersja okoliczności powstania zamojskiego wotum M. Kiślickiego rysując możliwy ich przebieg, opracowana w oparciu wyłącznie na wybranych momentach biografii ofiarodawcy jak również niektórych wiadomościach na temat rozwoju sytuacji religijno-społecznej w Zamościu i Szczepczeszynie ze względu na szczepczeskie proboszczostwo ofiarodawcy. Dlatego P. Krasny tylko dość mechanicznie przedstawił jako tło powstania obrazu znaną sytuację historyczną wokół środowiska arianów szczepczeskich oraz walki z nimi gorliwych wyznawców Kościoła katolickiego. Została ona przyciągnięta do obrazu na tej zasadzie, iż ofiarodawca od roku 1595 był również proboszczem szczepczeskim. Nie mamy jednak żadnych dowodów iż przebieg tych wydarzeń naprawdę zaważył na treści omawianego obrazu, nie dostrzeżono w nim również nic takiego, co mogłoby służyć pretekstem dla takiej właśnie interpretacji. Głównym jej niedostatkiem występuje dość abstrakcyjny charakter wypowiedzi w stosunku do samego malowidła oraz jego pewnych charakterystycznych cech formalno-ikonograficznych, jak również całkowite pominięcie niektórych ważnych w ich wymowie szczegółów przedstawienia, przede wszystkim wyraźnie wyeksponowanych postaci nie znanej, jak już zaznaczono, w dziejach życia świętego pary, według określenia na samym obrazie – królewskiej.



## Bibliography and Notes

1. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Фонд 52: *Магістрат міста Львова*, Опис 2, Справа 229.
2. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Фонд 52: *Магістрат міста Львова*, Опис 1, Справа 188.
2. *Archiwum Archidiecezji Lwowskiej w Krakowie*, sygn. 6.
3. Александрович Володимир, *Образотворчі напрями в діяльності майстрів західноукраїнського малярства XVI – XVII століть*, [у:] *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Том ССХХVII: Праці Секції мистецтвознавства, Львів 1994.
4. Александрович Володимир, *Зі студій над писемними джерелами до історії українського мистецтва. Малярі у мистецьких взаємозв'язках західноукраїнських земель XVI – XVII століть*, [у:] *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Том ССXXXVI: Праці секції образотворчого та ужиткового мистецтва, Львів 1998.
5. Александрович Володимир, *Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI – XVII століття*, [у:] *Україна модерна* 2000, № 4-5.
6. Александрович Володимир, *Образотворче і декоративно-ужиткове мистецтво*, [у:] *Історія української культури: У п'яти томах*, Том 2: *Українська культура XIII – першої половини XVII століття*, Київ 2001.
7. Александрович Володимир, *Українське портретне малярство XVI – XVIII століть. Наближення до історії*, [у:] *Український портрет XVI – XVIII століть / Автори-укладачі Галина Белікова, Лариса Членова*, Київ 2005.
8. Александрович Володимир, *Малярське середовище Львова наприкінці XVI століття й утворення цеху малярів-католиків*, [у:] *Львів: місто – суспільство – культура*, Том 6: *Львів і Краків: діалог міст в історичній ретроспективі* / Ред. О. Аркуша, М. Мудрий, [Вісник Львівського університету, Серія історична. Спеціальний випуск], Львів 2007.
9. Ałeksandrowycz Wołodymyr, *Środowisko malarzy zamojskich czasów Jana Zamoyskiego (Część 1)*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by Ihor Nabytovych, Lublin 2014, Volume IX.
10. Ałeksandrowycz Wołodymyr, *Środowisko malarzy zamojskich czasów Jana Zamoyskiego (Część 2)*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by Ihor Nabytovych, Lublin 2015, Volume X.
11. *Archiwum Jana Zamoyskiego*, Tom 2, 3.
- 12 Biskup Marian, *Bitwa pod Płowcami i jej dziejowe znaczenie*, [w:] *Ziemia Kujawska* 1963, Tom 1.
13. Depczyński W., *Parafia Tarnogród*, [w:] *Nasza Przyszłość* 1972, Tom 3.
14. Dworaczek Włodzimierz, *Genealogia*, Warszawa 1959.
- 15 Gębarowicz Mieczysław, *Studia nad dziejami kultury artystycznej późnego Renesansu w Polsce*, Toruń 1962.
16. Kowalczyk Jerzy, *Kolegiata w Zamościu*, Warszawa 1968, Tom VI, (*Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki*).
17. Kowalczyk Jerzy, *Projekty i realizacje wystroju kolegiaty Zamojskiej w połowie XVII w.*, [w:] *W kręgu badań nad sztuką polską. Studia z historii sztuki i kultury* / Red. R. Majewski, Lublin 1983.
18. Krasny Piotr, *Uwagi o wpływie sztuki Kościoła Wschodniego na katolickie malarstwo sakralne w Rzeczypospolitej XVII wieku*, [w:] *Sztuka XVII wieku w Polsce*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków, grudzień 1993, Warszawa 1994.
19. Łoziński Władysław, *Patrycyat i miszczaństwo lwowskie w XVI i XVII wieku*, Lwów 1898.
20. Mańkowski Tadeusz, *Lwowski cech malarzy w XVI i XVII wieku*, Lwów 1936.
21. Mycielski Jerzy, *Stosunki hetmana Zamoyskiego ze sztuką i artystami*, [w:]

*Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce 1912*, Tom VIII.

22. Niemcewicz Julian Ursyn, *Zbiór pamiętników historycznych o dawnej Polsce*, Tom 2, Warszawa 1822.

23. Patterson Ševčenko Nancy, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Turin 1983.

24. Potocki Andrzej, *Katalog dzieł Jana Ziarnki, malarza i rytownika polskiego z XVI i XVII wieku. Z życiorysem artysty*, Kraków 1911.

25. Rastawiecki Edward, *Słownik malarzów polskich*, Tom 1, Warszawa 1850.

26. *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, Tom XIV, Warszawa 1895.

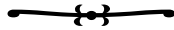
27. Sochaniewicz Kazimierz, *O herb miasta Zamościa*, [w:] *Kronika powiatu zamojskiego*, Zamość 1918.

28. Sochaniewicz Kazimierz, *Św. Tomasz Apostoł*, [w:] *Kronika powiatu zamojskiego*, Zamość 1918.

29. Strzelecki K., *Zamość i jego pomniki*, [w:] *Tygodnik ilustrowany* 1878.

30. Świętochowski Robert, *Na marginesie artykułu R. Markowskiego „Gotycki klasztor dominikański we Lwowie w świetle rękopisu z XVI wieku”*, [w:] *Kwartalnik architektury i urbanistyki*, Tom 9, Zeszyt 2, Warszawa 1969.

31. Zamoyski Ioannes, *Stemma Zamosciorum*, Zamoscii 1609.



**Victoria Plotnikova**

**THE LORD SCENES IN 16<sup>TH</sup> – 17<sup>TH</sup> CENTURY WESTERN EUROPEAN  
AND UKRAINIAN ENGRAVING: COMPOSITIONAL PARALLELS**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Вікторія Плотнікова**

**ГОСПОДНІ СЦЕНИ У ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ  
ГРАВЮРІ XVI – XVII СТОЛІТЬ: КОМПОЗИЦІЙНІ ПАРАЛЕЛИ**

*Abstract:* In the article the uniqueness of the religious scene in Western European and Ukrainian engraving are described as a result of comparative analysis of XVI – XVII century artistic memorials of world engraving. Due to the large volume of threads, the great opportunities are opened: the studying of engraving skills by the country, author, typologies, plot, themes, artistic expression of opinion. Some observations on the changing religious scenes are expressed, in connection with the contents of the plots of religious or secular books, comparing biblical illustrations of this or that country in Western Europe with the best achievements of XVI – XVII centuries Ukrainian engraving.

*Keywords:* engraving, old printed books, Western European engraving

Упродовж століть фахівці в галузі мистецтва активно та всебічно працювали над питанням своєрідності української гравюри і, як наслідок, торкалися різноманітних його аспектів. Проте компаративний аналіз зразків української та західноєвропейської гравюри досі залишається поза широким науковими зацікавленнями. Ми спробуємо виявити паралелі між ідентичними рисами національних надбань української друкованої гравюри та запозиченими композиційними мотивами, сюжетами, стилем гравірування майстрів, котрі працювали у країнах Західної Європи.

У ході опрацювання питання основна увага відведена не лише проблемі запозичених композиційних рішень чи окремих мотивів, що увійшли в складову частину традиційної друкованої книги України, а й у порівнянні творчості майстрів різних періодів, сюжетів, що найчастіше зустрічаються в обох сторін дослідження, вивченні західноєвропейських іконографічних джерел – із метою виявлення національних рис у кожній із представлених культур.

Сьогодні не існує жодної ґрунтовної праці, в якій було б започатковано розв'язання проблеми порівняння українських гравюр із західноєвропейськими взірцями. Однак

важливим для роботи залишається ряд наукових видань, метою яких є розкриття ідентичності української гравюри. Однією із таких праць є монографія В. Стасенка, присвячена виявленню художніх особливостей галицької гравюри XVII століття. Автор визначає головні тенденції розвитку художньо-образної мови, інтерпретації адоративних та житійних образів Христа і Богородиці. Дослідник твердо переконаний у домінуванні у мистецтві гравюри національних рис над західноєвропейськими.

Дмитро Степовик на прикладі творчости визначних майстрів української барокової графіки XVI – поч. XVII ст., досліджуючи феномен українського Бароко, запевняє, що незважаючи на доступність зв'язків із мистецькими центрами Західної Європи, все ж таки зовнішній фактор поступається творчому підходу майстрів [6].

У наявності у творчості українських книжкових ілюстраторів своєрідних унікальних рис переконаний і Я. Ісаєвич. А. В'юник відзначає позитивним моментом знайомство українських граверів з досвідом західноєвропейського друкарства, й особливо з гравіруванням [3;1].

Окрім вище згаданих дослідників української гравюри, неможливо не згадати дослідження авторитетних мистецтвознавців, а саме П. Жолтовського, Г. Логвина, В. Свенціцьку, В. Александровича [2], [4], [5]. Проблема наслідування європейської графіки у світовому мистецтві стала об'єктом дослідження зокрема голландських, німецьких, англійських та ін. Зразком є праця А. Гамліцького [13], що торкається проблеми використання творів друкованої гравю-

ри в якості іконографічних зразків. Основна увага дослідника зосереджена на Біблії Піскатора. Саме видання вважається прикладом великої ролі графіки в загальноєвропейському процесі передачі творчих досягнень та художнього досвіду, який супроводжував, а інколи і визначав еволюцію мистецтва.

Завдання у вирішенні поставленого питання полягає у виявленні своєрідних рис, притаманних біблійним сюжетам української та західноєвропейської гравюри, а також у визначенні певних іконографічних впливів, що були внесені у європейське книгодрукування XVI – XVII ст.

Мистецтво біблійних гравюр Західної Європи та України, незважаючи на нерідко схожі іконографічні схеми, все ж розвивалось за різними напрямками. Період часу, що окреслюється часовим проміжком XVI – XVII століть, а також зміна стилів (із Ренесансу на Бароко), виявились перехідними і у системі мистецьких цінностей. Як зауважує дослідник української барокової гравюри Дмитро Степовик, у мистецтві західних країн Бароко як мистецтво тривоги, неспокою й дисгармонії заперечувало «усміхнену лагідність» і гармонію Ренесансу; в мистецтві ж українському Бароко навпаки – продовжило ренесансу гармонію, надавши їй більшої піднесеності [7, 11].

На зламі XV – XVII століть під впливом філософії та богослов'я Західної Європи та орієнтації на західноєвропейську іконографію в українському малярстві й іконописанні центральною постаттю композиції Різдва знову стає Христос. Починаючи від XVII століття активно розвивається ідея поклоніння, що відобрази-

лася в популярності іконографічних схем Поклоніння пастирів, Поклоніння волхвів та Поклоніння царів.

Сюжет Різдва Христового знаходить своє відображення у творчості українського гравера періоду Бароко Олександра Тарасевича, котрий майстерно опрацьовує біблійні сцени в дусі західноєвропейського мистецтва. Виявляючи бездоганні технічні навички, гру світла та тіні, мистець створює свою манеру передачі урочистості настроїв та зображуваних постатей. Із мереживних штрихів виокремлюється пляма світла, акцентуючи увагу на події, яка відбувається в центрі композиції. Новонароджене Дитятко освітлює усіх, хто прийшов возвеличити Його появу. Постать пастуха із смолоскипом, заглибленого у тінь, на передньому пляні, майже доторкається до краю зображувальної частини, і саме цим рухом запрошує глядача до таємничого дійства. Полум'я смолоскипа своїм рухом заводить погляд у небо, де оспівують хвалу Народженому Спасителю трійко янголів, що здіймаються під світлом Вифлеємської зорі. У просякнутих сутінках закутоків, виокремлюються фігури людей оточення, на обличчях яких прочитується подив і усміх, лагідність і покора, возвеличення та поклоніння (*Ілюстрація 1*).

На противагу таємничій Вифлеємській ночі Олександра Тарасевича, сцену *Поклоніння пастухів* (лист 9 із серії *Життя Марії*, 1503 р.) Альбрехт Дюрер зображає при світлі дня, виявляючи свою прихильність до повсякденного побуту у всіх його деталях [14].

Нашому поглядові відкривається фасад будівлі із пошкодженою покрівлею, через отвір якої проникає

крихта світла на головних героїв дійства – Богородицю та немовля, яке перебуває в оточенні янголів. Отвір у стелі дому, де зупинилась Свята родина, може нести і символічний зміст, бути знаком поклоніння небу, покірності волі Святого Отця. З іншого боку, ретельно проаналізувавши композицію твору, зауважимо, що відсутність білої плями у покрівлі первантажувала б верхній правий кут композиції (*Ілюстрація 2*).

Божа Матір турботливо схиляється перед новонародженим. Її одіж встеляє землю у витійкуватих складках, властивих творчій манері Дюрера. Вправним володінням технікою гравірування майстер досягає неабиякої досконалості у графічному вираженні. На відміну від українських мистців, А. Дюрер вводить сцену Матері та немовляти на перший плян. Тим не менше, надзвичайно відчутним є те, що головні зображувані є гостями під покрівлею цього дому. Характерним є й те, що у одному і тому ж сюжеті різні майстри по-різному акцентують увагу на сцені поклоніння. До прикладу, А. Дюрер надає зображенню пастухів лише чверть площини, в той час як у О. Тарасевича надзвичайно мало уваги виділено для сцени Різдва.

У книжковій гравюрі найархаїчніші зразки *Різдва Христового* можна знайти лише у київських зразках, зокрема, єдина композиція, де Богородиця показана такою, що лежить на тлі печери, – серед акафістів у *Тріоді пісній* (Київ 1627) [8, 228]. Найдавнішими за духом виявилася заставка до *Анфологіону* (Львів 1638) [8, 117] та ілюстрація до *Апостола* (Львів 1639) [8, 344 ], при тому слід відзначити їхню безумовну спорід-

неність. Обидві композиції ілюструють «Поклоніння пастирів». Христа в обох гравюрах зображено сповитим, у зубчастому с'явві, Богородиця сидить побіч Немовлятка, Йосип з капелюхом у руках, схвильовано відходить від Марії. На обох гравюрах присутні зображення фрагментів архітектури повітки та міста на задньому пляні, зображення осла та вола, постатей двох пастухів. Попри деяку стилістичну відмінність у трактуванні зображень, анонімну й наївнішу в *Анфологіоні* та підписану дієвіше в *Апостолі* припустимим є обидві гравюри віднести до творів одного майстра – гравера Іллі. Образ Божої матері в обох композиціях заслуговує пильнішої уваги. Богородиця тут зображена такою, що сидить. Подібна іконографія була характерною для епізоду *Поклоніння*, а не *Різдва* [6, 215-216].

Своєрідним вирішенням теми *Різдва Христового* є книжкові ілюстрації, виконані для *Часослова* (Львів 1609), а саме *Різдво Христове* та *Поклоніння Волхвів*, що належать граверові Памві Беринді.

Обидва дереворізи Памви Беринди сміливо можна зарахувати до шедеврів української книжкової ілюстрації. Ці перші галицькі гравюри *Різдва* зафіксували значний прорив до нової стилістики із певним збереженням традиційних схем. Доволі типовим технічним прийомом Памви Беринди, ґрунтованим на традиційній розробці образу в тогочасному українському образотворчому мистецтві, була побудова першоплянової ледь театралізованої композиції. Наприклад, несподіваним для *Різдва* початку XVII століття є трактування образу Немовляти у *Покло-*

*нінні пастирів*: народженого Христа зображено не сповитим, а повністю оголеним. Також незвичайно представлено Богородицю – навколішки і з молитовно складеними руками, що надавало образу поглибленої експресії та містичної адоративності. Значно частіше Діву Марію у позі поклоніння та з руками, складеними до молитви, зустрічаємо у західноєвропейському мистецтві, там ця схема відома під назвою *Madre Pia* [11, 194-195]. Богородицю, яка стоїть навколішки перед народженим Христом знаходимо серед творів ще один талановитого гравера Никодима Зубрицького, у заставці до *Ірмологіону* (Львів 1700) [9, 100] (*Ілюстрація 3*).

Іконографічна схема *Поклоніння волхвів* авторства нідерландського маляра Гендріка Гольціюса (1558 – 1617) представляє зображення Богородиці з немовлям на тлі убогої печери, до входу якої прямує натовп усіх бажаючих побачити Новонародженого Спасителя [14]. Автор, подібним розташуванням фігур немовби утворює коло, яке замикається сценою зустрічі Ісуса з Царем, який у поклоні підносить свої долоні для уділення божественного благословення (*Ілюстрація 4*). За виразами обличчя людей, зображених у цій довгій процесії, можна прочитати покору та пошанування, безмовну розмову і навіть втому від подоланого шляху. Автор виступає бездоганим «графічним психологом», який із с'явва струменистих штрихів здобуває надзвичайно цікаві психологічні портрети. С'яво зорі, щедро всіяної дрібним промінням від центру, під прямим кутом досягає печери та зникає – тим самим лише ледь помітно освітлюючи одягу Богородиці та Дитяти.



Люстрація 1. Олександр Тарасевич.  
Різдво Христове. 1677 р.



Люстрація 2. Альбрехт Дюрер.  
Поклоніння пастухів (лист 9 із серії  
Життя Марії). 1503 р.



Люстрація 3. Никодим Зубрицький. Різдво Христове. «Ірмологіон». Львів 1700 р.



Люстрація 4. Гендрік Гольціус.  
Поклоніння волхвів. 1585 р.

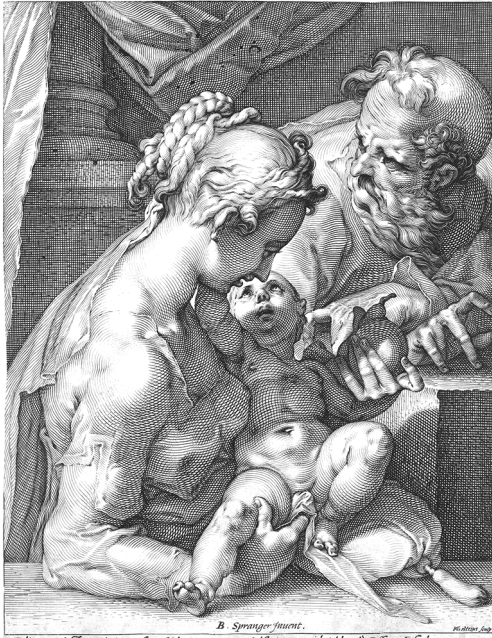


Люстрація 6. Ганс Бургкмайр. Зустріч  
Святої родини із Святими Йоакимом та  
Анною. 1512 р.



Люстрація 5. Кльод Меллян. Святе сімейство. Рік створення невідомий





*B. Spranger fecit.*  
*Virgo Palestinas inter, resia viscida matris*      *Adfuit, et arduet blande Iesus, loqut,*  
*Infanti Domino rerum bellaria pueret.*      *Quocumq; tremant celi tenere diondicit alonno. r. p. 1610*

Ілюстрація 7. Гендрік Гольціус. Святе сімейство. Рік створення невідомий

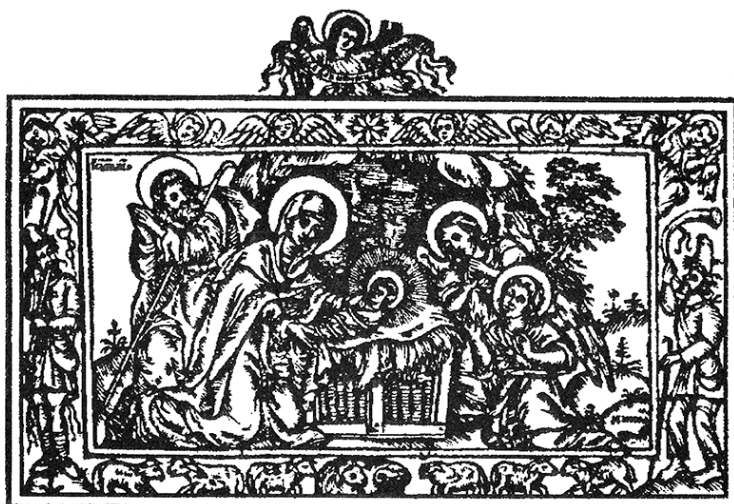


Ілюстрація 8. Ганс Бальдунг. Святе сімейство з Св. Анною та Св. Йоакимом



Ілюстрація 9. Ілля. Різдво Христове. Поклін пастирів. «Апостол». Львів 1639 р.

Ілюстрація 10. Памво Беринда. Різдво. Поклін пастирів. «Часослов». Львів 1609 р.



Ілюстрація 11. Никодим Зубрицький. Різдво Христове. «Ірмологіон». Львів 1700. Дошка укорочена

Ілюстрація 12. Семен Ялинський. Різдво. Лазар Баранович. «Труби словес проповідних...». Київ 1674 р.



Гравюра *Святе сімейство*, автором якої є французький гравер Кльод Меллян (1598 – 1688), дещо вирізняється особливою композицією [14]. Найімовірніше, що саме така подача біблійного сюжету у восьмикутнику із чотирма наріжниками була продиктована структурою книги, оздобленням до якої він слугував (*Ілюстрація 5*). Автор відкриває поглядові реципієнта три пляни. На першому пляні зображено Марію із Дитятком Ісусом, який, незважаючи на свій вік, вже вправно стоїть на ногах. У образі малого Ісуса в першу чергу привертає увагу вираз Його обличчя, що зовсім позбавлений дитячої безтурботності: у ньому прочитується заглиблення у таємницю, або можливе неприйняття великої місії, яку в майбутньому буде покладено на Нього. Праворуч від них автор зображує дерев'яний ящик із швацьким приладдям, серед якого зустрічаються і символічні речі, наприклад голки та наперсток. Мимоволі виникає асоціація необережного з ними поводження, а з іншого боку, можливо, це тонка паралель із кров'ю, пролитою Ісусом Христом.

У цьому оточенні Матір та Дитя виглядають звичними для лаштунків, у які їх поселяє автор. Зображені без німбів, як атрибутів святости, що ще більше підкреслює вираження земної дороги Бога, Бога-Людини. Позаду Ісуса на землі лежить хрест, що ще не так схожий на знаряддя смерті, а радше улюблену річ, відкинуту напризволяще. За прочиненою завісою чітким силуетом вирізняється постать Св. Йосифа за роботою.

Кльод Меллян, навіть у такий, здавалось би, простий спосіб, зміг звести до глибокого символізму своє

зображення Святого Сімейства. На третьому пляні, автор немовби завершує думку всього твору. Тут зображено чоловіка, що оре ріллю, жорстоко поганяючи коней. Батіг у цій сцені відіграє роль середньовічного символу страждань. Завдяки густоті штрихів, якою К. Меллян заповнює площину, зображену за Марією та Дитям, мистець створює чіткий контраст білої та чорної плям, штриха та крапки, прямої та хвилястої лінії. Як згадувалось вище, завдяки оригінальному вирішенню композиції, автор уводить у прямокутну площину і зображення, що носять пояснювальний характер до зображеного.

Німецький гравер Ганс Бургкмайр (1473 – 1531) показує зустріч Святої родини з Святими Йоакимом та Анною (дереворит, 1512 р.). Автор, як і решта майстрів Західної Європи переносить сцену народження Ісуса в околиці своєї країни [14]. Цим пояснюється і вибір ним ошатних одяг, не властивих часовому періоду появи Христа (*Ілюстрація 6*).

Зображення *Святого сімейства* у виконанні нідерландського майстра Гендріка Гольціуса [14], відзначається зосередженням уваги на постатях Св. Йосипа, Марії та Немовляти Ісуса. Г. Гольціус веде, здавалось би, нарізування штрихів по колу, і це яскраво видно у верхній частині роботи, на найбільш округлих ділянках людського тіла. Мистцеві вдалося передати динамічність фігур, завдяки чому виникає враження, що сама гравюра не є самостійним твором, а лише фрагментом певної композиції (*Ілюстрація 7*).

Ганс Бальдунг (1584 - 1545) у творі *Святе сімейство зі Св. Анною та Св. Йоакимом* будує композицію

за принципом чотирикутника: три фігури зображуються внизу (ближче до центру), та дві завершають її зверху. У центрі композиції немовля Ісус, якого підтримують із обох сторін: зліва – Матір, а справа – Свята Анна [14].

На фоні архітектурного пейзажу, немов замираючи у розмові із Св. Йоакимом, із топірцем стоїть Св. Йосиф. Автор володіє лінійною перспективою, чого не можна сказати про повітряну, звертаючи увагу на пейзажний фон, який не дає відчуття перебування зображуваних постатей в іншій вимірній площині (*Ілюстрація 8*).

Порівнюючи кращі зразки української гравюри із західноєвропейськими, можна зауважити хід мистецьких думок, що був притаманний українським майстрам. Сцени Різдва в українській гравюрі упродовж тривалого часу створили довкола себе атмосферу святости та невимовної щирости. З-під різця майстра, незважаючи на матеріал із яким він працює (дерево чи металева пласина), виринають надзвичайно колоритні твори, які неможливо віднести до творчости будь-яких інших майстрів. Ця ідентична українська святковість, «графічне срібло» у сценах Христового народження часто борються із західноєвропейською буденністю своїми ритмами, фактурами, лаконічністю, відкритістю площини, легкою зумисністю сцени. Фігури в українських гравюрах *Різдво Христове. Поклін волхвів* живуть у своїй неповторній реальності, де довколишній світ такий же близький, як і небесний, де небо та земля торжествують у його величності штриху.

До прикладу, візьмемо гравюру Іллі *Різдво Христове. Поклін пасти-*

*рів до Апостола* (1639). Сцена Різдва за тональністю різко контрастує із площиною твору, що зображує поклін простолюдних пастирів. Ймовірно, що такий підхід був використаний автором не випадково, адже складність розуміння народження Христа одвічно була присутня у свідомості людей XVI – XVII століть. Театральність властива гравюрі *Різдво Христове. Поклін волхвів* 1619 р. із *Анфологіону*. У мисленні мистця світ Бога був возвеличеним через світ площини гравюри – це просте багатство, невимушена радість і «оторжествлення» моменту зустрічі Бога з людиною.

Несиметричність проявляється у композиції Памви Беринди *Поклоніння волхвів* із видання *Часослова* 1609 року. Автор відкриває сцену поклоніння народженому Христові. Навколішки перед Христом схилився у поклони Каспар, а позаду нього стоять Мельхіор та Вальтазар. Кожен із королів тримає дари: золото – знак поваги до Царства Христа, ладан – визнання Божественности Христа, миро – пророцтво Його смерти.

Часові рамки та погляди тогочасного суспільства внесли у західноєвропейську композицію гравюри, присвячену Господнім сюжетам, відкритість у способі вираження думки. Зважаючи на той факт, що деякі зображувальні Біблії були доступнішими за інші, все ж багато людей мали можливість купити, якщо не всю ілюстровану Біблію, то хоча б окремі відбитки з неї. Саме нідерландське книгодрукування відоме великою кількістю гравюр та офортів, що вміщували сюжети із Старого та Нового Заповітів. Лукас ван Лейден, якого вважають батьком голландського

книгодрукування, відігравав досить видатну новаторську роль у змальовуванні подібних тем. Гравюра із сценою *Поклоніння волхвів* 1513 р. – це вражаючий приклад здатності уяви маляра у поєднанні із ретельним моделюванням та монументальним зображенням фігур [12, 193] (*Ілюстрація* 9, 10).

Українські майстри попри відданість сюжетам Різдва, Поклонінню волхвів та Святої родини, завжди небайдуже ставились до декоративного прикрашання своїх творів, роблячи його нерідко частиною композицій богослужбових книг. До прикладу, гравюра *Никодима Зубрицького Різдва Христове* (1700) із *Ірмологіону* має за складову частину декоративну раму, заповнену зображенням янголів, пастухів, які на музичних інструментах виграють хвалу Господу, а у нижній площині рами один до одного туляться ягнятка (*Ілюстрація* 11). Така декоративність в українській релігійній книзі нерідко була пов'язана із оздобленням заставок, кінцівок, фронтисписів і господні сюжети часто ставали заручниками невеликих форматів площини, з якої розпочиналась чи завершувалась книга. Західноєвропейська ж гравюра, із часто рівним та ниткоподібним краєм, зазвичай говорить про свою самостійність та відношення до тексту, але і в той час про неприв'язаність до книги, яку ілюструє.

Ще одна характерна особливість української гравюри – у деякій психологічній недовомовленості. Якщо ж західноєвропейські гравери пробуджують у рисах облич зображених певні живі людські почуття та, виставляючи головним аспектом твору оповід-

ний характер, то українські майстри гравюри у систему зображуваних предметів вводять стрічки-картуші, на яких наносять текст. Це яскраво втілено у гравюрі Семена Ялинського *Різдва* у київських *Акафістах* 1674 року [10, 192] (*Ілюстрація* 12). Аналогії з мистецтвом Західної Європи стосуються передусім способу трактування персонажів, зміст же сцени лежить у цілком іншому семантичному полі.

У засобах виразності українська гравюра впізнавана за своєю сріблястістю штриха та акуратністю, з якою, незважаючи на нерідко технологічний бік створення твору, автором опрацьовано технічно найскладніші моменти. Не варто вважати, що лінія у гравюрі є хаотичною, невідконтрольною, адже вона чітко окреслена своїми межами, формами, які заповнює. Західноєвропейські автори гравірували пластини надзвичайно віртуозно, і навіть інколи, при спогляданні того чи іншого твору, виникає відчуття, що він щонайменше є начерком, твором оригінальної графіки. Така самовідданість авторів у творенні, нерідко відводила ілюстративну гравюру від рамок книги.

Українські майстри для відтворення сюжетів відводять зображенню головних сцен частіше лівий кут композиції, у той час як мистці країн Західної Європи надають перевагу зображувати їх у центральній частині гравюри. Силою натиску штрихів, їх щільністю, нерідко оперують українські гравери, не роблячи різниці у плянах, що присутні у їх іноземних візаві. Властива українцям лаконічність, у європейських граверів замінена ускладненою драматичністю у зображенні деталей, зокрема у

складках одяжі, атрибутиці, аксесуарах та ін.

Манера втілювати простоту зображення із пишною величчю, заслуговує на увагу та пошанування. Довгий шлях майстрів у передачі господніх сцен, був не лише бажанням донести до простих людей священні сцени в такий оригінальний спосіб, а й самоутвердитись у ролі не просто декоратора богослужбової книги XVI – XVII століть. Тому, порівнюючи твір того чи іншого майстра, зіставляємо їх майстерність, кмітливість та перш за все розум ясного усвідомлення, пропущений через призму церковних канонів та людського зацікавлення.

### Bibliography and Notes

1. В'юник А., *Графіка: Гравюра XVI – першої половини XVIII ст.*, [у:] *Історія українського мистецтва: У 6-ти томах*, Том 2, Київ 1967, с. 337-374.
2. Жолтовський Павло, *Графіка*, [у:] *Історія українського мистецтва: У 6-ти томах*, Том 3, Київ 1968, с. 284-318.
3. Ісаєвич Ярослав, *Першодрукар Іван Федоров і виникнення друкарства на Україні*, Львів: Вища школа 1983.
4. Логвин Григорій, *З глибин: Гравюри українських стародруків XVI – XVIII ст.*, Київ 1990, 407 с.
5. Свенціцька Віра, *Українська гравюра XVII – XIX ст.*, [у:] *Народна творчість та етнографія* 1965, № 5.
6. Стасенко Володимир, *Христос і Богородиця у дереворізах кириличних книг Галичини XVII століття: особливості розробки та інтерпретації образу*, Київ 2003, 334 с.
7. Степовик Дмитро, *Українська гравюра бароко: Майстер Ілля, Олександр Тарасевич, Леонтій Тарасевич, Іван Щирський*, Київ: Кліо 2013, 495 с.
8. *Украинские книги кирилловской печати XVI – XVIII вв.*, Выпуск 1: 1574 г. I половина XVII века, Москва 1976.
9. *Украинские книги кирилловской печати XVI – XVII вв.*, Выпуск 2, Часть 2. Львовские, новгород-сиверские, черниговские, уневские издания 2-й половины XVII в., Москва 1990.
10. *Украинские книги кирилловской печати XVI – XVII вв.*, Выпуск 2, Том 2: Киевские издания 2-й половины XVII в., Москва 1981.
11. Холл Джеймс, *Словарь сюжетов и символов в искусстве*, Москва 1996.
12. Lamberigts M., den Hollander A.A., *Lay Bibles in Europe 1450 – 1800*, Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium 2007, 198 pp.
13. Гамлицкий А. В., *Библия Пискатора и проблема гравированных образцов в европейском искусстве XVI – XVIII столетий*, Web. 12.02.2014. <[http://www.krotov.info/spravki/essays\\_bible/varia/piskator.html](http://www.krotov.info/spravki/essays_bible/varia/piskator.html)>.
14. *The Metropolitan Museum of Art: The Collection Online*, Web. 18.09.2014. <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online>>.

**Bohdan Zhulkovskyi**

**PROOEMIA (KONTAKIA) OF HEBDOMADAL AKATHISTOS HYMNS  
IN UKRAINIAN STAFF-NOTATED HEIRMOLOGIA**

Petro Tchaykovskyi National Music Academy, Ukraine

**Богдан Жулковський**

**ПРОІМІОНИ (КОНДАКИ) СЕДМИЧНИХ АКАФІСТІВ  
В УКРАЇНСЬКИХ НОТОЛІНІЙНИХ ІРМОЛОГІОНАХ**

*Abstract:* Progressive development and research of Akathistos Hymns over the last two decades have led to dramatically new perspective on the concept of this genre. On the basis of Akathistos Books without musical notation as well as Ukrainian and Belarussian staff-notated Heirmologia the repertoire of Prooemia of hebdomadal Akathistos Hymns has been outlined. Verbal-textual discrepancies between Kontakia in liturgical manuscripts and old print books has been remarked. The principle of singing by the models ("na podoben") in written tradition on the example of notated Prooemia of Akathistos hymns of 8<sup>th</sup> tone of Bulgarian chant, namely to Theotokos and the Holy Cross, has been analyzed.

*Keywords:* Akathistos Hymn, Kontakion, Prooemion, Ukrainian and Belarussian staff-notated Heirmologion

У літургічному музикознавстві під поняттям «кондак», зазвичай, розуміють три генетично пов'язані гимнографічні форми:

- полістрофна співана поема-гомлія, яка складається з початкової строфи (проіміона, кукуліона; рідше 2-6 проіміонів) і 8-40 ікосів, побудованих за поетичними методами ізосилабізму та ізомелодизму (гомотонії), об'єднаних спільним приспівом-експліцитом;

- монострофний проіміон (чи кукуліон) давнього полістрофного кондака, який став окремим піснеспівом у час витіснення катедрального Уставу Великої Церкви монастирським Студійським;

- строфи акафіста (без хайретизмів) у слов'яно-руських та перша строфа (проіміон чи кукуліон) у грецьких акафістах<sup>1</sup>.

Якщо полістрофний кондак ще з середини ХІХ ст. зацікавив істориків і філологів, монострофний – літургістів і музикознавців, то проіміон акафіста<sup>2</sup> в наш час майже не висвітлений в літературі. В українській музичній медієвістиці мали

<sup>1</sup> Російський філолог священик Фьодор Людоговській пропонує розділяти слов'яно-руські кондаки акафістів і сучасні грецькі проіміони акафістів [6].

<sup>2</sup> Стосовно початкових строф акафістів живимо як синоніми два терміни: «кондак акафіста» та «проіміон акафіста».

місце помилковій атрибуції цього жанру<sup>3</sup>.

Недостатня увага учених до кондаків акафістів пояснюється відомою в науковому дискурсі антипатією до них як до паралітургічних субжанрів, вираженою архимандритом Кипріяном (Керном): «Уся незліченність їх (акафістів – Б. Ж.), розкидана у молитвословах, канонниках, акафістниках є продуктом пізнішої й, вартує зауважити, дуже занепаолої творчости» [2, 33].

Термін «акафіст» уживають у двох значеннях:

- хвалебний (енкоміастичний) піснеспів на честь Богородиці історичного й догматичного змісту, 4-го плагального іхосу (слов'янського 8-го гласу), створений на зламі V – VI ст. преподобним Романом Мелодосом (Солодкопівцем) із вживанням абеткового акровірша (краєгранесіє) і збагачений хайретизмами у 20-х рр. VII ст. Константинопольським патріархом Сергієм. Цей гімн містить 25 строф: вступну – проіміон, 12 довгих («ікоси»; у кожному по 12 хайретизмів, експліцит *Радуйся, Невѣсто Невѣстнаа*) і 12 коротких («кондаки»; експліцит *Аллилуа*), які чергуються між собою; інші назви гімну: «великий акафіст», «ікоси», «хайретизми»;

- полістрофні піснеспіви на честь Христа, Богородиці, святих, написані в XIV – XXI ст. за моделлю («на подовен») великого акафіста (принцип «подовіа»

стосується радше форми, ніж змісту); виконання цих гімнів за богослужінням не регламентовано рубриками *Типікону*, а тому вони можуть звучати як у храмі на Утрені (замість кафізм чи синаксаря після 6-ї пісні канону), так і в требних чинах (переважно у *Молебнях*) чи келійному правилі монахів або мирян (наприклад, при підготовці до Святого Причастя); у цих гімнах трапляються не лише хайретизми, а й такі вислови: «*Иисусе*» (акафісти Ісусові Найсолодшому, Страстям Господнім), «*Прїиди, Оутешителю*» (акафіст Святому Духові), «*Святъ, Святъ, Святъ*» (акафіст Пресвятій Тройці), «*Христосъ Воскресе*» (акафіст Пасхи), «*Слава*» (акафісти Різдва Христового, Богоявлення), «*Христе*», «*Свят еси, Господи Боже нашъ*», «*Помилуй ма, Боже*», «*Господи Боже*», «*Господи мой, Господи*» тощо.

Метою публікації є вербально-текстологічний і музично-стилістичний аналіз віднайдених автором кондаків седмичних акафістів за українськими й білоруськими нотолінійними *Ірмологіонами* другої половини XVII – середини XIX ст. Відповідно до мети, поставлено чотири завдання:

- прослідкувати історію виникнення й побутування, літургічні та поетичні особливості великого акафіста Матері Божій, його вплив на седмичні акафісти; стисло охарактеризувати ненотні джерела;

- визначити репертуар кондаків седмичних акафістів за українськими й білоруськими нотолінійними *Ірмолоями* XVII – XIX ст.;

- порівняти їхні вербальні тексти за нотолінійними *Ірмолоями* і ненотними *Акафістниками*;

- проаналізувати особливості композиційної та мелодико-ритмічної будови проіміона акафіста Чес-

<sup>3</sup> Зокрема, у *Каталозі* музикознавця Юрія Ясіновського кондаки акафістів часто названі просто кондаками [13; 227–228, 242, 251, 558–559]. Аналогічна неточність є в статті науковця Любові Терлецької [9, 194]. *Проіміон* акафіста архістратигу Михаїлу болгарського наспіву опублікований дослідницею Лідією Корній як стихира [4, 201–203].



ному Хресту 8-го гласу болгарського наспіву, а також його самоподобна – проіміона акафіста Богородиці.

Вербальні тексти акафіста Богородиці записані у візантійських *Ікіматаріях*, *Тріодіонах*, *Анфологіонах* і *Мінеях Службових*, *Євхологіонах*, *Слідуваних Псалтирях* і *Часословах*, нотовані – у *Псалтиконах* (наприклад, у *Codex Ashburnhamensis* 64 із медіа-візантійськими невмами<sup>4</sup>). Грецькі мелурги XIII – XIV ст. Михаїл Анеот, Іоанн Гліка, Никифор Іфік, Іоанн Кукузель, Ксен Короніс, Іоанн Цакнопулос, Іоанн Клада створили свої мелодичні версії акафіста [21]. На початку IX ст. акафіст Богородиці був перекладений латинською мовою венеційським єпископом Христофором [17] та звучить до наших днів у римо-католицьких базиліках, костелах та абатствах.

У слов'яно-руській літургічній практиці Студійської епохи акафіст Богородиці містився в *Кондакарях* (Типографському й Погодінському) та *Тріодях Постових* (зокрема, Орбельській і Шафариковій), у добу Єрусалимського Уставу – у *Тріодях Постових*, *Слідуваних Псалтирях*, *Часословах* [7; 134–135, 150], *Молитвословах*, *Канонниках*, *Акафістниках*. Нотовані кондаки акафіста Богородиці записані в давньоукраїнських невменних *Кондакарях* кінця XI –

<sup>4</sup> Кодекс видано факсимільним способом [15]. Американський музикознавець і композитор Егон Веллес здійснив дешифровку акафіста за цим манускриптом [20]. Німецький музикознавець Константин Флорос транскрибував проіміон і перший ікос [16]. Інший метод дешифровки (особливо щодо метро-ритмічної складової) проіміона і першого ікоса запропонував італійський музикознавець-медієвіст Джованні Марці [19].

першої половини XIII ст., в українських і білоруських знаменних і нотолінійних *Ірмолях* середини XVI – середини XIX ст., у *Нап'явниках* Ігнатія Полотнюка (1902) та Олександра Остгайм-Дзеровича (1959).

Це єдиний акафіст, виконання якого у час богослужіння регламентовано *Тупіконом*. За найдавнішим Уставом Святої Софії, великий акафіст співали на Панніхісі свята Собору Пресвятої Богородиці (другий день Різдва Христового; 26 грудня / 8 січня)<sup>5</sup>, оскільки його друга половина розкриває догмат Воплочення Сина Божого. За Студійським *Тупіконом* акафіст виконували на Благовіщення (25 березня / 7 квітня)<sup>6</sup>, за Єрусалимським та Євергетидським – на свято Похвали Богородиці (п'ята субота Великого посту), за Мессінським – за кілька днів до свята Благовіщення [14, 223–224].

Акафіст Богородиці вважають найдавнішим і єдиним уставним (канонічним) акафістом православної Церкви (оскільки саме його виконання регламентоване *Тупіконом*). Усі інші акафісти створено на зразок акафіста Богородиці та є, певною мірою, паралітургічними субжанрами.

З-поміж величезної кількості нині вживаних акафістів особливо виділяється акафіст Ісусові Найсолодшому (*Преглодкомъ Імені Господа нашого Ісуса Христа*), створений на початку XIV ст. Його особливістю є відсутність хайретизмів, замість яких повторюється слово «Ісусъ» (що пов'язано з практикою Ісусової мо-

<sup>5</sup> Це зауважив український літургіст Петро Франц Крип'якевич [18], працю якого високо оцінили медієвісти Егон Веллес, Мішель Югло, Карло де Гранде.

<sup>6</sup> Саме тут він міститься у Типографському та Погодінському *Кондакарях*.

литви та феноменом ісихазму). Ви-соко оцінював цей акафіст (поряд з акафістами Пресвятій Богородиці і Пресвятій Тройці) російський філо-соф і теолог Алексій Лосєв, називаю-чи їх «видатною поезією», «проспек-том десяти богословських дисерта-цій» [1, 495].

Наступні за хронологією виник-нення – акафісти седмичних (тиж-невих) днів (середина XIV ст.). Так, Константинопольського патріярха Ісидора Бухіраса вважають творцем семи акафістів: архістратигові Ми-хаїлу і Небесним Силам (понеділок); пророкові Іванові Предтечі (вівто-рок); Успінню Пресвятої Богородиці (середа); первоверховним апосто-лам Петрові й Павлові (четвер); Со-бору дванадцятьох апостолів (чет-вер); святителеві Миколаєві Мир-Лікійських (четвер); Чесному Хресту Господньому (п'ятниця).

Його наступник на Константи-нопольському престолі – патріярх Філофей Коккін – доповнив тижневе коло ще двома акафістами: Усім свя-тим (субота) та Живоносному Гробо-ві й Воскресінню (неділя) [3, 84–85].

Розквіт чернецтва на святій горі Афон у XIV ст. сприяв залученню сед-мичних акафістів до щоденних мо-наших молитов («іночеське келійне правило»). Згодом ці гимни почали «проникати» в добове коло богослу-жінь (зокрема, в Мале Повечір'я) та в требні чини. Акафісти звершували монахи в келіях при підготовці до Причастя. Традиція читання акафіс-тів Ісусові Найсоллодшому й Богоро-диці перед Причастям збереглася до сьогодні.

Наприкінці XIV ст., разом зі змі-ною Студійського Уставу на Єрусалимський, було здійснено переклад

акафістів церковнослов'янською мовою. Піснеспіви одразу стали по-пулярними в межах Київської митрополії (не лише в монастирсько-му середовищі, а й серед мирян). На зразок цих акафістів були створені оригінальні слов'яно-руські акафісти преподобному Сергію Радонезькому та великомучениці Варварі, пізніше греко-католицькі акафісти Страстям Господнім (1751) та Непорочному за-чаттю (1769).

У зв'язку з поширенням акафістів виникла необхідність створення уні-версальної антології для їхньої фік-сації. Упродовж XV – XVI ст. викрис-талізувався новий тип рукописної збірки – *Акафістник* (ненотований). А близько 1522 р. білорус Франциск Скорина опублікував у *Малій подорож-ній книжці* вісім акафістів (у власній текстологічній редакції): Живоно-сному Гробові Господньому; архістра-тигові Божому Михаїлові; пророкові Іванові Предтечі; Пресвятій Богоро-диці; Соборові святих апостолів; свя-тителеві та чудотворцеві Миколаю; Чесному та Животворному Хрестові Господньому; Пресолодкому Імені Господа нашого Ісуса Христа (Ісусові Найсоллодшому).

З-поміж найдавніших дру-кованих *Акафістників* Київської митрополії – видані 1625 р. та 1629 р. у Києво-Печерській Лаврі (містять акафісти Пресвятій Богородиці, Ісусові Найсоллодшому та Успінню; другий – також акафіст святителеві Миколаєві), 1628 р. у Віленському Свято-Духівському братстві (ака-фісти Ісусові Найсоллодшому, Пресвятій Богородиці, Живоносному Гробові, архістратигові Михаїлові, Іванові Предтечі, Успінню, апостолам Петрові і Павлові, святителеві

Миколаєві, Животворному Хрестові та Всім святим).

Окремі акафісти могли міститися як у службових, так і в келійних книгах, а саме *Часословах* (Вільно, 1629; Унів, 1681), *Молитвословах* (Могилів, 1643; Чернігів, 1691; Вільно, 1693) тощо [8, 36–38].

Подаємо повний репертуар проіміонів (кукуліонів) акафістів Богородиці, Ісусові Найсолодшому та седмичних (інципіти, експліцити і приурочення) за українськими та білоруськими нотолінійними *Ірмологіонами* останньої чверті XVII – середини XIX ст. При цитуванні деяких вербальних текстів, орієнтуємося на шість нотолінійних *Ірмолоїв* (ЛІМ, Рукопис 82; ЛІМ, Рукопис 200; ЛННБ, НД 122; ЛННБ, АСП 325; ЛННБ, ОН 236; НМ, F 604).

▪ Пресвятій Богородиці: інципіт *Възбранной воеводѣ побѣдительнаа*, експліцит *Радѣйска, Невѣсто Невѣстнаа*;

▪ Ісусові Солодкому (неділя): інципіт *Возвращанный воевода и Господи*, експліцит *Исусе, Синє Божій, помилуй мѧ*;

▪ архангелові Михаїлові (понеділок)<sup>7</sup>: інципіт *Архангелъ Михаилъ пѣснь твореніе*, експліцит *Радѣйска, столпе огнеобразный*;

▪ пророку Іванові Предтечі (вівторок): інципіт *Возвращанный и тепломъ заступленію*, експліцит *Радѣйска, честный Предтече*;

▪ Успінню Божої Матері (середа): інципіт *Избранной отъ всѣхъ родовъ*,

<sup>7</sup> Згідно рубрик у леммах, кондаки седмичних акафістів могли виконуватися також у мінейному колі, що свідчить про їхню поліфункційність. Так, проіміон акафіста архангелу Михаїлу могли також співати на Собор архістратига Михаїла та всіх Небесних Сил (8 / 21 листопада), а проіміон акафіста пророку Іоанну Предтечі – у дні пам'яті цього святого.

експліцит *Радѣйска, Невѣсто Невѣстнаа* (або *Радѣйска, Обрадованнаа, во Оуспеніи Твоемъ насъ не оставляющаа*);

▪ святителю Миколаю (четвер): 1-й текст: інципіт *Миръ всемъ миро многоцѣнное истѣкаа*, експліцит *Радѣйска, ієрархомъ первопрестолне*; 2-й текст: інципіт *Милостивка Христова Божественнаго*, експліцит *Радѣйска, всѣмъ заступленіе*;

▪ Чесному Хресту (п'ятниця): інципіт *Возвращанный воевода Животдаче*, експліцит *Радѣйска, Кресте Пречестный*;

▪ Всім святим (субота): інципіт *Всѣмъ святымъ отъ вѣка благоугодившимъ*, експліцит *Радѣйтска, райстїи жителїе*.

Із наведеного списку помітно, що в українських та білоруських нотолінійних *Ірмологіонах* наявні два різні словесні тексти проіміона акафіста святителю і чудотворцю Миколаю (перший більш поширений), а також два різні тексти експліцита кондака акафіста Успінню Пресвятої Богородиці (останній фіксується у рукописах і стародруках XVIII – XIX ст.).

Усі вісім кондаків седмичних акафістів містяться у п'ятьох нотолінійних *Ірмолоях* (ЛННБ, НД 122, арк. 10–17, 255зв.–260; ЛННБ, АСП 325, арк. 336зв.–351зв.; НМ, F 604, арк. 5–18; НМ, F 658, арк. 24–40; ЛІМ, Рукопис 82, арк. 279зв.–289зв.). Сім проіміонів наявні в одному *Ірмолої* (ЛННБ, ОН 236, арк. 4зв.–14).

Три *Ірмологіони* містять по чотири проіміона, а саме: Богородиці, Ісусу Найсолодшому, Успінню й святителю Миколаю (ЛННБ, НД 104; ЛІМ, Рукопис 200; ЦДІА, ф. 201, 4в., 392), три – по три проіміона (РДБ, Лук. 79; РНБ, Кап. Q 15; ЛННБ, НД 97). Більше двадцяти *Ірмолоїв* містять по два проіміона (Богородиці, Ісусу Найсо-

лодшому). *Проіміони* Богородиці та святителю Миколаю наявні в п'яти *Ірмологіонах* (ІР НБУВ, ДА 87Л.; ІЛН УКУ, приватна збірка М. Ярій, № 1; ЛННБ, НТШ 20; ІФХМ, Кн. 6995; НМ, Q 61); проіміони Ісусові Найсолідшому і святителю Миколаю – в одному (ІР НБУВ, Фонд І, 7475) [13]. Два великих *Ірмолої* Києво-Печерської Лаври середини ХІХ ст. містять по два проіміона, а саме: акафіста Пресвятій Богородиці та Успінню (НКПІКЗ, Книга 2084; НКПІКЗ, Книга 2087).

Більшість *Ірмолоїв* кінця ХVІ – середини ХІХ ст. містять проіміон акафіста Богородиці, як правило, відразу двох наспівів: болгарського [5, 294-295] (зрідка сербського [12]) та одного з українських – острозького чи київського [11]. В одному *Ірмолої* є цей самий кондак грецького наспіву (РНБ, Вяз. Ф. 28, арк. 208-209), опублікований Любов'ю Терлецькою [9, 191-193].

Для вербально-текстологічного порівняння подаємо два приклади проіміонів седмичних акафістів за українськими і білоруськими *Ірмолоями* ХVІІ – ХІХ ст. й ненотованими друкованими виданнями. Пропонуємо вербальні тексти проіміонів акафістів святителю Миколаєві (другий проіміон акафіста) за *Малюю* подорожньою книжницею Франциска Скорини (бл. 1522 р., арк. 41зв.) та українським *Ірмологіоном* кінця ХVІІ ст. (ЛННБ, АСП 325, арк. 346зв.–348):

▪ Жадостивый Христовъ вожественный ѹгодникъ, чюдесемъ нензчерпанное море, восхвалемъ та любовию Николае, ты ѹбо ако имеа дерзновение ко Господъ, отъ всакнхъ насъ безъ свободи, да воспоемъ кѹпно: Аллилуѿа.

▪ Милостива Христова вожественнаго оугодника, чюдесемъ море нензчерпаемое, восхвалемъ та любовію свате Николае, но ако имѿа дерзновение ко Господъ, отъ всакнхъ

насъ кѹдъ избави, да зовеми ти: Радѹйсѿа, всѣмъ застѹпленіе.

При зіставленні редакцій текстів помітні відмінності між ними, зокрема, в них різні експліцити: *Аллилуѿа*<sup>8</sup> і *Радѹйсѿа, всѣмъ застѹпленіе*. Перший із них – доксологічного змісту (прославляє Бога-Трійцю), споріднений з іпофонами (приспіваними) окремих віршів із псалмів давньоюдейського храмового й синагогального богослужіння. Другий є хайретизмом на честь святителя Миколая, який за благочестиве життя і старанну архіпастирську діяльність став заступником людського роду.

Різняться між собою й окремі слова та вирази: «жадостивый» – «милостива», «свободи» – «избави», «воспоемъ кѹпно» – «зовемъ ти». Термін «жадостивый» походить від слова «жадати» («ἐπιθυμείν»), тобто дуже чогось бажати; отже, святителя Миколая називають бажаним угодником Божим. Натомість термін «милостивый» (від «ἐλεος») є тотожним терміну «милосердный» («οἰκτιρμων»); так іменується людина, уподібнена Милосердному Богові. Терміни «свободи», «избави» дуже подібні за змістом; обидва відносяться до Бога, який є «Свободителем» та «Избавителем» усіх.

Словосполучення «воспоемъ кѹпно» у перекладі значить «заспіваймо разом». Подібні вирази вживаються у псалмах, наприклад, 95-му (*Воспойте Господеви пѣснь новѹ*), рідше – у літургічних піснеспівах (2-й тропар 3-ї пісні канону Пальмової неділі: *Воспойте людѿе воголѣпно въ Сѿонѣ*). Натомість термін «зовемъ» («κράζω») у перекладі означає «взиваємо», «виголошуємо», «викрикуємо» (наприклад, псалом <sup>8</sup> *Хвалить Язве (Слава Тебѣ, Боже)*. Зауважимо, що більшість проіміонів акафістів, за виданням Франциска Скорини, мають експліцит Аллилуїа, а не хайретизм.

140-й: Господи, воззвахъ къ Тебѣ, оуслыши ма).

Подаємо тексти проіміона акафіста Успіння Богородиці за двома українськими нотолінійними *Ірмологиями*: 1) кінця XVII ст. (ЛННБ, АСП 325, арк. 344зв.–346зв.); 2) 1852 р. (НКПІКЗ, Книга 2087, арк. 18–18зв.); перший побутував на Львівщині, другий – у Києво-Печерській лаврі:

▪ Избранной отъ всѣхъ родовъ Божіей Матери и Царици, восходящей отъ земли къ небеснымъ, благодарственно пѣніе пречистому Оуспенію нинѣ приносимъ раби Твоя, Богородице, но яко имѣши державѣ неповѣдимѣю, отъ всакихъ насъ вѣдѣ свободу, да зовемъ Ти: Радѣйсѧ, Невѣсто Невѣстнаѧ.

▪ Избранной отъ всѣхъ родовъ Божіей Матери и Царицѣ, восходящей отъ земли къ небеси, къ небеси, благовѣйнаѧ пѣніѧ о пречестномъ Твоемъ Оуспеніи приносимъ раби Твоя, Богородице, раби Твоя, Богородице, Ты же яко имѣша повѣдѣ надѣ смертію, отъ всакихъ насъ смертоносныхъ вѣдѣ свободу, да зовемъ Ти: Радѣйсѧ, Обрадованнаѧ, во Оуспеніи Твоемъ насъ не оставляющаѧ.

При зіставленні помітно, що друга редакція більш розширена внаслідок повторення двох словосполучень («къ небеси» й «раби Твоя, Богородице»; це пов'язано з композиційною будовою наспіву) та більш об'ємного експліцита (радѣйсѧ, обрадованнаѧ, во Оуспеніи Твоемъ насъ не оставляющаѧ). Натомість експліцит першої редакції (радѣйсѧ, Невѣсто Невѣстнаѧ, Хаїре, Нѹмфѣ Анѹмфреутѣ) усталений, позаяк запозичений з великого акафіста Пресвятій Богородиці. Саме словосполучення «Невѣста Невѣстнаѧ» розуміється в значенні «Діва, Котра ніколи не перебувала у шлюбі». Експліцит другої редакції – пізнішого походження (зафіксований у рукописах і стародруках XVIII – XIX ст.) – починається зі

словосполучення, яке складається із двох спільнокоренових хайретизмів («радѣйсѧ, обрадованнаѧ»). У ньому прославляється Діва, Котра «після смерти жива» (ірмос 9-ї пісні першого канону Успіння) та завжди перебуває з усіма вірними («во Оуспеніи Твоемъ насъ не оставляющаѧ»).

З інших різночитань назвемо два: «благодарственно» – «благовѣйнаѧ» і «державѣ неповѣдимѣю» – «повѣдѣ надѣ смертію». Термін «благодарственно» (від «εὐχαριστία») є давнішим терміну «благовѣйнаѧ» («благоговѣйнаѧ») й зустрічається у проіміоні акафіста Пресвятій Богородиці. Під виразом «благовѣйнаѧ пѣніѧ» розуміють поважний, побожний спів.

Вислів «державѣ неповѣдимѣю» («κράτος ἀπρόσμάχητον») запозичено з великого акафіста Матері Божій, а словосполучення «повѣдѣ надѣ смертію» є парафразом відомого виразу пасхального тропаря «Смертію смерть поправъ» («θανάτω θάνατον πατήσας»). Адже Богородиця, подібно Христу, Своєю смертю здолала смерть і досягнула безсмертя («ἀθάνατος»).

Визначальною особливістю музичного виконання українських і білоруських проіміонів (кондаків) седмичних акафістів є їхнє виконання «на подовен» проіміона акафіста Богородиці болгарського наспіву, наявного у переважній більшості нотолінійних *Ірмологіонів* XVII – XIX ст. Єдиний виняток, мабуть, становлять проіміони акафіста Успінню з двох великих *Ірмолоїв* Свято-Успенської Києво-Печерської лаври (НКПІКЗ, Книга 2084, арк. 18–18зв.; НКПІКЗ, Книга 2087, арк. 18–18зв.), переписаних у 1852 р. послушником Іянуарієм Салухою та уставщиком ієромонахом Модестом.

Самоподобний кондак Богородиці 8-го гласу болгарського на-

співу має музичну форму<sup>9</sup> з кількох мелодичних рядків –  $AA_1BB_1B_2C$ , що складають три розділи<sup>10</sup>. У межах кожного рядка можна умовно виділити від трьох до п'яти побудов:  $A - abc$ ,  $B - defde$ ,  $C - ggikl$ . Детальніша музична форма цього проіміона прояснює риси рондальності:  $abc abc defde defde defde ggikl$ . У різних писемних версіях кондака повторність мелодичних рядків трапляється не лише варіантна, а й точна. Принцип повторності проявляється не лише на рівні мелорядків, а й на рівні окремих мелодичних фраз чи мотивів. Важливо, що за принципами формотворення й мелодичного розвитку кондак акафіста Богородиці болгарського наспіву ближчий до неосмогласних піснеспівів *Обихода*, ніж до гласових піснеспівів *Октоїха* (переважає рядковий принцип побудови над поспівковим). Це, напевно, пояснюється його поліфункційністю: проіміон акафіста, кондак Благовіщення і Похвали.

У ладовій основі гимну переважає мажорний нахил, з опорою на чотири тони: «с<sub>1</sub>», «е<sub>1</sub>», «f<sub>1</sub>», «g<sub>1</sub>» (фіналіс «с<sub>1</sub>»). На прикладі цього піснеспіву можна побачити певну стадію

<sup>9</sup> Принципи музичного формотворення болгарського кондака *Възбранной Воеводѣ* розглядали Олександра Цалай-Якименко, Лідія Корній, Любов Терлецька, Олена Шевчук, але його загальну композицію не можна вважати чітко визначеною. До прикладу, Олександра Цалай-Якименко називає кодою кондака акафіста потрійний («трегубий») приспів *Аллилуїа* [10, 186–187], який за музичним матеріалом є продовженням кондака, проте, за літургічними вказівками, не входить до складу проіміона, а виконується після наступних кондаків акафіста.

<sup>10</sup> В музикознавчих працях викладено різні підходи до встановлення меж між розділами семантичної й музичної форми, що потребує окремого дослідження.

переходу від модального типу мислення до тонального. Мелодія розвивається в межах нони («g» – «a<sub>1</sub>»); для неї характерний плавний поступеневий рух, за винятком кількох стрибків у висхідному напрямку в межах квінти чи кварта (як правило, із заповненням нисхідними ходами), а також наявність кількох секвенцій та фітних розспівів.

Метрична структура проіміона великого акафіста Пресвятій Богородиці болгарського наспіву тяжіє до класичних принципів симетрії й квадратності (у них спостерігаємо перехід до акцентного типу метрики і тактової системи). За винятком небагатьох геміол, які суттєво не впливають на загальний контекст піснеспіву, метрична пульсація ведеться цілими тривалостями. З ритмічних вартостей найчастіше використовуються четвертні та половинні ноти (рідше – восьмі, цілі); подекуди трапляється пунктирний ритм (четвертна з крапкою та восьма). Більшість метричних стоп – хореїчної природи (за винятком початкового ямбічного мотиву).

Загальна музична форма кондаків акафістів болгарського наспіву, створених за моделлю проіміона Богородиці, ідентична:  $AA_1BB_1B_2C$ . Виняток становлять три віднайдені проіміони акафістів, а саме:

- Успінню *Възбранной отъ вѣхъ родовъ* ( $AA_1BB_1B_2B_3C$ );

- Хресту *Возбранный воеводо Животдающе* ( $AA_1BA_2B_1B_2C$ );

- Усім святым *вѣмъ свѣтымъ отъ вѣка* ( $AA_1BB_1C$ ).

Музичні розділи проіміонів акафістів, як правило, сходяться з поетичними, утім, смислові клаузули вербального тексту не завжди мар-

ковані каденційними зворотами та, навпаки, не завжди музичні каденції припадають на логічні завершення думок поетичного тексту. На основі цих та інших ознак можна стверджувати про гнучку взаємозалежність поетичного й музичного текстів.

Зупинимось на музичній характеристиці проіміона акафіста Животворному Хрестові Господньому. Подаємо його словесний текст, поділений на вербальні рядки на основі музичної складової:

- *A* – «Возбранный воевода, животдавче Христе Царь!»;
- *A<sub>1</sub>* – «повѣдѣ на враги свое оружье нам»;
- *B* – «показалъ еси на небеси превеликъ Крестъ свѣтомъ составленъ»;
- *A<sub>2</sub>* – «сего ради изъбавльшеся отъ золъ благодарственню»;
- *B<sub>1</sub>* – «почитаемъ Крестъ Твой святый, но яко имѣще его державѣ непобѣдимѣи»;
- *B<sub>2</sub>* – «отъ всакихъ насъ бѣдъ и страстей свободи, да зовемъ Ти»;
- *C* (*Приспів*): «Радѣйсѧ, Кресте пречестный».

У цьому зразку очевидна певна невідповідність вербальних і музичних структур, яка проявляється не лише на мікрорівні (короткі синтагми, поспівки), а й на макрорівні (рядки). Наприклад, музичному рядкові *B<sub>1</sub>* відповідають два вербальних, причому перший із них («почитаемъ Крестъ Твой святый»), за критерієм змісту, є завершенням одного поетичного розділу, а другий («но яко имѣще его державѣ непобѣдимѣи») – початком наступного.

На прикладі болгарського кондака акафіста Чесному Хресту та інших кондаків седмичних акафістів, зафіксованих в Ірмолоях, можна побачити писемні зразки співу «на подовен». По-

рівнявши вербальні й музичні тексти цих проіміонів, варто зауважити, що в мелізматичних «подовних» піснеспівах музична складова суттєво коригує поділ словесного тексту на структурні одиниці (передусім на рівні рядків і розділів). Вочевидь, виходячи із семантичної й музичної компонент, закономірності формотворення можна визначати по-різному.

Нами окреслено історичні, літургічні, поетичні та музичні аспекти найдавнішого та єдиного уставного акафіста Пресвятей Богородиці. Охарактеризовано джерельну базу, зокрема, греко-візантійські й слов'яно-руські кодекси та стародруки (як нотовані, так і ненотовані). Звернено увагу на рубрики різних *Типіконів* стосовно регламентації виконання гимну. Відзначено значний вплив великого акафіста на седмичні та інші акафісти (принцип «подовіл» стосується радше форми, ніж змісту). Коротко охарактеризовано перші рукописи й друківані видання *Акафістників*, які хронологічно збігаються з початком упродовження акафістів у келійний (монастирський) і соборний ужиток.

Репертуар проіміонів акафістів із українських та білоруських нотолінійних *Ірмолоїв* уперше отримав чітку атрибуцію. Зазначено сховища й шифри рукописів, у яких наявні нотовані кондаки акафістів. Складено інципітарій та експліцитарій жанру з указівками на приурочення. Зауважено, що проіміони седмичних акафістів могли виконуватися не лише упродовж тижневого (седмичного) кола, а й річного (мінейного). Встановлено подвійну функціональну специфіку жанру проіміона (кондака) акафіста:

▪ паралітургічна сутність (відсутність спеціальних рубрик у *Tunikonax*);

▪ літургічне використання (наявність в українських і білоруських *Ірмологіонах*, починаючи з середини XVII ст., переважно із Західної України).

Виявлено значну кількість вербально-текстологічних різночитань між редакціями, що залежить від часу і місця переписування чи видання книги, її типології, наявності або відсутності нотації. Часто бувають різними інципіти та експліцити, хоча трапляються зміни і всередині побудов (унаслідок розширення чи скорочення тексту або залежно від структури наспіву).

Проаналізовано принципи музичного формотворення, ладо-інтонаційні та метро-ритмічні особливості проіміона акафіста Богородиці болгарського наспіву і кондаків седмичних акафістів, створених за його зразком. Зауважено перевагу рядкового типу будови над поспівковим, тяжіння до тонального мислення, акцентного типу метрики і тактової системи та клясичних принципів симетрії.

На сьогодні створено близько 2000 акафістів<sup>11</sup>. Вони звучать у

<sup>11</sup> Нашого часу акафісти Богородиці (великий), Ісусу Найсолодшому, святкові й седмичні перекладені понад двадцятьма мовами світу. Оригінальні акафісти створюють не лише церковнослов'янською мовою, а й іншими: грецькою (Кіккській іконі, архангелам Михаїлу і Гавриїлу, святителям Фотію Константинопольському, Маркові Єфеському і Григорію Паламі), грузинською (іконі Богоматері *Ти є Лоза*, благовірному царю Вахтангу Горгосалу, преподобному Гавриїлові Самтаврійському), болгарською (Іоаннові Рильському, Зографським мученикам), сербською (архієпископу Арсенію, преподобним Прохору Пшинському та Юстину

численних храмах, як православних, так і інославних. На порозі третього тисячоліття акафіст став найпопулярнішим гимнографічним жанром православної Церкви. Його канонічність підтверджена також святістю життя найвидатніших творців і виконавців акафістів – ієрархів, богословів, ченців.

## Abbreviations

*ІЛН УКУ* – Інститут літургійних наук Українського Католицького університету, Львів.

*ІР НБУВ* – Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, Київ.

*ІФХМ* – Івано-Франківський художній музей.

*ЛІМ* – Львівський історичний музей.

*ЛННБ* – Львівська національна наукова бібліотека імені В. Стефаника.

*НКПІКЗ* – Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник.

*НМ* – Національний музей у Львові імені Андрея Шептицького.

*РДБ* – Російська державна бібліотека, Москва.

*РНБ* – Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург.

*ЦДІАК* – Центральний державний історичний архів у Києві.

## Bibliography and Notes

1. Библихин В. В., *Из рассказов и бесед А. Ф. Лосева*, [в:] *Idem, Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования*,

Поповичу, новомученикам Превлачським), румунською (преподобній Маврі Сихлійській, папі Сильвестрові), українською (Іову та Феодосію Манявським, іконі «Манявській»), російською (подячний «Слава Богу за все»), англійською (Прощеної неділі, мученицям Вірі, Надії, Любові та матері їхній Софії, апостолам, преподобній Марії Єгипетській і старцю Зосимі).



архивные материалы / Ред. А. Тахо-Годи, Санкт-Петербург: Алетейя 1997, с. 489–526.

2. Киприан (Керн), архимандрит, *Литургика: Гимнография и Эртология*, Москва 1999, 151 с.

3. Козлов Максим, протоиерей, *Акафист в истории православной гимнографии*, [в:] *Журнал Московской Патриархии*, Москва 2000, № 6, с. 83–88.

4. Корній Л., Дубровіна Л., *Болгарський наспів з рукописних нотолінійних Ирмолоів України кінця XVI – XVII ст.*, Київ 1998, 321 с.

5. Корній Лідія, *Історія української музики*, Київ–Харків–Нью-Йорк: Вид. М. П. Коць 1996, Частина 1: *Від найдавніших часів до середини XVIII ст.*, 314 с.

6. Людоговский Ф. Б., *Рефрены кондаков в церковнославянских и греческих акафистах*, [в:] *Przegląd Wshodnioeuropejski*, Olsztyn 2014, Том V, Cześć 1, с. 283-288.

7. Момина М. А., *Славянский перевод "Υμνος ἀκάθιστος*, [в:] *Полата кънигописная*, Nijmegen 1985, № 14-15, с. 132-160.

8. Поповъ А. В., *Православные русские акафисты, изданные с благословения Святѣйшаго Синода: История ихъ происхождения и цензуры, особенности содержания и построения*, Казань 1903, Томъ VI, 636 с.

9. Терлецька Любов, *Кондак «Взбранной Воеводи» у богослужінні Церкви східного обряду*, [в:] *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*, Івано-Франківськ 2010, Випуск 19–20, с. 185-195.

10. Цалай-Якименко Олександра, *Київська школа музики XVII століття*, Київ-Львів-Полтава 2002, 487 с.

11. Шевчук Олена, *Київський наспів у контексті багаторозспівності (за матеріалами півчих книг XVII – XVIII ст.)*,

[в:] *Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклор та етнографії*, Київ: Київський державний інститут культури 1995, с. 86-107.

12. Шевчук Олена, *Сербські і болгарські редакції південнослов'янських піснеспівів в українській і білоруській церковно-співацькій практиці XVII ст.*, [у:] *Мистецтвознавчі пошуки: Збірник наукових статей та есеїв, присвячений ювілею Н. Герасимової-Персидської*, Київ 2008, с. 105-125.

13. Ясиновський Юрій, *Українські та білоруські нотолінійні Ирмолої XVI – XVIII ст.: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження*, Львів: Місіонер 1996, 623 с.

14. Arranz Miguel, *Le Typicon du Monastère du Saint-Sauveur à Messine: Codex Messinensis Gr. 115 A. D. 1131*, Romae 1969, 449 pp.

15. *Contactarium Ashburnhamense* / Ed. C. Høeg, Copenhagen 1956, 47, 530 pp. (*Monumenta Musicae Byzantinae*, Facsimiles, Volume 4).

16. Floros Constantin, *Das Kontakion*, [in:] *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Stuttgart 1960, Bd. 34, S. 84-106.

17. Huglo Michel, *L'ancienne version latine de l'hymne acathiste*, [in:] *Le Muséon*, Beeston 1951, Volume 64, pp. 27-61.

18. Krypiakiewicz P. F., *De hymni Acathisti auctore* [in:] *Byzantinische Zeitschrift*, Leipzig 1909, Bd. 18, S. 357–382.

19. Marzi Giovanni, *Melodia e Nomos nella musica bizantina* [in:] *Studi pubblicati dall'Istituto di filologia classica*. Bologna 1960, Volume 8, s. 143-193.

20. Wellesz Egon, *The Akathistos Hymn*, Copenhagen 1957, 108 pp. (*Monumenta Musicae Byzantinae*, Transcripts, Volume 9).

21. Στάθης Γρηγόριος Θ., *Τὰ Χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς Ἁγίου Ὁρους*, Αθήναι 1993, Τόμος 3, σ. 736-739.

**Yana Yakovyshyna**

**ELEMENTS OF ORNAMENT ON THE CERAMIC WARE  
OF ZALISCHYKY GROUP OF TRYPILLIA CULTURE**

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

**Яна Яковишина**

**ЕЛЕМЕНТИ ОРНАМЕНТУ  
НА ПОСУДІ ЗАЛІЩИЦЬКОЇ ГРУПИ ТРИПІЛЛЯ**

*Abstract:* Trypillian ornaments were examined from the appearance of the first findings from the end of XIX century and till now. During this period there were created many methodological approaches to their study. Methods vary depending on what aspects are considered by researchers of the ornaments. For this purpose classification systems were created where those features that are important for the issue became the base. The work is dedicated to findings of patterns of painted ornaments on the ceramic ware from the sites of Zalischyky group of Trypillian culture. It allows to consider an ornament as a historical source. For this purpose, the database of painted ornament from materials from sites of Zalischyky group was established. Typical, used and rare elements of ornament are defined. Thus, the main features of Zalischyky group paintings are outlined. A comparison of settlements of Zalischyky group by elements of ornament is made.

*Keywords:* Trypillia, Zalischyky group, ceramic ware, painted ornament

За часів енеоліту на теренах Європи розвинулась низка землеробсько-скотарських культур, які характеризувалися орнаментованою керамікою особливого меандро-спірального стилю. Найвідомішою й найпоширенішою серед них є Аріушд-Кукутень-Трипільська культурно-історична спільнота, що існувала на території сучасної України, Молдови та Румунії.

Племена, які сформувались на невеликій території басейну Серету, середньої течії Прута та Дністра, вже

на ранньому етапі мігрують на північ та схід. У зв'язку з цим формуються територіяльні відмінності в матеріяльній культурі, що позначилося і на формах та орнаментатії посуду.

Різноманітні орнаментальні схеми, виконані давніми майстрами на кераміці стали основою для наукових розробок із питань періодизації та відносної хронології пам'яток. Перші періодизаційні моделі розвитку культури були запропоновані ще в 1920 – 1930-х роках Г. Шмідтом (у Румунії) та О. Кандибою (на Заході

України) [28], [9]. Т. Пассек розробила схему у вигляді трьох послідовних періодів – А, В, С(γ), з яких середній та пізній вмщують по два етапи – VI і VII та CI(γI) і CII(γII) [13]. Пізніше у середньому періоді окреслили перехідний етап VI–VII [10], [4]. Уточнена схема Т. Пассек зіставляється з розробками румунських археологів: Трипілля А – Прекукутень II, III; Трипілля VI – Кукутень А1–4; Трипілля VI–VII – Кукутень АВ1,2; Трипілля VII, CI(γI) – Кукутень В1–3; Трипілля CII(γII) – Хородиште-Фолтешть [18].

Особливу увагу привертає середній етап розвитку, коли, з одного боку, продовжує свою еволюцію прекукутень-ранньотрипільська генетична лінія, а з іншого – формується нова генетична лінія (розписна кераміка). У цей час спостерігається суттєвий прогрес у різних галузях господарства, посилюються контакти зі степовим населенням та міжплемянний обмін, у зв'язку з розширенням ареалу культури, матеріальна культура поселень із віддалених регіонів набуває виразних локальних особливостей. Останнє особливо стосується орнаментатики посуду – тоді формується новий напрям декоративного оздоблення у вигляді поліхромного розпису.

Із початком середнього періоду розвитку Трипілля на території Пруто-Дністрянського межиріччя простежується паралельний розвиток культур Трипілля та Кукутень, спостерігається локальна своєрідність поселень (або їх груп): заліщицька та солонченська групи на Дністрі та Буго-Дніпровські пам'ятки. Найчастіше зміни та локальні особливості у більш-менш однорідному масиві культури пояснюють подальшим

просуванням кукутенських племен. Разом з цією експансією з'являється розписний посуд – спочатку у Подністер'ї, а потім в Буго-Дніпровському регіоні [5], [18], [21], [22], [23].

У дослідженнях особлива увага приділяється керамічному посуду і, зокрема, його декору. Орнамент відіграє важливу роль для визначення хронології, культурної приналежності пам'яток, реконструкції світогляду та релігійних уявлень давніх народів. Існує багато методологічних підходів до вивчення цього феномену (і не лише серед дослідників Трипілля). Методи дослідження орнаментатики різняться залежно від того, які аспекти вивчення поставлені за мету – історичні, територіяльні чи хронологічні. Зазвичай для вирішення того чи іншого питання створюються класифікаційні побудови, де за основу беруться ті ознаки, які є найважливішими у розв'язанні поставлених завдань. Класифікацію та типологію кераміки середнього етапу Трипілля у Подністер'ї розроблено у працях багатьох дослідників [5], [15], [17], [24], [27]. Відзначається специфіка двох великих ареалів – західного (Дністер, Прут, Серет), який заселяли кукутенські племена та східного (Побужжя, Подніпров'я), власне трипільського [3], [11], [18], [21], [26].

Важливе значення має пошук нових підходів та методів до вивчення орнаменту як джерела культурно-історичних реконструкцій. На сьогодні вивчення заліщицьких пам'яток дослідниками, дало можливість встановити, що деякі поселення, які вважалися “заліщицькими”, насправді належать до інших локальних груп (у них простежуються лише певні залі-

щицькі впливи), наприклад Поливаний Яр II [16]. Тому виникла необхідність перегляду підходу до визначення приналежності пам'яток до тієї чи іншої локальної групи та пошуку нових критеріїв їх аналізу. Відомо, що стилі розпису орнаментів відображають не лише локальну специфіку, але й хронологічні зміни. Деталізоване вивчення орнаменту та форм посуду допомагає визначити основні риси "клясичного" чи "типового" керамічного начиння тієї чи іншої локальної групи і таким чином визначити центр та периферію культурної зони, а також простежити впливи культурних особливостей населення інших пам'яток чи локальних груп.

База даних керамічного мальованого посуду заліщицької групи достатньо презентабельна. Пам'ятки досліджені у різні роки (останні 150 років) із застосуванням різних методик розкопок і вивчення археологічних матеріалів, що ускладнює аналіз. Зібрано та узагальнено опубліковані матеріали, а також автором статті опрацьовані фондові колекції різних музеїв та установ.

Розглядаючи орнаментальні композиції, ми розподіляємо орнамент на мотиви, які складаються з модулів, а останні – із дрібніших елементів. Орнаменти на посуді пам'яток заліщицької групи мають лінійний характер, деколи окантовані бордюром. Під бордюром у орнаменті трипільського посуду ми розуміємо горизонтальні лінії, які обмежують смугу лінійного орнаменту у верхній та нижній частинах.

Творче завдання у побудові такого орнаменту міститься, у першу чергу, в розробці основного мотиву орнаменту, ритмічно-симетричним

повторенням якого на сусідніх ділянках утворюється орнаментальна композиція. Для визначення деталей, які складають мотив орнаменту, вводиться поняття елементу орнаменту [20,8], [25, 24]. Це – найнижча ланка орнаментальної схеми. Елементом названо найпростіший зв'язок кількох ліній, які утворюють елементарну фігуру геометричного чи довільного типу. В одних зразках елементом є пряма лінія чи крапка, в інших – складніші композиції у вигляді ромба, трикутника, ламаних ліній. Таким чином, кількість та форма елементів залежить від вигляду та структури конкретного орнаменту [2, 224]. Елемент – це кінцева складова, що умовно сприймається такою, яка не ділиться. Проте елемент орнаменту також може бути складним і містити в собі декілька частин. Але на відміну від мотиву, у якому можуть поєднуватись різнорідні елементи, елемент складається з однорідних частин.

У цій статті ми зупинимося на аналізі найнижчої ланки побудови орнаменту – елементі, спробуємо простежити закономірності у їх використанні на кераміці заліщицьких пам'яток. Висновки, які ми отримуємо підсилять подальше дослідження вже на рівні мотивів орнаменту.

Для заліщицьких розписів виокремлюється 57 основних елементів, які використовуються при побудові орнаменту. Для зручності огляду їх складено у таблицю та поєднано у групи: кола, овали, спіралі та волоти, краплеподібні фігури, трикутники, дугоподібні фігури, Т-подібні фігури. Більшість цих фігур застосовувались не лише у заліщицькій групі і не лише на кераміці трипільської

культури. Кола, овали, спіралі, волюти та трикутники широко розповсюджені серед розписів на болгарських енеолітичних поселеннях [12, 90], [19, 59], румунських [14, 50-58], [26, 33-49], угорських та інших пам'ятках кола культур мальованого посуду.

*Кола.* Це найчисельніша група елементів орнаменту – 18 варіантів. Серед простих елементів орнаменту заліщицького посуду кола зустрічаються найчастіше. Вони різняться своїм заповненням. Коло може лишатися незаповненим на негативному рисунку (таблиця 1, I 2), заповненим (таблиця 1, I 3) або наведеним широкою смугою (таблиця 1, I 1). В середині цього елемента можуть розміщуватись концентричні кола. Вони при цьому різняться шириною ліній, якими утворені (таблиця 1, I 11, 12, 15, 16, 17). Коло у тангентному орнаменті часто заповнене діагональною або хвилястою смугою тонких ліній (таблиця 1, I 4, 9). Зустрічаються варіації кола з крапкою посередині у позитиві та негативі (таблиця 1, I 5, 6, 7, 8). Інколи у центрі кола розміщувалися дуги (таблиця 1, I 10, 18) або горизонтальні лінії (таблиця 1, I 14). Лише незаповнене коло використовувалось при побудові кількох мотивів, решта – мають чітку прив'язку до того чи іншого мотиву та використовуються у його побудові.

*Спіралі та волюти.* Нараховується 6 варіантів (таблиця 1, II 1, 2). Спіраль є одним з часто вживаних елементів орнаменту і розповсюджена по всій території європейських неолітичних культур із мальованим посудом. Вона зустрічається як на ранніх етапах розвитку культури, так і набагато пізніше. Слід зазначити, що дослідники найчастіше приділяли

увагу саме цьому елементу орнаменту [6], [1], [7]. S-подібні дуги (таблиця 1, II 6) та волюти (таблиця 1, II 3, 4, 5) у свій час вивчав Олег Кандиба [8, 311-334]. Він досліджував цей вид спірального орнаменту, який вважав характерним для дністро-дунайського регіону культури мальованої кераміки. О. Кандиба виокремив кілька локальних груп, у яких прослідкував еволюцію S-подібного орнаменту, а саме: українську групу (дніпровський регіон, Галичина, Буковина, Бессарабія), молдавську, трансільванську (басейн Алути), валахо-болгарську, югославську (включаючи Західну Болгарію, Південно-Східну Угорщину і Центральну Трансільванію), Лендельський комплекс, Бюкк та центральноєвропейській регіон, включно з долиною Райну [8, 312-313].

Волюти спостерігаються на раніших розписах разом зі спіралями, які вкривають майже всю поверхню посудин. Пізніше, коли розповсюджується геометричний орнамент, розбитий на пояси, волюти в орнаментах стають рідко вживані. Спіраль залишається у тангентах та інших геометричних розписах.

*Овали.* Овали – також один із затребуваних елементів орнаменту при побудові композиції у заліщицьких розписах. Вони різняться за формою (з круглими та загостреними кутами) та положенням на рисунку (горизонтальне або вертикальне). Найчастіше зустрічаються незаповнені овали (таблиця 1, III 2, 3, 5, 8) або заповнені (таблиця 1, III 12). Деколи вони окреслені смугою (таблиця 1, III 1, 4, 9, 10), яка заповнена тонкими лініями (таблиця 1, III 13, 14, 15). Овали можуть супроводжу-

вати додаткові елементи (таблиця 1, III 6, 11). Існують варіанти, коли в овальну фігуру вписано менший продовгуватий овал (таблиця 1, III 7, 14). Найчастіше вживаються незаповнені овали.

*Краплеподібні фігури* також відносяться до часто вживаних. На рисунку вони, зазвичай, не зафарбовувались, мали колір тла. Розрізняємо 6 варіантів. Перший являє собою просту краплеподібну фігуру (таблиця 1, IV 1). Додаткові елементи створюють другий та третій варіанти (таблиця 1, IV 2, 3). Краплеподібна фігура часом заміщувала овали, могла дещо деформуватися – розширитися або згинатися (таблиця 1, IV 4, 5). Знайдено варіант, коли у краплеподібній фігурі зображено продовгуватий овал (таблиця 1, IV 6).

*Трикутники*. До цієї групи ми включаємо варіації трикутників без основи (таблиця 1, V 1, 2, 3, 6), а також трикутники, повністю заповнені фарбою (таблиця 1, V 4) та заштриховані навскісною сіткою (таблиця 1, V 5).

*Дугоподібні фігури*. Серед трьох варіантів найчастіше зустрічається проста дугоподібна фігура (таблиця 1, VI 1). Ці елементи широко репрезентовані на раніших і пізніших пам'ятках.

*T-подібна фігура* притаманна розписам вінець посудин (таблиця 1, VII).

У розписах також зустрічаються смуги, заповнені тонкими вертикальними лініями (таблиця 1, VIII) та шаховий орнамент (таблиця 1, IX). Ці елементи рідко віднаходимо у заліщицьких розписах.

Для порівняння пам'яток заліщицької групи за елементами орна-

менту на кераміці ми побудували 4 таблиці. На них простежуємо частоту вживання тих чи інших елементів орнаменту у розписах із різних поселень.

Переважна більшість заліщицьких орнаментів побудована зі смуг, заповнених тонкими лініями (таблиця 2, 2, 1). Ці елементи орнаменту не знайдено лише серед розписів поселень Глибочок та Фридрівці. Другим за регулярністю нанесення виступає незаповнене коло (таблиця 2, 7). Воно зустрічається на кераміці майже усіх поселень, крім Вигнанки, Кадиївців (Бавки) та Фридрівців (таблиця 2). Проте це не виключає застосування цього елемента, оскільки матеріал із Вигнанки, Кадиївців та Фридрівців дуже фрагментарний та малочислений. Серед інших варіантів кіл у Заліщиках, Бучачі та Більче-Золотому (Парк I) трапляються незаповнені кола, що наведені широкою лінією. Вони відрізняються від попереднього варіанту позитивним виконанням рисунку (таблиця 2, 9). Рідше використовувались кола, всередині яких розміщувалась діagonальна смуга, заповнена тонкими лініями (таблиця 2, 10; таблиця 3, 22). Такий елемент виконувався виключно у тангентних схемах розпису Заліщиків, Бучача та Городниці над Дністром. У Городниці маємо зразок, на якому діagonальна смуга в колі замінена на хвилясту (таблиця 1, 34). Заповнене фарбою коло трапляється у розписах трьох поселень: Заліщиків, Бучача та Більче-Золотого-Парк I (таблиця 2, 12). У Заліщиках, Більче-Золотому (Парк I) та Городниці над Дністром трапляється коло, заповнене тонкими горизонтальними лініями (таблиця 4, 39). Концен-

тричні кола характерні для розписів Заліщиків, Бучача, Більче-Золотого (Парк I), Глибочка, Більшівців. Поодинокі трапляються інші варіанти кіл у Заліщиках, Бучачі, Городниці над Дністром.

Серед овалів розповсюдженими є незаповнені (таблиця 2, 2, 5; таблиця 4, 40, 51), які зустрічаються у великій кількості серед розписів майже усіх пам'яток заліщицького варіанту, крім Фридрівців, Кадиївців (Бавки), Вигнанки. Заповнені фарбою овали (таблиця 2, 16) наявні у невеликій кількості на кераміці з кількох поселень: у Бучачі, Городниці над Дністром, Глибочку та Кадиївцях (Бавки). Овали, побудовані смугами тонких ліній (таблиця 2, 8; таблиця 3, 28), використовувались для побудови тангентних розписів. Вони зустрічаються у Заліщиках, Бучачі, Більшівцях. Регулярно на кераміці відтворювали незаповнені овали, наведені широкими лініями (таблиця 2, 17; таблиця 3, 32). Вони виконувались у розписах Бучача, Більче-Золотого (Парк I), Городниці над Дністром, Глибочка. Овали з додатковими елементами (таблиця 4, 41, 47) використані поодинокі у Заліщиках та Більче-Золотому (Парк I). У Бучачі зустрічаються продовгуваті овали та ромби (таблиця 3, 19, 20).

Спіральні орнаменти (таблиця 2, 11; таблиця 4, 38) є характерною рисою розписів заліщицької групи. Спіралі на одних поселеннях будували тангентний орнамент (Заліщики, Бучач, Більче-Золоте (Парк I), Городниця над Дністром), на інших – утворювали орнамент, який більше нагадує стилізований рослинний, ніж геометричний тип (Більшівці, Глибочок, Фридрівці).

Волюти у вигляді спірального завитка (таблиця 5, 54) трапляються на кераміці пам'яток Городниці над Дністром, Більшівці, Глибочок, Кадиївці (Бавки). Інший варіант волюти (таблиця 5, 57) присутній серед розписів Більшівців, Кадиївців (Бавки) та Фридрівців. У Заліщиках волюта нанесена на тулуб грушоподібної посудини (таблиця 2, 13) та більше не зустрічається. S-подібна спіраль (таблиця 2, 14) відома на розписах трьох поселень – Заліщиків, Бучача, Городниці над Дністром.

Краплеподібні фігури близькі за своєю будовою до овалів і часто їх заміщують на метопних розписах кубків та тангентних схемах грушоподібних посудин. У великій кількості цей елемент присутній на кераміці усіх досліджуваних пам'яток, крім Глибочка та Фридрівців (таблиця 2, 3). У Більшівцях, крім цього варіанту, зображено краплеподібну фігуру з овалом всередині (таблиця 5, 56). У розписах Заліщиків, Більче-Золотого (Парк I) та Городниці над Дністром форма елемента дещо видозмінюється (таблиця 4, 36, 37). Трапляються краплеподібні фігури з промальованими додатковими елементами (таблиця 2, 4; таблиця 3, 31) на розписах кубків Заліщиків та Вигнанки.

Вінця посудин Заліщиків, Бучача, Більче-Золотого (Парк I) часто прикрашались перевернутими трикутниками, заповненими фарбою червоною або чорною (таблиця 4, 52). Такі трикутники є у розписах кераміки Більшівців. Поодинокі випадки трикутників без основи знайдено у Заліщиках (таблиця 4, 43, 50) та Бучачі (таблиця 3, 30). Частіше ця фігура зустрічається у варіанті, коли сторони трикутника наведені широкими лі-

ніями, – у Заліщиках, Більшівцях та Капустинцях (таблиця 4, 53).

Серед дугоподібних фігур найпопулярнішою була незаповнена (таблиця 2, 7). Вона дуже часто вживана у розписах Бучача, рідше трапляється у Заліщиках, Городниці над Дністром та Більшівцях. Також поодинокі використовувалися два інших варіанти цього елемента (таблиця 2, 15; таблиця 4, 46) – у Заліщиках, Бучачі, Городниці над Дністром.

T-подібні фігури характерні для розписів під вінцями посудин Заліщиків, Бучача та Більче-Золотого (Парк I) (таблиця 4, 49).

На деяких поселеннях (Заліщики, Бучач, Більче-Золоте (Парк I), Більшівці) елементом орнаменту виступають смуги, заповнені вертикальними лініями (таблиця 4, 48). Поодинокі також трапляється шаховий орнамент (таблиця 3, 33) на поселеннях Заліщики та Більче-Золоте (Парк I).

Найчастіше вживаними елементами виступають незаповнені кола, овали, спіралі, краплеподібні та дугоподібні фігури. Такі елементи заліщицького орнаменту як овали та незаповнені кола зустрічаються на багатьох трипільських пам'ятках. Окрім того, вони простежуються на кераміці протягом кількох етапів існування культури. Більшість орнаментів утворено за допомогою смуг, заповнених тонкими лініями, що є характерною рисою заліщицького розпису. Для розпису кераміки з поселень Заліщики, Бучач, Більче-Золоте (Парк I) притаманні такі елементи орнаменту як кола, овали, спіралі у тангентах, краплеподібні та дугоподібні фігури. У той же час, у Глибочку, Кадиївцях (Бавки), Фридрівцях

переважають спіралі та волоти, які властиві ранішому часу VI. Орнаменти, побудовані такими елементами давніші за форму, займають майже всю зовнішню поверхню посудин та не відрізняються строгістю та геометричністю побудови. Побудовані шляхом ритмічної повторюваності фігур (спіралей та волот), вони часто вкривають всю поверхню посудини і рідко розбиті на чіткі пояси. Такий розпис характеризує етап VI, а не VI–VII. Щодо колористики, то вона також є різною. Переважає біла та темно-коричнева (чорна) фарба у розписах, а у орнаментах кераміки попередніх пам'яток (Заліщики, Бучач, Більче-Золоте (Парк I)) помітне явне переважання червоної з білою фарб та поліхромних розписів – із додаванням чорної фарби. У розписах посудин Більшівців та Блищанки II однаково часто трапляються елементи першої та другої груп поселень. Наявність такого посуду демонструє як орнаментация, характерна для етапу VI, поступово видозмінюється чи заміщується заліщицькими зразками орнаменту етапу VI–VII.

### Bibliography and Notes

1. Богаевский Б.Л., *Раковины в расписной керамике Китая, Крита и Триполья*, [в:] *Известия Государственной Академии истории материальной культуры*, Ленинград 1931, Том 6, Выпуск 8-9, с. 42-99.

2. Булгакова-Ситник Людмила, *Подільська народна вишивка (етнографічний аспект)*, Кам'янець-Подільський 2010, 336 с.

3. Бурдо Н. Б., *К проблеме выделения культур в общности Триполье-Кукутень*, [в:] *Земледельцы и скотоводы Древней Европы. Проблемы, новые открытия*,



гипотезы, Киев-Санкт-Петербург 2012, с. 9-14.

4. Виноградова Н. М., *Памятники переходного этапа Триполья VI-VII в Поднестровье: Советская археология*, Москва 1972, № 1, С. 36-55.

5. Виноградова Н. М., *Племена Днестровско-Прутского междуречья в период расцвета Трипольской культуры*, Кишинев 1983, 108 с.

6. Динцес Л. А., *Прочерченный трипольский орнамент культуры А*, [в:] *Аспирантский сборник Известия Государственной Академии истории материальной культуры*, Ленинград 1929, Выпуск 1, с. 32-35.

7. Кандиба Олег, *Обігова спіраль в орнаментиці паскової кераміки*, [у:] Ольжич О., *Археологія*, Київ 2007, с. 282-306.

8. Кандиба Олег, *S-видна спіраль в орнаментиці неолітичного посуду в Дністро-Дунайському междуріччі*, [у:] О. Ольжич, *Археологія*, Київ 2007, с. 311-335.

9. Кандиба Олег, *Старша мальована кераміка в Галичині*, [у:] Ольжич О., *Археологія*, Київ 2007, с. 346-376.

10. Мовша Т. Г., *Многослойное трипольское поселение Солончены II*, [в:] *Краткие сообщения Института Археологии*, Москва 1965, № 105, с. 99-100.

11. Мовша Т. Г., *Две параллельные линии развития трипольской этнокультурной области*, [в:] *Новейшие открытия советских археологов*, Київ 1975, Часть 1, С. 69-71.

12. Николов Василь, *Разкопки и проучвания*, София 2002, 208 с.

13. Пассек Т. С., *Периодизация трипольских поселений*, [в:] *Материалы и исследования по археологии*, Москва-Ленинград 1949, № 10, 248 с.

14. Пассек Т. С., *Результаты археологических раскопок у с. Флорешты в Молдавии*, [в:] *Материалы и исследования по археологии Юго-Запада СССР и Румынской Народной Республики*, Кишинев 1960, с. 49-59.

15. Пассек Т. С., *Раннеземледельческие (трипольские) племена Поднестро-*

*вья*, [в:] *Материалы и исследования по археологии*, Москва 1961, № 84, 228 с.

16. Попова Т. А., *Поливанов Яр*, Санкт-Петербург 2003, 254 с.

17. Рижов Сергій, *Гончарство племен трипільської культури*, [у:] *Давня кераміка України*, Київ 2001, с. 5-60.

18. Рижов Сергій, *Сучасний стан вивчення культурно історичної спільності Кукутень-Трипілья на території України*, [у:] О. Ольжич, *Археологія*, Київ 2007, с. 437-478.

19. Тодорова Г., *Энеолит Болгарии*, София 1979, 176 с.

20. Фокина Л. В., *Орнамент*, Ростов-на-Дону 2000, 94 с.

21. Цвек Е. В., *Трипольские поселения Буго-Днепровского междуречья (к вопросу о восточном ареале культуры Кукутени-Триполье)*, [в:] *Первобытная археология*, Київ 1980, с. 163-185.

22. Цвек О. В., *Особенности формирования восточного региона трипільсько-кукутенської спільності*, [у:] *Археологія*, Київ 1985, Выпуск 51, с. 31-45.

23. Цвек О. В., *Восточнотрипольская культура и контакты ее населения с энеолитическими племенами Попрутья и Поднестровья*, [в:] *Неолит-энеолит юга и неолит севера Европы*, Санкт-Петербург 2003, с. 109-121.

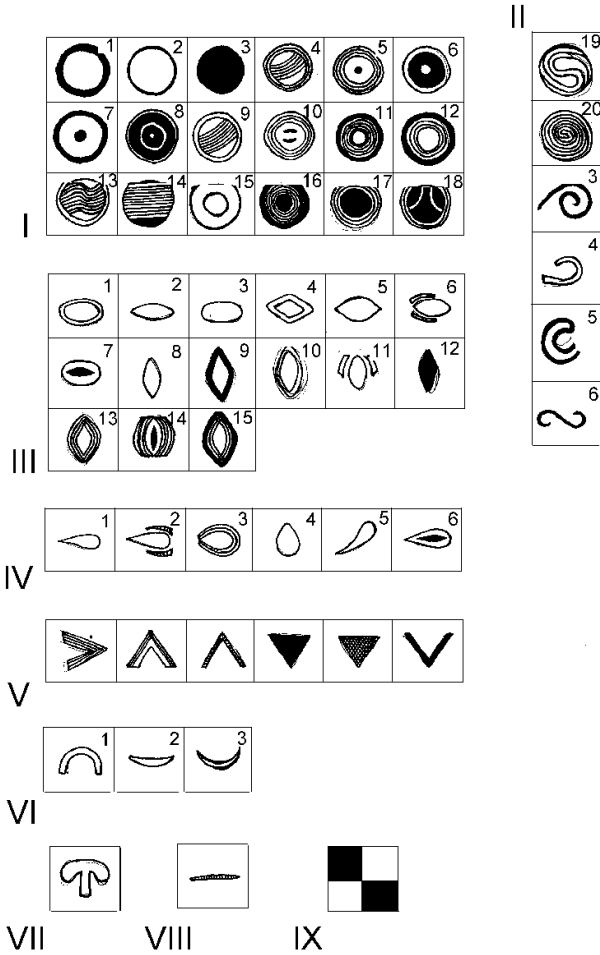
24. Черныш Е.К., *Энеолит Молдавии и Правобережной Украины*, [в:] *Энеолит СССР*, Москва 1982, с. 165-321.

25. Черняхов Е., *Орнамент*, Ленинград 1931, 185 с.

26. Dumitrescu Volodymyr, *Oreginea si evolutia culturii Cucuteni-Tripolie*, [in:] *Studii și cercetări de istorie veche și arhologie*, București 1963, Volume XV, p. 285-305.

27. Passek T. S., *La ceramique tripolienne*, [в:] *Известия Государственной Академии истории материальной культуры*, Ленинград 1935, Выпуск 122, 165 с.

28. Schmidt Hubert, *Cucuteni*, București 1932, 131 pp.



Таблиця 1. Елементи заліщицького орнаменту

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Заліщики	9	3	5	1	3	5	1	3	2	3	3	4	1	1	1		
Бучач	37	14	23		5	18	13	5	6	6	6	10				1	5
Вигнанка	5		1														
Більче-Золоте	7		11		2	4			6		3	1					1
Городниця-над Дністром	35		3		2	8	2							1		1	2
Більшівці	65	4	5		1	2	1	1			19						
Глибочок						1			1		1					1	1
Капустинці		1	1			1											
Кадіївці			1													1	
Фридрівці											1						
Блищанка			1	4					2	1	11						

Таблиця 2. Порівняння пам'яток за елементами орнаменту

	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
Заліщики																1	
Бучач	2	3	1	3	3	8	2	1	2	1	1	2	1				
Вигнанка														1			
Більче-Золоте						2			1						3	1	
Городниця-над Дністром				1	3	2											1
Більшівці																	1
Глибочок									1								
Капустинці						1											
Кадіївці																	
Фридрівці																	
Блищанка			1			1							2				

Таблиця 3. Порівняння пам'яток за елементами орнаменту

	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53
Заліщики	3	3	2	1	1	2	1	1	1	1	3	1	1	3	1		5	2
Бучач					1					3	1		5	4			4	
Вигнанка														4				
Більче-Золоте	2	2		1	3							1	1	1			5	
Городниця-над Дністром	1		1	1						1		5					1	1
Більшівці			1															
Глибочок			6															1
Капустинці																		
Кадіївці			1															
Фридрівці																		
Блищанка			1		1		1										2	

Таблиця 4. Порівняння пам'яток за елементами орнаменту

	54	55	56	57
Заліщики				
Бучач				
Вигнанка				
Більче-Золоте		1		
Городниця-над Дністром	1			
Більшівці	1	1	2	2
Глибочок	3			
Капустинці		1		
Кадіївці	1			1
Фридрівці				1
Блищанка	1			

Таблиця 5. Порівняння пам'яток за елементами орнаменту

**Halyna Ivashkiv**

**UKRAINIAN FOLK CERAMICS  
IN THE CHRISTMAS CYCLE RITUALS**

The Ethnology Institute at the Academy of Sciences of Ukraine

**Галина Івашків**

**УКРАЇНЬСЬКА НАРОДНА КЕРАМІКА  
В ОБРЯДАХ РІЗДВЯНОГО ЦИКЛУ**

*Abstract:* The article deals with the Ukrainian folk earthenware of the 19<sup>th</sup> – first half of the 20<sup>th</sup> cc., which was used while celebrating Christmas and Epiphany. Such items include three-piece candelabra, various earthenware for consecrated water, kitchen crockery and dishware which were necessary for preparing and celebrating these holidays (jars, pots, jugs, bowls, makitras (i.e. clay bowls with a rough surface, used for mixing cake batter, eggs with sugar, quark, and poppy seeds), doughnut bowls) etc. The author has examined functional purpose of the given items, analyzed their artistic value, namely specificity of their shape and technology of decoration, determined dominant motives and colours.

*Keywords:* earthenware, three-piece candelabra, crockery, rituals, customs, holidays, Christmas, Epiphany

Використання глиняного посуду у побуті пов'язано принаймні з трьома основними аспектами, зокрема господарським, естетичним і ритуальним [12, 147]. Ритуальну функцію кераміка виконувала ще в енеоліті – відомо чимало відповідних пам'яток того часу, особливо з культури Трипілля-Кукутені. Деякі глиняні вироби ритуального призначення датовано XI–XIII ст., окремі предмети збереглися з XVI – XVIII ст., проте найбільше їх походить із XIX – першої половини XX століття.

Відомості про українську обрядову кераміку знаходимо у працях Євгенії Спаської [14], Лідії Шульгіної

[17], Надії Геппенер [4], Юрія Самаріна [11], Лесі Данченко [5], Олени Щербань [19], однак тема все ж потребує ґрунтовного вивчення. Це зумовлено тим, що вчені звертали увагу передусім на прив'язаність глиняних виробів до певної території. Окрім того, у статтях цих авторів йшлося про один-два обрядові предмети, натомість цікавою є їх мистецтвознавча характеристика загалом. Відтак, спробуємо проаналізувати функціональні й мистецькі особливості української народної кераміки в контексті різдвяної обрядовості.

Із традиційних глиняних виробів обрядове начиння виділялося коли

не формою, то особливим способом прикрашення, наприклад, розписом з обох боків, оригінальними мотивами та зображеннями [11, 38]. Таку кераміку замовляли спеціально в майстрів або купували на базарах та ярмарках. Найбільший збут гончарних виробів припадав на період “перед святами”, зокрема Різдом та Новим роком, коли кожна господиня намагалася купити нового горщика на кутю та узвар. У переддень цих свят, а також свят Катерини і Андрія відбувалися ворожіння, під час яких найчастіше використовували невеликі горщики, які потім часто закопували в землю.

З-поміж глиняних виробів різдвяного циклу виокремимо свічники-трійці, посудини для свяченої води, макітри, миски й пампушниці. Звернемо увагу на керамічні *свічники-трійці*, які з кінця XIX ст. на Гуцульщині та Покутті були пов’язані зі святом Водохреща. Їхніми аналогами були дерев’яні трійці.

Роль свічників на три свічки у Йорданському церковному обряді описав Володимир Шухевич, який зазначав, що після богослужбової церемонії водосвяття, що проводилася здебільшого на річці, священник занурював у воду *трійці* (йому їх передавали газди), а газдині у той час начерпували у *глеки* свячену воду. Люди поверталися додому з засвіченими трійцями; над столом димом зі свічок робили три хрестики, пили свячену воду, кропили нею хату (кропилом часто могла бути в’язка васильків, якими обв’язували глиняну посудину)<sup>1</sup>. Цей свічник цілий

<sup>1</sup> Цікаво, що в деяких селах Рогатинського району Івано-Франківської області перед тим, коли свяченою водою мали кропити хату, відкривали всі вікна і двері, “аби закликати щастя до хати”. (ПМА. Записано 13.07.2012 р. у с Пуків від Ксенії Владики, 1939 р. н.)

рік зберігали на покуті (під образами) або в коморі, а засвічували тоді, коли в родині хтось помирав [18, 208-213]. Подібних традицій мешканці цього краю дотримуються й дотепер<sup>2</sup>.

Керамічні трійці виробляли в Косові, Пістині та Кутах, що на Івано-Франківщині. Автором деяких із них був відомий пістинський гончар Петро Кошак (1864 – 1940). Майже всі його вироби однотипні за формою – з підковоподібним корпусом, з’єднаним вузькою планкою та трьома лійками вгорі, округлою ніжкою-підставкою (МЕХП. К 5065). Декоративне вирішення натомість виявляється у різноманітності технік, зокрема прорізування, риткування, штампування, розпису кольоровими ангобами та плястики. Центром композиції на фоні ажурного прорізу нерідко є хрест латинського типу, декорований 1) з обох боків штампованими хрестиками (МЕХП. ЕП 47041); 2) “ільчастим письмом” і “зіркою”, з одного боку, та ритованим Розп’яттям і написом *ІНЦІ* – з другого (МЕХП. ЕП 47040); 3) мотивами розеток, тюльпанів і “зірок” (МЕХП. ЕП 47042) або дзвінків і тюльпанів (К 5065) на кінцях та середохресті. Трапляються мальовані зображення херувима (МЕХП. ЕП 46141) та двох чоловіків, які моляться навколішки (МЕХП. ЕП 47042).

Унікальними вважаються трійці кінця XIX – початку XX ст. з плястично-фактурними композиціями, зокрема зображеннями Новозавітної Трійці – Бога-отця, Святого Духа і Розп’яття, з одного боку, та св. Ми-

<sup>2</sup> ПМА. Експедиція 2013 р. на Покуття. Записано 8.07.2013 р. у с. Пилипи Коломийського району Івано-Франківської області від Ольги Трохимчук, 1933 р. н. У неї зберігається дерев’яна трійця 1875 р. роботи її діда – Никифора Старчука.

колая – з іншого (НМЛ. КН 6870). Цікавими є плястичні образи Розп'яття і св. Миколая (МЕХП. ЕП 46141, ЕП 46142, ЕП 46143), над Розп'яттям може міститися рельєфне зображення херувима (МЕХП. ЕП 46141). Такі схеми керамічних трійць пов'язані не лише з аналогічними різьбленими дерев'яними виробами, а й народною іконою (на дереві чи склі), скульптурою, гравюрою, металом тощо.

Корпусом однієї з трійць кінця XIX ст. П. Кошак обрав форму плесканки з трьома лійками і тарілковими виступами на її завершенні (МЕХП. ЕП 68666). З одного боку предмета бачимо зображення св. Миколая у повен зріст та гілками обабіч, з іншого – мотиви трьох хрестів, кінці яких прикрашено меншими хрестиками та листками.

У 1930-х рр. трійці Петра Кошака декоровано дещо простішим геометрично-рослинним орнаментом у традиційній колористиці (МЕХП. К 5065), подекуди з додаванням синього кольору (НМПЗ. МРЕ 761).

Переважно різьбованим розписом із поєднанням мотивів крапок, ліній, дуг, ромбів, розеток, тюльпанів, дзвінків, “зірок” оздоблено трійці Павлини Цвілик (1891 – 1964) 1960-х рр. (Косів; МЕХП. ЕП 46140). Вона та її онука – Надія Вербівська – виготовляли й підковоподібні асиметричні двосвічники, прикрашені аналогічно (МЕХП. ЕП 70701).

В основі трійці початку XX ст. з Кут підковоподібна основа з ажурним хрестом у центрі (НМНМГП. Експозиція). Рослинно-геометричні мотиви подано у звичній чотириколірній гамі. Корпус свічника-трійці початку XX ст. з Болімова (Польща) складається з трьох стрижнів із лій-

ками на завершеннях (ДЕМВ. РМЕ. Дер. 1838). Виразна симетрична форма вдало гармоніює з “легким” розписом у зелено-брунатно-синіх кольорах на білому тлі – розкішна гілка, з одного боку, та зображення птаха посеред гілок – з іншого.

У час різдвяних свят використовують *посуд* для свяченої (“святої”) води – у ньому воду не лише святити, а й зберігали упродовж року. Надія Геппенер згадувала про баньку кінця XIX ст. гончаря з Жерденівки Вінницької області Федора Полив'яного. Посудина мала коротку вузьку шийку, кулястий корпус та вуха від шийки до плічок, в основі її декору стрічковий тип композиції з поєднанням мотивів хрестів на плічках, груп горизонтальних ліній та похилих смуг на білому тлі [4, 10].

Аналогічну функцію могла виконувати й теракотова банька з вохровими скісними хрестами на вусі (Полісся, початок XX ст.; НЦНК “МІГ”. КН 2609. КС 248). Димлені баньки з такими ж гладженими хрестами разом зі спіралями на плічках та корпусі виготовляли майстри і в 1980-х рр. (Коболчин Чернівецької області; ТОКМ. КВ 40880. СКФ 1032).

Варто назвати й відповідний посуд із Гуцульщини та Покуття. Це, зокрема, банька початку XX ст. із двома вухами, декорована хрестами латинського типу з розетками та малими хрестиками на кінцях та з абрєвіатурою Ісуса Христа (Коломия; НМЛ. 12073. НМК 67).

Окрім хрестів, на “святість” посудин може вказувати й мотив “виноградних грон”, “винограду”, що простежується і на фресках, мозаїках, саркофагах, іконах, царських вратах, намогильних пам'ятниках, кахлях

різних мистецьких стилів [7, 246-256]. Тому баньку відомого гончаря з Косова Олекси Бахматюка (1820 – 1882) 1870-х років з довгою шийкою та кулястим корпусом, прикрашену гірляндою з мотивами розеток, листків та “виноградних грон”, вважаємо виробом з обрядовою функцією (МХП. ЕП 47136).

Мотив “винограду” у поєднанні зі “спіралями” та “сосонками” бачимо й на баньці кінця ХІХ – початку ХХ ст. із Бережан Тернопільської області (МХП. ЕП 43568), *тикві* (“грона” разом з волошками) першої пол. ХХ ст. з Опішного Полтавської області (НМНАПУ. Експозиція) і *тикві* (“грона” на гілках) 1967 р. з Дибинців Київської області (А. Старцевий; НМУНДМ. Експозиція).

Для свяченої води, мабуть, була призначена й димлена посудина у формі *чайника* (з довгим носиком), оздоблена горизонтальними ритованими та гладженими вертикальними смугами (Будзанів Тернопільської області; ТОКМ. СКФ-294). Така функціональна роль предмета “прочитується” у поєднанні прямого і скісного хрестів на накривці з карбованими вінцями, а денце виробу прикрашено гладженою шестикінцевою “зіркою”.

На подібному посуді з обох боків інколи малювали потрійні гілки з “виноградними гронами” (Опішне, МХП. ЕП 47613). Виразна довга шийка та плічка, декоровані ритованими горизонтальними лініями, коротка лійка, вухо від шийки до плічок і гарна полива зеленого кольору, яка вкриває верхню частину корпусу предмета, є характерними ознаками *довжанки* з Ужгорода Закарпатської області (УОКМ. 5669. Э 613).

“Глечиком для свяченої” називали посудину місткістю 1 – 3 літри з подібною конфігурацією форми й фігурною “лійкою”, а ззовні суцільно вкритою поливою на Лівобережжі (Комишня Полтавської області) [15, 276]. Для подібних цілей використовували й клясичну форму глечика, прикрашеного рослинним орнаментом, здебільшого гілочками (Опішне – МХП. ЕП 47619; Бар Вінницької області – ВОХМ КП 1980. К 271; Бубнівка Вінницької області – НЦНК “МІГ”. КН 2466. КС 382; Гончарівка Тернопільської області – МНАПЛ. АП 8011 тощо). На цих предметах інколи можна побачити мотиви скісних хрестів на вусі (Бар), шийці (Іван Бойко; Гончарівка) або свастику на плічках (Іван Славінський; Павлів, Холмщина; ЛМІМ. МЛ Е 16809/), горизонтальні й вертикальні кривульки.

Привертає увагу *дзбан* початку ХХ ст., у композиційній схемі якого застосовано три великі хрести грецького типу в центрі кулястого корпусу (Бжостек, Лемківщина; МХП. ЕП 48353). Очевидно, ця посудина могла бути не лише ємкістю для святої води, а й прикрасою та оберегом для помешкання.

Відомо, що в перші роки християнства спіраль асоціювалася зі знаком хреста, а тому можливе застосування *глечиків*, декорованих цими мотивами, для свяченої води. Йдеться про спіралі з одним центром, які вкривають корпус посудини (1925 р.; Кути) або укладені гірляндою посередині нього (перша пол. ХХ ст.; Ляшки Ординацькі, Підляшшя) [7, 177]. В декорі одного виробу на шийці мотиви кривульок і коротких смужок, в іншого – короткі гілочки. В оздобленні обох предметів важливу роль віді-

грає контраст темно-брунатного тла і розпису білого кольору. Спіралеподібні композиції траплялися й на подібних виробих із Болгарії [7, 177].

Пишно декоровано дзбанки з гончарних осередків Гуцульщини та Покуття, зокрема Косова (вироби О. Бахматюка зі зображеннями “вазонів”, “зірок”, хрестів, трибаних церков) й Пістиня (з мотивами хрестів, ромбів, дуг, гілок) [8, 703-710, 715-717, 727-732].

Мабуть, для свяченої води були призначені й малі дзбанки (“водолийча”) роботи О. Бахматюка, що зберігаються у музеях Львова, Коломиї, Кракова та Ланцута. В основі розпису цих предметів хрести найрізноманітніших модифікацій і рослинні мотиви [8, 720-724].

Деякі предмети закритого типу, зокрема баньки та дзбанки, декоровані орнітоморфними зображеннями, також використовували для святої води, адже відома особлива роль птахів у мітопоетичній традиції багатьох народів. Для означення “духовності” таких предметів епохи неоліту до них іноді доліплювали крила чи пташину голову [3, 5]. Вкажемо на рідкісну за оздобленням баньку початку ХХ ст. з чотирма зображеннями птахів поміж звивистими гілками (Бар; МНАПЛ. АП 8234) та дзбан з чотирма птахами біля вуха та кількома на корпусі (Мединя, Польща; ЕМЖ).

Аналогічного призначення й предмети з зображенням риб, зокрема глечик 1912 р. Хоми Піщенка: тут бачимо малий хрестик на шийці (Ічня Чернігівської області, ЧОІМ, експозиція). У композиційних схемах розпису дзбанків з Опішного трапляються зображення риби поміж гілок з розетками, листками та “виноград-

ними гронами” (1949 р.; МЕХП. К 15678).

Зрозуміло, що воду святили чи зберігали не лише в мальованому посуді, а й димленому, теракотовому чи вкритому повністю або частково поливою. В деяких селах Рогатинського району Івано-Франківської області “прості” глечики прикрашали “розмаєм” (“свідром”)<sup>3</sup>, у Городенківському – “перлами”<sup>4</sup>.

В 1960-х рр. у Бохні (Польща) Людвіг Слоніна виготовляв спеціальні дзбанки з рельєфним зображенням Богородиці та написом про те, що це пам’ятка з Кальварії (ДЕМВ. РМЕ. Дер. 27510). Ці предмети гончарі зазвичай збували під час прощ, які відбувалися кілька разів у рік.

Для перенесення свяченої води горяни застосовували практичний перснеподібний посуд, зокрема *калачі й плесканки*, які за вушка шнурком прив’язували до пояса або шкіряного ремня. Очевидно, щоб підкреслити призначення цих посудин, їх також оздоблювали мотивами хрестів. Так, по обох боках від шийки калача є два ритовані хрести: чотири- та восьми-конечний (Косів; МЕХП. ЕП 46202). У техніці різкування виконано розпис невеликого калача з двома вухами та чотирма ніжками (Косів). Скупий декор (на хребті короткі скісні смуги зеленого кольору) доповнено двома виразними брунатними хрестами з обох боків від шийки (МЕХП. ЕП 47077).

Хребет одного з калачів О. Бахматюка прикрашено чотирма хрестами грецького типу, укладеними симетрично з розподільчими смугами-ву-

<sup>3</sup> ПМА. Записано 10.07.2012 р. у с. Липівка від Марії Зелінської та Ірини Олійник, 1918 р. н.

<sup>4</sup> ПМА. Записано 10.07.2014 р. у с. Лука від Марії Потятинник, 1932 р. н.



хами поміж ними (МЄХП. ЕП 47061). Поверхню калача з одного боку вкривають мотиви “підков”, “сердечок” і трилисників, з іншого – “гірлянда” з короткими кривульками і трилисниками у традиційній для цього осередку трійді кольорів.

Сакральними мотивами рідше оздоблювали *плесканки*. Так, у декорі однієї з них (Косів, друга половина ХІХ ст.) головним мотивом виступає потрійний грецький хрест, вписаний у коло, з іншого боку – зображення гуцула з люлькою, який сидить у кріслі, та гілочки (збірка Я. Мотики, Львів). Як і попередня, ця двоколірна композиція замкнена колом.

Із пістинських виробів виокремимо *плесканку* Кошака (кін. ХІХ ст.) з мотивами хрестів різного типу (скісний, прямий, грецький; МЄХП. ЕП 46201).

Для свяченої води могла бути призначена й висока *плесканка* на округлій основі з двома декоративними вухами та зображенням церкви з дзвіницею за зразком композицій учнів Коломийської гончарної школи. За манерою розпису її авторство належить Петронеллі Напп (Кути, МКІДПМ ЛНАМ).

Поєднання двох прямих хрестів з одним центром бачимо на іншій *плесканці* з короткою шийкою, чотирма вухами та ніжками (поч. ХХ ст., Бубнівка; НМІУ. Експозиція).

Аналізуючи особливості відзначення різдвяних свят і використання при цьому глиняного посуду (горщиків, макітер, дзбанків тощо), деякі етнографи [14, 208] та респонденти під час експедиційних досліджень у багатьох регіонах України наголошували, що для цих потреб здебільшого купували *новий посуд*, зокрема горщики у

тих місцевостях, де було розвинене гончарство<sup>5</sup>, їх називали “посними”, оскільки готували пісні страви у певні дні року. (“*Перед святами колись мали мати новий горнець на пшеницю (кутю)*”)<sup>6</sup>. Через нестачу грошей люди часто “добре мили старий посуд”, який упродовж року зберігали на горищі (“поді”, “стриху”)<sup>7</sup>.

Серед обрядових страв особливе місце відводили куті, яку готували три рази на рік – на Святвечір перед Різдвом, напередодні Водохреща й рідше – на “свято Головосіка”. Узвар (“звар”) варили у горщику, який у Миських Млинах Полтавської області називали “одинаком” [1, 281]. Для цього міг використовуватися й восьмилітровий горщик (“двійня”; Великий Кунинець Тернопільської області) [1, 287].

У деяких регіонах України, зокрема на Гуцульщині, Покутті, Поділлі та Лівобережжі, був звичай у різдвяний вечір годувати Мороза: коли стемніло і на небі з’явилися перші зірки, господар починав стукати у двері, а господиня, сидячи на печі, питала, хто це. Щоб відкупитись від того, хто стукав, господиня (наприклад, із Бубнівки) накладала у спеціальний посуд (“*вазку*”) декілька вареників і подавала їх у двері; лише тоді розпочиналася святкова вечеря для всієї сім’ї [11, 37], а на Полтавщині *миску* з кутею підносив найстарший в родині [13, 98]. “*Ваз-*

<sup>5</sup> ПМА. Записано 13.07.2012 р. у с. Чесники Рогатинського району Івано-Франківської області від Ксенії Романів, 1926 р. н.

<sup>6</sup> ПМА. Записано 10.07.2012 р. у с. Липівка Рогатинського району Івано-Франківської області від Марії Зелінської, 1931 р. н.

<sup>7</sup> Мешканці Підгороддя Івано-Франківської області. купували у середу в Рогатині. (ПМА. Записано 11.07.2012 р. у Підгородді від Параскеви Матвійців, 1925 р. н.)

ки” із накривкою вгорі мали циліндричну форму; їх гончарі розписували ззовні та всередині.

На Різдво кутю та узвар тримали в обгорнутих духмяним сіном *горщиках* у найпочеснішому куті хати – під образами [2, 43]. На Гуцульщині та Покутті горщик із кутею накривали хлібом (іноді книшем і над ним запалювали свічку [16, 56], бувало, над книшем ставили невеликий дерев’яний хрестик [13, 98]), а узвар – лише книшем [13, 98]; на стіл узвар подавали у глечиках та дзбанках. На Слобожанщині два горщики з кутею й узваром, що витягували з печі, клали на покуть, приговорюючи: “Кутя на Покутя, а узвар на базар”; тоді ж їх накривали книшами, а зверху ставили невеликі дерев’яні хрестики [13, 98].

Як уже йшлося, кутю варили у невеликих *горщиках* (приблизно на 4 – 7 літрів), які нерідко називали “кашниками”. Такі горщики (переважно теракотові і димлені, рідше полив’яні) призначалися “для вогню”.

Особливим різдвяним посудом для мешканців Східного Поділля були *поставці* на кутю (їх виробляли лише у двох гончарних центрах – Бубнівці та Жерденівці, що на Вінниччині). Бубнівський поставець формою нагадував стару жерденівську панську “саятирку” [14, 209], що свідчило про певне запозичення і своєрідне переосмислення давніх виробів [див.: 4, 9].

Поставці, як і *миски для приносу*, розписували із зовнішнього боку; всередині здебільшого писали побілкою хреста. Орнамент поставців, зважаючи на їхній розмір, зазвичай є рясний та чільний [17, 152].

В оздобленні поставців гончарі застосовували геометричні (крапки, трикутники, скісні смуги) й рослинні (розетки, гілки, виноградні “грона”) композиції, проте найосновнішим було зображення хрестів, подібних до “намогильних” чи “придорожніх” – із видовженим нижнім кінцем. Береги поставців гончарі щедро декорували фляндрівкою. Винятком є один з бубнівських предметів початку ХХ ст., у декорі якого гончар обійшовся досить лаконічними засобами, зокрема двома кривульками на боках, короткими смугами на вінцях та невиразним малим хрестом на дні. Ззовні виріб декоровано мотивами гілочок і “сосонок”, укладених вертикально, а кольорову гаму зведено до застосування лише двох кольорів – зеленого й брунатного на білому тлі (ВОХМ. КВ 1770. К 104). У названих центрах гончарства переважали поставці з цеглястим тлом, рідше траплялися – з білим. Подекуди зустрічається поєднання білого тла всередині та цеглястого ззовні, восьмипелюсткової розетки і “гірлянди” (ННЛ ВДПУ).

На святковий стіл кутю ставили в *макітрах* (середнього розміру), у яких перед тим терли мак, або у великих *мисках* (ймовірно, взятих із тих, які знаходилися в миснику). Макітра – глиняний посуд з виразно розхиленими бічними стінками (боками), потовщеними й ледь вигнутими назовні вінцями. В Україні вони мали різні назви – “макітра”, “макітра” (Яцулі Рівненської області) [1, 2], “штукові макітри” (Острог Рівненської області) [1, 11], “макотря”, “макутри” (Кульчин Волинської області) [1, 23-24], “макітра”, “пуммакотра” (Рокита Волинської області) [10, 78], “макітра” (з високими стін-

ками та вухами; Городно (Білорусь) [10, 78], “макітра”, “учиняльниця” (на відро і більше) (Шатрище Сумської області) [1, 267], проте найуживанішою була – “макітра”.

Розмір виробів визначався їхнім призначенням: у найменших розтирали конопляне сім'я або часник, у середніх – мак або складали вареники, пироги чи гречаники, подавали на стіл кутю, у великих – тримали воду, збіжжя, квасили огірки, буряки чи капусту, золили білизну. Свою основну функцію великі макітри виконували перед найбільшими релігійними святами: Різдвом та Великоднем. У них замішували (“учиняли”) тісто для калачів та пасок, а на весілля – калачі, короваї та хліб. На Покутті та Гуцульщині перед Різдвом у містах, зокрема у базарні дні, або безпосередньо в гончарів купували нові макітри [6, 192]. Це були макітри, ззовні вкриті безколірною поливою (“*Пшеницю на стіл подавали в червоних макітрах*”)<sup>8</sup>. Інколи вони могли мати дві ритовані смуги під вінцями (Шпиколоси Львівської області). Димлені шпиколоські макітри прикрашали рядом гладжених овалів (МЕХП. ЕП 73560) або карбованими смугами (МЕХП. ЕП 73561), такі ж макітри зі Селиськ Львівської області – лискованими вертикальними лініями (МЕХП. ЕП 44486). Траплялися теракотові макітри зовсім без декору (Ганнусівка Івано-Франківської області, МЕХП. ЕП 45784), гончарі з Коломиї на зовнішніх стінках і вінцях малювали горизонтальні вохрові лінії (МЕХП. ЕП 45864).

Певну роль у різдвяних обрядах

відводили *миска*. Як уже йшлося, у них подавали святкові страви, а перед Богоявленням, як прийшли з церкви, господар або старший син наливав до неї свяченої води, накривав “книшем” і кропив хату та все господарство [16, 6]. Звісно, мова про мальовані миски, так звані “празникові”, “миски до лавки” чи “миски на показ”. У Троянові Житомирської області неполив'яні миски називали “уживанцями” [10, 81].

Варто згадати й про різновид ринок – *пампушниця*, які також використовувалися при святкуванні Різдва, адже одним з їх атрибутів є духмяні пампушки (з маком, “рожею” чи іншим варенням). На Чернігівщині цей кухонний посуд називали “*пампушиками*” [1, 255]. Під час смаження кожен пампук мав окреме заглиблення (ямку, в яку вливали смалець або олію) [9, 46], наприклад, чотири (Стара Ропа, Глинськ, Коломия), п'ять (Лагодів, Шпиколоси), шість (Стара Ропа, Комарно), сім (Стара Ропа, Шпиколоси, Сокаль, Ужгород), від трьох до п'яти (Устечко) [1, 289] і т. д.

Ці предмети були різної величини і конфігурації – трикутні, чотирикутні, округлі (у формі розетки), з одним вушком, двома, частіше з довгою ручкою. У гончарів із Старої Ропи (Львівська область) одні пампушниця були овальної форми та на невисоких чотирьох ніжках [20, 480], інші – на трьох високих ніжках з двома невеликими вушками. Назвемо такі пампушниця: димлені, теракотові та ззовні вкриті білою, цеглястою або брунатною поливами. Ямки теракотових виробів інколи прикрашали гладженими лініями і “сіткою” (Шпиколоси, МЕХП. ЕП 73567).

<sup>8</sup> ПМА. Записано 10. 07.2012 р. у с. Кліщівка Рогатинського району Івано-Франківської області від Івана Костри, 1928 р. н.

Отож, у різдвяній обрядовості використовували багато глиняних виробів закритого і відкритого типів. Одні використовували під час свята Різдва, інші – Водохреща. На призначення посуду вказували особлива форма та декор із застосуванням християнських і рослинних мотивів, зображенням риб, птахів тощо. Необхідним атрибутом свят були й свічники-трійці, що виготовляли гончарі з Косова, Пістиня і Кут. Трійці П. Кошака часто прикрашені образами Бога-Отця, св. Миколая, Розп'яттям й ажурними хрестами.

Різним був посуд для освячення і зберігання свяченої води. Йдеться про банки (тикви) традиційної форми і з фігурною лійкою (чайники, довжанки), а також глечики, дзбанки, калачі й плесканки. Окрім хрестів, серед мотивів розпису цих предметів бачимо “виноградні грона”, зображення риб і птахів. Кераміку для свяченої води прикрашали зіллям. Важлива роль у різдвяних обрядах відводилася макітрам і мискам. У деяких гончарних центрах майстри виготовляли оригінальні пампушниці. Більшість із цих предметів вперше введено у науковий обіг.

### Abbreviations

*АІН НАНУ* – Архів Інституту народознавства Національної Академії Наук України

*ВОХМ* – Вінницький обласний художній музей

*ДЕМВ* – Державний етнографічний музей у Варшаві

*ЛМІМ* – Люблінський музей історії міста

*МЕХП* – Музей етнографії та художнього промислу Інституту народознавства НАН України

*МКІДПМ ЛНАМ* – Музей Косівського Інституту декоративно-прикладного мистецтва Львівської національної академії мистецтв

*НМІУ* – Національний музей історії України

*НМУНДМ* – Національний музей українського народного декоративного мистецтва

*МНАПЛ* – Музей народної архітектури та побуту у Львові

*НМЛ* – Національний музей Львова ім. А. Шептицького

*НМПЗ* – Національний музей Перемишльської Землі

*ННЛ ВДПУ* – Навчально-наукова лабораторія з етнології Поділля Інституту історії, етнології і права Вінницького державного педагогічного університету ім. М. Коцюбинського

*НЦНК “МІГ”* – Національний центр народної культури “Музей Івана Гончара”

*ПМА* – Польові матеріали автора

*РЕМ* – Російський етнографічний музей (Санкт-Петербург)

### Bibliography and Notes

1. *Архів Інституту народознавства Національної Академії Наук України*, Опис 2, Справа 129.

2. *Бытъ малорусского крестьянина (преимущественно в Полтавской губернии)*, [в:] *Этнографический сборникъ, издаваемый императорскимъ Русскимъ географическимъ обществомъ*, Санкт-Петербургъ 1858, Выпускъ III.

3. Болсуновский Карль, *Символика эпохи неолита*, Киевъ 1908, 15 с.

4. Геппенер Надія, *Жерденівські ганчарі Лавренюки-Полів'яні*, Київ 1928, 28 с.

5. Данченко Леся, *Народна кераміка Середнього Подніпров'я*, Київ : Наукова думка 1974, 192 с.

6. Забашта Ростислав, *Гончарний промисел в Коломиї*, [у:] *Українське гончарство*, Опішне: Українське народознавство 1996, Книга 3, с. 187-192.

7. Івашків Галина, *Декор української народної кераміки XVI – першої половини XX століть*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2007, 544 с.; іл.
8. *Мальована кераміка Косова і Пістиня XIX – початку XX століть* / Вступна стаття Галини Івашків, Львів: Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ 2012, 408 с.
9. Матейко Катерина, *Народна кераміка західних областей Української РСР XIX – XX ст.*, Київ 1959, 107 с.
10. Орел Лідія., *Гончарство Правобережного Полісся*, [у:] *Народна творчість та етнографія* 1991, № 4, с. 75-82.
11. Самарин Юрій, *Подольские гончары*, Москва 1929, 54 с.
12. Свешникова Татьяна, Цивян Татьяна, *К функциям посуды в восточно-романском фольклоре*, [в:] *Этническая история восточных романцев. Древность и средние века*, Москва: Наука 1979, с. 147-190.
13. Сементовский Константинъ, *Очеркъ малороссийскихъ поверий и обычаевъ, относящихся къ праздникамъ*, [у:] *Молодык на 1844 год.*, Харьковъ: В Университетской типографии 1843, Часть 3, с. 86-107.
14. Спаська Євгенія, *Орнамент бубнівського посуду*, [у:] *Матеріали до етнології*, Київ: З друкарні Наукового товариства імені Шевченка 1929, Випуск 2, с. 201-227.
15. Ханко Остап, *Гончарський промисел у Комишні*, [у:] *Українська керамологія*, Опішне: Українське народознавство 2001, № 1, с. 264-280.
16. Чубинський Павло, *Мудрість віків. Українське народознавство у творчій спадщині Павла Чубинського: У 2-х книгах*, Київ: Мистецтво 1995, Книга 2, 224 с.
17. Шульгіна Лідія, *Гончарство у с. Бубнівці на Поділлі*, [у:] *Матеріали до етнології*, Київ: З друкарні Наукового товариства імені Шевченка 1929, Випуск 2, с. 111-200.
18. Шухевич Володимир, *Гуцульщина* / Видання друге, Верховина 1999, Частина 4, 304 с.
19. Щербань Олена, *Глиняний посуд для різдвяних та великодніх страв (кінець XIX – перша половина XX століття)*, [у:] *Народознавчі зошити* 2011, № 2, с. 262-267.
20. Kuczera Aleksandr, *Samborszczyzna. Ilustrowana monografia miasta Sambora i ekonomii Samborskiej*, Sambor: Nakładem księgarni nauczycielskiej 1937, Tom II, 484 s.

**Nataliya Krasniak**

**POTTERY WORKSHOPS «POKUTTIA CERAMICS»**

Vasyly' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

**Наталя Красняк**

**ГОНЧАРНІ МАЙСТЕРНІ «ПОКУТСЬКА КЕРАМІКА»**

*Abstract:* This article is about pottery workshops "Pokuttia Ceramics" located in the village Kotyktivka, Horodenka district of Ivano-Frankivsk region in Ukraine. Artistic features of ceramic ware of this cultural centre are analyzed. The paper also observes the imitation of traditional manufacturing processes as well as the introduction of new technologies and their improvements in ceramics.

*Keywords:* pottery craft, tradition, modernity, shape, pattern, demand

На теренах України гончарство завжди було однією з важливих складових матеріально-мистецької культури народу. Упродовж XX століття гончарний промисел розвивався, як у домашніх умовах, так і в артільно-заводському напрямку та зазнав декілька різних періодів розвитку, занепаду та відродження. На початку XX століття розвою гончарства в Україні сприяла підтримка кустарних промислів губернськими та повітовими земствами – створювалися гончарні майстерні, на теренах Західної України – керамічні школи. В межах Івано-Франківської області великої популярності здобули вироби Косівської та Коломийської керамічних шкіл, зокрема кераміка останньої була презентована на Всесвітній виставці у Парижі (1900 р.) [1, 148].

Жорсткі обмеження щодо домашніх ремесел у післявоєнний період,

поява фабричного посуду, газифікація населених пунктів тощо викликали певне скорочення гончарного промислу. З середини XX століття народні художні промисли були одним із засобів ідеологічного виховання, гончарні вироби поступово втрачали традиційні ознаки, обов'язкове виконання пляну сприяло зниженню їх технологічної, художньої якості тощо. Остання чверть XX століття – період невідворотного скорочення заводського виробництва і майже занепаду окремих гончарних осередків. На теренах Івано-Франківської області керамічний промисел продовжував розвиватися тільки у Косівському осередку [1, 124].

Зі здобуттям Україною незалежності народне мистецтво набуло популярності. Відроджувалися традиційні ознаки формотворення, декорування, технології виготовлен-

ня виробів, зокрема керамічного напрямку. Попри те, що було розформовано більшість мистецьких об'єднань, народні художні промисли продовжили свій розвиток у межах приватного сектору, домашнє виробництво залишалося основним способом заробітку для багатьох сільських родин. Гончарне ремесло завжди носило родинний характер, а у великих осередках використовували й працю найманих робітників.

На початку ХХІ століття керамічне ремесло залишилося способом заробітку і творчості небагатьох гончарів. Одним із важливих факторів є специфічні умови та технологічні особливості виготовлення кераміки. Серед декількох осередків Прикарпаття достойне місце займають гончарні майстерні «Покутська кераміка», у виробках яких збережено народні традиції поруч із творчими інтерпретаціями сучасних майстрів.

Дослідженням промислового виробництва української кераміки, зокрема покутської та гуцульської, займалися українські мистецтвознавці, етнографи. Відомі праці Бориса Бутник-Сіверського, Ірини Гургули, Давида Gobermana, Олексія Соломченка, Тетяни Кара-Васильєвої, Романи Мотиль, Валентини Молинь та інших [1-10].

Науковою цінністю вирізняють дослідження гончарного промислу Покуття авторства відомого прикарпатського науковця Юрія Лашука. Він один із перших проаналізував творчу спадщину покутських гончарів з позиції емоційно-естетичної функції виробів [5].

Дослідженням діяльності Коломийського, Пістинського і Косівського гончарних осередків ХІХ – ХХ сто-

ліття, типології та локальних особливостей окремих виробів, творчості майстрів займається мистецтвознавець Олег Слободян [9].

В умовах сьогодення надзвичайно важливим є дослідження різних гончарних осередків, мистецьких об'єднань, окремих майстрів, які виникли та працюють на початку ХХІ століття.

У нашій статті розглянемо діяльність одного з сучасних осередків кераміки Покуття гончарну майстерню «Покутська кераміка», що знаходиться в селі Котиківка, Городенківського району Івано-Франківської області. Одними з основних завдань є висвітлення виставкової діяльності та технологічних можливостей майстерень, художній аналіз виробів, використання новітніх досягнень у їх виготовленні.

Майстерня була заснована 6 червня 2010 року братами Антоном та Богданом Микитюками. На перших порах мистці виготовляли гончарні вироби побутового призначення за традиціями косівської кераміки. Проте, з часом, за певних обставин та ринкових умов майстри відмовились від такого виробництва. Першочерговим завданням брати поставили для себе відродження традиційної покутської кераміки. Слід відзначити, що митці з усією відповідальністю розпочали зі збору інформативно-ілюстративного матеріалу: ознайомились із уже існуючими дослідницькими працями, збирали фотоматеріали, опитували місцевих старожилів, збирали вцілілі вироби тощо.

Проаналізувавши зібраний матеріал, брати Микитюки визначили пріоритети для власного виробництва – вжиткові, не покриті поливою та

фарбами, мало декоровані вироби із використанням молочного випалу за старими технологіями. Такий товар у порівнянні з ринковими зразками невідомого виробництва і сумнівної якості на початку XXI століття виявився досить актуальним.

Важливо, що посуд виготовляють з рідкісної, так званої, «блакитної» глини, яка, як вважають, має певні лікувальні властивості. Добувають її з Коломийського родовища корисних копалин.

Майстерня складається з гончарного круга, стола для обробки, стелажів, сушарки, цеху для лощення, трьох печей і складу готової продукції. Процес виготовлення гончарних виробів має чітку послідовність: спочатку на станку із глини формують потрібну форму, опісля, в цеху пристосованому для ручної роботи за допомогою різного роду інструментів та штампів виріб орнаментують. Потрібно зауважити, що на замовлення гончарів, за їх ескізами були виготовлені інструменти, за допомогою яких способом тиснення наноситься стрічковий орнамент, що прискорює та полегшує процес декорування.

Після декорування вироби висушують і відправляють в цех для лощення, де їх натирають до блиску. Залощений виріб після випалу набуває блискучої фактури. Наступним етапом є перший випал при температурі 1000 градусів, далі вироби поливають молоком і випалюють вдруге при температурі 400 градусів.

Серед найбільш затребуваного посуду: макітри (з ручками, кришками, макітра-«хвилівка»), глечики («гладунець», «глек», «дзбан», «йорданець», «кавник», «сметанник»), горщики, миски, тарелі («рибниця»,

«таця», «хвилівка»), чашки («гальба», «гладущик», «кварта», «келішок», «келих», «кухоль», «узварка», «філіжанка», «юшник») та ін.

Неабияким попитом користуються вироби різного кухонного призначення, які широко потребує сучасний споживач: гусятниці, кльоші, креманки, масляниці, млинівки, сільнички, турки, хлібниці, чайники, графини, пляшки, сулії тощо. Виготовляють у майстерні й різної форми та декорування свічники.

У мистецькому аспекті розмаїття своєї продукції брати Микитюки презентують дев'ятьма стильовими серіями вжиткового посуду: «етно», «селянський», «святковий», «шляхтянський», «Червона Русь», «тиверський», «покутень», «потішний» і «бондарський». Кожна серія відрізняється за двома художніми ознаками – колоритом та декоруванням. Формотворення – один з важливих процесів – зведено до виготовлення максимально простих та зручних у використанні виробів. У основі будь-якої серії лежать об'ємно прості, водночас досконалі в аспекті функціональності форми виробів.

Посуд серії «Етно» характерний композиційно-колористичною стриманістю. Основна декоративна особливість виробів – це опуклість форм, виложисте вирішення країв виробів та природній колір випаленої глини. Такий посуд підкреслює першочергову ужиткову функцію.

Основний акцент у серії посуду «Селянський» покладено на колористично-фактурні особливості. Після випалу поверхню виробів затирають доводячи до ефекту «заюзаного» від частого використання у побуті. Такий посуд в естетично-емоційному аспек-



ті сприймається реліктовим. Його також не декорують орнаментальними мотивами.

В основі серії посуду «Святковий» лежать форми ідентичні серії виробів «Етно». Проте він (посуд) вирізняється характерними композиційними ознаками – його декорують горизонтальними орнаментальними стрічками в основі яких лежить старослов'янський мотив ромба – ідеограми засіяного поля. Ромбовидні композиції по краях вивершують трикутними кривулями, що не обтяжує форму виробу, вона залишається домінуючою в художньому аспекті. Такі вироби насправду створюють враження святковості (Рисунок 1).

Серія посуду «Шляхтянський» також вирізняється декоруванням горизонтальними стрічковими композиціями на кшталт виробам зі серії посуду «Святковий». Відмінність полягає у виді орнаменту – це стилізовані рослинні мотиви, оригінально вирішені в пластичному аспекті бароковими завитками. Доповнюють рослинний орнамент на таких виробках горизонтальними лініями, що метрично розташовані у вертикальному порядку відносно висоти посуду (Рисунок 2).

Керамічний посуд під назвою «Бондарський» – це імітація дерев'яних виробів бондарського промислу (Рисунок 3).

Серія «Червона Русь» характерна посудом, що декорований рослинно-геометризованими орнаментальними формами.

Серія посуду «Потішний» характерна своїм першочерговим декоративним призначенням. Це вироби кухонного призначення традиційної форми, які багато декоровані об'ємними зоо- та антропоморфними

фігурками (Рисунок 4). Ці тримірні зображення найчастіше реалістичні, виражають різні емоції. Важливо, що майстри досягають вираження настрою фігур не тільки мімікою рис обличчя, а й жестами рук, ніг, розташуванням одягових елементів тощо.

Найбільш оригінальний у декоративному аспекті та затребуваний споживачем є посуд серії «Покутень» (Рисунок 5). Це вироби, декоровані структурно складними орнаментальними смугами, стрічками, концентричними композиціями – в основі яких лежать вдало інтерпретовані мотиви культури трипілля-кукутені. Назва цієї серії посуду виникла внаслідок об'єднання майстрами двох означень – румунського села Кукутень та етнографічного району України Покуття. Варто зауважити, що орнаментальні композиції створені на високому професійному рівні, вони наносяться гончарями на кожен виріб вручну. Основними макроструктурними елементами є спіралеподібні, пластично напружені лінії та мотиви кола. В мікроструктурному аспекті майстри часто використовують різноманітно інтерпретований мотив безконечника. Важливо, що в основі його побудови лежить принцип про-ресії – мотиви то збільшуються у динамічному розвитку, то, навпаки – зменшуються і зникають. Унікальністю вирізняються зооморфні та антропоморфні силуети. Посуд цієї серії цінується дорожче ніж інші через високу трудомісткість та скрупульозність при декоруванні. Керамічний посуд серії «Покутень» – яскраво засвідчує високу майстерність та композиційну віртуозність керамістів братів Микитюків.

Беззаперечно, високий попит на продукцію, великі обсяги замовлень

та бажання гончарів задовольнити потреби споживача зумовили розширення майстерні та збільшення робочого персоналу.

Сьогодні у гончарних майстернях «Покутська кераміка» задіяні майже всі члени родини Микитюків. Основну роботу виконує Антон Микитюк – він гончар та токарь – формує на гончарному станку витончені форми виробів. Брат Антона – Богдан разом із батьком Михайлом є проєктантами основних ідей. Богдан розробляє орнаментальні композиції, різноманітні емблеми, герби. Також він виконує роль головного менеджера – займається збутом продукції, приймає та відправляє замовлення. Його дружина Марія займається цінними питаннями, зокрема, опікується інтернет-магазином. Разом із Михайлом Микитюком дружина Богдана пише статті про діяльність гончарних майстерень, поширює інформацію у соціальних мережах тощо.

Також у майстернях працюють двоюрідні брати гончарів: Тарас та Ігор Паламарчуки та їхня сестра Світлана. Тарас займається ліпниною, зокрема вручну виготовляє ручки, вушка до горнят та глеків. Ігор наносить орнаменти на виточені, ще не випалені форми. Світлана займається лощенням – полірує вироби, надає їм товарного вигляду.

Мати Антона і Богдана Наталя займається молоченням. Це один з важливих старовинних способів обробки кераміки для надання їй естетичного вигляду та водонепроникності. Після першого випалу вироби занурюють в жирне коров'яче молоко – з додаванням цукру, після чого їх ретельно обтирають губками і ще раз випалюють при нижчій температурі. Глиня-

ні пори наповнюються молоком, яке запікається при повторному випалі, й як результат – виріб менше вбирає вологу.

Паралельно гончарі користуються й працею найманих робітників, які займаються виготовленням гіпсових форм для литва.

Перші місяці після відкриття гончарних майстерень процес збуту відбувався на різних ярмарках, фестивалях. Неабияка майстерність гончарів та якість їх продукції природно зумовили високий попит. Окрім роздрібної торгівлі майстри приймають оптові замовлення в кількості ста і більше виробів. Серед постійних є підприємці зі Скадовська, Хмельницька, Черкас тощо. В умовах XXI століття важливим в інформаційному аспекті є інтернет-магазин виробів гончарної майстерні «Покутська кераміка».

Одним із основних факторів, що впливає на досить великий збут гончарної продукції є застосування новітніх досягнень у її виготовленні. Доктор хемічних наук (доктор габілітований), професор Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника Іван Миронюк запропонував майстрам спеціальну технологію покриття неполивної посуду колоїдним сріблом. Було виготовлено експериментальні зразки, які передано в Інститут колоїдної хемії та хемії води імені А. Думанського Національної Академії Наук України для дослідів. Результатом стало отримання відповідного документального підтвердження якості – сертифікат визначення знезаражуючої дії керамічного посуду, виготовленого у гончарних майстернях «Покутська кераміка» підприємця Богдана Микитюка. З початку 2014 року весь посуд кухон-

ного призначення у гончарних майстернях виготовляють згідно з вище вказаною технологією, що сприяє повній стерилізації продуктів.

Брати Микитюки усіяко пропагують свою творчість на різних фестивалях. У вересні 2014 року були запрошені на чемпіонат гончарства у Польщі. Важливо, що гончарі пропагують традиції покутської кераміки і серед дітей шкільного віку – при місцевій школі, за їх сприяння діє гурток гончарства.

### Bibliography and Notes

1. Бутник-Сіверський Борис, *Українське радянське народне мистецтво 1941 – 1967*, Київ: Наукова думка 1970, 214 с.

2. Бутник-Сіверський Борис, *Український радянський сувенір*, Київ: Наукова думка 1972, 232 с.

3. Гургула Ірина, *Народне мистецтво західних областей України*, Київ: Мистецтво 1966, 77 с.

4. Гоберман Давид, *Мотиви гуцульського керамічного розпису*, Київ: Дух і Літера 2005, 184 с.

5. Лащук Юрій, *Покутська кераміка*, Опішне: Українське народознавство 1998, 160 с.

6. Соломченко Олексій, *Сучасні художні промисли Прикарпаття: книга-альбом*, Київ: Знання 1979, 32 с.

7. Кара-Васильєва Тетяна, Чегусова Зоя, *Декоративне мистецтво України ХХ століття. У пошуках «Великого стилю»*, Київ: Либідь 2005, 280 с.

8. Мотиль Романа, *Українська димлена кераміка ХІХ – ХХ (історія, типологія, художні особливості)*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.06., «Декоративне і прикладне мистецтво», Львів 2000, 18 с.

9. Слободян Олег, *Гончарські осередки та майстри Гуцульщини і Покуття ХІХ-ХХ ст.*, [у:] *Історія Гуцульщини: У 6-ти томах*, Львів 2001, Том VI, с. 417-435.

10. Бойчук Богдан, *Коломия – визначний центр покутського гончарства*, [у:] *Мистецтвознавство'99*, Львів 1999. с. 93-102.



Рисунок 1. Макітра-хвилівка, кльош, глек з серії посуду «Святковий». Глина, гончарний круг, тиснення, 2014 р.



Рисунок 2. Горщики з серії посуду «Шляхтянський». Глина, гончарний круг, тиснення, 2014 р.



Рисунок 3. Горнята з серії посуду «Бондарський». Глина, гончарний круг, тиснення, 2014 р.



Рисунок 4. Миска-хвилівка з серії посуду «Потішний». Глина, гончарний круг, тиснення, ліплення, 2014 р.



Рисунок 5. Масляниця з серії посуду «Покутень». Глина, гончарний круг, тиснення, 2014 р.

**Liliya Ivanevych**

**THE FOLK ATTIRE OF UKRAINIANS FROM  
THE CENTRAL PODILLIA: THE CLASSIFICATION DIFFERENCE**

Khmelnytskyi University of the Administration and Law, Ukraine

**Лілія Іваневич**

**НАРОДНА НОША УКРАЇНЦІВ ЦЕНТРАЛЬНОГО ПОДІЛЛЯ:  
КЛАСИФІКАЦІЙНІ ВІДМІНИ**

*Abstract:* The classification of traditional complex of clothes of Ukrainians from historical and ethnographical region of Podillia of the 19<sup>th</sup> – the half of past 20<sup>th</sup> century is shown in the article. This is researched through the process of analysis of scholar and ethnographic works as well as folk attire from museum funds collections. For the first time the attempt of creation a general classification of national costume of Ukrainians from Central Podillia local zone is made.

*Keywords:* traditional clothes complex, folk attire, Ukrainians of Podillia, Central Podillia, local zone, classification, museum collections, body, belt, upper and shoulder clothes, headwear, shoes, adornment, belts, additions to the clothes

Народні комплекси вбрання українців історико-етнографічного регіону Поділля здавна вирізняються надзвичайним різноманіттям серед національної ноші інших регіонів України. До того ж святкові та обрядові (насамперед весільні) строї подолян усіх локальних зон краю характеризуються своїм колоритом, оригінальними оздоблювальними техніками та вишуканістю складових комплексів і деталей доповнення, які утворюють цілісну й довершену композицію костюма та підкреслюють його гармонійну єдність. Однак актуальний на сьогодні процес дослідження особливостей української традиційної одягу насамперед тісно пов'язаний з

її класифікацією. Тому саме проблемі створення узагальненої класифікації народного вбрання подолян Центральної локальної зони присвячуємо нашу статтю.

Передусім, враховуючи аналіз існуючих концепцій щодо сучасних кордонів Поділля, окреслимо історико-етнографічні межі регіону по річках: на заході – Стрипа, на півдні – Дністер, на сході – Ятрань, на північному сході – Ягорлик, Кодима і Синюха, на півночі – частково Случ. З огляду на локальні відмінності комплексів народної одягу буковинських, західних, центральних та східних подолян вважаємо за необхідне Поділля як історикоетнографічний регі-

он поділяти на відповідні субрегіони (локальні зони): Буковинський, Західний, Східний і Центральний. Зокрема до Центрального субрегіону Поділля, який досліджується у статті, включимо наступні адміністративні райони Хмельницької області: Вінковецький, Волочиський, Городоцький, Деражнянський, Дунаєвецький, Кам'янець-Подільський, Красилівський (південь), Летичівський, Новоушицький, Старокостянтинівський (південь), Старосинявський (південь), Хмельницький, Чемеровецький та Ярмолинецький.

Історіографія досліджуваної проблеми охоплює праці видатних науковців й етнографів кінця XIX – початку XXI ст., що містять клясифікації українського традиційного вбрання чи його окремих груп, а саме: Х. Вовка [1], В. Білецької [2], О. Воропая [3], І. Спаського [4], К. Матейко [5], [6], Л. Бурачинської [7], Г. Стельмашук [8], Т. Кара-Васильєвої [10], Т. Ніколаєвої [11], [12], [13], М. Білан і Г. Стельмашук [14], Л. Булгакової-Ситник [15], З. Васиної [16], О. Федорчук [17], О. Косміної [18] та Г. Врочинської [19]. Важливе значення для формування клясифікації народного костюма центральних подолан мають праці наступних дослідників: М. Юкальчук [21], Ж. Карбовської [22], Н. Баранської [23], Т. Зузяк [24], Г. Медведчук [25], О. Лихогляд [27] і Л. Іваневич [28-33]. Отже, як бачимо, актуальність цієї проблематики не згасає, а навпаки привертає все більше уваги науковців, краєзнавців і етнографів.

Джерельна база дослідження охоплює аналіз фондкових колекцій традиційної носі Національного музею українського народного декоративного мистецтва України [34] й Укра-

їнського центру народної культури “Музей Івана Гончара” [35] (м. Київ), Хмельницького обласного краєзнавчого музею [37], державного історико-культурного заповідника “Межибіж” [38], Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника [39] та навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імени Івана Огієнка [40], що на Хмельниччині.

На основі аналізу існуючих клясифікацій та опрацьованих власноруч фондкових колекцій музеїв здійснимо спробу вперше сформувану узагальнену клясифікацію народного вбрання українців Центрального Поділля з врахуванням відмінних ознак їх комплексів на фоні спільних регіональних рис. При складанні клясифікації ми зазначали про загальну субрегіональну (локальну) і специфічну локально-зональну (вузько локальну) приналежність складових комплексу одягу за наявності таких даних та їх статевої відміну (якщо названу річ носили лише жінки або лише чоловіки). В усіх інших випадках мається на увазі поширення назв одягу на території практично всього Поділля.

Насамперед український традиційний стрій XIX – першої половини XX ст. характеризується комплексністю. Базову основу цих комплексів у свою чергу складають різноманітні за ознакою функціонального використання групи компонентів. Далі групи поділимо на відповідні види та різновиди за такими вибірковими ознаками, як: стать, вік, тип крою, техніка виготовлення, матеріал. Отож, за визначеними критеріями у народному костюмі українців Центрального Поділля XIX – першої половини XX ст. виділимо:

I. *Основний комплекс вбрання*, до якого за ознакою функціонального використання відносять:

1) *Групу натільного одягу* – до кінця XIX ст. цей вид як чоловічого, так і жіночого строю складала виключно *сорочка*, що різнилася передусім способами крою, а також різновидами декорування й носіння:

а) *жіночі сорочки* за способом крою плечової частини ділять на:

- без плечових швів (*тунікоподібні, перекидні*): з бочками або без – майже не зустрічаються у Центральному Поділлі;

- з плечовими вставками (*установкові, вуставкові або поликові сорочки*) – найбільш поширені у Центральному Поділлі;

- з суцільнокрійним рукавом (*безустановкові, безустановкові чи безполикові*) – найдавніший поширений у Центральному Поділлі різновид сорочок;

- з нагрудними, плечовими або нагрудно-плечовими кокетками чи гестками (*сорочки на кокетці, сорочки-гестки, гестки (герстки – Дунаєвецький і Городоцький райони)*; місцева назва гестки з плечовою кокеткою, без підтички – *сорочка-полуботківка* (Кам'янець-Подільський район)) – стали популярними з кінця XIX ст.;

- *сорочки-блузки* (*блузи, блузки, блюзки*) довжиною до талії, переважно з рукавами реглан, набули поширення з 30-х рр. XX ст.;

б) *чоловічі сорочки* за способом крою плечової частини розділяють на:

- без плечових швів (*тунікоподібні, перекидні*) сорочки: – з бочками нижче рукавів по основі або без бочків;

- з плечовими вставками (*установкові, вуставкові або поликові сорочки*);

- з нагрудними, плечовими або нагрудно-плечовими кокетками чи гестками (*сорочки на кокетці, сорочки-гестки*);

2) *Групу поясного або стегнового одягу* становить:

а) *жіночий поясний одяг*, зокрема:

- незшитий: одно- і двоплатові *запаски* (вишиті або ткані килимовою технікою (*килимові*) чи поперечними смугами (*перебірні*));

- частково зшитий розпашний: *горботки* (Кам'янець-Подільський район – *горбатки*), *гуньки* (с. Куча, Шебутинці Новоушицького району і с. Бакота Кам'янець-Подільського району), *запаски-катраниці, катринці* (с. Бакота, Кам'янець-Подільський район – *катринця*; с. Нефедівці, Кам'янець-Подільський район – *катринець* або *катраниця*), *обгортки, плахти*;

- зшитий глухий – це спідниці різної конструкції: *димки* (смугасті полотняні спідниці), *мальованки* (з домотканого узорчастого вибитого полотна), *друкованиці* (полотняні спідниці з друкованим узором), *літники* (з майже прозорої вовняної тканини у тонкі смуги або клітинку), *спідниці у зборки* – “*на брижах*”, *спідниці у складки* – “*на фалдах*” (*спідниці у складки* – Дунаєвецький та Кам'янець-Подільський райони; *спідниці у рубчики* – Новоушицький район), *спідниці полотняні* (як окремі підтички з білого полотна, використовувались до короткої сорочки під запаску – с. Гораївка, Кам'янець-Подільський район), *юбки* (домоткана в кольорову клітинку *спідниця у зборки* – с. Кузьмин, Красилівський район; зелена кашемірова *спідниця у зборки*, декорована оксамитом – с. Адамівка, Віньковець-



кий район; чорна сатинова *спідниця* у зборки, з атласними стрічками – с. Слобідка, Новоушицький район; коричнева вовняна *спідниця* у складки, декорована *заціпами* і шовковими стрічками – с. Песець, Новоушицький район), *рясовані спідниці* (тонко вовняні спідниці з трьох пілок, зібраних крім передньої у дрібні складки, по низу з тасьмою “*ціточка*” – Волочиський район);

- додатковий поясний одяг: *фартухи* (*хвартухи, попередниці* – з полотна, бавовняних, вовняних або шовкових тканин, декоровані вишивкою, заціпами, мереживом, стрічками; с. Чорна, Чемеровецький район), *фартухи-запаски* (ткані вовняні чи набивні з тканин; с. Требухівці, Літинський район), *хустки*;

б) *чоловічий поясний одяг* – різноманітні сезонні штани: переважно з конопляних (зрідка з лляних) полотен або іноді з тканин – *порти* (*портки, поркениці, портяниці; штани* з домотканого конопляного полотна – с. Гута, Деражнянський район, Хмельниччина), *сподні*; з сукна – *холошні* (*холоші*).

II. *Допоміжний комплекс вбрання* – *нагрудний* або *плечовий одяг*, який за ознакою функціонального використання включає:

1) *Нагрудний одяг без рукавів*:

а) жіночий – *безрукавки-нагрудники, безрукавки “плічки”* (безрукавки з напівбавовняного репсу – Кам’янець-Подільський район), *горсетки* (с. Андріївка, Чемеровецький район), *жилетки* (с. Куча, Новоушицький район), *кєрсєтки* (*кїрсєтки, корсетки*; приталена оксамитова чорна *кєрсєтка* від пояса зі складками – с. Заставці, Старосинявський район), *камїзельки, лейбики* (безру-

кавки зі шкіри та хутра – Кам’янець-Подільський район);

б) чоловічий – *безрукавки-нагрудники, бунди, жилетки*;

2) *Нагрудний одяг з рукавами*:

а) жіночий – *жакети* (с. Чорна, Чемеровецький район), *кафтаники* (*кафтанчики, кахтаники*), *кохти* (*кофти-польки*), *кабатки, катанки, кацавейки* (*кацабаї, кацафайки*), *куртаки, літники*;

б) чоловічий – *бунди, жакети* (с. Михайлівка, Дунаєвецький район), *куртки, піджаки*;

III. *Верхній або становий одяг*, у якому за ознакою функціонального використання виокремлюють:

1). *Осінньо-весняний*, що за типом крою, матеріалу й довжиною ділять на:

а) *плащоподібний верхній одяг*:

- *бурка* – верхній плащоподібний одяг з коричневого доморобного сукна;

- *манта* (*мантина*) – тунікоподібний одяг вище колін із чорного доморобного сукна з невисоким стоячим коміром і відлогою (*гунька-манта* чоловіча з сірого сукна з великим відкладним коміром – с. Гринчук, Кам’янець-Подільський район);

- *опанча* – довгий верхній одяг із стоячим коміром та відлогою (башликом, бородицею, богородицею, каптуром, капюшоном) із сірого або темно-коричневого сукна (Поділля; Новоушицький район);

б) *довгий верхній одяг з сукна*:

- *полька* – довгий верхній жіночий суконний одяг із відрізною спинкою та зборами, облямований чорним атласом або вельветом;

- *свита* (*свитка*) – верхній одяг прямоспинного або приталеного крою із сукна брунатного, сивого або

чорного кольору з коміром або вилогою (*свитка* жіноча вільного крою, злегка розширена до низу клинцями – Кам'янець-Подільський і Чемеровецький райони);

- *чекмінь (чекмен)* – верхній чоловічий одяг з доморобного сукна довжиною нижче колін, з викладеним коміром (Східне та Центральне Поділля);

- *чемерка (чемерка, чимарка)* – верхній одяг із відрізним станом, довжиною нижче колін, із викладеним або стоячим коміром (Східне Поділля; Кам'янець-Подільський район – *чемерка* з темно-коричневого доморобного сукна);

- *чугаїнка (чугаїна)* – верхній одяг з доморобного або фабричного сукна, з викладеним коміром (*чугаїна* чоловіча з темно-рудого сукна, вільного крою, розширена до низу клинцями – Кам'янець-Подільський район; *чугаїна* жіноча з темно-коричневого сукна, прямоспинного крою, розширена до низу клинцями – с. Зелені Курилівці, Новоушицький район);

- *чугай* – верхній одяг із доморобного сукна з відкладним коміром, прямоспинного крою з розширеним бічними клинами низом (сс. Вахнівці, Слобідка Новоушицького району; Поділля);

в) *короткий верхній одяг з сукна:*

- *куртина* – верхній суконний одяг до пояса;

- *сермяга* – верхній чоловічий одяг із темно-коричневого, білого (сірого) сукна, приталеного крою з коміром-стійкою (Кам'янець-Подільський район; Західне Поділля);

- *сіряк* – короткий верхній одяг приталеного крою, довжиною до колін або до середини колін, із доморобного білого, темно-коричневого, сірого або чорного сукна, з широким

відкладним коміром чи невеликим стоячим коміром, жіночий – відрізнений у талії та рясований по низу (Новоушицький район; Західне Поділля);

г) *верхній одяг з полотна чи іншої тканини:*

- *каптан* – прямоспинний верхній одяг з домотканого тонкого або чиноватого полотна чи лляної тканини з вибитими узорами (вибійки);

2) *Зимовий суконний плащоподібний:*

- *гуня (гунька)* – суконний плащ із фальшивими рукавами нижче колін (жіноча темно-коричнева весільна *гунька* з домотканого сукна, декорована аплікацією – с. Кадиївці Кам'янець-Подільського району і с. Пашківці Хмельницького району);

3) *Зимовий хутряний*, який за типом крою і довжиною ділять на:

а) *кожухи довгі* (до п'ят) білого, жовтого (коричневого) та чорного кольорів (вишитий білий довгий *кожух* – с. Бакота, Кам'янець-Подільський район);

б) *кожухи середньої довжини* (до середини стегна або трохи нижче коліна; жіночий світло-коричневий *кожух* прямого крою, декорований смугами вовни – Новоушицький район; жіночий білий *кожух* відрізнений по талії і розкльошений, декорований вовною й шкірою – сс. Куча, Слобідка Новоушицького району);

в) *кожухи прямоспинні короткі* (Городоцький район);

IV. *Головні убори*, серед яких розрізняють у залежності від статті й віку:

1). *Дівочі головні убори*, які за ознакою конструктивної форми і способу носіння ділять на:

а) *вельон (велян, вильон)* – фата весільна (Західне, Східне та Центральне Поділля);

б) вінки (*віночки*, у які подолянки дрібні квіти вплітали спереду, а великі – ззаду, причому потилиця обов'язково мала бути відкритою):

- *виті* (*звиті*) *вінки із зілля* (вікові, звичаєві, магічні й ритуальні вінки з: барвінку, батіжків хмелю, безсмертника, василька, любистка, м'яти, рути, шавлії й інших лікарських рослин) або з *воску, лою та парафіну*: - *"білий" весільний вінок (лойовий)*; - *вінець*; - *восковий віночок (лойовий, папіровий, парафіновий, терновий; парусовий вінок з довгими китицями)*;

- *вінки-шнури* (у вигляді стрічки, оздобленої різнокольоровими кульками з вовни чи квітами зі стрічок, намистин та бісеру або у вигляді сплєтених у шнур стрічок чи цупких кольорових ниток): - *віночок збираний*;

- *вінки площинні* (з картону, обшитого тканиною або стрічками та оздобленого різноманітними намистинами чи бісером);

- *плетені (сплетені) вінки* із зілля, польових (волошки, маку, ромашки) та інших квітів (мальви, рожі (ружі)) й ягід (вишні, горобини, калини): обрядові (весільні) та святкові (гаївкові, купальські, петрівські, обжинкові тощо): - *весільні барвінкові вінки (плетені)*;

- *шиті (зшиті) вінки* у вигляді зшитих між собою квітів із зілля, паперу, стрічок, стружки або тканини: - *весільні барвінкові вінки* (у вигляді нашитих на червону стрічку листочків барвінку); - *весільні вінки із штучних квітів* з різнокольорового паперу і стружки; - *весільний вінок із штучних паперових квітів, листочків і пуп'янків*, покритих воском та *двох букетиків з трави* по обидва боки вінка, покритих жовтою фарбою (Центральне Поділля); - *віночок золотий*

- виплетений із соломі і покритий сусальним золотом; - *віночок із оксамитових стрічок*, на які нашиті квіти, виготовлені теж зі стрічок (Дунаєвецький район); - *віночок сухенький* – із квітів безсмертника, нашитих на червону тасьму; - *суботній вінок* – обрядовий вінок молодої зі стружки як частина весільного вінка, який вона одягала під час запрошення на весілля у суботу (Східне Поділля; с. Греченці, Летичівський район); - *недільний вінок* – весільний вінок молодої (с. Греченці, Летичівський район);

в) вінкоподібні головні убори: - *вінкоподібні убори з живих квітів*; - *вінок-обруч "наушник"* (Східне та Центральне Поділля); - *весільний вінкоподібний убір із налобної червоної гарусівки*, (Східне та Центральне Поділля); - *волочкові вінки (катаси)* (Східне та Центральне Поділля); - *галянок*; - *згардочка з волочкою*; - *"квітки"* (Східне та Центральне Поділля); - *кутаси* (Східне та Центральне Поділля); - *навушники (заушники, підвушники, позаушники* – Східне та Центральне Поділля (с. Борсуки, Новоушицький район)); *заушники* – Західне Поділля; *навушники* або *наушники* – с. Куча, Новоушицький район; *навушниці* або *наушниці* – с. Чорна, Чемеровецький район);

г) начільні головні убори: - *бинди (ленти, лянти, стрічки, стьонжки)* – начільні пов'язки-стрічки (парчеві або шовкові, золотисті або сріблясті) без оздоблення або декоровані вишитими квітковими узорами (нитками чи бісером); ткані стрічки з різнокольоровими орнаментами; одноколірні гладенькі шовкові стрічки; - *смужки тканини* або *стрічки*, обшиті скляним намистом чи дрібними розеточками з ниток ("*пупчиками*") ; - *стрічки*

(лянти) – стрічки, обшиті квітами, намистинками (пацьорками) і неширокими герданами з бісеру;

г) платові весільні головні убори: - *гимбер* (имбер, імбер); - *нафрама* (нафрамиця); - *рантух* (рантушок);

д) стрічкоподібні уплітки у коси: - *кісники* (випліточки, вплітки, косники) – вузенькі биндочки, стрічки (стенжки, стьожки – Східне та Центральне Поділля) або шнурки, які дівчата вплітали у коси (Поділля);

е) хусткоподібні убори: - *хустки* – пов'язували на голову вінкоподібно, щоб маківка була відкрита; у холодну пору року хустки носили поверх вінкоподібних головних уборів;

є) прикраси до дівочих вінків чи у коси: - *фарбоване гусяче пір'я та квіти* – прикраси, які занурювали у розплавлений віск і оздоблювали позолотою (шумихою), щоб вплітати у коси;

2). Жіночі головні убори, серед яких за ознаками конструктивної форми і способу носіння виокремимо:

а) обручеподібні убори: - *кибалка* (кибалочка); - *кічка* (кичка);

б) рушникподібні убори: - *намітка* (перемітка); - *намітка-убрус* (убрус); - *нафрама* (нафрамиця); - *рантух* (рантушина); *рубок* (рубочок); - *серпанок*;

в) хусткоподібні убори: - *турпан* (південь Поділля); - *хустка* (*платок*, *хустина*, *хустинка*, *хустиночка*, *хусточка*) – головний убір у вигляді білого або кольорового квадратного (прямокутного) шматка полотна, бавовняної, вовняної чи шовкової тканини (з вишивкою або без, з тороками (китицями, кутасами, френзеллями) або без) чи в'язаного виробу: *бавовняна хустка* (82×82 см, темно-коричневого кольору, вишита шовком на одно-

му з кутів, з тороками – с. Прилужне, Летичівський район); *байкова хустка*; *барашкова хустка* з верблюжої вовни (хустка 165×152 см, зі скрученими завитками чорної вовни по полю з коричнево-фіолетовим узором і тороками – с. Ставниця, Летичівський район); *вибійчана хустка* з бавовни; *кашемірова хустка* (с. Слобідка, Новоушицький район); *клітчаста полотняна хустка* (с. Шелестяни, Новоушицький район); *платок шовковий* або *шовкова хустка* (с. Коржівці, Деражнянський район); *ряба хустка* (54×54 см, клітчаста домоткана полотняна – сс. Песець і Шелестяни Новоушицького району); *стоклетка* (*стоклітка*, *столітка* – *клітчаста* вовняна хустка 159×159 см, з різнокольоровими клітинками на чорному тлі та з тороками – с. Голосків, Летичівський район); *тернова* вовняна хустка з тороками і квітковим орнаментом по краях (с. Слобідка Новоушицького району); *ткана* (*домоткана*) хустка; *турецька хустка*; *хустка американка*; *штапельна хустка* (чорна з френзеллями – Поділля);

г) шапкоподібні убори: - *каптур* (*каптура*, *каптурник* – Західне, Східне та Центральне Поділля); - *очіпок* (*чепець*, *чепчик*); - *сіточка* (Східне та Центральне Поділля);

3) Чоловічі головні убори, серед яких за ознаками конструктивної форми і способу носіння виокремимо:

а) капелюхи:

- *капелюхи солом'яні* (зі сплетених вузьких смужок із стебел пшениці або жита (“в зубці” або “зубцями”, “в рівну стрічку” або “гладенько”, “косичкою”), з яких зшивалась верхня частина і поля) з різною висотою та формою (конусоподібною чи циліндричною) верхньої частини: - *брилі* (*бриль* наре-

ченого прикрашався вінком або квіткою – Східне та Центральне Поділля (с. Карачіївці Вільковецького району, сс. Бакота, Вихватнівці Кам'янець-Подільського району);

- *капелюхи повстяні або фетрові*: - *кресаня*; - *повстяний капелюх* (як головний убір нареченого *капелюх* прикрашався вінком чи квіткою (Східне та Центральне Поділля));

б) каптурі: - *башлик* – каптур сукняний з довгими кінцями-китицями, який вдягали поверх шапки;

в) картузи – головні убори із фабричної або домашньої полотняної чи суконної тканини з чорними козирками із блискучого твердого матеріалу “*сапи*” (набули загального поширення із другої половини ХІХ ст.);

г) кашкети (*кепки, козирки, фуражки*) – головні убори із зеленого, синього, рідше чорного сукна з більшими розмірами козирків (“*сапами*”) ніж у картузів (набули поширення на поч. ХХ ст.; як головний убір нареченого *кашкет* прикрашався квіткою);

г) шапки (на відміну від чоловічих парубоцькі шапки були не чорних, а сивих кольорів та носилися заломленими на бік або назад): - *барашкова шапка* (Східне та Центральне Поділля); - *заяча шапка*; - *каракуля* (Східне та Центральне Поділля); - *ковпачок* (Східне та Центральне Поділля); - *конічні шапки* (*шапка* конічної або *стіжкової* форми із сірого смушку, підбита козячим хутром – с. Врублівці, Кам'янець-Подільський район); - *кучма*; - *мазниця* (Східне та Центральне Поділля); - *шапки на завісах*; - *шапка-кримка* (Східне та Центральне Поділля); - *циліндричні шапки* із суконним синім або зеленим наголовком; - *шапка з бобрами* (Східне та Центральне Поділля); - *шапка сива* (Східне та Цен-

тральне Поділля); - *шапка стовбаста* (Східне та Центральне Поділля); - *шличок* (Східне та Центральне Поділля);

V. *Взуття*, яке за ознаками функціонального використання, виду і техніки виготовлення складається з:

1) *Взуття, що прикриває стопу ноги*:

а) зшите взуття – *черевики* (*черевички* або *чобітки* жіночі; жіночі чорні *черевики* на шнурівках, підбиті дерев'яними цвяхами та декоровані строчками і перфорацією – с. Сокилець Дунаєвецький район; Поділля), *румунки* (жіночі *черевики* на шнурівках із короткими халявами і невисокими підборами – Старокостянтинівський район; зимові жіночі *румунки* всередині підшиті байкою – смт. Меджибіж, Летичівський район);

б) плетене взуття – *личаки* (з липового лика – с. Требухівці, Летичівський район), *личаки-верзуни* (*верзуни, дерев'яники, солом'яники* – Східне та Центральне Поділля), *постоли солом'яні* (носили поверх чобіт взимку – Кам'янець-Подільський район);

в) стягнуте взуття – шкіряні *постоли* (*морщенці* – Східне та Центральне Поділля; *постоли* жіночі – Кам'янець-Подільський район), *ходаки*;

2) *Взуття, що прикриває стопу та гомілку*:

а) валяне взуття – *валянки* (биті);

б) зшите взуття – *валянки* (зшиті), *сап'янці, чобітки* (жіночі), *чоботи* (за способом виготовлення та оздоблення: *валковані, “восьмигранки”, гвоздьові, до перевзування, писані, підшивані, рисовані* (рисовані); за кольором: *жовтинці, зеленинці, червонинці, чорнобривці* (з жовтими халявами і чорними передками); за матеріалом:

боксові, рантові, сап'янці, хромові, шапові та юхтові; жіночі хромові чоботи, підбиті дерев'яними цвяхами і металевими підковами – Летичівський район, Хмельниччина; чоловічі чорні чоботи, підбиті дерев'яними цвяхами і металевими підковами – Хмельницький район; Поділля);

3) *Різноманітні допоміжні види утеплення та захисту ноги* – полотняні або суконні онучі.

VI. *Традиційні пояси*, що за способом виготовлення і матеріалом ділять на:

1) *Вишиті або ткані рушникаподібні полотняні пояси* (Поділля);

2) *Плетені пояси*:

а) *крайки* вузькі вовняні, коротші ніж пояси (с. Велика Слобода, Кам'янець-Подільський район; Поділля);

б) *пояси* вузькі, довгі (вовняні або конопляні): - *китайки* – кручені або плетені пояси (Східне та Центральне Поділля);

в) *шнури* вузькі лляні або конопляні плетені, як пояси до чоловічих штанів – *окурі* (“з окурнею” – Східне та Центральне Поділля);

3) *Ткані пояси* (ручного чи машинного ткацтва; саморобні або фабричні; однотонні чи різнокольорові; з китицями, кутасами і тороками або без):

а) *крайки* вузькі вовняні: - *баюр* (*баюрок, баярок*) – вовняна узорчаста крайка (Буковинське, Східне та Центральне Поділля; с. Бакота, Кам'янець-Подільський район – *баюрка*; сс. Куча, Слобідка, Шебутинці Новоушицького району – *баюр* для верхнього одягу); - *крайка* (сс. Куча, Шебутинці Новоушицького району, сс. Катеринівка, Олешин Хмельницького району);

б) *пояси* вузькі, довгі вовняні (з великими китицями, кутасами, то-

роками; червоний у чорні квадрати чоловічий *пояс* з китицями – Хмельницький район);

в) *пояси* широкі (клітинчасті (в клітинку), смугасті (з поздовжніми або поперечними смугами), монохромні однотонні (одноколірні – переважно червоні чи зелені) або поліхромні з геометричними або рослинними орнаментами; бавовняні, вовняні та шовкові; з китицями, кутасами чи тороками; с. Бакота Кам'янець-Подільського району, с. Куча Новоушицького району): - *білі пояси* – ткалися з нефарбованих білих ниток, а на кінцях мережилися червоними і синіми нитками (відомі на Поділлі, понад Бугом); - *каламайкові* (*каламайські*) – пояси з міцної шовковистої тканини шириною до 40 см.

4) *Шкіряні пояси* (саморобні або фабричні): вузькі шкіряні пояси: - *шкіряні ремені* (*ремінці*).

VII. *Традиційні прикраси* у залежності від статі ділять на:

1) *Жіночі* – за ознакою функціонального використання розрізняють:

а) *вушні прикраси* – *заушники* (*ковтки з бовтицями* – сережки з підвісками), *ковтки* (сережки), *кульчики, сережки* (*серешки, сірежки*);

б) *нагрудні прикраси*: - *баламути* (*баламута, барламуди, берламуди*); - *бісерна криза* (*гердан* – с. Борсуки, Новоушицький район); - *бісерна стрічка*; - *букет весільний*; - *венеціанське намисто* (*венеційські коралі*); - *гранати*; - *гердан* (*гердяник*); - *гердан стрічковий*; - *дукачи* (*дукачі*); - *дукач* (у вигляді монети або медальйона); - *дукачі-образки*; - *згарди* (*згарди*); - *корали* (*каралі, коралі, коралове намисто, багате, добре, мудре або правдиве намисто, справжні або щирі коралі; намисто з двох низок* (разок) коралів

- с. Ставниця, Летичівський район); - *медалики*; - *монисто з бісеру* (*мониста, намисто з бісеру* – с. Чорна, Чемеровецький район); - *намисто* (*монисто, пацьорки*); - *намисто дерев'яне* (с. Ставище, Дунаєвецький район); - *намисто з монет*; - *пацьорки дуті* (*пацьорки*); - *перли* (*перла*); - *скляне* (*не дуте*) або *камінне намисто* (с. Чорна, Чемеровецький район); - *скляне* (*дуте*) *намисто* (*кулі, лускавки, надуванці, пацьорки*); - *силянка* (*силянка-комір*); - *хрестики*;

в) *наручні прикраси*:

- *прикраси на кисть руки* (зустрічаються дуже рідко) – *браслети, обручі*;

- *прикраси на пальці* – *каблочки, обручі* (*персні дерев'яні або залізні*), *обручки* (*вінчальні персні*), *персні* (*перстні*);

г) *нашийні* (*шийні*) *прикраси*: - *бісерна стрічка*; - *галочка* (Східне і Центральне Поділля); - *гердан з дукачами*; - *гердан стрічковий*; - *гердан стрічковий з підвісками*; - *згарди* (*згарди*); - *згардочка* (Східне і Центральне Поділля); - *згардочка з волічкою* (“*пупчики*” – Східне і Центральне Поділля); - *монисто*; - *силянка* (*комір* або *комірець* – с. Куча, Новоушицький район; *силянка з бісеру* – Кам'янець-Подільський район; *силянка-комір*); - *шлейник* (с. Загінці Деражнянського району);

2) *Чоловічі* – за ознакою функціонального використання розрізняють:

а) *головні прикраси*:

- *згарда* – *прикраса для чоловічих капелюхів у вигляді чорної оксамитової смужки, розшитої бісером* (с. Студениця, Кам'янець-Подільський район);

- *китайка* – *ткана стрічка, як прикраса до капелюха* (Східне і Центральне Поділля);

б) *нагрудні прикраси*: - *букет весільний*;

в) *наручні прикраси*: - *прикраси на пальці* – *обручки* (*вінчальні персні*);

VIII. *Доповнення до одягу*, серед яких за ознаками функціонального використання і форми виокремлюють:

1) *Вишиті полотнища*:

а) *платочки* (*хустинки, хусточки, фустинки*) – *обрядові невеликі хусточки, які тримають у руках* (переважно жіночі); *шовковий вишитий по кутах платок з китицями, яким підв'язували руки нареченому під час заручин* (82×82 см, с. Коржівці Деражнянського району);

б) *рушники* – *вишиті прямокутні полотнища, які використовувались нареченими як обереговий одяговий елемент на весіллі*;

2) *Сумкоподібні вироби*:

а) *кошики та кошики-сумки* *плетені з соломі різноманітних розмірів* (Західне, Східне та Центральне Поділля);

б) *торба* (*торбина*) – *мішечок-сумка із пришитим з обох боків ручкою-поясом для носіння через плече*.

Таким чином, загалом комплекс народного вбрання українців Центрального Поділля містив загальнопоширені в Україні елементи традиційних одягу, головних уборів, взуття, прикрас і доповнень до одягу. Разом з тим існували окремі різновиди складових костюма, які подоляни не носили й навпаки складові, які були характерні лише для українців Поділля та його Центральної локальної зони зокрема. Це пояснюється взаємовпливами між субрегіоном і сусідніми етнорегіонами України. Однак запропонована класифікація не претендує на завершений варіант, а лише на

його первинну основу, яка у процесі подальших досліджень буде розширюватися.

### Bibliography and Notes

1. Баранська Наталія, *Колекція поясів фондів Хмельницького обласного краєзнавчого музею*, [у:] *Літопис Хмельниччини – 2007*: краєзнавчий збірник, Хмельницький 2007, с. 5-10.

2. Білан Майя, Стельмашук Галина, *Український стрій*, Львів: Фенікс 2000, 328 с.

3. Білецька Віра, *Українські сорочки, їх типи, еволюція й орнаментация*, [у:] *Матеріали до етнології й антропології*, Львів 1929, Том XXI-XXII, Частина I, с. 43-109.

4. Булгакова-Ситник Людмила, *Подільська народна вишивка (етнографічний аспект)*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2005, 328 с.

5. Бурачинська Лідія, *Поділля*, [у:] *Український народний одяг*, Торонто-Філадельфія 1992, с. 93-111.

6. Васіна Зінаїда, *Український літопис вбрання*, Том 2: *XIII – початок XX ст.: науково-художні реконструкції*, Київ: Мистецтво 2006, 448 с.

7. Вовк Хведір, *Одежа*, [у:] *Студії з української етнографії та антропології*, Прага 1928, с. 124-170.

8. Воропай Олекса, *Звичаї нашого народу: етнографічний нарис*, Київ: Оберіг 1993, 592 с.

9. Врочинська Ганна, *Українські народні жіночі прикраси XIX – поч. XX ст.* / [Вид. 2-е, допов.], Київ: Родовід 2008, 230 с., кольор. іл.

10. Зузяк Тетяна, *Особливості народної вишивки подільських сорочок кінця XIX – поч. XX ст.*, [у:] *МІСТ (мистецтво, історія, сучасність, теорія)*: Збірник наукових праць з мистецтвознавства і культурології, *Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ* / Ред. В. Сидоренко, Київ: Інтертехнологія 2009, № 6, с. 108-117.

11. Іваневич Лілія, *До особливостей класифікації жіночого натільного одягу українців Поділля*, [у:] *Народна творчість та етнологія* / Ред. Г. Скрипник, Київ 2013, № 3, с. 91-98.

12. Іваневич Лілія, *Історико-географічні та історико-етнографічні межі дослідження народного вбрання українців Поділля*, [у:] *Народна творчість та етнологія* / Ред. Г. Скрипник, Київ 2013, № 5, с. 88-100.

14. Іваневич Лілія, *Матеріали для виготовлення й декорування народного вбрання українців Поділля: класифікація та особливості*, [у:] *Народна творчість та етнологія* / Ред. Г. Скрипник, Київ 2014, № 5, с. 42-54.

15. Іваневич Лілія, *Характерні особливості класифікації головних уборів українців Поділля XIX – першої половини XX століття*, [у:] *Матеріали XXV Всеукраїнської наукової історико-краєзнавчої конференції: Вінниччина: минуле та сьогодні*. Краєзнавчі дослідження, Вінниця 2013, с. 129-141.

16. Іваневич Лілія, *Локальні аспекти класифікації традиційних взуття, поясів і доповнень до одягу українців Поділля*, [у:] *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені М. Коцюбинського*, Випуск 23, Серія «Історія»: *Збірник наукових праць* / Ред. О. Мельничука, Вінниця 2015, с. 189-196.

17. Кара-Васильєва Тетяна, *Українська сорочка. Альбом*, Київ 1994, 30 с.

18. Карбовська Жанна, *Жіночі сорочки кінця XIX – поч. XX ст. у колекції Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника*, [у:] *Проблеми етнології, фольклористики, мистецтва Поділля та Південно-Східної Волині: історія і сучасність*, Кам'янець-Подільський 2002, с. 127-132.

19. Косміна Оксана, *Традиційне вбрання українців*, Київ: Балтія-Друк 2008, Том I: *Лісостеп*, 160 с.

20. Лихогляд Ольга, *На подіум історія виходить*, Хмельницький 2012, 36 с.



21. Матейко Катерина, *Український народний одяг*, Київ: Наукова думка 1977, 224 с.
22. Матейко Катерина, *Український народний одяг. Етнографічний словник*, Київ: Наукова думка 1996, 196 с.
23. Медведчук Галина, *Український народний одяг подільських селян XVII – I пол. XX ст.*, [у:] *Берегиня скарбів народних...*, Хмельницький-Меджибіж 2010, с. 142-158.
24. Ніколаєва Тамара, *Історичні передумови формування традиційного одягу Поділля*, [у:] *Поділля* / Ред. Л. Артюх, В. Балушка, З. Болтарович та ін., Київ: Доля 1994, с. 260-276.
25. Ніколаєва Тамара, *Історія українського костюма*, Київ: Либідь 1996, 176 с.
26. Ніколаєва Тамара, *Український костюм. Надія на ренесанс*, Київ: Дніпро 2005, 320 с.
27. Спаський Іван, *Дукати і дукачі України*, Київ 1970, 167 с.
28. Стельмашук Галина, *Українські народні головні убори*, Львів: Априорі 2013, 276 с.
29. Федорчук Олена, *Українські народні прикраси з бісеру*, Львів: Свічадо 2007, 119 с.
30. *Фонди державного історико-культурного заповідника "Межибіж"*, Група "тканини", Т – 1-787; група "скло", С – 1-15.
31. *Фонди Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника*, Книга тканин, КТК – 16-167, 289-295, 375, 477-998, 1024, 1060-1079, 1118, 1124, 1212, 1275, 1437, 1460, 1475, 1491, 1546, 1614, 1869, 1929, 1944; книга шкіри, КШ – 6, 20.
32. *Фонди навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*, Книга вступу, КВ – 1-1120.
33. *Фонди Національного музею українського народного декоративного мистецтва України* (м. Київ), Група "вишивка", В – 1470, 2174, 2434, 2612, 2830, 3051, 3052, 3056, 3060, 3328, 6153, 6801, 6803.
34. *Фонди Українського центру народної культури "Музей Івана Гончара"* (м. Київ), Книга надходжень, КН – 975, 976, 985, 1176, 1852, 8275, 8816, 8817, 8839, 16410, 19132, 19166-19168, 19188-19191, 20954, 21271, 21990, 22329.
35. *Фонди Хмельницького обласного краєзнавчого музею*, Група "тканини", Т – 1, 5, 6, 17, 19, 22, 23, 54, 59, 61, 76, 80, 160, 163, 168, 243-247, 264, 570-576, 628, 638, 641, 642, 731, 753, 754, 758, 806, 809, 810, 844, 949, 972, 982, 1032, 1655, 1658, 1687, 1693, 1729, 1749, 1949, 1951, 2058, 2055, 2059, 2159, 2160, 2439, 2528, 2558, 2565, 2596, 2628, 2696, 2710, 2752, 2756, 2758, 2786, 2792, 2794, 2805, 2806, 2810, 2811, 2892, 2920, 3283, 3304, 3320; група "дерево", Д<sub>р</sub> – 69, 177, 232; група "скло", С – 86, 87, 120, 183, 437, 685, 686, 688.
36. Юкальчук Марія, *Традиційні головні убори подільських українців та їх роль у весільній обрядовості (XIX – XX ст.)*, [у:] *Подільська старовина: Науковий збірник / Ювілейний випуск до 80-річчя з часу заснування музею, Вінниця 1998*, с. 127-141.

**Hryhoriy Koshil'**

**PREPARATION AND CONSTRUCTION OF FOLK HOUSING  
IN VOLYNIAN POLISSIA IN THE SECOND HALF OF THE 20<sup>TH</sup>  
- BEGINNING OF THE 21<sup>TH</sup> CENTURY**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

**Григорій Кошіль**

**ПІДГОТОВКА ТА БУДІВНИЦТВО НАРОДНОГО ЖИТЛА  
НА ТЕРИТОРІЇ ВОЛИНСЬКОГО ПОЛІССЯ  
В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ – НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

*Abstract:* The article deals with the process of preparation and construction of folk housing in Volynian Polissia in the second half of the XX – beginning XXI century. Complex of actions that accompanied the construction of the house are based on the field data. The author analyzes main traditional customs, signs, rituals that have survived, although lost their original semantic meaning. The set of practical and irrational actions that are synthesized in a number of traditional elements and have been influenced by new phenomena are being investigated.

*Keywords:* Volynian Polissia, traditional construction, housing, wooden frame, "zakladschyna", "vhodyny", housewarming, sanctification

Процес будівництва житла є важливою та відповідальною подією в житті українського селянина. Він може бути доволі тривалим й охоплювати хронологічно від кількох до десяти і більше років. Адже, починаючи з вибору місця для новобудови і, закінчуючи входинами та новосіллям, зведення будинку, вимагає дотримання цілого комплексу як раціональних, так і звичаєво-обрядових дій: заготівлю будівельного матеріалу, обряд "закладщина", порядок найму майстрів, за-

вершення будівництва, освячення житла тощо.

На території Волинського (Західного) Полісся у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття збереглася та трансформувалися через нові реалії соціально-економічного життя ціла низка заходів, що супроводжували будівництво народного житла.

Зазначена проблематика і раніше потрапляла в коло наукових інтересів дослідників. Зокрема, певні відомості про народні будівельні

традиції знаходимо у монографії А. Данилюка [1], у якій науковець наводив окремі практичні та обрядові аспекти процесу зведення житла, описуючи їх у контексті всього житлово-господарського будівництва традиційного періоду. Проблеми вибору та заготівлі будівельної деревини на теренах Західного Полісся, як важливого підготовчого етапу до спорудження дерев'яного зрубного житла, присвячена розвідка Р. Радовича [18]. Р. Сілецький у своїй монографії [20] комплексно підходив до вирішення проблеми традиційної будівельної обрядовості українців, й спробував не лише визначити походження будівельної обрядовості, а й з'ясувати семантику основних її компонентів. Окреме дослідження вченого присвячене такому важливому питанню житлового будівництва поліщуків як обряд встановлення будівельного деревця (вільця) на Поліссі [19]. Однак, основні відомості, зібрані автором, значною мірою стосуються Середнього Полісся, тоді як інформація щодо Західного (Волинського) Полісся є лише побіжною [20, 23].

Зважаючи на значний масив польових матеріалів зібраних автором та відсутність комплексних досліджень, присвячених процесу будівництва народного житла в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття на теренах Волинського Полісся, дана стаття є актуальною.

Перед тим як розпочати будівництво житла, селянин мав вирішити, на якому місці це робити. У традиційному середовищі існував обрядовий механізм для вибору “доброго” та “чистого” місця – система уявлень та ворожінь [20, 62-117].

Один із таких способів вибору місця для новобудови був зафіксований у селі Здомишель Ратнівського району: “То так робили: возьмуть свячонії води, возьмуть булку хліба, освятять і тоді там чи пириночує, чи як там. І встають рано, вже тоді бачать, шо там сотворилося і значить місце підходить для будови, починають будувати... Зара то я не докажу, бо ж то заливають фундамент...” [8]. Однак, із 1950-х років місця під забудову надавалися місцевою владою, що призвело до зникнення традиції вибору місця, адже селянин мав споруджувати житло на вказаному місці: “Ни дали, прийшов, намірав, отак роби і всьо. Ото таке було колись” [5]. Саме тому, при можливості, більшість опитаних селян споруджували свої житла на “батьківщині” чи на “ді-дівщині”: “Тіки на батьківщині. Всі будуються на батьківщині. Якщо немає вже місця, то тоді вже десь шукають” [2]. Це підкріплювалося й раціональними міркуваннями, адже садиба вже була обжита та забезпечена усіма необхідними господарськими спорудами та комунікаціями.

До середини 1970-х років на території Волинського Полісся основним прийомом спорудження житла був зруб, а основним будівельним матеріалом – деревина. Найпоширенішими породами дерева, з яких будували стіни, була сосна, рідше ялина, а для підвалин (“підшви”) використовувався дуб, як міцніша та твердіша порода: “В основному сосна була. Дуб на пудвали, а сосна вже на бруска” [12]. Траплялися випадки, коли хату зводили з осики, при цьому інші лис-

тові породи дерев, такі як вільха, не використовувалися: “Не, вільхні, вільха ни на шо ни йшла, тільки дрова дни (сміється). Ну, в мене хата осова, наприклад. Одна осина, али ніде її чирвак ни бире, ни чути, щоб був” [12]. Найкращим періодом для заготівлі деревини в лісі вважалася зима, адже зимова деревина була міцнішою і менше гнила: “Обично матеріал вибирається для будинку, щоб він був зимовий. Там смола не тиче так і він більш міцніший, зимній, не так дається корозії” [14]. При виборі деревини селяни, перш за все, звертали увагу на її практичні властивості – товщину, висоту, рівність стовбура. Існували й певні ірраціональні заборони на використання дерева, удареного блискавкою (громом): “Яку хотів, яка тобі наравиться в ліси. А нащо вона кривая, простийку треба... Такеї (вдареної блискавкою – Г. К.) ни брали. Нимона кажуть, бо вона вже лихая, бо можи grim стукнути на хату. То вже вредне дерево” [13]. Остерігалися також вивернутого бурєю чи вітром дерева, вважаючи, що це могла зробити нечиста сила, яка може потім перекинути хату: “Тоже ни брали. Ну бо можи пирикнути хату. Сьодні ни признають, бируют все” [7].

З кінця 1960-х років подібні застороги стають не актуальними, адже заготівлю будівельної деревини починають вести у промислових масштабах. Також варто відмітити той факт, що більшість дерев’яних будинків із цього часу були побудовані з привізного матеріалу з інших регіонів Советського союзу, як то Латвія, Сибір тощо: “Я в 73 році прийшов з армії, от і вона

будувалася... Я вже в батьковій хаті живу, то батько заробив, тоді ще в Ригу їздив, в Латвію... Ну ми то тіки на свою. Сусід у мене, то він привозив на хат три. Продав, щоб хоч шо нібудь там вирнути. То ж тоді заробляли, ділянки займали, заробляли ліс” [14]; “Хто як. Тоді багато мущинов їздило в Смоленск чи куда, на Сибір їздили, привозили ліс з відти, будували. Більшість будували з дерева” [16]. До кінця 1960-х років колоди на брус для стіни розпилювали самотужки, вручну. Цей процес називався “трачуванням” (від назви пілки-трачівки): “Ми свою стару хату то ше трачували – один на вирху два на низу і вручну” [17]. Пізніше з’являються перші лісопильні (пілорами), які спрощували заготівлю бруса для стін будинку.

З початку 1970-х років на території Волинського Полісся починає набувати поширення новий будівельний матеріал – цегла. Однак придбати її в достатній кількості для зведення будинку було важко. Тому селяни вдавалися до всіляких хитрощів, виписували її через різні організації, “діставали” через “могоричі” тощо. Лише із другої половини 1980-х років із появою нових будівельних матеріалів (піноблоки, шлак) зникає проблема з придбанням матеріалу для зведення житла. У даний час вона взагалі відсутня: “Тоді дуже важко, бо то було, времена були радянські. Тоді ничо не мона було купить, тоді ничо не продавалось. То все було по рознарядці, вони повинні були виписати. Тяжко було дуже достати, бо бази дуже малозабезпечені... Все так, по організаціях, прозьбою. А тепер, шо

тепер, позвонив тай привезуть все готове” [2].

Зведення зрубу було досить складним у конструктивному пляні процесом і вимагало неабияких знань та навичок. Саме тому майстри (так називали будівельників) користувалися великою пошаною на селі. У традиційному суспільстві, винаймаючи на роботу майстра, намагалися йому догодити, не образити. Ймовірно, це було пов'язано з вірою в те, що майстер володіє надприродними чародійними силами і може збудувати хату, в якій буде нещасливе життя, чи закласти щось недобре на іншу людину [20, 152-159]. Однак, вже з початку другої половини ХХ століття молоді майстри не володіли такими знаннями: “Були таке люди старіє, як закладали, то жинки боєлися йти, шоб чорта ни всунули. То великое дело. Як закладают і хто йде, то на ту людину шо йде. То шо заложать – чи шоб умирла чи шоб двоє дитий вродила. Так тий людини помишає, а тому харашо буди, хто закладає... То я молодий вже майстер, ну я їх старих ни вельми боявся, то тії старіє... Типер вже нима тих чортовиків. Нима тих колдунів” [7].

Наймали на будівництво не лише місцевих майстрів, а й запрошували з сусідніх сіл. Договір про оплату укладали винятково в усній формі навіть якщо майстер був з іншого села. Розмір оплати міг змінюватися залежно від того, за чий рахунок було харчування (сніданок, обід, вечеря), частування горілкою, які були розміри будинку тощо: “Ми поїхали з дідом в Замшани (село Ратнівського району Волинської області – Г. К.) я крас на Спаса. І там

ми нашли майстри і сами перші тії майстри були в Хотишови. Я договорилася з майстрима за 700 рублів за всеїку хату... Триразове харчування. Харчувала я, ступа стоєла, горилку гнала... Давала, всьоримно давала. І снідати, али вони вже сами понімають, випют там два стаканчики чи стаканчик те й того, йдуть робити” [15]. До кінця 1960-х років окрім грошової оплати практикували й інші форми, наприклад зернова. Як правило, наймали групу не більше чотирьох чоловік: “...Він їм там обіди давав і розщитувався вже, грошова чи зернова оплата була, вже як договоряться... То ше в 60-х роках було так, а вже в 70-х – почали за гроши... Ну тоді бідно жили, то за зирно більшу часть. Там скілько пудов зерна дає хазян, соглашаються і строятъ... Саме більш (наймали – Г. К.) то чотири чоловіки, шоб на кажен угол майстер був” [8]. У випадку, якщо сам господар розумівся на будівництві, він наймав лише одно чи двох помічників, або ж взагалі йому допомагали родичі: “Большинство родичі помагали, і сам хто тямить той, а ні, то наймає майстра” [5].

З появою наприкінці 1960-х років нових будівельних матеріалів (цегли, піноблоків тощо) змінюється специфіка роботи, що призводить до виникнення нової касти майстрів, так званих “кладщиків”: “Ні, кладчики були оддельно, а вже цево, саму кришу робили в мене покійний брат старший, він хороший майстер був...” [4] Інколи ті самі люди вмiли працювати як із деревом, так і з цеглою. Зараз, у зв'язку з тим, що велика кількість чоловіків Волинського Полісся працюють бу-

дівельниками на сезонних роботах, у тому числі і за кордоном, спеціалісти з будівництва є у кожній хаті: “Майстри з сусіднього села, поїхав запитав. Тоді ще так багато не було, то зара в кожній хаті, на Москві строять” [11].

Початком будівництва житла на території Волинського Полісся вважається “закладщина”. У конструктивно-технологічному пляні при складанні зрубу – це встановлення першого вінця (“підвалини” або “пудошви”), інколи навіть одного з кутів: “Дажи ни треба було на всю хату закладати, одне вугло, аби заложили, то вже щиталося закладщина” [17].

Процес закладання нового будинку супроводжувався цілим набором уявлень та обрядодій. Одним із найважливіших питань, до якого селяни досить прискіпливо ставилися, був вибір правильного часу для закладщини. Що стосується пори року, то тут діяли виключно з прагматичних міркувань і заснування нової хати розпочинали в теплі місяці, найчастіше навесні, щоб за літо закінчити будівництво, або влітку, рідше – восени: “В любе времля, закладали і весною і осінню, і літом могли, тико... Зима є зима, то ж то холодно” [8]; “Большинство з висни, щоб за літо зробити” [5]. Повсюдно на території Волинського Полісся існували побоювання з приводу закладання житла в високосний рік, називаючи його поганим, не добрим роком: “Починав будувати в 2007-му, через рік ми закінчили. Факт того, що не високосний був, може вам цікаво... Ну кажуть не можна” [6]. Щодо фази місяця односпайної думки немає,

респонденти називають як молоді, так і старі дні: “Старалися, щоб був молодий місяць, да, пуд молоду. А на старому місяци ни старалися. Так як то і щеплення роблять дерева пуд молоду. Тоді щиталося, що дерево лучше розвивається. Як уже після повні, то з дерева сик іде у землю, а до повні – сик іде вверх у гілки розходиться, вода. Ну то так розчитували, шо і будинок, і сім’я” [8]; “Большинство старих днів треба робити” [5]. Така ж ситуація склалася і з днями тижня, де хорошими вважаються в одному випадку середа та п’ятниця як пісні та жіночі дні, в іншому – чоловічі вівторок та четвер. Єдиною є думка про дні, в які не закладали: понеділка, як тяжкого дня для будь-яких починань, особливо початку будівництва будинку, суботи та всіх святкових днів: “Не, дожидалися тако сириди, п’єтници більш-менш, пониділок то важкий день” [13]; “Общим, ни закладали тико у посни дні. Сирида, пятниця, то ни закладали, ну в пист – Питривка, Пилипувка” [12].

Цікавим із точки зору збереження народної традиційної обрядовости є проведення обряду будівельної жертви, хоч він і втратив семантичні компоненти. Р. Сілецький вважав, що на території Полісся ще у першій третині ХХ століття спорадично зустрічалася кривава будівельна жертва (принесення в жертву тварин на місці закладщини) [20, 181-183]. До наших днів зберігся обряд так званої безкровної жертви, хоч і без розуміння її первісного значення. Повсюди на території Волинського Полісся існує звичай закладати в замки на кутах підвалин монети, бо так робили старші

люди, щоб в хаті було багатство та добробут. Рідше це було ще й свячене зілля, яке мало оберігати оселю від злих духів та нечистої сили: “Копійки то чоловікова мати. Каже так колись як закладали, отаке стари хати, то клали копійки. Ну, таких копійок вже не було, то клали вже гривні, щоб гроші велися (сміється). А зілля свячене то дав батюшка від злих духів, щоб не було” [10]. Досить часто процес заснування будинку (закладання підвалин чи заливання фундаменту) супроводжувався кропленням свяченою водою і читанням молитви: “Багато хто, от там де мій чоловік живе, кажуть що перед тим як фундамент заливати, щоб батюшка прийшов там посвятити” [9].

Початок будівництва нового житла був важливою подією в житті селян, тому закладщина супроводжувалася розпиванням могоричу. Майстри натякали, а господар, знаючи про цей звичай, був готовий їх частувати: “Майстри вже требують, али й хазяїн знає. Ка йдем на закладщину, то знай що вже... Буває таке, що ледь додому прийдеш після закладщини” [5]. Досить часто на закладщину кликали родичів та сусідів: “Ну а як же, кликали. Вся родина, була закладщина, могорич пили, сусіди” [15]. Рідше могорич випивався і за балькову – після зведення стін житла і укладання поперечних балок, які мали підтримувати стелю: “А ще цево, балки як покладуть, то ще добрий могорич треба поставити” [4].

Важливе місце в процесі будівництва житла займає обряд встановлення так званого будівельного деревця, яке на території Волин-

ського Полісся має свої локальні назви – вінок та квітка. Цей звичай і досі є надзвичайно поширеним по всій території досліджуваного регіону. Основою для деревця, як правило, слугували вершки ялини чи сосни, які прикрашалися квітами, стрічками тощо. Встановлення квітки означало закінчення будівництва житла: “Ну шо кончили вже. Щоб усі знали, що окончана хата, квітка й називається” [8]. Однак, з приводу моменту її встановлення є певні розбіжності. В одному випадку її встановлюють після зведення першої пари крокв: “Ну а ек же, до першої пари ставиш квітку, ну квітку з чогось там, з дерева чи є десь...” [5], в іншому – після встановлення всіх крокв і покриття даху: “А квітку то вже як накрили кришу, то вже поставив туду квітку... вже як шифером. Останні листки шиферу накривали і зразу поставили” [10]. Після встановлення квітки майстрами, господар знову мав поставити могорич за закінчення будівництва: “То само-собою. Майстри вже сами... І як крокви поставили, то вже квітка чіпляється, то теж могорич п’ється... І самі знали, і майстри” [6].

Після завершення будівництва житла відбувалося вселення господарів у новобудову. На території Волинського Полісся у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття цей процес називається “входини” і також вимагав дотримання певного комплексу заходів та обрядодій. Як і у випадку з заснуванням будинку, у селян існує уявлення про сприятливий для цього час. Намагалися не переходити у високосний рік: “Тоже в високосний старались не перехо-

дити" [11]. Щодо днів, то не існувало якоїсь сурової регламентації, однак деякі респонденти дотримувалися старих та пісних днів: "Тожи, пудбирали якось стари дні" [5]; "Тоже вибирають дня, а як же. Ну так саме в середу, або в п'ятницю. Таке дні вибирають посні" [8]. Також в ході намагалися приурочити до якогось великого православного свята, наприклад Великодня: "Ну стараються перед празниками якимись, щоб перейти... Ну перед якими встигне: до Паски там..." [11].

Перед тим як самому переночувати в новій хаті, господар пускав на ніч тварину. В селі Нуйно Камінь-Каширського району автором був зафіксований випадок, коли в 1930-х роках цими тваринами були півень та курка: "Колись входили в хату ше, колись-колись, як ми ше малими були... то кидали і пивня і курку ночувати в хату сперва... Півень і курка переночують, де вони сядуть, то там якось казали що сядуть якось в одному вуглі то буде щастя" [3]. Однак в наступні роки, частіше цією твариною був кіт. Зазвичай, на його поведінку мало хто звертав увагу, але існувало уявлення про те, що вибране ним місце буде сприятливим для господаря: "Кота мають ранши впустити, щоб він найшов де саме хазяїнові ставити ліжко, він знає прекрасно. Як у тому кутку, якісь тії зони самі сприятливі для людини, де кіт лягає, там і ставити ліжко" [14]. Проте, траплялися випадки, коли через складне економічне становище і відсутність власного житла селяни переходили в недобудовану нову хату без дотримання будь-яких обрядодій: "Я поїхав у колхозу по сіно

в Глушу, в мине жинка посварилася з тещію, шось там поспорила. Приходю, ше навіть пудлоги ни було, али доскі вже були на пудлогу. Приїзджаю, мої дивчита танцюют по хати, поклали як нибуть тії доски. Ооо, таке ради дивчита, шо вже в своїй хати" [5]. Недотриманню народних уявлень та обрядів певним чином сприяє Церква, наголошуючи на необов'язковості виконання неправославних звичаїв: "Тешо входити не можна кажуть, посилятися якшо високосний рік. Али ж батюшка каже знов, шо у Бога всі роки однакові: чи високосний чи не високосний, то різниці нема" [14].

На честь переселення у новий будинок влаштовували новосілля. Це відбувалося через кілька днів чи тижнів після входин: "Самі, я з братом першу ніч переночував. Через пару днів новосілля..." [6]. Якщо хазяїн був заможним, то він влаштовував велике новосілля, на яке запрошував родичів, друзів, сусідів: "Новосілля, якщо хазяїн багатий, то наготовить та як на весілля всього. Наскликає родини, друзей, строїтільей обізательно і гуляють. Погуляли день і всьо, вже новосілле пройшло, вже хазяїн живе" [8].

Не менш значущим для селян Волинського Полісся було освячення нової домівки. В советський час це було досить проблематично, адже влада забороняла будь-які релігійні обряди. Однак, більшість будинків освячувалися священниками таємно: "Вже ми сіли в хати, і Данилович (місцевий священник – Г. К.), тоді ни мона було святити. Я була на роботи, а він сказав, шо прийду, а я ни знала. То окна позатулювали, і він на сеї двери (з внутрішнього



двору – Г. К.)... О то був тико вин і дивчита (дочки – Г. К.) були в хати. В каждый хати намальовав хрестик, ото вин освятив хату” [15]. У випадку відсутности священика в селі, обряд освячення хати мав проводити найстарший в сім’ї чоловік: “Освячували як побудували, но тепер приходять священики до хати, но на той чис, церкви ж то було заприщено і церкви в нас ни було, була аво в Пульмо 12 кілометрів... Так як моя тітка жила в Пульмі, мама поїхала і там отправили все в церкви. Дав батюшка ту воду, все, вже вдома освятили самі без батюшки. Освячується будинок, такого не було, щоб не освячувався... Будинок освячується найстаршою людиною, ну мущина. То-то як в мене був старший брат, то він і освячував” [16]. На початку ХХІ століття хата освячується чи не щорічно: “Ну то ж хату зараз освячують кругом. Теж, зараз кожен рік святиться хата, ходить батюшка по селі і святить” [11]. Після освячення будинок вважався завершеним у конструктивному та обрядово-звичаєвому відношеннях і придатним для життя.

Розглянутий комплекс підготовчих заходів та процес будівництва народного житла засвідчує той факт, що селяни Волинського Полісся у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття досить відповідально та ретельно підходили до його дотримання. Збереження низки звичаїв, прикмет, обрядів на теренах регіону пов’язане з тим, що місцеве населення не охоче відмовлялося від традиційних принципів життя. Однак з часом ці заходи втратили своє первісне семантичне значення під впливом нових реалій

(зміна соціально-економічних відносин, вплив церкви тощо). Виникли нові особливості, які вплинули на загальну картину будівельного процесу.

### Bibliography and Notes

1. Данилюк Архип, *Традиційна архітектура регіонів України: Полісся, Львів 2001, 147 с.*

2. *Записано автором 09.07.2013 року від Володимира Ковальчука, 1955 р. н., с. Нуйно Камінь-Каширського району Волинської області.*

3. *Записано автором 09.07.2013 року від Марії Сумар, 1929 р. н., с. Нуйно Камінь-Каширського району Волинської області.*

4. *Записано автором 10.07.2013 року від Панаса Багнюка, 1937 р. н., с. Пнівне Камінь-Каширського району Волинської області.*

5. *Записано автором 11.07.2013 року від Павла Гаталюка, 1934 р. н., с. Видерта Камінь-Каширського району Волинської області.*

6. *Записано автором 11.07.2013 року від Петра Гречковського, 1977 р. н., с. Видерта Камінь-Каширського району Волинської області.*

7. *Записано автором 15.07.2013 року від Федора Антонюка, 1928 р.н., с. Здомишель Ратнівського району Волинської області.*

8. *Записано автором 15.07.2013 року від Леонтія Козел, 1933 р. н., с. Здомишель Ратнівського району Волинської області.*

9. *Записано автором 16.07.2013 року від Раїса Бірук, 1960 р. н., с. Замшани Ратнівського району Волинської області.*

10. *Записано автором 17.07.2013 року від Оксани Панасюк, 1984 р. н., с. Гірники Ратнівського району Волинської області.*

11. *Записано автором 17.07.2013 року від Анатолія Панасюка, 1965 р. н.,*

*с. Гірники Ратнівського району Волинської області.*

12. *Записано автором 20.05.2014 року від Адама Бабули, 1935 р. н., с. Хотешів Камінь-Каширського району Волинської області.*

13. *Записано автором 20.05.2014 року від Дениса Косміна, 1930 р. н., с. Хотешів Камінь-Каширського району Волинської області.*

14. *Записано автором 20.05.2014 року від Миколи Косміна, 1953 р. н., с. Хотешів Камінь-Каширського району Волинської області.*

15. *Записано автором 20.05.2014 року від Ганни Нечипорук, 1934 р. н., с. Хотешів Камінь-Каширського району Волинської області.*

16. *Записано автором 21.07.2014 року від Ірини Гайдучик, 1943 р. н.,*

*с. Мельники Шацького району Волинської області.*

17. *Записано автором 21.07.2014 року від Володимира Постернака, 1950 р. н., с. Мельники Шацького району Волинської області.*

18. *Радович Роман, Специфіка вибору та заготівлі будівельної деревини на Західному Поліссі, «Народознавчі зошити» 2013, № 3, с. 398-410.*

19. *Сілецький Роман, Обрядове будівельне деревце ("вільце") на Поліссі, [у:] Вісник Львівського університету, Серія історична, Львів 2008, Випуск 43, с. 382-420.*

20. *Сілецький Роман, Традиційна будівельна обрядовість українців, Львів 2011, 428 с.*

**Zoya Bosyk**

## **INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF SOCIAL DEVELOPMENT AND CULTURAL POLICY OF THE STATE**

Vasyl' Skurativs'kyi Laboratory of Folk Culture,  
Ukrainian Center of Cultural Studies, Ukraine

**Зоя Босик**

## **НЕМАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ СУСПІЛЬНОГО РОЗВИТКУ ТА КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ ДЕРЖАВИ**

*Abstract:* This article provides a scientific analysis of the problems of the intangible cultural heritage of Ukraine in the context of social development and cultural policy of the state with outlining their priority vectors which help to improve the balance of the economy and strengthen the national unity, integrity and cultural integration. It is proven that Ukraine intangible cultural heritage is a key priority vector of cultural policy of the state aimed at the prospect of economic and social development and the expansion of international cooperation for transborder cooperation and knowledge of European experience in this field.

**Keywords:** intangible cultural heritage, UNESCO, convention, cultural policy of the state

Культурна спадщина є сукупністю всіх матеріальних і духових культурних досягнень суспільства збережених в етнокодi. Ціннісне ставлення до культурної спадщини є одним із критеріїв зрілості і розвиненості суспільства. Багата культурна спадщина України є вагомою частиною всесвітнього культурного надбання, що слугує своєрідною візитною карткою Української Держави у міжнародному співтоваристві. Її належне збереження, використання, дослідження, популяризація – це не лише один із ключових напрямків культурної політики за яким оціню-

ється Україна на європейському та світовому рівні, але й напрям культурно-економічного потенціалу суспільного розвитку.

Звернення до цієї теми важливе й тому, що в сучасних умовах актуалізація нематеріальної культурної спадщини є важливим чинником не тільки етнокультурного пізнання, а й формування національної гідності громадян України. Сучасні процеси трансформації пріоритетів в Україні супроводжуються національною самоорганізацією та самосвідомістю з духовним та духовним стержнем. Україна прагне зберег-

ти свою культурну спадщину, адже традиції, звичаї, навички ремесел і фольклор можуть посісти належне місце в сучасному європейському культурному просторі. Усвідомлення цього місця у контексті європейської та світової цивілізації неможливе без усвідомлення свого історичного коріння шляхом вивчення та популяризації елементів нематеріальної культурної спадщини України. У цих умовах особливої актуальності набувають науково-інформаційні технології забезпечення комунікаційної діяльності у сфері охорони, використання та популяризації національного культурного надбання.

Нематеріальна культурна спадщина розглядалася науковцями переважно в галузевому аспекті: історичному, нормативно-правовому, культурної політики тощо.

Вагомий внесок у дослідження міжнародного досвіду управління процесами в галузі культури в країнах із високим рівнем розвитку ринкової економіки, досвіду охорони культурної спадщини зарубіжних країн, присвячені дослідження Т. Катаргіної, О. Гриценка, Т. Геврика, С. Єкельчика, в. Горбика, О. Іконнікова, М. Федоренко, К. Князева, Н. Самандас та інших. Аналізу концепції загальної спадщини людства найбільшу увагу приділили І. Лукашук, В. Максимов, О. Мельничук. Правові аспекти охорони культурної спадщини в Україні ґрунтовно вивчали В. Акуленко, Г. Андрес, Т. Курило, Т. Каткова та ін.

При цьому ще мало висвітленими залишаються питання нематеріальної культурної спадщини України в контексті суспільного розвитку та

культурної політики держави. Тому метою нашої статті є науковий аналіз проблем нематеріальної культурної спадщини України в контексті суспільного розвитку та культурної політики держави з окресленням їх пріоритетних векторів.

Нематеріальна культурна спадщина (згідно зі Законом від 14.12.2010 р. №2778-VI Про культуру) – «звичаї, форми показу та вираження, знання, навички, що передаються від покоління до покоління, постійно відтворюються спільнотами та групами під впливом їхнього досвіду, оточення, взаємодії з природою, історії та формують у них почуття самотності та наступності, сприяючи таким чином повазі до культурного розмаїття і творчості людини» [1].

Проблема збереження самотності традиційної культури, починаючи з другої половини ХХ століття, стала одним із пріоритетів не лише для національних, а й для міжнародних організацій, і насамперед ЮНЕСКО. Увага до традиційної культури відобразилася в численних документах цієї організації й стала основною тенденцією форумів, на яких вони обговорювалися і приймалися.

Зокрема у Парижі 17 жовтня 2003 на тридцять другій сесії Генеральної конференції ЮНЕСКО з питань освіти, науки і культури була прийнята Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини (Конвенція, 2003) [6], яка є доповненням до прийнятої в 1972 р. Конвенції ЮНЕСКО з питань охорони світової культурної і природної спадщини [4]. У Конвенції підкреслювалася необхідність визнання у всіх країнах ролі традиційних форм культури, особливо аспек-

тів, пов'язаних з усними традиціями, а також загрозами, яким ці форми піддаються під впливом різноманітних факторів.

Відповідно до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини, яка набула чинності для України у 2008 році [3], українською стороною подано номінації на включення двох українських елементів до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини – *Петриківський розпис – українське декоративно-орнаментальне малярство XIX–XXI ст.* та *Косівська кераміка – традиційне ремесло Карпатського регіону XVI – XXI ст.* [8]. На сьогодні справжнім культурним проривом України є включення до Списку світової спадщини ЮНЕСКО петриківського розпису Дніпропетровщини. Петриківський декоративний розпис – це самобутній пляст культури українського народу, визнаний у світі як феномен національного мислення та художнього уявлення. Ним, однак, далеко не вичерпується скарбниця культурних надбань України, яка завжди була, є і залишатиметься надалі частиною європейського культурного простору. Козацькі пісні Дніпропетровщини, волинський серпанок, опішнянська кераміка, також можуть стати подальшими українськими номінаціями і долучитися до петриківського розпису та косівської кераміки – традиційних ремесел, що вже мають статус такої спадщини.

Важливо привернути увагу до елемента нематеріальної культурної спадщини «Волинський серпанок», адже серпанкове полотно ткали з особливого льону, який на Поліссі називали лущик, або великольон. Його збирали до того, як висиплеться на-

сіння. Лише тоді в наших предків виходила тонка, майже прозора нитка. Серпанковий одяг передавали від матері до доньки. Зазвичай це було весільне, урочисте, святкове вбрання, в якому виходили на початок жнив і на обжинки. Серпанковий одяг вирізняється самобутністю, врівноваженістю пропорцій, добре продуманою системою прикрас. Для того, щоб сформувати повний костюм, найумілішим ткалям доводилось затрачати приблизно рік. Серпанкове жіноче вбрання складалося із сорочки, спідниці, фартуха та намітки. Спосіб виготовлення дуже особливий, адже шили такий одяг із наміток. Технологія виготовлення серпанку вимагає високої майстерності від ткалі, тож створити його могли не всі. Виготовлення серпанкового одягу вимагало не тільки вміння, але й великого терпіння, зосередженості, самовідданої праці. Дослідники довго вивчали, яким чином народні майстрині досягали прозорості домотканної тканини. При цьому серпанкове полотно було напрочуд міцним. Вбрання із серпанку носили лише на теперішній Рівненщині, що належала до Великої Волині. Естетика, вишуканість, екологічність та простота серпанкових костюмів у останні роки почали все більше приваблювати українських жінок. Стало закономірно, що не просто повертається мода на національне вбрання, а сучасні жінки попри все воліють мати у власному гардеробі елегантний сучасний костюм чи його складову із натурально-го серпанку, оздоблений елементами і мотивами стародавнього серпанкового одягу.

Відтак спеціалісти майстерні ручного ткацтва «Легенди Волині»

відтворили 7 завершених серпанкових костюмів за зразками з музеїв та приватних колекцій і почали працювати над створенням нової лінії сучасного серпанкового одягу з використанням старовинної технології виготовлення такого полотна, технікою пошиття та орнаментальним його оздобленням [2].

Наприклад, включення волинського серпанку до нематеріальної світової культурної спадщини ЮНЕСКО дасть змогу розраховувати на міжнародну підтримку у збереженні та реконструкції серпанкового одягу. А це у свою чергу сприятиме розвитку туристичної інфраструктури не тільки цієї, а й інших областей України, які мають елементи «живої традиції».

Тож логічно, що туристична сфера здійснює вплив на соціальне та економічне становище держави та її регіонів. Вона не тільки залучає більшість галузей економіки (таких як культура, мистецтво, комунікація тощо), а й сприяє їх розвитку. Туризм все частіше виступає в ролі індикатора політичних відносин між державами, стабілізатора в партнерських відносинах на політичній арені. Саме тому туризм у державі є пріоритетним вектором національної економіки і культури, сферою реалізації прав і потреб людини, однією з визначальних складових соціально-економічної політики української держави та областей України.

Нематеріальна культурна спадщина представлена у світовому просторі є запорукою успішного розвитку туризму в державі, що здійснює вагомий вплив на головні сектори економіки, надає значні можливості для зайнятості населення – за раху-

нок створення нових робочих місць, навіть із обмеженими можливостями. За рахунок туризму розвиваються ремесла та промисли, інфраструктура, у яких враховуються місцеві культурні, політичні та історичні традиції. Національний туристичний бізнес сприяє покращенню збалансованості економіки, є сильним фактором об'єднання, що сприяє укріпленню національної єдності, цілісності та культурної інтеграції.

Отже, кожен елемент нематеріальної культурної спадщини є унікальним, має індивідуальні особливості, що формують його етнокультурний потенціал, який є складовою національного багатства держави й посідає ключове місце контенту суспільного розвитку як процесу розширення політичних, економічних та соціальних можливостей. Розвиток нематеріальної культурної спадщини людства поєднується з розумінням того, що досягнення успіху можливе лише на основі духовності, освіти і морального оздоровлення суспільства, активізації його самореалізації та саморозвитку.

Нематеріальна культурна спадщина України в контексті суспільного розвитку та політики держави окреслюється: збереженням культурно-історичної спадщини; забезпеченням доступу до всього культурного надбання; розвитком творчого потенціалу суспільства; сприянням культурному різноманіттю у сучасних суспільствах, людським ресурсом соціально-культурного та економічного потенціалу. Тож пріоритетним вектором суспільного розвитку є домінування духових та духовних цінностей.

Підсумовуючи сказане, можемо констатувати, що цінування народом власного етнокультурного надбання є ознакою суспільного розвитку. Нематеріальна культурна спадщина України має стати ключовим пріоритетним вектором культурної політики держави, спрямованим на перспективу соціально-економічного розвитку й розширення міжнародної співпраці для транскордонного співробітництва та пізнання європейського досвіду в цій галузі.

### Bibliography and Notes

1. Босик Зоя, *Нематеріальна культурна спадщина України та її збереження на сучасному етапі*, [у:] *Сучасні проблеми мистецтвознавчої експертної оцінки культурних цінностей та предметів колекціонування: Матеріали Всеукраїнської конференції*, Київ, 26-27 листопада 2009 р., Київ 2009, с. 108-112.

2. *Волинський серпанок*, Web. 21.02.2015. <<http://ukurier.gov.ua/uk/articles/volinskij-serpanok-mozhe-popovniti-spisok-svitovoy/>>.

3. Закон України *Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини*, [у:] *Відомості Верховної Ради України* 2008, № 16, с. 153.

4. *Конвенція про охорону всесвітньої культурної і природної спадщини ЮНЕСКО*; Конвенція, від 16.11.1972 ; Конвенцію ратифіковано Указом Президії Верховної Ради N 6673-XI від 04.10.88, Web. 01.03.2015. <[http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995\\_089](http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_089)>.

5. *Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини (2003 р.) / Міжнародні нормативні акти ЮНЕСКО*, Web. 01.03.2015. <<http://zakon.rada.gov.ua/cgi-bin/laws/main>>.

6. *Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини*. Дата підписання: 17.10.2003; Дата приєднання України: 06.03.2008; Дата набрання чинності для України: 27.08.2008; Про приєднання до Конвенції див. Закон N 132-VI від 06.03.2008; <[http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995\\_d69](http://zakon4.rada.gov.ua/laws/show/995_d69)>.

7. *Нематеріальна культурна спадщина України. Співпраця з ЮНЕСКО*, Web. 01.03.2015. <<http://culturalstudies.in.ua/UNESCO/unesco-sp1-1.php>>.

8. *Петриківський розпис включено до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО*, Web. 01.03.2015. <[http://uzhgorod.in.ua/novini/2013/dekabr/petrikivs\\_kij\\_rozpis](http://uzhgorod.in.ua/novini/2013/dekabr/petrikivs_kij_rozpis)>.

9. *Співробітництво України та ЮНЕСКО*, Web. 21.12.2013. <<http://unesco.mfa.gov.ua/ua/ukraine-unesco/cooperation>>.

# Reviews



## ONTOLOGICAL NEWS: LITERARY ANTHOLOGIES AS COMMUNICATIVE RECODING OF REALITY

Olena Haleta, *From Anthology To Ontology: Anthology as a Means of the Representation of the Ukrainian Literature of the Late Nineteenth – Early Twenty-First Centuries* [In the Ukrainian language], Kyiv: Smoloskyp 2015, 640 pp.

## ОНТОЛОГІЧНІ НОВИНИ: ЛІТЕРАТУРНІ АНТОЛОГІЇ ЯК КОМУНІКАТИВНЕ ПЕРЕКОДУВАННЯ ДІЙСНОСТІ

Галета Олена, *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XXI століття*: монографія, Київ: Смолоскип 2015, 640 с.

*Abstract:* In the review of the monograph *From Anthology To Ontology: Anthology as a Means of the Representation of the Ukrainian Literature of the Late Nineteenth – Early Twenty-First Centuries* (2015) by Olena Haleta is underlined theoretical significance and practical benefits of the published research. The book is considered as offering literary-anthropological, literary-topographical, and receptive-aesthetic approaches to the analyzed materials and treating literary anthologies not only as traditional representative genre but also as a means of reconstruction of literary tradition, interpretative strategies and reading communities.

Монографія Олени Галети *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX-початку XX століття* є оригінальним теоретичним дослідженням, яке органічно поєднує три магістральні методологічні перспективи у сучасній теорії літератури: літературно-антропологічну, літературно-топографічну та рецеп-

тивно-естетичну, оскільки антологія як об'єкт дослідження вимагає одночасного застосування кількох парадигм пізнання, які відрізняються за методологічними критеріями та за онтологічним статусом: антропологічно орієнтовані підходи, онтологічні, екзистенційні, феноменологічні, аксіологічні тощо. Мабуть, саме тому авторка монографії присвятила перший розділ монографії *Метод і словник* методологічній навігаційній системі координат і реперних точок свого теоретичного дослідження, яке допомагає їй охопити столітню еволюцію літературних антологій. І вже перший розділ засвідчує, що перед нами новаторський авторський підхід, позначений новою культурою теоретичного письма, яка, на жаль, ще не стала нормою для сучасної української гуманістики, але яка у процесі читання кожним рядком переконує в науковій зрілості дослідниці та захоплює її інтелектуальною відвагою окреслювати нові дискусій-

ні міждисциплінарні ареали в теорії літератури.

Підхід Олени Галети до антологій як онтологічного явища продовжує літературно-антропологічні ідеї Вольфганга Ізера, який у своїй праці *Фіктивне та уявне* зосередив увагу на антропологічних наслідках феноменологічного методу в літературознавстві й висловив тезу, що художня література спроможна здійснювати декомпозицію структур, що існують поза текстом, і заново їх складати, щоб вийти поза встановлені межі. Авторка використовує широкий термінологічний інструментарій, вводить у літературно-теоретичний обіг багатий ілюстративний матеріал, щоб продемонструвати доцільність літературно-антропологічної та літературно-картографічної матриці інтерпретації антології як онтологічного явища, і тим самим переконує у слушності теоретичного постулату В. Ізера про потребу досліджувати літературу як особливі «онтологічні новини». Власне онтологічна «новизна» кожної антології, як аргументовано показує Олена Галета, полягає в тому, що вони репрезентують часто те, що раніше не мало місця в системах, які пояснюють світ тут і тепер. Антології і є своєрідним онтологічним меседжем, «повідомленням» – їх можна вважати способом репрезентації комунікативно-онтологічного виміру літературних текстів, оскільки в них тісно перепліталися життєвий світ і життєвий досвід авторів і читачів, старі традиції та новий дух часу. Саме комунікативно-онтологічна розмаїтість і рецепційно-комунікативна відкритість на різні локальні читацькі кола є однією із особливих рис ан-

тологій. Назва розділу 4 монографії та промовисті назви підрозділів, зокрема, *Місто в мініатюрі: антології як літературні loci communes* переконливо обґрунтовують доцільність теоретичної тези про онтологічний вимір літературних антологій.

Як слушно наголошує дослідниця, антології дають змогу простежити еволюцію рецепції української літератури – це передусім постійне розширення жанрових меж українського письменства, період тривалого, але послідовного *комунікативного перекодування* художніх текстів із інтелектуальної спрощеності, тематичної та жанрової одноманітності з обмеженим репертуаром на високі інтелектуальні та духовні реєстри, на розвиток багатоманітної жанрової системи, на динамічний репертуар. Антології часто є полем гри різних дискурсів, поетик і риторик, і завжди це поле як універсальний феномен має локальний контекст: кожна антологія існує в необхідному контексті, який дає змогу розуміти її із усією її логікою та декором. Із погляду столітньої еволюції літературних антологій, очевидною є трансформація виразного звучання колективного *vox populi* до утвердження множинності індивідуальних рецепцій. Монографія Олени Галети аргументовано доводить тезу, що антології репрезентують соціокультурну взаємодію різних локальних читацьких середовищ і є своєрідним способом об'єднання фрагментарних читацьких «світів ув осколках», що часом нагадували (до певної міри) паралельні світи зі своїми центрами притягання та відштовхування, зі своїм рецепційним тлом і рецепційними полями, в єдину систему мовних, культурних

і духовних координат. Ця теза виразно звучить у підрозділі 3.5 *Від території до траєкторії: літературне двосвіття чи нова гомогенність*.

Фрагментаризація читацької аудиторії української літератури в кінці XIX століття не сприяла процесам трансформації географічно розсіяних і соціально неоприсутнених, а тому дискурсивно не артикульованих смаків і вподобань малих груп читачів у велику читацьку спільноту зі спільним *sensus communis aestheticus* чи спільним прагматичним *sensus communis logicus*. Літературні антології намагалися здійснити проєкт закладання підвалин для великих читацьких аудиторій, і Олена Галета переконливо проілюструвала, що через призму антологій можна досліджувати письмову інскрипцію пам'яті колективних почуттів, історичної та культурної пам'яті українців, а також формування спільного колективного сенсу, *sensus communis*. Читання та пізнання антологічних текстів, крім індивідуальних, суто суб'єктивних рис і особливостей читача, завжди вкорінене в соціокультурний, когнітивний, аксіологічний та онтологічний виміри колективного буття спільноти, до якої належить той чи інший читач. І часто ці приховані виміри читацького досвіду закладають моделі, схеми та матриці сприйняття художнього тексту. За будь-якими інструментальними чи логічними модусами пізнання приховані онтологічні особливості й вияви, спрощення яких неминуче призведе до спрощення та збіднення текстуальних значень.

Після прочитання монографії *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української*

*літератури кінця XIX – початку XX століття* напрошується ще один теоретичний висновок: літературні антології чітко параметризують рецепційну картографію тогочасних груп потенційних читачів. Із погляду рецепційної естетики можна стверджувати, що антології закладають потенційний *sensus communis* колективного письма і колективної рецепції, адже вони пробують змінювати уяву та уявлення колективного / індивідуального читача про себе, свою історію, мову, культуру, а тим самим змінювати його розуміння світу завдяки кореляції можливе / неможливе. Йдеться, передусім, про потенційну перформативну дію літературних антологій, коли тексти антології стають малими наративами національної історії, а отже претендують на онтологічний статус через радикальну зміну не тільки своєї первісної рецепційної установки, а й парадигми їх колективної рецепції. Антології, як показала у своєму дослідженні Олена Галета, часто виконували місію не лише конструювання колективної уяви, а й реконтекстуалізації культурної та колективної пам'яті. Тексти українських письменників єднали минуле з теперішнім задля реконструкції та реконфігурації майбутнього

Саме тому дослідження фазового переходу антологій до онтології вимагає детальнішого дослідження літературних антологій як способу репрезентації лімінальності й транзитності національної ідентичності у текстах українського письменства, які сприяють появі нових літературних і культурних практик, орієнтованих на досягнення комунікативної згоди зі своїми потенційними реци-

пієнтами. Ця лімінальність антологічної моделі української літератури та культури закладає основи для уявного простору художньої дійсності “поза межами” та феномену “уявних спільнот”. Лімінальність моделі української літератури – це перманентне “буття між” різними історичними періодами, між політикою та естетикою, між теорією та практикою. Власне, ця парадоксальна розташованість національного публічного простору між двома полюсами: вузької реальної ситуації та позаситуативного універсального світу – знайшла своє відображення у влучному формулюванні назв розділів і підрозділів. На особливу увагу в цьому контексті претендує назва підрозділу *Від історії метафори до метафори історії: «Розстріляне відродження» Юрія Лавріненка*. Часто у метафорі, наче у фокусі, перетинаються онтологічно-екзистенційні, художньо-естетичні, лінгвістичні та соціокультурні проблеми часу. Інваріантність метафоричного мислення в текстах українського письменства кінця XIX – початку XX століття є виразною ілюстрацією того, що, попри розвиток і змінність художньої образної мови, є константи, що передають і фіксують у новому соціокультурному контексті *пам'ять колективних світовідчуттів*, які за своєю природою не підлягають змінам, а лише зазнають доповнень, поглиблень, модифікацій чи трансформацій.

Потреба у метафоризації думки є фундаментальною потребою людської свідомості, тому метафора є особливим засобом не лише пізнання дійсності, а й формування загальної картини світу. Метафора є аркою людської уяви, яка поєднує відоме з

невідомим, старе з новим, дійсне з можливим. Завдяки змішуванню метафор, що лежать в основі мисленнєвої діяльності людини, формується когнітивна карта, яка, у свою чергу, є нічим іншим, як мережею концептів. Ця мережа організована так, щоб абстрактні концепти закріпились у нашому досвіді сприйняття зовнішнього світу. Власне, особливу роль у теорії метафори Дж. Лакоффа і М. Джонсона відіграють не слова і висловлювання, а онтологічне картографування всієї концептуальної сфери (*ontological mapping across conceptual domain*).

Комунікативна та рецепційна легкість і гнучкість метафоричних висловлювань допомагає переструктуруванню художньої інформації, а їхня інваріантність і варіативність дають змогу виокремити метафоричні константи як один із найефективніших засобів комунікування художнього тексту з різними читачькими аудиторіями, які поєднують спільну історичну пам'ять, пам'ять колективних почуттів та світовідчуттів. Антології, завдяки вибірковості та добірності текстів, репрезентації фреймів, сценаріїв, моделей та інших структур знання, єднають множинність та індивідуальність і встановлюють між ними складний взаємозв'язок. Зрештою, читання можна розглядати як антропологічну метафору, оскільки йдеться про схеми, культурні моделі, продуктивні репертуари, способи сприйняття і техніку репрезентації, що присутні у різних літературах. Передусім, читання і рецепція літературних антологій змінює їх статус, перетворює їх в онтологічний об'єкт, соціокультурне буття яких починається саме із

читацького сприйняття, із взаємодії з читацькими аудиторіями. І важливим моментом у дослідженні цієї рецепції є те, як саме літературні антології укорінені у культурні практики читання, у соціальні практики, інституційний контекст і живий досвід живого спілкування. Адже літературні антології – це передусім, кооперативний проєкт, який через зразки письма формує новий онтологічний вимір реальних і уявних читацьких спільнот.

Зосередженість на найновіших теоретично-методологічних підходах до літератури, культури, мови та історії, які Олена Галета доповнила власними глибокими думками та висновками, щоб проілюструвати український феномен антологій як форму літературного буття, безумовно, є

особливою заслугою монографії *Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XX століття*. І поява таких досліджень засвідчує, що українська літературно-теоретична думка виходить на якісно новий рівень свого розвитку. Порадіймо, що читання монографій може бути насолодою, і не тільки для вузького кола поінформованих читачів, а й для широкого читацького загалу, для всіх, кого цікавлять нові зразки живого літературно-теоретичного письма та свіжий погляд на історію української літератури.

**Maria Zubrytska,**  
Ivan Franko Lviv National  
University,  
Ukraine

## **HISTORY OF IDEAS OF NATIONAL SEPARATENESS OF UKRAINIAN INTELLECTUALS**

Ihor Hyrych, *Ukrainian Intellectuals and Political Distinctiveness (The Middle of 19<sup>th</sup> Century – the Beginning of 20<sup>th</sup> Century)* [in the Ukrainian language], Kyiv: Ukrayins'kyi pys'mennyk 2014, 496 pp.

## **ІСТОРИЯ ІДЕЙ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОКРЕМІШНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ІНТЕЛЕКТУАЛІВ**

Ігор Гирич, *Українські інтелектуали і політична окремішність (середина XIX – початок XX століття)*, Київ: Український письменник 2014, 496 с.

*Abstract:* In the book the theoretical bases of formation of independent sociopolitical thought of mid XIX – early XX century in Ukraine. It covers the main tendencies of an independent state ideology at different periods of the national liberation movement. There is a characteristic given to the main groups of Ukrainian intellectuals and some of their leading representatives in connection with the attitude to the idea of Ukrainian identity.

В українській історіографічній традиції склалося стереотипне сприйняття наддніпрянських інтелектуалів XIX – початку XX ст. виключно як діячів науки та культури, які хоча й були присутні у публічному дискурсі, проте не мали помітного впливу на вироблення програми політичної емансипації молодого народу, а то й були налаштовані відверто протидержавницьки. За роки незалежності згаданий міт було піддано всебічній деконструкції, внаслідок чого дедалі більше уваги звертається на політичний чин наших гумані-

таріїв і літераторів. У підсумку постає розлога література, до кількісного та якісного зростання якої Автор рецензованого дослідження спривився чи не найактивніше серед сучасників і як проникливий аналітик, і як археограф – ініціатор та виконавець багатьох публікаторських проєктів. Утім, згадана література, виконана здебільшого у жанрі історичної біографістики, не давала відповіді на складне питання теоретичного плану – яким був сукупний різнопляновий внесок загалу наддніпрянської інтелігенції доби національного відродження у поступове визрівання та реалізацію ідеї української незалежності. Відповідь на нього і спробував дати в своїй узагальнюючій і, як покажемо нижче, ґрунтовній монографічній праці Ігор Гирич. Слід, на нашу думку, погодитися з його переконанням, що актуальною науковою проблемою є виявлення детермінізму в науковій творчості українських інтелектуалів окресленої доби між їх суспільно-політичними переконан-

нями та способами трактування минулого.

Відзначимо, що сформульовані у *Вступі* до монографії завдання помітно ширші й у проблемному, й у хронологічному аспектах за визначену у назві монографічної праці наукову проблему, адже фактично охоплюють період ХІХ – першої третини ХХ ст. і стосуються всього спектру української суспільно-політичної думки Наддніпрянщини. Тож виправданим, наприклад, було б визначення хронології праці на двох рівнях – конкретно-дослідницькому (як це запропоновано у вступі) та контекстуальному, котрий апелює до всієї доби національного відродження та визвольних змагань.

Найбільшою складовою *Вступу* є цікаво побудований історіографічний огляд (с. 27-67), який подається Автором за хронологічно-проблемним принципом. Слід зазначити, що згаданий нарис не балансує на межі фактографічності, а засвідчує поряд із ґрунтовною обізнаністю Автора з напевно неозорим колом різноформатних праць влучність його історіографічних оцінок доробку попередників. Відзначимо, що цілком обґрунтовано визначні історіографічні пам'ятки тієї доби (статті, мемуари, щоденники) кваліфіковано і як історіографічні опрацювання, і як першорядні джерела.

Доволі багато уваги у цій частині роботи відведено огляду концепцій класиків західної націологічної думки (М. Гроха, Е. Сміта та Е. Гобсбаума), який більше пасував би до методологічної частини монографії, адже у згаданих працях практично відсутні українські сюжети, а розглядаються вони саме як придатні теоретичні

інтерпретаційні моделі. Також при аналізі сучасної літератури предмету дослідження Автор, звернувшись до праць російських дослідників, не виправдано не згадав жодного з польських колег, котрі спричинилися до аналізу української суспільно-політичної думки досліджуваного періоду. Назвемо для прикладу праці Ельжбети Горнової (*Problemy polskie w twórczości Michała Drahomanowa*, Wrocław 1978), Лукаша Адамського (*Nacjonalista postępowy. Mychajło Hruszewski i jego poglądy na Polskę i Polaków*, Warszawa 2011) чи Мирослави Папежинської-Турек (*Od tożsamości do niepodległości. Studia i szkice z dziejów kształtowania się ukraińskiej świadomości narodowej*, Toruń 2012). Серед помічених огріхів у цій частині праці віднотуємо той факт, що у структурах ВУАН існувала не катедра новітньої історіографії, як пише Автор (с. 37), а Комісія. Також для нас сумнівним видається зарахування О. Гермайзе до учнів М. Грушевського (с. 37), адже на час повернення автора *Історії України-Руси* з еміграції, один із перших українських марксистів був уже професором.

Подібним за синтетичним характером до огляду історіографії є й аналіз джерельної бази дослідження (с. 68-80). Автор окремо розглядає пізнавальні можливості опублікованих та архівних джерел для реалізації поставлених завдань. При цьому відзначимо, що саме І. Гиричем проведено чи не найбільш масштабну серед сучасних дослідників евристичну роботу в українських і закордонних архівосховищах із джерельного забезпечення цього періоду українського відродження.

Перший розділ присвячений по-

чаткам українського модерного політичного проекту. І. Гирич всебічно реконструює інтелектуальний вимір українофільського етапу національно-визвольного руху. Аналізуючи його особливості, Автор переконливо доводить, що український проект був свідомим вибором інтелектуалів для збереження етнокультурних і ментальних особливостей українців. На широкому контекстуальному тлі, залучаючи огляд конкурентних національних проектів росіян і поляків, дослідник відтворює становлення провідних ідей української історіографії XIX ст., що лягли в основу моделей суспільного розвитку України і тим самим вказали шляхи мобілізації українців в умовах модернізаційних трансформацій суспільства. Романтики, аргументовано підсумовує І. Гирич, свідомо обрали для себе українську модель суспільного розвитку, бо лише вона давала змогу плекати національну та історичну традицію, зберегти народ від суцільної русифікації та цілковитого національного знищення.

Другий розділ сфокусований на проблемі української мови як головної культурної складової українського руху. Всебічно аналізуючи згадане питання, І. Гирич вповні виправдано виходить із бачення феномену мови як цивілізаційно-суспільної вартості. Дослідник всебічно аналізує функціонування української мови протягом періоду, що досліджується, у різних середовищах – від народного й інтелігентського до аристократичного. Авторський висновок звучить переконливо: саме усталення спільного правопису та поява різномірної української художньої та публіцистичної літератури стали запорукою

єднання галицької та наддніпрянської інтелігенції довкола ідеї національного відродження.

Цінність третього розділу, присвяченого характеристиці народницького національно-демократичного напрямку, полягає у руйнуванні міту про свідомий аполітизм тогочасної інтелектуальної наддніпрянської еліти, в тім і лідерів українства В. Антоновича та О. Кониського. Пояснюючи слабкі та сильні сторони їх літературно-наукової творчості та суспільно-політичної діяльності, І. Гирич влучно, як нашу думку, деконструює накопичені в літературі стереотипи. Так, Автор аргументовано наголошує на неслухності протиставлення федералізму та самостійництва як двох нібито протилежних за значенням явищ у контексті другого етапу українського руху. Чи також переконливо доводить, що дорікання народовцям у недооцінці власної еліти в історичній перспективі виглядає більш аніж спрощенням. Таких прикладів чимало.

У цій частині монографії більшої аргументації, на нашу думку, вимагає теза, що говорячи про історичну школу В. Антоновича «слід розрізняти два поняття: власне школу й напрям», при цьому «перше значно ширше й охоплює всіх учнів В. Антоновича [...]. Друге – кількісно вужче і стосується лише тих істориків, які поділяли й продовжували народницькі візії вчителя...» (с. 219-220). Тут для нас очевидним є певне методологічне непорозуміння – київська школа документалістів та започаткований В. Антоновичем історіографічний напрямок є цілком самостійними історіографічними феноменами. Адже школа у першу чергу апелювала



ла до факту навчання молоді секретам фаху й не виходила поза стіни університету св. Володимира. Тоді як послідовники виробленого видатним ученим напрямку сприймали його ідеї не лише *ex cathedra*, але й шляхом лектури його праць (у першу чергу тих, що вийшли поза межами Російської імперії) й їх, звісно, було значно більше, аніж учнів у прямому цього слова значенні.

Також, на нашу думку, при розгляді чинників, які сформували особливості суспільно-політичного думання В. Антоновича, Авторові варто було згадати безсумнівні впливи на нього голосної у той час філософії позитивізму та популярної серед еліт бездержавних народів Центрально-Східної Європи теорії «органічної праці». При цьому відзначимо, що впливи останньої І. Гирич цілком слушно віднотовує у випадку з О. Кониським.

Серед помічених фактологічних помилок цього розділу назвемо невірним наведений у роботі факт викладання З. Кузелі і М. Кордуби в Чернівецькому університеті (с. 206-207). Насправді, вони викладали у гімназіях столиці Буковини. Також О. Кониський не міг бути противником, як пише Автор, здобуття І. Франком докторату (адже це відбулося у Відні під керівництвом В. Ягича) (с. 241) – тут ішлося про габілітацію письменника у Львівському університеті, яка могла відкрити йому шлях до університетської катедри, чого так не хотіли наддніпрянські та галицькі творці «нової ери».

У четвертому розділі розглянуто ставлення до проблеми автономізму-федералізму й окремішності визначних представників інтелек-

туальної думки другої половини XIX століття. Вписуючи аналітичний матеріал у польський, російський і східногалицький ідейні контексти, Ігор Гирич аргументовано доводить, що в 1860-х – 1870-х роках серед діячів Київської громади переважав дуалізм: вони здебільшого залишалися російськими державниками, а українську справу розглядали як частину всеросійського визвольного руху. Тож зрозуміло, що найбільше прихильників мала федералістська модель державного устрою.

І в цій частині праці, як і в попередніх розділах, бачимо подальшу полеміку Автора з прихильниками поширених у літературі стереотипів. Наприклад, він відкидає популярну тезу про політичну безневинність діяльності наддніпрянських українофілів, аргументовано вказуючи, що представники офіційного російського істеблішменту цілком адекватно вважали – громадська робота українофілів кінець-кінцем призведе до окремішності політичної. Інше влучне Авторське спостереження: «попри різницю у поглядах, М. Драгоманов був не антиподом В. Антоновича, а його спільником. Різниця лише тактика – мета залишалася спільною». Врешті автор монографії чи не найбільш переконливо серед сучасних дослідників показує В. Антоновича і О. Кониського як фактичних самостійників.

У п'ятому розділі Автор відтворив ставлення представників національно-демократичного консервативного напрямку до ідеї української самостійності. Тривалий час побувала думка про домінування симпатій нащадків українських дідичів до російського політичного проєкту.

Вміло нюансуючи згаданий погляд, Автор на розлогому джерельному матеріалі доводить, що саме наддніпрянські меценати (насамперед, Є. Чикаленко і В. Леонтович), які любили Україну «до глибини своєї кишені», уможливили реалізацію численних культурно-наукових і громадських проєктів нашого відродження. Але що більш важливо – І. Гирич переконливо виводить цих діячів з призначеної їм у попередній історіографії ролі «грошових мішків» і показує як оригінальних суспільних мислителів, чій думка і чин помітно модернізували публічний дискурс.

У аналізованому розділі Автор відтворює співпрацю наддніпрянців з ентешівськими структурами, вказуючи на її масштабність. Разом із цим, на нашу думку, слід було вказати і на значні проблеми з залучення до галицьких видань чоловічих діячів науки та культури підросійської України, на які у своїх листах постійно нарікав М. Грушевський. Також побіжна згадка у роботі факту неприйняття в Галичині критики автором *Історії України-Руси* найвпливовішої тоді в краї національно-демократичної партії та її провідників за їх безпринципність і схильність до угодовства з польською владою, була би більш зрозуміла читачеві, якби Автор показав природу світоглядного конфлікту М. Грушевського з східногалицькими провідниками (О. Барвінським та Ю. Романчуком).

Молодоукраїнський напрям та його очільники є предметом авторських розважань у шостій частині праці. Пояснюючи шлях наймолодшого перед війною покоління українських діячів до такого незалежницького проєкту як Союз Визволен-

ня України, Автор доходить висновку, що в теоретичному сенсі український соціалізм на початку ХХ ст. позбувається клясової виключності, яка була характерна для драгомановського соціалізму та російського ортодоксального марксизму. Ігор Гирич простежує ідейне зближення позицій реформістського соціалізму європейського типу з поглядами т. зв. буржуазних національних партій на політичні перспективи України. Знаковими фігурами обох ідейних відгалужень Автор називає А. Жука і С. Єфремова, і на підставі того, що національно-державний інтерес вони ставили вище за соціальний, вважає їх належними до одного ідеологічного утворення – молододоукраїнців. Автор обґрунтовує, що ідеологія економічного марксизму групи А. Жука перебувала під впливом консервативної ідеології В. Липинського. Під впливом останнього утворювалася національна-державна платформа, яка, втім, не змогла остаточно сформуватися до початку Першої світової війни.

В останньому розділі монографії І. Гирич поставив за мету простежити коливання українських есдеків між національно-державним і соціально-клясовим вибором. Провідних діячів українського соціал-демократичного руху Автор поділяє на три умовні групи: 1) ортодоксів, що визнавали примат клясового над національним (Д. Антонович, М. Порш, Л. Юркевич, В. Винниченко); 2) центристів, котрі, перебуваючи на клясових позиціях, одночасно вважали за можливе співпрацювати з націонал-демократією («буржуазією») (С. Петлюра, В. Садовський, П. Понятенко, Д. Дорошенко); 3) молододоукраїнців,

що ставили принцип національного вище за принцип клясовости (Б. Ярошевський, М. Меленевський, О. Скоропис-Йолтуховський, А. Жук, В. Дорошенко, О. Назаріїв, М. Залізник, В. Степанківський, Д. Донцов). У висліді І. Гирич дійшов до аргументованого висновку, що оскільки провід в українських есдеків захопила група, яка на перспективи українського руху дивилася очима російських большевиків, інтелектуальна еліта напередодні Української революції виявилася ідейно роздвоєною.

У висновках Автор не просто зібрав підсумкові положення, представлені ним у розділах, але й стисло, у ракурсі цілої теми, подав узагальнену картину українського суспільно-політичного життя періоду, який тут досліджується. Він укотре підкреслив детермінованість і пов'язаність концептуальних історіографічних поглядів учених-гуманітаріїв із їхніми суспільно-політичними переконаннями та практиками. Вказуючи, що найсуттєвішим розмежовувачем історіографічних напрямів є саме суспільно-політична домінанта, І. Гирич запропонував уточнену клясифікацію української історіографії ХІХ – ХХ ст., яка послідовно розвивалася у межах трьох періодів (українського слов'янознавства, культурницького українофільства та українського політичного життя).

Також Автор пропонує відкорегувати узвичаєне розуміння шкіл і напрямків у вітчизняній історичній культурі. Як про певне непорозуміння, І. Гирич пише, що «досі говориться про школу В. Антоновича і у зв'язку з нею в одному ряду називаються два таких антиподи, як І. Лінниченко та М. Грушевський або

А. Стороженко та В. Доманицький... Іноді об'єднують в одну школу, за традицією державницької школи, В. Антоновича і М. Грушевського як народників. Учнів М. Грушевського – С. Томашівського, І. Крип'якевича, М. Кордубу – натомість відривають від його школи і зараховують до державницької школи. «Загальним місцем» є протиставлення М. Грушевського і В. Липинського» (с. 415). Укотре відзначимо – жодного клопоту тут нема, адже йдеться про цілком відмінні схоларні феномени – школу у дидактичному та історіософському плянах, які, частково перетинаючись у персональному вимірі, апелюють до власних критеріїв і традицій.

Очевидним фактографічним огріхом у цій частині праці є згадка про те, що М. Грушевський і М. Василенко «стали творцями Української Академії Наук у 1918 р. та її другим і третім президентами» (с. 419).

Ще одне зауваження стосується архітектоніки всієї монографії. Формулюючи назви розділів, автор поряд із проблемним окресленням змісту, зазвичай персоніфікує його. Такий підхід нам видається не зовсім вдалим, адже у кожному з таких розділів (третьому, п'ятому, шостому та сьомому) йдеться про значно більшу кількість представників українського руху, аніж про це згадано у назві розділу.

Загалом, представлена книга є розлогою панорамою українського суспільно-політичного життя доби національного відродження. У такій панорамі можна називати ще чимало моментів, які хотілося б побачити у книзі, але це були би лише побажання, а не зауваження. І. Гирич проявив себе вмилім стилістом, що зробило

його текст цікавим для читання і прозорим для рецензування. Також слід відзначити розлогу бібліографію до книги, де наведено не лише докладну літературу стосовно досліджуваної тематики, але й загалом важливіші опрацювання проблематики, що стосується доби національного відродження. Це уможливило зацікавленому читачеві ознайомлення з контекстом порушених у книзі питань.

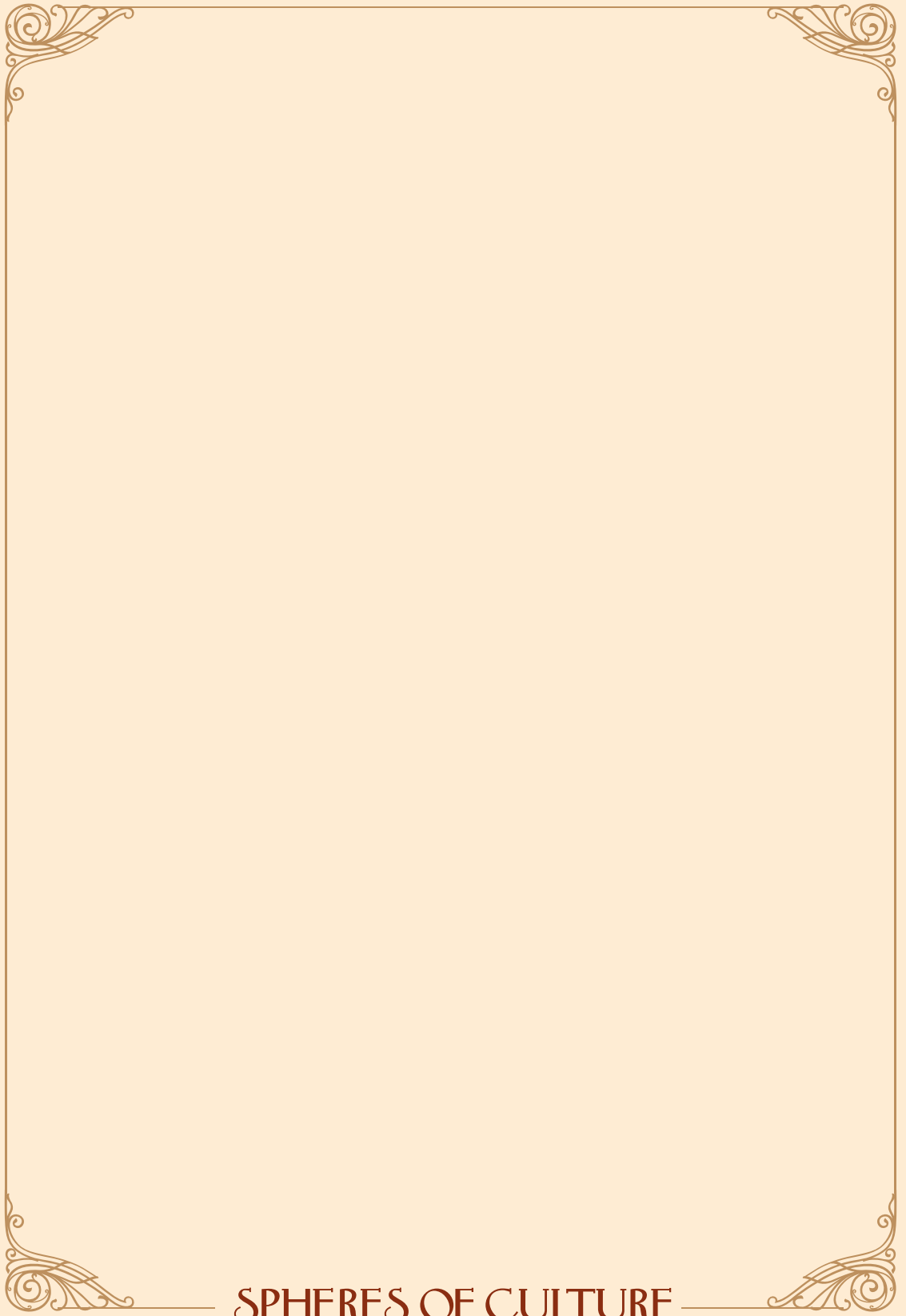
Окремо відзначимо, що важливою рисою монографічного дослідження є не лише фіксація Автором актуального стану археографічного забезпечення обговорюваних проблем, але й постійне звернення уваги на пошукові та публікаторські перспективи як персонального (наприклад, пов'язані з виданням спадщини О. Кониського та А. Жука), так і частини корпусного характеру (авторська пропозиція щодо доцільності започаткування серії *Клясики української суспільствознавчої думки*).

Добрим словом слід згадати й поліграфічно-ілюстративне оформлення рецензованої книги. Як проникливий знавець досліджуваної епохи, Автор підібрав фото пов'язаних із українським рухом архітектурних пам'яток, цікаві ілюстрації з тогочасних періодичних видань, копії мало-

знаних широкому загалу документів, портрети знакових діячів XIX – початку XX ст. тощо. Все це уможливило читачеві візуальне занурення в добу національного відродження.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що монографія І. Гирича суттєво збагачує сучасні уявлення як про епоху XIX – початку XX ст. у Східній Європі, так і про формування / конструювання ключових для української політичної культури ідей автономізму, федералізму та самостійності. Ще одна важлива заслуга Автора полягає у тому, що йому вдалося остаточно вивести наддніпрянських діячів досліджуваної доби з «гетто» культурництва та аполітизму, в якому вони перебували протягом XX ст., всебічно реконструювавши їх державницьке думання і показавши громадський чин. Поза сумнівом, нова книга Ігоря Гирича стане інтелектуальним поштовхом до комплексного переосмислення різноплянкової проблематики найважливішої для українства доби національного відродження.

**Vitalii Telvak,**  
Ivan Franko Drohobych State  
Pedagogical University,  
Ukraine



SPHERES OF CULTURE