

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

SPHERES OF CULTURE



Volume XVIII

Lublin 2019

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 XVIII



Lublin 2019

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 Rahoysa (Belarusian National University in Minsk, Belarus'),
Prof. Mihas' 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 XVIII:**History and Cultural Studies**

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

Political Science

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

Philological Science

Philology, Social and Media Communication
Prof., Dr hab. Oleksandr Aleksandrov, Ukraine
Prof., Dr hab. Stefan Kozak, Poland
Prof., Dr hab. Yaroslav Polishchuk, Ukraine
Prof., Dr hab. Petro Mats'kiv, Ukraine
Prof., Dr hab. Oleh Tyshchenko, Slovakia

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 © 2019 by the Branch of Ukrainian Studies of UMCS & Ihor Nabytovych
Lublin 20-0431, pl. Marii Curie-Skłodowskiej, 4 / 433, Poland
www.spheresofculture.umcs.lublin.pl

All rights reserved

Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

CONTENTS

Philology

Pavlo Salevych. The “Kliukas” of the Prophetic Prince Vseslav in <i>The Song of Ihor’s Campaign</i>	14
Olena Peleshenko. The Figure of Similarity as a Compositional and Exegetical Tool in Medieval and Early Modern “Pilatiana”	24
Hennadiy Noha. Discourse of Violence in <i>the Chronicle of Samovydet</i> s and the <i>Echoes of the World</i> of Salomeya Rusetska de Pilstyn	36
Dmytro Boklakh. The Topos of the European City in the Art Reception of Taras Shevchenko’s Works: the Polyphonicism of the Constructing the Urban Time and Space Continuum	48
Borys Bunchuk, Svitlana Protasova. Syllabic Forms in the Ukrainian Poetry of the 70-s of the 19 th Century	59
Olha Nastenکو. Ivan Franko Poetry of the First Part of the 1880ies: the Aspects of Phonics	67
Mykola Vasylchuk. <i>The End of Times</i> as the Eschatological Category of the Hutsul Prose of Danylo Kharovyuk	75
Liudmyla Kulakevych. Features of the Simulation of the Adventure image of Roksolana in the Novel by Osyp Nazaruk <i>Roxolana, the Woman of the Caliph and Padshah Suleiman the Great, the Conqueror and the Legislator</i>	83
Ihor Vasylyshyn. The Image of Kyiv in Lyrics of Mykhailo Sytnyk (An Atheistic Vision)	92
Tetiana Tkachenko. Antitonicity of Mykhailo Kosach Prose	99
Iryna Prylipko. The Specificity of Modeling of Chronotopos in Oles’ Honchar Novel <i>Shore of Love</i>	106
Marharyta Yehorchenko. “State” Poet: Phenomenon of Pavlo Tychyna in the Reception of Vasyl’ Stus	114
Diana Lokhart. Image of the Virgin Mary in the Artistic-Mythological System of Vira Vovk	124

Olesia Yantselevych. The Romantic Style Dominant in the Love Prose of Natalia Hurnyts'ka	131
Nataliya Ivanova. The Modality of the Fantastic and Poetics of the Fear (On the Material of Russian Romantic Tales of the 1820 ^s – 1830 ^s)	138
Tetiana Kalytenko. Functional Characteristics of the Fictional Space of <i>Kalevala</i>	145
Kateryna Shulkova. Adventure as a Genre Dominant of the Children's Detective Story	153
Olena Pletena. Conspiracy Novel as a Cross-Cultural Phenomenon in the Context of Mass Literature of the Late 20 th – Early 21 th Century	162
Kateryna Krasnozhon. Prose Rhythm (Phonic Sphere)	169
Olha Hushpit. Denumerative Numerals of the Ukrainian Language	177
Vira Kotovych. Linguistics and Cultural Portrait of Astionims of Ukraine	186
Natalia Luzhetska. Politonyms-Word Combinations in Ivan Franko's Terminological Field: Neological Aspect	193
Iryna Ivankovych. Polonisms in the Works and Letters of Ivan Franko and Olha Kobylianska	201
Alla Antofiychuk. Representation of the Linguistic Personality in the Communicative Domain of Epistolary Works by Sylvestr Yarychevskyi	210
Ruslana Zhanhazinova. Typology of the Terminology of the Ukrainian Literary Criticism (Based on Research Works the End of 19 th – Beginning of the 20 th Century)	217

History

Oleksandr Pochynok. Obituary as a Source of Researching of Regional Elite (On the Materials of the Podillia of the Second Half of 19 th – Beginning of 20 th Centuries)	224
Mariya Pirko. Ukrainian-Polish Publishing Dialogue During the Interwar Period	231
Sofiya Predka. “Exemplary and Pious”: the Position of Women in the Families of Greek Catholic Parish Priests of Galicia in the Light of Public Expectations and Private Practices (1920s – 1930s)	242

Cultural Studies

- Ulana Borniak, Viktor Melnyk.** New Aspects of Construction Assumption Cathedral in Princely Halych According to the Latest Interdisciplinary Research 252
- Halyna Koval.** A Spatial Picture of the World in Calendar Ritual Text 261
- Yuliya Kelemen.** Transformation of Kupalo Customs of the Residents of Volyn During the Last Century 271
- Kateryna Yakymenko.** Evolution of the Artistic System of the Icons *Simeon's Prophecy* (On the Material of the Altar of 18th century of the National Historical and Ethnographic Reserve "Pereyaslav") 281
- Liudmyla Vaniuha, Mykola Bazhanov.** Yaroslav Helias: Creative Search for an Actor against the Background of Socio-Cultural Transformations in Galicia in the First Half of the 20th Century 288
- Tetiana Sydorchuk.** "Small" Audiovisual Forms: Terminological Thesaurus 295

Musical Studies

- Hanna Kukharyk.** Ancient Archetype in Ukrainian Musical Culture: the Methodological Bases of Research (On Example of Archetype of Rebirth) 306
- Iryna Serediuk.** Portraits of Composers on the Turn of the 19th – 20th Century (Piano Cycles) 314
- Svitlana Kysla.** Vakhanka`s Vocal Role in the Nokturn`s opera of Mykola Lysenko: the Problem of Stage Interpretation 320
- Oleh Kolubayev.** The Traditions of the Popular Lyrics of Galicia in the Dynamics of the Post-War Decades 326
- Tetiana Maskovych.** Musical-Dramatic Semantics as the Basis of Hanna Havrylets`s Works: Preconditions and Context 333
- Pavlo Boiko.** Clarnet in the Orchestral Imagination of Dmitrii Shostakovich (On the Example of Early Symphonic Scores of Composer) 338
- Liliya Shevchenko.** The Regional Heritage of Odessa Piano School in Ukrainian 20th – 21th Century Art 346

Andriy Solovyov. Formation of the Genre of Jazz Processing of Folk Song in the Musical Culture of Ukraine of the 20 th – the Beginning of the 21 th Centuries	355
Dan Jiakun’. The National Characteristic Melos in the China Modern Brass Orchestral Music	363
Marianna Holubenko. Aesthetics of Microsound	371

Social and Media Communication

Serhiy Kozak. Activities of the Association of Ukrainian writers “Slovo” (According to the emigration newspaper “Ukrainian News”, Germany, USA: 1954 – 1996)	380
---	-----

Reviews

From Ivan Franko to Vasyl’ Bosovych: Chapters of the National Dramatic Art History Stepan Khorob, <i>Chapters of the Ukrainian Dramatic Art History of the Late 19th – the Early 20th Century</i> , [In Ukrainian], Ivano-Frankivsk: Misto NV 2018, 286 pp. (Oleksandr Soletskyi)	388
--	-----

CONTENTS

Philology

Павло Салевич. “Клюки” віщого князя Всеслава у <i>Слові о полку Ігоревім</i>	14
Олена Пелешенко. Фігура подібності як композиційний і екзегетичний прийом у середньовічній і ранньомодерній “Пилатіяні”	24
Геннадій Нога. Дискурс насильства у <i>Літописі Самовидця</i> та <i>Відлунні світу</i> Саломеї Русецької де Пільштин	36
Дмитро Боклах. Топос європейського міста у художній рецепції творів Тараса Шевченка: поліфонізм побудови урбаністичного часопросторового континууму	48
Борис Бунчук, Світлана Протасова. Силябічні форми в українській поезії 70-х років XIX століття	59
Ольга Настенко. Поезія Івана Франка першої половини 1880-х років: аспекти фоніки	67
Микола Васильчук. <i>Посліднє верем'є (кінець часів)</i> як есхатологічна категорія гуцульської прози Данила Харов'юка	75
Людмила Кулакевич. Особливості моделювання авантюрного образу Роксоляни в повісті Осипа Назарука <i>Роксоляна, жінка халіфа</i> й <i>падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця</i>	83
Ігор Васишин. Образ Києва в ліриці Михайла Ситника (антеїстичні візії)	92
Тетяна Ткаченко. Антитетичність прози Михайла Косача	99
Ірина Приліпко. Специфіка моделювання хронотопу в романі Олеся Гончара <i>Берег Любови</i>	106
Маргарита Єгорченко. “Державний” поет: феномен Павла Тичини у рецепції Василя Стуса	114
Діана Льохарт. Образ Богородиці у художньо-мітологічній системі Віри Вовк	124

Олеся Янцелевич. Романтична стильова домінанта у любовній прозі Наталі Гурницької	131
Наталія Іванова. Модальність фантастичного і поетика страху (на матеріялі російських романтичних повістей 1820 – 1830-х років)	138
Тетяна Калитенко. Функціональні особливості художнього простору епічної поеми <i>Калевала</i>	145
Катерина Шулькова. Пригода як жанровотворча домінанта дитячого детективу	153
Олена Плетена. Конспірологічний роман як кроскультурне явище у контексті масової літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття	162
Катерина Красножон. Прозовий ритм (звукова сфера)	169
Ольга Гушпіт. Денумеративні числівники української мови	177
Віра Котович. Лінгвокультурологічний портрет астіонімів України	186
Наталія Лужецька. Політоніми-словосполучення у термінологічному полі Івана Франка: неологізаційний аспект	193
Ірина Іванкович. Полонізми в творчості та листуванні Івана Франка і Ольги Кобилянської	201
Алла Антофійчук. Репрезентація мовної особистості у комунікативному просторі епістолярію Сильвестра Яричевського	210
Ruslana Zhanhazimova. Typology of the Terminology of the Ukrainian Literary Criticism (Based on Research Works the End of 19 th – Beginning of the 20 th Century)	217

History

Олександр Починок. Некрологи як джерело дослідження регіональної еліти (на матеріялах Поділля другої половини ХІХ – початку ХХ ст.)	224
Марія Пірко. Українсько-польський видавничий діалог у міжвоєнний період	231
Софія Предка. “Взірцево-тверезо-побожні”: становище жінки у родинах греко-католицьких парафіяльних священників Галичини у світлі суспільних очікувань та приватних практик (1920 – 1930-ті роки)	242

Cultural Studies

- Уляна Борняк, Віктор Мельник.** Нові аспекти побудови Успенського собору княжого Галича за результатами останніх міждисциплінарних досліджень 252
- Галина Коваль.** Просторова картина світу в календарно-обрядовому тексті 261
- Юлія Келемен.** Трансформація купальської звичаєвості волинян упродовж останнього сторіччя 271
- Катерина Якименко.** Еволюція художньо-образної системи ікони *Симеонове пророцтво* (На матеріалі жертovníка XVIII століття з Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”) 281
- Liudmyla Vaniuha, Mykola Bazhanov.** Yaroslav Helias: Creative Search for an Actor against the Background of Socio-Cultural Transformations in Galicia in the First Half of the 20th Century 288
- Тетяна Сидорчук.** “Малі” аудіовізуальні форми: термінологічний тезаурус 295

Musical Studies

- Ганна Кухарик.** Прадавні архетипи в українській музичній культурі: методологічні основи дослідження (на прикладі архетипу переродження) 306
- Iryna Serediuk.** Portrety kompozytorskie na przełomie XIX – XX wieków (cykle fortepianowe) 314
- Світлана Кисла.** Вокальна партія Вакханки в опері Миколи Лисенка *Ноктюрн*: до проблеми сценічної інтерпретації 320
- Oleh Kołubajew.** Tradycje popularnej piosenki galicyjskiej i dynamika jej rozwoju w powojennej dekadzie 326
- Tetiana Maskowycz.** Semantyka muzyczno-dramatyczna jako podstawa prac Hanny Nawryteć: założenia i kontekst 333
- Павло Бойко.** Клярнет в оркестровому мисленні Дмитрія Шостаковіча (на прикладі симфонічних партитур раннього періоду творчості композитора) 338
- Лілія Шевченко.** Регіональний внесок одеської фортепіанної школи в українське мистецтво XX – XXI сторіч 346

- Андрій Соловйов.** Становлення жанру джазової обробки народної пісні в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століть 355
- Ден Цзякунь.** Національно-характерний мелос у сучасній духовій оркестровій музиці Китаю 363
- Маріанна Голубенко.** Естетика мікрозвуку 371

Social and Media Communication

- Сергій Козак.** Діяльність об'єднання українських письменників "Слово" (За матеріалами еміграційного часопису "Українські вісті", Німеччина, США: 1954 – 1996 роки) 380

Reviews

- Від Івана Франка до Василя Босовича: сторінки історії національної драматургії Степан Хороб, *Сторінки історії української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття*, Івано-Франківськ: Місто НВ 2018, 268 с. (Олександр Солецький) 388

Philology

Pavlo Salevych

**THE “KLIUKAS” OF THE PROPHETIC PRINCE VSESLAV
IN THE SONG OF IHOR’S CAMPAIGN**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Павло Салевич

**“КЛЮКИ” ВІЩОГО КНЯЗЯ ВСЕСЛАВА
У СЛОВІ О ПОЛКУ ІГОРЕВІМ**

Abstract: The article utilises Ukrainian system of mythology from *The Song of Ihor’s Campaign* – viewed in its context of myths and epics – uses the mythological material of *bylynas* (Ukrainian epic songs) and Ukrainian tales; spell-casting aimed at a *kliuka* (a variety of a staff); Ukrainian boys’ game of *kovinka* which has been known nationally since the times of medieval Ukrainian princes; the Icelandic *Þorsteins þátr stangarhogg* (*Tale of Thorstein Staff-Struck*), *Mabinogion*, a Welsh collection of tales from the 11th-13th centuries, Bulgarian warlord tales – in all of the abovementioned works we may trace the magical functions performed by the *kliuka* (“staff”). The “dark spot” in *The Tale* – that is, the term “*kliuka*” from this line “Him (Vseslav) perched himself on the staff / *kliuka* with the extremities of hooks” has been interpreted through a mythical and ritual-related object: a magician’s *kliuka*. Thanks to the having “perched himself on the staff / *kliuka* with the extremities of hooks”, the “prophetic” Prince Vseslav has assumed magic power and upon having “touched the Golden Throne of the City with the spearstaff”, he conquered the Maiden City of Kyiv.

Keywords: *The Song of Ihor’s Campaign*, Ukrainian system of mythology, “dark spot”, staff / *kliuka*, game of *kovinka*, “prophetic” Prince Vseslav

Предметом пропонованого дослідження є незадовільне тлумачення темного місця *Слова о полку Ігоревім* “*кљюки*”. Незважаючи на понад 230 літнє дослідження цього твору місце “*кљюки*” у вислові “Той (Всеслав) *кљюками* подпръж о кони” досі залишається незрозумілим як за своєю граматичною структурою, так і за змістом.

Місце “*кљюки*” перші інтерпретатори залишили не з’ясованим. Більшість

же їх інтерпретаторів-наступників витлумачили згадуване місце за словниками І. Срезневського та В. Віноградової: 1) за історичною подією 1068 р., коли Всеслав перебував у в’язниці, а потім був визволений і проголошений київським князем (місце “*кљюки*” на основі цієї події пояснювали операціями на повсталих киян та найрізноманітнішими предметами, доречними у цій ситуації: костуром, ціпком, коп’єм

та багатьма іншими); 2) “хитрістю, з допомогою якої Всеслав заволодів київським столом”; 3) довільно. Усі тлумачення, що існують, подані без урахування української культурної традиції, без розуміння системи тексту *Слова о полку Ігоревім* та його контексту. Ми спробуємо з’ясувати “темне місце” *Слова о полку Ігоревім* “клякки” на основі української мітологічної системи давньоукраїнської поеми та його мітоепічного контексту.

Темне місце *Слова о полку Ігоревім* “клякки” вжито у мотиві здобування дівиці-города Києва у такому контексті:

На сьдмьом віці Троані
верже Всеслав жревій
о дівицю себі ливѣ
Той (Всеслав) клякками
подперся о кони
і скочи ко градѣ Кіевѣ
і дочтеса стрѣжіем
Злата стола кієвскаго

[34, 44].

У мотиві здобування дівиці-города Києва “клякки” – предмет, за допомогою якого Всеслав здобуває дівицю-город¹. Одним із перших витлумачив “клякки” із наведеного контексту А. Маліновський, якому належить переклад у мусін-пушкінському виданні *Слова...* Тож місце “клякками” із наведеного контексту він залишив не з’ясованим, а рядок із “клякками” переклав російською так: “подпершись клякками селъ онъ на конѣй” [12, 356]. Окрім нев’яшеного місця “клякки”, у перекладі А. Маліновського місце “о кони” витлумачено “на коней”, що разом із відсутнім в оригіналі поеми дієсловом “сів”, яке додав російський архівіст, перетворило рядок оригіна-

лу “Тѣй клякками подперся о кони” у такий алогізм: князь Всеслав, підпершись клякками, “сів (водночас верхи на кількох. – П. С.) коней”. Окрім алогічно відтвореного рядка, тлумачення у ньому місця “кони” сучасним значенням “кіньми” також не відповідає, бо у значенні бойових “коней” у *Слові...* 6 разів вжито словоформу “комоні” [17, 65], достатньо поширену у старій та сучасній українській мові [4, т. 2, 540]. Зокрема, “комонник” у значенні кінного вершника вжито в українському перекладі Олександра Потебні *Одіссеї* Гомера [27, 544], у *Чорній Раді* Пантелеймона Куліша, у поезії Лесі Українки [32, т. 4, 248] та ін.

Вертаючись до тлумачення Алексея Маліновського загадкового рядка поеми, можна зробити такий висновок: не з’ясувавши у ньому місце “клякками” та невідповідно в’яснивши місце “о кони”, московський архівіст вказав цим хибний шлях для багатьох наступних інтерпретаторів. Безглуздому в’ясненню Алексея Маліновського та його послідовників належну оцінку дав Омелян Партицький: “Великоруські інтерпрети, котрі хотіли конечно Всеслава посадити на коня, «щоби сидів твердо і бодро в сідлі», толкують «кляка» через «коліно». [...] Признаюсь, що при пояснюванні *Слова о полку Ігоревім* мені трохи чудним представляються виводи на підставі великоруського язика, котрий прецінь в 12 століттю находився еще в стані дуже безладної маси і доперва формовався за впливом Малої Руси. Я з тих причин в теперішній своїй розправі майже ніколи не згадую про великоруських інтерпретів, – у їх коментарях до *Слова...* добачаю повсюди лиш язикову замотанину або якісь далекі фантастичні комбінації. Великооруські

¹ З’ясування мітологемеи город як діва у текстах мітопоетичної традиції подав, зокрема, В. Топоров [39, 129].

інтерпрети не знають Малої Русі, її язика і духа, так і робота їх не могла довести до позитивних результатів” [24, 48] (для більшої ясності наведених висловлень Ом. Партицького потрібно додати, що учений розумів *Слово...* як українську пам’ятку, яку часто невідповідно тлумачать російські інтерпретатори. – П. С.)). Самий же рядок “Тъй кляками подпръся о кони” від часу перекладу А. Маліновського й досі “...залишається незрозумілим як за власною граматичною структурою, так і за значенням” [38, 45].

Невідповідно як А. Маліновський подали місце “кляки”, а місце “о кони” витлумачили переважно у значенні “коні”, такі учені та перекладачі. *Українські*: Леонід Булаховський (рос.): “еще больной, опирающийся на костыли Всеслав «окони ся» – сел на коня” [6, 52]; Микола Грунський: “згідно з історичними вказівками Всеслав вийшов з порубу хворим – “на кляках” [9, 193]; митрополит Іларіон (Іван Огієнко): “Той (Всеслав) кляками подперся, оконися” [15, 165]; Ірина Калинець: (Всеслав) “кляками підпирався, щоб сісти на коня – надто повнотілий був князь” [16, 21]; Михайло Максимович: “В коні вперся він кляками”²; Омелян Огоновський: Він вперся кляками о коня; Павло Салевич: “Він кляками обперсь о коня” [34, 45]; Іван Франко: “кляками о коні вперся; Василь Щурат: “На коні, об кляки впершись”; *білоруські*: Микола Анцукевич: “Подпёршыся кляками

о кони”; Янка Купала: “Падпёршыся кляками, ён на кані паймчаўся да горада Кіева” [5, 112]; *російські*: К. Бальмонт: “Он, кляками подпершиися, на коней скочил”; А. Зімін: “Тъй кляками подпръся, оконися” [13; 488, 495]; А. Мусін-Пушкін: “Тъ (Тъй) кляками подпръся о кони” [25, 17], “Онъ подпершись кляками о коней [12, 324]; Г. Павський “Опершись кляками о коней”; переклади у списках з архіву Б (Білосельських-Білозерських) та з архіву В (Воронцова) БВ: “Онъ подпершись кляками о коней (оконъй)” [12, 347]; *словенський*: Плетершник М. “On se je vprl s svojimi kljukami v konja”.

Інший напрям тлумачення місця “кляками” обрали інтерпретатори, які шукали пояснень у конкретних обставинах зображуваної історичної події 1068 р., коли полоцького князя Всеслава, оmanoю захопили в полон сини Ярослава Мудрого і кинули у Києві у темницю (“поруб”), звідки Всеслава визволили повсталі кияни та “прославили” київським князем. За згаданою історичною подією місце “кляки” найчастіше пояснювали опертям на повсталих киян та найрізноманітнішими предметами доречними у цій ситуації: зокрема, костуром; ціпком; патерицею; коп’єм; лукою (вигином) сідла; костиллями; ходулями; посохом; руками-кляками; затисканням (коня) ногами, колінами, шпорами та іншими. *Українські*: Михайло Возняк Він вперся клягами “об коня” [8, 235]; Леонід Гребінка: “Стиснув він коня колінами”; Микола Грунський: “Він, упершись хідлями в коня” [5, 98]; Михайло Грушевський: “Стис ногами коня”; Іван Денисюк: “кляки-ходулі... – дві палиці, що на них залишено досить високо від землі по міцному відросткові [...], за допомогою (таких. – П. С.)

² Українські, російські, а також інші іншомовні переклади досліджуваного рядка, якщо у дослідженні не вказується їх видання, подані за адресою: <http://litopys.org.ua/> або за адресою: <http://nevmenandr.net/slovo/>, де розміщено паралельний корпус перекладів *Слова о полку Ігоревім*.

клюк витязь сідав на високого коня” [10, 119]; Богдан Лепкий (поль.): “Nogami konia ścisnął” [44, 30]; Євген Олій Пеленський: “Той клюками підперся о коня” [3, 67] (“клюки – криві костурі, також криві ноги, що міцніше тримають їздця” [3, 108]); Олександр Потебня: “Тъй, клюками подъ’пърся (-пръ-), окони ся (о кони)” [28, 118]; Юрій Федькович: “як в стременах він напрутився”; *американський*: Р. Манн: “Leaning on the end of his staff” [43, 74]; *білоруський*: Максим Гарецькі: “Падпёршыся кастылямі, усъеў ён на каня” [5, 125]; *верхньолужицький*: М. Горник: “Тón z kijom podeprje so wo konja” [5, 155]; *польський*: Август Бельовський (прозовий переклад): “Spiał konia ostrogami” [44, 42]; (поетичний переклад): “Spiał on rumaka” [44, 27]; *російські*: А. Вельтман: “Опершись въ предѣлы свои костылями”; В. Міллер: “сжал коня бедрами” [21, 233]; В. Набоков (англ.): “By subterfuge, propping himself upon mounted troops” [33, 71]; *сербський*: О. Утешенович-Острожинський: “Тaj острогами подуприје се о коњу” [5, 294]; *хорватський*: Й. Бадалич: “Тaj se ostrugama otisnu o konja” [5, 345]; *чеські*: М. Гаттала: “Ten, podeřev se klikami o koně” [5, 220]; Ф. Кубка: “Obratně se opíraje o kopí”; О. Лібертін: “Uchopil vprostřed města kopí pohanské vzrougu”; Й. Юнгманн: “Ten klikami (háku?) podeřel se o koně”.

За іншим напрямком місце “*кликка*” пояснювали “хитрістю, з допомогою якої Всеслав заволодів київським столом” або її синонімами. Таке тлумачення, що лише інколи було прив’язане до згадуваних уже історичних подій, є найпоширенішим. Пояснюючи місце “*кликка*” “хитрістю”, Дмитрій Ліхачов пробував знайти обґрунтування такого тлумачення: “хитрість Всесла-

ва, якою він оперся на коней, полягла” в тому, що Всеслав начебто зумів скористатися вимогою киян до князя: “Дай [...] княже, зброю і коні”. “Всеслав, отже, «підперся» о ті коні, які дав киянам” [19, 455-456]. Д. Ліхачова підтримала, зокрема, В. Андріанова-Перетц [1, 160]. Однак Олег Творогов тлумачення місця, яке розглядається, “хитрістю”, вважає вразливим, зауваживши: Всеслав, який перебував у “порубі” не володів ніяким реальним зв’язком із “кіньми”, яких просили кияни, не міг (та іще чомусь “хитрістю”) на них “опертись”, хоча він, проголошений після свого визволення князем, зрозуміло, міг задовільнити потреби киян і надати їм коней із княжих табунів. До того ж словосполучення “подприся о кони” не бездоганне і з граматичної точки зору (зазвичай вживається: “підпертися чим-небудь, о щось”, також дається посилання на *Словарь-справочник (Словник-довідник)* В. Віноградової [31, вып. 4, 119]). Тож, місце “*кликка*” “хитрістю” витлумачили такі інтерпретатори. *Українські*: Іван Вагилевич (польськ.): “Ten podstępami oparłszy się na udziałach”; Святослав Гординський: “Хитрістю коня спіймав”; Микола Гудзій (рос.): “Он, исхитрившись, сел на коня”; Іван Огієнко: “Коня охопив він ногами, Підперся обманом кругом”; Володимир Перетц: “”волю розуміти під клюкою – хитрощі, оману” [26, 292]; Олександр Потебня (рос.): “Онъ, опершись на хитрости, добыл себѣ коня” [28, 123]; Володимир Свідзінський: “Хитрощами підперся він на коні” [30, 254]; Борис Яценко: “Той Всеслав клюками (клюками – чарівним способом, чарами, хитрістю. – прим. перекладача) сперся на копіє” [40, 99]; *бельгійський*: А. Грегуар (фр.): “Le rusé! S’appuyant

sur sa lance, il bondit vers la citadelle de Kyiv”; *білоруські*: Янка Купала (поетичний переклад): “Пусціўшыся ў хітрыкі, ён На борздага ўсеўся каня”; *болгарські*: К. Кадійський: “Опря се с хитрост на конете”; Н. Лазурен: “Той като се изхитри, яхна на коня” [5, 250]; Л. Стоянов: “С хитрост на конете се опряи”; *македонські*: Т. Димитровські: “Со итрости врз коњи се потпре”; *німецький*: К. Маєр: “клюка List” [42, 25]; *польські*: А. Обрембська-Яблонська: “Podstępem, wsparłszy się na włóczni”; Юліян Тувім “Chytrze wsparł się na włóczni”; *російські*: Є. Барсов: “подъ «клюками» разумѣются тѣ хитрыя завѣренія, которыя побудили Всеслава спокойно сѣсть на коней и послѣшно отправиться въ Кіевъ” [2, т. 1, 366]; В. Віноградова: “Всеслав хитростями (обманом) подперся (1. с самого начала, сначала, 2. только и ничем другим, 3. в качестве утвердительно конечного)” [7, 146]; Л. Дмитрієв: “С помощью обмана укрепился он” [5, 79]; А. Залізник: “Хитростями (т. е. волшебными чарами) (или: клюками, палками, шестами) как бы подпершись”; Д. Ліхачов: “Он хитростями оперся на коней (которых потребовали восставшие киевляне)” [5, 71]; Л. Соколова: (клюки) – “хитрость, обман, коварство”; “бросив жребий о девицу себе любу (совершив поход на Новгород) (? – П. С.), Всеслав после этого (затем, потом) подперся (воспользовался) клюками-коварством своих врагов, словно богатырь волшебной клюкой, и скакнул, подобно богатырям, к Киеву” [37, 31, 34]; О. Творогов: “Тот хитростью поднялся”; Р. Якобсон: “Уловкой опершись о копье”; *сербський*: М. Панич-Суреп: “Користивши лукавошћу туђе коње он”; *словенський*: Р. Нахтігаль: “Ta se je z zvitostmi

podprl s konji”; *хорватський*: М. Грчич: “Lukavstvom se podupre o konje”.

За ще одним напрямком інтерпретатори пропустили слово “*кляки*” і весь контекст із “*клюками*”, або довільно переклали (контекст і) “*кляки*”. *Українські*: Микола Матіїв-Мельник: “Давно воював Всеслав Полоцький за київський великокняжий престіл” [36, 25]; Максим Рильський: “Сів він на бистрого коня”; Степан Руданський: “І круками, не ногами, / Піднявся на коні”; *болгарський*: Б. Липовський: “Без жезъл седнал на конь боеви” [5, 234]; *польський*: А. Красінський: “Na koniu zgięty”; *російські*: Н. Гербель: “И, не клюкой подпираясь, а сѣвъ на коня боевого”; Е. Гребньова: “Коня пришпорив”; Є. Євтушенко: “Но не стал он конем, а скакнул на коне”; А. Майков: “На коня вскочил он и помчался”; *словацький*: Я. Коморовський: “Vtedy úskokom pricválal k mestu Kijevu”; *чеський*: Г. Врбова: “s ratištěm svým skočil v sedle důvtipnosti”.

Найвідповіднішим серед наведених тлумачень місця “*кляками*” є його мітологічне тлумачення “чарівними клюками” – на основі української мітологічної традиції, а місце “*о кони*” – “о кінці (клюд)”. Близькими до такого тлумачення були учені та перекладачі. *Український*: Омелян Партицький назвав розділ у змісті власної праці – *Клюки чародійські*, у тексті ж праці мова про це відсутня: “Всеславъ клюками підпершись, конем-марою скочивъ ідъ Кіеву” [24, 47]. Далі без зв’язку із назвою розділу праці Ом. Партицький дає іще таке пояснення вислову “*кляки*”: “Вираженне клюка, кулька, ключка, клюн, клюна, клуб, клюв (дзьоб) постали з одного кореня для означення якогось загнутого або закривленого предмету.

Клюкою може бути [...] кожда кривулька. А в світі чародійським всі ті клюки і кривульки ідгривають (відіграють. – П. С.) дуже важну ролю [...] (і. – П. С.) мають незвичайну якусь силу...” [24, 48]; російські: Є. Барсов наводить паралель князеві-чарівнику Всеславу, який без будь-якої боротьби заволодів престолом, – єгипетського фараона Нектенеба-Нектенава, який із ворогами (царями інших країн) не зброєю воював, а за допомогою чародійної премудрости: “чародійною хитрістю прикрашений був дуже [...], не війнами, не великими битвами, не військом, не зброєю боровся, а помічницю собі маючи чародійну хитрість і нею всім городам (державам. – П. С.) протистояв” (Александрія, XVII ст.) [2, т. 3, 366]. Таким чином, клюка органічно входить у цей контекст у прямому своєму значенні як атрибут мітологізованої характеристики Всеслава: Л. Залізник: “волшебными чарами будто клюками подпершись, он скакнул”; А. Югов: “На волшбу опираясь”, додавши у примітках ґрунтовніше пояснення місця “клик” із посиланням на І. Срезневського, що таке ж як і вищенаведене Є. Барсова: “...є всі підстави думати, що тут не прості хитрощі в життєвому, у побутовому або навіть у військовому смислі, а хитрощі чаклунські, волховні хитрощі, – такі ж, якими здобув собі престол єгипетський хитрець (мудрець) цар Нектенав. До речі, у *Хронографі* XVI століття є вислів “чарівні клюки”: “Великий святий цар Костянтин боявся Максентієвих згубних клюк [...], (“боявся” бути його. – П. С.) чарівними клюками переможеним” [35, т. 1, 1230]. Істотно, що й “тут (у єгипетських і римських історичних подіях, як в українських *Слова...* – П. С.) іде мова про боротьбу

за престол, і клюки тут не які-небудь, а чародійські, чаклунські, волховні” [41, 17].

Яскраві паралелі-ілюстрації мітологічного тлумачення “клик” Всеслава навели також М. Колосов (у билині про Каліку-богатиря) та Р. Манн (у билинах *Добриня і Альоша* (Олеша. – П. С.) та *Ілля й Ідолице*). Приклад М. Колосова про переміщення Каліки-богатиря: “О костьюль Калика подпирается, | Высоко Калика поднимается | Ай повыше лѣсу стоячаго | Ай пониже облака ходячаго. Прискакала Каликушка ко городу, | Ай ко славному городу ко Киеву, | Она въ городъ шла да не воротами, | Она прямо черезъ стѣну городовую” [18, 17]. За спостереженням Р. Манна “підпираються” “железною клюкою” та “костилем” і “прискакують” до Києва богатирі Добриня Микит[ов]ич та Ілля. Приклад паралелі із билини *Добриня і Альоша* (Олеша. – П. С.): “Солезает Добрынюшка со добра коня | Надевает на себя платья каличии | Берет в руки клюку железную | И пошел тут Добрынюшка Микитич с горы на гору | Он клюшкой да подпирается | С горы на гору перескакивает, | Приходит ко городу ко Киеву”. Приклад паралелі із билини *Ілля й Ідолице*, в якій клюка названа костилем: “И начал [Илья] костьюлем помахивать подпираться | поскакал в Киев-град | Прискакал он в Киев-град и подошел к покоям | княженецким” [43, 28]. У власному тлумаченні Р. Манн також дотримується думки, що “окони” (клюк. – П. С.) – зіпсоване “о кінці”, себто о кінці клюки-посоха. Всеслав, як багатир, скаче (біжить. – П. С.) у Київ [43, 28]. “о кони” у значенні “о кінці” витлумачили також учені та перекладачі: український: І. Вагилевич: “Той, клюками подпершись о кін-

ці” [46, 131]; *російський*: М. Деларю: “О пределы подпершись клюками”. З іншими невідповідними тлумаченнями “о кони” можна познайомитись, зокрема, у праці Вері Віноградовой [7, 139-146].

Далі наведемо наше мітологічне тлумачення “чарівними клюками” та його аргументи. Тож, окрім природного підпирання Всеслава “*клякми о кони*” – о кінці клюк, об гострі закінчення клюк, доречно згадати ілюстрацію до мітологічного тлумачення “чародійських клюк” традиційної прадавньої української хлоп’ячої гри, яка називається “ковіньки”, гри, подібної за принципом до гаківки-хокею. Гра має відгомін мотиву завоювання Всеслава дівиці-города Києва у *Слові...* Про існування сеї гри ще у княжі часи свідчать дані археологічних розкопок Ігоря Свешнікова у княжому Звенигороді, під час яких були знайдені “унікальні знахідки”: “дитячі іграшки [...] – дерев’яні опуки” (різновид м’яча для гри у ковіньки. – *П. С.*). У правилах гри потрібно клюкою гнати опуку та торкнутися нею кону – забитого з одного краю майданчика кілка – цура (наче торкнутися “стружжям” золотого стола київського у *Слові...*). Саме із варіанту гри у “ковіньки” у запису Миколи Гоголя проглядає семантика ритуалу чародія Всеслава. Кинений жереб Всеслава о дівицю-Київ – се свого роду опука, яку треба загнати у більшу ямку, яка всередині кола (ямку-Київ).

Наведемо й інші ілюстрації-підтвердження тлумачення розгляданого місця “чарівними клюками” в українських та чужих традиціях. Чарівна клюка (або палиця, яка має чарівні властивості) є одним із атрибутів мітологічного образу Баби-Яги в

українських казках. Клюка Баби-Яги така, що від удару її “ніякий багатир не може на світі жити”. За допомогою своєї палиці-песта (макогона. – *П. С.*) вона може перетворити у камінь усе довкола, зокрема й героїв-богатирів. Так, в одній із казок вона вдаряє пестом(-клюкою. – *П. С.*) по голові героя і примовляє: “Бути тобі, Федір Водович, сірим каменем, лежати однині й довіку”. Чарівною клюкою воює цар-дівиця в українській казці з Гуцульщини, яка називається *Іван Царевич і цар-дівиця* (гуцульське пояснення клюки таке ж, яке дав Ом. Партицький – палиця-кривулька). Визволяючи царя від численного ворожого війська разом із Іваном Царевичем, цар-дівиця клюкою вороже військо в полон бере [14]. Користується чарівною клюкою, яку дала йому стара-престара потворна баба із беззубим ротом (“стара чаклунка”), парубок, закоханий у дочку зміїного царя із підземного світу, який хотів одружитися з нею (українська *Казка про змієву доньку* [11]). Отримавши умову-завдання витягнути із дна трьох криниць золотий, срібний та олов’яний камінці, парубок “все зробив, як веліла стара чаклунка”: вдарив клюкою по разі об кожен криницю, потім вдарив нею себе щосили і тоді перетворився у ластівку. А як тільки став ластівкою – пірнув у всі колодязі по черзі, а діставши усі три камені, “тієї ж миті опинився у палаці Зміїного Царя”.

Використовують чарівні предмети посох-клюку та рукавиці, аби відправитись у Підземний Світ (*Undir heimar*), щоб не мала над ними влади водна стихія і щоб ніхто не побачив їх, хлопець-льовлінг та дружинник норвезького конунга Олава Трюгвассона Торстейн, якого називали Загибеллю

Хуторів [29, 131-132]. У вельській легенді XI ст. *Оувен, або господиня фонтану* рицар-охоронець імператора Артура Кінон зустрічає “чорного чоловіка зростом із двох звичайних людей. У нього одна нога і одне око на чолі, і в руці він тримає залізний посох (чарівну клюку. – П. С.), якого не можуть підняти два найсильніші силачі. Він непривітний і грубий і служить лісничим у сьому лісі і довкола нього збираються безліч диких звірів” [20, 142]. За допомогою чарівного посоха він мав владу над великою кількістю цих диких звірів. Коли чорний чоловік узяв власний посох (клюку. – П. С.) і вдарив ним оленя так, що той закричав, і на сей крик збіглися усі дикі звірі, незліченні, як звізди на небі: змії, і леви, і ехидни, і всі види тварин. І він оглянув їх і звелів підійти до нього, і вони схилилися перед ним, як слуги перед своїм господином” [20, 142]. У вельській мітоепічній поемі *Битва дерев* (“ця битва є відгомонам мітологічного сюжету про боротьбу божеств Космосу і Хаосу” [20, 393]) Гвідіон (син богині Дон, сонячний бог) бореться із хтонічними силами: він “вгору підняв свій тонкий чарівний жезл (клюку. – П. С.), молитву творячи небесам” перед битвою із могутнім Пеллігом” [20, 261], та, торкнувшись сим “тонким чарівним жезлом”, сотворив легендарного співця-мудреця, чародія і могутнього воїна Талієсіна (предвічного “свідка історії”), який б’ється із силами Аннуїна (підземного царства) [20, 263].

Єлена Новік, розглядаючи чудесні предмети персонажів російської чарівної казки, згадує “сильну і слабку воду, чарівну довбню, меч, помело, чародійну сорочку, в якій герой непереможний”, а серед них і (чарівну. – П. С.)

клюку [22, 137]. У *Коментарі* до власного англійського перекладу *Слова...* [33, 106] Владімір Набоков, витлумачуючи рядок, де Всеслав “волком п’ять переискаше...”, згадує із *Пісні останнього менестреля* Волтера Скотта “чаклуна Майкла Скотта, / Відомого всім мудрецам / Коли ж в Саламанці він віщий / Власний жезл піднімав, / Дрижали в Парижі всі Нотр-Дамські дзвони”. Отже, клюку (посох, жезл, просто палицю) можна вважати одним із найдавніших інструментів, які використовували у магії як магічну зброю. У пізніші часи (у XVIII – XIX століттях) легенди і перекази про чарівні жезли дали життя поширеному в літературних казках образу “чарівної палички”. З точки зору символіки клюка є відображенням Світового Дерева і, відповідно, священного коп’я Бога Світла Дажбога (Одіна, Луга, Аполлона...). Власне роль Світового центру відіграє в ряді магічних ритуалів устроєна в землю клюка, яка організовує і сакралізує простір навколо себе. Як і меч, клюка використовувалась для нагромодження та спрямування магічної енергії.

Отже, на основі численних ілюстрацій у європейській традиції чарівного предмета “клики” в фразі, яка досліджувалася – “Той (Всеслав) подпирєд кликами о кони” мова йде про “чарівні клюки”, а дія підпирання о[б] їх “кони” – о[б] кінці, о[б] гострі закінчення кляк, очевидно, була елементом магічного обряду (ритуалу), завдяки чому Всеслав, діткнувшись “стружжям” золотого стола київського, завоював дівицю-город Київ.

Bibliography and Notes

1. Адрианова-Перетц Варвара, *Стилистический и лексический комментарий к*

“Слову о полку Игореве”, [в:] Еadem, “Слово о полку Игореве” и памятники русской литературы XI – XIII веков, Ленинград: Наука 1968, с. 45-189.

2. Барсов Елпидифор, *Слово о полку Игоревѣ какъ художественный памятникъ Кіевской дружинной Руси*: В 3-хъ томахъ, Москва 1887, Томъ 1, 462 с.; Москва 1889, Томъ 3: *Лексикологія “Слова”*. А-М, 537 с.

3. [Біловолод Просович], *Слово о полку Игоревім* / Ред. Є.-Ю. Пеленський, Краків-Львів: Бистриця 1944, 112 с.

4. Болдирев Ростислав, *Комонь*, [в:] *Етимологічний словник української мови*: В 7 томах, Київ: Наукова думка 1985, Том 2: *Д-Копці*, с. 540.

5. Булахов Михаил, “Слово о полку Игореве” в переводах на славянские языки XIX-XX вв., Минск: Беларуская навука 2013, 360 с.

6. Булаховский Леонид, *Заметки к спорным местам “Слова о полку Игореве”*, [у:] *Радянське літературознавство* 1955, № 18, с. 52-53.

7. Виноградова Вера, *О некоторых словах и выражениях в “Слове о полку Игореве”*, [в:] “Слово о полку Игореве” и его время, Москва: Наука 1985, с. 126-153.

8. Возняк Михайло, *Вплив “Слова” на пізнішу літературу*, [у:] *Idem, Історія української літератури*: У 3-х томах, У Львові: Просвіта 1920, Том 1: *До кінця XV віку*, 344 с.

9. Грунський Микола, *3 коментарів до “Слова о полку Игоревім”*, [у:] *Ювілейний збірник на пошану акад. Михайла Сергієвича Грушевського: з нагоди шістдесятої річниці життя та сорокових роковин наукової діяльності*, У Києві 1928, Том 2: *Частина історично-літературна*, с. 190-194.

10. Денисюк Иван, *Из спостережень над текстом “Слова о полку Игоревім” (спроби нового прочитання деяких місць)*, [у:] “Слово о полку Игоревім” як пам’ятка української літератури (до 820-річчя написання твору) / Ред. П. Салевич, Львів: Спадщина предків; Дрогобич: Коло 2011, с. 110-124 (*Studia philologica*).

11. *День полив’яної казки. Збірка казок за мотивами українських народних легенд та переказів* / Уклала Оксана Радущинська. Web. 9. 04. 2016. <http://abetka.ukrlife.org/radushynska_kazky6.html>.

12. Дмитриев Лев, *История первого издания “Слова о полку Игореве”: материалы и исследования*, Москва-Ленинград 1960, 377 с.

13. Зимин Александр, *Слово о полку Игореве*, Санкт-Петербург 2006, 516 с.

14. *З невичерпної криниці: Казки українських Карпат* / Запис і упорядкування Миколи Зінчука, Львів 1994, 304 с.

15. Іларіон, митрополит, *Слово про Ігорів похід: літературна монографія*, Вінніпег: Волинь 1967, 250 с.

16. Калинець Ірина. *Студії над “Словом о полку Игоревім”*: монографія; відп. ред. Я. Дашкевич, Львів: Місіонер 1999, 168 с.

17. Колесов Владимир, *Комонь*, [в:] *Енциклопедія “Слова о полку Игореве”*: В 5 томах, Санкт-Петербург 1995, Том 3: *К-О*, с. 65-67.

18. Колосовъ Митрофанъ, *Новыя данныя былиннаго творчѣства Сѣвернаго края: Онежскія былины записанныя Александромъ Ѳедоровичемъ Гильфердингомъ лѣтомъ 1871 года*, [в:] *Філологіческія Записки* 1874, Выпускъ 2, с. 1-17.

19. Лихачев Дмитрий, *Комментарий исторический и географический*, [у:] “Слово о полку Игореве”. *Сборник исследований и статей* / Ред. В. Адрианова-Перетц, Москва-Ленинград 1950, с. 375-466.

20. *Мабиногион. Легенды средневекового Уэльса*, Москва: Аграф 2002, 416 с.

21. Миллеръ Всеволодъ, *Взглядъ на “Слово о полку Игоревѣ”*, Москва: Типографія Ѳ. Миллера 1877, 260 с.

22. Новик Елена, *Система персонажей русской волшебной сказки*, [в:] *Структура волшебной сказки*, Москва 2001, с. 122-162 с.

23. Павловъ Николай, *Слово о полку Игоревѣ*, Москва: Въ Университетской типографіи 1874, 43 с.

24. Партыцкій Омелян. *Темнѣ мѣстця в “Словѣ о полку Игоревѣ”*, У Львовѣ 1883, Часть перша, 110 с. (Передрук із “Зорѣ”).

25. Пекарский Петръ, *“Слово о полку Игоревѣ” по списку, найденному между бумагами императрицы Екатерины II*, [в:] *Записки императорской АН*, Санкт-Петербургъ 1864, Томъ 5, Приложение 2, с. 1-43.
26. Перетц Володимир. *“Слово о полку Игоревім” – пам’ятка феодальної України-Руси XII віку / Вступ. Текст. Коментар* (Збірник історико-філологічний Відділу УАН № 33), У Києві: З друкарні Української Академії Наук 1926, 352 с.
27. Потєбня Александръ, *Отрывки изъ перевода Одиссеи*, [у:] Потєбня А. А. *Изъ записокъ по теоріи словесности*, Харьковъ 1905, Приложения, с. 538-583.
28. Потєбня Александръ, *Слово о полку Игоревѣ. Текстъ и примѣчанія*, Воронежъ 1878, 160 с.
29. *Сага о Торстейне Погибели Хуторов*, [в:] *Изъ рассказов о древнеисландском колдовстве и Сокрытом Народе*, Москва-София 2003, с. 130-139.
30. Свідзінський Володимир, *Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега*, [у:] *Idem, Твори: У 2-х томах / Видання підготувала Елеонора Соловей*, Київ: Критика 2004. (Відкритий архів), Том. 2: *Переклади. Статті. Листи*, с. 241-259.
31. *Словарь-справочник “Слова о полку Игореве”*: В 6-ти випусках, Ленинград: Наука 1973, Выпуск 4: *О-П*, 234 с.
32. *Словник української мови*: В 11-ти томах, Київ: Наукова думка 1973, Том 4: *І-М*, 840 с.
33. *Слово о полку Игореве*, Санкт-Петербург: Академический проект 2004, 136 с.
34. *Слово о походе Игоревім Игоря сина Святославового внука Олегового / Передне слово, переклад та примітки Павла Салевича*; Львів: Відділення Інституту Літератури імені Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Львів 1999, 80 с.
35. Срезневский Измаил, *Словарь [древне]русского языка*: В 3-х томахъ, Санкт-Петербургъ: Типографія Императорской академіи наукъ 1893, Том I: *А-К*, IX с., 1420 стлб., 49 с.
36. *Слово про Ігорів похід. Український лицарський епос княжих часів / У переспіві та поетичному перекладі подав Микола Матіїв-Мельник*, Львів 1936, 56 с.
37. Соколова Лидия, *Образ Всеслава Полоцкого в “Слове о полку Игореве”*, [в:] *ТОДРЛ*, Санкт-Петербург 2003, Том 53, с. 23-58.
38. Творогов Олег, *Клюка*, [в:] *Энциклопедия “Слова о полку Игореве”*: В 5 томах, Санкт-Петербург 1995, Том 3: *К-О*, с. 44-45.
39. Топоров Владимир, *Тема города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. Заметки по реконструкции текста*, [в:] *Исследования по структуре текста*, Москва 1987, с. 121-132.
40. Яценко Борис, *“Слово о полку Игоревім” та його доба* (Комплексне дослідження), Київ: Видавництво імені Олени Теліги 2000, 256 с.
41. Югов Алексей, *Образ князя-волшебника и некоторые спорные места в “Слове о полку Игореве”*, [в:] *ТОДРЛ*, Москва-Ленинград 1955, Том XI, с. 14-21.
42. *Das Igorlied: Text mit Einleitung und Erklärungen für den Hochschulgebrauch / Herausgegeben vom Karl H. Meyer*. Berlin: im Verlage des Vereins zur Förderung der ukrainischen Wissenschaft und Kultur 1933, 32 s. (Beiträge zur Ukrainekunde / Herausgegeben vom Ukrainischen wissenschaftlichen Institut; Heft 4).
43. *Mann Robert, The Igor Tale*, Slavica Publishers Columbus Ohio 1999, 196 pp.
44. *Słowo o pułku Igora / Przekład Augustyna Bielowskiego z objaśnieniami i wstępem Bohdana Łepkiego*, Brody: Nakładem i drukiem księgarni Feliksa Westa 1906, 55 s.
45. *Słowo o pułku Igora / Przełożył Bohdan Łepki*, Kraków: Nakładem autora 1905, 55 s.
46. *Słowo o pułku Igorowym / Przekład i opracowanie Jana Dalibora Wahylewycza; Do druku przygotował Ołeh Kupczyński*, Przemyśl: Południowo-Wschodni Instytut Naukowy w Przemyślu 1999, 150 s.

Olena Peleshenko

**THE FIGURE OF SIMILARITY AS A COMPOSITIONAL AND EXEGETICAL
TOOL IN MEDIEVAL AND EARLY MODERN “PILATIANA”**

National University “Kyiv-Mohyla Academy”, Ukraine

Олена Пелешенко

**ФІГУРА ПОДІБНОСТІ ЯК КОМПОЗИЦІЙНИЙ І ЕКЗЕГЕТИЧНИЙ
ПРИЙОМ У СЕРЕДНЬОВІЧНІЙ І РАННЬОМОДЕРНІЙ “ПИЛАТІАНИ”**

Abstract: The article considers the figure of similarity as a literary device and exegetical framework within narrative and symbolic structures of medieval literary texts and traces ontological roots and philosophical sources of this rhetorical strategy. The theoretical model suggested in the paper offers a new approach for analyzing 1) the allegorical complexity of mirror characters in medieval literature; 2) the phenomenon of interchangeability of “formalized heroes” (L. Ginzburg); 3) the role of so-called “biblical thematic clues” (R. Piccio) and catalogues in the New Testament apocryphal plots. It is also proposed to distinguish internal (in-text) figures of similarity and external ones, anchored in genre memory that contains all the ethical and aesthetical programs of pre-existing texts.

From a literary history perspective, the author makes an attempt to classify figures of similarity and their functions in apocryphal and belletristic narratives from Ukrainian manuscripts of the 13th – 18th centuries, namely in different versions of *The Acts of Pilate*, *The Passion of Christ*, *The Tale of Judas the Betrayer of our Lord Jesus Christ*, *Pilate and St. Stephan*. It is shown that there are two independent strategies of depicting Pontius Pilate established in Christian apocryphal literature: the first group of texts is based on the mythologeme of the great sinner, whereas the second group is rooted in the theme of a repentant sinner. Although antinomical exegetical lines appealed to distinct subjects of depiction, they were grounded in different generic canons and derived from different biblical thematic clues.

Special attention is given to the compositional potentiality of the motif of spiritual similarity in apocrypha about Pontius Pilate and inter-genre dialogism of legendary apologies of Pilate with hagiographical works.

Keywords: Pontius Pilate, medieval literature, external / internal figure of similarity, apocrypha, biblical thematic clue

У середньовічній культурі, зіпер- риторика регулювала всі форми
тій на поетику «загального місця», письмової й усної комунікації. Кож-

на земна подія могла бути прочитана крізь призму священної; кожен індивідуальний характер чи явище дедуктивно виводилися із вищої сфери значень. Житійні герої часто мали своїх відповідників у Святому Письмі (залежно від типу подвижництва) й виписувалися максимально подібними до них: для прикладу, паломницькі оповідки зазвичай спиралися на біблійну метафору виснажливої дороги, яка неминуче актуалізувала у читачів асоціації із Всесвітнім потопом і плаванням Ноя у ковчезі (Буття, 8: 11), а також мандради пустелею Мойсея, пророка Іллі в Старому Заповіті, а в Новому Заповіті – Христа.

На думку Рікардо Піккіо, чимало православних слов'янських літературних текстів можуть бути проінтерпретовані як приклади біблійної екзегетики [15, 435] (від давньо-грецького *ἐξήγητικά*, від *ἐξηγήσις*, «тлумачення, виклад»). У середньовічному письменстві «біблійні тематичні ключі» [15, 435] з'являлися незалежно від жанрово-тематичного кола текстів у структурно маркованих місцях. Ідеться про повторювану композиційну схему, нетипову для сучасного літературного поля: «вища сфера значень», закладена в тексті завдяки уподібненню сюжету оповіді до біблійного або ж апокрифічного, продукувала низку імпліцитних підтекстів: «словесні знаки мали тлумачитися за допомогою подвійного коду – їхнього безпосереднього контексту та вихідного зразка» [15, 436]. Середньовічний реципієнт знав, що ці два смислових рівні є однаково істинними.

Біблійний тематичний ключ міг складатися як із прямих цитат

зі Святого Письма, так і з опосередкованих реляцій до сакральних текстів, однак усі вони слугували способом оприявлення читачеві в умовних кордонах риторичних фігур «найвищої теми» [15, 437], яка об'єднує всі імпліцитні підтексти земної події, описуваної наратором.

Петар Біцилли виокремлював два основних принципи середньовічного світовідчуття – символізм та ієрархізм. Так, «символічність світу – перша умова єдності світобудови. Друга – ієрархічність. Легко зрозуміти внутрішній зв'язок обох принципів. Справді, усі “речі видимі” мають властивість продукувати «речі невидимі», бути їхніми символами. Але не всі однаково. Кожна річ – це дзеркало, але є дзеркало з більш гладкою поверхнею, а є з менш гладкою. Тільки це змушує нас мислити про світ як ієрархію символів» [6, 14-15], яка водночас є й ієрархією цінностей. У систему засобів, за допомогою яких християнські автори описували цю модель світу, входили різножанрові тексти: Біблія, гомілетика, агіографія, історичні й космологічні твори. Кожен із жанрів «формував уявлення не тільки про світобудову загалом, але й кожен із них відповідав за свій, наперед заданий, божественний чи земний сегмент» універсуму [2, 6].

При цьому, за влучною характеристикою Лідії Гінзбург, дійовими особами творів зазвичай були так звані «формалізовані» герої, що варіювали «традиційні ролі, які вже стали готовою, вистояною формою для естетично переробленого досвіду» [7, 42]. Це означає, що середньовічний книжник, за спостереженням Марії Осовської про поняття зразка

й наслідування [13, 27], випишував воїна за моделлю ідеального воїна, а святого – з позицій, підказаних каталогом агіографічних топосів і рубрик. Дмитрій Ліхачьов називав це явище «літературним етикетом» [11, 344-437]. Тут доцільно провести паралель із середньовічним іконописом, де кожен об'єкт подавався з такої точки зору, з якої він може бути показаний якнайкраще. Йдеться про плюралізм точок зору та відсутність лінійної перспективи.

Свого часу Мішель Фуко визначив модель середньовічного пізнання, актуальну для Західної Європи аж до кінця XVI ст., як поєднання галузей герменевтики та семіології за допомогою *фігури подібності*, внаслідок чого пошук сенсу як автором, так і читачем у творі – це виявлення подібних речей [18, 54]. На рівні мистецького праксису фігура подібності виражалася у віддзеркаленні: «Світ зосереджувався на собі, земля повторювала небо, обличчя відбивалося у зірках, а трава ховала у своїх стеблах корисні для людини таємниці» [18, 55-56]. Таким чином, схожість або синтагматична об'єднаність речей тут і тепер (на позначення такого сусідства як філософської категорії М. Фуко пропонує латинський термін *convenientia* [18, 55]) у малярстві чи літературі Середніх віків не була випадковою: ідентичність речі визначалася її вписаністю у спільний знаковий універсум; акт статичного ототожнення мав глибокі онтологічні підстави.

За висловом Сергея Аверінцева, у акті «дефініювання “сутностей”, як і в акті їхнього клясифікування й каталогізації», рефлексивний раціоналізм Античності, Середніх ві-

ків і раннього Модерну «самостверджується» [1, 13]. У давньогрецькій культурі дослідник наводив приклад праці Деметрія Фалерського (IV – III ст. до Р. Х.), де античний автор вказує 21 тип епістолярної творчості (його послідовники збільшили кількість цих типів спершу до 41, а потім до 113). У схожий спосіб чинить і середньовічний книжник, використовуючи й клясифікуючи біблійні тематичні ключі як своєрідні згорнуті фабули-копії, фабули-дзеркала основного сюжету. Внаслідок такого «мерехтіння» «вищої теми» в апокрифі створюються нові семантичні поля, а також увиразнюється аксіологічне ядро твору.

Функціонування слова в просторі, де риторика панує як теорія й практика літератури, має свої особливості. Їй притаманний дедуктивний рух від загального до конкретного, тож описувана у творах літератури реальність постає як індивідуальне застосування «загального місця», а індивідуальний стиль – як «неповторна комбінація нескінченно повторюваних властивостей вислову» в рамках обраного жанрового канону [1, 28]. Зазвичай саме спосіб компонування різних рубрик у агіографії, різних жанрів, біблійних цитат і, для прикладу, вміння зблизити непов'язані (на перший погляд) сюжети у межах конкретного тексту були мірилами авторської майстерності.

Спробуймо розглянути екзегетичну й композиційну роль фігури подібності на прикладі апокрифічних оповідей про Понтія Пилата, засвоєних українською середньовічною літературою в часи Пізнього Середньовіччя й раннього Модерну.

Цей матеріал є особливо плідним для аналізу функцій фігури подібності в середньовічному письменстві, оскільки в християнській літературі образ префекта Юдеї, що судив Ісуса Христа є чи не найамбівалентнішим серед євангельських персонажів. Фактично, ми маємо справу з двома незалежними оціночними стратегіями в зображенні Понтія Пилата [12, 249]: або абсолютне засудження героя (тема великого грішника), або ж уподібнення його життєпису до житій святих (тема розкаяного грішника). Причиною цього слід вважати заскупі дані про біографію Пилата, подані в Тетраєвангелії і античній історіографії [14, 72]. Особливо зважаючи на те, що з IV ст. Пилатове ім'я входить до трійки згадуваних (окрім Ісуса Христа та Діви Марії) в Нікейському символі віри, а отже, щоразу згадується на літургії. Тому, починаючи із перших століть християнської ери, укладаються різноманітні легендарні оповіді, які б доповнювали лакуни в життєписі героя. Їхнє жанрове обрамлення й ціннісні установки напряму залежали від часу та середовища укладання або переписування.

Антонімічні екзегетичні лінії апелювали до різних предметів зображення, тож різножанрові апокрифи про Понтія Пилата, що з'явилися в українській літературі у XIII – XVIII століттях, послуговувалися різними біблійними тематичними ключами. З погляду феноменології середньовічного жанру, Пилат, який розкався й навернувся до християнства, та Пилат-братовбивця – це предикати абсолютно різних тем, сформованих у різних інтертексту-

альних просторах із різними ціннісними установками.

У межах розвідки пропоную зосередитися на трьох способах застосування фігури подібності у середньовічному тексті та етичних і естетичних наслідках цього прийому.

Насамперед, говорячи про фігуру подібності в апокрифічній «пилатіяні», на мою думку, необхідно розмежовувати *внутрішню (інтекстову)* та *зовнішню (позатекстову)* фігуру подібності.

I. Зовнішня фігура подібності: сотник Лонгин, Понтій Пилат і одна предикативна роль на двох

Ще у перші століття християнства починають з'являтися легендарні тексти, напряму дотичні до апокрифічного Євангелія від Никодима, які входять у літературознавчий обіг під назвою *Пилатових актів*. У них оповідається про прихід із Єрусалиму до римського цезаря жон-мироносиць; розповіді імператорові про суд над Ісусом Христом і про чудеса, здійснені ним; лист до Пилата й прихід останнього з хітоном Христа до цезаря; самогубство Пилата й митарство його душі й тіла після смерті. Усі ці тексти є розгорнутими парафразами одне одного, а тому встановити первинність / вторинність тієї чи іншої версії можна лише гіпотетично.

До так званих *Пилатових актів* належить і корпус оповідей про магичні властивості однієї з найважливіших християнських реліквій – про хітон Христа. Зокрема, у книзі *Страсті Господа нашого Ісуса Христа* (назва омонімічна й не має нічого спільного з україно-білоруською по-

вістю *Страсті Христові* XV ст. [16, 1-84]), видану Іваном Франком за рукописом XVII ст., подибуємо фрагмент *Перепису Пилата з Тиберієм, смерть Пилата і покаранє Жидів*. Сюжет можна редукувати до основної події: Тиберій викликає до Риму Пилата, той з'являється перед очі кесаря в хітоні Христа, який впливає на настрій Тиберія: щойно суддя Ісуса одягає хітон, у кесаря зникає гнів у серці, а щойно знімає, він прагне засудити Пилата [3, 355].

Однак у різних списках *Пилатових актів* можна спостерегти не лише дрібні відмінності в деталізованості певного мікросюжету, способі самогубства Пилата чи імені кесаря (Тиберій / Клавдій / Август), а й появу *взаємозамінних євангельських персонажів*. Так, у тій самій книзі *Страсті Господа нашого Ісуса Христа* кількома десятками сторінок раніше вже римський легіонер Лонгін виконує функції, тотожні до Пилатових. Так, віднаходимо в епізоді про нешиту ризу Ісусову, здатну впливати на настрій Тиберія, а також зцілювати хворості імператора: «И начаша в полатѣ входити по единомуѣ. Егда вниде Лонгин сотникъ пакы в вполатѣ кесаревѣ, и тогда бысть трусъ велии и поколеба сѧ основаніе полатное, хотя пакы пасти сѧ полатѣ» [3, 351]. Після цього Лонгін, як і Пилат у суміжних текстах корпусу, викладає історію страстей Христових і його ризи. Тоді «кесарь повелѣ Лонгінѣ изыти вонъ из полаты и снагнати с себе ризѣ Христовѣ и принести ю пред сѧ» [3, 352]. Завершується оповідь традиційним уздоровленням Тиберія.

Ім'я Лонгіна відоме лише з апокрифічних джерел; про пронизування списом боку розп'ятого Ісуса Христа римським сотником (цен-

туріоном) згадує лише євангеліст Іван (Іван 19: 31-37). За легендою, під час страти кров Христа бризнула Лонгинові у вічі, і він зцілювся від хвороби очей. Апокрифічна традиція уподібнює Лонгіна із Понтієм Пилатом; вони стають предикатами однієї теми (чудесних властивостей хітона Христа) в різних текстах, але спільному інтертекстуальному просторі. Адресати новозавітніх легенд чудово розуміли, що внутрішні кордони конкретного апокрифічного тексту є розімкненими до усього семантичного континууму писемної культури свого часу, тож позатекстова подібність предикативних ролей Пилата й Лонгіна є своєрідним екзегетичним прийомом.

II. Внутрішня фігура подібності: Понтій Пилат стає патроном Юди Іскаріота

У текстах, де Понтій Пилат є чи не ейдетичним втіленням мітологіями великого грішника, тіло якого після самогубства було кинуте в Тибр, але було знехтуване всіма стихіями (у перекладній повісті *Страсті Христові* XV ст., базованій на *Золотій легенді* Якова Ворагінського, *Пилатових актах*, *Сказанні учителя церковного Ієроніма святого про Юду предателя Господа нашого Ісуса Христа* тощо) фігура подібності слугуватиме радше способом звести до спільного знаменника («каталогізації») вродженої зіпсутости всіх традиційно негативних персонажів євангельської історії та їхньої деіндивідуалізації.

У повісті *Життя нашого Господа Ісуса Христа од преворотных жидов (Страсті Христові)*, перекладеній не пізні-

ше другої половини XV ст. українсько-білоруською мовою, «юдейського старосту» Пилата змальовано бастардом і братовбивцею [16]. Нині вважається, що пам'ятка являє собою місцеву компіляцію католицьких пасій із використанням апокрифічних і фольклорних джерел. У третій частині повісті навіть міститься окрема пригодницька фантастична повість *О порожденіи Пилата*, сюжет якої близький до 45-го розділу *Золотої легенди* (*Legenda Aurea*) єпископа Генуї Якова Ворагінського (XIII ст.).

Рукопис Іллі Яремецького-Білашевича вміщує *Сказання учителя церковного Ієроніма святого про Юду предателя Господа нашого Ісуса Христа*, що є ще однією рецепцією *Золотої легенди* на західноукраїнському ґрунті й містить так званий християнізований «едипівський сюжет». Життєпис Пилата дуже близький до поданого у *Страстях Христових*; життєпис Юди фактично дублює Пилатів. Окрім того, як зазначає *Сказання про Юду зрадника*, авторство якого в східнослов'янському світі помилково приписувалося Ієронімові Блаженному, походить із того самого латинського джерела, що й фрагмент оповіді про народження Пилата у повісті *Страсті Христові – Золотої легенди* Якова Ворагінського, який, своєю чергою, наслідував грецьку легенду, згадка про яку міститься уже в трактаті Орігена *Проти Цельса* (I пол. III ст.). У ній задекларовано, чому Пилат і Юда є братами по духу, а також чому Юда «був угодним єгемону»: «Пилат же звидѣвъ Юдѣ, яко неправомодовенъ емѣ, прїять его вот дворѣ свой. Не по мнозѣи же времени начатъ сѣло любити его

и сотвори того старшинѣ и стронтелеа домѣ своемѣ, и вси слѣги от мала до велика, даже до велика, послѣшахѣ его» [3, 344]. І хоча у *Золотій легенді* життєписи Понтія Пилата та Юди Іскаріота існують окремою, незважаючи на їхню різьчу подібність, автор цієї повісті вже намагається дослідити, чому Яків Ворагінський зображує Юду і Пилата майже близнюками, а також на основі цієї подібності намалювати психологічний портрет героїв, між якими раптово спалахує дружба.

Батьки Юди, Рувим і Цеборія, начебто мешкали у Єрусалимі. У них трапилося нещастя – їхній новонароджений син Юда помирає, після чого, вельми засмутившись, вони вкладають його тіло в човен і пускають в море, та дитя чарівним чином оживає. Човен Юди пристає до берегів острова Іскаріот, і хлопець потрапляє до цариці, де і виховується з її рідним сином, який згодом починає ображати знайду. Очевидно, цей сюжет скалькований із життєпису Пилатуса у *Золотій легенді*: один король спокусив дочку мірошника Атуса на ім'я Піла. Народивши позашлюбну дитину, вона дала їй ім'я «Пилат», складене з імени власного батька і свого. Вже у ранньому дитинстві Пилат убив свого зведеного брата, законного спадкоємця, і незабаром був відісланий до Риму. Там він потоваришував із сином французького короля, але вбив і його. Згодом Пилат був призначений правителем на «острів Понт» (звідси його прізвисько «Понтійський»). Жорстокістю свого правління він привернув до себе симпатії царя Ірода, і той зробив Пилата намісником Юдеї. Обидва грішники убивають своїх названих братів і тікають,

хто куди: Пилат – до острова Понцій, а ось Юда – до рідного Єрусалиму, куди він потрапляє невпізнаним. Пилат, як герой-дарівник у чарівній казці, допомагає Юді здійснити ініціацію й посилає його по яблука Рувима в сад рідного батька. У сутичці, що корелює з аналогічним мотивом батьковбивства Едипом у античній мітології, Рувим-Лай падає мертвим: «Послѣди же Юда взем камень, ударив ѹ вѣи и убивъ Рувима азвон смертною, отца своего, яблок же вземши принесе ко Пилатѹ и вса приключившаа са емѹ возвѣсти» [3, 344]. Здійснюється пророцтво, і Едіп-Юда отримує з вдячності старости (Пилата) за його наказом дружину багатія Рувима – красуню Цеборію: «Нѣкоемѹ же времени минѹвшѹ Пилат все имѣніе Рувима и Циборію, женѹ его, матерѹ Юдинѹ, за женѹ Юдѹ, возлюбленномѹ отрокѹ своемѹ отдале» [3, 345]. Після викриття кровозмішення Юда приєднується до учнів Христа, а зрадивши вчителю, вішається на дереві.

Існує й інша версія сказання про Юду за списком XVIII ст. (рукопис о. Стефана Теслевцьового), що увійшла до складу переробки слова Євсевія Александрійського на Великий четвер. Перша частина оповіді майже не відрізняється від *Сказання Ієроніма...*, однак батьків Юди вже звать не Рувим і Циборія, а Симеон і Левайда [3, 348]. Також у цьому оповіданні Пилат майже не згадується й точно не фігурує як особа, що здатна впливати на долю Юди.

Отже, принцип домінування топіки над феноменом, загального над індивідуальним чи не найкраще можна простежити на основі уподібнення белетристичних життєписів традиційно негативних новозавітних персонажів. Оскільки відомості

про родовід Понтія Пилата та Юди Іскаріота у Святому Письмі подано досить скупо, починаючи із перших століть християнської ери, укладаються різноманітні генологічні легендарні оповіді, жанрове обрамлення й ціннісні установки яких напряму залежали від часу та середовища укладання або переписування.

У середньовічній белетристиці фігура подібності, ґрунтована на мотиві схожості двох братовбивць, дозволяє підкреслити духову спорідненість Юди Іскаріота та Понтія Пилата (а у *Золотій легенді* до них доєднується ще й Ірод), ампліфікувати мотив вродженої зіпсутости, а також уподібнити їхні життєписи до історії старозавітного Каїна (Буття 4: 8-16), що у християнізованих легендах про великого грішника часто слугує біблійним тематичним ключем. Недарма в апокрифічній традиції ні тіло Каїна, ні Юди, ні тіло судді Христа не можуть бути прийняті землею, що пов'язано із відгомонами архаїчних хтонічних культів землі й свідчить про високий ступінь інкорпорації до тексту до фольклорних матриць.

III. Фігура внутрішньої подібності: що спільного між Понтієм Пилатом, апостолом Павлом і первомучеником Стефаном

У низці апокрифічних творів, поширених на українських етнічних землях, Понтій Пилат постає страждальцем за християнську віру; у цих текстах роль фігури подібності була ще важливішою. Але якщо оповідання *Пилат і пресвята Богородиця* (XVIII ст.) скомпоновано за структурою богородичного чуда, а в *Слові, як*

обвинувати Марфа Пилата перед царем Августом описано добровільно прийняту Пилатом мученицьку смерть від рук римського імператора Августа, у оповіданні *Пилат і св. Стефан* із Львівського рукопису XVI ст. йдеться про страждання Пилата за віру й опісля служіння християнській громаді. Перед нами – типовий «житийний» герой, а саме – фундатор церков [14, 76].

Діялог апологій Пилата та агіографії був закономірним.

Насамперед, стрижнева тема оповідання – навернення представника язичницької еллінсько-римської цивілізації та його преображення під впливом християнської віри – була подібна до десятків аналогічних сюжетів із житій, а тому могла бути описана за допомогою тих самих риторичних прийомів, топосів, рубрик, біблійних тематичних ключів, що варіювалися залежно від обраного автором типу *imitatio Christi*.

Також не слід забувати, що інтерес до традиційно негативних персонажів євангельської історії зумовлений центральною позицією в моральній проповіді християнства вчення про каяття та відпущення гріхів. У християнській агіографії легенда про великого грішника мала особливу місію, оскільки «поряд із постаттю праведника виступає принципово інший святий – великий грішник, який піднімається до величчя покаяння з глибини морального падіння» [8, 797].

Зразками для великої кількості таких оповідань, поширених як у західноєвропейському, так і східному християнському ареалах, були насамперед євангельські притчі про розбійника, митаря і блудниць,

а також, що особливо важливо для нашого дослідження, чудесне преображення гонителя християн Савла, його *сліпоту і прозріння*: «І хвили тієї відпала з очей йому ніби луска, і зараз видющий він став... І, вставши, охрестився, і, прийнявши поживу, на силах зміцнів. І він зараз зачав у синагогах звіщати про Ісуса, що Він Божий Син. І дивом усі дивувалися, хто чув, і говорили: Хіба це не той, що переслідував в Єрусалимі визнавців оцього Ім'я, та й сюди не на те він прибув, щоб отих пов'язати й привести до первосвящеників?» (Діяння 9: 18-21).

Перша частина *Пилата і св. Стефана* здебільшого сфокусована на діяннях первомученика, у другій частині апокрифа до префектові уві сні являється св. Стефан і просить звести храм в його ім'я. «Завтра же встанє Пилат с радостію великою и сътвори церковь красну свѣтлим и блаженнымъ мученикомъ, заповѣдавъ благолѣпной памѣти добрыхъ мучениковъ» [4, 258]. Згодом первомученик повідомляє Пилатові про дату близької смерті (сприймалася, звісно, як благо й передчуття райських блаженств). Сім місяців по тому «еще же и жена его почи с миромъ» [4, 258]. Маємо мотив сходження святого до великого грішника й напучування останнього на благі діяння. У оригінальній писемній традиції до цього різновиду тяжіють деякі новели *Киево-Печерського патерика*, особливо показовим є видіння Симона, згодом розкриті святому преподобному Антонієві Печерському.

Так, коли Симон був у дорозі, розпочалася велика буря, у якій ніхто вже не сподівався вижити. Під час молитви Симон побачив церкву в небі, і думав, що ж то за церква. Го-

лос Діви Марії пояснив, що вона сотворитися преподобним в ім'я Божої Матері, і в ній же й буде похований Симон [9, 10]. А так звертається до Пилата святий Стефан: «Възлюбленниче мой, ни скорби, ни плача [...], но створи молитвенный храмъ в иена наша, напиги еже по сие родѣ творити памяти наши мѣсца апрѣла, акож почитахом, по седмем мѣсци и ты почиши с нами» [4, 258]. Цікаво, що, на відміну від *Києво-Печерського патерика*, у апокрифі відсутні чіткі вказівки щодо архітектурних особливостей церкви, озвучено лише географічні координати та на честь кого вона має бути збудована. Характерно, що схожими є не лише діалоги Симона (Шимона) із Дівою Марією та Пилата зі Стефаном. Навіть самі герої типологічно подібні. Обидва – колишні іновірці й грішники, але завдяки виконанню Божих вказівок і зведенню храмів стають благословенними Богом. Отже, апокрифічний мотив цілком вписується у семантичний континуум оригінальної києво-руської писемности та є її органічним доповненням.

Сама історія навернення Понтія Пилата до християнства через побачений ним сон є віддзеркаленням жанру оніричної біографії, що виникає в добу пізньої Античності й стає напрочуд популярним у Середні віки [10, 286]. Оніричні мотиви домінували у життях святих мучеників і грішників, що розкаялися. За узагальненням Жака Ле Гоффа, саме зі сновидіннями в агіографії з'єднані головні події життя християн тих часів: навернення, контакт із Богом, мучеництво [10, 256]. У трактаті Орігена *Проти Цельса* (I, 46) говориться: «Багато хто прийшов до християнства немовби проти власної волі:

якийсь дух несподівано повернув їхні серця від зненависти до цього вчення – до готовності вмерти за нього, навівши їм видіння чи сон» [10, 259]. У випадку Понтія Пилата цим «духом» є святий первомученик Стефан, якого було каменовано (побито камінням) у 33 – 36 роках після суду над ним у Синедріоні за християнську проповідь у Єрусалимі.

Загалом, спалах розвитку концепцій сновидінь у середньовічній уяві був «пов'язаний із модою на подорожі в потойбічний світ» [10, 260]. З цього випливає, що сюжетна матриця могла бути запозичена з жанрів візій грішників, що розкаялися (*Чистилище св. Патрика, Видіння Тундала* та ін.), і доповнена елементами агіографічного сюжету про фундатора церков. Наскрізний образ собору на честь первомученика відсилає до Книги Ісайї, на якій будувалася промова Стефана в Єрусалимі.

На суді в Синедріоні Стефан починає свою розповідь із виходу Авраама із Месопотамії та доходить до будівництва Соломоном Єрусалимського храму. У промові істинний пророк і законодавець Мойсей протиставляється Ааронові, що зробив золотого тельця (Діяння 7: 39-41); Давид, якому було заборонено будувати Храм (2 Царі: 7) – Соломонові, що його побудував; Скинія – Храму. Міркуючи про Храм, Стефан наводить слова пророка Ісайї: «Таж усе це створила рука Моя, і так все це сталося, говорить Господь!» (Ісайя, 66: 2). Святий завершує свою проповідь висновком: «але не в рукотворнім [домі] Всевишній живе» (Діяння, 7: 48), за що й був побитий камінням, оскільки епітет *рукотворний* у кон-

тексті гебрейської словесності був стилістично маркованим і вживався лише для опису язичницьких ідолів.

Отже, у образі «церкви красної» актуалізовано концепт нерукотворного храму. Апокриф відсилає як до Книги пророка Ісайї, на якій будувалася промова Стефана в Єрусалимі, так і до новозавітних текстів. Це підводить до думки, що Пилат у нарративній структурі оповіді є ідеальним оніричним героєм, якому надається право, як і Соломонові, зводити Храм.

У Замоїському рукописі міститься оповідання *Мученіє св. Великого первомученика Стефана*, у якому перша частина – це власне розповідь про останні дні первомученика – на рівні сюжету є точним відповідником оповідання *Пилат і св. Стефан*. У обох редакціях образ Савла-Павла виразно апокрифічний. Якщо у Новому Завіті Савло – радше пасивний свідок убивства св. Стефана, то у цих оповіданнях він, за словами Івана Франка, «вллаєть ся по простѣ верховодом, формальним комендантом убійства не лише Стефана, але також свого вчителя Гамалиїла та члена найвишого синедріонѣ Нікодима» [17, XIX]. Так, «и разгнѣвав ся Савла, воземъ котыгы, савга положи на столѣ сѣн и повелѣ людем си възложити рѣки нанѣ [Стефана] дѣжче розгнѣваний Савла повѣв камінням покити його [Стефана]» [4, 32]. По смерті первомученика люди «сотвориша... плачь великъ вси над Стефаномъ три дни и три ноци, и въземше телеса сватыхъ и сѣтвориши комѣждо телеси ковчегъ севевранъ и положиша телеса сватыхъ, написаша комѣждо телеси имя емѣ, а в нем же сватый Стефан лежаше, златомъ оковавшѣ» [4, 33]. У оповіданні *Пилат і св. Стефан* жест творення «ковчегу срібного» приписується Пилатові. У фіналі

янгол приймає душу «мученика за людське спасіння» на небо; у оповіданні *Пилат і св. Стефан* райське блаженство вготоване й префектові із родиною. Таким чином, усунений діалог із агіографічним каноном дає можливість переписувачеві створити зовсім інший текст (а не редакцію) перекладної пам'ятки.

Можна погодитися з Іваном Франком, що за вилучення Пилатової лінії відповідальний саме русин. Його внутрішній цензор так і не зміг повірити в навернення в християнство, а тому натхненно прибрав із твору все, що могло б свідчити про прощення цього розкаяного грішника. Навіть неозброєним оком у Замоїському рукописі можна помітити граматичні неузгодження: якщо йдеться про творення «ковчегу срібного» над тілом первомученика Стефана, звідки там беруться інші «телеса сватыхъ»? І хоча грецький протограф втрачений, якщо проаналізувати логіку «нецензурованого» твору, то стане зрозумілим, що історія преображення юдея Савла, переслідувача перших християн, на Павла слугувала біблійним тематичним ключем для оповіді римлянина-язичника Понтія Пилата, що засудив Христа, але потім розкаявся й відкрився світлові Нового Заповіту.

Середньовічний книжник зазвичай використовував біблійні тематичні ключі для того, щоб розставити дидактичні акценти вихідного зразка при творенні нового сюжету. Ототожнення Савла й Пилата має глибокі онтологічні підстави, які безсумнівно усвідомював переписувач *Мученія св. Великого первомученика Стефана*.

Патетика тексту – це всесильність покаяння, експліковано мотивом заступництва первомученика Стефана за Пилата, а також те, що «ні елліна, ні юдея» не існує, коли людина справді стає на шлях пошуку того, що є *Істиною*. Як бачимо, відчуття діяхронної глибини канону оповідей про грішників, що розкаюлися, у авторів прототексту було дуже чітким. Відповідне повідомлення сприйняв і перекладач-переписувач Львівського списку, а ось його колега у Замойському рукописі не був згодний із трансляцією цінностей, почасти закладених навіть у формі твору, і тому вилучав усе зайве, не дбаючи про численні синтаксичні й символічні неузгодження свого матеріалу.

Отже, у оповіданні *Пилат і святий Стефан* апокриф мімікрує під агіографічну матрицю, запозичує з неї образ предикативного героя як порожнього означника й наповнює його новим змістом завдяки фігурі подібності, яка дозволяє уподібнити чудесне преображення Савла, який призвів до смерті первомученика Стефана, і Понтія Пилата, який із судді Христа перетворюється на фундатора християнського храму.

Як підсумок, можна ствердити, що в середньовічних апокрифічних і белетристичних біографіях новозавітних героїв індивідуальні риси персонажів визначалися відповідністю біблійним тематичним ключам та підпорядкованістю їхнім предикативним ролям, у свою чергу заданими жанром, а відтак – предметами зображення та сферами вживання. Жага пошуку Істини у взаємопо-

дібненні речей перебувала в осерді середньовічної епістеми. З огляду на граничну незамкнутість середньовічного твору до вертикалі жанрової / культурної пам'яті, вибір канону, у просторі якого твориться кожен конкретний текст літературної «пилатіяни», є актом етичним і естетичним. Поява в одному артефакті дзеркальних наратем (внутрішня фігура подібності) або ж поява ізофункційних предикативних героїв у різних апокрифах (зовнішня фігура подібності), часто постає єдиною можливою формою моральної оцінки життєвого шляху євангельських персонажів.

Bibliography and Notes

1. Аверинцев Сергей, *Античная риторика и судьба античного рационализма*, [у:] *Idem, Образ античности*, Санкт-Петербург: Азбука-классика 2004, с. 7-39.

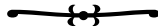
2. Александров Александр, *Предисловие*, [у:] Джиджора Евгений, *Исследования по средневековой литературе XI – XV вв.: сборник научных работ*, Одесса: Астропринт 2012, с. 5-6.

3. *Апокрифи і легенди з українських рукописів: У 5 томах / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко, Том II: Апокрифи новозавітні*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2006, 532 с.

4. *Апокрифи і легенди з українських рукописів: У 5 томах / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко, Том III: Апокрифи новозавітні. Апокрифічні діяння апостолів*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2006, 456 с.

5. *Біблія або Книги Святого Письма Старого і Нового Заповіту: із мови давньоєврейської та грецької на українську наново перекладена*, Українське Біблійне товариство 1991, 959 + 296 с.

6. Бицилли Петр, *Элементы средневековой культуры*, Москва 1995, 264 с.
7. Гинзбург Лидия, *О литературном герое*, Ленинград 1979, 224 с.
8. *Історія української літератури*: У 12 томах, Том 1: Давня література (X – перша половина XVI ст.) / Ред. Ю. Пелешенко, М. Сулима. Київ: Наукова думка 2013, 840 с.
9. *Києво-Печерський патерик* / Переклали із церковносл. М. Кашуба і Н. Пікулик, Львів: Свічадо 2010, 192 с.
10. Ле Гофф Жак, *Середньовічна уява*, Львів: Літопис 2007, 350 с.
11. Лихачев Д. С., *Литературный этикет. Поэтика художественного обобщения*, [в:] *Поэтика древнерусской литературы. Избранные работы*: В 3 томах, Ленинград: Художественная литература, Том 1, с. 344-437.
12. Мельник Ярослава, *Апокрифічний код українського письменства*, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2017, 376 с.
13. Оссовская Мария, *Рыцери и буржуа. Исследования по истории морали*, Москва 1987, 528 с.
14. Пелешенко Олена, *Трансформація агіографічних матриць у апокрифах про Понтія Пилата*, [у:] *Актуальні проблеми сучасної української медієвістики*, Чернігів: Scriptorium 2019, с. 71-86.
15. Пиккио Риккардо, *Slavia Orthodoxa: Литература и язык*, Москва: Знак 2003, 720 с.
16. *Страсти Христовы в западно-русском списке XV вѣка* / подготовил Н.М. Тупиков, *Памятники древней письменности и искусства*, 1901. С.1-84.
17. Франко Іван. *Передмова*, [у:] *Апокрифи і легенди з українських рукописів*: У 5 томах / Зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко, Том III: *Апокрифи новозавітні. Апокрифічні діяння апостолів*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2006, с. I-LXIII.
18. Фуко Мишель, *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*, Санкт-Петербург 1994, 408 с.



Hennadiy Noha

**DISCOURSE OF VIOLENCE IN *THE CHRONICLE OF SAMOVYDETS* AND
THE *ECHOES OF THE WORLD OF SALOMEYA RUSETSKA DE PILSTYN***

Taras Shevchenko Institute of Literature
of National Academy of Sciences of Ukraine,
Taras Shevchenko Transnistria State University in Tyraspol,
Republic of Moldova

Геннадій Ного

**ДИСКУРС НАСИЛЬСТВА У ЛІТОПИСІ САМОВИДЦЯ
ТА ВІДЛУННІ СВІТУ САЛОМЕЇ РУСЕЦЬКОЇ ДЕ ПІЛЬШТИН**

Abstract: The article explores the problem of representation of violence by the authors of the 18th – 19th centuries in that times. There are considered the ways of artistic realization of pictures of war, massacres, cruelty of the rulers of that time, ruthlessness and insolence of robbers, treachery of envy and rogues. There is traced personal attitude of writers to the problems of violence. There is seen an increase in anti-war and anti-despotic ideas among the cultural elite. *The Cossack Chronicle of Samovydet*s and the memoir work *Echoes of the World* by Belarusian-Polish author Salomeya Rusetska de Pilstyn were selected as the material for the study.

Keywords: violence, cruelty, war, chronicle, memoirs, prose, art, author

Уся історія людства – це історія безперервних конфліктів і воєн, завоювань і революцій, які супроводжувалися насильством, масовим знищенням людей, часом безпрецедентною жорстокістю. Фольклор, література, праці античних істориків, зрештою, сакральні релігійні книги, зокрема й Біблія, фіксують масу саме таких фактів. «Багато еліт в історії – наприклад, вожді гунів, вікінгів та ацтекські жерці – вважали війну добром. Інші вважали її злом, але неминучим, яке краще обернути на свою користь» [10, 467]. Так

історик-медієвіст Ювал Ной Харарі визначає природу людської схильності до насильства в епоху розвинених суспільств. Утім, у його монографії *Людина розумна. Історія людства від минулого до майбутнього* є відповіді на питання про те, якою була людина раніше, у доісторичні часи. «Напрошується неминучий висновок, – пише учений, – що перша хвиля колонізації світу розумними стала однією з найбільших та найшвидших екологічних катастроф, що випали на долю тваринного царства... *Homo sapiens* призвели до

зникнення половини всіх великих звірів планети ще задовго до того, як люди винайшли колесо, писемність або залізні інструменти. [...] Після Сільськогосподарської революції ця екологічна трагедія повторювалася в мініатюрі незчисленну кількість разів» [10, 97]. Жорстокість у ставленні до собі подібних не поступалася рівнем хижости у ставленні до тварин, позаяк, як доводять сучасні антропологічні та археологічні дослідження, «в простих сільськогосподарських суспільствах, без жодної політичної структури в основі поселення та племені, людська жорстокість призводила до приблизно 15 % смертей, включаючи 25 % смертей чоловіків» [10, 110]. Зрештою, історик підсумовує: «Ми маємо сумну честь бути найсмертельнішим видом в анналах біології» [10, 99].

Найдавніші твори української оригінальної літератури – киево-руські літописи – наводять детальні і промовисті картини самоствердження київських та інших князів Руси-України у колі сусідніх держав. Рік у рік відбуваються великі і малі походи на Візантію і на Дике Поле, на повсталих древлян або полочан. Водночас, міста Руси-України самі регулярно відбивали набіги печенігів чи хозар, половців чи монголів, і немає цьому кінця. Тисячами гинуть воїни і мирні обивателі, тисячами потрапляють у полон, щоб провести решту життя у тяжкому рабстві. Війна й насильство є цілком схемою поведінки, яка була домінувала у середньовічних володарів. Літописні тексти доводять: той, хто її не дотримується (як-от, князі Борис і Гліб), просто не мають шан-

сів для реалізації у цьому жорстокому світі.

Найкривавішим у домодерній історії України було XVII століття. Воно розпочалося серією козацьких повстань (під проводом Кшиштофа Косинського, Северина Наливайка), а продовжилося Визвольною війною під орудою Богдана Хмельницького 1648 – 1657 роках, потім – Великою руїною, розколом України, коли українці гинули у безперервних війнах із московитами, поляками, литвинами, татарами, турками і, щонайгірше, у кривавому братовбивчому самознищенні. Не дивно, що у такій ситуації у середовищі української культурної еліти (насамперед, релігійної) почали ширитися і розвиватися антивоєнні настрої, які проголошували ідеї загального миру і світу без насильства. Гуманістична антивоєнна тематика посідає важливе місце у творчості провідних барокових поетів тієї доби, як невідомих, так і широко знаних, як-от: Лазаря Барановича, Лаврентія Крщоновича, Івана Орновського та ін. Пацифістським мотивам української поезії кривавого сторіччя присвячена моя стаття *Філософія миру і гуманізму в українській поезії XVII ст. Пошук герменевтичних формул* [7].

Прозові тогочасні тексти також дають багатий матеріал, пов'язаний із війною та насильством загалом. Жорстокі, непримиренні багаторічні війни були в епіцентрі оповідей козацьких літописців – Самовидця (ймовірно, Романа Ракушки-Романовського), Григорія Граб'янки, Самійла Величка, а також авторів монастирських та світських крайових літописів. Велич і героїка національно-визвольної боротьби в дета-

лях цих художньо-історичних творів проявляється як доба насильства і смерті, максимального знецінення людського життя. Після, здавалося б, найкривавішого відтинку століття – 1648 – 1657 років – сцени масової загибелі вояків у наступні роки вражають своєю масштабністю. Так, наприклад, події 1662 року, коли у Подніпров'ї точилися запеклі бої між козацько-польським та козацько-московським військами, автор Літопису Самовидця описує без жодного героїчного патосу: «И так там згнело войска з рѣки Хмелницкого (Юрія – Г. Н.) так козаков, як и ляхов тисячей колше двадцати, же аж от смородѣ трѣпѣ его къ Днепрѣ трудно было пристѣпнати, а инний трѣп аж на Запорожже позаносило. И так Хмелницкій люд погубил и табор зовсім ѹтратил» [4]. Очевидно, що літописця гнітить як сам той факт, що козаки воюють з козаками, так і огром і безглуздість жертв такої війни. Не оминає увагою він і той факт, що після перемоги над козацько-жовнірськими силами Правобережжя військо «неформального лідера» Лівобережжя Якіма Сомка плюндрує українські землі, які раптом стали для лівобережців «чужими»: «И так козаки Канев опановавши, многие шкоди чинили и в Корсѣню и по инних городах, містах и селах» [4]. Загалом симпатизуючи Сомкові, літописець таких дій його війська очевидно не вітав. У його словах звучить сум через приреченість тисяч і тисяч людей на безкінечні страждання і смерть. Мотиваційну складову дій козаків-переможців влучно аргументує Наталя Яковенко: «Коли ж війна точилася на власній території як громадянська, право шаблі» не вирізняло серед мирного населення “наших” та “іхніх”: вояки однако-

во завзято грабували тих і тих» [11, 203].

Слід зауважити, що в українській ораторсько-проповідницькій літературі неодноразово зринала тема військової етики, зокрема, переможців та переможених. Знавець того-часної української прози Володимир Крекотень зауважує: «Не забувають стародавні українські письменники обговорити зі своїми слухачами та читачами і ті риси характеру воєначальника, які виявляються у ситуації перемоги, в ставленні вождя-переможця до переможеного противника. Той же Радивилівський вимагає від вождя-переможця милостиво ставитися до переможених. Милостиве ставлення до переможених – позитивна риса ідеального вождя [...]. У літописах та інших документах XVII ст. знаходимо чимало свідчень про те, що ця ідеальна риса переможця-лицаря далеко не завжди була притаманна реальним воєначальникам» [3, 114]. Безперервні війни, вбивства, руйнування підточують моральні засади суспільства, роблять людей зі зброєю, особливо професійних воїнів, немилосердними вершителями долі мирного люду. Аналіз джерел не лише українських, але й польських та російських, підштовхнув Наталю Яковенко до висновків, що між професійними воїнами навіть у часи непримиренних протистоянь діяв своєрідний кодекс «побратимства зброї». Водночас «цивільне населення трактовано в категорії “чужих”: його грабували, а під час бойових дій і знищували без жодних докорів сумління – городян і селян, одновірців і людей іншої конфесії, шляхтичів і простолюду. Людина без військового досвіду в очах во-

яків була істотою нікчемною...» [11, 201].

Кривавий час розбрату і війни руйнував не лише моральні принципи, а й споконвічні традиції і приписи, на яких тримався козацький устрій. Загалом лаконічний стиль автора Літопису Самовидця обростає деталями, коли літописець веде мову про насильство, яке заступило силу права і закону. Показовою у цьому пляні є розповідь про Ніжинську чорну раду 1663 р., на якій гетьманом обрали Івана Брюховецького: «...Зараз крик стався з обох сторін о гетманство: одні кричат "Брѣховецького гетманом", а дрѣгіє кричат "Гомка гетманом" и на столец обоїх сажють. Я далі и межн собою ѡзали битися и бѣнчѣк Гомков зламали, заледво Гомко видрался през намет царскій и допал конѣ и іннаѣ старшина, а инших позабивано до кнака человека. И так сторона Гомкова мѣсила ѡступати до табору своего, а сторона Брѣховецького на столец всадили Брѣховецького, зопхнѣвши князя, и гетманом окрикнули, давши ономѣ бѣлавѣ и бѣнчѣк в рѣки; що заледви и нескоро той галас ѡскромилася» [4]. Так через насильство і беззаконня ширилася Велика руїна, свідком якої був автор. Брюховецькому мало було того, що він став у такий спосіб гетьманом. Нехтуючи правилами «побратимства зброї», за потурання своїх московських покровителів, для яких жодних кодексів честі не існувало апріорі, він влаштовує справжню бійню, винищивши своїх опонентів та дозволивши своїм прибічникам розграбувати Ніжин, якому випала недоля бути місцем проведення цієї «ради»: «Много Козаков значних чернь позабивала, котореѣ завоєство три дни тривало. Хочай акого значного козака забилн или человека, то тоѣ в жарт повернено, а старшина козаки значніѣ,

ако змогѣчи, крилиса, где хто мога, жѣпани кармазиннове на сермаги минали. И так тоѣ завоєство третего дня почало ѡскромилася и заказ стал, жеки юже правом доходи, хто на кого акого кривдѣ мѣет. Тих зась полковников, которіѣ ѡ замкѣ ніжинском зоставали ѡ вѣзєнн, ѡсе пожаковали, и в домах мало що зоставало» [4].

Автор літопису через увесь твір проводить ідею, що зло не залишається безкарним. Так, гнів Богдана Хмельницького і всієї України виплеснувся на польську шляхту через її зlodіяннн та вседозволеність. Брюховецький, який розпочав своє гетьманування із невмотивованого насильства та безчинств, сам, зрештою, став жертвою людської жорстокости й ненависти. Літописець лаконічно, але в деталях описав останні дні цього гетьмана, наголосивши, що носієм хаосу і насильства знову, як і в Ніжині, була «чернь», «голота»: «Гомого Брѣховецького ѡзавши, до Дорошенка припровадилн, которого Дорошенко позволив забити голоті. И так голота тиранско забилн и замордовали Брѣховецького на полі и много людей значних Козаков и запорожцов позабивали на першом тижню Петрова постѣ. Которого тіло отпровадити казал Дорошенко до Гадячого и там ѡ церкві Богоявленна Господна поховано, где ѡсю маєтность и жонѣ Брѣховецького гетман Дорошенко казал позабирати и до Чигирина запровадити. И так скончилось гетманство Брѣховецького» [4]. Самовидець окреслив час і місце описаних подій у межах християнських координат (Петрів піст, церква Богоявлення Господнього у Гадячі), але не зауважив волі Божої у покаранні гетьмана. Брюховецький, на його думку, цілком логічно загинув від того, що сам породив. Роман Ракушка-Романовський, найімовірніший автор літопису, зробив стрімку

військову і політичну кар'єру саме за гетьманування Івана Брюховецького. В уряді останнього він відав фінансами і господарством, очолював кілька полків, керував млинарством Лівобережної України [1]. 1667 року, коли загинув Брюховецький, життя самого майбутнього літописця було під великою загрозою, його політична кар'єра обірвалася. Очевидно, витлумачивши це як знак Божий, Ракушка-Романовський став священником.

Утім, світ навколо нього не змінився: насильство і жорстокість продовжували панувати. І не лише у житті світському: 1676 р. військо московського царя захопило Соловеський монастир і винищило його ченців за непослух і неприйняття церковної реформи. З глибоким жалем і гіркотою пише про цю подію літописець, адже навіть Божа обитель не рятує від зла і свавілля: «И за тоє тот монастир сплюндровано, которій на весь світ славній и святих чудотворних мѣл ѿ собѣ; и за тіє новіє річи многих черцѡв, попов и свѣцкогѡ станѡ людей ѿ земли Московскої помордовано, же того не хотѣли приймати, але на старом держалисѣ, як перед тим было. И многіє выходили на украинѡ на мешканѣ и ѿ Сѣвер, позоставивши навѣтки свої, а инних и ѿ силѡ позаслано» [4].

Цілком апокаліптично змальовано пожежу у місті Стародубі 1677 року, де на той час проживав Ракушка-Романовський, обіймаючи місце парафіяльного священника. Ця подія, яка призвела до майже повного знищення міста та загибелі багатьох його мешканців, автором сприймається як кара Божа за втрату людиною головного: страху Господнього і основ людяности. Найвірогідніше, ставши свідком жадливої вогня-

ної стихії, літописець із увагою до найменших деталей описує її: «Того ж рокѡ, мѣсѣца маѣ семогондцѣть днѣ, в четвѣрток в обѣдної годинні, по слѣжбі вожой в полгодини может, занѣлѣлѣ церков Рождѣства Христова, столѣлѣ в ринѡѡ, близѡ коморкрамних, в Стародѡбі. От которого запалѣна церѡва, не відати жким способом, подѡвно, з неопатрности паллмаровой, а особливо гнѣв вожій за безаконіѣ наша, – так великое бѣдована церѡвей вожіих чотирѡх, столѣлѣ ѿ сѣмом городі, зо всею оздобѡю їх, которѣлѣ на всю украинѡ славна была в малѡваннѡю образѡв, в инних достатѡках, так теж великѡстїю звѡнов, – зовсім погорѣло, ако теж и в бѣдинѡх двѡров зо всіми немѣлѣ мѣстностими так сѡркогѡ вигорѣло все мѣсто, же жаднаѣ не тѣлко хѣта не зѡстѣла, але ані башѡта, наѣт и саміє вѣли погорѣли, нічого не зѡстѣвши, а и за мѣстѡм, на кѣлко сот подѣлѣлѣ погорѣло. Так страшній пожар былѣ за сѡраннѣм вѡзским. Бо в том мѣстї всѣлѣлѣлѣ ненавистѣ: першѣлѣ – полковник прѡтив гѣтмана, свѣщенники межѣ сѡвѡв, осѣлѣ на двѡх немѣлѣ цѣлїй рокѡ тѣрѡвоалисѣ; межѣ козаками и посполитими свѣрѣи, позѡви, а зноѡв ѡ зѣлѣ корѡми, шинки немѣлѣ в кѣждѡм двѡрї, а при шинѡках вѣзѣцности и частїє зѡвоїстѡва, а за вшѣтетчѡстѣ жадной карнѡсти не чинѣно, але тоє в жарѡти оѡворѡчѣно» [4]. Ненависть, насильство, підступність, жорстокість, на думку літописця, ведуть до духовного й духового занепаду і самознищення людини, а потім праведною рукою Божою руйнують матеріальний світ навколо неї.

На філософському рівні цю проблему свого часу актуалізував освітній та церковний діяч першої половини XVII ст. Кирило Транквіліон Ставровецький. Він визнавав, що людина і світ як творіння Божі прекрасні за своєю суттю, але у навколишньому світі панує зло. Дослідник творчости цього мислителя Леонід Пилявець зазначає: «Щоб пояснити

це зло, Транквіліон вводить поняття четвертого світу. Це – “мир злосливий”, який є “живот злых свовольных людей”. Світом зла є не природний світ, не тіло людини, як це вважалося в ортодоксальному християнському вченні. Світ зла, на думку мислителя, – результат діяльності недобрих людей і диявола» [8, 189].

Автор Літопису Самовидця, незважаючи на жорстокий лик своєї доби, продовжував залишатися гуманістом і певною мірою оптимістом, жив із вірою, що його народ схаменеться, устрашившись кари Божої та наслідків власних зlodіянъ. Він уболівав за кожну грішну і невинну душу своїх співвітчизників, яким випало жити у такий буремний час: «И так Господь Бог, не терпачи тих злостей, отнял тѣмъ оздобѣ того міста, тоєст церкви вожіей, [...] также и тѣмъ фортецію, [...] навель же и гармати погоріли. Тилко ж ещѣ щось милосердія своего Господь Бог задержал, же не до останкѣ згѣвил: же зостала скареница вцілости, в которой немалая кѣпа вочок с порохами; ко заратѣй Боже, ежели би сѣ тоє было занало в мѣрованномъ склепѣ, то немало бы народѣ, людей вибило и вигѣвило» [4].

Ідеолог козацької старшини, прихильник ідеї збройної боротьби у відстоюванні прав козацтва та незалежності козацької держави, автор Літопису Самовидця на схилі літ констатує, що славні перемоги війська Богдана заступили десятиліття кривавих, часом безглузких протистоянь, які не мали нічого спільного з ідеалами свободи. Це були роки жорстокости і страждань, трагедія кількох поколінь українців. Дослідник українського малого літописання Микола Корпанюк констатує, що упродовж XVII – XVIII

століть татарами було знищено в Україні 10 міст, турками – 7, поляками – 25, московитами – 17 [2, 709]. З різних стратегічних міркувань, а часом просто через мстивість і озлобленість українські міста і села зазнавали розорення та підпалів і від власних звержників. Із жалем і співчуттям Самовидець неодноразово описує моменти, коли квітучий край перетворюється на пустку: «И так тая Україна стала пуста, бо остаток тих людей Побужа и торговичане зийшли на Задніпрѣ» [4]. Відверто гуманістична позиція автора реалізується ним у характері висвітлення національної історії «не вузько, а з погляду аналізу проблем зв'язку людини із суспільством, місцем і роллю її в мілітаризованій державі; руйнівної сили психології завойовника, жорстокости як породження завойовницької ідеології, котра доводить людину до рівня звіра; помсти як результату плинності змінної долі» [2, 708].

Якщо для автора Літопису Самовидця головним завданням його наративу було відобразити долю своєї батьківщини (про себе він і не згадує, не називає свого імени), то для авторки книги мемуарів *Відлуння світу. Історія подорожей та пригод мого життя* білоруської шляхтянки Саломеї Рєгіни Русецької де Пільштин, на думку дослідника і перекладача українською її тексту Ігоря Набитовича, більше важило «подати свій життєопис як відлуння історичного часу, а одночасно і прагненням одягнути у творчі шати історію свого життя» [6, 10]. Для білоруски, яка упродовж усього твору підкреслює власну ідентичність як громадянки Речі Посполитої, життя у межах од-

ного міста чи держави виявилось затісним. Тому вона постійно – вимушено або добровільно – мандрує багатьма європейськими країнами, наражаючи своє життя на смертельні небезпеки. Відносно спокійне для України, XVIII століття зі сторінок мемуарів Саломеї Русецької постає хижим і небезпечним, сповненим інтриг та конфронтацій, підступів та зрад, насильства та жорстокости. Американський історик Ян Морис, описуючи засади європейської цивілізації XVII – XVIII ст., констатує: «Згідно зі світобаченням більшості західних державців, навіть якщо сумарне багатство світу зафіксоване, нація завжди могла захопити більший шматок пирога. Кожен фльорин, франк чи фунт, витрачений на війну, окупиться, і доки деякі державці мислили так, доти всі державці мали бути готові до війни. Перегони озброєнь в західній Європі ніколи не припинялися» [5, 487]. Туреччина і Німеччина, Австрія і Московія, Річ Посполита і Франція регулярно спричиняють або ув'язуються у більші чи менші збройні конфлікти, аби коштом життя своїх громадян вирішити проблеми благополуччя нації. Втім, як доводить текст Саломеї Русецької, стати жертвою насильства у тогочасній Європі можна було і перебуваючи далеко від лінії фронту. Розбійники і вбивці, наклепники і нечесні конкуренти, заздрісники і навіть власні чоловіки неодноразово не просто виводили героїню із зони життєвого комфорту (яку їй вдавалося створити завдяки лікарському таланту та сильному і стійкому характерові), а й ставили її життя під загрозу фізичної наруги і смерті. Авторка розцінює праг-

нення обдурити її, оббрехати, не повертати позичене, фізичне і моральне насильство своїх чоловіків як неприйнятний, але неминучий, фатальний бік життя людини. Вона страждає через це, проте готова постійно рухатися вперед: заради своїх дітей, заради полонених, яким вона просто співчуває, заради щастя бути активним і успішним членом суспільства.

Загалом, *Відлуння світу* є типовим взірцем мемуарної прози, а опис подорожей із неймовірною кількістю пригод і безліччю контактів із найвпливовішими особами свого часу робить його надзвичайно цікавим і цінним для сьогоденного читача й дослідника. Ігор Набитович слушно зауважує, що «ця книжка одночасно є й свідченням народження в європейській літературі жанру сучасного роману, а поруч із цим і декларує народження білоруської художньої прози», позаяк «мемуарний жанр тут поступово починає розчинятися у наративних стратегіях художнього прозового твору» [6, 17].

Як уже зазначалося, тема насильства, зла, жорстокости широко представлена у спогадах Саломеї Русецької. Умовно її можна поділити на чотири блоки: змалювання жакхиті війни; жорстокість тогочасних розбійників; підступи, зради, спроби отруєнь і вбивств героїні людьми із кола її контактів; невинуватана жорстокість тогочасних державців.

Вже перші оповідки з *Відлуння світу*, як-от: *Моя друга пригода в Істамбулі* і *Третя пригода в Істамбулі. 1735 рік*, засвідчують, скільки різних небезпек чатують на людину у просторі великого (бл. 700 тисяч населення) мусульманського міста. Хоча у свої

17 років Саломея була вже успішною і вправною лікаркою з масою заможних пацієнтів, «носила золоті манелі на руках за сто червоних золотих, на шиї на шнурках триста червоних золотих, на голові коштовності, діамантові перстені, діамантові кульчики» [9, 49], життя не убезпечило її від потаємних загроз. Як зазначає авторка мемуарів, «Істамбул – місто надзвичайно пишне і велике, і є там різні люди» [9, 49]. Двоє розбійників-аферистів хотіли вбити Саломею, аби заволодіти її статками, але, як зазначає ця глибоко релігійна пані, *Пан Біг не хотів моєї смерти* [9, 50]. Натомість злочинці заманили у свій дім іншу лікарку, «там зарізали, [...] а тіло в купі кінського гною на своїм подвір'ї закопали» [9, 50]. Згодом у тій купі знайдено ще й «турецьке дворічне дитя» та п'ятнадцятирічного «хлопця-грека».

Майже відразу на Саломею Русецьку було вчинено інший замах, цього разу заздрісним конкурентом-гебреєм, котрий «якісь чари, закляття вчинив; була ж я і без того тяжко хвора на пошесть, а той безбожний гебрей іще поробив так, що в мене руки й ноги відняло, а також і розум людський, бо мені здавалося, що я дитя, що маю в колисці лежати, й мусили мені колиску зробити» [9, 51]. Юну героїню мучили страшні видіння, 9 місяців вона не спала, вживала тільки каву й сирий біб, а «від довгого лежання пішли на моїм тілі пролежні» [9, 52]. Таку дивовижну, чародійством нав'яну хворобу допомогли подолати, за словами і щирим переконанням Русецької, саме Провидіння і єгипетський астролог-чорнокнижник, який переспрямував дію чар гебрея на нього самого, від

чого той швидко помер. Ця оповідка забарвлена у містично-фантастичні відтінки. Жорстокість світу не примусила серце героїні закам'яніти. Навіть залишившись після цієї історії неповносправною (одна нога стала коротшою, що змушувало пересуватися на милицях), Саломея Русецька зізнається, що смерть гебрея – її ворога і потенційного вбивці – бентежила її, через що «мучило її сумління» [9, 54]. Таких і подібних історій у книзі мандрів Саломеї Русецької немало. Коротко зупинимось на тих, які найпромовистіше ілюструють нашу тему і які свого часу найбільше вразили чутливе жіноче серце нашої героїні.

За порадою свого єгипетського зцілителя залишивши Стамбул, Русецька зупинилася у придунайському місті Віддинь у Болгарії. Саме у той час австрійський генерал-фельдмаршал Ф. Г. Зекендорф захопив турецьку фортецю Нісу та кинув заклик сербам і болгарам до загального повстання проти турецької неволі, обіцяючи їм підтримку свого війська: «Не бійтеся турків, допомагайте мені. Я вже Нісу взяв, візьму я Софію і Віддинь турецький, і навіть Стамбул» [9, 71]. Втім, взявши 10000 золотих як відкуп, Зекендорф спокійно повернувся до Австрії. Тим часом, повсталі слов'яни «збунтувалися проти турків і вирізали їх декілька тисяч». З глибоким жалем і співчуттям до своїх одновірців-християн пише Русецька про помсту турків за наказом султана: чоловіків від вісімнадцяти до п'ятдесяти років убивати, юнаків, дівчат і жінок брати у неволю. Особливо затаврувала-ся у пам'яті письменниці жахлива, апокаліптична картина звезених до

Софії для підрахунку голів убитих сербів та болгар: «І бачила я кару Господню на бідних християн, бо така була гора голів християнських, ніби величезна й широка корчма. Наверх по тих головах лізти – потрібні були драбини, бо за кожну християнську голову дав паша одного червоного золотого. Тож турки по полях і лісах їздили з великими кошами і голови уже убитих християн відрізували і в Софію привозили, а тут, упродовж тих трьох днів старим людям і малим дітям можна було шукати батьків і братів своїх, як і батькам можна було шукати голови синів своїх. Ох мій Боже, скільки я в той час жалю і страху мала, коли була в тім місті...» [9, 72].

Інший, не менш хвилюючий через свою моторошність, бік цієї австро-російсько-турецької війни 1735 – 1739 років Саломея Русецька мала змогу спостерігати згодом, після чергової поразки австрійської армії, цього разу під орудою генерала Дамніца (ймовірно, Леопольда Давна). «Я бачила, – пише авторка, – 200 німецьких офіцерів і гемайнів одним ланцюгом за шиї скованих, яких провадили через Віддинь. Як теж звичай недобрий є в окремих народів, що і жінок, і дітей беруть на війну, і от усі гуртом – жінки і діти – потрапляють у полон, і бачила я майже в кожному домі невольника, або невольницю, або дитину в неволі турецькій» [9, 73]. За кілька століть мільйони українців потрапили у турецьку та татарську неволю. Випадки захоплення в Україні ясиру мало не щороку фіксує у своїх записах автор Літопису Самовидця.

Описуючи такі криваві й жорстокі картини, розгортаючи драматич-

ні сюжети, Саломея Русецька вправно послуговується художніми засобами: порівняннями й епітетами, аналогіями й розлогими зіставленнями, гіперболами. Стиль оповіді набуває рис суворої епічності, яку розбавляють лірично-зворушливі коментарі письменниці.

Особливо захоплюючими у мемуарах Русецької є розповіді про розбійників. Упродовж тривалих мандрів Європою письменниці неодноразово довелося контактувати з ними, в окремих випадках це могло коштувати їй життя. Саломея Русецька розцінює розбійництво як велику проблему свого часу, як зухвалий виклик тогочасним могутнім володарям. Утім, перша близька зустріч із тими, хто навівав жах на подорожніх у кількох турецьких провінціях, вилилася на сторінках книги у цікаву белетризовану оповідь про «славного розбійника», «гідного кавалера» Сари Гусейна-Агу. Цей образ письменниці наділила не лише типовими для грабійників конотаціями жорстокости, підступности, хитрости, безстрашности. Він має також типові риси «романтизованого» розбійника: благородство, честь, великодушність, вірність своїй родині і товаришам. У гостині в цієї людини Русецька прожила 60 днів, збагатилася на 600 левів, а до того ж «із честю ескортував мене, – пише вона, – Сари Гусейн-ага в ім'я Господнє у Софію» [9, 66]. У розбійницькому середовищі – зоні очікуваного насильства, не зазнала білоруська лікарка жодних прикросців та незручностей завдяки своєму професійному хистові та доброму серцю.

Подальші подорожі й зустрічі з грабійниками розвіяли у сприйнятті Саломеї Русецької романтич-

ний ореол, навіяний благородним турком. На території Московії, де «завжди лиходії знаходяться», вона двічі ледь не розпрощалася із жителями. У першому випадку мандрівниця дякувала Господові, що дозволив їй кареті збитися з дороги, на якій у засідці чекали розбійники. Того вечора згряя із 24 головорізів напала на купців, одного з них убила, а інші урятувалися лише завдяки допомозі місцевого шляхтича та його слуг. Між тим, за кілька днів до того «одна гідна шляхтянка їхала з п'ятьма людьми по цій дорозі, й ось її з її людьми замордували лиходії, тільки один слуга утік» [9, 92]. З жахом згадує про цей день Русецька, але була в її подорожі до Московського краю і набагато страшніша пригода.

Ця подія детально описана в окремому розділі – *Пригода у дорозі під час ночівлі*. Текст дає чітке уявлення не лише про рівень злочинності у тогочасній Московії. У ньому авторка вдається до широких узагальнень щодо особливостей побутування у Петербурзі та Москві, на околицях країни, щодо розкошів та злиденности цієї неосяжної імперії. Описана нею атмосфера у середовищі царської родини та її близького оточення теж часто включала у себе акти насильства. Саломея Русецька, як свідчить увесь корпус мемуарів, з особливою цікавістю ставиться до кримінальної тематики, оперує у тексті не тільки фактами із власного життя, а й різноманітними тогочасними переказами. Власне, сама «пригода» сталася вже при від'їзді мандрівниці з Московії, коли вона, маючи солідний конвой (семеро московитів-жовнірів, четверо турецьких вояків, звільнених із по-

лону, та двоє особистих озброєних слуг) ледь не була пограбована та вбита селянами, для яких розбій був основним засобом виживання. Як в оточеній ворогом фортеці, сиділи Русецька та її люди у старій корчмі і тримали оборону всю ніч, а безшабашні харцизяки і не думали відступитися від своїх намірів: «...Йї почали вони голосно кричати і в двері вламуватися. [...] Тут четверо моїх турків узяли по великій палиці в руки і кричали по-своєму “Аллаг!”, – разів сто повторюючи... Але ті шельми тільки міцніше взялися за двері й уже виламали одну дошку. Через цю дірку застрілили жовніри наші на смерть трьох чоловіків. Зв'язаний господар вищав, як козел, просив їх, щоб відступилися від свого наміру... Однак ті безбожники не перестали... У такому страху йї, боронячись, зоставалися ми від півночі аж до самого дня, а тих хворих і пораних і убитих до хати заносили, а замість них здорові, свіжі й роз'юшені люди приходили» [9, 124-125]. І знову героїня була врятована якимось паном, який проїжджав тією місциною зі своїми людьми. Він обіцяв «те село викликати у суд і покарати – усіх повісити» [9, 125].

Загалом, небезпеку стати жертвою харцизів Саломея Русецька визначає як одну з найбільших проблем Московії середини XVIII ст. Це звучить цілком правдиво, але досить парадоксально, позаяк сама ж авторка зазначила у цьому розділі, що розбійництво у Московії подолав як явище іще П'ютер I. Загалом, вона висловлює захоплення цим царем через його реформаторство, розбудову Петербурга («Петербург ох який чудовий і добротний»), підтримку

церкви тощо. Його методи боротьби з криміналітетом Русецька описує детально і, судячи із загального пафосу цих рядків, цілком схвально: «Той цар, Пьотр Алексеєвіч, за своє життя край свій вельми добре і похвально сформував. Перше: розбійників і лихий люд так понищив, що не тільки старих і молодих на одній шибениці по декілька сотень наказував вішати, але й жінок і дітей повірізував, аби злого зародку в його країні не було, бо не можна було ні купцеві, ні панові, ані якійсь людині проїхати» [9, 130]. Авторка привчила читача, що вона завжди співчуває невинно скривдженим, особливо жінкам та дітям. У даному разі Русецька називає їх «злим зародком», очевидно, залишаючись під впливом легендарної й однозначно позитивної для неї постаті Петра І.

Не знаходимо й натяку на осуд поведінки царя, який (у це щиро вірить сама Русецька!) наказав убити власного сина за погрози своїй мацусі. Втім, у цілком нейтральному й відстороненому тоні авторка все ж зауважує, що Пьотр І бачився деспотом навіть для свого найближчого оточення: «Розгніваний Пьотр тут же хотів повісити свого сина гаком за ребро, але та друга дружина [...], і все духовенство, й усі міністри, й панство просили, щоб синові своєму життя дарував. Та дуже розлючений батько не хотів йому вибачити це під жодним оглядом. Тоді міністри, оскільки боялися і соромилися інших народів, аби не мовили, що батько-тиран сина свого замордував, і також боялися, щоб його цар у своєму шаленстві не мучив довго, порадилися з досвідченим лікарем, як би його убити» [9, 129]. Насиль-

ницькі методи у розбудові держави та особисті деспотичні схильності Петра І не стали предметом для критичної оцінки Саломеї Русецької.

Українська та європейська проза XVII – XVIII століть є невичерпним джерелом матеріалів про насильство як типовий, апробований тисячоліттями спосіб вирішення проблем між сторонами конфліктів (війни, повстання, протистояння між окремими особами), а також про схильність людей як виду до жорстокості й підступності. Головним матеріалом викладу автора Літопису Самовидця були безперервні збройні протистояння в Україні другої половини XVII ст., тому насильницькі дії козаків, польських жовнірів, московитів, турків, татар постають у творі як фатальна послідовність. Переможця у цій війні Самовидець не бачить, зате бачить цілком очевидну жертву – Україну, яка втрачає мільйони життів своїх дітей, яка з квітучого краю поступово перетворюється на руїну, яка прощається з останніми сподіваннями на формування власної держави. З огляду на це, у літописі так мало сцен героїки. Натомість автор вмістив чимало трагічних, часом апокаліптичних картин тогочасної української історії, супроводжуючи їх бароковими коментарями про недосконалість світу і невірну грішність людини.

Мемуарний твір Саломеї Регіни Русецької де Пільштин, який належить «авантюрному XVIII віку» і має жанрові ознаки сучасного роману [6, 33], також рясніє вербальними ілюстраціями сцен насильства, жорстокості, смерті. Авторці доводилося стикатися з ними упродовж усього

свого неспокійного мандрівного життя. У тих випадках, коли вона була очевидцем вбивств, гвалту, неволення людей або сама виступала об'єктом насильства, Русецька з жіночою емоційністю й експресивністю, неприхованим співчуттям до жертв творить динамічні сюжети, означені психологічною напругою. Епізоди й історії, почуті від інших (як-от про Петра І), письменниця переповідає у набагато спокійнішому тоні, коли текст розгортається не так завдяки пережитим автором емоціям, як свідомій роботі із художніми можливостями слова. Традиційні лаконічність і прозорість прози (літопису Самовидця, зокрема) у мемуарах Русецької заступаються мистецьким, але природнім декоруванням тексту, яскраво вираженою авторською позицією.

Bibliography and Notes

1. Дзира Ярослав, *Ракушка-Романовський Роман Онисимович*, Web. 21.03.2019. <http://www.history.org.ua/?termin=Rakushka_R>.
2. Корпанюк Микола, *Слово. Хрест. Шабля (Українське монастирсько-церковне, світське крайове літописання XVI – XVIII ст., компіляції козацького літописання XVIII ст. як історико-літературне явище)*, Київ: Смолоскип 2005, 904 с.
3. Кречотень Володимир, *Художність давньої української прози (XVII-XVIII ст.)*, [у:] *Idem, Вибрані праці*, Київ: Обереги 1999, с. 14-140.
4. *Літопис Самовидця* / Видання підготував Я. Дзира, Київ: Наукова думка 1971, 208 с.
5. Морис Ян, *Чому захід панує – на тепер. Оповіді з історії та що з них впливає щодо майбутнього*, Київ: Кліо 2014, 784 с.
6. Набитович Ігор, *Письменниця і homo viator XVIII «віку авантюристів» Саломея Русецька де Пільштин*, [у:] Русецька де Пільштин Саломея Регіна, *Відлуння світу. Історія подорожей та пригод мого життя* / З польської і білоруської переклав І. Набитович, Львів: Піраміда 2018, 312 с.
7. Нога Геннадій, *Філософія миру і гуманізму в українській поезії XVII ст. Пошук герменевтичних формул*, [у:] *Ізборник 2012 – 2016. Дослідження. Критика. Публікації* / Ред. В. Сулима, Київ 2018, с. 30-50.
8. Пилявець Леонід, *Гуманістичні тенденції в поглядах на людину й суспільство Кирила Транквіліона-Ставровецького*, [у:] *Європейське Відродження та українська література XIV – XVIII ст.*, Київ: Наукова думка 1993, с. 175-193.
9. Русецька де Пільштин Саломея Регіна, *Відлуння світу. Історія подорожей та пригод мого життя* / З пол. і білор. Переклав Ігор Набитович, Львів: ЛА «Піраміда» 2018, 312 с.
10. Харарі Ной, *Людина розумна. Історія людства від минулого до майбутнього*, Харків: Клуб сімейного дозвілля 2016, 544 с.
11. Яковенко Наталя, *Паралельний світ. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні XVI – XVII ст.*, Київ: Критика 2002, 416 с.

Dmytro Boklakh

**THE TOPOS OF THE EUROPEAN CITY IN THE ART RECEPTION
OF TARAS SHEVCHENKO'S WORKS: THE POLYPHONISM OF THE
CONSTRUCTING THE URBAN TIME AND SPACE CONTINUUM**

Taras Shevchenko Luhans'k National University, Ukraine

Дмитро Боклах

**ТОПОС ЄВРОПЕЙСЬКОГО МІСТА У ХУДОЖНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРІВ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА: ПОЛІФОНІЗМ ПОБУДОВИ УРБАНІСТИЧНОГО
ЧАСОПРОСТОРОВОГО КОНТИНУУМУ**

Abstract: The article presents a complex interpretation of the defining concepts of the topos of the European city of the stories *Twins*, *Artist* and the poetry *In Vilnius*, *the Glorious City* by Taras Shevchenko and provides a detailed analysis of the culturoscopic and semiotics of the loci, there are analyzed the features of the urbanistic way of being of the heroes and the author. Under the topos of the European city of the works of T. Shevchenko we understand the model of the reproduction of the civilizational-natural reality, reflection of the loci and reception of the socio-cultural context of their essence.

In his works Taras Shevchenko artistically projects the vision of the topos of the European city through the prism of the polyphony of the key features of the reproduction of the time and space continuum: reception of the architectural ensembles, specific aestheticism of the civilizational-natural reality, echo of the historical events, exceptional anthropocentrism, versatile living space of the citizens, city as a center, generator and driving force of the cultural progress, author's way of understanding his own urbanistic way of being. Shevchenko's models the European topos in the registers of the imperial reality, but it is only partially an echo of the author's concept of the image of the city. The author shows that the topos of the European city in the writer's works forms new trends in human development and civilization, that are oriented towards Western culture.

Keywords: topos of the European city, locus, culturoscopic modus, urban polyphonism, aestheticism, anthropocentrism, space of the human being

Місто – гетерогенний універсум цивілізації і людського духу є не тільки предметною урбаністичною конструкцією у часі, а й широкою соціальною спільнотою, феноменом культури. У творах Тараса Шевченка

місто органічно вписується у своєрідний топос як організований часопростір єдності тілесного та духового, цивілізаційного та рустикального начал. Урбанізоване середовище творів письменника – не лише фор-

ма існування героїв у тенетах міста, а й особливий історико-культурний простір буття, який окреслює генезу унікальності міста як складника європейського цивілізаційного поступу людства. В українському літературознавстві образ міста творів Т. Шевченка розглянуто в ракурсі імперської дійсності, творчої біографії мистця, соціальних проблем тощо без виразних семіотико-символічних акцентів інтерпретації культурософської моделі європейського міста. Відтак особливої актуальності набуває рецепція топосу міста у творчому доробку письменника як унікальної соціокультурної сфери буття європейського урбаністичного простору.

Фундаментальні дослідження Ю. Барабаша, О. Бороня, Ю. Вавжинської, М. Жулинського, М. Кодака, В. Левицького, О. Новик, В. Фоменко, О. Хоменка та ін. присвячені розгляду теми міста у творах Т. Шевченка крізь призму семіотичних, ідейно-тематичних діяпазонів, особливостей проблематики, специфіки художнього творення урбаністичних образів, знаків, символів тощо. Проте у сучасному шевченкознавчому дискурсі практично відсутні спроби комплексного дослідження художньої моделі топосу європейського міста на матеріялі творів Т. Шевченка. Не виокремлено концептуальний спектр особливостей топосів предметного світу Києва, Вільно, Петербурга у контексті висвітлення їхніх різноманітних іпостасей, простеження впливу на генезу простору української історичної урбаністики загалом.

У нашій статті спробуємо здійснити комплексну інтерпретацію

визначальних концептів топосу європейського міста повістей Т. Шевченка *Близнець*, *Художник* та поезії *У Вільні, городі преславнім*, а також докладний аналіз культурософської семіотики й символіки локусів, особливостей урбаністичного способу буття героїв.

Місто має своє індивідуальне обличчя, місто нерухоме, адже, за словами Юрія Лотмана, воно прибите “залізним цвяхом до географії” [14, 86], яка впливає на всі сфери життя соціуму. Місто в європейському розумінні – це самоврядна спільнота людей, пов’язаних спільним буттям [4]. На думку Вячеслава Глазичева, під міською культурою Європи варто розуміти культуру взагалі, що є особливим середовищем породження, поширення та обміну цінностями між вільними індивідами [5]. Інтеграція європейської культури й ціннісних орієнтацій в українську літературну урбаністику середини XIX ст. помітна крізь призму топіки міста Шевченкових творів.

Топос європейського міста – це модель відтворення цивілізаційно-природної дійсності, відображення локусів і рецепції соціокультурного контексту їхньої сутності. Європейський топос – універсальний часопросторовий модус міста, що здатний зберігати культурну традицію урбаністичного ландшафту, телеологію місць, буттєвий світ людини, дух епохи, історію, ціннісний спектр. Тарас Возняк, проходячи з онтологічного осереддя розуміння простору європейського міста, виокремлює такі конструкти: сакрамент (сакральне місце), собор (святиня), замок (палац), власне місто, передмістя, овид [2, 122]. Ці

складники моделюють особливості просторової організації локусів міста, але не охоплюють непросторову (духову) сферу смислів, породжену локальними елементами. У досліджуваних творах Т. Шевченко художньо проектує візію топосу європейського міста крізь призму поліфонії ключових особливостей відтворення часопросторового континууму локусів, які утворюють своєрідну урбаністичну концептосферу: рецепція архітектурних ансамблів, специфіка естетизму цивілізаційно-природної дійсності, особливості організації сакрального простору, відлуння історичних подій, відтворення виняткового антропоцентризму, різностороннього буттєвого простору городян, зображення міста як осередку, генератора, рушія культурного поступу, аксіологічного простору, авторського модусу осмислення власного урбаністичного способу буття.

Єдність культури і простору утворює міську архітектуру – органічний складник пам'яток історії, виразник певної епохи, відбиття матеріального боку життя, спосіб зберігання й передачі інформації, форма існування символіки. Ансамбль – це літературно-художнє оформлення драматургії просторового сценарію, у якому, як у симфонічному оркестрі, кожний інструмент веде власну партію, але разом вони несуть єдину мелодію [6, 210].

Поетичний топос міста поезії У Вільні, *городі преславнім* описано докладно, подано просторовотворчі елементи, що утворюють ландшафтний ансамбль із виразними романтико-реалістичними акцентами: Віленський університет, міська брама,

бульвар, ріка Вілія, урочище Закрет. У початковій частині поезії автор двічі згадує старовинні в'їзні ворота до столиці Литви, а згадка про прогулянки жидівочки міським бульваром є дуже прикметною: це було до 1831 року, тобто у той час, коли ще діяв Віленський університет: "Та на бульвар виходила / І в школу ходила – / Усе з батьком, то й не можна / Було ради дати" [22, 163].

Наратор повісті *Близнецы* вдається до хаотично вплетених ретроспективних конфігурацій відображення буттєво-антропологічного просторового ансамблю топосу Києва, який утворюють локуси київської бурси, вулиць, університету святого Володимира, Хрещатика, Києво-Печерської лаври, типографського ганку, контрактового ярмарку. Герої повісті *Художник* інтуїтивно пізнають світ міста винятково в розширенні своїх просторових переміщень у Петербурзі: оповідач подорожує Великим і Середнім проспектами, блукає Троїцьким мостом та академічною набережною Неві зі сфінксами; юний художник відвідує Большой театр, навчається в Академії мистецтв, відвідує майстерню Карла Брюллова тощо. Траєкторія просторових переміщень героїв не визначена наперед, вона конструюється в інтуїтивному бутті. Таким чином, натрапляємо на своєрідний геопоетичний ансамбль столичного топосу. Важливим контрапунктом у творі виступає локус-хронотоп Академії мистецтв, оскільки тут юний герой відчуває специфічну психологічну рівновагу з великим містом загалом. Локус-хронотоп Академії визначає часовий період знайомства героя з малярами, а просторовий пе-

ріод пов'язаний із іншими локусами Петербурга (Большой театр, Літній сад, майстерня К. Брюллова, петербурзька квартира, кав'ярня та ін.) [1, 306], які допомагають окреслити тло топосу, а вжиті топонімічні номінації "місць" викликають асоціації з предметним об'єктом середовища за рахунок "присутности" в певному локусі міста героїв.

Естетика міського континууму покликана відтворити чуттєву сферу розуміння людиною краси навколишнього ландшафту, у процесі чого герой переживає духово-чуттєву ейфорію, піднесення, катарсис, насолоду, відчуваючи свою органічну причетність до макрокосмосу. У повісті *Близнецы* наратор підкреслює естетизм, велич топосу Києва крізь об'єкти природного світу: "Но чаще всего я лелею мое старческое воображение картинами золотоголового, садами повитого и тополями увенчанного Киева" [23, 109]. Оповідач художньо моделює психологічний ландшафт неперевершеної краси віковичного міста, яке, на нашу думку, прославлено до рівня аполлонового Парнасу як місця чуттєвості, краси, поетичного відчуття світу. Петербург для героя-оповідача повісті *Художник* ретранслює параметри естетичного сприйняття міста. Топос Петербурга репрезентовано яскравими спогадами про його конкретні місця: герой-оповідач поспішав "полюбоваться [...] на тихоструйную красавицу Неву" [23, 145]. На початку твору топос Петербурга відтворений крізь "теплі" відтінки зображення локусу Троїцького містка: "Любил я также летом встречать восход солнца на Троицком мосту. Чудная, величественная картина!" [23, 121]. У

повісті наратор наголошує на красі Петербурга, розкритій через естетичні означення [12, 30]: оповідач милується "прекрасною гранитною вазою и величественною архитектурю Михайловского замка" [23, 121]. Локусом естетики мистецького життя в просторовому ракурсі Академії мистецтв варто назвати кабінет-майстерню К. Брюллова, де всі занавіски та шпалери оздоблені були червоним кольором, а на стінах висіла східна зброя, тому й весь колорит кабінету реалізує простір клясичного оформлення: "Красная комната [...] сквозь прозрачные красные занавеси освещенная солнцем [...] поразила" [23, 132]. Червоний колір, на думку Юлії Грібер, втілює вогонь і світло, виступаючи символом сонця [7, 40-41]. Майстерня К. Брюллова як клясицистично оздоблений локус стала місцем, де розпочалося життя юного героя як вільної людини та майстра пензля, це локус, пройнятий естетикою творчості й новаторства, а червоний колір символізує прогресивні творчі ідеї, зміни. Естетика природної атрибутики поезії *У Вільні, городі преславнім* позначена трагічними інтенціями з відтворенням мотиву одвічного фатального кохання, що характерно для романтичного світовідчуття автора. На лоні краси природного світу гине жидівочка. Локус Вілії у хвилях ховає в собі тіло трагічної постаті дівчини, а Закрет стає тлом трагічного почуття й останнім місцем спочину героїні та кінцем її життєвої драми: "А вона вночі любенько / В Вілії втопилась, / Бо нашли її в Закреті, / Там і поховали" [22, 164].

Архітектоніка міських локусів у творах Тараса Шевченка перебуває

в антропосфері сакрального простору. Сакральне, на переконання Ігоря Набитовича, є знаковим виявом людського буття, людської присутності в універсумі, де людина завжди намагається ідентифікувати своє місце [15, 27], що особливо актуально для багатоманітного простору міста. У ритуальній практиці європейської культури ворота (брама) є сакральним символом шанування й захисту, що мали певні образи-символи, які захищали місто. У поезії *У Вільні, городі преславнім* таким образом-символом захисту є Богородиця – захисниця від бід, напастей і страждань, небесна заступниця. Остра Брама – міська брама у Вільно з каплицею із іконою Остробрамської Божої Матері, перед якою городяни знімали шапки. Сакральний локус брами – символ захисту, життя, святості, вічності, тепла і всеперемагаючої любові. Герой-оповідач повісті *Близнецы* органічно вводить у площину топосу міста локус місцевості Києво-Печерської лаври, що для нього є особливим місцем душевної рівноваги, “кристалізуючим ядром” міста: “Кто, посещая Киево-Печерскую лавру, не отдыхал на типографском крыльце, про того можно сказать, что был в Киеве и не видал киевской колокольни” [23, 110]. Києво-Печерська лавра є втіленням душі Києва, його досконалого сакрального ландшафту. Локус лаври Київ символізує місто, де реалізується духовність людини й де людина здатна посередництвом вдавання до “святих воспоминаний” найбільшим чином явити свою велич і свою самобутність [26, 53]. Дзвіниця – важливий атрибут божественного Духу міста, пройнятий

естетизмом архітектури, тому для оповідача це суттєвий елемент у зображенні координат індивідуального простору буття в Києві. У релігійній свідомості героя-оповідача сакральне сприймається окремо від буденного, утворюючи благоговійну антропосферу.

Рецепція історичних подій Тарасом Шевченком – домінуючий складник процесу виявлення художньої своєрідності європейського топосу міста, який стає мапою відлуння часу певної епохи. Перша частина поезії *У Вільні, городі преславнім* є документальною, стаючи втіленням історіософського та соціального осмислення міських подій у руслі реалізму: “У Вільні, городі преславнім, / Оце случилось недавно, / Ще був тойді... От як на те / Не вбгаю в віршу цього слова... / Тойді здоровий-прездоровий / Зробили з його лазарет” [22, 162]. Натрапляємо на гротескну форму відтворення локусу Віленського університету й порівняння його із “лазаретом”. Віленський університет у часи Шевченкового перебування у Вільні був науковим, культурним і громадським осередком тогочасної Литви. Закриття Віленського університету було безпосередньою реакцією царату на участь студентів у Листопадовому повстанні 1830–1831 років, і тому цю тему в Шевченковій поезії кінця 1848 року не можна розглядати окремо від настроїв, викликаних Весною народів – низкою революцій, що того ж року прокотилися Європою [16, 308]. Пізніше у будівлі закритого університету створили Медичну академію. У поезії відчутно глибокий біль поета за опоганення храму науки, до якого він ставився з

глибоким пієтетом [16, 308]. Цілком історично правдивим є те, що “бакалярів розігнали” за участь у польському повстанні. На вулицях Вільна збиралися студенти й підмайстри, промовці вигукували: “Конституція! Вільність! Рівність! Непідлеглість! Смерть тиранам!” Мотив *Марсельєзи* витав над натовпом. А довкола міста вже зосереджувалися царські війська [9, 115]. Поезія ретранслює буттєвий плин віхи історії міста, спробу прогресивних суспільних змін, волелюбних поглядів, що ширилися Європою. Картина пейзажної ностальгії у рецепції наратора повісті *Близнець* змінюється настроєм суму й доповнюється авторською візією церковної легенди про Андрія Первозванного, який освятив місцевість території сучасного Києва: “И после светлого, непорочного восторга [...] упадет на мое осиротевшее старое сердце тоска, и я переносуя в века давноминувшие и вижу его, седовласого, маститого, кроткого старца с писаною большою книгою в руках, проповедующего изумленным дикарям своим... Как ты прекрасен был в этой ризе кротости и любомудрия, святой мой и незабвенный старче!” [23, 109]. Місто відкривається як тайнопис, як код із минулого, зашифрований літопис минувшини [18, 11]. Авторські рефлексії глибоко закорінені у свідомості самого оповідача, а тому роздуми про Київ набувають історіософської глибини, де Київ уособлює мудрість віків, навіюючи інтенції сакральної мітологемі міста – Другого Єрусалиму. Літописець Нестор у *Повісті минулих літ* оповідає про місце, де було засновано Київ: “на сих горах возсіяє благодать Божа, і буде город

великий, і церков багато воздвигне Бог” [11, 3].

Київ у повісті – небесний град заступництва Божого й символ вірян-християн, це місто наділене винятковою святістю. У повісті *Художник* оповідачеві, мешканцю столичної метрополії, особливо подобалось, “когда Нева спокойна и, как гигантское зеркало, отражает в себе со всеми подробностями величественный портик Румянцевского музея, угол сената и красные занавеси в доме графини Лаваль” [23, 121]. Ріг сенату у відтворюваній картині є локусом Сенатської площі та згадкою про 14 грудня 1825 року й про декабристів, з якими автор був близький по духу, цей локус ретранслює історіософські основи бачення письменником реальних подій, що відбувалися в Петербурзі. Поширення західноєвропейських ідей на теренах Російської імперії стало поштовхом до спроби зміни суспільного ладу, перегляду застарілих догм, цінностей, що особливо гостро відчував Тарас Шевченко.

Антропологія, на думку Гельмута Плеснера, вивчає психофізично нейтральну особистість, і тому вона будується на фундаменті розуміння сутнісних форм живої екзистенції цієї особистості [17, 45]. Своєю чергою, зауважимо, що місто у художньому творі репрезентує особливий рівень психофізичної екзистенції існування людини крізь рустикальні та цивілізаційні модуси. Відтак у полі антропоцентризму Шевченкових героїв топосу європейського міста – чуттєва сфера людини, яка уміщує в собі макрокосмос, синтезуючи і вбираючи синергетику міського середовища. Локуси садів, тополь у

повісті *Близнецы* моделюють картину виняткового антропоцентризму міської ідилії, виринаючи в пам'яті оповідача як уособлення радості, блаженства, гармонії і повноти буття. Мапа, картина ландшафту “формує душу людини, вона вібрує поруч із ним” [25, 96-97], тому єство героя пройняте світом природи, яка для нього є способом відчуття космічної, духовної енергії міста загалом. Ернст Роберт Курціус стверджує, що *locus amoenus* (місце благоденства) – це просторове зображення куточків природи (дерева, саду, лук, лісу, рівнини, моря тощо) для окреслення неповторного внутрішнього емоційного стану персонажа – душевної рівноваги, піднесення, благоговіння, повноти екзистенції буття, ентузіазму [10, 220-225]. У повісті *Близнецы locus amoenus* Києва – типографський ганок – неповторне місце концептуалізації матеріальних та духових і духовних, цивілізаційних і природних начал городянина, місце душевної рівноваги й повноти екзистенції буття оповідача. В уяві юного героя-мистця повісті *Художник* зринає Літній сад як неповторне місце духової концептуалізації, доленосне місце, бо саме звідси й пішов його шлях до творчих злетів: “А давно ли [...] сияло над Невой то незабвенное утро, в которое вы меня в первый раз увидели в Летнем саду перед статуей Сатурна?” [23, 161]. Особливої важливості набуває локус Літнього саду, оскільки він концептуалізує взаємозв'язок юного героя із містом, що виринає в пам'яті як “приємне місце”, означаючи особливий об'єкт дії, де максимально розкривається духовна сутність героя. Сад – окультурена сфера антро-

погенного, чуттєвого універсуму міста, яка уміщує істинний світ життя суб'єкта.

Буття в місті не зводиться лише до матеріальних утворень, а вибирає у себе світ людського духу. Виходячи з міркувань Євгена Андроса, проблема людського буття – це проблема співбуття людей [13, 162], яке домінують генерує міжособистісні зв'язки городян. Місто зосереджує різноманітний буттєвий світ героїв, зокрема побутовий. Так, у повісті *Близнецы* йдеться про навчання Никифора Сокири у київській бурсі, але для героя найістотнішою стала зустріч із відомими людьми того часу: “На бурсацкой скамье или на Подольском базаре подружился он с знаменитыми впоследствии Иваном Левандою, Григорием Гречкою и тогда уже философом Григорием Сковородою” [23, 18]. Після творчої роботи герої повісті *Художник* відвідують петербурзьку кав'ярню мадам Юргенс на Третій лінії: “Карл Великий любил изредка посетить досужую мадам Юргенс... Ему нравилось [...] наше разнохарактерное общество” [23, 139]. Локус кав'ярні мадам Юргенс уособлює простір відпочинку творчої інтелігенції у топосі міста, символізуючи секуляризований модус дозвілля. Світ душі закоханого юнака й жидівочки з поезії *У Вільні, городі преславнім* торжествує перемогу над зовнішнім світом [3, 86], світом міського середовища, перш за все, яке стає тлом душевних переживань, щемливо романтичних і трагічних подій водночас, де дія відбувається на вулиці: “Тільки заходилась / Та сплела й собі такую / вночі спустилась / До студента на улицю. / І де б утікати, / А вони – звичай-

не, діти – / Любо цілуватись / Коло воріт заходились” [22, 163]. Із простору двору постає небезпека, яка виринає несподівано, підкреслюючи драматичність сюжету твору: “А жид ізнадвору, / Мов скажений, вибігає / З сокирою! Горе!” [22, 163]. Натрапляємо у *Художнику* на мотив закоханости юного героя у свою ученицю Пашу. Дія в часі презентована навчанням учениці та змалюванням її як натурниці в образі весталки, проте кохання у творі має трагічне забарвлення, адже воно стає однією з причин передчасної смерті героя. Квартира – місце зустрічі героїв, простір, що уособлює побутовий плін життя, творчий порив, інтимні почуття людини. Просторові відношення в ракурсі топосів визначають взаємини між людьми, відтак особливого значення набуває різна соціальна інтеракція людей, побутові колізії.

“Місто – середовище культури та для культури” [19, 47], що стає рушієм цивілізаційного поступу не лише міста, а і країни, нації тощо. У широкому сенсі культура міста формує дух епохи і є виразником освітнього простору. У повісті *Художник* істотного значення набуває локус Большого театру, презентуючи собою цілу низку зорово-слухових образів відтворення місця дії: “Сияющий зал быстро наполнялся замаскированной публикой, музыка гремела, и в шуме общего говора визжали маленькие капуцины” [23, 161]. Большой театр – культурологічний локус столичного модусу життя для юного героя-мистця.

Топос Києва повісті *Близнецы* стає осередком просвіти пересічних людей: “По обыкновению своему

Прасковья Тарасовна к 16 августа отправилась в Киев и, возвратясь из Киева, между прочими игрушками и святыми вещами... она показала детям [...] букварь” [23, 30]. Локус університету святого Володимира – місце, яке “тримає руку” на пульсі літературно-мистецьких новацій Києва, тому наратор із відвертою захопленістю розповідає про щойно надруковані *Мертві душі* Миколи Гоголя: “Прилетело несколько экземпляров и в древний Киев и дебутировали, разумеется, в университете” [23, 63]. Київ – носій і генератор розвитку освіти, науки, культури. Автор, характеризуючи образ закоханого юнака поезії *У Вільні, городі преславнім*, акцентує увагу на навчанні героя у Віленському університеті: “То сынок був литовської / Гордої графині. / І хороше, і багате, / І одна дитина, / І училось не паничем, / І шапку знімало / В Острій брамі” [22, 162].

Топос європейського міста – це той семіотико-символічний конструкт, що визначає аксіологічний вимір (місце – цінність – простір) людського буття в континуумі урбаністичної дійсности. Простір топосу Петербурга стає презентованим тлом гуманістичних цінностей в урбанізованому соціумі – це цінності добра (ставлення Карла Брюллова), взаємодопомоги (Демський, Михайлов, Штернберг), самопожертви (автор-оповідач, герой-маляр), самовідданого кохання (герой-маляр) тощо. Для юного маляра Карл Брюллов був “слишком колоссален и, несмотря на его доброту и ласки [...] иногда кажется, что я один” [23, 152]. Попри підтримку друзів, наш герой відчуває себе самотнім у Петербурзі. Але

з любов'ю говорить, як разом із другом-поляком Леонгардом Демським читав французький переклад історії Візантії Едварда Гіббона, ходив на лекції зоології професора Куторги, що свідчить про його психологічну рівновагу в місті завдяки ціннісним пріоритетам. У повісті *Близнець* урбаністичний простір ретрансльовано, зокрема, крізь цінності емпатії, товариськості. Життя музики-аматора Києва показано через відтворення локусу Печерської місцевості: “Савватий (письмівка наша. – Д. Б.) случайно встретил в Киеве, по правде сказать, на Крестах, нищего старика-скрипача, так играющего, что [...] волосы дыбом становились” [23, 70]. Вуличний мистець навчив героя грати, відчувати й глибоко розуміти музичне мистецтво. Невідворотність трагічного кохання юнака й жидівочки з поезії *У Вільні, городі преславнім*, маляра й учениці повісті *Художник* стає фатальною силою загибелі героїв, але спектр інтимних почуттів охоплює сферу непросторових відношень топосу й дає змогу зрозуміти сутнісну істину буття – цінність кохання, яке стає “рушійною силою людини, силою, яка руйнує стіни [...], силою, яка об’єднує її з іншими [...], дозволяє бути собою, зберігати свою цілісність” [20, 47].

Авторським способом осмислення власного буття в урбаністичному середовищі стає топос міста як глобальна психологема особистісних рефлексій, поглядів, почуттів, поривань, а також як домінанта впливу на письменницьке *alter ego*. У повісті *Близнець* присутня згадка про перебування Тараса Шевченка в місті зазнає художньої модифікації у рецепції наратора: “Я зашел к здесь же,

на Московской улице, квартировавшему моему знакомому, художнику Ш[евченко], недавно приехавшему из Петербурга. Поговорил с ним об искусствах вообще, о живописи в особенности” [23, 111]. Київ у Шевченковій свідомості цілком імовірно корелює із топосом Петербурга як мистецькою колискою творчого генія автора. Звернення Т. Шевченка до теми Литви з поезії *У Вільні, городі преславнім* саме в 1848 році стало не тільки своєрідним відгуком на революційний рух у Європі, адже, як стверджує Євген Кирилюк, уже сама архітектура міста повинна була вразити молодого мистця [21, 21], тому в художній спосіб автор осмислює важливі атрибути топосу в часовій ретроспекції своєї пам’яті.

Віленський університет – “перший храм божественного мистецтва” для Шевченка. Знаковою по статтю в долі письменника став професор кафедри малярства згаданого університету Ян Рустем, неперевершений учитель, майстер пензля, людина непростой долі та волелюбних поглядів. Юний герой повісті *Художник* – авторове *alter ego* в координатах міста. Після доленого знайомства з Іваном Сошенком у Літньому саду Тарас Шевченко не просто отримав таку бажану для нього волю, а й чи не вперше відчув себе щасливим у Петербурзі: “Живу, учусь, нікому не кланяюсь і нікого не боюсь, окрім Бога – велике щастя бути вольним чоловіком, робиш, що хочеш, ніхто тебе не спинить” [24, 11]. Брама Сезаму відчинилася перед молодим Шевченком: він не тільки був вільний і міг “вивчати глибокі таїнства” “божественного мистецтва”, але відразу зробився

учнем самого “Карла Великого” [8, 65]. Вільно й Петербург, творчі майстерні Яна Рустема і Карла Брюллова, товариство з польськими, литовськими й російськими інтелігентами відкрили Тарасу Шевченкові нові обрії як людині й мистцю через інтеграцію в іманентне урбаністичне середовище. Прикметним є відображення щемливо романтичного, але нещасливого кохання в творах, які тут було розглянуто. Це одна з авторових спроб втілити індивідуальні інтенції, переживання глибоких інтимних почуттів. За іронією долі Шевченкові не вдалося побудувати особисте щастя в тенетах великого міста з Дунею Гусиковською, Марією Европеус, Ликерою Полусмак. Самотність письменника стала ймовірним поштовхом до осмислення почуття кохання як одухотвореної й руйнівної сили долі водночас.

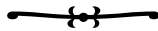
Отже, у творах Тараса Шевченка топос європейського міста зображено як особливий культурно-історичний організм, хронотопний конструкт, що існує одночасно в минулому й теперішньому темпоральному вимірах. Топоси Києва, Вільна, Петербурга утворюють гетерогенний простір соціального, індивідуального буття людини в площині урбаністичної дійсності XVIII – першій половині XIX ст. Шевченко моделює топос у реєстрах імперської дійсності, однак вона лише частково є відлунням авторської концепції зображення “нового міста”, міста, де формуються нові тенденції розвитку людини й суспільства. Європейське місто змодельовано за принципом *urbi et orbi*. Архітектурні, природні локуси сприймаються як маркери, психологеми, що позначають

рецепцію формування континууму міста у свідомості індивіда. Письменник створює “новий тип” урбанізму в загальноєвропейському контексті, який означений естетичними й антропоцентричними інтенціями, на відміну від зображення глибоких критично-реалістичних, соціально-психологічних колізій у творах Гонорія де Бальзака, Шарлотти Бронте, Миколи Гоголя, Чарльза Діккенса, Вільяма Теккерея, які сформували топос міста XIX століття як тло особистісних, соціальних протиріч, пороків, морального занепаду. Місто у Тараса Шевченка усвідомлюється як особливе явище сучасності, свідок історії, що формує сили, які виходять за межі узвичаєвості, стаючи *par excellence* неповторним осередком буття людини.

Bibliography and Notes

1. Барабаш Юрій, “Коли забуду тебе, Єрусалиме...”. Гоголь і Шевченко. Порівняльно-типологічні студії, Харків: Акта 2001, 375 с.
2. Возняк Тарас, *Феномен міста*, Львів: Бібліотека журналу “І” 2009, 333 с.
3. Гегель Георг, *Естетика*, Москва: Искусство 1968, Том 1, 312 с.
4. Глазычев Вячеслав, *Высвобождение городов*, Web. 10.09.2019 <<http://www.glazychev.ru/habitations>>.
5. Глазычев Вячеслав, *Слободизация страны Гардарики*, Web. 10.09.2019. <<http://www.glazychev.ru/books>>.
6. Глазычев Вячеслав, *Урбанистика*, Москва: Европа 2017, 228 с.
7. Грибер Юлия, *Цветовое поле города в истории европейской культуры*, Москва 2017, 304 с.
8. Зайцев Павло, *Життя Тараса Шевченка*, Київ: Обереги 2004, 480 с.

9. Кравченко Ярослав, *Вільнюський період у біографії Тараса Шевченка*, [у:] *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*, Київ 2012, Число 4, С. 113-115.
10. Курціус Роберт Ернст, *Європейська література та латинське середньовіччя*, Львів: Літопис 2007, 752 с.
11. *Літопис руський* / Ред. О. Мишанич, переклад із давньоукраїнської Л. Махновця, Київ: Дніпро 1989, 591 с.
12. Левицький В'ячеслав, *Наснага та моторошність "іного краю": урбанізм у літературних творах Тараса Шевченка*, [у:] "Слово і Час", Київ 2015, Число 3, С. 28-36.
13. *Людина в есенційних та екзистенційних вимірах* / Ред. В. Табачковський, Київ: Наукова думка 2004, 244 с.
14. *Метафізика Петербурга: Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры* / Ред. Л. Морева, Санкт-Петербург 1993, Число 1, с. 84-92.
15. Набитович Ігор, *Категорія сасцит у художній прозі ХХ – ХХІ століть*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук: 10.01.06 "Теорія літератури", Львів 2009, 36 с.
16. Непокупний Анатолій, *У Вільні, городі преславнім: художньо-документальний диптих*, Київ: Дніпро 1989, 352 с.
17. Плеснер Хельмут, *Ступени органічного и человек: Введение в философскую антропологию*, Москва 2004, 368 с.
18. Поліщук Ярослав, *Ревізії пам'яті: літературна критика*, Луцьк: Твердиня 2011, 216 с.
19. Фоменко Віра, *Українська урбаністична проза: еволюція, проблематика, поетика*: дисертація ... доктора філологічних наук, 10.01.01 "Українська література", Київ 2008, 378 с.
20. Фромм Еріх, *Мистецтво любові*, Харків 2017, 192 с.
21. Шевченко Тарас, *Біографія* / Ред. Є. Кирилюк, Київ: Наукова думка 1964, 633 с.
22. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів*: У 12 томах, Київ: Наукова думка 2001, Том 2, 2003, 784 с.
23. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів*: У 12 томах, Київ: Наукова думка 2001, Том 4, 2003, 600 с.
24. Шевченко Тарас, *Повне зібрання творів*: У 12 томах, Київ: Наукова думка 2001, Том 6, 2003, 632 с.
25. Шпенглер Освальд, *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*, Москва: Мысль 1998, Том 2, 606 с.
26. "Я син свого народу". *Наукова спадщина Михайла Максимовича (до 200-річчя з дня народження вченого)* / Ред. М. Корпанюк, Київ: Просвіта 2005, 412 с.



Borys Bunchuk, Svitlana Protasova

**SYLLABIC FORMS IN THE UKRAINIAN POETRY
OF THE 70-S OF THE 19TH CENTURY**

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, Ukraine

Борис Бунчук, Світлана Протасова

**СИЛЯБІЧНІ ФОРМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ
70-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ**

Abstract: In the article there is analyzed syllabic metre in the poetic works of the 70-s of the 19th century. The poetry is characterized by the domination of the regulated different syllables syllabic forms (68,42 %). The part of the forms of equal syllables is 26,32 %, and of non-regulated forms – 5,26 %.

Keywords: versification, syllabic versification, metrics, rhythemics

На сьогодні в українському літературознавстві щодо віршування ХІХ століття маємо низку досліджень про поетичні форми окремих поетів або версифікацію певних десятиріч. Такими є, наприклад, праці Г. Сидоренко (*Ритміка Шевченка*), Н. Чамати (*Ритміка Т. Г. Шевченка*), Б. Бунчука (*Віршування Івана Франка, Віршування Михайла Старицького, Еволюція віршування Пантелеймона Куліша*), дисертації В. Мальцева (*Українське віршування перших десятиріч ХІХ століття*) [16], П. Івончака (*Українське віршування 40-х – 50-х років ХІХ століття*) [9], О. Любімової (*Українське віршування 80-х – 90-х років ХІХ століття*) [15], статті В. Коптілова, Б. Бунчука про І. Котляревського; Ф. Колесси про М. Шашкевича; П. Волинського, О. Омеляш-

ка, Н. Костенко про Т. Шевченка; Є. Нахліка, Б. Бунчука про П. Куліша; Т. Курилюк, С. Протасової про С. Воробкевича; Б. Бунчука, В. Півторака про Ю. Федьковича; В. Лесика, О. Шерякової про Я. Щоголева; Ф. Колесси, Г. Сидоренко та М. Сулими, В. Корнійчука, І. Штаєр про І. Франка; Б. Якубського, О. Боднара, С. Кормілова, М. Сулими, А. Ткаченка, Б. Бунчука про Лесю Українку; О. Руснак про С. Яричевського; Н. Зубик про П. Карманського; С. Протасової про В. Шашкевича, К. Климковича, І. Гушалевича, В. Мови, С. Руданського.

Упадає в око відсутність дослідження українського силабічного віршування 70-х років ХІХ століття загалом. Наша стаття є спробою частково заповнити прогалину, яка тут існує.

Українська сялябіка попереднього десятиліття (60-х років XIX століття), яка становила 48% від усіх творів періоду, представлена рівноскладовими (близько 21 %), урегульованими різноскладовими (77,7 %) та нерегульованими різноскладовими (1,3 %) формами.

Серед рівноскладових сялябічних віршів попереднього десятиліття фіксуємо 5-складовик (т. зв. „кольцовський”) (1,68 % від загальної кількості сялябічних творів), 6-складовик (2,10 %), 7-складовик (0,84 %), 8-складовик (7,14 %), 10-складовик (5+5) (1,68 %), 11-складовик (4+7) (0,42 %), 12-складовик (6+6) (0,84 %), 13-складовик (8+5) (0,42 %), 14-складовик (8+6)2 (5,04 %).

Урегульовані різноскладові вірші представлені 11-складовиком (у катренному варіанті 5,6,5,6 – 0,42 %, у варіанті 7,4,7,4 – 0,42 %), 13-складовиком (7,6,7,6 – 3,36 % та 8,5,8,5 – 1,68 %), 14-складовиком 8,6,8,6 – 63,03 %, 15-складовиком 8,7,8,7 – 0,84 %, 17-складовиком 9,8,9,8 – 0,84 % та 10,7,10,7 – 0,84 %.

Серед урегульованих різноскладовиків були зафіксовані й такі комбінації сялябічних рядків: 6,6,6,6,7,9; 10,7,12,7; 10,10,8,8,10,10; 8,10,8,8,6; 8,6,8,6,7,7,7; 7,6,7,6,7,7,7; 8,8,6,8,8,6; 3,3,6,3,3,6; 6,6,8,6; 10,9,10,9; 12,11,12,11; 4,4,5,5,4; 8,6,8,6,8,8,8,8; 8,7,8,7,8,8,8,8; 8,7,8,7,8,8,6 (6,3 % від усіх сялябічних творів).

Для різноскладових нерегульованих сялябічних форм властиві розміри 4-11, 6-11, 10-12 (1,3 %).

Українська поезія 70-х років позначена іменами П. Бовкуна, І. Верхратського, Г. Воробкевича, С. Воробкевича, Л. Глібова, І. Гріненка, І. Гушалевича, Є. Згарського, К. Климко-

вича, О. Кониського, Г. Кохнівченка, П. Куліша, С. Маляревського, Н. Мельника, В. Мови (Лиманського), І. Пасічинського, П. Свенціцького, К. Соколовської, М. Старицького, К. Устияновича, Ю. Федьковича, І. Франка, П. Чубинського, Я. Щоголева.

У 1870-і роки сялябічних віршів було написано менше (190 творів), ніж у 1860-і (238 творів). Найвищий відсоток сялябічних віршів окресленого періоду у таких авторів: С. Маляревський – 100 %, Н. Мельник – 100 %, С. Воробкевич – 87,75 %, Є. Згарський – 72 %, Ю. Федькович – 49,3 %, І. Верхратський – 25 %, В. Мова (Лиманський) – 25 %, І. Пасічинський – 22 %. Найнижчий – у О. Кониського (17 %), М. Старицького (10,3 %), І. Гушалевича (1 %).

Палітра сялябічних форм окресленого десятиліття налічує 32 розміри. Рівноскладові сялябічні форми становлять 26,32 %, урегульовані різноскладові – 68,42 %, а нерегульовані різноскладові – 5,26 %. Розглянемо детальніше кожну форму.

До рівноскладових сялябічних форм найчастіше зверталися Ю. Федькович, Є. Згарський та С. Воробкевич.

У сегменті рівноскладових сялябічних віршів фіксуємо шестискладовик, семискладовик, восьмискладовик, десятискладовик, тринадцятискладовик та чотирнадцятискладовик.

Ритм шестискладовика з катреною схемою 6,6,6,6 (1,58 % від усіх сялябічних творів) наявний у творі Г. Воробкевича *Думки* (VI. *Ой хмароньки – хмари...*):

Ой хмароньки – хмари,
не йдїть ви нікуди,
мене заслоняйте,
бо сміються люди [26, 75].

Відсоток силябо-тонізації версів у шестискладовику – 50.

U U U U U
U U U U U
U U U U U
U U U U U

Семискладовик із катренною схемою 7,7,7,7 фіксуємо у *Спѣванці* (*Ей тамъ в гаю калина*) І. Верхратського:

Ей тамъ въ гаю калина,
Пѣдъ калиновъ дѣвчина,
Тужить тяжко, думає
У калины пытає... [5, 44].

U U U U U
U U U U U
U U U U U
U U U U U

Хореїзовані рядки у творі відсутні.

Восьмискладовик (12 %) найактивніше застосовували Ю. Федькович (11 поезій) та Є. Згарський (5 поезій), по одному разу до нього вдалися П. Куліш, І. Пасичинський, С. Воробкевич, П. Бовкун, Н. Мельник. Наведемо приклад з поезії Є. Згарського *Сонъ Войслава*:

Ой плыла мутно молдава,
Въ Празѣ у чеськѣй столици,
Коли на князя Войслава,
Павъ сонъ у княжѣй
свѣтлици [27, 64].

U U U U U U
U U U U U U
U U U U U U
U U U U U U

Відсоток хореїзації – 20.

Дев'ятискладовик (6+3) наявний у поезії Я. Щоголева *Галя*:

Воріженьки нас не займали,
Бо нашого щастя не знали;
Тільки гай та небо
й дивились,
Як ми з моїм серцем
любилась [51, 82].

U U U U U || U U U U 5+4
U U U U U || U U U 6+3
U U U U U || U U U 6+3
U U U U U || U U U 6+3

Хореїзовані рядки не перевищують 10 %.

У М. Старицького є „дуже схожий на Х5 ритм вірша *Нема правди*, що загалом написаний тонізованим 10-складовиком” [3, 7]. Поетів 10-складовик (4+6) хореїзований на 75 %.

Колядковий десятискладовик (5+5) засвідчений у двох творах І. Франка – *Опись Святого вечора* та *Коляда* [2, 45; 122-123]. Також 10-складовим віршем (5+5) була написана поезія Ю. Федьковича *Баркароля*:

Сонце заходить, лідо леліє,
У сріблі луни лагуна мріє,
А гондоліре, кращий Аполла,
Пустився барков долів
на море... [23, 205].

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
U U U U U || U U U U

Частка 12-складовиків складає 5,26 % від усіх силябічних творів періоду. В. Півторак у статті „Віршування Ю. Федьковича 70-х років” зазначає таке: „Чотири поезії, написані 12-складовим віршем (*Чи хто зміркує?, Гой видів бо я, Гой зійшла зоря, Чи є де краще?*)”. Усі вони написані в невеликому часовому проміжку, настроєм дуже подібні – це роздуми про сенс буття, і мають схему 5+7” [23, 205].

Тонізований 12-складовик (6+6) засвідчено у творах М. Старицького *Серце моє нудне, серце моє трудне!*, *Де мені подітись з лютою нудьгою...* [3, 8], усереднений відсоток хореїзації сягає 83.

0100100 7
 010 3
 0100100 7
 010 3

0010101 7
 010 3
 0010100 7
 010 3

Сияло-тонічні рядки в тексті вірша становлять 75 %.

Ритм 12-складовика з катреною схемою 7,5,7,5 наявний у баладі *Три круки* С. Воробкевича. Наприклад:

Ой летіли круки три,
 сіли над Дніпром,
 стали грати ся всі три
 дзюбом і крилом [44, 322].

0010101 7
 10001 5
 1010001 7
 10001 5

Відсоток хореїзації рядків – 75.

13-складовик (7,6,7,6) засвідчено у *Пісні Полатайка* Є. Згарського:

Ах! Я бідний горшкодрай
 Безь кута безь хаты!
 Иду кличу на весь край:
 Горшки полатати! [27, 92].

1010001 7
 001010 6
 0110011 7
 010010 6

Хореїзовані рядки складають 16 %.

Активніше, ніж у попереднє десятиліття, поети 1870-х років вдавалися до 13-складовика зі схемою 8,5,8,5 (5,26 %). Такий розмір притаманний окремим поезіям С. Воробкевича (*Чи гостинця ви принесли, Як щаслив ти, друже-брате, До Сучави я на прощу*), Ю. Федьковича (*У кожусі, Присягався, Проходан*), І. Гушалевича (*Поминь (По народной пісні)*), І. Верхратського

(*Співанка (За рѣчкою, за быстрою)*), К. Соколовської (*На хуторі*). Наведемо приклад із вірша І. Гушалевича *Поминь (По народной пісні)*:

Якъ я люблю той василѣкъ
 Его бѣлый цвѣтъ,
 Къ нему прилетитъ
 мотылѣкъ
 А милого нѣтъ [6, 293].

00010001 8
 01101 5
 01001001 8
 01001 5

Кількість хореїзованих рядків у поезіях сягає 25 %.

Найбільшим серед сиялібних розмірів є сегмент 14-складовиків 8,6,8,6 (54,73 % від інших сиялібних форм). У кількісному аспекті маємо такий розподіл: у Ю. Федьковича – 13 віршів, С. Воробкевича – 11, І. Верхратського – 10, С. Маляревського – 9, П. Чубинського – 7, К. Соколовської – 5, П. Куліша – 1 поезія, П. Бовкуна – 3, Г. Кохнівченка – 1, Н. Мельника – 5, Я. Щоголева – 4, І. Пасичинського – 3, Є. Згарського – 3, О. Кониського – 2, В. Мови (Лиманського) – 2. Наведемо строфу з поезії *Осінь* К. Соколовської:

Зажурилось сине небо,
 Хмари сірі плачуть,
 Зірки ясні поховались,
 Щобъ тихъ слізъ
 небачить [41, 8].

00101010 8
 101010 6
 01100010 8
 001010 6

У 14-складових творах фіксуємо близько 15 % сияло-тонізованих рядків. Найвищий відсоток таких версів маємо у поезії Ю. Федьковича (до 50 %), найнижчий – у О. Кониського (близько 8 %).

Зразки 15-складовика (8,7,8,7) за-свідчені в поезіях І. Верхратського, Є. Згарського, С. Воробкевича (3,15 %). Строфа з *Рускої пісні* С. Воробкевича має такий вигляд:

Зазвенімо разом, браття,
піснь воскресну і нову,
і двигнім ся, як той Фенікс,
позабудьмо долю злу! [44, 119].
 00101010 8
 1010001 7
 00100010 8
 0010101 7

Відсоток силябо-тонізації рядків у 15-складовиках – 30.

18-складовиком (10,8,10,8) укладений твір Є. Згарського *Послѣдня воля*, а 19-складовиком (11,8,11,8) – його ж поезія *Ахъ якъ же въ свѣтѣ не жити!*. Наприклад:

Гей! уже часъ и менѣ старому,
На вѣки очи замкнути;
Поклонюсь Богу, міру цѣлому,
Тай ляжу вѣчно
спѣнути [27, 81];

100010001010 10
 10100010 8
 01010100010 10
 010100010 8

Пѣдъ вечеръ на веснѣ,
якъ все ѳтжило
Травы зелени буяють,
И в очахъ дѣда
старого зацвило,
Хоть ледви кости
смагають [27, 85].

01000101010 11
 100010010 8
 010100010010 11
 010100010 8

Для урегульованих різноскладовиків (1,57 %) характерні також схеми: 6,6,6,6,4 (Я. Щоголів *Колядка*, 20 % хореїзації), 8,8,7 (Є. Згарський *Три птиць*, 33 % хореїзації).

Неврегульовані різноскладові силябічні твори становлять 5,26 % від загальної кількості. Схеми 2-8, 4-6, 5-6, 5-7, 6-8 зафіксовані у творах С. Воробкевича, 6-8 – у Н. Мельника, 7-10 – у П. Бовкуна, 7-11, 8-10 – у Є. Згарського, 8-12 – у Г. Воробкевича.

Отже, метрична картина 1870-х років виявляє тенденцію до зменшення силябічних форм у творчості українських поетів. Зменшується, у порівнянні з попереднім десятиліттям, частка урегульованих різноскладовиків (68,42 %), натомість збільшується кількість неурегульованих різноскладових форм (5,26 %). В означений період не фіксуємо 5-ти та 11-складовиків. Як і в попереднє десятиліття, найбільшу кількість силябічних поезій (54,73 %) укладено 14-складовиком з катреною схемою 8,6,8,6.

Bibliography and Notes

1. Акорди. Антологія української лірики від смерти Шевченка / Уложив Іван Франко, Львів 1903, 316 с.
2. Бунчук Борис, *Віршування Івана Франка*, Чернівці: Рута 2000, 307 с.
3. Бунчук Борис, *Віршування Михайла Старицького*, Чернівці: Рута 2004, 48 с.
4. Бунчук Борис, *Еволюція віршування Пантелеймона Куліша*, Чернівці: Рута 2002, 60 с.
5. Верхратский Иван, *Калина. Зборник стихотворовъ*, Львів 1874, 98 с.
6. Галицькі отголосы. Стихотворенія И. Н. Гушалевица, Львовъ 1880, 314 с.
7. Гаспаров М. Л., *Современный русский стих. Метрика и ритмика*, Москва: Наука 1974, 487 с.
8. *Думка на похоронъ небѣжки сестриць въ вѣчну еи память*, Коломыя 1871, 20 с.
9. Івончак Павло, *Українське віршування 40-х – 50-х років XIX століття*:

автореферат ... дисертації кандидата філологічних наук: 10.01.06, Чернівці 2016, 20 с.

10. Качуровський Ігор, *Метрика*, Київ: Либідь 1994, 120 с.

11. Кониський Олександр, *Оповідання. Повість. Поетичні твори*, Київ: Наукова думка 1990, 640 с.

12. Костенко Наталія, *Українське віршування ХХ століття*, Київ: Київський університет 2006, 287 с.

13. Куліш Пантелеймон, *Твори: В 2 томах, Том 1: Прозові твори. Поетичні твори. Переспіви та переклади*, Київ: Наукова думка 1994, 752 с.

14. *Лира. Сочиненіє Семена Маляревського*, Київ 1875, 30 с.

15. Любімова Оксана, *Українське віршування 80-х – 90-х років ХІХ століття*: автореферат ... дисертації кандидата філологічних наук: 10.01.06, Тернопіль 2009, 20 с.

16. Мальцев Валентин, *Українське віршування перших десятиріч ХІХ століття*: автореферат ... дисертації кандидата філологічних наук: 10.01.06, Тернопіль 2007, 20 с.

17. Мова (Лиманський) Василь, *Старе гніздо й молоді птахи*, Київ: Дніпро 1990, 421 с.

18. Нахлік Євген, *І. Франко про оновлення українського віршування пошевенківської доби*, [у:] *Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин*, Львів: Світ 1998, с. 517-523.

19. Нахлік Євген, *Пантелеймон Куліш як реформатор українського віршування*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка, Том ССХХІV, Праці філологічної секції*, Львів 1997, с. 48-65.

20. Никифорок Тетяна, *Поетика віршованих творів Сидора Воробкевича (генерика, металогія, поетичний синтаксис, фоніка, версифікація)*: автореферат ... дисертації кандидата філологічних наук: 10.01.06, Чернівці 2018, 20 с.

21. Пазюк Роман, *Поетика віршованих творів Богдана Лепкого (генерика, тропіка, поетичний синтаксис, фоніка, версифікація)*: автореферат ... дисертації

кандидата філологічних наук: 10.01.06, Чернівці 2016, 20 с.

22. *Первоцвітъ Грицька Кохнівченка*, Одесса 1871, 12 с.

23. Півторак Володимир, *Віршування Ю. Федьковича 70-х років*, "Буковинський журнал" 2005, № 4, с. 202-210.

24. Півторак Володимир, *Поетика віршованих творів Юрія Федьковича*: автореферат ... дисертації кандидата філологічних наук: 10.01.06, Тернопіль 2009, 20 с.

25. *Подарунокъ. Сочиненія Николая Мельника*, Одесса 1875, 24 с.

26. *Поезії Григорія Воробкевича (Наума Шрама)*, Чернівці 1904, 88 с.

27. *Поезії Євгенія Згарського*, Львовъ 1877, 110 с.

28. Протасова Світлана, *Версифікація Володимира Шашкевича*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету: збірник наукових праць* / Ред. Б. Бунчук, Чернівці: Чернівецький національний університет 2010, Випуск 496-497, Слов'янська філологія, с. 208-215.

29. Протасова Світлана, *Версифікація Юрія Федьковича і Сидора Воробкевича 70-х років ХІХ століття*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету: збірник наукових праць* / Ред. Б. Бунчук, Чернівці: Чернівецький національний університет 2012, Випуск 648-649, Слов'янська філологія, с. 25-31.

30. Протасова Світлана, *Віршова майстерність Ксенофонта Климковича*, [у:] *Історико-літературний журнал* 2011, № 19, с. 172-181.

31. Протасова Світлана, *Віршові форми Василя Мови (Лиманського) (на матеріалі поетичних творів 60-70-х років ХІХ століття)*, [у:] *Питання літературознавства: науковий збірник* / Ред. О. Червінська, Чернівці: Чернівецький національний університет 2010, Випуск 81, с. 173-181.

32. Протасова Світлана, *Віршування Олександра Кониського 60-70-х років ХІХ століття*, [у:] *Мандрівець* 2010, № 4 (липень-серпень), с. 66-71.

33. Протасова Світлана, *Віршування Сидора Воробкевича 60-х років XIX століття*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету*: збірник наукових праць на пошану професора Богдана Мельничука з нагоди його 70-річчя / Ред. Б. Бунчук, Чернівці: Рута 2008, Випуск 394-398, Слов'янська філологія, с. 139-144.
34. Протасова Світлана, *Збірки Івана Гушалевича „Вънецъ сонетовъ” і „Галицкіи отголосы” (аспект форми)*, [у:] *Актуальні проблеми сучасного віршознавства*: збірник наукових праць конференції, присвяченої ювілеєві доктора філологічних наук, професора Наталії Костенко / Ред. Б. Бунчук, В. Мальцев, Чернівці: Чернівецький національний університет 2012, с. 150-162.
35. Протасова Світлана, *„Первоцвіт” Грицька Кохнівченка та „Подарунок” Николая Мельника в контексті віршознавчого аналізу*, [у:] *Актуальні питання суспільно-гуманітарних наук та історії медицини*, Чернівці 2018, с. 163-165.
36. Протасова Світлана, *Про форму віршованих творів Степана Руданського 60-х років XIX століття*, [у:] *Наукові праці Кам'янець-Подільського університету імені Івана Огієнка*: Філологічні науки, Кам'янець-Подільський: Оіюм 2010, Випуск 24, с. 231-242.
37. Протасова Світлана, *Сіябіка у поетичній творчості Григорія Воробкевича*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету*: збірник наукових праць / Ред. Б. Бунчук, Чернівці: Чернівецький національний університет 2016, Випуск 782, Слов'янська філологія, с. 36-41.
38. Протасова Світлана, *Сіябо-тонічні форми в українському віршуванні 60-х років XIX століття*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету*: збірник наукових праць / Ред. Б. Бунчук, Чернівці: Чернівецький національний університет 2011, Випуск 547-548, Слов'янська філологія, с. 83-88.
39. Протасова Світлана, *Сіябо-тонічні форми в українському віршуванні 70-х років XIX століття*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету*: збірник наукових праць / Ред. Б. Бунчук, Чернівці: Чернівецький національний університет 2012, Випуск 585-586, Слов'янська філологія, с. 70-75.
40. Романиця Олена, *Поетика віршованих творів Осипа Маковея*: автореферат ... дисертації кандидата філологічних наук: 10.01.06, Чернівці 2013, 19 с.
41. Соколовська К. *Зірка*, Санкт-Петербургъ 1871, 90 с.
42. *Сопілка Павлуся*, Київ 1871, 50 с.
43. Старицький Михайло, *Поетичні твори. Драматичні твори*, Київ: Наукова думка 1987, 576 с.
44. *Твори Ізидора Воробкевича*: У 3 томах, Львів: Просвіта 1909, Том 1, 420 с.
45. *Твори Ізидора Воробкевича*: У 3 томах, Львів: Просвіта 1911, Том 3, 418 с.
46. Ткаченко Анатолій, *Мистецтво слова (Вступ до літературознавства)*, Київ: Правда Ярославичів 1997, 488 с.
47. *Туга Петра Бовкуна*, Полтава 1877, 60 с.
48. Федькович Юрій, *Твори*: В 2 томах, Київ: Дніпро 1984, Том 1: *Поезії*, 463 с.
49. Шерякова Ольга, *Віршування Якова Щоголева та Ісидора Пасічинського 70-х років XIX століття*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету*: збірник наукових праць, Чернівці: Рута 2004, Випуск 214-215, Слов'янська філологія, с. 71-78.
50. Шерякова Ольга, *Віршування І. Верхратського*, [у:] *Питання літературознавства*, / Ред. О. Червінська, І. Зварич, П. Рихло, Чернівці: Рута 2004, Випуск 11, с. 141-146.
51. Щоголів Яків, *Поезії*, Київ 1958, 510 с.

Olha Nastenکو

**IVAN FRANKO POETRY OF THE FIRST PART OF THE 1880IES:
THE ASPECTS OF PHONICS**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

Ольга Настенко

**ПОЕЗІЯ ІВАНА ФРАНКА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ 1880-Х РОКІВ:
АСПЕКТИ ФОНІКИ**

Abstract: The article examines the sound organization of Ivan Franko poetic works in the beginning of the 80ies of the 19th century that were not printed during his life. Combined philological analysis of Franko's poetic language phonics is carried out. As well as statistics calculations, hermeneutic and comparative approaches were applied to the poet's sound organization research. The variety of phonics figure structures of Ivan Franko's poetic works of this period is shown and their frequency in texts is defined.

Keyword: phonics, sound organization, Ivan Franko, sound repeats, alliteration, assonance, onomatopoeia, internal rhyme, euphony, frequency, coefficient of transparency

Початок 1880-х років у поетичній творчості Івана Франка був надзвичайно продуктивним. Цей період життя молодого поета сповнений драматичними подіями. Другий арешт, несправедливі чергові звинувачення, особисті невдачі загострили його особистісний творчий пошук. У 1880 році поет підготував рукопис другої збірки поезій, однак вперше вона була надрукована тільки 1887 року. Своє світовідчуття І. Франко акумулював у поетичних творах. Інтерпретуючи власні психоемоційні переживання у віршовані рядки, він зосереджував свої творчі сили у поезії: «За три місяці (1880 року. – О. Н.) І. Франко написав

понад 50 ліричних творів» [12, 67]. Поетові вірші початку 1880-х років розглядали В. Ніньовський, Б. Бунчук, В. Корнійчук, М. Гнатюк, Б. Тихолоз, М. Ткачук. Однак звукова організація поезій цього періоду окремо не досліджувалась. У нашій статті ми ставимо за мету розглянути в аспекті фоніки Франкові позазбіркові вірші початку 1880-х років.

Знов рік минув. Знов крок один вперед... – такими віршем поет відкриває сторінку нового десятиліття, «...оглядаючись на пройдену дорогу, збалансовує успіхи й помилки...» [12, 63]. Звукова організація цього поетичного твору, насичена різноманітними алітераціями:

Знов рік минув.

Знов крок один вперед
Ступило всім
нам дорогее діло

Знов рік минув!

При вході в рік новий
погляньмо взад, на те,
що ми пробули,
згадаймо, браття,
кождий крок кривий,
всі помилки,
що важко промайнули

[1, т. 2, 293].

На початку строф простежуємо повтори сонорних консонантів [н], [н'], [м], [в] які конотують медитативну чуттєвість. На тлі елегійної монотонности цих звукоповторів авдіяльної ритмічності надають алітерації [р], [р'], [к]. Чергування проривних дрижачих звуків із глухим творять у тексті звукосмисловий ефект драматичної емоційної напружености. Особливо помітний такий фонічний акцент у 3-му рядку 2-ї октави, де ініціалії [к][кр][кр] утворюють емотив крику [4, с. 52], що підсилюється асонансом [о].

Згідно із кількісною структурою фоніки, найчастотнішими приголосними у вірші *Знов рік минув. Знов крок один вперед...* є [в], [в'] – (6,7%), [н], [н'] – (5%), [м], [м'] – (4,5%), [р], [р'] – (4,2%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотности мають [о] – (10,7%), [а] – (7,1%), [і] – (6,75%), [у] – (4,5%). Коефіцієнт прозорости віршованої мови – 0,67.

Алітераційне насичення у Франкових позазбіркових поезіях початку 1880-х років є у вірші *Наче вихор минають роки, відколи мене зрадила ти....* Франкове зображення неминучої плинности часу засобом лексич-

них повторів підсилене фонічним увиразненням звукорядом сонорних [м], [н], [н'], [в], [в'], проривним дрижачим [р] та глухим [к]:

*І минають роки за роками,
І минають віки за віками,
Покоління, мов трави в гаю*

[1, т. 2, 294].

У 4-му, 5-му, 6-му рядках шостої строфи цього вірша також помітна частотність [м], [м'], [н], яка акустично модулює емоційний настрій поета:

*І безмірний їх ряд промине;
Но могила не прийме мене,
І не втихне в душі моїй туга*

[1, т. 2, 295].

У наведеному поетичному фрагменті постерігається певна алітераційна динаміка: звукоряд [м-р-н][р][р-м-н] у 1-му рядку авдіяльно сильніший через частотність [р], тоді як у наступних двох рядках ця частотність спадає, утворюючи монофонічну звукову метафору «похоронних рим» [17, 227].

У вірші І. Франка *Наче вихор минають роки, відколи мене зрадила ти...* увагу привертає алітераційний пасаж [з]-[р] у двох останніх рядках 3-ї строфи «Тільки гвоздя залізо студене, – / Чую добре, – як серце ми жре» [1, т. 2, 294]. У автографі твору 17-й рядок цієї поезії написаний як «Лиш одне те залізо студене» [8, № 214, 113] та виправлений на «Тільки звоздя залізо студене». У правленому варіанті лексичні зміни зумовили суцільну алітерацію [з] у рядку. З огляду на це, можна припустити, що звуконасичення у наведеному рядку І. Франко не розглядав як тавтологію чи какофонію. Такий поетів звукопис детермінує авдіяльний акцент на кульмінації відчуттів зради.

Фонічний прийом був збережений автором, однак відредагований у 50-ти томному зібранні його творів.

Трагізм Франкових почуттів у вірші *Наче вихор минають роки, відколи мене зрадила ти...* на рівні звукової організації виражений також асонансами. Четверта строфа насичена повтором голосних [i], [o] в наголошеній та ненаголошеній позиціях:

*Людські втіхи і людські надії,
Людські сльози для мене чужії, –
Відколи коло власного болю
Весь мій дух ся скипів, наче кров*
[1, т. 2, 294].

Звукоповтори [i] у суміжних словах 1-го, 2-го, та 4-го рядках утворюють вокальне обрамлення ментального символу «коло», що детермінується у 3-му рядку морфемами *-кол-, -коло-*. У цитованих рядках тиха елегантна зажура ліричного героя увиразнена фонічними засобами. У цьому ж віршованому творі частою є дво-, три- і чотирирядкова звукова анафора.

Структура поетичного звукопису вірша *Наче вихор минають роки, відколи мене зрадила ти...* щодо частотності звуків рангована так: найчастотніші приголосні – [в], [в'] – (5,7%), [н], [н'] – (5,1%), [к], [к'] – (4,5%), [м], [м'] – (4,4%), [р], [р'] – (4,2%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [а] – (9,4%), [о] – (7,7%), [і] – (7%), [у] – (5,6%). Коефіцієнт прозорості віршованої мови – 0,66.

Медитативні рефлексії на рівні звукової організації поетичної мови Івана Франка відчутні й у вірші *Промине, пролине....* Алітераційний звукоряд сонорних [м], [н], [н'], [л], [л']

у першій строфі конотує авдіяльну меланхолійність:

*Промине, пролине,
Наче лист на воді,
Все, що в дні молоді
Так боліло мене*

[1, т. 2, 295].

Паронімічна атракція у першому рядку моделює ритмічний характер поетичних рядків. На тлі зниженої акустичної звучності сонорних консонантів дзвінкість [д], [д'] метафорує смислову динаміку.

Кількісний аналіз структури фоніки Франкового вірша *Промине, пролине...* показав, що найчастотнішими є такі приголосні: [н], [н'] – (8,6%), [м], [м'] – (5,6%), [л], [л'] – (4,3%), [р], [р'] – (4,2%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [і] – (10%), [о] – (8,6%), [а] – (6,9%), [у] – (3,4%). Коефіцієнт прозорості віршованої мови – 0,7.

Прикладом звукової сугестії алітераційним [н], [н'] у Франковій поетичній мові початку 1880-х років є перший катрен вірша *Сучасна пісня*:

*Вона не забавка дитинна,
Вона не мрія золота,
Вона не ніжня, невинна
І несвідуца красота*

[1, т. 2, 304].

Лексична анафора перших трьох рядків акумулює насичення консонантів й продовжується лінійною алітерацією, утворюючи суцільний звукофон. Таке накопичення підсилює експресію вислову й детермінує авдіяльну алузію щодо емоційного сприйняття поетичного тексту.

У другому катрені цього ж Франкового вірша така звукова сугестія змінюється алітерацією [ш]:

Не вітру шум, не шепіт хвиль,
Вона тверде рішуче слово
[1, т. 2, 304].

Повтор шиплячого звуку імітує „шум” і як засіб звуконаслідування увиразнює зміст. У наступних катренях поетова характеристика пісні у аспекті звукової організації набуває алітераційної дзвінкості й виражена повторами [дз], [д], [д’], [р], [з]:

Вна дзвін той,
що народ скликає
В добі нещастя до дружніх діл
.....
Вона робітниця і в світі
Свою роботу зробить раз
[1, т. 2, 305].

Звукова динаміка цитованих рядків відповідає смисловій кульмінації Франкового вірша *Сучасна пісня* і як фонічний акцент композиційно. У 9-му катрені про пісню поет говорить так: «Вона боліла, мліла много». Лексичною паронімією, що утворила внутрішню суміжну риму піввіршів й алітераційним звукорядом [н-л’-л-м-л’-л-м-н] І. Франко ще раз увиразнив свою чуттєву поетичну мінорність.

У аспекті звукової організації Франкова поетична мова початку 1880-х років досить багата фігурами фоніки. У проаналізованих творах такі засоби фіксуємо у наступних фрагментах віршованих текстів, а саме алітерації приголосного [т] із віршів (*В самоті, гризоті... та Чом так тривожно б’єсь у мене серце в груді...)*:

І здаєсь ми, що ти
Тихо-тихо лежиш
Під хрестом, під травов,
.....
І твоє й не твоє
Те могильне лице! [1, т. 2, 296].

Мов тугу дивную.
Ті гарні, щирі лиця,
Ті серця, чисті ще,
ті весняні цвітки
[1, т. 2, 301].

Алітерація вірша *В самоті, гризоті* виражена повтором глухого твердого [т], що увиразнює ритмомелодіку. Повтор однотипних лексем формує ритмічні сегменти й метафоризує «тугу» [14, 177]. Наступний цитований фрагмент вірша *Чом так тривожно б’єсь у мене серце в груді...* насичений алітераційно-асонансною сполукою [ту], [т’і]. Акустична зміна звукоповторів (твердість – м’якість) конотує й зміну авдіяльного характеру в рядках, розкриваючи динаміку емоційності поетичної мови.

У аспекті функціональності засобів фоніки у поетичній мові Франкових позабіркових творів 1880 року насиченою є звукова організація вірша *Сонети-невільники*. У 50-ти томному зібранні його подано за останнім автографом, виправленим поетом в останні роки життя:

Сонети, се невольничі стихи!
Закутий
В тісну форму, мов у пута,
тут поет
Ні вільних тут думок
не може розвернути,
Ані ярких картин.
Шкода й писать сонет
[1, т. 2, 306].

У ранньому автографі текст строфи такий:

Сонети, се невольничі стихи!
Закутий
В тісну форму, мов у пута,
тут поет
Ні мислей вольних тут
думок не може розвернути,

Ані ярких картин.

Покинь, покинь сонет!

[8, № 216, 10].

Франкова поетична рефлексія у наведених катренах на рівні фоніки виражена алітераційно-асонансними повторами, авдіяльна конотація яких є статичною у двох варіантах. Поліфонія чотиривірша насичена лінійною алітерацією [с], що змінюється алітерацією [т], [т'] й підсилюється асонансом [у]. Фонічна структура повтору глухого свистячого на початку детермінує елегійну тональність і завдяки окличності (речення) є звуковою констатацією поетового настрою. Авдіяльний характер [т], [т'] конотує «вираження трудности дії» [14, 177], частотність [у] «підсилює містично-трагічну тональність» [17, 127]. У останньому рядку першої строфи наведеного Франкового вірша звукопис змінюється асонансами [и] у наголошеній позиції й алітерованим звукорядом [к], [н], [п], [н'], який у тексті раннього автографа утворює суцільний монорим.

У риторичних запитаннях вірша *Сонети-невільники* «І волі світлий вік? Пізнали правду всі?» [1, т. 2, 301] фіксуємо алітераційний звукоповтор сонорних [в], [в'] та асонансу [і], який продукують звукову плястику поетичного вислову.

Аналіз кількісної структури фоніки показав, що найчастотнішими приголосними є [т], [т'] – (8,4 %), [н], [н'] – (6,7%), [в], [в'] – (5,9%), [с], [с'] – (4,9%), [л], [л'] – (4,8%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [і] – (7,2%), [о] – (6,8 %), [а] – (6,5%), [у] – (5,9%). Коефіцієнт прозорости віршованої мови – 0,6.

Звуковій організації ліричного твору Івана Франка *Не бійтеся тюрми!* також притаманні алітерації [т], [т']. Перші два рядки 1-го катрену об'єднані лексичною та звуковою анафорою [н], що підсилює повтор:

*Не бійтеся тюрми,
о други молодії!*

*Не бійтеся тих пут,
що на короткий час*

[1, т. 2, 304].

У першому рядку третьої строфи цієї поезії відчутний звукоряд [н], [н'], [м], [р] («*Ніщо для нас тюрма. Ми інші тюрми знаєм*»). Така фонічна структура збережена й у тексті раннього автографа («*Ні, не для нас тюрма. Ми другі тюрми знаєм*» [8, № 216, 3]). У наступних рядках цієї ж строфи відчутні алітерації [р], [б]. Моделюючи шумову алузію боротьби, засоби фоніки утворюють звукофон відповідно змісту:

*Тверді, безвихідні,
уперті та живі,
І проти них, брати,
борню ми підіймаєм!*

[1, т. 2, 304]

Останній строфі Франкового сонета притаманне суцільне внутрішнє римування у 1-му рядку («*А в тій слабкій, дурній, хоч кам'яній, тюрмі*»).

Згідно із кількісним аналізом структури фоніки Франкового сонета *Не бійтеся тюрми!* визначено, що найчастотнішими приголосними є [т], [т'] – (10%), [н], [н'] – (6,4%), [м], [м'] – (5,9%), [р], [р'] – (5,5%), [б], [б'] – (3,6%). Серед голосних фонем найвищий відсоток частотності мають [а] – (9,6%), [і] – (9,1 %), [о] – (6,4%), [у] – (4,3%). Коефіцієнт прозорости віршованої мови – 0,6.

Емоційне піднесення ліричного героя Іван Франко відобразив у поезії *Ти знов оживаєш, надіє!...* Як зазначає Валерій Корнійчук, цей вірш «...повний оптимізму і світлих сподівань. Вибухова сила емоцій, сконцентрована у рефрені *О серце! О воле! О люди!...*» [13, 77]. У аспекті звукової організації лінійний асонанс голосного [о], повторюваний у останньому рядку кожної строфи, утворив стилістичне повноголосся та евфонію, що є авдіяльним маркером як звукової гармонії, так і гармонії мовця.

У поетичній мові позазбіркових творів Івана Франка 1880-х років знаходимо різновиди ономатопоєї – ономатофонію (імітативний звукопис, утворений непрямым звуконаслідуванням) та фонопоею (досягнення певного звукового ефекту через добір та комбінування слів, що не є звуконаслідувальними за походженням, але створюють необхідний фон за допомогою частотності відповідних звуків). Прикладом є повторюваний рядок у строфах Франкового вірша *Правдива казка*: «А ворон все *кряче та й кряче*». У цій поезії алітерація приголосного [т] акцентує увагу на неприємних асоціаціях звукообразу місця і стану, які зображує поет:

Тут батько, тут мати
важенько зітхає,
Тут брат, тут сестра
тайком сльози втирає, –
Над хатою *горе* зависло
грозяче;
Всіх здавила *таємна тривога*
Бо всім постелилась
терниста дорога, –
А ворон на *стрісі* все *кряче*
та й кряче [1, т. 2, 308].

У 3-му рядку лексеми «горе» «грозяче» містять звукоповтор [гр], який на тлі «грізного» звукофону строфи, створює авдіяльну алюзію руйнівної стихії, що наближається. Як зазначає В. Корнійчук, «у три-можному віщуванні ворона про нещасливу долю селянської родини імпліцитно прочитується настрої непевности, хиткості становища самого автора» [12, 63].

У 3-ій строфі віршованого твору Івана Франка *Оповідання цюпасника* поетична мова насичена алітерацією [ч] та звукоповторами [чен'] [ен]:

Ну, – гадаю, – зачекаємо
Ще до *осені*, – *чень, чень*
Зеренця деяк *придбаємо*,
Проженемо чорний *день*

[1, т. 2, 309].

Ця строфа у контексті змісту вірша є вкрапленням народнопісенного мелосу (суцільна внутрішня рима у 2-му рядку, внутрішня рима кінця 3-го початку 4-го рядка). Повтор діялектизму «чень» у аспекті звукової організації даного тексту утворює звуконаслідувальне ядро з асонансом голосного [е], який моделює відчуття «образного переосмислення просторових та часових параметрів» [17, 152].

У Франковому вірші *На небі чорна тьма* звукова організація 6-ї строфи насичена вертикальною та лінійною алітерацією [р], [р'], звукофон якої відповідає композиційній структурі твору:

Не вчують у *дворі*,
І *бить дарма*,
А в *вихру, граду, хмар*
І *серць нема*

[1, т. 2, 311-312].

У цьому ж вірші 9-та строфа містить суцільний звукоповтор [с],

який детермінує елегію достатку і спокою, який у поетовій мові персоналізований сонним видінням:

І сниться материн
Солодкий спів,
Від ситих страв смачних
Аж гнеться стів [1, т. 2, 312].

Звукова організація поетичної мови Франкових позазбіркових віршованих творів початку 80-х років XIX століття визначається в переважній більшості алітераціями, у меншій – асонансами та внутрішнім римуванням. Частотні повтори приголосних різні за акустичним та кількісним складом – однокомпонентні та двокомпонентні. Звукова палітра в аспекті звуконасичення різноманітна. Засоби фоніки у Франковій поетичній мові здебільшого виконують виразально-зображальну, емоційно-експресивну та композиційну функції.

Описово-герменевтичний та кількісно-статистичний аналіз звукової організації віршованої мови позазбіркових творів Івана Франка початку 1880-х років дали змогу з'ясувати таке:

1. Франковій поетичній мові віршованих творів цього періоду притаманні такі фігури фоніки: алітерації, асонанси, звуконаслідування (фонопоея, ономатофонія).

3. Серед розглянутих віршованих текстів поета найчастотнішими є алітерації. Такі засоби фоніки складають 78%. Асонансна частотність у текстах цього періоду становить 22%.

4. Звуковій організації поетової мови позазбіркових творів початку 1880-х років притаманне таке алітераційне рангування – [т]-[т'],

[м]-[м'], [н]-[н'], [в]-[в'], [р]-[р'], [л]-[л']. Найбільш функціональними у цих поетичних текстах є асонанси голосних – [і], [о], [а], [у].

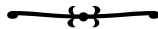
5. Коефіцієнт прозорости Франкової поетичної мови творів цього періоду варіативний і в середньому складає 0,65.

Дослідження віршів Івана Франка початку 80-х років XIX століття, що не увійшли до збірок і не були опубліковані за його життя, у аспекті звукової організації поетичної мови дає можливість з'ясувати функціональність фоніки у становленні Франкового ідіостилю другого творчого десятиліття зокрема.

Bibliography and Notes

1. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: Наукова думка, 1976-1986.
2. Франко Іван, *Додаткові томи до зібрання творів у п'ятдесяти томах*, Київ: Наукова думка, 2006-2010.
3. Білецький О., Басс І., Кисельов О., *Іван Франко. Життя і творчість*, Київ 1956, 358 с.
4. Бондаренко Алла, *Поетичний звукопис у творах Василя Стуса: феноменологічна проекція*, "Дивослово" 2008, № 1, с. 49-52.
5. Бунчук Борис, *Віршування Івана Франка*, Чернівці: Рута 2000, 308 с.
6. Гнатюк Михайло, *Іван Франко і проблеми теорії літератури*, Київ: Академія 2011, 240 с.
7. *Іван Франко: Тексти. Факти. Інтерпретації*, [у:] *Збірник наукових праць* / Ред. М. Жулинський, Випуск 1, Львів: Інститут Івана Франка; Інститут літератури імені Тараса Шевченка 2011, Випуск 1: *Огляди. Статті. Твори. Листування. Спогади. Бібліографія*, 440 с.
8. *Інститут літератури ім. Тараса Шевченка Національної Академії Наук України*, Відділ рукописів, Фонд 3.

9. Качуровський Ігор, *Фоніка*, Мюнхен: Український Вільний Університет 1984, 208 с.
10. Костенко Наталія, *Вірш і поезія: Збірник наукових, літературно-критичних і публіцистичних статей*, Київ 2014, 692 с.
11. Корнійчук Валерій, «*Мов органи в величому храмі...*»: контексти й інтертексти Івана Франка (порівняльні студії), Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2007, 304 с. (Франкознавча серія; 8).
12. Корнійчук Валерій, *Ліричний універсум Івана Франка. Горизонти поезики*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2004, 488 с.
13. Петровський В., *Звук и образ (стилистические этюды)*, [в:] *Русский язык и литература в школах УССР* 1981, № 6, с. 60-62.
14. Радищев А. Н., *Избранные сочинения*, Москва: Художественная литература 1952, 711 с.
15. Тоцька Ніна, Засоби милозвучності української мови, [у:] *Українське мовознавство* 2000, № 22, с. 3-9.
16. Ткаченко Анатолій, *Мистецтво слова (вступ до літературознавства)*, Київ: Правда Ярославичів 1998, 448 с.
17. Українець Людмила, *Фонетична конотація в українській поетичній мові XX – XXI ст.: семантико-прагматичний вимір*, Київ-Полтава 2014, 380 с.
18. Филипович Павло, *Літературно-критичні статті*, Київ: Дніпро 1991, 140 с.
19. Чередниченко І., *Нариси з загальної стилістики сучасної української мови*, Київ 1962, 495 с.



Mykola Vasylchuk

**THE END OF TIMES AS THE ESCHATOLOGICAL CATEGORY
OF THE HUTSUL PROSE OF DANYLO KHAROVYUK**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Микола Васильчук

**ПОСЛІДНЕ ВЕРЕМ'Є (КІНЕЦЬ ЧАСІВ) ЯК ЕСХАТОЛОГІЧНА КАТЕГОРІЯ
ГУЦУЛЬСЬКОЇ ПРОЗИ ДАНИЛА ХАРОВ'ЮКА**

Abstract: In the article there are researched features of the artistic reproduction of Hutsulia in flash fiction of Danylo Kharovyuk. The author speaks about the origins of the writer's creativity, the evaluation of his work by contemporaries and later researchers. There is revealed author's ability to show in writing the true ethnographic realities of his native Bukovinian Hutsulia; easily, accurately and truthfully reproduce the characteristic features of the Hutsul dialectal speech. The researcher notes that in the stories *The End of Times*, *Litsytatsiya (Auction)*, *Death of Yuriy Sorokaniuk* Danylo Kharovyuk raises the urgent social questions. The writer regrets about unskillfulness of the Ukrainian Hutsuls, whose archaic worldview disharmonized with the latest social relations introduced by the strangers. The destruction of the old ideology was extremely difficult. The transition from the principles of customary law and archaic morality – to the man's exploitation of the human being, to the author's mind, resulted into finely captured writer's motive of the end of times, that can be traced as the local Hutsul apocalypse.

Keywords: story, essay, dialogue, narrator, image, the hutsul, logger, raftsmen (the worker who fills the rafts), prophecy, usurer, Cheremosh river, Hutsulia, the Carpathians

Український письменник Данило Харов'юк (1883 – 1916) залишив по собі не надто велику літературну спадщину: оповідання і нариси, головним чином присвячені проблемам Гуцульщини. Виходець із села Підзахаричі тепер Вижниць-

кого району Чернівецької області (Україна), Данило Харов'юк зсередики знав життя цього регіону Карпат. Він – автор таких гуцульських текстів: оповідань *Палагна* (1905), *Послідне верем'є* (1908), *Ліцитація* (1911), *Смерть Сороканюкового Юри*

(1913), нарису *Баби* (1914). Усі вони з'явилися друком, починаючи від 1907 року й до часу мобілізації автора на Першу світову війну.

Данило Харов'юк отримав освіту в Чернівецькій учительській семінарії й вчителював у селах Гуцульщини. Відзначають вплив на нього письменника Осипа Маковея (працював у Чернівецькій гімназії), який «помітив у Д. Харов'юка потяг до літературної творчості й радив йому писати новели та оповідання з гуцульського життя» [3, 81]. Має рацію дослідник Андрій Фаріон, що творчий шлях Харов'юка «позначений плідними шуканнями нових художніх можливостей малої прози, а найбільше – соціально-психологічної новели» [7, 532]. Про цю постать писали дослідники, починаючи від Івана Франка й завершуючи сучасними авторами [1], [4], [6], [8]. Його творчість опублікована у періодиці, хрестоматіях та антологіях [9], [10], [12]. З'явилося окреме видання, приурочене 110-річчю від дня народження письменника (1993) [11].

Попри наявність певної уваги з боку дослідників до творчої спадщини Данила Харов'юка, майже невисвітленим залишається питання про особливості художнього відображення Гуцульщини у його текстах. Це й дає нам підстави розглядати твори Данила Харов'юка як гуцульські тексти. Тут зосередимо увагу на тих гуцульських текстах, у яких автор говорить про «остатнє верем'є».

У низці оповідань Данило Харов'юк розробляє тему смерті, яка у нього має соціальне підґрунтя. Зазвичай це передчасна смерть, яку сприймають як невмотивовану, не-

нормальну. Причини її криються у дисгармонії суспільних стосунків. Видно це з таких оповідань Данила Харов'юка, як *Постатнє верем'є*, *Лицитація*, *Смерть Сороканюкового Юри*.

Постатнє верем'є розкриває механізми тієї несправедливості, яку чинили проти мешканців гір зайти. Тут показано не розтлінну роль корчмарів і горілки (Михайло Павлик), не визиск на розробках і сплаві лісу (Гнат Хоткевич, Богдан Лепкий, Антін Крушельницький), а звичайне фальшування документів. Сімхо Тухманек підробив із сотню векселів і на них у банку в Путилі отримав гроші, з якими втік до Америки. Виплачувати ці вексели банк змусив селян, імена яких шахрай повписував у документи. Один з них, Микитка Ціцейлишин, виплатив гроші, але на нього впала інша біда: батько Сімха – Файвел Тухман – позичив йому гроші під заставу землі. Господар їх повернув Тухманові, однак не отримав назад свого векселя-розписки. Тому коли прийшли представники влади з ґазди повторно стягати ще й ці гроші, він не витримав і вчинив самогубство.

Письменник веде мову про типові випадки, характерні для Гуцульщини, яка не могла одразу адаптуватися до нових умов суспільного життя і правових стосунків. Гуцули звикли до того, що людяність і порядність – найвищі цінності. Вони не сприймали інших правил життя, привнесених у Карпати представниками нових часів – жадобу до грошей, яку супроводжували облуда, здирство, відсутність будь-якої моралі. Автор також робить закид державній системі, яка обстоювала інтереси переселенців: «Микита має

платити гроші, – розумієси, ще раз, до вісім днів вижницькому банкові торговельному. Нема спасу! Єк каже цісарський суд, що платити, то плати» [10, 91].

Данило Харов'юк відтворив також фрагменти життя і побуту гуцулів, їхніх вірувань і забобонів. Так для того, щоб припинити бурю у горах, викликану самогубством Микитки, Семениха, за народною традицією, запалила старі корзони-постоли, які дуже диміли. Такий засіб боротьби зі стихією отримував різне трактування, за допомогою якого автор показує оцінку гуцулами тієї суспільної ситуації, в якій вони перебувають. Старий Олекса: «О!.. Злий знак! – сказав він до свої дорогої куми Грицихи, що прийшла на їх бесіду. – Щос шкрумить? Підплитник-дієвол морочить, аді, людські голови.

– Таки так, Олексіку, кумочку! Нашим людям вже таки геть заморочені голови. Ой, дуже заморочені!» [10, 91]. Так письменник дає читачеві зрозуміти, що здирство, несправедливість, злиденність між собою пов'язані і є наслідком втручання у життя горян нечистого, представниками якого і виступають корчмарі та інші зайшли ошуканці.

Смерть Микитки Ціцейлишиного викликала хвилю розмов про визиск гуцулів. Це дає змогу Харов'юкові говорити про проблеми гірського краю, серед яких – зубожіння місцевого населення й перехід власності у руки таких, як Сімхо і Файвел Тухмани.

Данило Харов'юк звернувся до образу «последного верем'я», тобто, відомої на Гуцульщині есхатологічної тези про «кінець часів». Цей термін

у різних варіаціях тут відомий здавна. Гуцули ведуть мову про певні ознаки, які віщують про наближення «кінця світу». На Гуцульщині були поширені тексти есхатологічного змісту популярної пророчиці Михальди (цариці Савської), які на зламі XIX і XX століть друкували провінційні видавництва [5]. Грамотніші гуцули переписували ці пророцтва у зошитах і берегли їх разом з паперами на ґрунти, квитанціями про сплату податку та іншими документами. Мотиви пророцтва увійшли у фольклор Гуцульщини. За Данилом Харов'юком, панування лихварів, суцільний визиск мешканців Карпат – і є тими ознаками, що свідчать про наближення кінця часів: «Ой, билиси ті голоси трембіти, билиси, а гуцули чимраз гірше журяться, єк колись журились... Нагріває последне верем'є» [10, 97]. За Харов'юком, кінець світу вже настав, а не тільки наближається. Щоправда, це не кінець світу із катаклізмами і руйнуваннями, а лише кінець традиційного гуцульського світу, який зазнає руйнівного впливу «нових часів» із цілком іншими моральними цінностями (а точніше, з їх знеціненням).

Причини смертей гуцулів через вплив зовнішніх факторів, принесених «новими часами», осмислює Данило Харов'юк в оповіданні *Ліцитація*. Внаслідок примусового стягнення грошей (ліцитація – продаж майна за борги) вкоротив собі віку Семен. Обговорення цієї події двома гуцулами – Олексою Матіївим та Василем Тріщуковим – і лягло в основу оповідання. Автор створює певне тло для розвитку теми. Описує стан природи, відповідний до події: «Ідуть обидва та й повістують. Оба

виділи це на свої очі. Тому на сім їх бесіда отеперішна. Верхами сноються мраки з гори та д'горі. Сонце не світить, не гріє. Небо ба хмарне, ба мрачне. Повітре вогке» [10, 98].

Письменник у розмову про похорон самогубця вводить традиційні для Гуцульщини погляди на смерть. Устами двох газдів він описує той стан природи, коли ховали Семена: мокра дощова погода, коли «дощ лле, як з цебра», а «вітер, аж око в'яне», страшна «буря свище з дощем» [10, 98]. Власне, це – продовження опису, розпочатого у попередньому оповіданні *Послідне верем'є*. Автор знову показує природу, що ніби сердиться на необдумані дії самогубця, який учинив великий гріх. Громада села своєю поведінкою, традиційною для гуцульського регіону, та й для християнського світогляду загалом, не підтримує таких вчинків: похорон відбувся без участі односельців, самогубця не занесли до церкви, йому не дзвонили дзвони тощо. Отже, смерть Семена – проти-природна, як і причини, що спонукали до неї. Автор показує не лише факт смерті, а цілу низку взаємопов'язаних подій, що свідчать про причинно-наслідковий ланцюг, де важливу роль відіграє порушення традиційного звичаєвого права, викликаного зовнішніми чинниками, принесеними «новими часами». Це – не поодинокий випадок самогубства, оскільки один із героїв твору зазначає: «Так! Ой, так! Так! Знов свіжа сира могила в поконечу цвинтара зо страху перед ліцитацією» [10, 99]. Данило Харов'юк має на увазі зростання кількості поховань самогубців, яких, за традиційними для Гуцульщини правилами, хова-

ли наприкінці цвинтарів, а не там, де людей, що померли природною смертю. Через введення таких деталей автор наголошує на порушенні гармонії життя гуцулів через чужі впливи, які нівелюють християнські традиції, отож є безбожними, діявольськими, такими, що свідчать про «кінець часів».

Проблематика оповідання *Смерть Сороканюкового Юри* така ж, як і в *Послідному верем'ї* та *Ліцитації*, але сюжет відмінний, значно багатший. Автор знайшов іншу тему й показав інакший розвиток подій. Якщо у попередніх творах відбувається просте обговорення того, що вже сталося (смерть героя), то в *Смерті Сороканюкового Юри* Харов'юк дає розгорнуту картину подій. Як і в попередніх оповіданнях, дія відбувається на Гуцульщині. Темою твору він обрав смерть гуцула-плотогона, який гине не за власні інтереси, а за інтереси багато підприємця. Тому тут також маємо вплив «последного верем'я». Та й смерть Юри Сороканюкового – хоч ніби і природна, трагічна, але її гуцули сприймають як незвичну, тому героя ховають на краю цвинтаря, як і самогубців.

Оповідання багате на гуцульські реалії. Передусім, тут автор зі значно вищим рівнем вправності, аніж у попередніх творах, подає описи природи Гуцульщини. Він майстерно зумів передати наближення грози і її розпал. Як живописець, Харов'юк детально змальовує наближення грози через показ хмар, що з'являються над горами-кичерами. Веде мову про їхні форми, розміри, кольори. Описує звуки, що виникають під час гірської грозовиці.

Все це Данило Харов'юк робить зі знанням, художнім смаком і високомистецьким підходом. Показує контрасти кольорів і напівтонів, що виникають при спалахах блискавки: «Шугнула невблаганна блискавиця. От блисне і вержеся знов за гори у світову безодню. Страшно мече вогнем, як вогнева жертва-пожериста. Гур-р-р-р-р... лус-лус, трах-тарак... Раз по раз лиснув грім. Аж диво. Пішла луна горами, долами. Ой, пішла...» [10, 101]. З правдивою поетичністю автор робить опис гірської грози, передаючи водночас захват від розгулу стихії і страх звичайної людини, яка в цих умовах ще більше відчуває свою незахищеність. Показано декілька фаз грози. Спершу хмари клубочаться, поволі сходяться над горами на свій страшний і водночас видовищний герць. Далі власне народжується гроза, ознаками якої є страшенний тріск і лускіт громів, сліпучі спалахи блискавиць. Громи, як вершники-супротивники, проносяться над Карпатами, дивують людину своїми ударами, а потім відлітають удалину. Вдається автор до поетичної мови: «Блискавиця за блискавицею, одна вогнем креше, а друга вже знов родиться в хмарах. Проміня яркі-золоті, позліткою мережані, сухозолотом цировані, тисиною різьблені. Громи й блискавиці, – аж страшно. Небо вогнить, земля валиться» [10, 101]. Данило Харов'юк передає не лише картину грози, а й відчуття людини, яка спостерігає цю грозу. Тут він по-імпресіоністичному загострено використовує роль кольорів, світлотіней, звуків, барв, тонів тощо. Показує враження спостерігача, його внутрішній стан: «Очі лише кліп-

кліп, губи мовкнуть, а серце зв'яне, задрожить у зворушенню та й стине в крові зі страху і переляку. Голова крутиться раз коло разу у заморозці. Ще година-хвиля, ще пів, а от-от впаде дощ, – страшний дощ, злива без кінця-міри» [10, 102]. Стан передгроззя – нетривкий, він має різні вияви, різні стадії. Та разом із тим, він тут не головний, бо віщує прихід самої грози, яка рине всю ту воду, що клубочиться над Карпатами, вниз, на землю. Тоді й настане інша фаза цього дійства – злива, що з часом, уже на затихаючій прикінцевій частині грози, перейде у затяжну негоду-плюту. Письменник в оповіданні *Смерть Сороканюкового Юри* показує ріку як дітище грози, яка є продовжувачкою розгулу стихії. І коли хмари і громи ніяк не шкодили гуцулам, то вода, що впадала на землю і живить неспокійну гірську ріку Чорний Черемош, спроможна принести справжню біду. Данило Харов'юк із великою мистецькою правдивістю, із глибоким знанням деталей описав бурхливу гірську ріку під час грози: «О-о-о: сім тисяч сімсот сімдесят і сім струй води, джерел, погоїв, потоків, річок і інших приток. [...] Мільйони, більйони крапель. Ціла безліч водних струй. Хвилі води без кінця-краю. Ріка – море. Доокколо розлилася вода-повінь. Несе ніголов'ю бистро, скоро всяку всячину: ковбки, дараби, сплави, корчі, смереки, зелені дерева корінем д'горі, назустріч воді, ба с'як, ба так. [...] Водні хвилі, як гори, як верхи, як ґруні-хребти, як високо сторчачі грегітні скали» [10, 102].

З високопоетичним хистом Данило Харов'юк виводить образ

води, але все це не для любування красою природи, а для показу тла, на якому має письменник вигранити образи своїх героїв-гуцулів. Для Гуцульщини гроза і велика вода – це не милування грою звуків, барв, форм. Страшне лихо, руйнівна стихія, яка несе нищення заробленого тяжкою працею, руйнацію житла, господарських будівель, доріг і мостів. А найбільше – смерть для тварин і людей. Це щось на зразок всесвітнього потопу в мініатюрі, взятого у межах одного регіону – Гуцульщини, але від того не менш страшного й руйнівного. Тому ця краса – оманлива, вона віщує лихо. І це лихо стається з Юрою Сороканюковим. Оскільки ріка Чорний Черемош була однією з водно-транспортних артерій гуцульського регіону, автор дію свого оповідання розпочинає з місця, від якого йде сплав: не з Буковинської, а з Галицької Гуцульщини – Жаб'я (нині Верховина). Саме звідси, із високогір'я, річкою бокораші-плотогони сплавляли ліс до низинних місць, і саме тут розпочинається фінал трагедії Юри Сороканюкового. Автор показує тривогу, яка наростає у сім'ї жаб'ївського господаря, робітника і керманича. Юра Сороканюків підготував до сплаву дараби (з'єднані у плоти стовбури дерев). Це ліс, зрубаний гуцулами у Карпатах, але він їм не належить. Власник – Берко Крумгольц. Юра став своєрідним заручником, бо він один має встерегти дерево, аби його не забрала вода і не понесла на ліс, підготовлений до сплаву іншими власниками: «Так, але там нижче, на панській пристані, то самі прусські чи баронські сплави. Всі дараби присилені

дротяними линвами-шваррами, хоч і на тихшій воді. Побережники і керманичі пантрують то все» [10, 105]. Фактично, автор тут продовжує розмову про руйнівний вплив на життя гуцулів «нових часів». Саме як диявольські вияви сприймають гуцули безжалне винищення лісів, поставлене на промислову основу чужими цьому краєві людьми. «От-то, щез би, аридник так ним конірує» [10, 105]. Дружина Юри Беркові погрози на адресу керманича оцінює як диявольські прояви, бо аридник – то нечистий.

Письменник показує тяжку працю гуцулів-лісорубів, які рубали і доправляли ліс із гір, аби підготувати його до сплаву Чорним Черемошем. Це – типова для Карпат робота, якою займалося доросле чоловіче населення у XIX і XX століттях, але яка не приносила жаданого заробітку, оскільки власниками лісу були не гуцули: «Василинко люба! – отак Юра до своєї. – Ти знаєш, як я гірко коло того дерева, коло тих дараб напиньгався дотепер, заки я їх вздрів з-під Чівчина, не доходячи Балтагула, аж там на Жаб'ю під Слупейкою. Три тижні, як оден день, я кривавив, мозолив, аж попереки мені вгнувся. Тепер мушу, ой, мушу пазити, беречи, сокотити, щоб не попасти в суд, в каліцтво на старість» [10, 105].

Юра стеріг ліс, доки не накопилася грізна хвиля, яка відірвала прив'язані до берега плоти. Сусіди-гуцули бачили Юру на плоті, який несла розбурхана вода, але ніхто не спромігся кинутися у стихію, аби врятувати керманича. Це було б самогубством, як самогубством стала плавба Юри у таку негоду неспокійними хвилями Чорного Черемошу. Останні

миті життя гуцула-плотогона автор передає з використанням гуцульської говірки через списане ним з гуцульського похорону традиційне триразове християнське прощання: «Видите, там понизше велика скеля і наглий скрут води. Сороканюків Юра безсебився. Душа сплотнявіла, а світ зблід. Страшний вид: крутіж... плесо... безодня... а там клекіт водних хвиль. Будь здорова, Чорного! О, та й ти, моє рідне Жаб'є! Прощай, чорна ріко, і другий і третій раз. Прощай, любко Василенко, до трьох разів, та й ти, синку Васильчику!» [10, 108].

У тло оповідання автор уводить мотив сну. Сон віщує стривоженій дружині Юри Сороканюка Василені лихо – смерть чоловіка на хвилях-габах: «Ото ніби снить, ні, не снить. Сниться їй: Юра тоне-потопає у чорній ріці, у великих-величезних, бистрих, чорно-річних хвилях-габах. Дараба піввана, розбита. Юра щез у буйнім шипячій гирлі води. Той сон – се смерть» [10, 108]. Данило Харов'юк зводить дві площини: життя і сновидіння, реальність та її етнографічне тлумачення: смерть Юри, принесена «чорною рікою», відображається у сновидінні про ріку, в якій тоне Юра.

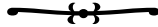
На Гуцульщині брудна вода у сновидіннях трактується як символ хвороби, смерті, нещастя. Для Василені ці дві площини зливаються воедино. Через образ Василені Данило Харов'юк звертається до проблеми долі жінки-гуцулки. Василені, услід за своїм чоловіком, але вже не на дарабі, а пішки, вирушає у дорогу вздовж «чорної ріки» – Чорного Черемоша. «Послідне верем'є» принесло не лише смерть Юрі, а й

позбавило нормального життя Василені та її малого сина Василька. Як справжню трагедію виписав Данило Харов'юк печальну дорогу дружини берегом ріки у пошуках тіла мертвого чоловіка. Його відшукали аж на межі злиття двох рік – Чорного та Білого Черемошів. Це можна трактувати як дорогу через чорноту до світла, до щастя, яку, однак, Юра здолати не зміг.

Мав рацію Іван Франко, коли писав про особливе бачення Данилом Харов'юком життя і побуту гуцулів: «Не в тім річ, що діалектом він володіє краще та вірніше, ніж хто-будь перед ним: у самім житті гуцулів він оком правдивого артиста вміє доглянути такі моменти і риси, яких не добачив ніхто перед ним» [8, 210]. Загалом же Данило Харов'юк в проаналізованих оповіданнях (*Послідне верем'я*, *Лицитація*, *Смерть Сороканюкового Юри*) торкнувся болючої теми для Гуцульщини – впливу нових часів на традиційний спосіб життя і громадських стосунків. Нові часи через руйнівні впливи зайшлих людей спричинили до порушень традиційного гуцульського світу, виплеканого роками досвіду і моральних засад, правил, звичаєвого права. Гуцули стають безсилимими перед чужими впливами, які руйнують гармонію старовіку. Символами таких руйнувань виступають представники нових часів – чужинці, які у Данила Харов'юка є втіленням демонічних сил. Саме вони порушують гармонію, а від цього стаються всілякі лиха: самогубства, трагічні смерті. Це і є ознаками «последного верем'я», майстерно відтвореними Данилом Харов'юком в оповіданнях з життя Гуцульщини.

Bibliography and Notes

1. Богайчук М., «Оком правдивого артиста...», "Радянська Буковина" 1983, 24 грудня.
2. *Історія української літератури: У 8-ми томах, Том 5*, Київ: Наукова думка 1968, 524 с.
3. [Погребенник Федір], [*Довідка про письменника Данила Харов'юка*], [у:] *Письменники Буковини*, Київ 1957, с. 81-84.
4. Погребенник Федір, *Забутий талант: До 50-річчя від дня смерті Д. Харов'юка*, [у:] *Літературна Україна* 1966, 14 жовтня.
5. *Пророчества книг сибилейских или Чудный разговор королевы из Савы Михальды с царем Соломоном*, Коломия 1913, 32 с.
6. Романець Олекса, *Оригінальний талант*, "Радянська Буковина" 1963, 27 грудня.
7. Фаріон Андрій, *Данило Харов'юк (1883 – 1916)*, [у:] *Письменники Буковини другої половини XIX – першої половини XX століття: Хрестоматія*, / Ред. Б. Мельничук, М. Юрійчук, Чернівці: Прут 2001, Частина 1, с. 532-535.
8. Франко Іван, *Літературна мова і діалекти*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-х томах*, Київ: Наукова думка 1980, Том 37, с. 205-210.
9. Харов'юк Данило, [*Біографічна довідка, Оповідання: Палагна. Ліцитація. Смерть Сороканюкового Юри*], [у:] *Письменники Буковини другої половини XIX – першої половини XX століття: Хрестоматія*, / Ред. Б. Мельничук, М. Юрійчук, Чернівці: Прут 2001, Частина 1, с. 535-552.
10. Харов'юк Данило, [*Біографічна довідка, Оповідання: Палагна. Посліднє верем'є. Ліцитація. Смерть Сороканюкового Юри. Баби*], [у:] *Письменники Буковини початку XX століття*, Київ: Держлітвидав України 1958, с. 81-118.
11. Харов'юк Данило (*До 110-річчя з дня народження*), Путила 1993, 46 с.
12. Харов'юк Данило, *Палагна: Оповідання*, [у:] *Українська новелістика кінця XIX – початку XX ст.: Оповідання. Новели. Фрагментарні форми (ескізи, етюди, нариси, образки, поезії в прозі)*, Київ: Наукова думка 1989, с. 560-563.



Liudmyla Kulakevych

**FEATURES OF THE SIMULATION OF THE ADVENTURE IMAGE
OF ROKSOLANA IN THE NOVEL BY OSYP NAZARUK *ROXOLANA,
THE WOMAN OF THE CALIPH AND PADSHAH SULEIMAN THE GREAT,
THE CONQUEROR AND THE LEGISLATOR***

Dnipro State University of Chemical Technology, Ukraine

Людмила Кулакевич

**ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЮВАННЯ АВАНТЮРНОГО ОБРАЗУ
РОКСОЛЯНИ В ПОВІСТІ ОСИПА НАЗРУКА *РОКСОЛЯНА, ЖІНКА
ХАЛІФА Й ПАДИШАХА СУЛЕЙМАНА ВЕЛИКОГО,
ЗАВОЙОВНИКА І ЗАКОНОДАВЦЯ***

Abstract: In the article there are analyzed the features of simulation of legendary Ukrainian woman as an adventurous heroine. There is traced evolution of the main heroine from the Nastunia from Rohatyn to the Turkish sultan's wife as a result of personal growth. It has been found out that her individuation happens due to the terrible circumstances. At first she strives to survive, but then each of her choices is determined by an attempt to be confirmed as a personality. This individuation unfolds as a phased release from the material, family life and coming closer to the spiritual life (science, art, state affairs). There is determined that basing on the folklor canon of Roksolana as a highly moral simple girl, the writer supplements the image with subjective component, offering a new, alternative motivation of the actions of Ukrainian women. He tries to "revitalize" the iconic image of Roksolana and at the same time to destroy the psychological stereotype of a woman as a weak being limited to family life. In this regard, he shifts the perspective, trying to picture Roksolana in another system of value coordinates as a self-sufficient highly educated creature.

Keywords: risky and adventurous genre, travelling, adventures, interpretation, adventurous heroine

Для української літератури тема Роксоляни не є оригінальною, оскільки потрапила в Україну із Заходу через Польщу. Є версії, що до створення легенди про Роксолян у першим долучився польський письменник Генріх (Станіслав) Ржевуць-

кий (1791 – 1866). З часом легенди і перекази про русинку-українку, що потрапила до турецького полону і була дружиною Сулеймана Пишного, стали в європейській літературі популярною сюжетною схемою, у якій поєдналися в певну

цілісність історичні та фольклорні джерела.

Першою літературною спробою досягнути постать Анастасії Лісовської була історична повість Михайла Орловського *Роксоляна или Анастасия Лисовская (Роксоляна або Анастасія Лісовська*, опублікована в 1880 р. в “Подольском вестнике”), яку дослідники згадують як безповоротно утрачену. Досить популярними на початку ХХ ст. були драма і текст Г. Якимовича до співогри *Роксоляна* І. Лаврівського, лібрето В. Луцика до опери Д. Січинського *Роксоляна*, 1908 – 1909). Ми вважаємо, що історична повість Осипа Назарука *Роксоляна, жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця* є першою українською літературною спробою інтерпретувати долю видатної українки. Євгенія Іванчукова докладно проаналізувала рецепцію образу Роксоляни у світовій та українській літературі в аспекті використання фольклорних традицій [2], тому метою нашої розвідки є специфіка моделювання українки як авантюрної героїні.

Повість Осипа Назарука структуровано за авантюрною схемою, у якій (за Михайлом Бахтіним) ключовим є концепт “зненацька”. Відчуття різких змін у житті Насті Лісовської виформовується ще на початку повісти у переддень її весілля зі Стефаном Дропаном через кольорові деталі із семантикою пожежі, що в усі часи вважалася одним з найбільших лих для господарства; мікрообрази крові й пожежі стають наскрізними у творі (“Дерева в саду немов зайнялися червеню й немов червоний пожежар одняв сад і церковцю св. Духа”,

всі лякалися заграви, що “горіла на заході” [1, 5]; “кривавий блиск конячого дня” [1, 6]).

Український соціальний психолог Олег Покальчук стверджує: “При високих драматичних ситуаціях надниркові залози виділяють в організм, залежно від обставин, два типи речовин: адреналін або норадреналін. Характер викиду адреналіну змушує тіло людини максимально мобілізувати свої фізичні зусилля” [4]. Інший сучасний психолог Зарія Горветт зазначає, що будь-який біль, змушує центральну нервову систему вивільнити ендорфіни – білки, які блокують больові відчуття, та найголовніше: “Їхня дія схожа на дію опіятів, наприклад, морфіну, які викликають відчуття ейфорії. [...] постбольовий сплеск емоцій нагадує наркотичну дію морфіну чи героїну” [4]. У статті [8, 222] ми вже зазначали, що фрейм авантюризму як метанаукове поняття, з одного боку, включає такі компоненти як аферизм, прагнення легкої наживи, зміну соціального статусу, а з іншого – адреналінозалежність, що спонукає до небезпечних розваг, пригодництва. Ці наукові виклади є важливими для розуміння самопочуття героїні О. Назарука. Так, потрапивши у полон, Настя зауважує, що татари викликали в неї “розкішний жах [1, 19]”. Ще раніше, у день весілля вона “встала як у памороці. Якась неозначена *дрож розкоші й страху*, дивної боязні перед чимось невідомим наповняла все її єство” (письмівки наші. – Л. К.) [1, 15]. Слово *розкіш* має позитивну семантику, адже означає життєві зручності, комфортність, багатство і пишноту. Таким чином, оксиморонні мікроописи душевно-

го і психічного стану героїні вказують на те, що вона перебуває під дією адреналінових викидів. Тобто якщо для полонянки такий стан є природнім, адже властивий усім людям в екстремальних ситуаціях, то у випадку весілля відверто вказує на юну Лісовську як на адреналінозалежну особу, якій подобаються подібні відчуття, тобто таку, що не задовольнятиметься тихим безподійним існуванням, що у свою чергу вказує на авантюрність характеру героїні. Маркером авантюристичності є й така риса характеру дівчини як цікавість, що особливо виявляється під час важкого перегону по Дикому полю. До такого розуміння психотипу дівчини підводить і її бажання, щоб циганка поворожила напередодні весілля (який у цьому сенсі, якщо особа одружується з коханою людиною, яка забезпечить їй багате, безпроблемне життя?). Мотив ворожіння у повісті О. Назарука згодом доповнюється наскрізними мотивами пророкування, призначення / долі і передчуттів, пролептичних снів, тобто типовими подіями, що спонукають авантюриста до дій.

Маємо всі підстави стверджувати, що повість О. Назарука було написано в руслі нових уявлень про місце та роль чоловіка та жінки в соціокультурних процесах, що визначило сутність європейського Модернізму кінця XIX– початку XX ст. із його посиленою увагою до психологізму, психічного життя людини, зосередженням на окремому й інтимному, а не громадському, суспільному. Навряд чи можна говорити про особливе зацікавлення Осипа Назарука жіночими проблемами і спробою зруйнувати патріархальні стереотипи.

Як зазначає сам письменник, у часи, коли Україна вже вкотре боролася за свою державність, він прагнув знайти сучасникам хоч би якийсь зразок для наслідування і знайшов його аж у Середньовіччі: “В тім великім часі виступає на історичній арені Європи багато славних і діяльних жінок. Український нарід переживав тоді якраз найглибший упадок. [...] Він був тоді майже тільки безпросвітною темною масою, яка в тяжкій неволі коротала свій вік і не мала змоги видати з себе навіть славних мужів, не то славних жінок. Але немов на знак, які великі спосібності криються в народі нашої землі, видвинула з нього Божа воля якраз в тім часі одну жінку як найбільшу жіночу постать світової історії тої епохи. Тою жінкою була Анастасія Лісовська [...]” [1, 297].

Те, що О. Назарук обрав саме постать жінки, можна пояснити особистою трагедією і крахом зідеалізованих ілюзій самого письменника: український національно-визвольний рух, у якому він брав активну участь, зазнав поразки через те, що лідери політичних блоків і партій ЗУНР не змогли домовитися між собою. Причини цього певною мірою експліковано в повісті в монолозі ігумена православного монастиря: “А ми до сладостей мирських, як мухи до патоки липнемо! Та й така нас і доля в тих сладостях жеде. В гіркість обертається сладість мирська. Порохнявіє наша сила і миршавіє наш нарід, а поратунку нізвідки!” [1, 9]. Прикметно, що в повісті немає жодного чоловіка, який би переймався долею України. Напевне, тоді в Осипа Назарука й виникла ідея створити для української літерату-

ри, яка, за влучним висловом Віри Агеевої, “так плекала образ інфантильного чоловіка, пасинка долі, який майже що гордиться своїм німбом страдника” [6, 47], образ нової людини, здатної відірватися від хатнього космосу й особистих проблем. Обізнаність О. Назарука з європейською літературою дала йому можливість збагатити український варіант сюжетної схеми, адже у фольклорі відсутні етапи становлення Роксоляни. Офіційно поява Насті/Хуррем у гаремі датується періодом між 1517 і сходженням Сулеймана на престол у 1520 році, коли дівчині було десь п’ятнадцять років. О. Назарук зосереджується саме на цьому найменш відомому періоді життя Н. Лісовської.

Загалом домінантою авантюрно-пригодницької літератури є швидка зміна подій, калейдоскоп пригод. У Назаруковій повісті переважає не подієвий зміст, а відтворення думок, емоцій, почуттів героїні. Безперечно, О. Назарук спирається на фольклорний канон Роксоляни як високоморальної дівчини з народу, однак вносить у свій образ суб’єктивний компонент, пропонуючи нову, альтернативну мотивацію вчинків українки. Письменник прагне реконструювати / розчаклувати / оживити іконописний образ Роксоляни й водночас зруйнувати психологічний стереотип про жінку як слабку істоту, обмежену сімейним побутуванням. Із огляду на це він зміщує перспективу, намагається подати Роксолян у іншій системі ціннісних координат як самодостатню високоосвічену особу.

Осмилюючи особливості національного українського характеру,

багато хто з письменників (Л. Захер-Мазох, І. Франко, Леся Українка, О. Кобилянська, Є. Маланюк, Б. Харчук) і літературознавців (В. Агеева, І. Денисюк, Н. Зборовська) звертають увагу на те, що життєва активність жінки є характерною рисою української ментальності. Так, Євген Маланюк, згадуючи цілу плеяду видатних українських жінок (княгиню Ольгу, королеву Франції Анну Ярославівну, королеву Норвегії Єлизавету Ярославівну, султанку Османської імперії Настасю Лісовську, московську царицю Олену Глинську), зазначав: “Коли в інших народів героїчні чи мужні жінки лише трапляються, то у нас поява їх має якийсь систематичний, у всій неприродності своїй, майже природній характер. Бо навіть і ті жінки, що залишаються лише жінками, як владолюбна Анна, королева французька, як жорстока Ганна Острозька, нарешті, як мстива Любов Кочубеєва, – ця українська Леді Макбет – всі вони вражають своєю чисто чоловічою жадобою до влади, до слави; всі вони відчують патос героїзму, всі вражають чисто чоловічою волею до панування, до агресії, до боротьби” [3]. У підсумку Є. Маланюк зауважує, що в нього складається таке враження, що на українських теренах “жінки і чоловіки психологічно прагнуть обмінятися своїми місцями” [3].

Назаруківська Настуня/Хуррем безперечно належить до так званого “Ольжиного” типу жінок, яких, на думку Є. Маланюка, «скоріше можна назвати чоловіками в жіночій статі» [3]. У повісті О. Назарука донька священика постає як амбітна жінка із сильним характером, нетиповою моделлю жіночої поведінки і дер-

жавницьким мисленням. На нетиповість її поведінки для жінок вказує і її бажання побачити бій як квінтенсенцію чоловічої влади (“І постановила побачити колись війну, бо там найяріше мусить блистити кривавий кришталь влади” [1, 286]; “захопила її охота побачити війну зблизька, з самого нутра” [1, 286]).

Письменник простежує еволюцію головної героїні від рогатинської Настуні до дружини турецького султана як результат особистісного зростання. Її індивідуалізація відбувається через жахливі обставини, коли спочатку вона прагне вижити (юнку захоплено в полон під час її весілля із коханим нареченим, гнано пішки через всю Україну аж до Кафи), але потім кожен її вибір зумовлюється намаганням ствердитися як особистість. Ця індивідуалізація подієво розгортається як поетапне звільнення від матеріального, родинного побутування і прилучення до духового (науки, мистецтва, державних справ). Виформовуючи образ Настуні як нетипової особистості із неабияким інтелектом (ігумен Іоан Лісовський: “Ой придалася б та дитина нашій гоненій Церкві. Бо має великий розум” [1, 8]), яка б неминуче “щезла” у побуті, дотримуючись аксіології пересічних жінок, письменник розгортає мотив смерті. У татарському полоні від психічного і фізичного виснаження юнка перебуває у стані, подібному до вмирання (“Запала в півобморок” [1, 23]; “попала в стан півсну” [1, 23]; “мала таку сильну горячку, що була пів притомна” [1, 37]). Дівчина і сама відчувається померлою, хоч і умовно (“Вона була в чорних скрипучих мажах. Здавалося їй, що се домовина. І

що в тій домовині похоронена вся її ясна дівоча минувшість” [1, 23]), після чого у Крим заходить абсолютно нова жінка.

Достеменно невідомо, де і яку Роксоляна отримала освіту. Вона володіла турецькою, персидською, арабською мовами, знала декілька європейських, писала вірші, що для тих часів було неймовірним для жінки. У повісті Осип Назарук пропонує свою версію освіченості Насті Лісовської: вона була ученицею спецшколи, де готували невольниць для майбутнього шпигунства в домі високопоставлених осіб. О. Назарук послідовно розгортає й увиразнює її образ як честолюбної особи (“І чулася найменшою з усіх учениць. Але тим твердше постановляла собі в душі зрівнятися з ними й навіть випередити їх” [1, 63]). Під впливом лекцій венеціанця Річчі Настя-Хуррем уперше у житті усвідомлює себе рівною у правах із чоловіком (“Особливе вражіння зробило на неї оповідання про те, що на заході й жінки займаються всім тим, що й мужчини: і торгівлею й наукою і навіть державними справами. і дивним дивом, – була в неволі, – перший раз почула тут у собі – людину. [...] Тут уперше прийшло їй на думку, чому жінка не мала б займатися державними справами” [1, 68]). Увиразнюючи образ видатної українки, мистець розгортає популярний на початку ХХ ст. мотив згубності для суспільства освічених людей в умовах смерті Бога¹ як морального бар’єра. У

¹ Метафора «смерть Бога» є перефразовуванням вислову Фридриха Ніцше «Бог помер / мертвий Бог» із книги *Весела наука* (1882), де німецький філософ розгортає думку про те, що сучасне йому людство переживає кризу, втративши віру в абсолютні моральні закони.

повіді цей мотив увиразнюється мікрообразом науки як солодкого гриха (наука “потягала своїм солодким блиском, мов гріх” [1, 70]), а також порівнянням героїні із біблійною Евою, яка, як відомо, свою цікавість / прагненням знань спричинилася до гріхопадіння людей. Ренесансна людина сприймала себе як Бога на землі, гадаючи, якщо Бог створив світ, то і вона спроможна це зробити, та, на жаль, методи не були моральними, що усвідомлювала і Хуррем: “Перед чистою, як квітка, душею Настуні стояв тодішній Захід ренесансу, заражений уже безвірством і злочинном [...]” [1, 71]. У творі послідовно показано, що становлення героїні не було безболісним, її душа стала полігоном для боротьби добра та зла: “У нутрі кричало щось у ній, що так не вільно робити. Але рівночасно заглушувала той крик нова свідомість, що так роблять...” [1, 71]. “Більше відчувала, ніж розуміла, що та наука визволяє нутро людини, – але страшно визволяє. Дає чашу отруї в руку і кинджал у другу й говорить: «Тобі все вільно робити, що тільки хочеш!», а строга наука Сходу говорила: «Ти маєш слухати Аллага на небі і султана на землі»” [1, 70].

У повісті художньо увиразнено внутрішню боротьбу юнки, душа якої розривалася між покірністю перед Богом / Аллагом і спокусою спробувати власні сили (тому й почала пропускати у своїй молитві слова: “І не введи нас во іскушеніє”). Урешті-решт у душі Насті перемагає ренесансна свідомість – вона, людина, як і Бог, “може зробити важні зміни” [1, 67]. У зв’язку з цим у повісті актуалізується мотив фавстиянства – прагнення посперечатися

із власною, наперед визначеною долею, а, отже, і з Богом (отож не випадково українська дослідниця Оксана Забужко називає Анастасію Лісовську “жінкою, безумовно, видатною, з всіма ознаками типомо «ренесансної» особистости” [7, 168]). Заміна християнського Бога на мусульманського Аллаха є жестом свідомого волевиявлення, наміром героїні самій творити свою долю. Усе це дає підстави говорити про авантюрність як іманентну рису характеру героїні.

Позиціонуючи себе насамперед як людину, героїня О. Назарука завойовує освіченого султана не суто жіночими якостями – ніжністю, сексуальним тілом, покірністю, а розумом, ерудованістю, державницьким мисленням (тому логічно, що стає найпершою порадицею для чоловіка у справах країни). У художньому виформовуванні стосунків Хуррем і Сулеймана письменник залучає модний на початку ХХ ст. поведінковий дискурс. Так, у ставленні султана до християнки виявляється його схильність до мазохізму: султан подумки відзначив, що йшов з Настею до парку так, наче вона, невірниця, головна особа, а не він, й відчув “якусь дивну розкіш” [1, 154] від того, що слуги це запримітили і навіть нижче кланялися їй, а не йому, “панові трьох частей світу” [1, 154]. Під час перебування на Афоні найвеличнішому султану сподобалося, що Хуррем не звертала на нього уваги і він “майже з покорою виждав” її [1, 190]. Тобто падишах отримувал задоволення від приниження з боку невірниці. Сулейман весь час порівнює дівчину зі своєю матір’ю, тобто із жінкою, яка народила його

і тому завжди стоятиме вище нього, що також оприявнює неусвідомлене самим героєм бажання підпорядковуватися жінці в особистісних стосунках. Османського володаря притягує в Хуррем саме її упевненість у собі, те, що вона не боялася його, та найголовніше – за те, що вона була жінкою, “від якої міг кожної хвили сподіватися чогось несподіваного і він, і все його оточення” [1, 277], з нею він переживатиме “дійсно дивні пригоди, яких не переживав ні оден султан” [1, 277]. Інакше кажучи, Сулейман також, як і русинка, належав до психотипу людей, яким подобається переживати ситуації, що змушують організм викидати адреналін.

Продовжуючи займатися самоосвітою, будучи від природи прекрасним психологом, Роксоляна завжди знала, що, кому і як відповісти, і тому постійно була на крок попереду своїх ворогів і заздрісниць. Безперечно, захоплений такою ексклюзивністю Хуррем, султан втрачає інтерес до інших жінок. Репрезентуючи модерний образ Роксоляни, письменник усе ж не зміг повною мірою позбавитися впливів народницької естетики, фольклорних традицій, тому всупереч історичним фактам, змальовує героїню як високоморальну дівчину, що залишалася цнотливою до шлюбу, попри всі обставини, у які потрапляла. В авторських примітках і поясненнях мистець зазначає, що перш, ніж приступити до написання повісти, він ознайомився із великою кількістю праць з історії, культури й релігії Туреччини, різноманітними закордонними дослідженнями про Роксоляну. Тому, напевне, знав, що офіційно шлюб і гучне весілля

Сулеймана і Роксоляни відбулося в червні 1534 року, після смерти його матері, валіде-султан Хафси, уже після того як Настя народила йому синів і дочку. У Назаруковій повісті Настуся Лісовська одружується із Сулейманом у ранньому віці “не порушеною” [1, 220], так, як вимагають не тільки мусульманські, але й християнські звичаї.

У творі змодельовано ситуацію, коли Настя отримує свободу і можливість повернутися на Батьківщину до батьків, Стефана, однак залишається, щоб не втратити “нагоду до сили і до влади” [1, 187]. Це була відверта відмова від традиційної жіночої долі, якої вона не уникла б в Україні. Це тільки на перший погляд здається, що юна рабиня банально закохалася у свого багатого господаря (бо це був справді красивий, розумний і добрий чоловік). Логіка наступних вчинків героїні свідчить про те, що залишаючись із султаном, вона керувалася насамперед бажанням долучитися до державних справ, тобто реалізуватися як особистість: “Розуміла, що чим хто висше стоїть, тим більше бачить нагод” [1, 366]. Злочинні пляни Роксоляна буде згодом, коли “кривавий кришталь влади” [1, 287] полонить душу молодій жінки і вона усвідомить, що найменша помилка призведе до її довічного безбарвного існування / зникання у гаремі. Юна українка приймає іслам, включає у свою освіту правила Османської імперії і використовує це не лише для того, щоб утримати чоловіка і здобути престол для своїх дітей, але й щоб поліпшити життя народу, під-

вищити культурно-освітній рівень турецької держави.

Інтенсивність, насиченість її життя розкривається у повісті не стільки подією, скільки позначається зміною імен, характерною для східної культури. Кожне нове ім'я героїні знаменує певний етап її життя, відображає поведінку і життєві орієнтири. Так, з Рогатина виходить поневолена дівчина / дитина Настя Лісовська, а в Кафу заходить юна жінка Хуррем (“радісна русинка”), яка постановила собі вижити за будь-яку ціну (“вона весь час бажала собі одного: жити, жити, жити – за всяку ціну жити, хоч би в біді й пониженью, в татарській неволі!” [1, 19]). Згодом безтурботність і веселість зміниться на стриманість, що означено новим іменем – Хатун («пані»). Лісовська закохує в себе султана, починає впливати на вчинки володаря наймогутнішої держави, що також позначається новим іменем. Вона стає Місафір (“дуже шанована”) і Хассеке (“мила серцю”) не тільки для падишаха, але й для його підданих, ламаючи усталені мусульманські стереотипи про полігамність чоловіків, обов'язковість заслони на жіночому обличчі, гріховність малювання портретів [1, 245]. У повісті Осипа Назарука послідовно показано, що Настя / Роксоляна не була банальною авантюристкою, інтриганкою чи слабохарактерною істотою, що спокусилася багатством. Нею рухало насамперед честолюбство: під впливом лекцій венеціанця героїня хотіла дорівнятися до видатних європейських жінок, які вплинули на хід світової історії, тому й вивіряла власні вчинки з окремими фактами життя руської княгині Ольги, яка

таємно охрестившись (тобто зрадивши віру батьків), кардинально змінила долю всієї Руси-України. Змінюючи маски від наївної дівчинки до всевладної султанки, попівна продумує кожен крок на шляху до своєї мети. У творі постійно акцентується на тому, що злочинність Насті зумовлена не її природною кровожерністю, а всезагальною деморалізованістю тогочасного суспільства. Цій ідеї підпорядковується й наскрізний мотив Божої кари за гріхи (“На потомках потомків ваших відіб'ю злобу вашу” [1, 182]): татари є Божою карою для українців за те, що отруїли князя Юрія; турки – кара для Європи за її перелюбство і вбивства; полон – кара для Насті та її матері за те, що порушили дане Богові слово – дівчина мала стати черницею (“мати її клячала перед образом Розп'ятого й офірувала одиначку свою на монахиню, коли виздоровіє” [1, 23]; “тепер свої терпіння уважала покутою за зламання обіту” [1, 35]); сама ж Настуся стає Божою карою для османського роду за його безкінечні завойовницькі війни. Героїня постійно опиняється у ситуаціях вибору: якщо вона не знищить, то знищать її, бо це – основний закон султанського двору. Тому її вчинки слід оцінювати через призму жорстоких правил гаремного побутування, соціальної упослідженості жінки у мусульманському світі.

Отже, на образі Роксоляни в повісті Осипа Назарука позначилися як модерністський дискурс, так і народницькі тенденції. Хоча письменник і назвав свою повість історичною, віднести її до цього жанру досить складно. Безперечно, в основі лежить життя реальної історичної

особи, однак у творі відсутній опис соціальних і політичних процесів, особливостей побуту, способу життя українського та турецького народів XVI ст.

Початок твору улягає в усталену фабульну схему авантюрного наративу – розмірене життя героїні у родині зненацька кардинально змінюється. Усі випробування Роксоляни пов'язані з її прагненням здобути новий соціальний статус задля особистісного самоствердження, її мета – бути володаркою із небаченою досі владою. Усе це є підставою розглядати героїню як авантюристку, а повість клясифікувати як власне авантюрну.

Bibliography and Notes

1. Назарук Осип, *Роксоляна. Жінка халіфа й падишаха Сулеймана Великого, завойовника і законодавця*, Київ: Велмайт 2014, 432 с.
2. Иванчукова Евгения, *Субъективизация сюжетной схемы в повести О. Назарука "Роксоляна, жена халифа и падишаха Сулеймана Великого, завоева-*

теля и законодателя", [в:] *Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Десятых Андреевских чтений*, Москва 2012, с. 233-244.

3. Маланюк Євген, *Жіноча мужність української жінки*, Web. 25.05.2016 <<http://waking-up.org>>.

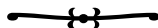
4. Покальчук Олег, *Про страх, маніпуляції політиків та як жити в умовах стресу*, Web. 25.05.2019 <<https://4vlada.com/rivne/50849>>.

5. Gorvett Zaria, *Why Pain Feels Good* (Горветт Зарія, *Чому біль дає задоволення?*), Web. 25.05.2019 <<http://www.bbc.com/future/story/20151001-why-pain-feels-good>>.

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

7. Забужко Оксана, *Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х*, Київ: Факт 2001, 340 с.

8. Кулакевич Людмила, *Фрейм авантюризму в романі Люко Дашвар "Биті є. Гоцик. Книга 3"*, [у:] *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*, Філологічні науки: Збірник наукових статей, Бердянськ: Бердянський державний педагогічний університет 2016, Випуск XI, с. 221-231.



Ihor Vasylyshyn

**THE IMAGE OF KYIV IN LYRICS OF MYKHAILO SYTNYK
(AN ANTHEISTIC VISION)**

National University Lviv Polytechnic, Ukraine

Ігор Васишин

**ОБРАЗ КИЄВА В ЛІРИЦІ МИХАЙЛА СИТНИКА
(АНТЕЇСТИЧНІ ВІЗІЇ)**

Abstract: In the article there is examined the image of Kyiv in the civil, patriotic, historiosophical and existential-nostalgic lyrics of Mykhailo Sytnyk of the pre-war period and emigration, that is one of the key factors for understanding and analyzing the artistic world of the poet, an anteastic orientation and authentic sources of his work. The main concepts are highlighted – «spiritual and cultural center», «state», «national mentality», «sacred space», which define the understanding of the archetype of the image of Kyiv in the work of M. Sytnyk. Covering the past and present days of Ukrainian capital, the poet creates the mythology of Kyiv, giving the image of the city sacral and sacred symbolism. There is researched artistic model of the «city of memory» in the nostalgic lyrics of Mykhailo Sytnyk – a special place of Kyiv in poetic life-in-the-world of the artist, that contrasts with the being of the poet in a purely urbanistic in his worldview .

Keywords: the image of Kyiv, city archetype, antheistic visions, spiritual and cultural center, sacredness, existential-nostalgic motives

Творчість Михайла Ситника (1920 – 1959) – одного з найцікавіших українських ліриків ХХ століття, завжди була спрямована своїм корінням, насамперед, у рідну землю, яка постійно була поруч із письменником-емігрантом упродовж його багаторічної мандрівки дорогами чужини (спочатку Європою, а згодом Америкою). У художньому світі Ситника переплелися різні поетичні мотиви – від громадянських, патріотично-мілітарних (особливо на початку творчості) до особистісних, ек-

зистенційно-ностальгійних (в еміграційний період). Підсумовуючи поетичний доробок поета після його трагічної загибелі, Вадим Лесич зауважив: «Стихійний талант виявив покійний (недавно померлий, 21 серпня 1959 р.) Михайло Ситник, хоч не цілком перетравлена творчість Єсеніна не давала йому змоги виявити чіткіше власний контур. Тінь цього видатного поета притемнювала його власну думку, що оповита неначе тужливо жалісним (часом солодкавим) співом-відлунням да-

лекого, але непереможного рідного Ситникові – Сосюри, як віддаленим відгомоном його власного хвилювання, не штудерна і не химерна, але зворушлива та іноді тонко лірична, творила безсумнівно містерію справжньої поезії. Не великий світ, проте пережитий, без формального витончення й особливіших шукань, і хоч не поглиблений якоюсь філософією, – але щиро ліричний, правдиво поетичний і глибоко людяний» [5, 302]. Щирість, тонкий ліризм, «людяність», заглиблення у власний поетичний світ і, водночас, стихійність поетичного стилю мистця виділяли українські письменники та літературознавці Богдан Бойчук та Богдан Рубчак у *Координатах*, зазначаючи: «Поет-романтик, він своїми творами твердив, що писати поезію – це так, як дихати, ходити, кохати. Для нього поезія була майже біологічною функцією, і в розмовах він дуже від'ємно висловлювався про тих поетів, які “сидять” над своїми віршами» [4, 239]. Життя поза поезією існувало для Михайла Ситника лише для того, щоб бути відлунням у його художніх текстах, якими він по-справжньому жив, у яких мистецьке «я» ставало істинним виразником його внутрішнього світу, його екзистенції. «Саме поетичне буття-у-світі було тим справжнім життям, тією віртуальною реальністю, що домінувала в Ситниковому світі, який коротко можна окреслити формулою: поезія – як життя. Творчість Михайла Ситника не є бездоганною з художньо-естетичного погляду, досконалою з погляду викінченості поетичних текстів, проте сила його таланту, вроджена літературно-мистецька інтуїція та безмежна щирість

і безкомпромісність його поезій, безумовно, дають змогу зарахувати його до плеяди видатних українських поетів ХХ століття» [1, 274]. А поетичний світ, створений і вистражданий Ситником: ліричні образи рідної землі, батьківської хати як втраченого назавжди родинного гнізда, героїко-патріотичні символи Вітчизни, екзистенційно-ностальгійні образи загубленого в мандрах чужиною дому, трагічний образ мандрівника-вигнанця, що бреде чужими дорогами без надії на повернення додому, – залишилися в українській літературі як кращі взірці еміграційної лірики «поета-скитальця» (Микола Неврлий), життя якого трагічно обірвалося в чикагському парку 1959 року.

Одним із найяскравіших образів лірики Михайла Ситника є, безперечно, образ древньої української столиці – Києва, з яким поета пов'язувало багато особистого: навчання в Київському педагогічному інституті, про яке мистець із теплою згадує у вірші *Студентські дні*, присвяченому «Київському Педінституту», друзі поети-початківці й перші літературні проби в університетській стінгазеті (*В гуртожитку*), а згодом і на сторінках столичних журналів. Саме Київ став тим містом, у якому поет сформувався як творча особистість, вийшовши з дверей інституту «у широкий світ». Київ у поезіях М. Ситника надзвичайно різноманітний – це і місто його юности, місто-пам'ять з таємничо-магічною аурою численних вуличок, бульварів, будівель, базарів, київських пагорбів і, звичайно ж, каштанів, це й архетип древнього Києва-града – осередку культури й духово-

сти України-Руси, Київ історичний у численних бурях світової історії, Київ сакральний як цитадель християнської віри, це і Київ – столиця української держави, за відновлення якої триває непримиренна боротьба впродовж багатьох років.

Як незламна твердиня, стійкий оплот національно-визвольної боротьби й спротиву зайдам-чужинцям постає Київ у поезії 1941 року *Столиця*. Місто, що є «серцем України», овіяне «безсмертним духом давнини», – незнищенне, стверджує поет, і не вирвати готам-загарбникам «хреста з рук Володимира Святого», бо «не стали на коліна усі Богданові сини». М. Ситник завершує поезію життєствердними рядками, у яких возвеличує незламність древньої столиці України-Руси, священність її національних символів:

Як заперечення стихіям,
Як вічне ствердження життя, –
Жовто-блакитний рідний стяг
На бані золотій Софії [8, 30].

Апокаліптичний образ десакралізованого Києва в часи советсько-сталінського режиму М. Ситник відтворює в поезії *Христос Воскрес!* (1948). Поет змальовує контрастну картину буття Києва в епоху російської окупації: прихід весни й світле Воскресіння Христове, радісний спів птахів, запах квітів, «джміль, що збирає мед», – й раптом «мертва земля», «цемент зруйнованого Храму», на якому «жовтіє мох і в'ється дикий хміль»; недруг, що, подвоївши варту, чатує в «Києві біля Софії», перекриваючи шлях вірянам, які, йдучи мимо, бояться навіть перехреститися; тотальний людський страх, який поширюється й нависає над столицею. Проте віра й надія, –

стверджує поет, – залишаються в серцях «покривджених людей», що, попри все, «чекатимуть від Господа чудес», шепочучи з любов'ю й надією – «Христос Воскрес!», сподіваючись на те, що їхні духові й фізичні рани, як і рани Господа, загояться в цей світлий День Воскресіння:

А люди? Рани у цей День загоять
Й чекатимуть від Господа чудес,
І потайки, з надією німою
Шептатимуть:

«Христос Воскрес!» [8, 326].

Схожу апокаліптичну картину Михайло Ситник змальовує у вірші *Різдвяний вечір*, у якому зображає колоніальний десакралізований Київ, де хазяйнують «господарі чужі», «сторожі біля Богдана», що чатують на людські почуття: мох і пил «на східцях Лаври», навмисне «вилита на землю» темінь, утоплена Різдвяна зірка, що печально пливе Дніпром. Тотальний страх панує в Києві, бо ніхто не посміє вклонитися «усміхненому Христосу», що «з'явиться в Різдвяну ніч над банею Софії». Проте народження Христа, що йде «по праведній землі», знаменує собою, – на думку поета, – й віру та надію у відродження України, яка постане з попелу:

Ось-ось ударить
урочистий дзвін,
Стряснувши ніч від Дону
аж до Сяну,
Й народиться Вона так,
як і Він, –
Держава наша. Він її догляне.

Ви чуєте, гей, друзі, тут і там,
Про що нам шепче
цей Різдвяний вітер?
Народження Держави і Христа –
Єднається в серцях і заповітах
[8, 352].

Героїко-патріотичний чин звучить у вірші-спогаді *Ясне сорокаріччя* (1957), у якому Київ постає як символ української Державности. «Хвала тобі, ясне сорокаріччя, почину героїчного», – виголошує поет, висвітлюючи й прославляючи початок періоду боротьби за українську державу, метафорично визначаючи його як зіткнення «світлого дня», що «окрилив і вивірів» народ, із ніччю бездержавности. Цвіт жовто-синіх прапорів «на кожній хаті, в душах і серцях» людей; щастя свободи й незалежності, що розкрилося людям, «благословенне ласкою Творця»; переможне рокотання визвольної бурі й грізний «переспів кулеметів»; присяга Симонові Петлюрі, що вів українців у переможний бій, – це початок епохи українського чину, який триває вже півстоліття. І зараз, – стверджує поет, – продовжується боротьба, не стихаючи ні на мить, за незалежну Україну «в Краю й на чужині», й битви, що тривають уже сорок літ, свідчать про нескореність народу, який у своїх діях і своїх молитвах живе мрією про незалежну Україну:

Шумлять прапори
наші величаво
На вітрі, що летить
із-над Дніпра
І в наших мріях
райдужна Держава, –
Як пісня, що ніколи не вмира
[8, 234].

Як сакральний центр України-Руси, «ітаго mundi» (Мірча Еліаде), що є основою основ української духовости, постає Київ у багатьох поезіях Михайла Ситника: священні образи Лаври, Володимирського собору, Святої Софії, пам'ятник Володимирі

Хрестителю. Як зазначає Ігор Набитович, «топосні характеристики, поруч із характеристиками темпоральними, є первісними архітектонічними елементами в структурі сакрохронотопу. Одним із виразників таких характеристик може стати образ міста» [6, 357]. Київські святині, власне, проходять наскрізним лямбдотивом через усю творчість поета, створюючи сакральний образ стародавньої столиці як центру християнської віри – «образ, – за висловом Ігоря Гирича, – святого місця, східнослов'янського Єрусалима, втілення українсько-руського граду Божого на землі» [4, 247]. Поет використовує урочисто-пишну символіку й метафорику, підкреслюючи символічну священність древнього міста, родоначальника християнства в Україні-Русі й оберега Божого Духу у страшні для України часи панування зла: «прославлений Хрещатик», «хрест у руках Володимира Святого», якого не здатний вирвати жоден ворог, «золоті бані Софії» (*Столиця*); золото «одвічного Князєва хреста» на Володимирській горі; символічний образ залишеної в Києві «Матері-України» в «страшних руїнах», «розіп'ятої на поруганих хрестах», «що честь її – як заповідь свята» (*Вигнанець*), «кривний Київ» (*Десь там життя, ізвідкись пісня лине...*), «святий Київ» (*Зима*), «безсмертний Київ» (*Київ*); автентична «стара київська каплиця» як символ «здійснення чудес» (*Великодній спомин*). І завжди, особливо в часи лихоліття й окупації чужинцями, Київ перебуває під опікою Господа, який дарує віру й надію (*Столиця, Великодній спомин, Христос Воскрес!, Різдвяний вечір*).

Топос Києва в екзистенційно-ностальгійній ліриці Михайла Ситника овіяний аврою романтичних спогадів, де кожна будівля, кожен вигин вулиці, кожен камінь нагадують про студентські роки, друзів – «ровесників-поетів» (Михайла Стельмаха, Василя Швеця, Петра Карпенка-Криниці (псевдонім Петра Горбаня), улюблені закутки міста. Для поета це не просто київські місця – це символи, що на чужині поєднують його з рідною землею, залишаючись хоча б як пам'ять у чужому для нього світі, це духовна субстанція, з якої поет черпає на чужині, образи-спогади рідного дому: «задимлена Ленкузня» з чорними вагонетками на подвір'ї, синій вогник трамваїв й «дикий і невгамовний стогін» рейок, «сивий гомінкий Поділ» і східці до Дніпра, Володимирська гора й «одвічний Князів хрест» (*В Києві*); вода «із джерела під вільхами», «хвилі теплого Дніпра», «Володимира гора» (*Чи я коли туди приїду...*); «бульвар Шевченка і каштани», «дзвін трамваїв на путях», «сивий Дніпро» і тихий наддніпрянський вечір (*Київ*); «мій каштанний Київ», «Бульвар Шевченка, Ботанічний сад», «Поділ, доріжка до Дніпра, засніжена і вже безлюдна пристань» (*Перший сніг*); «Мій Київ! Ні, лиш вулиця, лиш ріг – / На знімці, що пожовкла вже від часу: / Каштани й парк, і пам'ятник Тарасу, / і пішоходи, і трамваю біг» (*Знімка*); «райдуга над дніпровую кручею, немов рука Господня на плечі» (*Минають дні вогкі, холодні, чорні...*); «каштани у вікно Педінституту», «київський каштанний рідний цвіт», «грайливий фонтан» і «столітня груша» Ботанічного саду,

«зелтерська вода – за п'ятачок» і будблики, «покриті цвіллю», відчинені двері рідного інституту (*Студентські дні*); «суцвіт каштанів у Києві» (*Зірниця*); «велична музика Дніпра», «голубизна неба ясного київського дня» (*Другові*); кручі «біля Лаври» (*Ніч*); Поділ, «романтичні силуети Лаври в дніпровому дзеркалі-воді», Софія, «кам'яний Богдан», «Великий Володимир» (*Іван Ірлявський*); «гуртожиток за Ботанічним садом», Тарасівська вулиця, кімната з ліжком (*В гуртожитку*), і, як із сумом та гіркотою пише поет: «І зірване життя напівпочате, / І недопите юности вино» [8, 180].

Навіть дрібнички («Дрібнички мною вивезені з Києва...»), які поет узяв із собою з Києва («зім'ятий гаманець, іржавий ніж») і дбайливо оберігає на своєму столі, стають на чужині символом батьківського дому із «запахом рідної землі», навіваючи спогади, що нагадують про такі рідні йому місця: київський Євбаз, Поділ у численному людському потоці, пам'ятник Богданові Хмельницькому, «що рукою вказує, тримаючи славетну булаву», ніжний цвіт квітів на «монументі Тарасові», білі київські каштани й «голубу пісню» Дніпра. Проте в поетові спогади вплітається нотка смутку, бо його рідний Київ – далеко від нього, бо й досі «у людей усе журба», оскільки належить він чужинцям, які, проте, не здатні позбавити віри в національне відродження древньої української столиці. Тому й виголошує пророче поет, зазираючи в майбутнє:

Та все ж хижак
очей тобі не виклює,
Мій Києве,
наш гордий Прометей!

Я бачу, як на цих
моїх реліквіях
Твоя усмішка вірою цвіте
[8, 253].

Антеїстичність лірики Михайла Ситника яскраво виражена у рядках вірша *Будяк* (Бофало, 1957): «І тут мені нагадуєш Вітчизну, / Якою я навіки захворів». Відірваність від рідної землі унеможливорює життя поета, для якого будь-який буденний образ, навіть будяк із «колючим і припалим пилом листям», якщо він, хоч у спогадах, пов'язаний із Україною, є дорожчим і ціннішим від усіх принад і красот чужини. «Цим самим настроєм (ностальгійно-ліричним – І. В.), – підкреслює Микола Неврлий, – пройнятий і вірш *Будяк*, що ніби придивляється на схід. Його минають “маляри й поети”, для них він “занадто буденний”, але саме тому їхні картини й сонети, хоч, здавалося б, і соняшні, але без теплоти» [7, 15]. Для поета звичайний будяк, що «придивляється на схід», із листям-крилами, що «немов летять до сонця чи до зір», якого «не взяти голими руками», не викорчувати, не збити камінням, об якого «тупляться леза кіс», – стає романтично-ностальгійним символом рідного дому. Ностальгія поета за всім рідним (Україна, Київ, Дніпро, рідний Васильків, батьківська хата) – це не просто приємні спогади, це дикий біль, мука, хвороба душі – те, що призводить до крайньої епістемологічної самотності, перетворює життя на чужині в беззмістовне й безрадісне існування в «кімнаті-домовині» й духову смерть у «прірві чужини». «Оця болісна ностальгія, – зазначає М. Неврлий, – охоплює силове поле Ситникової поезії» [7, 15].

Зв'язок із рідною землею в Михайла Ситника надзвичайно сильний, непереборний, антеїстичний, закорінений на духово-містичному рівні в рідний ґрунт, поза яким не існує нічого й не може існувати нічого, бо все чуже в поета перебуває на межі несприйняття й відторгнення. «Навіть у європейців наших днів, – зауважує Мірча Еліаде, – ще збереглося невідразне відчуття містичного зв'язку з рідною Землею. Це містичний досвід автохтонності: ми відчуваємо, що ми – люди місця, і це відчуття належності до космічної структури набагато сильніше від родинних і батьківських зв'язків» [3, 75]. Усвідомлення того, що вже перетнута межа, за якою неможливе повернення в рідну землю, до рідного Києва й дніпрових вод призводить до відчаю, розпачу та екзистенційної безвиході, що виливається в поетових рядках любови-прокляття:

Оце і все, що час не виїв
І не здолала люта лють,
За що ненавиджу й люблю
Свій і не свій
безсмертний Київ [8, 167].

«Візьми ж мене ізвідсіля скоріш», – звертається до Києва у відчай мистець, – «в свої обійми чи в свою могилу» (*Знимка*), мріючи хоч по смерті повернутися до рідного дому, якого його він позбавлений назавжди, бо навіть світлі спогади про романтичний Київ його студентської юности й творчої молодости, перериваються й розсіюються через постійне відчуття втрати Вітчизни й неприйняття чужини, де поетова кімната – лиш «біла домовина з відкритими у чорний світ дверми».

Київ у ліриці Михайла Ситника надзвичайно багатогранний. Це,

насамперед, архетипний образ історичного, древнього духово-культурного центру України-Руси з його автентичним топосом, це також сакральний символ «неопалимої купини» у «священному просторі» України, що є осердям незнищенности й духової могутности українського народу, місто-держава з автентичним національним обличчям. Й водночас це антеїстичні візії ліричного, ніжного «каштанного Києва», овіяного юнацькою романтикою, з його незабутньою аврою вуличок, скверів і пагорбів, будинків і храмів, дніпровських вод у спогадах поета в його екзистенційно-ностальгійній ліриці – Київ, що залишився лише містом-пам'яттю, містом-болею, містом-тугою, на рідну бруківку якого вже ніколи не зможе ступити нога поета.

Bibliography and Notes

1. Василюшин Ігор, *Концепт «чужина» в еміграційній ліриці Михайла Ситника (період «другої еміграції»)*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Lublin 2017, Volume XVI, с. 272-278.
2. Гирич Ігор, *Київ в українській історії: Києвознавчі статті*, Київ: Смолоскип 2011, 304 с.

3. Еліаде Мірча, *Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство і культурні уподобання* / Переклад із німецької, французької, англійської Г. Кьорян, В. Сахно, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2001, 591 с.

4. *Координати: Антологія сучасної української поезії на заході: У 2-х томах* / Упорядники Богдан Бойчук і Богдан Т. Рубчак, Нью-Йорк: Сучасність 1969, Том 2, 487 с.

5. Лесич Вадим, *На межах незавершеного покоління (Поети української еміграції 1940-вих років)* [у:] *Слово: Збірник українських письменників у екзилі*, Нью-Йорк, 1962, Частина I, 500 с.

6. Набитович Ігор, *Універсум са-сум'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич-Люблін: Посвіт 2008, 600 с.

7. Неврлий Микола, *З Україною в серці своєму*, [у:] Ситник Михайло, *Катам наперекір: поезії, проза, спогади* / Упорядники М. Неврлий, Г. Булах, Київ: Видавництво імені Олени Теліги 1998, с. 13-23.

8. Ситник Михайло, *Катам наперекір: поезії, проза, спогади* / Упорядники М. Неврлий, Г. Булах, Київ: Видавництво імені Олени Теліги 1998, 448 с.

Tetiana Tkachenko

ANTITICITY OF MYKHAILO KOSACH PROSE

Volodymyr Vernadskyi Kyiv Tauryda National University, Ukraine

Тетяна Ткаченко

АНТИТЕТИЧНІСТЬ ПРОЗИ МИХАЙЛА КОСАЧА

Abstract: The article is devoted to the study of the prose heritage of Mykhailo Kosach (Obachny), reveals the main formal and substantive components of artistic texts, finds up the worldview priorities of the creator. Particular attention is paid to the structure-forming and sense-forming elements, among which antitheticism plays the main role, it allows us to determine the specifics of the construction, the functions of graphic expressive means and methods (distinguish meaning, stylistic, constitutive, etc.), features of the writer's idiosyncrasy. It illuminates figurative symbolism of works, which is characterized by auto-allusion, explores genology (story, sketch, duma in prose).

Keywords: antithetical, parallelism, personification, symbol, psychologism, auto-allusion, chronotope, genre

Ім'я Михайла Косача (псевд. Обачний) досі залишається маловідомим для широкого читацького загалу, а його творчий доробок недостатньо вивчений у літературознавчому аспекті. Зокрема, згадки щодо прозових творів мистця спорадично виринають здебільшого у контексті вивчення художньої чи епістолярної спадщини його сестри – видатної письменниці Лесі Українки. Та попри невелику кількість творів, знайдених у рукописних та друкованих, періодичних, джерелах («Зоря», «Житє і слово», «Буковина», «Вітчизна») і опублікованих уповні лише 2017 року (видавництво «Комора», Київ), доречно проаналізувати світоглядні доміанти українського світоча – не тільки вченого-фізика,

математика, метеоролога, але й перекладача, етнографа, громадського діяча. Прозописьмо Михайла Обачного вирізняється рисами індивідуального авторського стилю, специфіку якого помітно на формальному і змістовому рівнях (в образній символіці та виборі зображально-виражальних засобів, у текстовій організації та викладі роз-/о-повіді, в генологічному й інтертекстуальному аспектах – епіграфи, алюзії, ремінісценції, стилізації тощо).

Різдво під Хрестом полудневим є, за визначенням автора, образком. Це напевно вихоплений із плину життя звичайної людини епізод, який розкриває порухи душі молодого хлопця-вартового офіцера корабля. Поштовхом до розгортання внутрішньо-

го конфлікту й актуалізації спогадів постає подія – Різдво («на землі мир»). Святвечір надає урочистості ночі, з якою корелює «уроча» емоція висловлених подругою Наталею пророчих думок, змушує відкинути щоденну рутину, зануритись у єство, етногенетичну пам'ять (язичництво – Ладо), зосередитись на головному, чому сприяють музичні рефрени – цитовані колядки, зміщений хронотоп (теперішнє та минуле – дитинство, юність). Наратор фіксує перехід ностальгії із царини несвідомого до власне осмисленої констатації болю через розрив із Батьківщиною, яка також зазнає градаційної зміни: від малої Вітчизни (рідна Волинь) до України. Таку трансформацію досягнуто завдяки ремінісценції з поезій Тараса Шевченка (*Світе ясний! Світе тихий!*).

Важливо, що письменник зіставляє людський вимір та космічний, коли вдається до певних ознак і кольоросимволіки у зображенні стихій. Небо (повітря) й море (вода) – дві безодні зливаються в єдину блакить. Вони уособлюють спокій, непорушність, витворюють замкненість буття героя у навколосвітній мандрівці. Однак ілюзію нерухомости викриває вогонь – «огняна смуга» з іскр за кораблем. Саме «палаючі хвилі» викликають сум'яття, примушують шукати невидимі на чужині зорі й акцентують антиномію «холод – тепло», де перше окреслює нинішнє існування в гонитві за примарним матеріальним (срібло моря), а друге визначає духовий стрижень (крила), який забезпечує само- і етноідентифікацію.

Тож посада юнака – керманіч – набуває багатовимірності. З одного боку, він захоплений новими можливостями й пригодами. З іншого, герой

визнає оману чужини та роль Батьківщини як оберегу внутрішнього «Я». Прикметний образ-символ, який виступає обрамленням твору. Спочатку полудневий Хрест (Середземне море) лише споглядає-дивиться згори, а насамкінець – палає, висвітлюючи стан хлопця (паралелізм), етапи самопізнання якого відображено в антитетичній побудові тексту, що варіює темпоритм і чуттєве насичення викладу. Крім того, небесним осердям є Чумацький Шлях, який поєднує чуже та своє сузір'я (Хрест і Візничий). Тож роздвоєння душі вдається подолати завдяки віднаходженню внутрішнього опертя за сприяння вищої гармонії.

Патріотизм є лямбмотивом думи у прозі *Отрок*. Насамперед варто зауважити: стилізація тут відбувається на формальному і змістовому рівнях. Михайло Косач залучає характерні для автентичного жанру національного фольклору вигуки (Гей!, Ох!, Ой!), епітети й образи (як голубка від сокола, мов сугак), архаїзми (обези – абхаз, Залізні ворота – Кавказькі гори), історичну основу (легенда з Галицько-Волинського літопису про співака Ора, Сирчана й Атрака), синонімічні ряди (плаче-ридає), ритмічну прозу – дієслова (припадає, випиває), афористичність («краще в ріднім краю кістками лежати, ніж на чужині славним бути») тощо. Виконання пісні на бандурі візуалізує картини домівки та єднає часи (минулий – теперішній). Музичні впливи стають першопоштовхом-пробудженням душі, коли степ, степовий дух починає дихати. Ймовірно, вибір історії пов'язаний із перипетіями половців, адже назва, можливо, походить від «поле», «мешканець степу». Водночас межування України з Великим Степом і опрацювання цього архетипу в літе-

ратурі виявляє зв'язок із менталітетом українства, для якого проблема конформізму-яничарства й досі актуальна. Значення «євшан-зілля» (полин-зілля для козаків у турецькій неволі) набуває особливого звучання разом із посвятою «моєї любій матері», оскільки образ неньки градує від персонального до національного виміру. Доречно зазначити, що за два роки потому Микола Вороний реінтерпретує половецьку легенду в поемі *Євшан-зілля* (1899), а згодом чимало українських мистців (Л. Мосендз, Є. Маланюк).

Питання відповідальності за вибір, насамперед свого шляху і крізь індивідуальну призму до етнічного й всезагального бачення, стає лямбдотивом оповідання *На огнище прогресу*. Письменник простежує духову еволюцію, радше розкриття, людини, її поступ від однієї з багатьох до особистості. Фрагментарна побудова твору нотує зміни двох героїнь – панночки та кушетки. Наратор вдається до паралелізму, персоніфікує предмет, аби його зовнішніми трансформаціями підкреслити перипетії долі, висвітлити внутрішні конфлікти дівчини: бракує пружини – бракує енергії, обідрана й облізла канапа – надломлена панна, кушетку спалюють – дівчина-жарина.

Кожна частина має чуттєву домінанту, що виказує психологічну деталю. Першою (прозора сутінь) керують веселість і легкість, які визначають безпечну душу та марення мріями за жодної думки. Другу (блакить) охоплює чистота, що увиразнює палку душу і мудру наївність. Третя (смуток хмаринки) сповнена жадання, праги «пильного до муки діла», синтез ідеї та правди у мріях, проте виринає страх, викритий непевним голосом під час розставання із кушеткою.

Четверту (сірі хмари) огортає тиша і темрява, позначена зникненням сонця на зовнішньому (осінь, хода ночі) та внутрішньому рівнях (змарнілість, блідість, розпач, химерність). П'яту (грим та гул вітру) поглинає суцільний біль-хуртовина, що зумовлює зосередження на безвиході, суїцидальному бажанні, яке долає тільки духовна сила, вірність власним переконанням попри все і примирення з долею – сізіфова праця заради страшного й невдячного «голодного звіра, жорстокого сфінкса», тобто народу. Автор наскрізно акцентує на очах або погляді: ясні очиці – рішучий погляд – журливі очі – страшливий погляд – рівний вираз зі страшним сяйвом.

Усі фрагменти життя панночки об'єднує постійна боротьба, виявлена у низці антиномічних пар: матеріяльне – духове, зовнішнє – внутрішнє, маса – індивід, пристосуванство – нонконформізм, лицемірство – правда, ілюзія – істина. Зазначені феномени мають алегоричні втілення. Гірка сучасність виступає «льохом без дверей», що тримає та накопичує дедалі більше пригнічених і впокорених, не спраглих жаги до життя, відтак, свідомо сліпих. Психологія раба представлена в образі дрібної пташки у клітці, яка боїться позбутися ґрат через тотальну зневіру і звичку нарікати, але не опиратися. Натомість особистість уподібнена орлові (поєднання божественного та людського, супровідник Івана Євангеліста в іконографії), який вільно ширяє небом та здатний знову літати, незважаючи на поламані крила, оскільки володіє потужним стрижнем – правдою самопожертви. Тому він зневажає інерцію оточення (громадка – «на землю сідає»), порівнюючи її з оманюю опору.

Назва твору є символічною, що засвідчує фінал: «Господиня кушетки згоріла вкупі з іншими на великому огнищі прогресу» [4, 191]. Михайло Косач ставить питання про семантику поняття «прогрес». Адже попри науково-технічний поступ, людство не змінилося, бо джерелом і запорукою його існування залишається «довічна любов», без якої неможливе саме життя. Письменник презентує етапи екзистенційного вибору, вкраплює лише опосередковано згадки про колізії та обставини. Він їх констатує, зосереджуючись винятково на героїні, актуалізуючи міркування кананки, які насправді висвітлюють внутрішній монолог молодій жінки. Епіграф і епілог оповідання становлять змістове обрамлення історії. Слова з *Євангелія від Івана* (15:13) суголосні визначеному імперативу панни щодо головного дороговказу буття – щира любов до людини.

Закінчення твору є амбівалентним. З одного боку, можна констатувати змарноване життя справжнього подвижника-народника. З іншого – відсутність імені героїні та присвята матері – Олені Пчілці (Ользі Драгомановій-Косач), яка невтомно працювала заради Батьківщини, – підкреслюють важливість вибору кожної особи задля кардинальних змін як себе, так і соціуму. Звідси, чим більше індивідів «прогресуватиме», стаючи особистостями, тим швидше світ заповнить «святе саяво» щирої любові.

Боротьба віри та зневіри постає осердям образків *Нікуди* та *Хмара*. У першому творі наратор відображає останні миті життя зайця, на смерть якого чигають шість воронів. Спочатку він впирається ногами, прагне відтермінувати неминуче, потім потрапляє в тенета безсилля і зрештою

стає байдужим до всього. Ймовірно, вибір героя не є випадковим. Заєць – маленька та полохлива, проте швидка тварина. Він постійно згадує власну неухважність, через яку мисливцю вдалося його підстрелити. Однак замість того, щоб скоритися, лісовий мешканець тікає від переслідувача, навіть маючи мінімальний шанс і надію на порятунок. Рефрен «нікуди... нікуди» виражає безвихідь, але водночас посилює резистентну силу істоти боротися до кінця. Ця «конаюча» надія стає зв'язком громади, яка сподівається на дощ, аби життєдайна вода пододала «тишу смерті», врятувала і землю, і людей. Якщо в попередньому творі Михайло Обачний фіксує поступове згасання віри, зіставляючи спрагу жити й самозречення померти, то в образку *Хмара* показує зростання сподівань у протиставленні сухого степу («сухі кости мерця») та потужної небесної стихії, яка зливається зі слізьми зір та селян.

Внутрішній конфлікт виступає чільним для героя оповідання *Сон пана Асистента*, який почасти постає *alter ego* автора. Зокрема, у творі порушені питання освіти й науки. Вирізняючи «породу людей», які використовують («хитромудро невеликим коштом») здобутки інших, одержують незаслужені посади й нагороди, наживаються на безправних бідняках і насміхаються із простолюду, наратор засуджує також власний страх опиратися. Він усвідомлює профанацію науки, яка спрямована тільки на друк непотребу – незрозумілих підручників та посібників далеких від освіти псевдовчених, здатних лише позбавити студента бажання вчитися, натомість змушує скерувати його зусилля винятково на отримання «бамаги»,

незважаючи на здібності, хист, потреби, знання. Крім того, відсутність практики обмежує можливості науковця, який залишається «кабінетним», непотрібним суспільству, насамперед нижчій верстві, аби полегшити її життя і працю. Розірваність народу й т. зв. еліти виступає підґрунтям загальної деградації громади та країни. Без впровадження набутих навичок і знань у реалії сьогодення вчений приречений перетворитися на один з об'єктів, наявних в описаній лабораторії. Саме тому герой перекидає агресію та злість, а передусім – свою пасивність, у нищення наукового приладдя. Беззмістовна наука уподібнена «блимаючому ліхтарику в руках чоловіка, блукаючого в темному безкраєму степу універсума!» [4, 218].

Проте відбуваються метаморфози, що докорінно змінюють думки і персонажа, і наратора, і реципієнта, оскільки юнак суперечить сам собі. Він розуміє неспроможність досконало визначити істину, бо, йдучи навпомацки, не встигає за змінами, потрапляє в оману. Але по-іншому чинити герой не може, його єство вимагає чину в царині «сродної праці», адже «мета – сам для себе світ і причина своя – він сам єсть» [4, 223]. Аби допомогти самоаналізу персонажа, письменник вибудовує проєкцію з кількох світів, коли сон і дійсність спочатку протиставляються, потім переплітаються та, врешті-решт, зливаються одне з одним: персоніфіковані предмети окреслюють позачасовість подій, теперішнє втілює молодий науковець («людина нового століття», скептик), а минуле оприявлене у визначних постатях (Галілей, Ньютон, Бекон, Фарадей, Лукрецій, Карно, Декарт). Появою цих особистостей він доводить неминучий

вплив справжньої науки на поступ людства загалом, що залежить від бажання розвиватися і не здаватися окремої людини. Недаремно тим, хто головує, обрано Джордано Бруно, який не зрадив себе, своїх переконань та поглядів. До нього долучається герой, споріднений за духом, оскільки визначає за мету боронити не власне життя, а думку і правду. Тож антиномія вчених та ошуканців градує у протистояння об'єкта (істоти лише ззовні, позбавленої внутрішнього наповнення) та суб'єкта (цілісного індивіда), що стверджує звертання неназваному адресатові – сильній особистості, яка постійно самовдосконалюється, розкриваючи потенціал та піднімаючи решту на новий щабель, – наприкінці твору: «Ти скрізь єси, геній над людом [...] тричі великий, бо, не дбаючи о всі муки, ти все ж добуваєшся знаття. Ти нічого не знаєш, бо ти багато знаєш, і чим більше твоє знаття, тим більша твоя мука [4, 223-224]. Михайло Косач уславлює справжню науку, творену винахідниками й дослідниками, завдяки яким людство простує вперед, пізнаючи глибини буття.

Своєрідним синтезом порушених письменником тем є цикл *Сни*, де умовний хронотоп знищує межу між реальним та ірреальним. Звідси, художні тексти насичені алегоріями й метафорами, які утворюють полісемантичні образи. Вибір назви акцентує на стані людини, коли звільнена підсвідомість виказує притлумлені страхи та бажання, викриваючи наповнення первинного єства.

Перший твір *Гість* має подвійну антитетичність. Примарне щастя, втілене у паралелізмі розквіту природи й сповненого радістю від безтурботності серця, зникає уночі через появу

дивної особи. Нещодавні «крила рожевої мрії» перетворюються на «крила за плечима» незнаного чоловіка. Разюча зміна відбувається в локусі й оточенні. З яскравого веселкового дня у безмежжі простору герой опиняється у темній задушливій хаті, життєрадісні представники флори та фауни поступаються зневіреному, знедоленому, виснаженому суцільними злиднями людям, які намагаються втопити горе в горілці-сльозах і співі-розпачі. Не даремно на згадку спостерігачам спадає образ Вальтасара, який втратив усе через свідоме забуття. Прокинення залишає гіркоту побаченої візії уві сні, занурюючи мандрівника в обійми туги-печалі. Однак наступна подорож усуває розпач і дарує надію. Попри тьмяну кімнату й змучені обличчя оповідач помічає дитячу радість в очах, яку підтримує світло скалок на світці, борючись із темрявою. Так само спільна молитва з уславлення братньої любові постає імперативом для присутніх, наповнюючи їх резистентною силою. Щастя набуває конкретних обрисів у єднанні, осердям якого виступає «палка як огонь, глибока як море» віра. Прикметно, що Михайло Косач деталізує портрет гостя на відміну від наратора. Охоплений сяйвом незнайомець має думне чоло, зсунуті брови, стулені уста, чистий та гострий сталь-голос, суворий і водночас жалібний погляд. Лише наприкінці зринає ім'я, що змушує позбутися непевності, самоомани, страху і діяти (рефрен: «Ходім! Вставай!»), – Правда. Тобто йдеться про саморефлексію, коли внутрішній конфлікт візуалізується та розв'язується в умовному діалозі, що відбувається в актуалізованій уві сні підсвідомості.

Гість знову повертається в образку *Що?*, проте йому передує фантазмагорія *Корабель*, структура якого нагадує вертеп. Адже на палубі триває безладне існування маси, котра сперечається, лається, кидається у море, божеволіє, п'є, проклинає, співає, втілене у мішанині звуків, облич, рухів, «піснях переможців» та «стогонах подоланих». З-поміж стадної юрби вирізняється гурт, очолений керманічем зі світочем у руках, на найвищій щоглі, який тримає корабельне стерно, члени якого мають на чолі кривавий піт, а на обличчях – печать генія. Вони свідомі своєї самопожертви заради спасіння отари, оскільки тільки так можуть врятувати людство від самознищення, керуючись світлом зірки-проводиря. Важливо, що вертепну дворівневність Михайло Обачний посилює протиставленням горизонталі (безликі істоти) та вертикалі (пасіонарії-особистості).

Цей висновок підтверджує фінальний образок, в якому змальовано найгірший витвір людей – війну. Метафорична картина стогону-ридання сплюндрованої землі, скарги-диму до Бога, жахливого кружляння смерти-круків над полем поступається реальній візії-утвердженню істинної сутності Людини – людяності, коли вітальна сила перемагає штучно створений соціальний догмат. Належність до ворожих таборів не стає на заваді співчуттю та взаємодопомозі, адже цінність і запорука життя саме у любові одне до одного, що виступає відповіддю на вже не риторичне питання-заголовок твору.

Отже, Михайло Косач у малій прозі порушує позачасові актуальні проблеми, які по-новому реінтерпретує в кожному творі, утворюючи із худож-

ніх текстів єдину змістову цілісність. Він залучає свій досвід викладача (наявний автобіографізм нарації) та знання з природничих наук (біології, фізики, астрономії), коли ретельно відображає подію, стан, явище, розкриває письменницький хист у тонкому психологізмі образів і модерністському викладі (репрезентація потоку свідомости, показ перипетій винятково крізь призму внутрішнього сприйняття, перевага суб'єктивного вияву, дослідження рефлексій наратора і героя), виокремлює стрижні справжньої людської сутности – свідомий екзистенційний вибір, патріотизм, самовдосконалення (від індивіда до особистости), пріоритет правди, етногенетична пам'ять, ідентифікація (особиста й національна), пасіонарність, вітаїзм, готовність до самопожертви, служіння громаді та країні не як обов'язок, а первинна потреба ества. Ляйтмотивом творчости виступає інтертекстуальний аспект – Євангеліє від Івана. Цей учень Ісуса Христа наголосив на духовному головуванні Слова Божого (Господь у молитовному єднанні) та всепереможній Любові. Так само прозаїк визначає значення відповідности емоції слову, думці та чину.

Доречно зазначити про численні автоалюзії. Сталими постають образи-символи (корабель – буття, птах – вибір неволі чи свободи, природа – ідеальна гармонія, соловейко – безтурботне щастя, молитва – єднання, річ – людина у минулому, сьогодні та прийдешньому), художні зображально-виражальні засоби (паралелізм, алегорія, метафора), з-поміж яких першість посідає антитеза, що виступає головним формальним (текстова організація) та сенсовим (передусім внутрішні колізії) складником,

визначає змістові акценти, регламентує зміну темпоритму викладу, вирізняє чуттєву домінанту. Письменник витворює проєкцію «індивід – громада – народ – нація», де від поступу кожного елемента залежить збереження Землі. Михайло Обачний представляє унікальний творчий доробок, усі художні тексти якого розкривають роль персони в особистісному та всезагальному вимірах, наголошує на своєрідній амбівалентності: з одного боку, «життя все, все затирає» [4, 189], тож одноосібна боротьба в історичному ракурсі видається мізерною, проте, з іншого ракурсу, саме поодинокий опір здатний зумовити ланцюгову реакцію, витворити резистентне джерело, яке буде невичерпною силою для сучасників та нащадків. Саме тому центральною постаттю і константним героєм, незважаючи на стать, вік, статус персонажа, в усіх творах незмінно є Людина, яку визначає головна риса – людяність, підґрунтям якої виступає любов.

Bibliography and Notes

1. *Біблія, або Книги святого письма Старого й Нового Заповіту* / Переклад із давньоєвр. й грецької Івана Огієнка, Київ: Українське Біблійне Товариство 2003, 1375 с.
2. Денисюк Іван, Скрипка Тамара, *Дворянське гніздо Косачів*, Львів: Академічний експрес, 1999, 269 с.
3. Косач Михайло (Михайло Обачний), *Твори. Переклади. Листи. Записи кобзарських дум* / Упорядник Л. Мірошниченко, Київ: Комора 2017, 592 с.
4. Косач-Кривинюк Ольга, *Леся Українка: Хронологія життя і творчости*, Луцьк 2006, 929 с.
5. Шумило Наталія, *Під знаком національної самобутности*, Київ: Задруга 2003, 354 с.

Iryna Prylipko

**THE SPECIFICITY OF MODELING OF CHRONOTOPOS
IN OLES' HONCHAR NOVEL *SHORE OF LOVE***

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Ірина Приліпко

**СПЕЦИФІКА МОДЕЛЮВАННЯ ХРОНОТОПУ
В РОМАНІ ОЛЕСЯ ГОНЧАРА *БЕРЕГ ЛЮБОВИ***

Abstract: There is researched the specificity of the chronotopos in Oles' Honchar novel *Shore of Love*. On the basis of analysis the novel exposes the specificity of modeling the time and space, there are defined the varieties and factors representing the chronotopos. Author defines coexistence of retrospective, topographic, open, closed, inner, external varieties of the chronotopos in the novel. Retrospective chronotopos was formed over the projections in the past (the antique epoch, the times of World War 2). Topographic chronotopos is open, local, detailed and presented over the locus of steppe, sea, shore, village and small town. The attention of the article is focused on the interconnection of the category of time and space with images, subjects, compositions and ideas systems of text.

Keywords: time, space, retrospective chronotopos, topographic chronotopos, novel, image

Хронотоп як взаємозв'язок часу й простору [2, 234] має важливе значення у формуванні цілісності художнього світу, ідейно-естетичної концепції твору. Визначаючи хронотоп як формально-змістову категорію, Міхаїл Бахтін вказував на його ключову роль у моделюванні поетики художнього твору, зокрема жанрової та образної систем [2, 235]. Оригінальністю структурування часових та просторових плястів, розгалуженістю репрезентації категорій хронотопу вирізняється проза Олеса Гончара (1918 – 1995). Зокре-

ма, показовим у цьому сенсі є роман письменника *Берег любови* (1976).

Особливості часопросторової організації прозових творів О. Гончара розглядали М. Гуменний [5], [6], Н. Олійник [8], І. Ткаченко [9] та ін. Водночас, специфіка хронотопу роману *Берег любови* залишається недостатньо висвітленою і потребує детальнішого аналізу, що й зумовлює актуальність теми статті.

Час і простір є важливими елементами, що формують художній універсум роману *Берег любови*, визначають характер його поетики та

виступають чинниками розкриття жанрово-стильової, сюжетно-композиційної, образної моделей твору. В художньому світі роману взаємодіють декілька різновидів хронотопу, в межах яких відтворюються образи героїв, увиразнюється ідейно-тематичне спрямування твору.

За слухним спостереженням М. Гуманного, у романах О. Гончара «існує чимало образів, деталей, історичних імен, які, викликаючи асоціативні уявлення про певні зрізи історичного часу (Овідій, Шевченко, Толстой, Гоголь, Франко, Роллян, Яворницький та ін.), створюють широкий контекст, в якому факти приватного життя людини ХХ ст. виявляються щільно зв'язаними з усім, що було до неї і що буде після» [6, 26]. У романі *Берег любови* важливу роль у структуруванні художнього простору відіграє саме ретроспективний хронотоп. Актуалізація минулого обумовлена зверненням до певних топосів і постатей давньоримської історії. Прикметно, що частина сюжетної дії розгортається на руїнах стародавньої фортеці «римських чи ще раніших часів» [3, 215], вежі якої зберігають загадковість, «пам'ять часів, відгомін давніх пристрастей» [3, 215]. Її територія, на якій археологи ведуть розкопки, а студенти медичного училища проводять навчання, є своєрідним сполученням минулого та сучасного: «Де колись римлянин чи турок зубами скреготів, тягнучи в укріплення свою розпатлану жертву, нині медички весело перебігають між валами, крізь протигазні маски сміються до перехожих» [3, 215]. Єдність часових плястів увиразнюється в актуальності для сучасників віднайдених дав-

ніх текстів, зокрема послання з Античності загадкової Теодори: «Віки та віки розмежують вас, а проте чимось тобі все ж торкнула душу ця сповідь давньої молодої жінки, видно, поетичної й тонкої натури: зустрінься Інна з нею в житті, певне, подружились би... І таки ж зустрілися – через тисячі літ!» [3, 225].

Стародавня фортеця обумовлює актуалізацію історичного періоду, пов'язаного із заселенням причорноморських земель римлянами й греками, увиразнює часовий плин, в якому минуле й сучасне, минуще та вічне набувають чітких обрисів («Двадцять чи й більше віків фортеці, тисячоліття минули відтоді, як уперше прийшли до цих берегів озброєні кораблі під вітрилами римлян. Порохнявою стало те, що було Августом і його легіонами, здобиччю археологів та місцем для танців стали руїни фортеці – все змінив непоборний час, незмінною тільки й лишилась оця світла тремтлива доріжка над морем, доріжка закоханих та поетів» [3, 222-223]). Місця, на яких минуле поклато свій відбиток, розповіді й роздуми археолога Росавського поглиблюють розуміння руху історичного часу, діалектику змінного і сталого, тлінного й неперехідного у плінні епох і в людській душі: «...Завдяки чому людина з печери зуміла так круто підвестись, по яких щаблях ішла вона з темних тих пра часів до своїх вершин? [...] а неспокій, а потяг до вічної таїни, хіба він у людини зник? Жадоба пізнання, – може, тільки це неминуще...» [3, 227-228].

Давньогрецька й давньоримська історія актуалізується зображенням розкопок та знахідок археологів,

віднаходженням водолазами на дні моря решток античного міста. В розповідях археолога Росавського історичне минуле набуває конкретизації, опредмечення, важливості («Те, що для інших черепок чи бляшанка, для нього річ унікальна, заслухатись можна, коли стане дошукуватись у викопаних предметах магічного, навіть священного змісту, в якійсь ужитковій речі розгледить, скажімо, античну оберегу [...]» [3, 225]).

Минуле інтегрується у сучасність й через звернення до постаті давньоримського поета Овідія. Як відомо, з волі імператора Августа Овідій відбував заслання (з 8-го року після Р. Х.) у грецькій колонії біля гирла Дунаю (територія сучасної Румунії), водночас, він міг побувати і в межах південного Причорномор'я. Завдяки припущенням археолога щодо вигнання поета та перебування його у степах сучасної України, образ Овідія набуває легендарного й загадкового патосу: «Певен, що й на цій фортеці топтали пилуку та печатали сніг його легкі римські сандалії. [...] Місцем заслання для нього була Істрія, теперішня Задунайщина, це так, але хто міг заборонити йому обстежити і всю оцю, для нього тогочасну, Північ, відвідати оці нинішні наші краї? [...] Місячна доріжка помітно змістилась, ніким не стривожена, як і раніш, тихо зникла в далечі. Та сама, якою, може, Овідій прийшов колись до цих берегів і по ній, невагомий, віддалявся звідси, лишивши після себе легенду» [3, 226; 228].

Яскрава актуалізація минулого й образу Овідія простежується у частині роману, що має назву *Фантазія місячної ночі* й за своєю художньою суттю є вставною новелою. Постать

давньоримського поета репрезентована крізь призму сприйняття Інни Ягнич, її розуміння переживань вигнанця, який опинився далеко від батьківщини, у суворому й невідомому йому краї: «Уже ти не є. Відданий на розправу цим буйним варварським зимам, безвісно згинеш отут, і люті гетські вітри розвіють по цім надбережжю серпанки твоїх золотом тканих поем» [3, 231]. Для перейнятої історією Овідія Інни релії сучасного набувають особливого сенсу, вказуючи на сліди минулих часів («Цікаво, чи росла за Овідієвих часів тут виноградна лоза? І чи було яке-небудь поселення там унизу, біля підніжжя фортеці, де зараз рясніє вогнями містечко райцентру?» [3, 236-237]).

Прикметно, що історія присутня у творі на рівні авторського розуміння й відчуття, що, своєю чергою, зумовлює розгортання легендарно-мітологічного дискурсу. «Людська уява дає можливість переноситись у просторі, причому це може бути перенесення аналогічне до дійсного [...]. Цей простір належить до внутрішнього і характеризує людину, її духовий, моральний рівень» [7, 88], – зазначає Нонна Копистянська. Показовим у цьому контексті є образ археолога Росавського, фах і світосприйняття якого сполучають часові плясти, сучасне та минуле: людина сучасності, він відданий своїй професії, перейнятий духом давноминулих епох та їхніх героїв. Таким чином, образ Росавського сприяє розширенню часопросторових вимірів твору, актуалізує зовнішній та внутрішній, локальний і глобальний простори, минуле й сучасне, що, водночас, увиразнює образ героя.

Якщо ретроспекції в давноминулу епоху пов'язані з постаттю археолога Росавського, то ретроспекції у недалеке минуле – війну – з образом Андрона Ягничя, майстра парусної справи вітрильника «Оріон». Актуалізація минулого увиразнює образ героя, акцентує риси його характеру. Війна забрала в Андрона Ягничя дружину й дітей, проте не зламала духово: у Вогняних рейсах проявив він свою мужність і стійкість. Жахи війни увиразнюються через відтворення спогадів Ягничя про його полярний морський перехід із бойовим вантажем [3, 246-247], через його уяву останніх хвилин своїх дітей, які загинули під час бомбардування корабля [3, 329].

Ретроспективний хронотоп у романі *Берег любови* взаємодіє із відкритим, топографічно конкретизованим часопростором, головними чинниками формування якого є топоси степу та моря.

Прикметно, що художнє моделювання степу репрезентоване в різножанрових творах багатьох українських письменників різних часів (А. Метлинський, Т. Шевченко, Панас Мирний, М. Коцюбинський, С. Черкасенко, Є. Маланюк, Ю. Яновський, Ю. Мушкетик, В. Близнець та ін. [9]), що пояснюється важливим топографічним та історичним значенням цієї природної зони української етнічної території. У творах Олесе Гончара степ є чи не найпоширенішим топосом (*Тронка, Таврія, Перекоп, Бригантина, Щоб світився вогник, На косі, Людина в степу, Жайворонки, Білі ночі* та ін.). Він завжди відтворений з особливо теплим почуттям, яке виражене як через авторську рецепцію, так і з проєкції сприйняття

героїв. Загалом, Гончарова любов до природи рідної землі знайшла вираження у майстерних пейзажах, що є важливою і невід'ємною частиною його художнього світу [1], [5, 55-71]. Проте з-поміж інших геоетнічних топосів степ мав особливе значення для мистця, підносився до рівня сакралізованого простору, перебування в якому загострює відчуття рідної землі, поглиблює розуміння власних етногенетичних коренів. Щоденникові записи розкривають поліфонію почуттів письменника в його сприйнятті степового простору, засвідчують особливу спостережливість, захоплення, проникливість рецепції степу, репрезентацію його в синкретизмі різних відчуттів: «Степ в кінці червня. Тиша, повна тиша... Не гнітюча, не стояча, а якась специфічно степова, дзюркотлива, жайворонкова... Небо – як на картинах Васильківського. Трави цвітуть – гармонія найніжніших барв [...]. На галявині під посадкою, де вітер не продуває, повітря наливає ароматом, загухло... [...] Глянцево блискучі ячмені» [4, 156].

У романі *Берег любови* степові локуси – узбережжя південного містечка, стародавня фортеця на його околицях, селище Кураївка – набувають значення своєрідної оази, відокремленого й затишного простору: «Десь лютують епідемії, шторми ревуть, розтросують кораблі, а тут така тиша, така сліпучість» [3, 218]. Степовий простір, як властиво й іншим творам Олесе Гончара, деталізований: «Зустріне там її інший ландшафт – відкритий приморський степ, рівний, як футбольне поле, з низькою ламаною смугою суходолу, в якій ще з моря помітиш рудий

шар глини, а по ній зверху виразну, нескінченну тасьму чорнозему [...]» [3, 220]. Крізь призму сприйняття Інни Ягнич степ репрезентований у своєму розмаїтті, набуває рис персоніфікованого простору: «Любить Інна цей степ. І не лише тоді, коли зацвіте, запалає навесні скитськими тюльпанами, замигтить ластівками та озветься жайворонком із піднебесся – любить його ось таким, по-жнив'яному звированим, закіптюженим, у хмарах трудової пилуки. Надійність є в ньому. Незрадливий, стійкий, мабуть, лише він, цей степ, і не піде навперекосяк» [3, 290]. Як і в малій прозі О. Гончара (оповідання *Людина в степу, Літньої ночі, Жайворонки*), топографічний простір степу стає олюдненим топосом завдяки присутності людини, її праці. Тому особливим степ постає у жнива: «Працює степ, у трудовій напрузі весь [...]. Курява далеко розповзається від шляхів, висить вона й над токами, й над комбайнами, – весь повітряний океан в'южиться цією жнив'яною югою. Від обрїю до обрїю небо зараз помітно притемнене, неяскраве, пливе в напівімлі, і, доки й вляжуться тут жнив'яні аврали, не бачити його яскравим» [3, 289].

Поліфонізм топосу степу розкривається через репрезентацію його в різних часових площинах. У спогадах героїв фіксуються зміни степового простору: «Степ Ягничего дитинства, – колись він аж сіллю білів у спеку, потрісканий, курай та верблюжка тільки й росли. Тепер, щоб оживити це засолене пустирище, везуть із степів самоскидами чорнозем, готують ґрунт під квіти та майбутні деревця» [3, 360-361]. Ретроспективний хронотоп обумов-

лює репрезентацію степового топосу в його історичній топографії, що розкривається у контексті розгортання гіпотетичного дискурсу про перебування давньоримського поета Овідія у причорноморських степах сучасної України. На відміну від благодатного літнього простору сучасного степу, топос зимового степу в історичній проекції постає для поета-вигнанця загрозливим і чужим простором: «Не по-римському свищать, завивають тутешні вітри, сліпне від снігу залага, сліпнуть простори, невідкличні, глухі до твоїх жертв, до скарг і жалів, байдужі до твоїх солодких, трупом кохання напоєних поем» [3, 231]. Чинником моделювання степового простору є час: в індивідуальному сприйнятті простір змінює свою семантику в залежності від пори року. Так, якщо взимку степ для Овідія є загрозливим простором, то навесні він набуває іншого значення, обумовлюючи, відповідно, внутрішній стан реципієнта: «[...] Назон міг безтровожно заглиблюватись у їхні степи, вражений красою цієї варварської весни, морем червоних квітів, що їх і через тисячі літ прийдучі вчені-ботаніки називатимуть “скитськими тюльпанами”. Оживала душа. І з римських гнівів, із кромішньої пїтьми відчаю добував він тяжкі зерна мудрости, з пережитої катастрофи виніс він спокій. Стрункі, не зломлені щогли виніс із самого осереддя бурі. Ці простори, ця весна повертали його духові ясність і міць» [3, 234]. Прикметно, що особливості хронотопу визначають рецепцію Іншого/Чужого та його простору. Якщо початкові враження Овідія про зимовий степ та його мешканців були негативні

(«Тут – напівлюди. Дикі, примітивні, підступні, з'являються іноді з глибини степів у своїх чудернацьких шукурах, незвичних для римського ока шапках. Так, напівлюди вони, невловні якісь степові кентаври, бо кінь і влитий у нього вершник – то в них неподільно, то вже не римлянин, а кентавр. [...] кочівники натурою теж уперті, мов тури...» [3, 232-233]), то, пізнавши весняний степ, захоплений його красою, він, вже сповнений спокою й духовної сили, по-іншому дивиться і на кочівників: «Почував дужим себе. Беззбройний блукав степами, заводив розмови з вершником, із волопасом. І йому було їх не страшно, вони, виявляється, здатні на приязнь, на мудрість і жарт... І ось тоді він для себе відкрив, що перед ним – люди» [3, 234]. Кохання юної степовички відроджує Овідія, пробуджує в ньому бажання жити й творити: «У степовому її чар-зіллі, в натхненних співах любови було, мабуть, щось справді цілюще: чудодійна, може, навіть чаклунська сила таїлась. Бо Назон зміцнювався на очах, залога бачила його в ці дні відмолоділим та дужим, його тепер не страхало ніщо» [3, 236].

Поряд із топосом степу, важливим чинником хронотопу роману *Берег любови* є морський простір. Море акумулює романтичну семантику й показовою тут є художня деталь: місячна доріжка над морем – «доріжка закоханих і поетів» [3, 223]. Чуттєвістю і таємничістю сповнюється морський нічний простір, втрачаючи свої чіткі координати: «Яке море стає велике такої місячної ночі, як до безмежностей виповнюється воно простором!..» [3, 223]. Важливим атрибутом топосу моря є

вітрильник «Оріон», що увиразнює морський простір, зокрема один із його локусів – морський шлях: «Серед відкритого моря йде “Оріон”. Ледве рухається, вітру нема, парусся обвисло... [...] Від світла ріже в очах. Простір без будь-яких меж: стільки сяєв, а вітру нема» [3, 334]. Як і в інших Гончарових творах, у хронотопній моделі роману *Берег любови* просторові й часові категорії невіддільні від людини. Крізь призму сприйняття Андрона Ягничча море та його атрибут – вітрильник, як і степ, постають олюдненим простором, у ньому людина зазнає випробувань на фізичну й моральну стійкість, виявляє свою справжню суть: «– Слабкодушних [...] море не прийма, це правда. Та й “Оріон” – це ж судно особливе, воно як добрий вісник, як невтомний зв'язковий між людьми... Чисте, відкрите, з добром іде до людей [...]. Буря, стихія, нічний ураган – то, звісно, стихія. А коли вже ти вистояв, коли не розтрощило, не поглинуло тебе, то там [...] й радість людина звидує таку, як, може, й ніде... [...] Вітрила та простір – це [...] таке, що хто раз його звідав, той уже навіки там» [3, 378-379]. Слушними у цьому контексті є міркування Н. Копистянської: «Відкритий простір, зазвичай, емоційно позитивний. [...] Море, небо – безкрайній простір, одночасно той, що змушує людину відчутти себе часткою великого, вічного і з нього отримати якусь силу, допомогу» [7, 92]. Відкритий простір – море, у відтворенні якого О. Гончар виявив свою майстерність пейзажиста-мариніста, причаровує людину, дарує щастя, надії, проймає духом неспокою, відчуттям причетності до вічності – саме таким про-

стором воно є для кращих героїв роману: «[...] осінь озветься, загуркоче першими штормами і десь звідти, з розвирваної місячної безвісти, як із глибин Всесвіту, невідома сила гнатиме й гнатиме буруни на цей берег, де на піщаному пагорбі, на джумі, ледь бовваніє дівоча задумлива постать. Стоїть у мрійнім чеканні людина, а море гуркоче (“грає” – як мовилось у піснях), і щось ніби магічне є в цих його вічних неспокоях, в нескінченно лисніючих під місяцем бурунах» [3, 429]. Показово, що в контексті розкриття доли Андрона Ягнича ознаки топосу моря та його атрибута переносяться на степовий простір: «Віднині стане тобі палубою степ, полянами пропахлий, парусами куряви повитий» [3, 262]. З морським простором пов'язаний і топос берега, винесений у назву роману. Він прикметний семантичною поліфонією, синтезом локальних та глобальних, внутрішніх та зовнішніх хронотопічних вимірів. Берег, як відкритий, локальний, зовнішній топос, є місцем, де народжуються сподівання, прагнення, найкращі почуття (про берег як втілення найсокровенніших почуттів героїня роману, Інна, склала пісню *Берег любови*); берег є орієнтиром для вітрильника «Оріона»; до берега ведуть морські дороги майстра парусної справи Андрона Ягничача: «Бо кожна людина має свій берег, і природно тобі до нього душею тягтись будь-звідки, хоч би де опинивсь. [...] А там десь, за далечню відстаней, під сліпучим днем у цей час іде “Оріон”, на всіх вітрилах летить над глибинами до рідних своїх узбереж» [3, 242, 430]. Таким чином, у внутрішньому світі героїв берег набуває символіч-

ного значення і, розширюючи свою семантику, стає місцем, де їх очікують, куди звернені їхні почуття. Зокрема, таким берегом для Інни Ягнич є Кураївка: «Бо Кураївка ж її жде. Батько, мати, рідня... Та ще той, чий закохані очі й задалеку до тебе доблизкують [...]» [3, 221].

Чинниками відкритого топографічного простору в романі є й топоси міста і села. Урбаністичний простір розгортається крізь призму сприйняття Інни Ягнич: «Містечко типово південне, із світлого черепашнику, вдень воно аж очі сліпить і все засипане цвітом акацій, виногради в'ються над самими вікнами, бо тінню тут дорожать... За роки навчання Інна встигла зріднитися з біленьким цим своїм градом, з його (як їй здається) античною білістю та ракушничковою золотавістю [...]» [3, 237]. Топос села – Кураївки – прикметний конкретизацією, відкритістю, своєрідним символізмом і розкривається в контексті відтворення образів героїв, їхніх буднів та свят, радісних та трагічних подій, переживань, спогадів. Особливе значення в цьому сенсі має постать Андрона Ягничача, з проекції сприйняття якого розгортається відкритий локальний простір села: на другий день після приїзду Ягнич обходить Кураївку, зупиняючись біля обеліска, на цвинтарі, біля пекарні, заходить у Палац культури, музей села, проходить біля контори колгоспу, скверика з декоративним ставом, заходить в дитячий садок. У рецепції героя топос Кураївки є багатовимірним, адже поєднує минуле та сучасне, перехідне та вічне: «[...] для Ягничача вона повнісінька, населена й перенаселена вся, на кожному кроці зустрічають його живі об-

рази тих, що були, образи дитинства та молодости, для інших вони невидимі, їх нема, а перед Ягничем постають натовпами, не торкнуті часом, не піддатні літам, ходять по садках, сміються й печальються, незникно живуть по кураївських дворах, любляться, сваряться, з глибини пам'яті подають голоси, і він їх виразно чує, і сам теж відгукується до них із цих своїх нинішніх осамотнених літ. Повна, повна для нього Кураївка людом видимим і невидимим – від давніх у сіряках пастухів до теперішнього крутов'язого комбайнера [...]» [3, 312-313].

Отже, в романі Олеся Гончара *Берег любови* взаємодіють ретроспективний, топографічний, зовнішній, внутрішній, відкритий, закритий різновиди хронотопу. Ретроспективний хронотоп змодельований шляхом актуалізації давньоримської епохи і часів Другої світової війни. Минуле інтегрується в сучасне завдяки як зовнішнім (стародавня фортеця, розкопки археологів тощо), так і внутрішнім (особливості світосприйняття героїв, їхні роздуми й спогади) чинникам. Топоси степу, моря, узбережжя, села, містечка формують топографічний хронотоп, що характеризується такими ознаками, як локальність, відкритість, деталізованість, персоніфікованість, багатопляновість.

Bibliography and Notes

1. Авксентьева Галина, *Пейзаж у прозі Олеся Гончара*, автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Одеса 1995, 17 с.
2. Бахтин Михаил, *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*, [в:] *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва: Художественная литература 1975, с. 234-407.
3. Гончар Олесь, *Берег любови*, [у:] *Idem, Твори*: В 12 томах, Том 6, Київ: Наукова думка 2008, с. 213-430.
4. Гончар Олесь, *Щоденники*: В 3-х томах, Том 1: (1943 – 1967), Київ: Веселка 2008, 455 с.
5. Гуменний Микола, *Поетика романного жанру Олеся Гончара: проблеми типологій*, Київ: Акцент 2005, 240 с.
6. Гуменний Микола, *Хронотоп у романах Олеся Гончара, "Слово і Час"* 1993, № 8, с. 22-27.
7. Копистянська Нонна, *Час і простір у мистецтві слова. Монографія*, Львів: ПАІС 2012, 344 с.
8. Олійник Наталія, *Своєрідність хронотопічної організації повісті «Бригантина» Олеся Гончара*, [у:] *Таїни художнього тексту: Збірник наукових праць / Ред. Н. Заверталюк*, Випуск 16, Дніпропетровськ: Пороги 2013, с. 150-155.
9. Ткаченко Ірина, *Поезія і поетика степу в українській літературі*, Кіровоград: Степова Еллада 2011, 360 с.

Marharyta Yehorchenko

**“STATE” POET: PHENOMENON OF PAVLO TYCHYNA
IN THE RECEPTION OF VASYL’ STUS**

National University “Kyiv-Mohyla Academy”, Ukraine

Маргарита Єгорченко

**“ДЕРЖАВНИЙ” ПОЕТ: ФЕНОМЕН ПАВЛА ТИЧИНИ
У РЕЦЕПЦІЇ ВАСИЛЯ СТУСА**

Abstract: The article deals with the reception of Pavlo Tychyna by Vasyl’ Stus in his significant work *A Phenomenon of Our Time*. The analysis of the work helps to build an understanding of the important aspects of Stus’ conception of poet: Tychyna’s destiny, his choice and the loss of talent become to be symbols of subordination of poet to the power. The author examines the reception of Tychyna in the context of Stus’ ethical principles, and also in the contexts of the “official” soviet literary studies, the reception of Tychyna in the circle of ‘shistdesiatnyky’ (‘the sixtiers’), and literary studies in the Ukrainian diaspora. The special consideration is given to the text, which was the philosophical basis for *A Phenomenon of Our Time – Les Discours de Suède* by Albert Camus. The author tries to analyze the impact of the existentialism philosophy on Vasyl Stus’ worldview and on his conception of the creative work.

Keywords: Vasyl’ Stus, Pavlo Tychyna, Albert Camus, poet, existentialism

Однією із проблем, що отримала нове трактування у 1960-ті роки, стала проблема мистця та влади, мистця і народу, суспільної місії поета. Для Василя Стуса ці питання стали особливо актуальними у другій половині 1960-х – на початку 1970-х – це час осмислення теми українського поета, що простежуємо як за вже опублікованими статтями (на цей період припадає написання його літературознавчих розвідок про В. Свідзінського, М. Рильського, Р. М. Рільке, П. Тичину), так і за начерками статей, над якими В. Стус працював у

цей час. Серед неопублікованих досі матеріалів головну увагу привертають нотатки до статей про Василя Симоненка, Ліну Костенко, а також до статті про феномен українського поета¹. Очевидно, своєрідною кульмінацією осмислення даної теми стало для Василя Стуса дослідження *Феномен доби (Сходження на Голго-*

¹ Усі матеріали зберігаються у Фонді Василя Стуса № 170 Відділу рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Тараса Шевченка Національної Академії Наук України. Надалі, посилаючись на ці матеріали, вказуватиму лише номер одиниці зберігання і номер аркуша.

фу слави) [24] – про Павла Тичину як поета в умовах тоталітарної влади. Аналіз *Феномена доби* дозволяє також побачити, в чому полягав вплив філософії екзистенціалізму (передовсім, творчості Альбера Камю) на світогляд Василя Стуса і, зокрібно, на його концепцію творчості.

Варто додати, що постаттю Павла Тичини цікавилися й інші представники покоління, зокрема, Станіслав Тельнюк, літературознавець, приятель Василя Стуса, який був одним із читачів рукопису *Феномена доби* і давав покази під час першого суду над поетом [26, 159 і далі]. С. Тельнюк і сам у цей час працював над дослідженням про П. Тичину, яке вийшло друком, коли В. Стус уже відбував термін [27]. Михайлина Коцюбинська, яка була особисто знайома із Павлом Тичиною, згодом написала про нього статті та спогади [14], [15]; звісно ж, вона ділилася спогадами зі Василем Стусом під час їхнього спілкування. Можливо, одна із таких розмов лягла в основу вірша *Еволюція поета* [22, 143], написаного 25 лютого 1971 року, вже після завершення *Феномена доби*. У цьому тексті, який не увійшов до жодної збірки, відлунюють тези Стусової літературознавчої праці: кардинальні зміни, що відбулися з геніяльним поетом, лише прискорили його суспільне вшанування. Це поглиблювало відчуття внутрішньої роздвоєності: ті, хто близько знав Павла Тичину, розуміли його тривоги та страхи, про що свідчить і Михайлина Коцюбинська: «Чого найбільше боявся Павло Григорович, то це советської влади» – любив повторювати Олександр Іванович Білецький» [14, 281-282]. Про це ж і пише Стус у вірші *Еволюція по-*

ета: «Геніяльний поет / роздвоївся (на себе і страх!)».

Не можна оминати увагою й ширший контекст питання, адже поезія і постать Тичини були об'єктом уваги не лише шістдесятників, але й советського літературознавства цього періоду (напр., [9], [18]). Власне, точніше говорити про три паралельних осмислення Тичини: «дозволеним» советським літературознавством, «підпільним» – у колі шістдесятників, та тим, що складалося за межами Советського союзу, в українській еміграції.

Саме ж питання рецепції Павла Тичини (і конкретно праці *Феномен доби*, яка була, в певному сенсі, етапною для Василя Стуса) не можна вважати вичерпно дослідженим. Першим, хто присвятив цій темі окрему увагу, був Василь Яременко [29]. Втім, його розвідка є досить стислою і радше оглядовою. Микола Жулинський [6], який теж звернувся до цієї теми, акцентує увагу на проблемі «слави» поета, відштовхуючись від назви Стусового тексту, і коротко розглядаючи питання слави і свободи у контексті *Феномена доби*, а також у розрізі творчої біографії самого Стуса. Зверталася до цього питання й Віра Просалова [19], давши, втім, достатньо поверховий аналіз Стусової праці.

Цікавим і плідним здається компаративний аналіз літературознавчих праць про Тичину в Україні й на Заході. Хоча це не є предметом даної статті, необхідно зазначити, що на початку 1960-х творчість Тичини була актуальною серед західних літературознавців. Зокрема, виходить друком дослідження Василя Барки [2], значну увагу поетові при-

ділили Євген Маланюк² (*Книга спостережень*, 1962) й Іван Кошелівець (*Сучасна література в УРСР*, 1964). Майже водночас із написанням рукопису *Феномена доби* виходить праця Григорія Грабовича *Поезія відновлення* (1972), що потім увійде у *Диптих про Тичину* [4]. Із точки зору загального контексту україністики, і зокрема тичинознавства, *Феномен доби* досить органічно, на побіжний погляд, уписується в контекст діяспорного осмислення постати П. Тичини (хоч не маємо забувати, що Г. Грабович великою мірою піддає ревізії праці своїх попередників). На подібність сприйняття Григорія Тичини Ігорем Костецьким і Василем Стусом вказує Олег Соловей [20, 217]. Можемо із великою долею ймовірності припускати, що Стус не читав праць ані Грабовича, ані Барки, ані Костецького, тому не йдеться про прямі впливи, однак компаративний аналіз може виявитися дуже плідним. Такому аналізу присвячена стаття Михайла і Мирослави Жиліних [5]. Автори мали на меті здійснити порівняльне прочитання постаті Павла Тичини у текстах Григорія Грабовича й у тексті Василя Стуса, і їхня праця містить чимало цікавих спостережень.

Про «заборонене літературознавство» писав Алессандро Акіллі у своїй праці, присвяченій Стусовим статтям про Володимира Свідзінського і про Павла Тичину [1]. Тим-таки двом статтям присвячено й пізнішу працю Олега Солов'я [20], чие дослідження,

² Варто згадати і відомий вірш-присвяту Павлові Тичині 1924 року, де Євген Маланюк доходить висновків, які напевно могли впливати в на рецепцію покоління шістдесятників, і самого Стуса: «...від кларнета твого пофарбована дудка зосталась».

попри вельми слушні й цікаві зауваги, дає й чимало підстав для дискусії. Зокрема, автор, спираючись переважно на передмову до збірки *Зимові дерева*, твердить, що Стус раннього періоду (часу написання *Феномена доби*), вважав себе передовсім літературознавцем, а не поетом. Таке розділення Стуса на дві іпостасі видається надзвичайно дискусійним і таким, що спрощує наше розуміння Стусового самоосмислення.

Для нас рецепція феномена Павла Тичини Василем Стусом важлива саме тому, що вона є однією зі складових його концепції поета: доля Тичини, його вибір і втрата таланту стають символом підкорення творчої особистості владою. Крім того, приклад Тичини «застерігає», за визначенням Стуса, кожного поета від співпраці із владою; постає питання етики вибору – «свобода духу» чи фізична свобода. У коментарі на вирок суду, оголошений 7 вересня 1972 року, Василь Стус сказав: «У ній (статті *Феномен доби* – М. Є.) я полюбив Тичину, спізнавши його трагічну долю – бути всенародним, тобто державним поетом...» [23, 521].

Уже на межі 1950-х – 1960-х «трагедія» Тичини «стояла перед очима Василя Стуса, і тому, навіть усвідомлюючи необхідність компромісів, Стус намагається відшукати власну стежечку між тим, що вимагають ідеологи від літератури, і природою власного таланту» [25, 166]. 196-ті – початок 1970-х – час, коли В. Стус захоплюється творами раннього Тичини, – він ставить його поезію поряд із творчістю В. Свідзінського й Б. І. Антонича: під час виступу 1969 року на поетичному вечорі, присвяченому М. Воробйову, В. Стус зізнається, що

коли читає цих трьох, як і самого Воробйова, «не відчуває себе поетом» [Справа № 1140, арк. 12].

Рецепція Тичини поколінням шістдесятників була визначена, перш за все, обставинами часу: його постать стала найбільш знаковою постаттю періоду. Михайлина Коцюбинська писала про це так: «В імені Тичини, цьому поетичному феномені доби, сходяться в один вузол кардинальні проблеми – суспільна позиція і самовизначення мистця, суверенність його творчого “я”, талант і мужність, індивідуальність і масова свідомість, сьогоденність і одноденність» [15, 262]. Тичина став утіленням мистця, який не витримав тиску системи і втратив свій талант, та водночас його рання лірика була для шістдесятників взірцем істинної поезії, тож і автор ставав ніби живим символом поета: «Пам’ятаю побожний шепіт Михайлини Коцюбинської: “Які в нього тонкі риси, обличчя справжнього поета” – пригадує Василь Стус у *Феномені доби* [24, 260]. Така амбівалентність образу (від «обличчя поезії» [14, 277] до «корозії таланту» [15]) зробила П. Тичину найцікавішим українським поетом для В. Стуса³.

Варто, мабуть, наголосити: не просто поетом, а українським поетом. Чому саме цей акцент є тут важливим? Через те, що роздуми про П. Тичину пов’язані у В. Стуса з його

³ Не забуваймо і про відгомони лірики Павла Тичини у ранній Стусовій поезії. На такі впливи (передовсім, музичність) побіжно звернула увагу ще Михайлина Коцюбинська у своїй оглядовій, але від того не менш глибокій статті *Поет* [16, 10]. Дослідниця відзначила, що вплив поезики П. Тичини на вірші В. Стуса не обмежується лише ранньою лірикою, його можна простежити і в *Палімпсестах* [16, 21].

осмисленню історії національної літератури. У нотатках поета, датованих першою половиною 1960-х, знаходимо начерки статті, що мала б називатися (принаймні, такою є робоча назва) *На чорних вітрах веремій*⁴. У цих нотатках Василь Стус міркує про фатальність долі і приреченість українського поета, змушеного обстоювати національне буття і ставати «суб’єктом специфічної української кориди, де поет править за бика, а не тореро, з якої ніколи не повертаються живими, до того ж – амфітеатр порожній і глядачі спостерігають за коридом крізь шпари» [Справа № 1189, арк. 3-4]. У цих самих нотатках читаємо сентенцію, яка могла би стати цілком логічним засновком до майбутньої праці про Павла Тичину: «Історія української поезії – це історія видовищних смертельних катастроф, чи не єдиний спосіб збереження духово-національної релігії» [Справа № 1189, арк. 3-4]. Аналізуючи постать українського поета у *Феномені доби*, В. Стус доходить висновку про те, що суспільна, історична, політична реальність не були сприятливими і для попередників П. Тичини. Український поет мусив сам формувати реальність, що було «ілюзією творення» [24, 260]. П. Тичина, на думку В. Стуса, виходить за межі звичних для українського поета обставин: «Тичині судилося бути щасливим із правила винятком. Його творчість припадає на той час, коли із безкрайної стихії тривалого національного потоку проглянула гора

⁴ Така назва, імовірно, є майже прямою цитатою вірша Ліни Костенко *Готичні смереки над банями буків*, де є такі рядки: «Отут я стою під замисленим небом / на чорних вітрах світових веремій».

Арапат. Чи не вперше в нашій літературі поетові судилася доля існувати не всупереч сучасності, а у згоді із нею» [24, 262]. Таке існування «всупереч реальності» було знайомим і самому В. Стусові, і його сучасникам. Уже пізніше, на межі 1970 – 1971-х років, у Стусових щоденникових записах знаходимо ідею написання цілої книжки про тогочасну поезію, яка мала називатися *Поети без сучасності*. А метою роботи було «показати комплекс утраченості – землі, життя, подоби людської» [Справа № 1202, арк. 2]. Не можна не побачити й очевидної паралелі зі Стусовими поетичними текстами того ж періоду – віршами із *Веселого цвинтаря*, де проблема людини у сучасному світі набуває потрактувань у межах філософії екзистенціалізму. Однією з провідних є тут тема «прижиттєвої» смерті, неможливості відповідати своєму призначенню, абсурдності існування «живих мерців»: *Здалося, я живу в країні мертвих*⁵ [22, 72]. Тема «прижиттєвої смерті» проходить крізь увесь текст *Феномена доби*; В. Стус називає П. Тичину «живою мумією»: «в мертвій квартирі сидить поет, що колись був живий». І далі: «фізична смерть тільки наблизилася поета до життя, що тепер він куди натуральніший за того манекена, якого я бачив у 64 (65?) році» [24, 260]. Серед віршів початку 1970-х знаходимо текст *Цю жінку я зустрів, ідучи Червоноармійською вулицею* [22, 141], де поет вибудовує образ жінки, яку він побачив на вулиці, і яка виявилася неживою: «Зблизька вона здавалася майже мумією, / і щоб переконатися в тому остаточно, / я дав їй по носі щигля».

⁵ Замальовка середини 1960-х.

Саме в особливостях українських реалій і феномені українського поета Василь Стус вбачає причину невдачі Павла Тичини у сфері соціальної поезії: «справді соціальний поет – то заборонена для нашої літератури посада» [24, 317]. Власне, ще Микола Зеров (а перед ним – Юрій Меженко) вказував на непридатність Павла Тичини до того, що Василь Стус називає «публіцистикою» у поезії: «Взагалі проповідь, інвектива, тога і катедра – не фах Тичини як поета» [7, 20].

Сама назва *Феномен доби* набула символічного значення у контексті біографії самого В. Стуса. Михайло Хейфец згадує свою розмову з Василем Стусом, коли той захоплено казав про геніяльність Павла Тичини, і про те, що «таких поетів налічують одиницями в історії будь-якого народу», а на завершення додав: «А ти хіба не знав, що мене за Тичину взяли?» [28, 566]. Тож роль цього тексту у біографії В. Стуса цікава ще й як явище культурне, як знак епохи, «феномен доби», якщо завгодно, це коли поета судять за слова про іншого поета. В такий спосіб держава втручається (і то в найрадикальніший спосіб) до сфери мистецтва.

У 1960-х у колах української інтелігенції з'явилися раніше невідомі дослідження про Павла Тичину, які дозволили поглянути на поета з іншої перспективи, ознайомитися з точкою зору, відмінною від офіційної советської критики. Втрачала свою вагу «українська заідеологізована поезія і революція Леоніда Новиченка, безперечно, найкраща монографія про Тичину в літературознавстві советської доби» [29, 112]. Існує думка, що Стусів *Феномен доби* було написано «всупереч» офіційному критикові Л.

Новиченку [29, 112], згадана монографія якого була опублікована 1956 року. У своєму дослідженні Василь Стус спирається на тексти заборонених довгий час авторів – Андрія Ніковського [17] і Миколу Зерова [7]. Очевидно, В. Стус довго йшов до *Феномена доби*; його осмислення долі «державного» поета П. Тичини почалося набагато раніше, ніж власне праця над цим дослідженням. Іще на початку 1960-х Стус розмірковував про особливості «народної» рецепції поета, про вимушену селективність задля формування певного «зручного» образу Тичини, про що читаємо в його нотатках: «Цікаве обчекриження народом Тичини – десь знайшли межу і зрізали. Це – для нас. Решта – ні» [Справа № 1200, арк. 17зв.].

Навряд чи опонування офіційній критиці було головною метою Стуса, проте основні засади його роботи заперечують тези, на яких ґрунтується монографія Л. Новиченка [18]. Наприклад, те, що для В. Стуса перебувало в межах поняття «життєтворчості» і мало бути головною ознакою справжнього поета, Л. Новиченко позначав у термінах колективної свідомості: на думку дослідника, П. Тичина «розглядав культуру у зв'язку з основою основ – щоденною працею, життєтворчою діяльністю народної маси» [18, 9-10]. Всупереч офіційній советській критиці, яка, аналізуючи *Сонячні кларнети*, робила акцент на «розриві із релігійним світосприйманням» [18, 28], Василь Стус, услід за Андрієм Ніковським, наголошував на особливому значенні релігійних мотивів у текстах першої збірки Павла Тичини [24, 265]. Ранній Тичина став для Стуса втіленням образу «справжнього» поета,

домінантою для якого є концепт «чистого» мистецтва, а відтак чеснотою поета стає не дотримання «обов'язку громадянина» [18, 43], а відповідність вимогам Гете: «музикування і малярство» [24, 264].

Однією із основних тез Василя Стуса у *Феномені доби* є думка про згубність «народної слави» для поета. Іще дослідник Орест Зілінський вказував на те, що розуміння Тичини ускладнене «загальною визнаністю і славою» [8, 22], але тлумачення цієї думки В. Стуса буде неповним без урахування тексту, який став філософською основою для написання праці про П. Тичину. Епіграф до *Феномена доби*, узятий зі *Шведських промов*⁶ Альбера Камю, є надзвичайно важливим для розуміння не лише цього Стусового тексту, але й етичних основ його власної творчості (точніше – життєтворчості). На сьогодні мало хто з дослідників Василя Стуса звертав увагу на місце Альбера Камю у творчій біографії українського поета; а коли й звертали, то досить побіжно, лише констатуючи Стусів інтерес до цього автора. Наприклад, А. Акіллі так коментує епіграф до *Феномена доби*: «Твір відкривається цитатою А. Камю, що небагатослівно передає його головну ідею й водночас уміщує сам текст в адекватний і відповідний йому філософський та історико-літературний контекст» [1, 2]. Безумовно, саме світовий філософський контекст є надважливим для розуміння цієї праці В. Стуса (і

⁶ *Шведські промови (Les Discours de Suède)* – дві промови Альбера Камю, одна з яких була проголошена з нагоди отримання ним Нобелівської премії – 10 грудня 1957 року, а друга, що мала назву *Мистець і його час* – 14 грудня 1957 року – у стінах Упсальського університету.

хіба ж тільки її), однак хотілося б поглибити розуміння вказаного епіграфа, а разом – і значення творчості А. Камю для В. Стуса цього періоду.

Тексти Альбера Камю належали до лектури Василя Стуса ще на початку 1960-х, та залишалися актуальними для поета й пізніше⁷. Проте, не слід забувати, що Стусові був доступний досить вузький корпус текстів французького письменника: ідеться про публікації у журналах (перший переклад *Стороннього* вийшов 1968 року в «Иностранной литературе» [30, 48]), а також про московське видання *Вибраного* 1969 року⁸ [10], яке не містило, однак, таких центральних для розуміння естетики А. Камю текстів як *Міф про Сізіфа*, *Шведські промови*, *Бунтівна людина*. Однак у щоденникових записах Василя Стуса, що датуються 1962 – 1963-ми роками, знаходимо короткі виписки із тексту Альбера Камю, який він називає *Промовою на врученні Нобелівської премії* [Справа № 1200, арк. 37]. Хоча перша публікація *Шведських промов* була здійснена в СРСР аж 1990 року [13], переклад Нобелівської промови А. Камю з'явився у самвидаві ще у 1950-х [11], саме його й читав В. Стус.

Особливо важливими поетові здалися думки А. Камю про небезпеку «безпредметности» мистецтва, а також про його суспільну рецеп-

⁷ Михайло Хейфец свідчить, що «не зустрічав у своїм житті тоншого знавця творчості Камю» [28, 565]. Крім того, маємо численні згадки про читання текстів французького письменника у листах Василя Стуса до рідних і друзів.

⁸ Тексти, уміщені до цього видання, В. Стус називає серед своїх улюблених у листі до дружини й сина від 15 січня 1984 року: «Дуже хочу, аби Ти прочитав і полюбив Альбера Камю – це найулюбленіший мій прозаїк – особливо *Посторонній* і оповідання-нариси».

цію. Відгомін цих ідей знаходимо і в поетичних текстах Стуса. У вірші – *А скажи – Модільяні був ідіот?..* (1968), що увійшов до першої опублікованої збірки В. Стуса *Зимові дерева*, двоє коханців ведуть розмову про природу мистецтва, і в цій розмові бачимо прямі відсилання до тексту А. Камю: «– Розумієш, старий, я часто думаю / про незвичайність мистецтва. / Це зайва розкіш. // – Так, мистецтво – то завше надмір» [21, 60]. У *Шведських промовах* А. Камю вже не вперше [3, 179] ставить питання про небезпеку перетворення мистецтва на «зайву розкіш»: «Мистець здебільша соромиться самого себе і своїх привілеїв, якщо їх має. І передусім йому доводиться шукати відповідь на запитання, яке він ставить сам собі: а чи не є мистецтво оманливою втіхою?» [12, 538]. Перегук очевидний, але ще очевиднішим він стає коли поглянемо на текст, яким послуговувався автор: «Отже, мистецтво може стати непотрібною розкішшю» [11].

Особливої ж ваги текст Камю набуває для Стуса під час його роботи над *Феноменом доби*. Другий текст зі *Шведських промов – Мистець і його час*, – як жоден інший текст, була співзвучною тим проблемам і питанням, які постали перед Стусом у зв'язку з осмисленням долі поета Тичини і власної долі.

Повернімося до фрази А. Камю, яку В. Стус використав як епіграф до *Феномена доби*: «Кожен мистець, що хоче бути в суспільстві знаменитий, мусить знати, що знаменитий буде не він, а хтось інший із його ім'ям. Він урешті-решт від нього вислизне і, можливо, колись уб'є в ньому справжнього мистця» [24, 259]. Саме таким був, на думку В. Стуса, новіт-

ній спосіб боротьби із мистецтвом: так був знищений талант П. Тичини, долю якого В. Стус порівнює із долею В. Маяковського (якого, за влучним висловом Б. Пастернака, «почали вводити примусово, як картоплю за Катерини»). Автор констатує: «Покара славою – одна з найновіших і найефективніших форм боротьби з мистецтвом» [24, 344]. Загроза такої «усенародної слави» полягає, якщо звернутися до тексту А. Камю, у відсутності справжнього інтересу до мистця, оскільки: «Найбільшу славу має сьогодні той письменник, яким захоплюються або якого ненавидять, не читаючи його творів» [12, 541].

Однак тут слід враховувати відмінності у світоглядах й оточенні двох письменників. А. Камю, перебуваючи у західному ліберально-капіталістичному суспільстві, усе ж мав дещо інакший погляд на роль мистця та її трансформації, ніж В. Стус, що жив у тоталітарній державі, ще й був представником пригніченої нації. І контексти розуміння цього висловлювання А. Камю мають свою тяглість, закорінену у французькій традиції, а також у його власних текстах. Не можна не врахувати, перш за все, контексту творчості Жан-Поля Сартра, зокрема його есею *Що таке література* (1947), де французький філософ стверджує, що визнання, слава мистця є формою винагороди від суспільства; і доводить його конформність, згоду з системою – так виникають «офіційні» мистці. Після Другої світової війни серед екзистенціалістів виникає поняття ангажованої літератури, тобто такої, яка повниться соціально-політичним або національним патосом і яку творять соціально й політично заангажова-

ні письменники. Для Советського союзу такий принцип побутування мистецтва був закладений ще В. Леніним у статті *Партійна організація і партійна література* (1914). Втім, це складна і широка тема, яка не входить до кола нашої уваги в даній статті.

Проблема поета і його часу є однією з центральних у *Феномені доби*, – її осмислення багато в чому суголосне ідеям А. Камю. За визначенням письменника, «кожен мистець сьогодні змушений пливти на галері своєї епохи» [12, 536]. Час і державний тиск ставлять поета перед вибором – таким є висновок А. Камю: «битва відбувається в душі мистця»⁹ [12, 538].

Крізь увесь текст *Феномена доби* Василь Стус проводить опозицію між поняттями «державного» та «народного» поета. Таке розмежування закорінене у морально-етичному уявленні про мистця, а також про його обов'язки перед суспільством. Повертаючись до тексту Альбера Камю, знаходимо там роздуми про місію мистця у суспільстві і про неможливість поєднувати її зі співпрацею із владою: «Роль письменника невід'ємна від досить-таки тяжких обов'язків. За своєю суттю, він не може слугувати тим, хто творить історію, – він перебуває на службі в тих, кого вона втягує у свій плін. У протилежному випадку він опиняється в самотині і втрачає свій творчий дар. І всі багатомільйонні армії тиранії не зможуть вирвати його з самоти, навіть тоді – і передусім тоді, – коли він

⁹ Саме на ці слова Камю Стус звернув особливу увагу, коли робив нотатки з Нобелівської доповіді – задовго до написання *Феномена доби* [Справа № 1200, арк. 37].

погодиться іти з ними в ногу» [12, 532]. Стус наголошує на фатальності вибору Тичини, який призводить до його «одержавнення»: поет стає «кабінетним пророком і кабінетним агітатором, контактуючи із народом на віддалі», ціною такого вибору стає найголовніше – талант [24, 303]. Тичинина співпраця із новою владою зумовлена вірою у можливість служіння і народові, і державі, однак «такий симбіоз неможливий» [24, 317]. До того ж, політична влада перебирає на себе й роль, що віддавна належала поетам: «Наш вік увів мистецтво в прокрустове ложе тоталітарних [сатанинських?] вимог, у чому переконуються не лише художники кількох так званих тоталітарних держав, а письменники чи не всього світу. Посаду пророка у мистця забрали політики» [24, 317-318].

Етичне і гуманістичне навантаження концепту «поет» є визначальним для Василя Стуса кінця 1960-х – початку 1970-х; свою точку зору на роль поета він протиставляє характерному для 1960-х образу «поета-громадянина», в якому В. Стус бачить загрозу політизації й публіцистичності у поезії. Наприкінці 1960-х, виступаючи на вже згаданому поетичному вечорі, Василь Стус наголошує на важливості «гуманістичного» смислу поета, його здатності «залюднювати» читача [Справа № 1140, арк. 12]. Доля Павла Тичини стала прикладом політизації поета, фатальної для його таланту: «Бути поетом-речником народу в цю нову добу – не тільки не обов'язок мистця, але й не його право. Мине ще кілька років – і поет пересвідчиться, що ця роль для мистця абсолютно заборонена» [24, 316].

Головним посланням Нобелівської промови Альбера Камю стало етичне визначення мистця як людини, що має бути вірною правді та опиратися тискові з боку влади [13, 362]. Література, перебуваючи між загрозою політичного тиску (ангажованості) з одного боку, і «безпредметності» мистецтва – з іншого, має обирати шлях свободи і відповідальності, сміливо давати особисту відповідь на колективні травми. Для Василя Стуса таке кредо було надзвичайно близьким, тому приклад Павла Тичини, який зберіг свою фізичну свободу ціною втрати таланту, став промовистим «застереженням». Етичним Стусовим ідеалом був поет, вірний правді та свободі, але найперше – своєму таланту.

Bibliography and Notes

1. Акіллі Алессандро, *Заборонене літературознавство в Советській Україні: дві статті Василя Стуса про українську поезію*, [у:] *Slovanský svět: známy či neznámy?* / Ed. K. Kedron, M. Příhoda, Praha: Červený Kostelec 2013, с. 65-72.
2. Барка Василь, *Хліборобський Орфей, або Клярнетизм*, Мюнхен; Нью-Йорк 1961, 88 с.
3. Великовский Самарий, *Грани «несчастливого сознания»: Театр, проза, философская эссеистика, эстетика Альбера Камю*, Москва–Санкт-Петербург 2015, 206 с.
4. Грабович Григорій, *Диптих про Тичину*, [у:] *Idem, До історії української літератури (Дослідження, есеї, полеміка)*, Київ: Критика 2003, с. 306-355.
5. Жилін Михайло, Жиліна Мирослава, *Тичина Г. Грабовича і Тичина В. Стуса*, [у:] *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»* 2011, Серія: Філологічна, Випуск 21, с. 167-184.
6. Жулинський Микола, *Сходження на Голгофу слави*, [у:] *Актуальні про-*

блеми української літератури і фольклору 2001, Випуск 6, Web. 19.05.2019 <<http://1576.ua/books/5033>>.

7. Зеров Микола, «Вітер з України»: Третя книжка Тичини, [у:] Idem, До джерел. Літературно-критичні статті, Київ 1926, с. 7-24.

8. Зілінський Орест, Тичина діалектичний, [у:] Дукля 1967, № 2, с. 22-27.

9. Іщук Арсен, Павло Тичина: Критико-біографічний нарис, Київ 1954, 164 с.

10. Камю Альбер, *Избранное*, Москва: Прогресс 1969, 544 с.

11. Камю Альбер, *Художник и его время. Нобелевская лекция*, [у:] Антология самиздата, Web. 19.05.2019 <<http://antology.igrunov.ru/authors/kamyu>>.

12. Камю Альбер, *Шведські бесіди*, [у:] Idem, *Вибрані твори*: У 3-х томах, Харків 1997, Том 3, с. 532-554.

13. Камю Альбер, *Шведские речи*, [у:] Idem, *Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство*, Москва 1990, с. 358-378.

14. Коцюбинська Михайлина, *З любов'ю і болем: Павло Тичина*, [у:] Idem, *Мої обрії*: У 2-х томах, Київ: Дух і Літера 2004, Том 2, с. 277-290.

15. Коцюбинська Михайлина, *Корозія таланту: болючі роздуми про поезію Павла Тичини і не тільки про неї*, [у:] Idem, *Мої обрії*: У 2-х томах, Київ: Дух і Літера 2004, Том 1, с. 262-284.

16. Коцюбинська Михайлина, *Поет*, [у:] Стус Василь, *Твори*: У 4-х томах, 6 книгах, Львів: Просвіта 1994, Том 1, кн. 1, с. 7-38.

17. Ніковський Андрій, *Vita Nova*, [у:] Тичина Павло, *Соняшні кларнети*, Київ 2000, с. 63-84.

18. Новиченко Леонід, *Поезія і революція*, Київ 1956, 285 с.

19. Просалова Віра, *Проблема естетичного самовизначення в літературознавчих студіях В. Стуса*, [у:] *Актуальні проблеми української літератури і фоль-*

клору: Науковий збірник, Донецьк: Донецький національний університет 2001, Випуск 6, с. 192-199.

20. Соловей Олег, *Павло Тичина і Володимир Свідзінський у науковій рецепції Василя Стуса*, [у:] *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*: Науковий збірник, Вінниця 2014, № 21-22, с. 212-225.

21. Стус Василь, *Твори*: У 4 томах, 6 книгах, Львів: Просвіта 1994, Том 1, Книга 1, 430 с.

22. Стус Василь, *Твори*: У 4 томах, 6 книгах, Львів: Просвіта 1994, Том 1, кн. 2, 302 с.

23. Стус Василь, *Твори*: У 4 томах, 6 книгах, Львів: Просвіта 1994, Том 4, 543 с.

24. Стус Василь, *Феномен доби (Сходження на Голгофу слави)* [у:] Idem, *Твори*: У 4 томах, 6 книгах, Львів: Просвіта 1994, Том 4, с. 259-346.

25. Стус Дмитро, *Василь Стус: життя як творчість*, Київ: Факт 2004, 368 с.

26. Тельнюк Станіслав, *Здатність чесно померти*, [у:] *Не відлюбив свою тривогу ранню. Василь Стус – поет і людина: Спогади, статті, листи, поезії*, Київ: Український письменник 1993, с. 150-180.

27. Тельнюк Станіслав, *Павло Тичина: очерк поетического творчества*, Москва 1974, 276 с.

28. Хейфец Михайло, «В українській поезії тепер більшого нема...», [у:] *Василь Стус: поет і громадянин. Книга спогадів і роздумів*, Київ: Кліо 2013, с. 554-601.

29. Яременко Василь, *Покара славою (Павло Тичина у прочитанні Василя Стуса)*, «Дніпро» 1993, № 1, с. 110-113.

30. Vollaert C., *Советская судьба французских экзистенциалистов: анализ восприятия переводов произведения Жан-Поля Сартра и Альбера Камю*, Universiteit Gent 2014, Web. 19.05.2019 <<https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01>>.

Diana Lokhart

**IMAGE OF THE VIRGIN MARY IN THE
ARTISTIC-MYTHOLOGICAL SYSTEM OF VIRA VOVK**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

Діана Льохарт

**ОБРАЗ БОГОРОДИЦІ
У ХУДОЖНЬО-МІТОЛОГІЧНІЙ СИСТЕМІ ВІРИ ВОВК**

Abstract: The article deals with the author's transformation of the traditional image of the Virgin Mary in the literature works of Vira Vovk. The image of the Virgin Mary in the poetry of the writer has a universal sound, it is transmitted not only in the context of Ukrainian but also in the exotic realities. Vira Vovk, through the transfer of the evangelical events on the Western lands of Ukraine, created a new apocryphal myth about Hutsul Jesus and the Virgin Mary.

Keywords: the Virgin Mary, Jesus Christ, image, prayer, symbol, myth

Творчість Віри Вовк вражає глибиною ідейного наповнення та широтою кругозору (український і бразильський світи, мітологія і релігія). Поетична картина світу Віри Вовк набуває особливого філософічного звучання через мітотворення, яке передано за допомогою оригінально переосмислених авторкою мотивів та образів християнської мітології.

Проблемі функціонування християнських мотивів, образів і символів у творчості Віри Вовк присвятили свої дослідження Юлія Григорчук, Надія Грицик, Тадей Карабович, Олена Степаненко, Ольга Смольницька та інші.

Грунтовний аналіз прозового доробку письменниці крізь призму

сакрального здійснила Юлія Григорчук, яка захистила дисертацію з цієї теми та видала монографію *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*. Однак, трансформація образу Богородиці у поетичному доробку Віри Вовк досі не отримала належної наукової рецепції, що актуалізує перспективність наукових студій у цьому напрямі.

Культ Богородиці із давніх-давен міцно увійшов у вірування, звичаї та обряди українського народу, набув серед усіх його верств загально-національного характеру.

Володимир Личковах зауважує, що «архетип Матері-Землі був визначальним вже у мітології Трипілля, де існував культ богині *Magna-Mater* –

Великої Богині, яка ототожнювалась із Природою, Землею, Плодючістю. Згодом цей культ перейшов у поклоніння жіночим божествам слов'янського пантеону (Рожаниця, Лада, Слава, Мокоша, Весна та ін.), у шанування берегинь, мавок тощо, у культ жінки. З прийняттям християнства архетип Матері-Землі пов'язується з образом Пресвятої Богородиці, яка в іпостасі Покрови стає покровителькою українського козацтва (святкується 14 жовтня)» [11, 16]. Як бачимо, українська традиція має довгу й багату історію шанування Богородиці, образ якої набуває архетипного звучання.

Важливе місце у творчому доробку поетеси посідає своєрідне осмислення традиційного євангельського образу Марії-Богородиці, що підтверджують вірші *Вознесіння Марії*, *Благовіщення*, *Гуцульській Матері Божій*, *Скорбна Богородиця*, *Успеніє*, *Лілеї*, *Перед яслами*, цикл *Молебень до Богородиці* та ін. Це пояснюється тим, що християнська греко-католицька традиція культу Діви Марії, яку письменниця увібрала від своїх предків-гуцулів, входить у взаємодію із латиноамериканською, у якій Діва Марія теж є сакральною постаттю. Образ Богородиці у творчості письменниці подано в мультикультурно-музрі.

Ольга Смольницька зауважує, що «лірична героїня В. Вовк проходить ініціацію завдяки ідентифікації з Дівою Марією, про що свідчить виразний маріологічний аспект творів авторки» [13, 234].

Письменниця в автобіографічній повісті *Духи й дєрвіші* ділиться своїм захопленням Дівою Марією: «Марія – була мені найбільша святість, філо-

софськи глибока й трагічна в житті і безмежно величава в небі» [4, 143]. З розповіді авторки дізнаємось, що вона не любила стилізації, чи пересолодження образу Марії, негативно ставилася також до «статуйок» святої із цукру і порцеляни у дешевих крамницях та на об'єднаних штучними квітами вівтарях.

Значну роль у виникненні творів, присвячених Богородиці, відіграли християнські свята – Різдво Христове, Благовіщення, Успіння Божої Матері, Покрова, Введення до храму Пресвятої Богородиці.

Діву Марію обрано Господом на роль Матері Ісуса Христа. У Євангелії від Луки читаємо: «Радій благодатная. Господь із тобою! Ти благословенна між жонами! Вона ж затривожила словом і стала роздумувати, що б то значило це привітання. А ангел промовив до неї: Не бійся, Маріє, бо в Бога благодать ти знайшла! І ось ти в утробі зачнеш, і Сина породити і даси Йому ймення Ісус. Він же буде Великий, і Сином Всевишнього званий, і Господь Бог дасть йому престола Його батька Давида. І повік царювати він буде у домі Якова, і царюванню Його не буде кінця. Дух Святий злине на тебе, і Всевишнього сила обгорне тебе, через те то й святе, що буде Син Божий! А Марія промовила: Я ж Господня раба: нехай буде мені згідно з словом твоїм! І відійшов ангел від неї» [Лк, 1: 26-38].

Цей євангельський сюжет оригінально передала Віра Вовк. Письменниця змалювала сцену Благовіщення через бачення гуцулів, провела своєрідну паралель між двома світами – біблійним та гуцульським (язичницько-християнським). Пое-теса намагалася оживити свою мову

й підкреслити гуцульський колорит відповідною говіркою, характерною лексикою: бриндзя, гердан, легіні, дівка, Марічка-чічка. У вірші *Благовіщення* ангел звертається до Марії:

Марічко-чічко, впаде сніг
І прийдуть ясні легіні
Запахне ладаном
Бо ти є Божа молода [6, 72].

Віра Вовк українізує біблійно-апокрифічну оповідь за допомогою певних художніх засобів, використовує прийом зниження, коли біблійні епізоди начебто «заземлюються», подаються в українському ключі, а євангельські персонажі набувають рис звичайних людей, які виявляються у щоденних побутових справах.

У християнській традиції образ матері пов'язують з образом Богоматері. Архетип матері в українській культурі завжди був знаковим, бо матір – це не тільки початок життя, а й берегиня роду. На цьому констатує авторка, вкладаючи в уста Богородиці слова:

Я знімуся
стіною нерушимою
між злом і добром,
і вечоровою зорею
стану щитом своєму народові
[6, 321].

Письменниця змальовує Богородицю як українську матір, що піклується про маленького сина у вірші *Перед твоїми яслами*. Тож не дивно, що Марія в неї одягнена по-гуцульськи, виконує звичайну роботу матері – тче коноплі на пелюшки Ісусикові й варить для нього борщик. Образи Ісуса й Діви Марії тут подано в контексті гуцульських реалій («З їх кучерів Твоя Мати пряде довгі нитки, / Тче Тобі з них *капчурі і чорно-білі бесаги*»; «Повклякали лагід-

ноокі сарни і дужі олені, / Що розказують Тобі *верховинні легенди*»; «Перед Твоїми яслами, малий Ісусе, / Приблукало змерзле вовчєня, / Перекинуло Твоє горнятко, *лизнуло Твій борщик*» (і тут, і далі усі письмівки мої. – Д. Л.) [6, 74].

Таким чином, Віра Вовк за допомогою перенесення євангельських подій на західноукраїнські терени творить новий апокриф про гуцульського Ісуса й Богоматір.

У поезії *Успеніє* Віра Вовк подає образ Діви Марії як процес злиття із природою, стаючи з нею одним цілим:

Ішла усміхнена, погожа,
Стомилає шепотом трави:
Заснула в зіллі Мати Божа;
Зійшли роменом рукави.

Співати почали тополі
І розливатися ставки
Зворушені, бо серед поля
Розквітли маком уставки

[6, 76].

Ірина Бетко вважає, що у контексті християнських релігійно-доктринальних уявлень Діва Марія – це перша поява зміненої райської природи («воскресіння прообразе ясний»), звідси її тісний семантичний зв'язок саме з весняною порою року [2, 10].

Образ Богородиці у поезії мисткині має загальнолюдське звучання, він передається не лише в контексті українських, а й екзотичних реалій, як у поезії *Іконостас*:

Хочеться бігти до тебе,
Маріє лагідно-добра,
Але не тут, де *молюнгу діє чари*
І *коса равеналі* береже воду
цілющу прочанам.
І молитися тихим іконам
у срібних ризах,

Що, наче комети, являлися
на стінах келій суворих,
на шибках церковних [6, 109].

«Чари молюнку» (магічні уявлення) та «коса равеналі» (равена – дерево мандрівника, ареол розповсюдження якого Мадагаскар) – ті деталі, які розширюють простір поезії до екзотичних місцин.

Найцікавішу інтерпретацію образу Богоматері Віра Вовк подала у циклі *Молебень до Богородиці*. Тут Божа Матір постає у різних іпостасях – від ніжної і щасливої дівчини до скорбної матері. Цикл починається рядками: «В Євангелії золотисто / записане твоє ім'я / бо з тебе народилося світло» [6, 315].

Цими рядками авторка у художній формі підтверджує, що Богородиця посідає чільне місце у релігійній свідомості українців, наголошує на гармонійному поєднанні в образі Марії людського та божественного начал. Адже для українців Богородиця – це символ матері, Цариці Небесної, життя, світла, мудрости та любови. Богородиця символізує повноту життя, самодостатність, звільнення від усього гріховного через осяяння, просвітлення, переродження [8, 35]. Отже, можна говорити про два рівні осмислення образу Богородиці: як любов до рідної неньки, яка переростає у глибоку пошану до Матері Божої.

Богородиця уособлює посередництво між людьми і Богом, її покликання – допомагати людям спокутувати власні гріхи, зменшувати їхній тягар. Люди вірять, що за допомогою молитви заступниця їх почує і допоможе: «ти слухаєш людські прості молитви, / що рівно дзюрчать польовим потоком, // та підносиш їх, як

чашу причастя, / і очі вдовині втираєш своїм омофором, // добрим поглядом грієш старечі груди, / і сиплеш ласку в розгорнену душу...» [6, 330].

Образ Матері Ісуса Христа виступає антитезою грішному світові і його представникам, символізуючи світло й порятунок. Тут бачимо звернення до образу Марії не як символу, а реальної постаті, яка здатна змінити цивілізаційний хід людства:

я несучи в собі
спасіння світу,
і всі покоління
віднині купатимуться
у світлі Слова [6, 320].

Варто звернути увагу на подальший шлях Богородиці за життя та після смерті Ісуса Христа. Цей період її життя найдраматичніший, саме він характеризує Діву Марію і як люблячу земну матір.

У вірші *Я тебе бачила на Україні* із циклу *Молебень до Богородиці* акцентується на тому, що Діва Марія була завжди з людьми на усіх несприятливих і нещасливих етапах їхнього життя, намагалася розрадити, допомагала витерпіти і знайти шлях до спасіння і щастя. У цьому вірші актуалізується апокрифічний мотив ходіння Богородиці по муках:

Я тебе бачила на Україні
В голодні роки під тином,
А потім іскрах Чорнобиля –
Живим смолоскипом.

Ти стояла у Гіросімі
під смертоносним грибом,
ти являлася мені у Біяфрі,
і в Сомалі... [6, 325].

Матір Божа постає «живим смолоскипом», «чорною іконою». Для найбільш влучного змалювання одного із найскладніших євангель-

ських образів письменниці використала оксюморон: «О, Мати всього живого / І всього страхітливо-мертвого» [6, 326].


Чи не основним у цій поезії є *мотив співпереживання*, який прочитується завдяки своєрідним асоціаціям, які передають готовність розділити біль Сина Ісуса і водночас усього людства.

У Євангелії від св. Івана читаємо: «І стояла коло хреста Ісусового Його мати... Ісус же, побачивши матір і учня, що стояв тут, якого він любив, каже до Матері: "Жінко, це твій син!", а потім до учня: "Це твоя мати!". І від того часу взяв її учень до себе». Безсумнівно можна вважати, що віднині Богородиця – мати всіх людей, позаяк Ісус пролив Свою кров за всіх.

Ти проливаєш повені сліз
з усіма, що плачуть
ти вмираєш кожною смертю
з усіма забутими [6, 326].

Особливості трансформації образу Матері Божої в українських письменників відзначив Володимир Антофійчук: «Перед читачем постає насамперед образ скорбної матері, через який, з одного боку, передаються страждання Божої Матері, а з іншого, – трагізм земних матерів усіх часів. Окрім того створюються і глибоко сакральні за своїм змістом твори на честь Богородиці» [1, 104]. Тому в образі Богородиці Віра Вовк вбачає також риси стражденної Матері, змушеної пережити смерть Сина.

Особливо яскраво страждання Діви Марії показано у поезії *Скорбна Богородиця*, у якій письменниці за допомогою образів карпатської природи підсилює душевний стан Богородиці:

128 

Як олені потомлені,
Думки біжать;
Не маків цвіт у далині,
Лиш кров-іржа [6, 75].

Свідками скорботи Діви Марії за розп'ятим Сином стали смереки: «Здала смереки бачаться / Розп'ятими» [6, 75].

Лариса Залеська-Онишкевич вважає, що вживання численних назв рослин – не для персоніфікації дії; рослини, природа не були головними учасниками дій, вони були радше засобом конкретизації тла дії, атмосфери [10, 17]

Не менш емоційно, хоч і більш лаконічно, образ стражденної Матері, розкриває вірш *У горні сонця*:

несе Пречиста
на сивих косах
фіолет

у серці шпаги
всесвітнє горе
бездонний біль

журба предвічна
журавлиний
щемний лет [6, 377].

Апотеозом скорботи є вірш *Стоїш у водоспаді шат* із циклу *Молебень до Богородиці*. У цій поезії – увесь трагізм, важкі душевні поневіряння Матері Божої акумулюються у словах «чорна колона болю». Через невимовні страждання матері, яка споглядає смерть сина, Марія не бачить і не чує нічого, крім власного горя, на цьому і акцентує автор:

Не бачиш неба в крепі,
Не чуєш землетрусу,
Що вивертає могили,

Не відаєш про завісу святині.
Роздерту навпіл [6, 325].

Ім'я Марія, згідно із *Біблійною енциклопедією*, означає «прекрасна», «сильна». Справді, величезну духовну силу потрібно мати жінці, щоб витерпіти такі душевні муки і страждання.

Жодна людина, окрім її Сина Ісуса, ніколи не терпіла таких страшних мук, як Марія. Те все, що Ісус витерпів на хресті, Марія вистраждала під хрестом у своєму серці. Муки і страждання Ісуса Христа, який взяв на себе гріхи і біль усього людства, пронизали її серце. Марія справді є скорбною матір'ю.

Цілком закономірно, що значне місце у ліриці Віри Вовк посідають поезії-молитви, звернені до Богородиці (цикл *Молебень до Богородиці й збірка Маївка до Богородиці Коралів*), які репрезентують різні молитовні інтонації: возвеличення, подяки, прохання.

Ліричний суб'єкт звертається до Богоматері з різноманітними проханнями: заступництва та опіки (*Ти, що долею затуляєш...; Богоцвіте, схили голову...; Матінко, королево; Простели своє світло над нами; Нетлінний квіте...*), спасіння (*Libera nos, Domine*), християнської любови (*Світло любови нам дай*), порятунку від чужої наруги (*Благання*). До них належать благання: наставити на шлях істинний (*Серед темної ночі; Ти майорієш нам у висоті...*), освятити вибрану дорогу (*Ти, що при грудях тримала*), зберегти від різних гріхів (*Хорони нас від гордості злої*) та ін.

Українсько-бразильський фольклор знає два образи-символи Божої Матері – це Матінка Божа Апасеріда – чорна покровителька Бразилії та Мати Божа Королева – заступниця українських емігрантів у Бразилії.

Образ Матінки Божої Апасеріди (*Nossa Senhora da Conceição Apacerida*) неодноразово використовується у творчості Віри Вовк. Культ Матері Божої Апасеріди має особливості Чорної Мадонни, яка відома католицькам Франції, Швейцарії та інших країн. Цікавим видається те, що день Апасеріди (12 жовтня) включений і до українського церковного календаря у Бразилії. О. Смольницька вважає, що образ Матері Божої Апасеріди неодноразово виступає у творчості Віри Вовк як «архетипово-символічний патерн» [12].

В одному із віршів збірки *Ромен-зілля* простежуємо синтез українських і бразильських архетипів:

Мати Божа Апасеріда
притулилася вранці лицем
до моєї шиби й мовила:
«Я була на прощі в Києві.
Бачила стільки церков,
критих золотом,
бачила стільки разів свого
Сина розп'ятого»

[7, 39].

Отже, Мати Божа Апасеріда – уособлює образ українсько-бразильської покровительки.

Українські емігранти у Бразилії мають й іншу свою покровительку – Мати Божу Коралеву, яка тут вважається захисницею іммігрантів. Віра Вовк шанобливо ставиться до Богородиці Коралів, тому присвятила їй окрему збірку *Маївка до Богородиці Коралів*. Ікона Матері Божої Коралевої була створена самими іммігрантами, а саме жінками-українками – вишита кораловими намистами (Віра Вовк пожертвувала коралі своєї матері), що доповнює національний стрій. Значна частина віршів збірки – це поезії-молитви (*Ти в Серафимі*

мі; Ти, мов у ягодах; Палися, палися; Досвітня зоре, Діво пречиста), зокрема молитви-прослави, у яких письменниця возвеличує Божу Матір, прославляє її мудрість, доброту, заступництво. Віра Вовк використовує неординарні звертання, які передають основні риси Матері Божої Королеви, захоплення її величчю, наприклад, «Небесна коралина», «Ти, мов у ягодах калина, Червоношата», «Нетлінна жарино», «Господня зорино», «Досвітня зоре», «Діво Пречиста», «Зоре вечірня», «Мати вірна» та ін.

Богородична тематика у творчості Віри Вовк представлена чималою кількістю поезій, циклом *Молебень до Богородиці* та збіркою *Маївка Богородиці Коралів*. Про авторське переосмислення біблійного образу свідчить «націоналізація» постаті Богородиці, національна конкретизація хронотопу. Зокрема, біблійні образи Ісуса Христа та Богоматері змальовані крізь призму гуцульських реалій. У проаналізованих поезіях домінують дві основні характеристики Богородиці – материнство і заступництво. У творчості Віри Вовк Богоматір виступає посередником між людським та божественним світом, між *sacrum* та *profanum*, уособлюючи духовний захист і підтримку.

Bibliography and Notes

1. Антофійчук Володимир, *Євангельські образи в українській літературі ХХ століття*, Чернівці: Рута 2000, 335 с.
2. Бетко Ірина, *Лірика Б.-І. Антонича у дзеркалі аналітичної психології К. Г. Юнга*, "Слово і час" 2003, № 2, с. 7-13.

3. Біблія. *Святе Письмо Старого та Нового Завіту* / Переклад о. Івана Хоменка, Львів: Місіонер 2008, 1475 с.

4. Вовк Віра, *Духи й дервіші*, [у:] Eadem, *Проза*, Київ: Родовід 2001, с. 59-158.

5. Вовк Віра, *Маївка для Богородиці коралів*, Ріо-де-Жанейро-Київ: Родовід 2004, 32 с.

6. Вовк Віра, *Поезія*, Київ: Родовід 2000, 422 с.

7. Вовк Віра, *Ромен-зілля*, Дніпропетровськ: Пороги 2007, 65 с.

8. Войтович Валерій, *Українська міфологія*, Київ: Либідь 2012, 664 с.

9. Григорчук Юлія, *Проза Віри Вовк: виміри сакрального*, Брустурів: Дискурсус 2016, 364 с.

10. Залеська-Онишкевич Лариса, *Різні світи Віри Вовк*, "Сучасність" 1987, Число 9, с. 16-26.

11. Личковах Володимир, *Український sacrum: світовідношення як світовідношення*, [у:] *Філософія етнокультури та морально-естетичні стратегії громадянського самовизначення*: Збірник наукових статей / Ред. проф. В. Личковах, Чернівці 2006, с. 13-20.

12. Смольницька Ольга, *Особливості змалювання народного католицизму в творчості Віри Вовк: компаративний аналіз українського та латиноамериканського магічного реалізму*, [у:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Volume VIII, Lublin 2014, с. 252-258.

13. Смольницька, Ольга? *Поезія і релігія: інтермедіальність творчості Віри Вовк*, [у:] *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*, Серія: Філологічні науки 2016, Випуск 10, с. 229-238.

14. Karabowicz Tadeusz, *Motywy sakralne w poezji "Grupy Nowojorskiej"*, [у:] *Sacrum і Біблія в українській літературі* / Ред. І. Набитович, Lublin: Ingvarr 2008, с. 295-305.

Olesia Yantselevych

**THE ROMANTIC STYLE DOMINANT
IN THE LOVE PROSE OF NATALIA HURNYTS'KA**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Олеся Янцелевич

**РОМАНТИЧНА СТИЛЬОВА ДОМІНАНТА
У ЛЮБОВНІЙ ПРОЗІ НАТАЛІ ГУРНИЦЬКОЇ**

Abstract: The article is dedicated to analyzing the poetics of the love story of Natalia Hurnyts'ka. The bright sample of the love novel as a genre of mass literature, that got the highest mark among readers, is her debut novel *The Coffee Melody in Cardamom Tone*. Soon her first novel had the continuation in the novel sequel *The Coffee Melody in Hope Tone*. We can speak about the novel-dilogy, that is a typical love novel (taking into account its genre features). There is analyzed the romantic style dominant that defines the construction of the plot, forming stereotypical images, elements of tale structure. The genre of the love prose is seen in the context of the synthesis as a retro novel, domestic, erotic, psychological, intellectual, novel-tale.

Key words: Natalia Hurnyts'ka, love story, women's fiction, mass literature, pink prose

Українська масова література на сьогодні доволі потужна за обсягом та жанрово різноманітна (детектив, фантастика, фентезі, пригодницький роман, любовний роман). Глобалізаційні процеси призвели до зміни суспільної свідомості, до перегляду канонів, до нівелювання опозиції між клясичною, високою, елітарною літературою та масовою, низькою, маргінальною [20, 11-13].

Яскравим прикладом любовного роману як жанру масової літератури у сучасній українській прозі, що отримав найвищу оцінку серед читачів, є дебютний роман Наталі

Гурницької *Мелодія кави у тональності кардамону* [4]. Історія його написання тривала довгих десять років. За цей час була проба роману про добу Мазепи [8], який так і лишився в рукописі, а перший роман невдовзі мав продовження у романі сівкелі *Мелодія кави в тональності сподівання* [5]. Із названими романами тематично жанрово споріднене і оповідання *Передчуття*, вміщене у збірнику *Львів. Кава. Любов* [15].

Наша увага саме до цієї письменниці зумовлена популярністю її творів у широкого читацького загалу, її активністю у літературному проце-

сі, а це – презентації книг [6], [7], інтерв'ю на телебаченні [9], радіо [10], спілкування з читачами онлайн, приватно та на власних сторінках у соцмережах, пропозиції екранізації [8], укладання збірників [15], тісна письменницька співпраця з іншими жінками-письменницями, активна рекляма власних творів, залучення до рейтингів тощо.

Основні поетикальні ознаки жанру роману Наталя Гурницька подає вже на обкладинці: “роман, що зігриває душу”, “роман-передчуття”. *“Мелодія кави у тональності кардамону* – книжка з тієї “полички” української літератури, за якою я, певне, встигла скучити. Тривалий час хотілося прочитати щось суто жіноче й суто про кохання, але щоб обов'язково «своє»”, наголошує письменниця Олена Печорна [4, 3]. Очевидно, що роман Н. Гурницької, а ми вже можемо говорити про роман-диалогію, зважаючи на його жанрові ознаки, є типовим любовним романом.

Любовний роман (або “рожевий роман”), незважаючи на простоту і банальність сюжету, демонструє стереотипну модель творення романтичних образів героїв, відповідно до гендерного канону, показує ставлення чоловіка до жінки, відображає її соціальну роль у культурному житті та попри те, що у любовному романі “сюжетна й стилістична фактура може бути примітивною з погляду елітарної фундаментальної культури, але такі тексти добре виконані, зроблені, у своїй простоті повинні бути досконаліми, бо лише за такої умови їм забезпечений читацький, отже, комерційний успіх” [1, 52].

Коли йдеться про любовний роман, варто говорити про жанр,

що “ґрунтується на спадкоємності сприйняття: читач, знаходячи у творі певні особливості сюжету, місця дії, поведінки героїв, відносить його до якого-небудь відомого йому жанру, згадуючи прочитане і впізнаючи в новому знайоме” [2, 8]. До синонімічного ряду на означення *любовного роману* відносимо “рожевий роман”, “жіночий роман”, не зараховуючи “дамського роману”, оскільки він має іншу сюжетну модель та призначення.

Історичні події середини XIX століття, які виступають тлом для розгортання сюжету, дають підставу говорити про ще одне визначення жанру – рожевого ретророману: за Бодріярром, ретро – симулякр: “Всі кадри «кінохроніки» викликають похмуре враження кічу, ретро і порно одночасно – безсумнівно, всі знають про це, і ніхто не сприймає їх серйозно [...]. Роль господині належить симуляції, і нам лишилось право тільки на ретро, на фантом, на пародійну реабілітацію усіх утрачених референцій” [3].

Пояснює популярність жанру і потреба спілкування з чітко визначеною читацькою аудиторією, бажання генерувати у тексті певні позитивні емоції, викликані закоханістю, емоційність переживання для такої аудиторії є надзвичайно важливою. Свого поціновувача любовна проза цілком може знайти і серед сильної статі. Рожева белетристика має розважальний характер і повинна забезпечити легкість, насолоду, задоволення від читання, саме це дають читачеві обидва романи Наталі Гурницької *Мелодія кави у тональності кардамону* та *Мелодія кави в тональності сподівання*.

Сюжети любовних романів можна переповісти в одному реченні, та “вбачати помилки якогось роману в тому, що його сюжет нецікавий – груба помилка критики. Якби все зводилося до цього, на романі як на жанрі давно вже варто було б поставити хрест” [2, 168-169]. *Мелодія кави у тональності кардамону* – це історія забороненого кохання одруженого, старшого на тридцять років від героїні, польського шляхтича Адама, та Анни, доньки греко-католицького священника. Революційні події Львова середини XIX століття у складі Австрійської монархії [14] – все це, хоч і виписано з історичною достовірністю і верифіковано відповідно до традицій позаминулого століття, не є важливим, а є лише тлом для зародження і розквіту почуттів: “Роман спрямовується не стільки на конкретну дію, що прагне вивершитись, відбутись, а на атмосферу, в якій ця дія звершується” [2, 168-169]. Кохання Анни до Адама розгортається на тлі історичних подій та революційних заколотів, які дівчина майже не помічає, бо занурена у власні любовні хвилювання, а випробування та таємниці, які оточують її життя, додають інтриги оповіді.

Образ головної героїні рожевого роману здебільшого *романтичний*, вона має привабливий зовнішній вигляд. Юна Анна подібна до мами, з часом узагалі буде схожою на неї: “... Анна подібна на маму і тому теж незабаром стане такою ж вродливою, як мама... Маленький ніс, акуратні губи, карі очі, непокірне темно-русьяве волосся, яке вона заплітає у дві довгі, важкі коси...” [4, 14]. Густе во-

лося завше виконувало магічну, загадкову роль в образі.

Одяг Попелюшці у відомій казці дарує хрещена фея; маємо таку ж саму *романтичну модель побудови сюжету*: Адам приносить Анні пакунок із новою сукнею “на вихід”. *Романтичний образ головної героїні еволюціонує* від звичайної дівчинки, яка через хворобу мами “остаточно закинула музику і книжки” [4, 19], до справжньої пані, яка мала вже бездоганний смак, слідувала моді: “Дорожня сукня була порівняно зручною, проте новомодні пишні спідниці... були занадто об’ємними. [...] Але що вдієш, з’явитися у Жовкві в старій сукні не дозволяла гордість” [5, 89].

Деталізація одягу героїні до найменших дрібниць типова для жанру рожевого роману, цікава жіночій аудиторії, між тим слугує *допоміжною романтичною складовою внутрішнього світу героїні*. І хоч любовний роман більше здатен *ідеалізувати свого героя*, який зображений відповідно до “типу таких романів” [19], Наталя Гурницька не вдається до цього з Адамом. Він далеко не ідеальний і в нього навряд чи можна закохатись. Скоріше показовий образ для відштовхування і розуміння, що мій чоловік кращий і з ним можна жити [8].

Авторка надає стереотипному образу головного героя нових якостей, які вирізняють його від героїв мелодрам і наближують до історій із реального життя. *Романтичний образ* Адама – це реальний, правдоподібний, але не вигаданий, чи формульний. *Яскравий романтичний трикутник* Анна – Тадеуш – любов до Адама творить *романтичний*

образ головного героя Адама кризь призму бачення Анни. Спочатку кохання Анни до Адама має модель стосунків донька-батько, а далі вже вона шукає для себе повноцінного партнера. Тадеуш не випадково дуже схожий на Адама. Анна помітила його на балу й він їй сподобався; та вона була тоді вже з Адамом і лише згодом, подорослішавши, позбулась цього комплексу Електри. В образі Тадеуша ніби втілений значно молодший Адам, який відповідає героїні за віком і становищем.

Основа романтичної колізії роману – це бінарні опозиції: місто – провінція (Львів – провінційна Жовква), заможний – бідна (польський шляхтич Адам – дочка священика Анна), поляк – русинка-українка, чоловік – жінка (Адам – Анна, Тадеуш – Анна) зобов'язання – кохання (Адам – Анеля, Анна – Дмитро), самотність – заміжжя, коханка – дружина, зрада – вірність, коханець – чоловік, смерть – життя (Дара і ненароджене маля – Адам, повернення до вуйка – втеча Анни з Адамом, Адам – Анна, Анеля та їхня з Адамом дитина – Анна і Адам).

Це – приклад конфлікту ґендерних стереотипів як конфлікту статей та шляхів їхнього розв'язання. “Деконструкція прагне підірвати структуру опозиції, а отже, логоцентризм, зрівняти дві сторони опозиції і на зміну поняття *difference* (різниця) пропонує поняття *differance* (гра відмінностей)”, пише Соломія Павличко [16, 617].

Два світи – фемінний та маскулинний довершують романтичну колізію. *Маскуліність у проявах люті* – “розлюченим вона його ще жодного разу не бачила”; *тиску*

(“мусиш сама визначитися, чого ти хочеш насправді”); *сили* (“гримнув рукою по дверях стайні, що ті аж затремтіли”, “різкий окрик”); *домінування* (“– Сьогодні ти залишишся в мене. Потім поїдеш зі мною до Львова...”, “рішуче змінив тему розмови”) і т. д.

Соціальний статус жінки у суспільстві залежить від чоловіка, її доля в родині вирішується чоловіками, чи то батьком, чи братами, чи дядьком: “– Я не потребую, щоб хтось думав, де мене прилаштувати. Окрім вуйка, у мене ще й брат є...” [4, 61]. Одруження, посаг – домовленість без участі жінки. Єдина реалізація – заміжжя, а далі сімейне вогнище, народження дітей, покора чоловікові. Анна голосувати не мала права, але вона прислухалася. Ходити вулицями без супроводу не можна було, проживати самій також і т. д. Лише вдова, яка отримала спадок по чоловікові, самотужки вела господарство, проживала з дітьми, могла вдруге вийти заміж, мала статус майже, як і чоловік.

Про *Іншу статі* (адже жінка все робила і думала інакше) розмірковує у *Другій статі* Сімона де Бовуар [11], [12], яка, зрештою, приходиться до висновку, що в добу індустріалізації статі мають урівнятися, бо презентація маскулинності не буде потрібна. Переживши дві хвили свого розвитку, фемінізм може готуватись до третьої, бо хоч і не є болючим питанням сьогодення, та не все вирішено у цій проблемі.

Еротична складова романтичного образу: “його рука ковзнула вгору [...] Анна заплющила очі [...]. Адам торкається її колін та стегон” [4, 85]. Роман наскрізь еротичний, чого

і вимагає жанр. Інтимні сцени майстерно виписані авторкою, реціпієнт має поле для дофантазовувань. Відверті сцени не лише відсутні, а й не потрібні; вони не прописані канonom, не затребувані читачем. Все стримано, красиво, ніжно, тонко, у найдрібніших деталях.

У другій частині – *Мелодія кави в тональності сподівання* – Анна намагається вижити без Адама, соціальні й психологічні переживання заміщують події у романі, оскільки наратор “змінив прийоми зображення, динаміку дії, глибину психологізму [...]”. Віднині романістові не треба винаходити новий сюжет, оскільки сюжет сам по собі нічого не вартий. Він має уповільнено й ґрунтовно відтворювати «атмосферу» [2, 170-171].

Жанрова модель, заснована на любовній історії, часто збігається із моделлю чарівної казки Владіміра Проппа. У ній “можна визначити лише тридцять одну функцію. В межах цих функцій розвивається дія щодо всіх казок нашого матеріалу, а також і дії дуже багатьох інших казок різних народів [...]”. Дійсно, жодна функція не виключає іншу. Всі вони належать до одного стрижня, а не декільком стрижням [...]. Казка має сім героїв, які у ній діють. На цих же персонажів розподіляються і функції підготовчої частини...” [18, 60-73].

Теорію формульності масової літератури запропонував американець Джон Кавелті. Йдеться про підхід у підборі сюжетів, героїв і ситуацій (в які вони потрапляють), що творять структуру наративу, і співвідносяться з колективним ритуалом, мрією, грою. Формула, пов’яза-

на із перетином синхронії та діяхронії, зважаючи на культурну традицію, через базові архетипи, повністю задовольняє несвідоме очікування читача [6]. І тут все вже залежить від автора, від його професійності, від того, наскільки він зможе утримати умовності канону і виявити свою винахідливість.

У романах Наталі Гурницької достатньо повно реалізована модель Попелюшки. Спробуємо це простежити. *Перша функція*, за Проппом, – *відлучення*: не пам’ятаючи тата, після смерті мами, Анна переходить жити до маминої сестри, тітки Стефи та вуйка Павла, яким допомагає няньчити їхніх чотирьох дітей, бо “була саме в тому віці, коли дівчатка не лише залюбки бавляться з маленькими дітьми, але й ставляться до них із особливою ніжністю та турботою” [4, 20].

Друга функція – *заборона*: життя Анни повністю підпорядковане правилам, настановам та порадам родини тітки і тут йдеться, *насамперед*, не лише про заборону почуттів до старшого на тридцять років сусіда Адама, за яким вона обережно стежить через вікно спальні. (При цьому “на щастя, ніхто з родини не бачив цих змін у поведінці Анни, а вона сама ще сподівалася приховати їх від Адама” [4, 48]). *По-друге*, заборона вибору, за тогочасною традицією, собі пари. Жіночий світ творився на перевагах маскулинного волевиявлення: “– Ні, з Маркіяном я вже не зустрічаюсь, а того чоловіка вуйко вибрав мені сам. [...] Він погоджується взяти мене без посагу. [...] Згоди моєї на цей шлюб не питали” [4, 61].

Третя функція – *порушення*: По-боюючись людського осуду, знева-

ги, розмов “за плечима [...] що не зуміла себе зберегти для шлюбу” [4, 73], Анна не повернулася в родину і, “намацавши рукою в’язку ключів у кишені” [4, 74], опинилась у помешканні Адама. *Четверта функція – дізнання, вивідування*: втеча з дому не мала завершитись її розшуками, тому Анна написала листа вуйкові, а доки він думатиме, “що за дурість вона йому написала [...], повернеться Адам і вигідає щось розумніше” [4, 76]. Згодом вуйко дізнався про все від самого Адама і вони домовились про подальшу долю Анни.

П’ята функція – оприявлення дійсності: Анна таки втекла і якби вона не хотіла вуйко знає правду, забрати Адамові її з дому інакше не вдалося б. *Шоста функція – підступ*: насамперед у корисливих діях вуйка щодо Анни, далі “дитина від чужого чоловіка” і одруження із збіднілим шляхтичем, “цілком порядною людиною”. Її доля була узгоджена та продиктована Адамом і вимагала багато терпіння щодо його стандартної для того часу поведінки.

Сьома функція – допомога: Тереза пропонує Анні “вдале” одруження, заради врятування честі родини. *Восьма функція – порушення табу, суспільних заборон*. Якби цих порушень не було, то не було б і самого роману, головна інтрига якого побудована навколо забороненого кохання.

Десята – функція протидії – перешкоди в розлученні Адама з Анелею. Кульмінація моделі чарівної казки у *боротьбі*, яка у романі зображена трагічно: Анеля помирає під час пологів, і Тереза вривається у помешкання Анни з дитиною на руках. Анна спокутує свій гріх (функція

тридцята – *покарання*), переїхавши до Адама: спочатку як годувальниця новонародженої доньки, а згодом настає щаслива розв’язка – одруження. Пропівська “формула казки” й у рожевому романі “набуває фундаментального інтертекстуального значення” [2, 254].

Досконала поетика [17, 118], мелодійність стилю (з мемуарів Андрія Шептицького), музичні терміни у назвах розділів (увертюра, апасіонато, інтерлюдія, фортисимо, адажіо, кульмінація, каденція), інтер’єр, деталізація одягу головних героїв, увага на їх внутрішньому світовідчутті, почуттів, переживань, думок, вказують на відповідність до жанру та домінуючому романтичних мотивів у романі. І хоч роман Наталі Гурницької має ознаки інших літературних жанрів (жанрового синкретизму), він одночасно є й побутовим, інтелектуальним, психологічним, еротичним романом; переважає в ньому виразно відчутна романтична стильова доміючність. Для твору характерна повторюваність подій, наприклад, доля Анни і Марисі: “– Може, ти, Анно, й права. Чого Марисі біля мене сидіти. Ти от вирвалася звідси – і нічого, щаслива. То невже моя Маруся гірша? Теж нівроку вдалася” [5, 122] – є доказом віри у вічне існування казки про Попелюшку.

Читацькі горизонти розширюються, змінюються стандарти, смаки, зникає орієнтація на високу культуру, на традиційний канон, розпочинається переосмислення масової літератури, яка одночасно відображає побутове, стереотипне життя соціуму і впливає на нього, формуючи національний світогляд.

Розвиток сучасної масової літератури – це важливий культурний, соціологічний, літературний процес і передумова появи якісної мидл-літератури.

Bibliography and Notes

1. Бернадська Ніна, *Сучасний роман як жанр масової літератури*, [у:] *Філологічні семінари* 2011, Випуск 14, с. 52-58.

2. Бовсунівська Тетяна, *Теорія літературних жанрів*, Київ: Київський університет 2009.

3. Бодрійяр Жан, *Симулякри і симуляція* / Переклад із французької В. Ховхуна, Київ: Основи 2004, 230 с.

4. Гурницька Наталя, *Мелодія кави у тональності кардамону*, Харків 2016.

5. Гурницька Наталя, *Мелодія кави у тональності сподівання*, Харків 2017.

6. Гурницька Наталя, *Мелодія кави у тональності кардамону*, [Презентація книжки], Web. 20.07.2017 <<https://www.youtube.com/watch?v=lyjAUDDgsts>>.

7. Гурницька Наталя, *Мелодія кави у тональності сподівання*, [Презентація книги], Web. 20.07.2017 <<https://www.youtube.com/watch?v=pg0ivBwrucs>>.

8. Гурницька Наталя, *Мелодія кави у тональності сподівання*, [Презентація книги], 16.03.2017, з особистого архіву авторки статті.

9. Гурницька Наталя в ефірі програми "Доброго ранку, Львово", Web. 20.07.2017 <<https://www.youtube.com/watch?v=JHxVD0ooVtA>>.

10. Гурницька Наталя, *Про секрету жіночності*, Національна суспільна телерадіокомпанія України, Волинська регіональна дирекція, радіопередача "Видноколо", Web. 20.07.2017

<http://voltv.com.ua/vydnokolo-<nataliya-hurnytska-pro-sekrety>>.

11. Де Бовуар Сімона, *Друга стаття* / Переклад із французької Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко: У 2-х томах, Том 1, Київ: Основи 2017, 368 с.

12. Бовуар Сімона, *Друга стаття* / Переклад із французької Н. Воробйової, П. Воробйова, Я. Собко: У 2-х томах, Том 2, Київ: Основи 2017, 368 с.

13. Кавелти Джон, *Изучение литературных формул*, [в:] *Новое литературное обозрение* 1996, № 22, с. 33-64.

14. Левченко Галина, *Утопічний хронотон "щасливої Австрії" в сучасному українському романі (на матеріалі творів Ю. Винничука, С. Андрухович, Н. Гурницької)*, [у:] *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету* 2016, Випуск IX, с. 126-135.

15. Львів. *Кава. Любов*, Харків 2015, 200 с.

16. Павличко Соломія, *Теорія літератури*, Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи» 2002, 679 с.

17. Пац Любов, *Складне речення як художньо-виражальний засіб у романі Наталії Гурницької Мелодія кави у тональності кардамону*, [у:] *Лексико-граматичні інновації в сучасних слов'янських мовах: VIII Міжнародна наукова конференція*, Дніпро 2017, с. 118-120.

18. Пропп Владимир, *Морфологія волшебной сказки*, Москва: Лабиринт 2001, 192 с.

19. Сігова Катерина, *Жанр жіночого роману як один із видів роману масової літератури*, [у:] *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка* 2014, Випуск 3 (75), с. 305-308.

20. Філоненко Софія, *Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр*, Донецьк 2011, 432 с.

Nataliya Ivanova

**THE MODALITY OF THE FANTASTIC AND POETICS OF THE FEAR
(ON THE MATERIAL OF RUSSIAN ROMANTIC TALES
OF THE 1820^s – 1830^s)**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

Наталія Іванова

**МОДАЛЬНІСТЬ ФАНТАСТИЧНОГО І ПОЕТИКА СТРАХУ
(НА МАТЕРІЯЛІ РОСІЙСЬКИХ
РОМАНТИЧНИХ ПОВІСТЕЙ 1820 – 1830-Х РОКІВ)**

Abstract: The article deals with the structural and semantic peculiarities of fantasy in Russian romantic tales of the 1820^s – 1830^s. The attention is focused on structural level of time-space frame and modality (objective and subjective) of the fantastic. In the context of the fantastic, the chronotopos is formed as a fusion of “other” time and area, and also it produces the modality of the fantastic, determining the possibility / impossibility of certain events. All these phenomena affect the emotional perception of the works by the reader. Consequently, the fantastic is one of the effective components of the romantic discourse. It forms its own semantic and poetic field, thus forming a specific genre context.

Keywords: modality, poetics, romanticism, plot, fantastic, chronotopos

Система фантастичних уявлень завжди була і є невід’ємною частиною культурного мислення та творчості людини. Основи фантастичного складаються, як відомо, у мітологічному середовищі й знаходять своє поетичне втілення у фольклорному контексті. Саме фольклор транслює їх в усі наступні історико-культурні епохи, кожна з яких формує власні уявлення та форми виразу ідеї потойбічного, надприродного. Російська романтична література осягнула філософсько-естетичний та поетичний досвід попередніх епох, запропонувала свої само-

бутні форми осмислення фантастичного: символіку, образність, хронотоп. Як правило, створений ірреальний плян пов’язувався тут із зображенням картин «страшного, жахливого», адже це почуття певною мірою відповідало романтичному світовідчуттю. Звідси виникає характерне потрактування феномену страху разом із глибоким песимізмом та психологізмом, одним із способів відтворення якого було моделювання «особливих» простору, часу, форм модальности.

Незважаючи на численні дослідження проблеми фантастичного (від

теоретичних концептуальних зауваг Віктора Жірмунського, Юрія Манна, Єлазара Мелетінського, Наума Берковського, Цветана Тодорова до окремих розвідок Тетяни Чернишевої, Олександра Александрова, Юрія Грузіна, Любові Романчук, Ольги Бочкової, Галини Стасівої), структуру художніх форм фантастичного в романтичній інтерпретації окреслено лише у загальному вигляді. Важливим став вихід у 2002 році монографії німецької славістки Ренате Лахманн *Дискурси фантастичного*, де зроблено спробу деталізації романтичних уявлень про фантастичне, а також проведено аналіз новітніх теорій літературної фантастики та її форм [5, 357-371]. Вивчаючи структуру та семантику фантастичного жанру, дослідниця розробляє коло проблем, пов'язаних із інтересом «до надзвичайних подій, мотивів чудесного, загадкового, пригодницького, до тем убивства, інцесту, злочину, повстання із мертвих», де створюються «деформовані» час і простір, так званий «фантастичний хронотоп» [5, 7-8]. Окремі проблеми часо-просторової організації творів науково-фантастичного жанру та модальності як їх жанротвірною елементу розглянуто у дисертаціях Ольги Бочкової та Галини Стасівої. Власне феномен страху вивчався у багатьох аспектах: філософському (від Плятона, Арістотеля до Бенедикта Спінози, Серена К'єркегора, Жан-Поля Сартра та ін.), психологічному (Зігмунд Фройд, Карл Густав Юнг, Ерік Еріксон, Еріх Фромм та ін.), філологічному (Олександр Ковальчук, Людмила Бабенко, Поліна Золіна та ін.). Цікавою виявляється праця Поліни Золіної *Феномен страху в російській літературі*, де подано питання поетики страху у діях хроно-

му вивченні. Дослідниця констатує поступове ускладнення парадигми страху в художньому тексті у зв'язку з розвитком літератури, його повне витіснення до реципієнта. Йдеться про те, що у ранніх літературних текстах причиною страху ставали зовнішні обставини (Божа кара, хвороби, стихійні лиха), які з часом зміщувалися у плян підсвідомого героїв або самого читача, тобто переживалися емпатично [13, 3]. Вивчення подібних проблем актуалізує не тільки питання про структурну завершеність фантастичного сюжету, а й про способи і засоби його творення.

У нашій статті буде здійснено спробу визначити роль та види модальності у просторово-часовій організації фантастичного сюжету, окреслити її місце у творенні ситуації «страху» в російських романтичних повістях 1820 – 1830-х років.

Феномен фантастичного в художній системі російського Романтизму охоплює широке коло явищ: потойбічне, містичне, інфернальне, чудесне, випадкове, надприродне, непоясненне – тобто усе, що тісно пов'язане із концепцією «іншого», «ірреального» світу, «відмежованість» та альтернативність якого інтерпретувалися як «модус [...] що випробовує категорію реального на міцність» [5, 7]. У цьому пляні західноєвропейські та російські романтики розуміли фантастичний сюжет як особливу аксіологічну модель, засновану на смисловій протилежності діалектично єдиних понять «свого» та «чужого», «закономірного» та «випадкового», «реального» та «надприродного». При цьому смисловий акцент суттєво зміщувався до «надприродного» не тільки як джерело альтернативного знання про світ,

а і як фактора власне поетичного. Аспект фантастичного вимагав особливої образної та сюжетно-композиційної репрезентації.

Покажемо, на нашу думку, є розгляд законів організації просторово-часового континууму та модальності ірреального пляну у межах фантастичного сюжету. Простір і час ми інтерпретуємо як складові художньої реальності, як моменти структурного завершення сюжету, а модальність – їх аксіологічне наповнення. Нагадаймо, що Шарль Баллі у *Загальній лінгвістиці та проблемах французької мови* розглядав висловлювання як утворення, у якому, з одного боку, відбувається виклад факту (диктум), а з іншого – авторська оцінка дійсності, на основі якої й формується поняття модальності, що її дослідник називав «душею речення» (модусом) [2, 44].

Отже, модальність як універсальна категорія використовується багатьма науками: філософією, логікою, мовознавством, літературознавством. Її перше логіко-філософське осмислення з'явилося ще у *Метафізиці* Аристотеля. Згодом, у процесі подальшого розвитку уявлень про логічну структуру висловлювань та різних типів модальності, була суттєво уточнена та доповнена. У мовознавстві модальність – «функціонально-семантична категорія, що виявляє різні види відношення висловлювання до дійсності, а також різні види суб'єктивної кваліфікації того, про що повідомляється» [12, 303]. Так, Міхаїл Епштейн пропонує шість основних модальних категорій: дійсність / недійсність, необхідність / випадковість, можливість / неможливість висловлюваного, які більшою чи меншою мірою репрезентують спектр ставлення мовця до

того, що відбувається [11, 29]. У літературознавстві категорія модальності близька за семантикою лінгвістичній та охоплює усі запропоновані дослідником значення. Головним чином, вона відбиває ставлення оповідача до дійсності та може бути співвіднесеною з модальністю цілого тексту або його структурними елементами.

Спираючись на «різні види суб'єктивної кваліфікації того, про що повідомляється» [5, 18], Ренате Лахманн вводить поняття модальності відтворення ірреального, у зв'язку з чим пропонує визначати два види фантастичності: об'єктивну та суб'єктивну. Модальність, що продукує об'єктивну фантастичність, – це не уявна, не та, що є результатом обману відчуттів, а та, яка доводить за допомогою складної аргументації свою незалежність від розуму людини або її помилок [5, 18]. Тобто те, що за кваліфікацією М. Епштейна позначено «дійсне» (є), «можливе» (може бути) та «необхідне» (не може не бути). Ми дозволимо собі називати цей тип об'єктивною модальністю фантастичного. Наприклад, не викликає ніякого сумніву фантастичний світ повістей Миколи Гоголя *Вечір проти Івана Купала*, *Ніч перед Різдом*, *Вій*, Ореста Сомова *Русалка*, *Перевертень*, *Вечір Купала*, Олексія Толстого *Сім'я вовкулаки* та інші. У них географія та предметне оточення прописані досить чітко: топоніми, слова, що називають міські або сільські реалії та предмети навколишнього середовища, пейзаж, зображення явищ природи. Авторська оцінка того, про що йде мова, є розгорнутою і досить переконливою.

Скажемо, в повісті Ореста Сомова *Перевертень* потойбічний простір представлений будинком чаклуна

та лісом, що знаходяться на околиці села, лісовою галявиною, на якій відбуваються магічні перетворення. У *Сім'ї вовкулаки* Олексія Толстого фантастичний простір – це гори, куди пішов старий Горча та повернувся як вовкулака. У *Вечорі проти Івана Купала* Миколи Гоголя – це яр і ліс, де герой шукає цвіт папороті та вчиняє убивство; у *Сорочинському ярмарку* – це прокляте місце, відведене під ярмарок; у повісті Михайла Загоскіна *Концерт бісів* – обмежується стінами Петровського театру, в якому зібралися давно померлі знаменитості. У повісті Осипа Сенковського *Перетворення голів у книги та книг у голови* – це лавка-бібліотека Александра Філіповича Смірдіна, де нечиста сила розкриває таємницю успіху літераторів, які продали душу дияволі. Простір фантастичного у повісті *Лафертівська Маківниця* Антонія Погорельського чітко окреслено, – будинок і двір тітки-відьми, яка жила у Лафертівській частині Москви. Це свого роду «острівок» інфернального в реальному просторі, дія потойбічних сил за межі якого не розповсюджуються (такими «острівками» у гоголівських *Вечорах* є хати Пацюка і Солохи, яр – у *Вечорі проти Івана Купала*, будинок сотника в *Майській ночі, або Утопленій*, замок чаклуна тощо). Лише ті «осмеливались громко називать Маківницю ведьмою», хто «переменив квартиру, переселялись далеко от Лафертовской части» [7, 95], інакше наставала відплата. У часі цей простір також не є вічним. Автор повідомляє нам, що час подій у творі сягає за «лет за п'ятнадцять до сожжения Москвы» [7, 93], тобто коли Онуфрич зі своєю сім'єю переїжджає у будинок нещодавно померлої тітки.

Детальне зображення інтер'єру приміщень, у яких відбувається дія, створює переконливу наочність у повісті Осипа Сенковського *Великий вихід у Сатани*, дія котрої зосереджена в інфернальному просторі. У гротесковій моделі пекла автор майстерно поєднує досвід Данте та свої спостереження за суспільством. Письменник називає його місцезнаходження приблизно «в недрах земного шара» [8, 3]. Проте на відміну від Дантових кіл, пекло Осипа Сенковського складається з кімнат, як звичайне житло людини. Там є «огромная зала, имеющая, кажется, 99 верст вышины: в "Отечественных записках" сказано, будто она вышиною в 999 верст...» [8, 3], у ній Сатана «даёт аудиенцию своим посланникам, возвращающимся из поднебесных стран», або «принимает поздравления чертей и знаменитейших проклятых» [8, 3]. Спальня «царя темряви» закривається чавунними дверима, ймовірно, задля захисту від своїх же підопічних. Очевидно, є у цьому місці й бібліотека, про що свідчить наявність бібліотекаря, який готує книги замість сухарів на сніданок. Пекло, як і будь-яке житло, може руйнуватися: «Вдруг, посмотрев вверх, он [Сатана] увидел в потолке расщелину, чрез которую пробивались последние лучи заходящего на земле солнца» [8, 7]. Архітектор, Дон Дієго да Буфало, визначає стан кімнат: «Старые здания [...] ежедневно более и более приходят в ветхость...» [8, 8]. Ремонт проводиться своєрідно: шпарини заклеюються книгами: «...Возьми эти две книги и залей ими расщелину в потолке: чрез эти умозрения никакой свет не пробьется» [8, 9]. Проте автор нічого не говорить про час оповіді. Спираючись на соціальний та мораль-

ний контекст твору, ми можемо зробити висновок, що художній час охоплює вічність, адже людство схильне до гріха завжди. Цікавою видається просторова дихотомія твору: з одного боку, автор за допомогою локальних покажчиків конкретизує сферу інфернального, наближуючи її до реального світу, а з іншого – інфернальний локус із потойбічними істотами є знаком фантастичного світу.

Модальність, що створює суб'єктивну фантастичність, навпаки, продукується, свідомо або несвідомо, органами чуття і пов'язана з видіннями, снами, галюцинаціями, нав'язливими станами [5, 19]. Відповідно у М. Епштейна цей вид модальності позначає «недійсне» (не є), «неможливе» (не може бути) та «випадкове» (може не бути). Цей тип ми пропонуємо називати суб'єктивною модальністю фантастичного. У фантастичних текстах, зорієнтованих на суб'єктивну модальність, помітна спроба авторів дати надприродному подвійне пояснення. З одного боку, раціональне, логічне (помутніння розуму, хворобливі стани, сон та інші), а з іншого – якоюсь деталлю, натяком нівелювати перше, тим самим заставити читача сумніватися. Саме до такого способу зображення фантастичного вдаються Микола Гоголь у *Майській ночі, або Утоплений; Портреті; Невському проспекті*; Орест Сомов у *Казці про скарби*, Євгеній Баратинський у *Перстні*, Владімір Одоєвський у *Казці про те, чому Івану Богдановичу Отношеньє не вдалося у світле воскресіння привітати своїх начальників зі святом*.

Александр Амфітеатров, аналізуючи фольклорні оповіді про можливість потрапляння у потойбіччя, зазначав, що уже на ранньому етапі розвитку

творчості сформувалися уявлення про те, що «відвідати пекло можна було двома способами: тілесно – у подорожі та духовно – у видінні» [1, 198]. Так, уже на рівні фольклору простежується модальність потойбічного, яку можна сформулювати наступним чином: тілесне – об'єктивна модальність / духовне – суб'єктивна модальність. Отже, на основі модальності (чи є той чи інший факт, що сприймається читачем або героєм твору, «чудесним» або «незвичайним») Цветан Тодоров вибудовує визначення фантастичного та його видів [9]. Дослідник стверджує, що «незвичний феномен» можна пояснити двома способами – природними та надприродними причинами. Коливання у виборі пояснення і створюють ефект фантастичного. Абсолютна віра або повна невіра заводять читача «в бік від фантастичного», саме невпевненість викликає його до життя [9].

Простір та час фантастичного, що створюються суб'єктивною модальністю, складніше піддаються визначенню. Діна Хапаєва, аналізуючи петербурзькі повісті Гоголя з точки зору їх читацького сприйняття, намагається визначити природу жаху та кошмару в цих творах. Дослідниця акцентує увагу на способах зображення у повістях ірреального пляну, зокрема, на феномені художнього зображення сну [10, 17-75]. Саме сон дозволяє варіювати, заплутувати, вуалювати реальний та ірреальний простір і час твору.

У *Невському проспекті* та *Портреті* маємо справу із «низкою снів, кошмарів, фантазій та видінь, про жоден із яких ми не можемо сказати, чи мали вони дійсно місце в “реальності” цього літературного тексту» [10, 22]. Віктор Віноградов писав, що «сон як засіб розгортання сюжету був улю-

бленим прийомом Гоголя у перший період його творчості та вводився ним так, що сновидіння спочатку сприймалися читачем як реальні факти, і лише коли у нього виникло очікування близького кінця, автор неочікувано повертав героя від сну до дійсності, яка зазвичай контрастно протиставлялась сонним ілюзіям» [3, 22]. Так відбувається у *Майській ночі, або Утоплений*. Побачене надприродне мотивується Миколою Гоголем сновидінням Левка, але це уявне пробудження спростовує записка, яку залишила парубкові утоплена панночка. До суб'єктивної модальності можна було б віднести сні Катерини із *Страшної помсти*, якби пан Данило не підгледів, що чаклун дійсно викликає й мучить душу дочки. У *Невському проспекті* початок гіпнотичного сну Піскарьова пов'язаний із гонитвою за «Перуджиновой Бианкой», коли «все перед ним окинулось каким-то туманом» і здавалось, що «собственные мечты смеются над ним» [4, 14]. Залишок свого життя Піскарьов буде перебувати у сні, виключаючи ті нестерпні моменти, коли сон полишає його. Художник починає жити мріями, які у його розумінні стають раєм відносно реального простору Петербурга. Перекоаний у неможливості раю в пекельному просторі міста, Піскарьов гине.

На основі суб'єктивної модальності вибудовується фантастичний сюжет повісті *Портрет* Гоголя, у якій чергуються сон як страх героя та пробудження як «мислиме» звільнення від страху: «Полный отчаянья, стиснул он всю силу в руке своей сверток, употребил все усилие сделать движение, вскрикнул – и проснулся» [4, 76]. Але насправді – не прокинувся. Гоголь ще декілька разів повторить це

уявне пробудження героя з викриком: «...это тоже был сон!» [4, 77-78].

Подібний прийом використовує Владімір Одоєвський у *Насмішці мерця*, де час і простір фантастичного створюються на межі співвідношення можливе / неможливе. Так, пов'язані зі стихією жажливі події мотивуються непритомністю княгині: «Ревела осенняя буря: река рвалась из берегов... [...] вот уже колеблются стены, рухнуло окошко, рухнуло другое, вода хлынула в них, наполнила зал; вот в проломе явилось что-то огромное, черное... Не средство ли к спасению? Нет, черный гроб внесло в зал, – мертвый пришел посетить живых и пригласит их на свое пиршество... [...] Открытый гроб мчится по ней [реке], за ним волны влекут красавицу. Они одни посреди не бунтующей стихии: она и мертвец, мертвец и она; нет помощи и нет спасения!» [6, 80-85]. На тлі такої картини розгортаються «удавані» драматичні події, пов'язані з минулим героїні, в якому вона відмовила у коханні начебто загиблomu юнакові. Тепер, на «балу стихії», не вона грає почуттями молодого чоловіка, а він, покійник у домовині, сміється над її безпомічною ситуацією утопленої. Усі описані події можна було б пояснити сном, проте Одоєвський вводить нове мотивування подій: на деякий час у жінки з'являється здатність «видеть особенный мир, в котором одна половина предметов принадлежит к действительному миру, а другая половина к миру, находящемуся внутри человека» [6, 86]. Подібні прийоми створення фантастичного Одоєвський використовує у повістях *Косморама* та *Сильфіда*. У *Сильфіді* фантастичне пояснюється хворобливим станом героя, тимчасовим помутнінням розуму. Відповідно,

потойбічне, що створюється суб'єктивною модальністю фантастичного, подане у формі гри з читацькою уявою, воно постійно піддається сумніву, а для його пояснення нерідко пропонується досить раціональне мотивування.

Слід зазначити, що за нашими спостереженнями, у творах, де фантастика зорієнтована на об'єктивну модальність (тобто картини ірреального подаються автором як такі, що дійсно були або могли бути), відчуття страшного породжуються реалістичними описами потойбічного. Проте безпосередня номінація потойбічного більшою мірою використовувалась романтиками для комічного, сатиричного, навіть, пародійного зображення тих чи інших явищ. Емоції страху у таких творах не є чисельними, а скоріше є винятком: *Вій, Страшна помста* Миколи Гоголя, *Сім'я вовкулаки* Олексія Толстого. З іншого боку, поетика творів, у яких часо-просторова організація вибудовується на суб'єктивній модальності, більшою мірою скерована до гри з читацькою уявою, тим самим породжуючи не просто відчуття страху, а й подекуди жаху. Це пояснюється, зокрема, властивостями нашого світосприймання: усе невідоме, таємниче, до кінця не висловлене завжди цікавить і водночас лякає.

Таким чином, у контексті фантастичного хронотопу формується як поєднання «інших» часу і простору, локусів свого роду «інобуття». Крім того, що такий хронотоп є внутрішньо рухомим, він продукує модальність фантастичного, яка визначає можливість / неможливість тих чи інших по-

дій і відповідно впливає на емоційне сприйняття твору читачем. Отже, фантастичне стає однією з першорядних складових романтичного дискурсу, формує власне семантичне та поетичне поле, утворює специфічний жанровий контекст.

Bibliography and Notes

1. Амфитеатров А. В., *Дьявол*, Харків 1991, 296 с.
2. Балли Шарль, *Общая лингвистика и вопросы французского языка*, Москва 1955, 416 с.
3. Виноградов В. В., *Поэтика русской литературы. Избранные труды*, Москва: Наука 1976, 512 с.
4. Гоголь Николай, *Собрание сочинений*: В 8-ми томах, Москва 1984, Том 3, 336 с.
5. Лахманн Ренате, *Дискурсы фантастического*, Москва: Новое литературное обозрение 2009, 384 с.
6. Одоевский В. Ф., *Сочинения*: В 2-х томах, Москва 1981, Том 1, 365 с.
7. Погорельский Антоний, *Двойник*, Київ: Дніпро 1990, 367 с.
8. Сенковский О. И., *Большой выходу Сатаны*, [в:] *Русская фантастическая проза XIX – начала XX века*, Москва 1989, с. 3-33.
9. Тодоров Цветан, *Введение в фантастическую литературу*, Web. 22.10.2017 <<http://authors/cvetan-todorov>>.
10. Хапаева Д., *У истоков: Неоконченные опыты над читателем. Н. В. Гоголь. Петербургские повести*, [в:] Edem, *Кошмар: литература и жизнь*, Москва 2010, с. 17-75.
11. Эпштейн М. Н., *Философия возможного*, Санкт-Петербург: Алетейя 2001, 334 с.
12. *Языкознание. Большой энциклопедический словарь*, Москва 1998. – 685 с.
13. Zolina Polina, *Феномен страха в русской литературе: Autoreferát disertační práce*. Ruská literatura, Brno 2015, 32 с.

Tetiana Kalytenko

**FUNCTIONAL CHARACTERISTICS
OF THE FICTIONAL SPACE OF KALEVALA**

National University "Kyiv-Mohyla Academy", Ukraine

Тетяна Калитенко

**ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ
ЕПІЧНОЇ ПОЕМИ КАЛЕВАЛА**

Abstract: It is difficult to overestimate the whole contribution of epic poem *Kalevala* to Finnish culture and word literature. This work of art represents the raw and unbridled archaic world, which full of miracles, primes, anger and love. All the twists and turns are being implemented to the territory of two lands: Kalevala and Pohjola. The analysis of the text recovers that Kalevala was not constructed on the flat surface but is explodes on the multiplicity of worlds which builds a complex Universe. This Universe signifies by different types of fictional spaces, motives, characters, and even the trajectory of movement of these characters. The article studies and analyzes a significance of the space in *Kalevala* epic poem and investigates functional range of multiple spaces in it.

Keywords: Kalevala, Elias Lönnrot, Finnish literature, Nordic mythology, space, modal logic, possible worlds

Фінляндії, як і будь-якій іншій державі з колоніальним минулим, було досить складно формувати пляст національної літератури національною мовою. Таким чином поява писемности на теренах Суомі датується XVI ст., а перший видатний зразок літературного твору фінською мовою припадає тільки на XIX ст. Проте видатним цей зразок став не через свою першість або ж мову викладу, а завдяки масивності й оригінальності.

Калевала – епічна поема, упорядкована й дописана Еліасом Лённротом,

фінським лінгвістом, фольклористом і лікарем. Пишучи дисертацію про Вайнамьойнена, досліджуючи фольклор і збираючи карельські руни, він дійшов до висновку, що багато мотивів і сюжетів у піснях є не лише самоповторюваними, а й нагадували частини однієї великої епічної поеми. А тому автор склав воєдино шматки розбитого глека, який став текстурним, складним і об'ємним витвором авторсько-народного мистецтва. Еліас Лённрот зібрав руни у відносному хронологічному порядку, об'єднавши їх у стрункий

сюжет і власноруч дописав частини й окремі руни.

Калевала стала в один ряд із *Беовульфом*, *Іліадою*, *Одісеєю*, *Аргонавтикою*, *Піснею про Ролянда*, *Піснею про Нібелюнгів* та іншими й реактуалізувала для світу забутий корпус давніх мітологічних сюжетів. Відомо, що саме *Калевалою* й фінською мовою надихнувся свого часу Дж. Р. Р. Толкін. Підтвердженням цього факту є незакінчене оповідання *Історія Куллерво*, сюжет якого ґрунтується на циклі рун про карельського героя Куллерво, сина Калерво. Також у *Володарі пернів* можна віднайти прямий вплив *Калевали*, яку Толкін вважав «чистою літературою» – дикою та неприборканою. Це дає нам підстави стверджувати, що карело-фінський епос став потужним і впливовим джерелом, яке ґрунтовно вплинуло на цілий жанр фентезі.

Час розквіту фентезі припадає на 50 – 60-ті роки ХХ ст. – саме тоді, коли модальні логіки досліджують явище можливих світів, яке можна також назвати множинними світами. Це був перехресний розвиток вивчення і втілення ідеї небачених світів, які продукує людський розум і фантазія. Тож на цій хвили батько фентезі й історії про гобітів, орієнтуючись на фінський епос, запозичив не лише мотиви й героїв, але й просторову структуру, яка у *Калевалі* є надзвичайно складною й цікавою – множинною.

Зважаючи на значущу роль, яку виконує *Калевала* в історії світової літератури й мистецтва, твір був досліджений, опираючись на низку аспектів: особлива й унікальна калевальська метрика, мітологічна основа, система нордичної героїки, роль у

фінському суспільстві й державотворенні тощо. Також історія літературознавчих досліджень знає розвідки, присвячені окремим топосам, зокрема Похйолі та ймовірному місцю її розташування на мапі Фінляндії. Тож актуальність питання й тісне переплетення у творі мітологічного простору з простором географічним зумовлює нас до ширшого й глибшого аналізу світоконструюючої системи. Тож в межах цього дослідження виникають такі завдання: зафіксувати найбільш поширені моделі просторів у *Калевалі*; дискрибувати функціональний діяпозон моделей простору; дослідити способи творення множинних художніх світів; означити сенсотворчі процеси, що виникають під дією множинних художніх світів.

Роль простору в епічній поемі *Калевала*

Калевала – магічна епічна поема, що розповідає про сотворення світу, репрезентує пантеон фінських богів і героїв. Одним із чільних персонажів поеми є співець Вайнамьойнен – син повітряної діви Ілматар і Моря, що наділений даром життєдайного слова, яке здатне творити світ і людей, вибудовувати архітектурні форми й транспортні засоби, лікувати й зачаровувати. Для *Калевали* однією з провідних є ознака географічної просторовості. Еліяс Льоннрот творив своєрідну «біблію фінської культури», яка в результаті тісно сплелася зі скелястою землею Суомі. На це вказує назва поеми. Закінчення *-la* у слові «*Kalevala*» – форма відмінка *adessiivi*, що означає перебування об'єкта на поверхні якоїсь площини або території. Себто дослівно «*Kalevala*» можна перекласти як «На Кале-

ві». Калева – головна героїня поеми. Це країна, з якої походять усі важливі фінські боги й герої. Роль топоса-антипода Калевалі у поемі виконує країна Похйола або ж Похья, назва якої походить від слова «rohjoiseen» – північ. У тексті вона описана як студена, непривітна земля, куди часто подорожують головні герої *Калевали*: Вайнамьойнен, Ілмарінен і Леммінкайнен. Вартим наголошення є те, що Похйола передовсім постає як дім далекої нареченої – Дочки Півночі – яку безуспішно хочуть засватати усі три герої. Також саме у Похйолі було викуване Сампо – мітичний млин достатку, який у 42-й руні вкорінюється у землю, трансформуючись у світове древо, *axis mundi*. Переважно Похйола характеризуються такими прикметниками як «похмурий» і «сумний»: “Старий певний Вейнемейнен / Вже налагодивсь рушати / Ув оті холодні села, / В Похйола оту похмуру” [3, 54]; “3 Похйоли країв похмурих / Із сумної Саріоли” [3, 62]. Варто зазначити, що в оригіналі найчастіше зустрічаються такі повтори, що стосуються Похйоли: “Pimeästä Pohjolasta, / Summasta Sariolasta” [9, 80], де «pimeästä» означає «в темній», а «summasta» – «в туманній».

Льоннрот пишно описує природу Суомі, згадуючи острови, озера, скелі, море, болота, ліси, поля, будинки й сауни. Проте природа епічної поеми не обмежує функцію просторів ландшафтною конотацією, а й надає їй мітологічно-символічного значення. Розгляньмо, до прикладу, *небесний простір*. 1-ша руна відкривається повітряним топосом, де живе діва Ілматар, яка згодом спускається до моря, щоби від нього завагітніти й народити героя Вайнамьойнена. У 8-й руні

читач знову стикається з повітряним простором, що нерозривно пов’язаний із жіночим образом: Донька Півночі зустрічає Ванамьойнена, сидячи на небесній дузі, але не спускається до нього, чим підкріплює відмову старому співцю у його залицяннях.

Море, насамперед, є шляхом подолання географічної відстані. Та звертаючись до детальнішого аналізу тексту, фіксуємо низку функціональних особливостей цього топосу. У 1-й руні море є територією першопричини – місцем початку світу, землі й всього живого. Морські хвилі запліднюють Ілматар і стають її домом на довгий час. Саме на коліні Ілматар, яке вона підняла з-під води, качка звила своє гніздо, де відклала 6 золотих яєць і 7-ме із заліза. Пізніше діва рухає ногою, а відтак яйця падають у воду, але не гинуть, а зазнають метаморфози: “Із яйця, з самого споду, / Суходіл – земля постала; / Із яйця, з гори самої – / Став високий склеп небесний, / Із жовтка, з його вершини, / Стало в небі сонце ясне; / Із білка, з його вершини, / Став на небі срібний місяць; / Із рябенького в яечку / Зорі в небі зазоріли; / Із темного в яечку – / На повітрі хмари стали” [3, 24]. Вид сюжету, що поєднує топос моря й образи птахів під час створення світу, є типовим для дохристиянських вірувань. Зокрема українська дохристиянська колядка *Ой як то ще було із нащада світа* змальовує Синєє Море, Зелений Явір і троє Птахів, які дали початок усьому живому.

Морський простір у *Калевалі* також пов’язаний із потойбіччям і пам’яттю. Зокрема Вайнамьойнен звертається до померлої матері, що перебуває під водою, і отримує у відповідь. Ілматар говорить, що вона не

помирала, а живе для того, щоби допомогти сину порадою. З іншої точки зору море також можна розглядати як простір ув'язнення або тривалого вимушеного перебування, адже до того Ілматар довго виношувала сина, плаваючи на хвилях, а у 5-й руні Юкагайнен скидає Вайнамьойнена у воду, щоби той провів там багато років у самотності.

Всесвіт *Калевали* як мітологічна структура включає в себе *царство мертвих* – країну Маналу, яку ще називають Туонелою. Вона розташована на краю світу, на околиці Похйоли, а від світу живих її відділяє однойменна річка. Манала як країна репрезентується злою землею, з якої немає вороття: “Множество туди приходить, / Але мало хто виходить / Із осель на Туонелі, / З Манали будов похмурих” [3, 119]. Води Манали є темними й глибокими, проте Леммінкайнена, що загинув від рук сліпого старця та зник під її хвилями, все ж зміг повернутися до життя завдяки любові матері.

Ще одним цікавим видом простору в *Калевалі* є *герой-як-простір*. У 4-й руні дівчина Айно просватана за нелюба Вайнамьойнена гине у морських водах і голосить до своїх рідних. Роль повтору й паралелізмів у цьому епізоді є не лише композиційною умовою, а й фіксуванням зміни онтології, форми буття: “От я, курочка, упала, / Пташка бідна, потонула” [3, 46]. Після багаторазової констатації події відбувається отождоження тіла героїні з простором і його елементами: “Бо уся вода в цім морі / Тільки кров із жил дівочих; / Риби всі, що тут у морі, / Тільки м'ясо з мого тіла; / Чагарі, що тут над морем, / Кісточки мої дівочі; / А трава,

що тут буяє, / З мого виросла волосся” [3, 46]. Після смерті Айно не так стає частиною ландшафту як самим ландшафтом; героїня не зникає, а продовжується у просторі, трансформується у нього.

17-та руна знайомить читача із героєм Антеро Віпуненом – велетом, що зрісся із землею і таїть у собі всі прадавні знання й заклинання: “Віпунен, із пісень славетний, / Той старець потужно-дужий, / На землі лежав, простягтись, / Із закляттями й піснями. / На плечі росте осика, / А на скронях – березина, / А на підборідді – вільха, / В бороді – верба плакуча, / Потяглися з лоба сосни, / Між зубів стоять ялиці” [3, 121]. Вайнамьойнен звертається до Антеро, щоби дізнатися три магічні слова, яких йому бракує для того, щоби збудувати човен. Це звернення відбувається в унікальний спосіб – співець проникає всередину велетня, за аналогією до Йова, і починає мучити Антеро зсередини, здобуваючи потрібні закляття.

Роль множинного простору *Калевали*

Паралелізми у *Калевалі* конструюють низку антитез, що проявляються на всіх рівнях художнього тексту. А тому в контексті аналізу простору варто порушити питання множинних світів у вимірі літературного тексту. У попередніх теоретичних розвідках нами було виявлено, що множинні художні світи – це співіснування в межах одного художнього Всесвіту двох або більше світів. Найповніше це явище було досліджене модальними логіками Яакко Гінтиккою, Саулом Кріпке, Девідом Льюїсом та іншими. Для окреслення цього явища і його функціонування в межах

тексту або іншому типі буття є низка вимог, серед яких варто виокремити три головні: 1) існування в межах одного Всесвіту 2-х або більше світів; 2) існування в межах Всесвіту дійсного (*actual*) світу і можливого (*possible*) світу; 3) відношення між світами, що зазвичай реалізується за допомогою антонімії: протиставлення можливого (або можливих світів) дійсному.

У Всесвіті *Калевали* Еліяса Лённрота є два основні простори, які протистоять одне одному – країни Калевала й Похйола. Калевала – країна героїв, місце, звідки творення світу, до якого причетні Укко Громовержець, повітряна діва Ілматар, співець Вайнамьойнен та коваль Ілмарінен. З точки зору модальної логіки це дійсний світ. Похйола, як було вказано вище, є країною-антиподом Калевали, місцем темряви й туману, яка виконує роль можливого світу. Та на цьому етапі варто зауважити, що кліматичні особливості Фінляндії роблять її вологою, туманною й темною по всій території, хоча землі, що розташовані за полярним колом, можуть впродовж кількох днів не знати сонячного світла під час зимового періоду.

Похйола – край далекої й неприступної нареченої, яка є причиною більшості конфліктів у художньому тексті, що виникають у наслідок небажання йти заміж за легендарних героїв Калевали. Ба більше, у Похйолі ніхто й не знає про зв'язки славних чоловіків. Ось як Вайнамьойнен переживає перехід у чужий простір Похьї та своєрідну міграцію: “Дотепер я був героєм, / Мене досі називали / Чародієм, майстром пісні, / Співаком в долинах рідних, / В степах Вейноле широких / Та в дібровах Калевали; /

А тепер в моїм злім горі / Сам себе я не вгадаю” [3, 60].

Протиставлення Калеві та Похьї також відбувається на рівні якісному. Зокрема під час весільного обряду Дочці Півночі, що переїздить до чоловіка Ілмарінена у Калевалу кажуть такі слова: “Із багатої країни / Ти дістала ще багатшу” [3, 189]. Також Похйола репрезентується як «чужий» простір, у якому «і небо блакитніше, і трава зеленіша» – себто чужини як кращого місця: “Добре в Похйолі живеться, / Сампо меле без устанку, / Як давніш, стукоче покрив, / Меле день, щоб годуватись, / Меле другий день на продаж, / На засів – меле третій. / Я говорю справедливо, / Знову це я повторюю: / Добре в Похйолі живеться, / Бо працює в неї Сампо! / Там і оранка, і сиви, / І всілякі там рослини, / І добро там невиводне” [3, 267].

Відтак виникає логічне питання стосовно географічного розташування Калевали та Похйоли. Дослідник фіно-карельського фольклору С. Серов говорить про те, що “Похйола – країна півночі, що пізніше ототожнюється з Лапландією. В «Калевалі» вона також зветься Саріола Піментола, Улаппала, а в народних рунах – Пайвела. Швидше за все, в різних рунах Похйоолою називаються різноманітні місця; для співців це загальне ім'я для «чужого краю». Її визначення «темна», «туманна» – схожі на ті, якими у інших народів світу називаються землі, що населені чужинцями. Жителям сусідніх країн зазвичай приписують особливу магічну силу” [2, 558]. Тому враховуючи цю особливість, можна дійти висновку, що Похйола – «чужа», «інша» країна, яка має змінне розташування, але близьке до півночі, до краю землі.

Під час припущень щодо розташування Калеви, варто згадати 6-ту руни, що точно описує, як лапландський юнак Еукахайнен підстерігає Вайнамьойнена, що рухався у Похйолю: “Врешті одного світанку / [...] Повернув лице до сонця: / Бачить – щось у морі чорне” [3, 55]. Тобто з точки зору Лапландця Вайнамьойнен прибуває зі Сходу. Це дає підстави до припущення, що Вайнамьойнен подорожує у Похью з Карелії. Та й враховуючи те, що головним джерелом походження рун, які лягли в основу *Калевали*, є Карелія – то її можна вважати символічною Калевою. Але і у цьому випадку, як і у прикладі із Похйолюю, наявне розмноження одинарного простору, адже Карелія – неоднорідний етнографічний осередок, що поділений на регіони: російська Карелія, Карельський перешийок, південна Карелія та північна Карелія. Робота з перекладом *Калевали* не дає можливості припустити точного походження тієї чи іншої руни. Також вдається в знаки робота Льоннрота над текстом, що полягала в дописуванні сюжету й очищення від діалектизмів.

Еліас Льоннрот мав на меті досягнути своїм текстом архітектурної досконалості, витворюючи симетричні сюжетні лінії. Непорочне зачаття Ілматар на початку твору перегукуються з непорочним зачаттям Марьятти у останній руни; повторюваним є мотив коліна, як частини тіла, що породжує окремі елементи земного буття; мотив смерти молоді дівчини (наприклад, Айно і Доньки Півночі) також вибудовує рівні, паралельні одна одній, стіни. Але в межах відшліфованих каменів-слів ми стикаємося з нерівномірністю

часу творення різних сюжетів, що демонструє розвиток персонажів на теренах Фінляндії впродовж століть. Зокрема сюжет 1-шої руни належить архаїчному, дохристиянському періоду, який описував творення світу як взаємозачаття природи, де фігурують і стихії, і живі істоти, і мітичні герої. У 2-й руни Вайнамьойнен зображений як деміург, що засіває землю і дає їй нове, плідне й буйне життя. Та наступні руни десакралізують образ Вайнамьойнена, що, ймовірно, пов'язано із впливом християнської традиції, яка витісняла давні, поганські вірування. У 21-й руни Вайнамьойнен грає роль вже не творця й вищої істоти, а весільного музики, який хоч і пов'язаний із магією слова, але вже не проявляє магічних дійств. Це відзначає й дослідник історії фінської літератури Ейно Карху: «Послаблення язичницького впливу та поширення християнських мотивів безперечно вплинули на калевальську традицію, що призвело до виникнення пізніх сюжетів: *Засудження Вайнамьойнена*, *Вайнамьойнен не впізнає діви Велламо*. У цих рунах Вайнамьойнен постає уже не в ролі мудрого чарівника та ясновидця, а навпаки – стає об'єктом насмішок, що депоетизувало образ; позбавлений чарівного флеру, старець-чародій перетворюється на недалекого і прозаїчного старого; в русалці, яку він зловив, він бачить просто рибу, яку варто зварити та з'їсти, в прекрасному немовляті – гидку істоту, яку варто якнайшвидше знищити” [4, 32].

Опираючись на ідеї модальної логіки, доходимо до висновку, що Донька Півночі, яка зустрічає Вайнамьойнена у 8-й руни, сидючи на небесній дузі, – це не та сама Дочка

Півночі, яка одружується з ковалем Ілмаріненом у 20-й руні. «Весільний цикл» радше вибивається із загальної тканини тексту і репрезентує обряд, у межах якого будь-яка наречена асоціюється із Донькою Півночі, а наречений – з Ілмаріненом. Так само і Вайнамьойнен дохристиянської традиції не дорівнює Вайнамьойнену з останньої, 50-ї, руни. Таким чином у межах художнього всесвіту *Калевали* повсякчас фіксуємо двійників і на просторовому рівні й на рівні персонажів. Вони наділені схожими властивостями й однаковими іменами, але не тотожні одне одному.

Завдяки низхідній позиції *Калевала* фіксує депоетизацію і десакралізацію образу. У 40-вій руні Вайнамьойнен творить із щелепи шуки кантеле (музичний щипковий інструмент типу гусел) і грає на ньому, сівши на найвищій із можливих точок: “На відради вийшов скелю, / Сів на камені співання, / На сріблястій високості, / На злотистому горбочку” [13, 279]. У 44-й руні Вайнамьойнен на заміну втраченому у битві за Сампо мітичному інструменту ладнає «земне» кантеле із берези. Примітно, що у цій пісні його розташування у просторі значно знижується від скелі до порогу: “Сів старий тут Вейнемейнен / На стілець коло одвірка, / На ослін він сів камінний” [13, 299].

Висновки

В результаті аналізу тексту примітно, що Всесвіт *Калевали* – об’ємна, багатовимірна структура, яка весь час подвоюється на багатьох рівнях, вибудовуючи антитетичні пари: 1) Калевала – Похйола; 2) Небо – Море; 3) Небо – Земля; 4) Манала (царство мертвих) – царство живих; 5) Стара

культура – Нова культура; 6) Духовне – Мирське. Також вагомим аспектом є те, що простори *Калевали* та Похйоли важко ототожнити із певною «дійсною» географічною точкою, а тому Калева, що постає у різних циклах *Калевали* – не є одним і тим самим простором.

Та, незважаючи на таке об’ємне й багатокаліберне множення світів, Еліясу Льоннрота вдалося досягнути гармонійності композиції та сюжету. Епічна поема є своєрідним результатом селективної праці, адже автор і укладач зібрав під одну обкладинку руни різних епох, упорядкував їх у стрункий сюжет, очистив текст від діалектизмів і дописав окремі частини і навіть цілі пісні. Але ось таке переписування є великим і значним елементом народної пісенності, яка допускає варіативність сюжетів. Технічно давнє виконання карельських рун нагадували змагання: співець обирав собі партнера, обоє чоловіків сідали на лаву один навпроти одного, бралися за руки й розгойдувалися в такт пісні, немов перетягуючи канат. Заспівувач починав пісню, а його компаньйон мав підхопити останні слова або ж рядок і продовжити сюжет, після чого заспівувач мав переінакшити слова свого товариша. Також є свідчення, що пара співців просто по черзі виконувала пісні, і хто знав більше пісень – той і перемагав. Оскільки вже за часів Еліяса Льоннрота ця техніка поволі відмирала, а її опису не приділялося багато уваги, то нині вона є об’єктом глибшого дослідження й дискусій. Зокрема ця техніка також була оспівана на початку першої руни *Калевали*: “Положімо руку в руку, / Поєднаймо наші

пальці; / Заспіваймо ми жвавніше, / І почнім з пісень найкращих” [13, 21].

Записуючи руни відомих співців і формуючи із них літературний сюжет, Лённрот ставав символічним компаньйоном кожного співця, доповнюючи та вдосконалюючи їхні слова. Тож метафорично *Калевалу* можна описати як багатоголосся, що оспівує не так героїв, як їхню інтерпретацію тією чи іншою епохою, тією чи іншою особою. Адже світ фольклорної пісні – це варіативний світ, це безмежжя можливих світів, про які мовлять модальні логіки.

Отже, наостанок варто підкреслити функції, які виконують множинні світи Всесвіту *Калевали*: фіксують шлях переходу від епічного божества до домашнього чаклуна; описують конфлікт давнього та нового світоглядів, завдяки якому Вайнамьойнен передає владу новому володареві Карелії, залишає своє кантеле людям та зникає за обрієм; репрезентують перехід від мітологічного простору до цілісної й незалежної країни, що має свою мову, культуру й традицію.

Bibliography and Notes

1. Ингл О. П., *Финская проблематика в работах Уильяма А. Уилсона*, [в:] *Финно-угорский мир* 2013, № 4, с. 22-25
2. *Калевала* / Пер. с фин. Л. Бельского, Ленинград 1984, 574 с.
3. *Калевала* / Переклад із фінської Є. Тимченка, Київ: Основи 1995, 347 с.
4. Карху Э. Г. *История Литературы Финляндии: от истоков до конца XIX века*, Ленинград: Наука 1979, 510 с.
5. Киуру Э. С., Мишин А. И., *Фольклорные истоки «Калевалы»*, Петрозаводск 2001, 248 с.
6. Конкка У. С., Конкка А. П., *Архиппа Перттунен и Элиас Леннрот: так создавалась «Калевала»*, [в:] *Труды Карельского научного центра РАН* 2010, № 4, с. 86-96
7. Кундозерова М. В., *Образ мифической страны Похьёлы в карельских эпических рунах*, [в:] *Проблемы исторической поэтики* 2019, Том 17, № 2, с. 7-29.
8. Кундозерова М. В., *Отголоски мифа о сотворении мира в карельской руне на сюжет «состязание в пении»*, [в:] *Труды Карельского научного центра РАН* 2014, № 3, с. 53-57.
9. Лённрот Элиас, *Калевала: Эпическая поэма на основе древних карельских и финских народных песен*, Петрозаводск 1999, 583 с.
10. Ниссинен М. К., *Герои национального эпоса Финляндии «Калевала»*, [в:] *Credo Experto* 2016, № 3 (10).
11. Ракин Н. А., *Языковое своеобразие «Калевалы» и ее коми перевода (диалектизмы, архаизмы и неологизмы в переводе А. И. Туркина)*, [в:] *Ежегодник финно-угорских исследований* 2013, с. 15-28.
12. Тернавский П. А., *Мифологические персонажи «Калевалы» и шумера*, [в:] *Культурная жизнь Юга России* 2014, № 1, с. 98-101
13. Baldwin James, *Nordic Hero Tales from the Kalevala*, Dover Publications 2006, 224 pp.
14. *The Kalevala, or, Poems of the Kaleva District*, Cambridge 1963, 413 pp.
15. Kirby William, *Kalevala, the Land of Heroes*, London 2016, 342 pp.

Kateryna Shulkova

**ADVENTURE AS A GENRE DOMINANT
OF THE CHILDREN'S DETECTIVE STORY**

Berdiansk State Pedagogical University, Ukraine

Катерина Шулькова

**ПРИГОДА ЯК ЖАНРОВИТОРЧА ДОМІНАНТА
ДИТЯЧОГО ДЕТЕКТИВУ**

Abstract: The article is focused on the mechanisms of genre-making of the children's detective stories. The analysis found that adventure and detective works in their structure contain a large number of identical generic features. Their unconditional affinity has been proved: the ways of transformation of the detective text into adventure and vice versa have been singled out. Criminal prose for children in the structure contains a number of major components of the adventurous: a dynamic plot, the motive of "treasure hunt", a clear conflict between the hero and the antihero, the course of events in unusual circumstances. It is established that belligerent and wonderful adventures, various mysteries are the genre dominant for the above mentioned types of texts. Adventure prose is a pivotal source for the formation of a children's detective story.

Keywords: children's detective story, adventure prose, transformation, mystery, genre-making

Пригодницька література почала формуватися ще задовго до XVIII століття. Окремі її елементи знаходимо в античних мітах, притчах, легендах, народних казках і епосах. Гостросюжетні риси виконують жанровотворчу роль у лицарських романах і авантюрних повістях Середньовіччя. Однак становлення і розквіт пригодницької прози, у сучасному її розумінні, пов'язаний із публікацією перших пригодницьких романів-мандрів: Данієля Дефо *Робінзон Крузо*, Джонатана Свіфта *Мандри Гу-*

лівера. У XIX столітті продовжується розвиток творів на основі мотиву подорожей – Жюль Верна (*Мандрівка до центру Землі, Діти капітана Гранта, Двадцять тисяч льє під водою, Навколо світу за 80 днів*; "робінзонади" – Роберта Льюїса Стівенсона *Острів скарбів*, Генрі Райдера Гаггарда *Копальні царя Соломона*, Роберта Майкла Баллянтайна *Кораловий острів*, Редьярда Кіплінга *Книга джунглів*, Жюль Верна *Таємничий острів* тощо. Поява нових тем і сюжетів, нетипових персонажів, мотиву подоро-

жей до незвіданих країни, захопиви пригоди і боротьба “добра” та “зла” сформували нове уявлення про світ у читача, який довгий час був обмежений певними жанрово-тематичними рамцями. Відбувається руйнація усталених вимог до книги – догматизму і просвітництва, й уже ведеться мова про важливість такої категорії як естетична. Виникає категорія текстів – ті, котрі одночасно здатні розважити, але й розширити кругозір: описи екзотичних країн і місць, спосіб життя та звичаї острів’ян, мариністична тематика та інше.

На початку ХХ століття відбувається бурхливий науково-технологічний прогрес, який спричинив розширення інформаційного простору. Подорожі із незвичайних подій перетворюються у повсякденність, а пригоди – із “загадкових напівмітичних історій” [4] стають регулярними колонками у газетах. Саме у цей період здійснюється трансформація пригодницьких жанрів і виникають наступні субжанри: наукова фантастика, детектив, авантюрно-утопічні твори, дитяча пригодницька проза.

Пригодницька (авантюрна) література – традиційна та широковідомома і серед юних читачів. Гостросюжетні елементи складають підґрунтя багатьох жанрів дитячої прози. Пригодницькі та детективні твори у своїй структурі містять велику кількість однакових родових ознак, що вказує на їх безумовну спорідненість: “кожний із цих видів і жанрів має свої характерні особливості, але водночас...за своїми досить стійкими структурними принципами вони мають багато спільного, що об’єднує їх в особливий світ – світ літератури

пригод” [10]. Більшість дослідників визначають “детектив” як жанр або метажанр (субжанр) пригодницької літератури. Потреба у дослідженні жанрової домінанти дитячих детективів зумовила появу цієї статті. Ми спробуємо визначити та розглянути механізми жанротворення дитячої детективної прози. Для цього проаналізуємо теоретичні розвідки літературознавців, присвячених “детективу” як різновиду пригодницької белетристики; окреслимо основні компоненти пригодницької прози у структурі сучасних дитячих детективів.

На сьогодні існує чимало теоретичних розвідок, присвячених проблемам генези, поетики, жанротворчих принципів і типу героя детективної прози як різновиду пригодницької. Це питання висвітлено у студіях А. Вуліса [6], Я. Бригадир [2], А. Бритікова [3], Н. Вольського, Дж. Кавелті [16], Т. Кестхеї [8], Т. Качак, Л. Кицак, Л. Мошенської [10], С. Філошенко [14], В. Шкловського [15], а також у різноаспектних дослідженнях М. Бахтіна, М. Славинського, Ю. Коваліва, А. Наркевича, О. Романенко, А. Ткаченка та інших.

Джон Кавелті зараховує пригодницькі, романтичні та детективні твори до жанру “популярної белетристики” [16]. Він визначає побудову цих текстів як “формульну” і надає їм наступне сукупне визначення: “оповідання, у яких один герой або група протагоністів долають перешкоди і небезпеки, виконуючи певну важливу чи моральну місію” [16, 39]. Вищезазначені жанри представляють загальні для всіх культур і періодів архетипні, універсальні різновиди історій [16, 37].

А. Наркевич у статті *Детективна література* [11] розглядає пригодницьку літературу не як жанр, а “сукупне поняття, що не має строго визначених меж і застосовується для позначення багатьох літературних жанрів, які об’єднані лише пригодницькою тематикою, фавулою, сюжетом (тобто схожістю сюжетної структури) або мотивами” [11, 973]. Літературознавець виокремлює низку специфічних властивостей авантюри: динамічність оповіді; несподівані повороти дії; велика кількість загадок; сюжети насичені переслідуваннями, викраденнями, катастрофами; історія розгортається у незвичайних умовах; чітко виражена протилежність між позитивними та негативними персонажами. Таким чином, за первинне підґрунтям і змістове наповнення дефініції “пригодницька література” виступають: “наукова фантастика, кримінальна проза та романи-мандрівки” [974], які можуть утворювати між собою гібридні жанрові сполуки.

Джойс Дж. Серікс у розвідці *Читачький консультативний довідник із літературних жанрів* [18] презентує багатоструктурну класифікацію масових жанрів. Відповідно до цієї типології, дослідниця зараховує пригодницькі тексти, романтичний саспенс, трилер та саспенс до категорії “адреналінових жанрів” [18, 3], а детективні, художню прозу, психологічний саспенс, наукову фантастику – до “інтелектуальних” [18, 4]. Проте, якщо говоримо про дитячий детектив, то не можемо однозначно пов’язувати його з певною групою. Кримінальна проза для дітей переважно інтелектуально-адреналінова. Обов’язковими елементами цих

книжок є: розплутування злочинів, розгадування таємниць, поєднання окремих частин “пазлу” в єдине ціле, ерудованість героїв у різних наукових дисциплінах, оперування професійною термінологією. Поряд із цим, твори містять сцени переслідування, сутичок, фінальної бійки, смертельної небезпеки, які тримають юних читачів у надзвичайній напрузі та “захоплюють подих”. Спираючись на розвідку Джойс Дж. Серікс, окрім зазначених рис, можемо виділити наступні ознаки, що водночас характеризуватимуть детективну та пригодницьку белетристику:

1. Розвиток сюжету оповідання динамічний, оскільки протагоніст рухається від одного небезпечного епізоду до іншого. Події відбуваються протягом певного проміжку часу, а маркери хронотопів, які зустрічаються у розділах книги, окреслюють темп.

2. Сюжетна лінія фокусується на місії, перепонах і загрозах, що зустрічаються на цьому шляху. Пригоди і небезпека мають першочергове значення, бо головний персонаж знаходиться у життєво важливих ситуаціях із яких він має врятувати себе та інших. Тоді настає “щаслива кінцівка”.

3. Завжди є позитивний герой, яким читачі захоплюються й із яким вони (сюжетні події) пов’язані. Завдяки своїй винахідливості та майстерності він виконує свою небезпечну місію.

4. Різноманітні мапи, твори мистецтва, антикваріят, предмети старовини скрізь зустрічаються в оповіданнях і слугують фоном для зародження інтриг.

5. Настрій книжок подеколи напружений, неспокійний, похмурий через загрозу життю протагоністів.

6. Побутова мова, сленг та жаргон приваблюють читача, запрошують долучитися до пригод і пришвидшують процес ідентифікації із головним героєм [18, 21-22].

Більшість літературознавців визначають категорію “таємниці” як провідний жанротворчий принцип пригодницької літератури. Наприклад, Віктор Шкловський зараховує “таїну” до сюжетних засобів [15, 126]. Вони вводяться до оповідань з метою підсилити цікавість подій або можливості їх подвійного осяяння. В. Шкловський акцентує, що велика кількість книжок пригодницької белетристики у самій назві містять зазначену дефініцію або її синонімічні еквіваленти. Як-от, доволі розповсюджено у заголовках дитячих детективів: *Ненсі Дру і таємниця лісного будиночка*, *Ненсі Дру і таємниця “Бузкового готелю”*, *Таємниця старого дуба* (усі повісті із серії К. Кін Ненсі Дру); *Секрет бабусиної колекції*, *Секрет синьої теки* (серія *Даша і Ко* К. Вільмонт); *Таємниця підводного човна*, *Таємниця козацького скарбу*, *Таємниця зміїної голови* А. Кокотюхи; *Суперагент 000. Таємниця золотого кенгуру*, *Таємниця смарагдового дракона* Л. Вороніної; *Загадка закритого ящика*, *Секрет пролитих чорнил* (серія *Мейзі Гітчінс* Г. Вебб) тощо. А. Вулліс услід за В. Шкловським наголошує, що “таємниця” – “п’ятий вимір художнього простору авантюрного тексту. Своєрідний спосіб організації матеріалу, тобто літературно-композиційний прийом, який утворює обставинні комплекси, що «напружують» сюжет” [6, 255]. Отже, природа

загадки окреслює стильову доміанту твору, особу та функції головного героя.

Аналіз детективної прози для дітей допоміг виявити наступні види “таємниць”: кримінальні (крадіжки, викрадення людей, убивства); навколишнього світу (дивовижні природні явища і Всесвіту); містичні (потойбічні світи, істоти, предмети); мистецтвознавчі; сімейно-побутові. Часто автори вибудовують інтригу оповідання з “історичного зерна” [1, 44]. Б. Бегак зауважує: “Наука і мистецтво – предмет пошуків і таємничий об’єкт, що розкривається. Вони входять до дитячого роману авантюра на тих же правах, що і традиційні зловісні цінності пригодницького твору, тобто джерела бурхливих пристрастей та жорстоких злочинів” [1, 44]. Ця теза, в свою чергу, пояснює чому основою зав’язки текстів дитячих детективів стають різноманітні зашифровані документи, старовинні рукописи, гравіювання або символи на стародавніх реліквіях. Їх пошук та знахідка створюють перебіг подій у сюжеті, подальше розшифрування, яке приводить героїв до омріяного скарбу – є кульмінацією, а розв’язка пов’язана з викриттям і затриманням зловмисників.

Наприклад, як у повісті Олександра Єсаулова *Кенінгова колекція. Справа № 1* (серія *Дитячий детектив*), про юних детективів з Горобинівки – Олексія (Льоха Голмс), Мишка (Миха Ватсон), Настусі (мадам Бонасьє). Одного разу хлопці зустріли незнайомців Боса і Сержа, які згідно з якимсь папірцем шукали вулицю Маленкова. Розпитавши батьків, діти дізнались що це стара назва (зараз Інтернаціональна). За дивним збігом

обставин, дорослі чоловіки загубили листок і його підбрали Льоха та Миха. Це виявився елемент з “Акту від 15.07.1945 року” [7, 12], який про щось склали і підписали “члени комісії, начальник ешелону 3240 майор тов. Козелков, головний доглядач тов. Лисичко і співробітник тов. Перепелиця” [7, 12-13].

Нишпорки припустили, що уривок має цінність і відношення до Другої світової війни – певне місце скритку антикваріату, награвованого фашистами за час протиборства. В ході розслідування компанія спочатку намагалася віднайти локацію за намальованим пляном, а потім підійшли до справи під іншим кутом – створення списків київських музеїв із повоєнними експонатами та коштовностями, що відкрились після фашистської окупації. Знайшовши три виставкові зали і поговоривши з їх працівниками, дітлахи розшукали одного із співробітників Музею російського мистецтва та фігуранта акту – Павла Лисичка. Чоловік повідав історію про голландського фінансиста ХХ століття Кенінґа і його Кенінґову колекцію, частина якої була продана Гітлерові: “роботи великих майстрів – Бройгеля, Босха, Рембрандта, Дюрера, Гольбайна, Кранаха-старшого, Рафаеля, Леорнардо да Вінчі, Фрагонара, Ватто та Гойї, Альтдорфера. О... Це було славне зібрання! Дві тисячі шістсот сімдесят один малюнок і сорок сім полотен” [12, 83]. Малярське зібрання було поділене на три частини і до України було направлено сто тридцять дев’ять малюнків і три ґравюри. Однак, при транспортуванні у 1945 році, до вагона з картинами просочилася вода, підмочила п’ять аркушів, які повністю розмogli і всі фарби

на них розчинилися. Лисичкові таке виявилось дивним і акт припинили складати. Він додав ще, що Перепелиця працював також у музеї і його за недобрих обставин: “заарештували й посадили, чи звільнили з НКВС” [12, 86]. За допомогою методу “мозкового штурму” детективний квартет зрозумів – скарб прихований у джерелі на подвір’ї Костянтина Івановича. В цей момент починається розвиток кульмінації оповідання. Після декількох годин шукачі отримали омріяне – тайник-гільзу від артилерійського снаряда невеликого калібру з малюнками. Увесь час за нишпорками спостерігали Бос та Серж і тільки-но вони втратили пильність Серж викрав гільзу. Розв’язка повісті О. Єсаулова *Кенінґова колекція. Справа № 1* присвячена затриманню Сержа-крадія та реконструкції подій 1945 року у вигляді авторської вставки. Дійсно, декілька картин вирішив поцупити Перепелиця, але у нього його теж вкрали – сантехнік музею, який передав уривок акту своєму онукові Босу.

Французький письменник, соціолог, філософ і літературний критик Роже Каюа у праці *Відповідальність і стиль. Нариси про форми уяви* [17] аналізує особливості фабульної побудови пригодницьких та детективних творів. Насамперед він звертає увагу на різницю у розгортанні подій: у пригодницькому романі розповідь розвивається “за ланцюгом подій” [17, 168], а у детективному – “йде шляхом відкриттів” [17, 168], тобто по мірі того, які факти або докази стають відомі нишпорці. У детективі “виклад подій просувається з інциденту, який є завершальним і кінцевим, і, стаючи його передумовою, повертається до причин, які викликали

трагедію” [17, 169]. Зважаючи на це, Р. Каюа наголошує, що кримінальну книгу без зайвих зусиль можна перетворити на авантюрну і навпаки – за допомогою композиційної інверсії.

Переважає більшість сюжетів дитячого детективу, насправді, будується не хронологічно, тобто коли наступна дія впливає з попередньої, а реверсивно. Причини скоєння правопорушення, його наслідки або таємниці подаються реципієнтові не логічним ланцюгом. Інтрига оповіді будується навколо загадки, яка вирішується лише наостанок. Наприклад, як-от у серії книг Сера Стіва Стівенсона (справжнє ім'я Маріо Паск'юалотто) *Агата Містері*. Знаковим є те, що письменник взяв такий псевдонім, бо Р. Л. Стівенсон – його улюблений англійський автор пригодницьких романів і повістей. У них зображуються пригоди 14-річного учня престижної школи приватних нишпорок “Око Інтернешнл” та його 12-річної двоюрідної сестри Агати Містері. Серія отримала таку назву, оскільки, генієм дедукції виступає саме дівчинка, а не її брат, який навчається у спеціалізованому закладі. Перш за все звертаємо увагу на те, що у кожній книзі серії ще до прологу є сторінка з малюнком мапи та змістом секретного завдання для вихованця Ларрі Містері: “Пункт призначення: місто-держава Ватикан – Італія. Мета: вияснити, хто викрав із бібліотеки Ватикану секретний заповіт відомого художника Рафаеля Санті” [12, 6]. Таким чином, розкриваючи зміст справи до початку розповіді, автор зацікавлює та заохочує до прочитання.

Інформація, яку отримують Агата та Ларрі Містері у зав'язці, подаєть-

ся у вигляді нелінійних “кінематографічних камбеків” (від англ. *comeback*), тобто повернень у минуле, з метою відтворити хід подій, а саме: 1) зустріч із капітаном Швайцарської гвардії (офіційні Збройні сили Ватикану) Акселем фон Брагштайном, який уводить у курс справи підлітків; → 2) бесіда з робітниками архіву, які мали справу з документом (за збігом обставин дядько Алджернон Містері); → 3) огляд місця та спроби реконструкції дій зловмисника; → 4) розмова з власником заповіту Рафаеля Санті – графом Балестеро (як заповіт потратив до нього); → 5) встановлення факту крадіжки електронної копії реліквії з секретного інформаційного архіву.

Відпрацювавши початковий етап дізнання, юні нишпорки переходять на наступну фазу розслідування, що репрезентована вже стежкою знахідок. Сторінка за сторінкою письменник потрохи відкриває читачам завісу секрету. Дітям вдалось відновити цифровий дублікат заповіту через спеціальний шпигунський пристрій “ІнтерОко”. Проте, його переклад ставить перед слідчими розв'язання нового завдання – декодувати приховане у ньому старовинне послання від тосканського мистця Джорджіо Вазарі, який залишив помітку на тестаменті, складаючи життєпис Рафаеля Санті: “На цій картині Рафаель та його Світло... Їх таємниця буде вічно зберігатися у кімнаті... в серці землі...” [12, 95]. Для того щоб це розшифрувати, пошуковцям необхідно віднайти другу частину напису в теці з іншими нотатками Вазарі. Заповітна папка знаходиться у будинку графа. Без вагань Агата та Ларрі проникають до домівки Балестеро

та здобувають відсутній елемент: “На цій картині Рафаель та його Світло стають подружжям на землі і подружжям на небі. Їх таємниця буде вічно зберігатися у кімнаті, яку побудували за вказівкою Маестро, в серці землі та під високим куполом поблизу небесного обр’ю” [12, 95]. Отже, заповіт містить інформацію про скрипток останньої картини італійського художника, де зображений Рафаель Санті і його улюблена жінка Форнаріна. Спираючись на нові факти, діти-детективи встановлюють мету крадіжки – пошук і продаж полотна.

Наступний крок нишпорок – знайти “код” послання. З цього моменту розповідь у книзі розгортається у поступальному русі. Цього разу в пригоді стають ґрунтовні знання дядька-палеографа Алджернона: “Він підняв руку і вказав на гігантський купол собору Святого Петра. – Небесний обр’ю, мається на увазі, зображення небесного обр’ю на відомому *Страшному судді*: так називається фреска на вівтарній стіні Сікстинської капели, що розташована зліва від собору!” [12, 101]. “Шукачі скарбів” вирішили перевірити свої здогадки і рушили до підземелля собору Святого Петра. Оскільки це місце закриті для широкого загалу, їх супроводжує представник охорони. Блукаючи ватиканським Некрополем, делегація знаходить фальшиву стіну-тайник звідки дістає картину. Одразу ж оповідь досягає своєї кульмінації, коли капітан Швайцарської гвардії наводить зброю на Агату, Ларрі та Алджернона і зриває з себе “маску”. Саме Аксель фон Брагґштайн є крадієм. Усі таємниці розкриваються, вибудовується логічний ланцюг історії: першопричини лиходійства,

його реалізація, подальший плян дій та причини змін у ньому і щирсердного зізнання скоєного правопорушником.

Основною рисою пригодницької літератури є перенесення подій у віддалену від власної домівки, незвичну, екзотичну, фантастичну або казкову місцевість. Доволі часто у дитячому детективі розшукова діяльність юних слідчих може починатися у новому для них місці, порушуючи звичайний ритм життя: йдеться, наприклад, про поїздку до родичів в інше місто. Основна мета, яку переслідують автори – вразити, здивувати і авжеж розширити кругозір юних читачів. Наприклад, у книзі *Таємниця підводного човна* Анадрія Кокотюхи [9] – діти Данило, Богдан і Галка відвідали на літніх канікулах Крим і зупинили зловмисника, який хотів заволодіти скарбами першого підводного човна Українських військово-морських сил *Сом*.

У текстах обов’язково зберігається “ефект вірогідності” [13]: реальні топографічні назви, дати, імена історичних постатей, маркери буденності (житло, одягу, фірми товарів тощо). Т. Табунщик зазначає, що “вся стилістика пригодницької літератури спрямована на те, щоб створити цілісний художній світ, який живе за своїми законами й не поступається в правдивості реальному світові” [13]. Як-от, у повісті Олександра Єсаулова: “Флот ще за царя Миколи Другого почали оснащувати підводними човнами. Згодом туди доставили новенький, необстріляний – для випробувань. Назвали його *Сом*. І ось команда цього самого *Сома* першою з підводних човнів підняла український прапор. А згодом, *Сом*, як і ча-

стина чорноморських кораблів, став військовою флотилією нової Української республіки” [9, 160-161]. Або у Лесі Ворониної про Суперагента 000 – Гриця Мамаю (книга *Суперагент 000. Таємниця золотого кенгуру*): “Він накинув на плечі незмінну шкірянку, натягнув обтислі джинси фірми «Levi’s», кросівки «Reebok» і зручно вмовстився на шпичастому хребті крокодила Кирила” [5, 35] (*Історія друга – дивовижна. Пастка у підземеллі*).

Пригодницьку літературу характеризує ще особливий тип героїв. Як зауважує Дж. Кавелті, – “це люди, які чинять чудеса замість нас” [16, 224]. Письменники створюють образ унікального індивіда. У дитячих детективах змальовані як особи з винятковими розумовими здібностями, які володіють дедукцією, аналізом, синтезом, винахідливістю. Поряд із цим персонажі можуть бути наділені суперфізичними даними або “надлюдськими” якостями (екстрасенсорика). Наприклад, образ Гриця з повістей Лесі Ворониної: “Гриць Мамай мав чорний пасок майстра карате, а крім того володів усіма секретами ушу, дзю-до, кун-фу, вільної боротьби, кікбоксингу, опанував магічну боротьбу індіанського племені крі, а що найголовніше, розшифрував таємні прийоми давньоукраїнської боротьби, замасковані в народному танці гопак” [5, 17]; “Він напружив усі свої фізичні й моральні сили і вдався до мистецтва гіпнозу. Цим мистецтвом він оволодів у буддійському монастирі на Тибеті” [5, 21] (*Історія перша – неймовірна. У паці Крокодила*). Головний герой обов’язково демонструє позитивні риси характеру, як-от: допомога, захист, відновлення

справедливості, вірність, самопожертва. У творах чітко виражений поділ на позитивних та негативних (антиподи) центральних постатей.

Таким чином, детальний аналіз низки дитячих детективів дав змогу підтвердити тези Р. Каюа. По-перше, тяжіння жанру детективу до інверсивної фабульної побудови. По-друге, легкий перехід детективного тексту в пригодницький і навпаки, однак, не обов’язково вдаватися до композиційної перестановки, просто необхідно прибрати елементи злочину і процесу розслідування чи вставити злочинську інтригу. Погляди французького дослідника щодо тільки лінійної або «зворотної» організації вищезазначених творів є дещо хибними. У сучасній дитячій пригодницькій та кримінальній белетристиці розповідь розвивається як реверсивно, так і в логічній послідовності. Це не є провідним жанровотворчим принципом. Проте, здатність вищезазначених жанрів без зайвих зусиль переходити один в інший вказує на їх безсумнівну етимологічну спорідненість.

У ході дослідження також були визначені наступні компоненти пригодницької прози у структурі сучасних дитячих детективів: рухливий, цікавий, гостроцікавий сюжет з непередбачуваними поворотами дій; чітко виражений конфлікт позитивних та негативних героїв; ідеалізований герой, часто обдарований надприродними здібностями; обов’язкова наявність таємниці / загадки, мотиву «пошуку скарбів», квесту та складання «пазлу»; перенесення подій твору в екзотичну або чарівну країну. Зазначенні особливості визначають стилістику дитячої детективної

літератури загалом, яка одночасно розважає і сприяє розвитку у дитини загальнолюдських культурно-моральних уявлень.

Bibliography and Notes

1. Бегак Борис, *В мире приключений (Приключеская литература для детей)*, [в:] *Новое в жизни, науке, технике* 1979, Серия: *Литература*, № 3, 64 с.

2. Бригадир Ярослава, *Український ретродетектив початку XXI століття : генеза і жанрові особливості*, Web. 27.02.2019. <<http://scc.univ.kiev.ua/upload/iblock/pdf>>.

3. Бритиков Анатолий, *Детективная повесть в контексте приключенческих жанров*, [в:] *Русская советская повесть 20–30-х годов*, Ленинград: Наука 1976, с. 408-453.

4. Булычева В. П., *Приключенческая литература: история изучения и жанровая природа*, Web. 17.05.2019. <<http://www.fundamental-research>>.

5. Воронина Леся, *Суперагент 000. Таємниця золотого кенгуру*, Вінниця: 2004, 192 с.

6. Вулис Абрам, *В мире приключений. Поэтика жанра*, Москва 1986, 384 с.

7. Єсаулов Олександр, *Кенінгова лекція. Справа № 1*, Вінниця: Теза 2013, 160 с.

8. Кестхейи Тибор, *Анатомия детектива: следствие по делу о детективе*, Будапешт: Корвина 1979, 272 с.

9. Кокотюха Андрій, *Таємниця підводного човна*, Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га 2013, 272 с.

10. Мошенская Лидия, *Жанры приключенческой литературы. Генезис и поэтика*, Web. 09.01.2019. <<https://search.rsl.ru/ru/record/0100>>.

11. Наркевич Александр, *Детективная литература*, [в:] *Краткая литературная энциклопедия: В 5-ти томах*, Москва 1964, Том 2, с. 606-608.

12. Стівенсон Сер Стів, *Арама Містери. Крадіжка у Ватикані* / Переклад із англійської В. Чайковського, Київ: Рідна мова 2018, 128 с.

13. Табунщик Тетяна, *Пригодницька література: генезис, специфіка й особливості становлення*, Web. 18.03.2019. <<http://www.irbis-nbuv.gov.ua>>.

14. Філоненко Софія, *Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр*, Донецьк 2011, 432 с.

15. Шкловский Виктор, *Новелла тайн*. [в:] *Idem, О теории прозы*, Москва: Федерация 1929, с. 143-177.

16. Cawelti John, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, IL: University of Chicago Press 1977, 344 pp.

17. Caillois Roger, *Odpowiedzialność i styl. Eseje o formach wyobraźni* / Przekład z franc. J. Błoński, J. Lisowski, K. Dolatowska, Warszawa: PiW 2019, 340 s.

18. Saricks Joyce, *The Readers' Advisory Guide to Genre Fiction*, Chicago: American Library Association 2009, 387 pp.

Olena Pletena

**CONSPIRACY NOVEL AS A CROSS-CULTURAL PHENOMENON
IN THE CONTEXT OF MASS LITERATURE
OF THE LATE 20TH – EARLY 21TH CENTURY**

Kherson State University, Ukraine

Олена Плетена

**КОНСПИРОЛОГІЧНИЙ РОМАН ЯК КРОСКУЛЬТУРНЕ ЯВИЩЕ
У КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Abstract: The presented article deals with the problems of studying mass literature as a socio-cultural phenomenon; the range of issues raised in the literary-critical and literary receptions of the conspiracy novel are outlined; the approaches to distinguishing the invariant of the conspiracy novel as formulaic (in John G. Cawelti's terms) are analyzed; the structural-semantic invariant of D. Brown's conspiracy novel as a genre model is described, which makes it possible to trace its modifications in the conspiracy prose of other authors.

Keywords: mass literature, conpsirology, invariant, formulaic literature, modification

Масова література кінця ХХ – ХХІ століть є складним і неоднорідним явищем із власною структурою та рівнями. У сучасній гуманітаристиці її вивчають літературознавці, лінгвісти, критики, культурологи, соціологи, що засвідчує міждисциплінарність підходів. Дослідницьке поле охоплює декілька концептуальних аспектів, а саме: співвідношення «високої» (елітарної) та «низької» (масової) літератур у ситуації постмодерну; питання взаємодії художніх практик та кітчу як одного з проявів специфіки масової літератури; проблеми терміносистеми масової літератури та її наближення до міжнародних дефініцій; визначення жанрово-тематичних

канонів масової літератури; розглядаються проблеми авторства, гендерний дискурс масової літератури тощо.

Найбільш гострою є проблема співвідношення «високої» та «масової» літератури, що потребує чіткого розуміння критеріїв їх розмежування. Впадає в око поляризація думок: згідно із першою точкою зору, масова література відноситься до «ціннісного низу» внаслідок її «формульності», стильової клішованості, спрямування на невибагливі естетичні смаки (В. Халізов, Д. Макдональд та ін.) [10, 130-131]. Із протилежної позиції масова література визначається як соціокультурне явище, що розвивається за своїми законами. Так, Міхаїл Гаспа-

ров стверджує, що «масова культура не заслуговує зневажливого презирства. Масова – вона і є справжня та представницька, а елітарна, авангардна культура складається з серійного виробництва духових цінностей лише як експериментальна лабораторія» [5, 174]. Утім, незважаючи на антиномію вихідних позицій, загальним для них є визнання, що масова література як обов'язкову антитезу має «вершинну культуру» (Юрій Лотман).

Спільною для двох протилежних точок зору на масову літературу є думка про мінливість кордонів між елітарною та масовою літературами. Так, дослідники (Дж. Кавелті, Ю. Лотман, Я. Мукаровичовський) стверджують, що оскільки поняття масової літератури перш за все соціологічне, визначити «канон» правильних текстів раз і назавжди неможливо, бо критерії естетичної цінності творів історично мінливі та не є абсолютними. Широко відомо зневажливе ставлення до творів Вільяма Шекспіра у XVIII столітті як до «варварських», утім уже декілька століть поспіль літературна репутація драматурга як світового клясика не підлягає сумніву. П'єси В. Шекспіра входять до канону багатьох інонаціональних літератур, зокрема до числа тих 26 письменників, яких американський критик Гарольд Блум включає до свого «західного канону» [4, 120]. Отже, межі «високої» та «масової» літератур порушуються в залежності від зміни історико-культурних епох (С. Аверінцев, М. Гаспаров, А. Михайлов), а також спостерігається перетин кордонів та взаємозбагачення цих гілок літератур у постмодерному просторі (Л. Фідлер).

Зважаючи на усю багатовекторність вивчення масової словесности у ситуації постмодерну, виникає необхідність глибокого осмислення окремих жанрів, що залишаються на маргінесі дослідницької уваги. Таким актуальним, але недостатньо дослідженим, є жанр

конспірологічного роману – одного із популярних різновидів масової літератури кінця XX – початку XXI ст. Причин тому декілька, але головна – методологічна. Сучасне літературознавство поки ще розробляє методологічні підходи та відповідний інструментарій до вивчення масової словесности, у тому числі й до аналізу сучасних авантюрно-пригодницьких, детективних жанрів, що суттєво відрізняються від клясичних.

Актуальність дослідження масової літератури, у тому числі конспірологічної прози, продиктована кардинальними поворотами як у соціокультурному просторі, позбавленому традиційного літературоцентризму, так і у пріоритетах читацьких інтересів. Зміна домінантного коду культури, розшарування читацької аудиторії визначають читацький «попит» на твори, що в доступній формі тлумачать вічні проблеми буття, задовольняють інтелектуальні запити, розширюють культурні обрії реципієнта і в такий спосіб збагачують його життєвий та культурний досвід. Саме такими творами, розрахованими на різноманітну за уподобаннями аудиторію, є конспірологічна проза У. Еко (*Маятник Фуко*, 1988, *Празьке кладовище*, 2010), А. Переса-Реверте (*Клуб Дюма, або Тінь Рішельє*, 1993), С. Кінга (*22/11/63*, 2011), М. Перла (*Дантів клуб*, 2003), Д. Естуліна (*Хто править світом? Або вся правда про Більдерберзький клуб*, 2019). Українська масова література теж не стоїть осторонь світових процесів. Конспірологічні романи представлені у творчому доробку відомого майстра пера В. Єшкілева (*Богиня і Консультант*, 2009; *Усі кути трикутника*, 2012; *Ситуація «нуль», або Побачити Алькор* 2010, 2017), а також у творчості молодих письменників О. Михеда (*Астра*, 2015), О. Українця (*Малхут*, 2017).

Наукові розвідки, присвячені конспірологічній прозі, нечисленні – переважно це рецензії, читацькі відгуки, статті літературознавчої та культуртре-

герської спрямованості. Поява дисертацій Т. Амріяна [1] та Д. Слесаревої [9] є свідченням того, що конспірологічна проза стає самостійним предметом дослідження літературознавчої науки.

У доробку науковців здійснюються компаративні зіставлення конспірологічного детективу в закордонних літературах (Т. Амріян); розглядається поетика конспірологічного роману (Д. Слесарева); аналізується часо-просторова організація прози Дена Брауна (О. Старостенко); простежується гібридна жанрова природа романів Дена Брауна (А. Балод, Н. Гура, О. Бойко); визначається роль і значення релігійної тематики в романах Дена Брауна (О. Бессараб); окреслюються жанрові кордони між криптоісторичними романами, альтернативно-історичною фантастикою та конспірологічною прозою (О. Бровко, О. Дудник), простежуються кореляції між шпигунським та конспірологічним романами (Т. Амріян, Д. Голуб); виявляється мітопоетична складова конспірологічної прози В. Єшкілева (О. Гольник). Особливу увагу дослідників привертають авторські стратегії надбання «символічного капіталу» (П. Бурдьйо), що сприяють комерційному успіху конспірології тощо.

Усі точки зори, узагальнені та систематизовані, складають наукове підґрунтя для дослідження роману «денбраунівського типу», який цілком справедливо вважають жанровою моделлю конспірологічного роману. Як зазначає автор фундаментальних досліджень конспірологічного детективу Тігран Амріян, *Код да Вінчі* (2003) Дена Брауна став всесвітньо відомим бестселером і зайняв перші рядки всіляких гіт-листів, остаточно сформувавши жанр конспірологічної детективу або конспірологічний трилера у масовій літературі [2, 236].

Проблема виокремлення інваріанту прозового твору набуває особливого значення у постмодерністській ситуації

розмивання жанрових структур, деканонізації традиційних жанрів, актуалізації метажанрових утворень. Інваріант є кроскультурною категорією сучасних досліджень. У тих чи інших аспектах це поняття розглядається літературознавцями, які визначають інваріант як «ідеальний тип художнього твору», «теоретичну модель жанру», «ідеальну абстрактну схему» та пов'язують із такими ключовими поняттями, як «ядро жанру» (Ю. Тинянов, Г. Поспелов), «пам'ять жанру» (М. Бахтін), «внутрішня міра жанру» (Н. Тамарченко), «інваріантні теми / мотиви» (А. Жолковський). За визначенням І. Погорєлової, інваріант жанру – це «незмінна частина жанрової структури, що охоплює конструктивне ядро жанру і компоненти, ним задані» [7]. Інакше кажучи, це константи художнього тексту, що зберігаються у видових модифікаціях того чи іншого жанру як варіантів.

На відміну від тих жанрів роману, що знаходяться у «становленні» (див. у М. Бахтіна: «Роман – ще неготовий жанр. Жанровий кістяк роману ще далеко не затверднув...» [3, 67], конспірологічний роман як різновид «формульної» (за Дж. Кавелті) літератури, має сталі канонічні структури. Яким шляхом можна реконструювати інваріант, що має в собі загальні характеристики класи об'єктів? Н. Тамарченко називає два підходи: 1) відшукати «ідеальну модель» з-поміж ранніх художніх творів цього жанру, виокремити генетично зумовлений комплекс усталених рис, щоб екстрополювати їх «на низку пізніших і різною мірою близьких [...] жанрів»; 2) реконструювати структурний інваріант шляхом виявлення константних ознак, які зберігають «пам'ять жанру» на всіх етапах жанрової еволюції [10, 23]. У своєму дослідженні обираємо перший шлях. Отже, мета – на матеріалі циклу романів Дена Брауна про професора Роберта Ленґдона як «теоретичної моделі жанру» виокремити структурно-семан-

тичний інваріант конспірологічного роману, що дає змогу простежити його подальші модифікації у масовій літературі кінця XX – початку XXI століття.

«Постмодернізм – це легковажне дитя кінця XX ст. – впустив нарешті масову культуру і змішав її з елітарною» [8, 245]. Цикл романів Д. Брауна – *Янголи і демони* (*Angels & Demons*, 2000), *Код да Вінчі* (*The Da Vinci Code*, 2003), *Втрачений символ* (*The Lost Symbol*, 2009), *Інферно* (*Inferno*, 2013), утворюючи за низкою інваріантних рис жанровий канон конспірологічного роману нового типу, збагачуються ознаками інших жанрів та прийомами «високої» літератури. Виникає нелінійна, різноспрямована, антиєрархічна структура твору, де порушуються клясичні норми та канони, виникає синтез жанрів, стилів, вільних експериментів із шедеврами попередніх епох. Так, структурно-семантичним інваріантом конспірологічного роману Д. Брауна є застосування інтелектуального контексту (теорії перенаселення Землі, ідеї трансгуманізму, фізичні теорії Великого вибуху), елементів агіографії (історія Святої Лючії), апокрифів (апокрифічне Євангеліє від Томи), жанрових рис травелогу (розділ 69 *Інферно* – путівник по Венеції), історичного (альтернативно-історичного, псевдо-історичного) роману, використання поетики готичного роману (опис підвалів, лабіринтів, галерей як хронотопу; наявність рис готичних злодіїв у деяких персонажів), культурного контексту.

Саме тому жанрову форму творів циклу про професора Роберта Ленґдона літературознавці визначають як «thrillers, spy stories, crypto stories, mystery-detective fiction stories, conspiracy fiction crypto stories» і навіть «thrillers for intellectual readers» [6, 7] а також «арт-детектив» та «культурологічний детектив». Подібна «стракатість» пояснюється не тільки тим, що Ден Браун об'єднує у творі одразу кілька

жанрових форм, а й інтерлітературними та кроскультурними чинниками, які тісно взаємопов'язані. Все це свідчить про таку інваріантну рису конспірологічного роману, як поліжанровість. Із жанровою поліфонією конспірологічного роману «денбраунівського типу» пов'язаний принцип подвійного кодування, що забезпечує декілька рівнів прочитання, розрахованих водночас і на інтелектуального читача (глядача) і на носія масової свідомості.

Інваріантною рисою конспірологічного детективу Дена Брауна є інтертекстуальність та паратекстуальність (за класифікацією Жерара Женетта). Репрезентація тем та образів світового мистецтва, езотерики, сучасної наукової проблематики, алюзій із кіно, політичних дискусій, історії, цитатій на рівні жанрів, стилів, сюжетів. Так, назва його останнього на сьогодні твору *Інферно* є алюзією на першу частину *Божественної комедії* Данте Аліґ'єрі, що засвідчує паратекстуальність (за Ж. Женеттом) взаємодії із претекстом. Позатекстовими елементами, що створюють ілюзію документальності, отже історичної достовірності, є наведені автором численні карти, малюнки, коментарі тощо.

На нашу думку, Ден Браун демонструє амбівалентне ставлення до літератури масової культури. Його репрезентує пропозиція редактора, який іронічно радить Ленґдонові написати свій бестселлер під назвою *50 відтінків іконографії* – алюзія на твір Е. Л. Джеймс та відомий блок-бастер як вимірив комерційного успіху, на який, звісно, не може розраховувати елітарна література. Романи Д. Брауна є яскравим зразком нонселекції, бо поряд із названими алюзіями, автор включає цитати із *Божественної комедії* (найбільш популярна – «любов, що водить сонце і світила»), створює стилізації цього твору (лист Бертрана). Наявність інтертекстуальності та паратекстуальності вважаємо інваріантною рисою поетики, що при-

таманна конспірологічному роману Д. Брауна.

Конспірологічний роман Дена Брауна, створений на перетині політичного та шпигунського дискурсів, «підпорядкований ідеї глобальної, всесвітньої змови» [1, 9]. В основу «конспірологічного» сюжету Д. Брауна покладено версію світової змови «таємних сил» проти усталених інституцій із метою спричинити хаос, захопити владу, встановити тотальний контроль над світом, наблизити суспільство до есхатологічного кінця. Тому є протилежні «світлі сили», які намагаються їм перешкодити та викрити цю глобальну змову. Отже, дві сюжетостворюючі константи конспірологічного роману – змова і детектив – створюють фікціональну реальність твору. Цікаво акцентувати парадокс, пов'язаний із історичним дискурсом цього жанру. На тлі постмодерністської недовіри до «великих наративів», переконання, що «історію пишуть», конспірологія набуває обертів популярності, тому що знаходиться чимало тих, хто готовий повірити в існування «утаємненої реальності» у вигляді таємного світового уряду, різного роду окультних сект та таємних орденів і навіть відьмацьких ковенів. Отже, інваріантною рисою конспірологічного роману є наявність глобальної змови, що має історичні корені, існування таємної реальності, що є небезпечною і яку необхідно розкрити. Цей жанр завжди залишається фікціональним продуктом [2, 238].

До прикладу, у Брауновому романі *Втрачений символ* автор фокусується на таємному угрупованні – ордені масонів, із яким пов'язано багато конспірологічних теорій, а також чуток та легенд. Сюжетні події відбуваються у Вашингтоні, перепоვნеному, як це показано у творі, масонськими символами. Для створення атмосфери таємничості автор пише про масонську змову («*She drew a well-known masonic conspiracy-theory...*»), ма-

сонські символи («...*powerful minds who adorned their new capital with Masonic symbolism*», згадує про масонську льожу («...*revealed it as the oldest Masonic lodge in D. C.*») [12], наводить славетні імена Бенджеміна Франкліна, Джорджа Вашингтона – все це задля створення ілюзії достовірності про прадавню й могутню організацію. Розвитку детективного сюжету сприяє символ «піраміда масонів» («*The Masonic Pyramid is one of D.C.'s most enduring myths...*»), широко відомий читачам із зображення на доларових купюрах. Саме він допомагає головному героєві розкодувати низку шифрів і загадок, що приведуть до втраченого скарбу-містерії. Кожний етап квесту пов'язаний із артефактом: гравюрою Альюрехта Дюрера *Меланхолія* («...*is pointing us to a very specific piece of Dürer's work 'Melancholia'*»), із зашифрованими картинами Леонардо да Вінчі («*Three of Leonardo da Vinci's Most Famous Encoded Masterpieces – The Last Supper, Adoration of the Magi and Saint John the Baptist*»), науковими працями Ісаака Ньютона (*The discovery of Isaac Newton's secret papers in 1936...*) [12]) тощо.

Апокаліптичні ідеї є головною рушійною силою конспірологічного наративу, оскільки оповідь намагається зруйнувати усталені уявлення про відомі події (часто історичні) й подати нову або добре забуту стару їх інтерпретацію. Такий «великий» апокаліпсис загрожує людству, якщо сакральним знанням про масонську святиню – Втрачене Слово та магічним талісманом заволодіє особа із низьким рівнем свідомості. «Претендентом» на таку роль є загадковий персонаж, супермен і татуйований красень Малах. Є у детективній лінії сюжету і «малий» апокаліпсис, що переживає Пітер Соломон. Він впливова особа із великими статками, один із авторитетних керівників масонської льожи, який у терористові та вбивці впізнає власного сина (у дужках

зауважимо, хід «гідний» популярного індійського кіно). Привертає увагу антропонім Соломон, що містить алюзію на біблійного царя, мудру людину і правителя (Притчі Соломона), відомого своїм багатством, відданістю Богу, бо саме під час його правління побудовано Єрусалимський храм. «*Peter Solomon came from the ultrawealthy family, the surname Solomon had always carried the mystique of American royalty and success. Peter at fifty-eight, had held numerous positions of power in his life. He currently served as the head of the Smithsonian Institution*» [12]. Утім, у фіналі твору образ Пітера набуває нехарактерної для біблійного образу Соломона семантики, співпадаючи із образом Авраама, який, на знак відданості Богу, мусив принести у жертву сина. Ден Браун інверсує біблійну ситуацію, оскільки жертвоприношення ініціює син заради досягнення сакральної могутності та божественного перетворення, а батько відмовляється це зробити.

Автор звертається і до інших біблійних алюзій задля характеристики персонажів, а також надання образам експресивного забарвлення, розширення їх семантики. Наприклад, заступника директора ЦРУ Іноуе Сато автор порівнює із морським чудовиськом Левіяфаном із Старого заповіту: «*Seldom seen but universally feared, the OS director cruised the deep waters of the CIA like a leviathan who surfaced only to devour its prey*» [12], по здатності наводити жах на своїх підлеглих. У романі Брауна зустрічаємо й порівняння, які апелюють до біблійного тексту, зокрема до другої книги Мойсея *Vuxid: The wide-open space before him felt like manna from heaven* [12]. Припускаємо, що загальновідомий інтертекст є авторською стратегією спілкування із читачем, оскільки створює у останнього певну зону комфорту та підвищує самооцінку. А це, у свою чергу, сприяє створенню «символічного капіталу» та комерційного успіху творам.

Слід наголосити, що створюючи жанрову формулу конспірологічного роману, Ден Браун свідомо її інверсує. Так, у романі *Втрачений символ* загрозою для світового порядку є не масонська змова, а параноїдальна ідея супермена-одинака, мета якого – заволодіти сакральним талісманом задля особистої могутності і влади над всесвітом. Така ж теорія зміни світоустрою володіє розумом і серцем трагічного персонажа конспірологічного роману *Інферно* – Бертрана Зобріста, який спокусився месіянською ідеєю спасіння людства від перенаселення. При цьому слід відмітити особливість, нехарактерну для класичного детективу – амбівалентність у авторському ставленні до персонажів. Вона прочитується через біблійну алюзію повернення блудного сина Малаха, який усупереч сімейній традиції замість таємного знання обирає гроші та розпусту (*Втрачений символ*). Показовим є ще один приклад – алюзія на відомого своєю незвичною смертю Ікара, який загинув через те, що злетів дуже високо. У такий спосіб можна трактувати образ геніяльного вченого Бертрана Зобріста – адепта трансгуманізму, що укоротив собі віку, стрибнувши з дзвіниці Джото (*Інферно*). Ці жанроутворюючі та стильові чинники також дають підстави стверджувати наявність структурно-семантичних іноновацій конспірологічного роману.

Отже, спираючись на теорію Дж. Кавелті про «літературну формулу», вважаємо, що конспірологічний роман Дена Брауна, є жанровою моделлю такого різновиду творів. Інваріантами його формульної структури є конспірологічний наратив, детективна сюжетно-композиційна основа, риси постмодерністської поетики та естетики, інтерактивна стратегія взаємодії із читачем у системі автор – текст – читач.

Конспірологічний роман «денбраунівського» типу вирізняється інтелектуальним спектром ідей, глобальністю

порушених проблем культури та науки, що стимулює появу нового героя. На відміну від нишпорки, герої Д. Брауна розв'язують завдання глобального масштабу задля запобігання світовій катастрофі та врятування людства. Конспірологічний роман Д. Брауна як інваріантна структура позначений рисами постмодерністської естетики та поетики, характеризується ігровою модальністю, інтертекстуальністю та інтерактивністю.

Bibliography and Notes

1. Амирян Т. Н., *Конспірологічний детектив как жанр постмодернистской литературы: Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева*: автореферат ... кандидата филологических наук, Москва 2012, 25 с.
2. Амирян Тигран, *Конспірологіческая серия*, [в:] *Логос* 2014, № 5 (101), с. 232-250.
3. Бахтин М. М., *Эпос и роман (О методологии исследования романа)*, [в:] *Идем, Вопросы исследования литературы и эстетики*, Москва; Художественная литература 1975, с. 447-483.
4. Блум Гарольд, *Західний канон: книги на тлі епохи* / Переклад із англ. Р. Семківа, Київ: Факт 2007, 720 с.
5. Гаспаров М. Л., *Филология как нравственность*, Москва 2012, 288 с.
6. Горбунова А. М., *Особенности языка и стиля Дэна Брауна в аспекте перевода*: автореферат ... кандидата филологических наук, Москва 2010, 18 с.
7. Погорелова И. Ю., *Категория жанра в литературоведческой парадигме*, Web. 20.01.2019. <<https://pglu.ru/upload/iblock/111/kategoriya.pdf>>.
8. Руднев В. П., *Словарь культуры XX века*, Москва 1997, 384 с.
9. Слесарева Д., *Поэтика конспірологіческого романа*: автореферат ... кандидата филологических наук, Самара 2014, 20 с.
10. Тамарченко Н. Д., *Теория литературных родов и жанров. Эпика*, Тверь 2001, 72 с.
11. Хализев В. Е., *Теория литературы*, Москва: Высшая школа 1999, 397 с.
12. Brown Dan, *The Lost Symbol*, Penguin Random House 2012 Web 20.11.2017. <<https://nemaloknig.com/book-145763>>.

Kateryna Krasnozhon

PROSE RHYTHM (PHONIC SPHERE)

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Катерина Красножон

ПРОЗОВИЙ РИТМ (ЗВУКОВА СФЕРА)

Abstract: The article emphasizes the importance of the philological approach to the literary work, it is the study of its form. The present research is focused on two characteristics of artistic prose (rhythm and phonics) and their interdependence. Moreover, the etymology of the term *rhythm* shows that initially this term didn't transmit the uniform motion of waves, but it was correlated with the concept of form.

In prose works the rhythm can be revealed on several levels, in particular phonic, lexical, and syntactic ones. This article is devoted to the phonic sphere of prose rhythm, the basis of which is the rhythm of human breathing and speech. In stylistically perfect samples of short prose we analyze two parameters of the rhythm, showing how it depends on syntax and phonics. Considering the *tempo* we base on idea of isochronism. And the degree of *rhythm ideality* is shown by its three realizations (syllabic, syntagmatic and intonational).

Keywords: prose, rhythm, phonics, tempo, isochronism, syntax, style

Питання форми художнього твору (яку виокремлюємо із формозмістової цілості лише умовно), її досконалості та взаємозв'язку зі змістом традиційно вважають засадничими в літературознавстві, і ритм, що може мати багато як суто формальних, так і змістових виявів, є предметом саме цих базових філологічних студій. Поряд з іншими елементами поезики він постає одним із чинників художності. Ритм – складний, але водночас дійовий спосіб впливу на підсвідомість (у цьому пляні література дорівнюється до музики, яка долає мовні бар'єри), адже твори, що ви-

тримали випробування часом, здебільшого демонструють і мовностильову майстерність автора, зокрема й у сфері звучання.

Вивчення ритму має нагадати сучасному письменникові про необхідність плекати мовне чуття, яке для прозаїка не менш важливе, ніж для поета. Тим паче нині, коли багато літераторів перестають турбуватися про шліфування форми (таку невтішну тенденцію демонструють, наприклад, машинописи романів, подані на міжнародний конкурс *Коронація слова*), перекладаючи цю, з їх погляду, суто механічну роботу на

редакторів. Тоді як діяльність редактора саме в цьому сегменті теж за-непадає. Власне літературознавчий аналіз мистецьки довершених творів в означеному ключі важливий для національної культури не менше, ніж залучення до філології надбань із інших галузей знань, як-от психології (психоаналіз, теорія архетипів) та соціології (постколоніальні студії, феміністична й гендерна критика), крізь призму яких художність нерідко стає вторинною, поступаючись місцем розгляду ідейного наповнення.

А втім, попри цікавість, дискусійність і важливість цих питань, ритм у художній прозі досі мало вивчений. Вочевидь, це викликано і складністю проблематики (більш-менш вираженого/збалансованого розуміння параметрів ритму прози немає), і необхідністю копітких підрахунків (особливо ж під час опрацювання ритму на його безпосередньому, звуковому, рівні, якому й присвячена стаття). Ритмом прози нині більше цікавляться мовознавці. В українському літературознавстві поки що немає цілісного теоретичного дослідження цього явища. Часто його розглядають не як іманентну властивість художнього тексту, а лише як факультативний засіб, що його письменник вільний застосувати або проігнорувати (ідеться про зразки свідомо ритмізованої прози, наближеної до віршованої мови (див., наприклад: [15])); здебільшого це прозова лірика, або ж так звана поезія в прозі, що не є об'єктом нашого дослідження (див.: [2]). Сьогодні маємо хіба поодинокі розвідки про ритм одного твору/автора із застосуванням лише якоїсь однієї мето-

дики аналізу або ж оглядові статті [4]. А ґрунтовних узагальнювальних студій обмаль, і виконано їх на матеріялі закордонної літератури.

Позаяк ритмічність притаманна безлічі явищ у Всесвіті та процесів у живих організмах, то й визначень їй дають багато. Узагальнено ритмом називають закономірну “повторюваність подібних явищ, які змінюють одне одного в часі” [13, 206]. Якщо впорядкованість руху Землі й Місяця з відповідним чергуванням пір року, припливів і відпливів віддавна є предметом наукових зацікавлень, то складну впорядкованість фізіологічних циклів людського тіла вчені ретельно досліджують менше століття. За такий невеликий проміжок часу встиг розвинути новий напрям – хронобіологія, що експериментально доводить: у кожного органа й клітини є свій годинник і обмін речовин в організмі регулює саме цей внутрішній ритм, який “синхронізований” із сонячним світлом і збій у якому призводить до різних захворювань [17].

Так само й літературознавство спершу освоїло ритм віршованої мови, протиставивши її прозовій зокрема й за критерієм ритмічності, розробило систему вимірів – віршову метрику – і лише згодом у поле його зору потрапили закономірності прози. Це пояснюється тим, що ритмічність у віршах найпомітніша (підлягає стрункішим правилам), а почасти – і самим розвитком словесности, у якій спочатку домінувала саме віршована мова, а прозу вважали не такою придатною для висловлення чогось сакрального й піднесеного.

Походження терміна “ритм” розглянув французький лінгвіст Еміль Бенвеніст, спростувавши поширене

в словниках твердження про те, що первісно грецьке $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ – “абстрактний іменник від дієслова $\rho\epsilon\iota\nu$ «текти»” – передавало рівномірний рух хвиль [1, 377]. Ритм хвиль – радше сучасна метафора ритму. Безперечно, $\rho\epsilon\iota\nu$ і $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ пов’язані словотвірно, але “не гра хвиль на піску привела елліна до відкриття ритму” [1, 385]. $\rho\epsilon\iota\nu$ і всі похідні від нього виражають саме поняття “текти”, незастосовне до моря, а специфічне вживання слова $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ уперше трапляється в давніх іонійських філософів Левкіппа й Демокрита; фрагменти праць останнього дійшли до нас завдяки Аристотелеві (*Метафізика*), і там, як і в зразках історичної прози (Геродот) та художньої літератури (Архилох, Анакреонт, Феогнід, Феокрит, Есхіл, Софокл, Ксенофонт), $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ та його похідні завжди співвідносилися з поняттям форми – форми розрізнувальної; впорядкованості частин цілого, яка визначає це ціле; су(роз)мірного вигляду; розташування (у названих авторів слово $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ найчастіше характеризувало “конфігурацію знаків писемности”, означало відмінну ознаку чогось, індивідуальну “форму” людського характеру) [1, 378-382]. До аттичного періоду $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ “ніколи не означало «ритм»” і “не вживалося щодо рівномірного руху хвиль” [1, 381-382].

Мовознавець доходить висновку: у давньогрецькій мові, на відміну від інших іменників на позначення форми ($\sigma\upsilon\chi\eta\mu\alpha$ – вид, зовнішність, фігура; форма; схема; поведінка; одяг; становище, роль; $\mu\omicron\rho\phi\eta$ – вид, образ, форма або обриси; зовнішність, видимість; красива зовнішність, краса; $\epsilon\iota\delta\omicron\varsigma$ – вид, зовнішність, образ, подоба; краса; характер, рід; спосіб; фор-

ма правління, державний лад; ейдос, ідея; форма [3]), $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ “означає ту форму, в яку вбирається в цей момент щось рухоме, мінливе, текуче, тобто форму того, що від природи не може бути сталим; $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ застосовне до окремого типового вияву (pattern) якоїсь мінливої субстанції: літери довільно окресленої форми; вибагливо накинута на плечі пелосу, якогось людського характеру чи настрою. Це форма хвилинного становлення, миттєва, змінна” [1, 383]. За Демокритом, “відмінність форм і предметів породжена лише різним розташуванням [...] атомів”, і первісне значення слова $\rho\upsilon\theta\mu\omicron\varsigma$ глибоко пов’язане з цією філософією; у ній (іонійській філософії) воно “виражає одне з найсвоєрідніших понять” – “особливий різновид перебігу чогось” [1, 383].

Сучасний сенс слова “ритм” у грецькій мові з’явився як дальший розвиток і водночас трансформація значення “форма” і був новотвором Плятона, який у діалогах *Філеб* (17d), *Бенкет* (187b) і *Закони* (665a) застосував ритм саме до “форми руху, що його здійснює людське тіло у танці, і до розташування фігур, у які цей рух виливається”, до “впорядкованої послідовності повільних і швидких рухів” (за аналогією до “гармонії” звуків, що “складається з чергування високого та низького тонів”) [1, 383-384]. У *Законах* звучить чи не найзагальніша й до сьогодні дефініція ритму: порядок у русі, відчуттям якого з усіх живих істот наділена тільки людина [10, 116]. Відтоді ритм поєднується з мірою (сумірністю елементів) і починає стосуватися “всього, що передбачає перебіг дії, у який розмір уносить чергування напружень і спа-

дань”; усілякого руху, організовано-го в часі й тривалості, – танцю, ходи, співу, роботи, мовлення [1, 384]. Е. Бенвеніст слушно наголошує, що “на саму наявність слова *ритм* і те узагальнене значення, якого цей термін, що прийшов до нас через латину із грецької мови, набув у сучасній західноєвропейській думці”, “спирається широкий погляд на єднання людини і природи в аспекті «часу», рівних інтервалів та повторів” [1, 377].

У прозовому художньому творі ритм виявляється на звуковому (у мовознавчій терміносистемі – фонетичному; а в літературознавчій – фонічному), лексичному й синтаксичному рівнях. Також його розглядають у сюжетно-композиційній сфері (Ю. Еткінд, М. Фортунатов, Ю. Лотман, В. Жірманський) і як чинник стилю та образотворення (О. Чичерін). У цій статті зупинимося на безпосередньому вияві ритму – звуковому, а також акцентуємо на взаємозв’язку ритміки й фоніки, розглядаючи їх у конкретних зразках прози.

Фоніка – це одна із трьох сфер мови художніх творів, а саме – звукова (поряд із лексичною й синтаксичною). Ритм – іманентна властивість людського мовлення, основою якого є ритмічне чергування вдихів та видихів, що постають паузами і синтагмами відповідно. До характеристики ритму прози з такого широкого погляду можна застосувати принцип ізохронізму. Що більше наголосів зроблено між паузами-вдихами, то уривчастішою, “рубанишою” здається мова твору; інше кажучи: що більше тактів (ритмічних груп із наголошеного та одного чи кількох ненаголошених складів [16, 678]) уміщається в синтагмі (сукупності інтонаційно

об’єднаних тактів, які вимовляються “одним напором видихуваного повітря” [16, 591]), то швидший темп оповіді. І навпаки: менша кількість наголосів (відповідно й тактів) у синтагмі, а відтак і більша кількість пауз притаманна повільному оповідному темпові, бо на одному видиху промовляється менша кількість слів [14, 306-307].

Розгляньмо темпоритм на прикладі уривка з оповідання Олекси Стороженка *Закоханий чорт*, позначаючи обов’язкові, на наш погляд, наголоси напівжирною письмівкою (світлою письмівкою – факультативні), а паузи (відповідно й межі синтагм) – похилими рисками (коротші – однією, довші – двома):

“Став приглядуватися – // аж недалечко стоїть / високий козак / у кармазиновім жупані, / в чорних оксамитових штанях / і жовтих чоботях... // такий з нього чуприндир, / що кращого не знайти / і у коші! // Стоїть проти місяця / і руками розмахує, / неначе кого / до себе манить; // і як махне рукою, / то аж дерево / до його нахилється / і мого діда / неначе хто / у потилицю штовха. // Що воно за біс, / – подумав дід, – / чи не характерник... // Хотів вже був / до його обізваться, // коли чує – / щось гепнуло за деревами / та так іскрами / кругом і обсипало. // Дивиться – / із-за кущів вийшла / височенька дівчина, / що кращої / і у сні не побачиш” [12, 127].

Цифровий запис наголошуваності синтагм буде таким (звісно, у різних читачів паузація й наголошування можуть не повністю збігатися, але ці відмінності абсолютно законні й уносять лише незначні зміни в темпоритм): 2 (1) // 2 / 2 / 2 / 3 / 2

// 2 / 2 / 2 (1) // 2 / 2 / 2 / 2 // 2 / 1 / 2 / 1 / 1 / 2 // 2 / 2 / 1 // 1 / 2 // 1 / 2 / 2 // 1 / 2 / 2 / 1 / 2 (у дужках подано інший можливий варіант прочитання – без урахування факультативного наголосу). Схема показує плавність і повільність темпоритму: між паузами спостерігаємо невелику і до того ж майже однакову кількість наголосів (із 33 синтагм 24 – двотактові, 8 – одотактові, 1 – тритактова).

Окрім темпу прозової мови, ритм на рівні фоніки визначається також наближенням до т. зв. ідеальної ритмічності, яку обґрунтувала російська дослідниця Г. Іванова-Лук'янова, або віддаленням від неї. За цією концепцією “ідеальна” ритмічність має три параметри – регулярність чергування наголошених та ненаголошених складів (складовий ритм), співвідносність довжини синтагм (синтагматичний ритм) і почергова зміна висхідних та спадних інтонацій (інтонаційний ритм) [5]. У складовому показнику відхиленням від “ідеальної” ритмічності буде та кількість ненаголошених складів, яка щонайменше вдвоє більша або менша за середній інтервал між наголосами. У цитованому уривку середньоаритметична довжина інтервалів між наголосами складає 2,37 (2-3 склади), відтак відступами від ритмічного ідеалу стають нульові, чотири-, п'яти- й шестискладові проміжки. Ці п'ятнадцять відхилень, що припадають на 59 одиниць, дають зовсім незначний відхід від “ідеальної” ритмічності – 0,24. Як зазначено раніше, сусідні синтагми не відрізняються одна від одної на понад два такти, тобто в синтагматичному плані текст абсолютно ритмічний; це й дає плавність і легкість у декламації.

Що ж до інтонаційного параметра, то для його визначення висхідні (В), рівні (Р) і спадні (С) інтонації також подамо схематично: Р В Р С С С. Р В С. В С Р С В Р С В Р С. В С В. В С В Р В С. В Р С В Н. “Збоїв” у рівномірному чергуванні інтонацій (тобто кількох однакових рухів тону в межах одного речення) налічуємо два (на 32 поєднання інтоном), отже, і в цьому вимірі ритмічність майже дорівнює “ідеальному” нулеві – 0,06.

Завдяки чому досягнуто такої милозвучності? Близькість до так званої ідеальної ритмічності, яка в числових показниках демонструє плавність мови художнього твору, зручність для декляматора, насамперед зумовлена опертям О. Стороженка на живомовну стихію. Як діалоги, так і мова автора дуже природні, написані в дусі фольклорної прози, не дарма ж наприкінці твору всі його події подано як “фантастичне оповідання”, що його дід розповів онукові. Письменник удається до народного гумору й паремій, не цурається розмовних і діалектних форм, уміло вводячи й лексику високого стилю – церковнослов'янізми. Тут доречно звучать “зух”, “сажалка”, “видко”, “вспіємо”, “одвічати”, “виздыхали”, “вечор”, “кателицький”, “огер” поряд з “іскушали”, “сулив їй усі прелесті мира сього” і “живуть по писанію”.

Крім цього, для ритмічної милозвучності багато важить і власне звуковий чинник (фоніка твору), а саме – добір довших або коротших форм прийменників, префіксів (у-в, з-із-зі-ізо), сполучників (і-й), дієслівних суфіксів (-ти, -ть) і постфіксів (-ся, -сь) та інших словоформ (іще-ще, знову-знов, восени-увосени). Та чи та фонетична форма має прямиий

вплив на складовий і синтагматичний показники ритмічності зокрема і на темпоритм загалом, адже довший фонічний варіант додає склад, чим збільшує інтервал між наголосами й довжину синтагми, а перевага коротших форм прискорює темпоритм. Погляньмо, до прикладу, на речення, де вживання “і” та “у” в позиції після голосного перед приголосним примушує читача робити паузи й тим самим уповільнює оповідь: “Дід наб’є люльку / і вогню не креше // – приложить тільки коню до морди, // так вона / і запалиться. // А збрюя ж яка? – // і у хана кримського такої нема: // уся золотом залита / і обсаджена самоцвітами. // Дід не натішиться конем, // гладить його, / цмокає / і на Одарку не гляне” [12, 143; тут і далі письмівка моя. – К. К.]. Якщо замінити позначені напівжирним накресленням довгі форми короткими, то відповідно мають зникнути й паузи перед ними, а відтак зміниться й темпоритм, що увиразнює захват, із яким описано їзду верхи на чортові-коні. Звичайно, інтерпретувати всі фонічні варіанти в такому ключі буде помилковим, надто ж коли йдеться про діалектизми. Однак уживання “і” та “у” (ще й у місцях збігу голосних) для підсилення емоційності теж мають місце; наприклад, у розглянутому раніше уривку: “кращого не знайти / і у коші!”; “неначе хто / у потилицю штовха”; “що кращої / і у сні не побачиш” [12, 127].

Убачаючи у фоніці твору підґрунтя його ритміки, водночас простежуємо взаємозв’язок цих двох елементів мистецької форми, що, зокрема, спростовує досить поширене в літературознавстві уявлен-

ня про фоніку як звукову організацію *саме* віршів, а не прози: [7, 46-47], [8, 802-804], [9, 541-542], [11, 379]. Адже досвідчений читач може впізнати майстра пера не тільки за особливостями побудови сюжету, характеротворення, за вживанням тих чи тих художніх засобів, а й за особливостями ідіостилю у фоніці, які впливають і на ритміку, – інтонуванням; тривалістю синтагм і частотою пауз; одно- чи різноманітністю, простотою чи ускладненістю синтаксису. І такі типи для письменника риси часто стають підґрунтям для стилізацій та наслідувань, як, наприклад, у блискучих пародіях Юрія Івакіна на сучасників [6, 9-143].

І насамкінець наведемо дві з них – ритмічно відмінні, щоби на прозових зразках одного автора, написаних на одну й ту ж фабулу (фольклорний безконечник *Про пона та собаку*), пересвідчитися у вагомості ритмічного чинника, його взаємопереплетенні зі стилем твору.

“І з циркулень повибігали голярі-стрижії, / залишивши недоголеними бідолашних клієнтів. //

І мартопляси, / а простіше, лицедїї, / тобто штукарі, / цебто приставляки, / припинили на майдані свої вихляси. //

І позамовкали сопілкарі, / лірники, / кобзарі й бандуристи... //

Перекупки, жебраки, / ченці, паламарі, / шептухи, ворожки, / броварники, олійники, кравчуки, / спудеї, ритори й аудиторі, / гречкосії і мірошники, / гайдуки й челядники, // а ще – чумаки, писарчуки, школярі, / осавули, хорунжі, бунчужні, / сотники, сердюки, / цигани й волохи, / ляхи й москалі – // всі посунули

юрбою до церкви, / де був настояте-
лем отець Варлам. //

*Вже й Соборний майдан / юрба
вщерть заповнила. // Вже й у церков-
ну браму стукочуть, / вітця Варлама
ганяють, обмовляють, / неславлять,
паскудять, картають, / шпетять і
шкилюють. // Лементують, водають,
гейкають, гордають, / свистять, ви-
гукують, репетують, верещать, / ту-
почуть, грюкають, хряпають, бамка-
ють...” (пародія Олександр Ільченко.
Повість про писаку-писаїла, вітця
Варлама і песика Ложку) [6, 97-98].*

Задля наочности подаємо запис
темпоритму не в рядок, а зі збере-
женням поділу на абзаци:

4 / 4 // 1 / 2 / 2 / 2 / 4 //
2 / 1 / 2 //
2 / 2 / 2 / 3 / 3 / 2 / 2 //
3 / 3 / 2 / 2 / 2 // 4 / 4 //
2 / 3 // 4 / 4 / 3 / 2 // 4 / 4 / 4

Уподібнення до Ільченкового пи-
шнослів'я оприявнюється не лише
однотипними синтаксичними кон-
струкціями й рівномірним темпо-
ритмом у вигляді синтагм із при-
близно однаковою кількістю наго-
лосів (переважно дво- й чотиринаго-
лошені), а й наростанням кількості
тактів наприкінці абзацив (крім пер-
шого; але завважуємо: число наголо-
сів збільшується не різко, на відміну
від наступної пародії), що відповідає
плеонастичному (накопичувально-
му, “нанизувальному”) бароковому
синтаксисові. Це підтверджують і
рими всередині синтагм (див. під-
креслення), переважно неповні й по-
декуди різнонаголошені.

“Попа сумнів бере: // убивати
боже створіння гріх... // Та ще й свят-
ки! // Сміється клята дівка Санька:
// «Вам, батюшко, / бог простить. //
Ви ж служитель культу, / своя у бога

людина. // А як не вб'єте злодія, / то
піду від вас геть, / і хто вам постіль
стелитиме й борщі варитиме?» // По-
дивився піп на кров'янисті литки /
розкоханої дівки Саньки / й, що по-
робиш, / перехрестився, / взяв довб-
ню, / пішов / і, сповнений бурхливих
почувань, / убив прибудну собаку.
// Убив і закопав” (пародія Кость
Гордієнко. Приблуда) [6, 93-94].

3 // 4 // 2 // 4 // 2 / 2 //
3 / 3 // 2 / 3 / 6 //
7 / 2 / 1 / 2 / 1 / 3 / 3 // 2

Темпоритм пародії на К. Гордієнка
швидший, адже й синтагми тут міс-
тять більшу кількість тактів, отож на
видиху вимовляється більше слів. До
того ж, серед вісімнадцяти поєднань
синтагм спостерігаємо два відступи
від рівномірності їх довжини (місця,
де синтагми відрізняються на понад
два такти у схемі позначені письми-
вою), отже, з'являється й невелике
відхилення від “ідеальної” ритміч-
ности в одному з її показників – син-
тагматичному (0,11), чого не було ні
у Стороженковому уривку, ні в “під-
робці” під О. Ільченка. “Ідеальна” син-
тагматична ритмічність останньої
цілком закономірна, адже й Ільченків
роман *Козацькому роду нема перево-
ду, або ж Мамай і Чужа Молодиця* був
стилізований під барокове письмо,
що тяжіє до прикрашання форми й
нанизування подібних синтаксичних
конструкцій.

Але швидкий темп не означає неритмічності, так само як і повільний – ритмічності. Швидкість оповіді та її ритмічність – різні параметри прозового риму. На підтвердження цього погляньмо на складовий показник другої пародії, для підрахунку якого запишемо інтервали між наголосами, позначаючи кількість

ненаголошених складів цифрою, а наголос – горизонтальною рисою: 1-0-2-2-1-2-1-1-1-1-1-1-1-0-2-1-0-1-1-2-1-2-4-1-4-1-0-1-0-0-2-3-1-4-1-3-2-1-3-1-1-1-4-1-0-2-1-3-3-1-1-2-2-3-. Середня відстань між наголосами становить 1,5 склади, тож “порушеннями” вважаємо вдвоє довші за неї три- й чотири-складові інтервали; позаяк серед 55 ненаголошених проміжків їх налічуємо 10, то складовий показник відхилення від т. зв. ідеальної ритмічності зовсім невеликий – 0,18.

Отож перед нами два зразки пародійної вправності, що свідчить про тонке стилістичне чуття Ю. Івакіна. Перший наближається до своєрідного “плетіння слів”, яке полонить читача монотонним синтаксисом і фігурами накопичення – анафорами (позначені напівжирним), синонімічними “підкріпленнями” [14, 277] – та абсолютною ритмічністю в синтагматичному аспекті. А другий демонструє ритмічність іншого стилю – швидшу, “рубанишу”, ближчу до живого мовлення. І кожен ритм – органічний для свого стилю.

Bibliography and Notes

1. Бэнвенист Эмиль, *Общая лингвистика*, Москва: Прогресс 1974, 447 с.
2. Гуляр Тарас, *Прозова лірика: генеза, еволюція, жанристика*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.06 – теорія літератури, Київ 2013, 12 с.
3. *Древнегреческо-русский словарь*, Web. 09.02.2019 <<http://gurin.tomsknet.ru/alphaonline.html>>.
4. Жигоренко Ірина, *Ритм прози як засіб вивчення ідіостилу*, [у:] *Восточноу-*

краинский лингвистический сборник, Выпуск 14, Київ 2012, с. 216-231.

5. Иванова-Лукиянова Галина, *Ритм художественных прозаических текстов как отражение жизненных ритмов человека*, [в:] *Академические тетради*, Выпуск 14, Москва 2011, Web. 02.03.2019 <<http://www.independent-academy.net/science/tetradi/14/ivanova.html>>.

6. Івакін Юрій, *Гумор і сатира: пародії, іронічні оповідання, памфлети, фейлетони*, Київ: Дніпро 1979, 287 с.

7. *Краткая литературная энциклопедия*: В 9-ти томах, Москва 1962 – 1978, Том 8: *Флобер – Яшпал*, 1975, 1136 стб.

8. *Литературная энциклопедия*: В 11-х томах, Москва 1929 – 1939, Том 11, 1939, 824 стб.

9. *Літературознавча енциклопедія*: У 2-х томах / Автор-укладач Ю. Ковалів, Том 2, Київ: Академія 2007, 624 с.

10. Платон, *Законы, послезаконие, письма*, Санкт-Петербург: Наука 2014, 518 с.

11. *Словарь литературоведческих терминов*, Москва 1974, 509 с.

12. Стороженко Олекса, *Закоханий чорт*, [у:] *Ідем, Марко Проклятий*, Київ: Знання 2014, с. 118-150.

13. *Тезаурус идей и понятий Донецкой филологической школы*, Донецк 2012, 331 с.

14. Ткаченко Анатолій, *Мистецтво слова: Вступ до літературознавства*, Київ: Київський університет 2003, 448 с.

15. Тріфонова Юлія, *Природа та розвиток ритмічної парадигми (на матеріялі “Блакитного Роману” Гната Михайличенка)*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія філологічна, Випуск 56, Частина 2, Львів 2012, с. 217-222.

16. *Українська мова: Енциклопедія*, Київ 2004, 824 с.

17. Шпорк Петер, *Что задает ритм жизни?*, [в:] *GEO: Непознанный мир: Земля*, № 3, Москва 2006, с. 172-185.

Olha Hushpit

DENUMERATIVE NUMERALS OF THE UKRAINIAN LANGUAGE

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Ольга Гушпіт

ДЕНУМЕРАТИВНІ ЧИСЛІВНИКИ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Abstract: In the article there is analyzed word-building potential of numerals and regularities of formation of the semantics of derivative numerals through the prism of the family of words. There is described arrangement of the derivatives in the structure of ten families of words and the word-generating peaks' potential. The derivative words are considered from the point of view of their structural and semantic peculiarities. It has been found out that the numerical shade of the quantitative meaning forms the basis of the derivatives that correspond to the natural number series but the quantitative significance in the quantitative function is polyvector in relation to the abstractness of its implementation. On this basis there has been established five types of word-formative meaning of numerals and the means of their realization and expression.

Key words: family of words, word-formative meaning, modification, syntagmatic derivation, suffixation, interfixation, flexion, fusion

Однією з важливих проблем сучасної дериватології є типологізація словотвірної системи української мови крізь призму різних одиниць класифікації мовного матеріалу. Найбільш оптимальним є застосування словотвірного гнізда (СГ) як комплексної одиниці, що дає цілісне уявлення тісних семантико-словотвірних взаємовідношень у діяді "твірне – похідне".

Незважаючи на те, що систему числівника української мови проаналізовано в монографічних працях таких авторів, як Г. Арполенко, К. Городенська, Г. Щербатюк [1]; Т. Лукінова [7]; А. Супрун [11] та інших),

досі не з'ясованими є проблеми дериваційної спроможності твірних числівників та їх ролі у словотвірних актах. Не дослідженим є процес формування семантики денумеративів української мови, а саме: структура СЗ та засоби їх реалізації. Тому актуальність нашого дослідження полягає в необхідності вичерпного опису семантико-дериваційних зв'язків відчислівникових похідних української мови на базі СГ.

За принципом гніздування в сучасному мовознавстві здійснено вивчення семантико-структурних особливостей дериватів, утворених від різних класів слів. Так, М. Голя-

нич дослідила СГ із вершинами на позначення мовлення (коренями *говор-, каз-, мов-*), вивчаючи структурно-семантичні особливості та внутрішню валентність конститuentів словотвірної мікросистеми [3]. М. Лесюк описав СГ із вершинами-дієсловами зі значенням руху [6].

Традиційний підхід до вивчення похідних одиниць за принципом гніздування застосували: Г. Василевич (здійснила семантико-словотвірний аналіз СГ із вершинами-дієсловами зі значенням мислення [2]); Н. Тишківська (дослідила дієслова, прикметники та іменники з інваріантним значенням почуттів [13]); О. Степаненко (описала структурно-семантичну організацію СГ із вершинами на позначення соматичних об'єктів – *голова, рука, нога* [10]).

Також здійснено дослідження СГ в аспекті контрастивної дериватології. Так, Н. Ярошенко описала СГ із вершинами-дієсловами слов'янських мов (російська, українська та польська) у порівнянні з англійською (словотвірними відповідниками для СГ із вершинами *сажать, садити, sadzić* є англійські дієслова *to set, to plant* та іменники *a seat, a garden*) [14]. Л. Рибачківська, застосовуючи основоцентричний підхід до аналізу гнізда, дослідила СГ із вершинами-омонімами на позначення антропонімів, ергонімів, ідеонімів в українській та англійській мовах [8] та інші.

Ми спробуємо з'ясувати словотвірний потенціал українських числівників і закономірності формування семантики денумеративних числівників. Тому зробимо спробу: 1) укласти десять СГ із вершина-

ми-числівниками на позначення першого десятка; 2) з'ясувати словотворчу спроможність твірних слів; 3) встановити структуру словотвірних значень (СЗ) похідних; 4) з'ясувати засоби реалізації СЗ. Для цього у статті застосовано описовий метод та методику компонентного аналізу структурного методу.

В одинадцятитомному словнику української мови [9] засвідчено 100 денумеративних числівників, що утворилися від вершин СГ – непохідних українських числівників на позначення першого десятка. У межах гнізд вони розташовані на двох ступенях словотворення, а на інших відсутні: на I виявлено 57 дериватів, на II – 43 деривати. Деякі похідні є складниками кількох СГ, адже мотивовані кількома числівниковими основами (наприклад, усі нумеративи на позначення другого десятка та похідні від них, деякі на позначення десятих та похідні від них). Це призводить до невідповідності між кількістю аналізованих дериватів та сумарною кількістю похідних як репрезентантів словопороджувального потенціалу вершинних конститuentів СГ: у СГ *одін* – 3 денумеративи, у СГ *два* – 15 денумеративів, у СГ *три* – 19 денумеративів, у СГ *чотири* – 10 денумеративів, у СГ *п'ять* – 11 денумеративів, у СГ *шість* – 10 денумеративів, у СГ *сім* – 11 денумеративів, у СГ *вісім* – 8 денумеративів, у СГ *дев'ять* – 10 денумеративів, у СГ *десять* – 47 денумеративів.

Оскільки словотвірне гніздо є сукупністю спільнокореневих слів, послідовно впорядкованих відношеннями словотвірної та семантичної похідності [12, 30], то ця впорядко-

ваність підкреслює факт наявності похідних основ у функції твірних. Звідси випливає необхідність класифікації твірних основ “окремо за їх структурою та семантикою” [4, 56].

Структурно твірні числівники поділяються на такі: непохідні основи, похідні основи із суфіксами та зрощені основи.

Традиційна типологія числівників на означено-кількісні (власне кількісні, збірні, порядкові, дробові) та неозначено-кількісні “має важливе значення для з’ясування їх дериваційної поведінки” [4, 56]. Так, твірними для власне кількісних нумеративів є сполучення власне кількісних числівників; твірними для порядкових та більшості збірних числівників є власне кількісні нумеративи; для деяких збірних із гіпокористичним значенням – збірні числівники; порядкові та неозначено-кількісні числівники зовсім непродуктивні; дробові, будучи структурно аналітичними, не є твірними словами.

Типова схема (Схема 1) унаочнює уявлення про словотворення денумеративів, але не відображає специфічних особливостей словотворчої спроможності всіх твірних та по-

требує уточнень. Так, відсутність у СГ *одін* на I ступені збірного числівника та власне кількісних числівників на позначення другого десятка й сотні зумовлена семантичними особливостями вершинного конституента. Твірні числівники *одін* та *два* не утворюють порядкових числівників.

Власне кількісні числівники є твірними для числівників із єднальним значенням: давні форми похідних власне кількісних числівників *трідевятъ*, *тридесять*, *дев’ятдесят* мотивовані твірними словами *трі*, *дев’ять* та *десять*; збірні денумеративи *обідва*, *обідві*, *обидвоє* мотивовані твірним *два*; порядкові денумеративи *трьохмільйонний*, *трьохмільярдний*, *трьохсоттисячний*, *чотиритисячний*, *чотирьохтисячний*, *п’ятитисячний*, *шеститисячний*, *семитисячний* – словосполученнями *трі мільйони*, *трі мільярди*, *тріста тисяч*, *чотіри тисячі*, *п’ять тисяч*, *шість тисяч*, *сім тисяч*.

Із-поміж числівників на позначення десятків тільки числівники *двадцять* та *тридцять* утворюють збірні форми (*двадцятєро*, *тридцятєро*).

Числівники *двоє*, *трьоє*, *чєтвєро*, *п’ятєро*, *сємеро* формують збір-

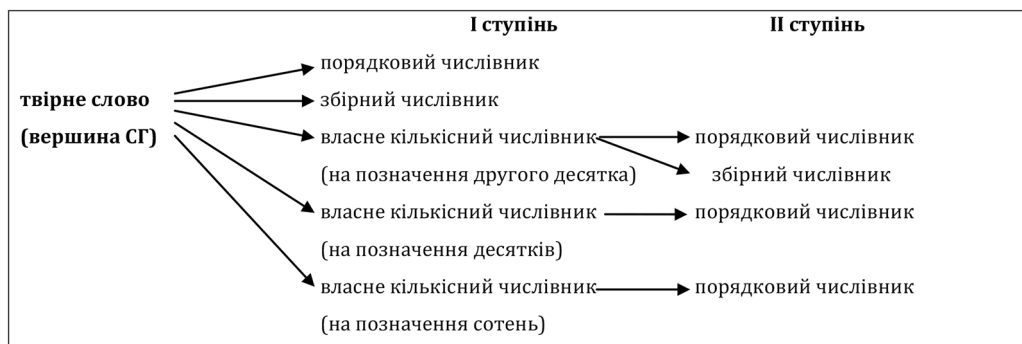


Схема 1. Типова схема утворення денумеративів у структурі СГ

ні числівники із гіпокористичним значенням (*двійко, двойко, двієчко, тройко, трійко, четвірко, п'ятірко, сέмерко*).

Твірний числівник *дév'ять* сформував дериват *дév'яно́сто* на позначення дев'ятого десятка за аналогією до слів *одина́дцять* тощо при збереженні давньої форми *дév'ят-дес́ят*.

У СГ не фіксовані збірні числівники *вісімна́дцятєро, дев'ятна́дцятєро* та порядковий *дév'ятисóбий*, але це проблема не словотвірної системи денумеративів, а питання нормативного вжитку слів [4, 9].

Типові структурні особливості розташування денумеративів у СГ та наявність специфічних мотиваційних властивостей твірних є ґрунтовною базою для встановлення семантичного розгортання вершинних конститuentів СГ, а відтак – семантичних мотиваційних відношень в діяді “твірне – похідне” з подальшим з'ясуванням структури СЗ денумеративних числівників.

Оскільки власне кількісні числівники виражають значення кількості, що “має два дуже близьких семантичних відтінки: числовий і кількісний” [1, 23], то їх семантико-функціональні особливості мають двоїтий характер: 1) називання чисел та їх цифрових позначень (нумеративна функція); 2) вираження кількості (квантитативна функція) [1, 23]. Перший семантичний відтінок реалізується в числівниках, що відповідають натуральному ряду чисел, та не викликає неоднозначності щодо його трактування. Другий семантичний відтінок, будучи за своєю суттю дихотомічним явищем на базі опозиційних відношень

“конкретність – абстрактність”, є різнорідним. Ця різнорідність реалізується в семантичній структурі всіх денумеративних числівників та є одним із принципово важливих чинників формування СЗ похідних.

Услід за Василем Грещуком вважаємо, що “словотвірне значення – це усталена й типізована в мовній свідомості на базі узагальнення регулярно повторюваних відношень між однорідними похідними словами та їх твірними семантична категоріяльна величина, складно структурована відповідно до внутрішніх різновидів деривації, із закріпленою за нею мовною практикою словотвірними формами, яка служить засобом субкатегоризації або перекатегоризації частиномовного значення” [4, 36].

У цьому аспекті найбільший вияв конкретизації кількісного значення у квантитативній функції реалізують порядкові числівники зі СЗ “почергова розчленована кількість”, адже вони вказують на порядок точно визначеного місця певного складника в перелічуваному ряду. Менш конкретними є власне кількісні числівники зі СЗ “означена розчленована кількість”, адже складники числового ряду є однорідними та мають вищий ступінь узагальнення кількості, на відміну від порядкових. Ймовірно, це зумовлено історичним фактом вивідності сучасних власне кількісних числівників від порядкових ще в праслов'янську епоху [11, 11]. Максимальний ступінь абстрактності кількісного значення виражають збірні числівники зі СЗ “сукупна кількість” та “сукупна гіпокористична кількість”, адже деривати номінують ту саму кількість,

що й твірні слова, але ця кількість мислиться уже не розчленовано, а сукупно.

Окреме відгалуження кількісного значення у квантитативній функції становлять неозначено-кількісні числівники зі СЗ “неозначена множинна кількість”, які не мають відповідників у натуральному числовому ряду [1, 31]. Вони виражають кількість у певних рамках: “кілька-на́дцять – кількість у межах від одиннадцяти до дев’ятнадцяти; кількаде́сят – кількість із кількох / від трьох до дев’яти / десятків; стона́дцять – кількість понад сто” [1, 32]. Тому в цьому аспекті вони перебувають на стику конкретно-абстрактних величин.

СЗ похідних утворюються на базі деривації лексичної, синтаксичної чи синтагматичної. Оскільки предметом дослідження є числівники, що утворені від нумеративів, то перекатегоризація частинимовного значення лексем (транспозиція) цій класі слів не властива, а субкатегоризація зумовлює необхідність з’ясування мутаційних, модифікаційних та синтагматичних семантичних відношень при формуванні СЗ денумеративів.

Мутаційні семантичні відношення при творенні збірних числівників із СЗ “сукупна кількість” неможливі. По-перше, семантика збірних числівників не охоплює поняття кількості в нумеративній функції (нази-

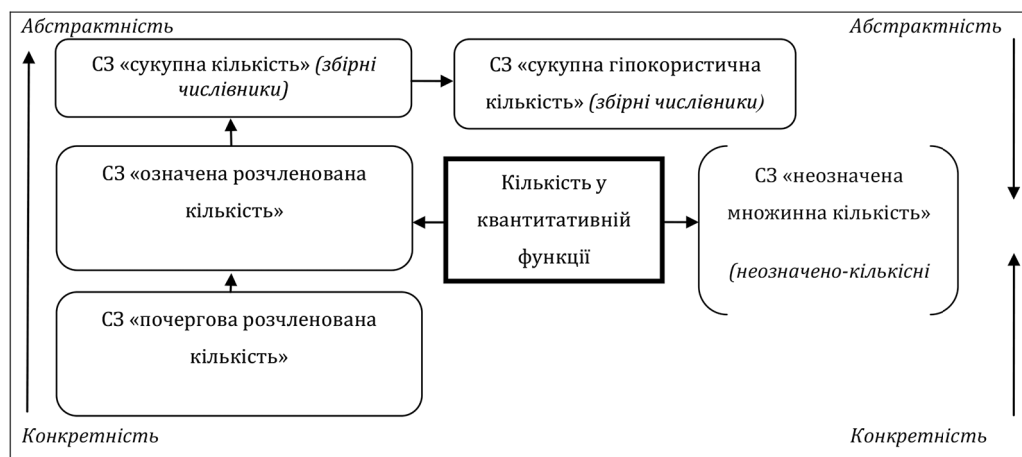


Схема 2. Візуалізація полівекторності реалізації кількісного значення в квантитативній функції в СЗ денумеративних числівників

Такий розгляд реалізації другого семантичного відтінку кількісного значення в денумеративних числівниках призвів до типізації семантико-систематичних відношень між однорідними дериватами та їх твірними, що дало змогу виокремити СЗ від числівникових як конкретизацію чи набуття абстрактності позначуваного ними поняття.

вання чисел та цифр), чим зумовлена відсутність ускладнення семантики. По-друге, мутація передбачає утворення нового ЛЗ, а розчленована кількість та сукупна – це одна і та ж кількість однорідних предметів, але виражена іншим способом [11, 6]. Для прикладу наведемо значення несамотійне вираження кількості в поєднанні з іменником: *три*

дівчини (розчленована кількість; дівчата жіночого роду, молодого віку тощо) – *трое дівчат* (сукупна кількість; дівчата жіночого роду; молодого віку тощо). Як бачимо, семантика власне кількісних числівників у квантитативній функції та збірних числівників рівнозначна.

Підтвердженням цієї думки є визнання вченими семантики збірних числівників як кількісно-збірної, цим самим підкреслюючи рівноцінність значень, але з вищим ступенем абстрактності [5, 188]. Окрім того, на думку А. Супрун [11, 33], Т. Лукінової [7, 116-117], Г. Арполенко, К. Городенської, Г. Щербатюк [1, 23] збірні числівники є варіантними до деяких власне кількісних, а точніше – це дві форми одного і того ж слова. Тобто категорія збірності числівників є репрезентантом того ж власне кількісного значення, але іншим способом (не розчленовано, а сукупно) [1, 28-29].

Тож у дериваційній парі “власне кількісний числівник – збірний числівник” існують модифікаційні відношення, що зумовлено вищим ступенем абстрактності кількісного значення у квантитативній функції, а також вживанням збірних числівників, як правило, в розмовно-побутовій та фольклорній мові, а “науковому і діловому стилям літературної мови вони не властиві” [7, 125]. Можна твердити, що словотворчі афікси привносять у семантичну структуру дериватів модифікаційну сему “розмовність”.

Натомість числівники з цим же СЗ “сукупна кількість” на позначення парності (*обі́два, обі́дві, обидво́є*) не є варіантними до власне кількісних числівників, оскільки

структурно – це складні утворення із синтагматичним значенням. Це зумовлено зближенням та поєднанням повнозначних слів *оба́* і *два́* (*обі́два, обі́дві*) та *оба́* і *дво́є* (*обидво́є*). Значення першого конститuenta складних слів *оба́* А. Супрун характеризує “як замкнуту кількість згадуваних предметів” [11, 33]. Тож за семантикою ці лексеми є рівнозначними, синонімічними, незважаючи на те, що числівник *оба́* вносить у спільне ЛЗ додаткові семантичні відтінки, не властиві слову *два́* [11, 33-37].

Враховуючи структурно-семантичні особливості, аналізовані числівники є еквівалентними займенниковим висловам “і той і цей”, “і та і ця” (і те і це), “і один і другий”, “і одна і друга”, “і одне і друге” [7, 117]. “Подібно до займенників, вони вказують на вже згадувані предмети, істоти тощо” [1, 29].

Модифікаційні відношення також виявлені у числівниках із СЗ “сукупна гіпокористична кількість”, де іменникові суфікси є носіями додаткової модифікаційної семи “гіпокористичність” (*дві́йко, двойко́, дво́єчко, трі́йко, тройко́, четві́рко, п'яті́рко, се́мерко*).

Історично склалося так, що сучасні порядкові числівники зі СЗ “почергова розчленована кількість” є вторинними по відношенню до кількісних” [1, 302] і перебувають із ними у модифікаційних відношеннях на базі конктеризування кількісного значення у квантитативній функції. Наприклад, якщо числовий ряд становить п'ять одиниць, то кожен із елементів ряду вичленовується в точно визначеному порядку, але кількість одиниць незмінна.

Не викликають сумніву синтагматичні відношення при формуванні усіх похідних числівників із СЗ «означена розчленована кількість» та «неозначена множинна кількість», адже структура цих дериватів мотивована кількома твірними основами, що тісно зрослися у процесі історичного розвитку мови.

сімнадцятеро, двадцяттеро, тридцяттеро). Менш продуктивним є суфікс *-ој-* (*двоє, троє*). Малопродуктивним є зрощення основ (*обідва, обідві, обидвоє*).

СЗ «сукупна гіпокористична кількість» есплікується на базі суфіксації: суфікс *-к(о)* (*дві́йко, дво́йко, трі́йко, тройко́, четві́рко, п'яті́рко,*

Словотвірні значення	Різновиди деривації			Синтагматична деривація	Приклади	Кількість похідних
	Лексична деривація		Синтаксична деривація			
	Мутація	Модифікація	Транспозиція			
означена розчленована кількість				+	<i>п'ятна́дцять</i>	27
сукупна кількість		+		+	<i>троє</i> <i>обідва</i>	18 3
сукупна гіпокористична кількість		+			<i>п'яті́рко</i>	8
почергова розчленована кількість		+		+	<i>шобстий</i> <i>чотириті́сячний</i>	33 8
неозначена множинна кількість				+	<i>кількаде́сят</i>	3

Таблиця 1. Структура СЗ похідних числівників української мови

“Створення типології словотвірних значень передбачає встановлення не тільки типів словотвірних значень, а й засобів їх реалізації й вираження” [4, 55].

Так, засобом реалізації СЗ «сукупна кількість» є суфіксація та зрощення. Продуктивним афіксом є суфікс *-еро* (*чѐтверо, п'я́теро, шѐстеро, сѐмеро, вѐсьмеро, дѐв'ятеро, дѐсятеро, одина́дцяттеро, двана́дцяттеро, трі́надцяттеро, чотирна́дцяттеро, п'ятна́дцяттеро, ші́стна́дцяттеро,*

сѐмерко); суфікс *-ечк(о)* (*дво́ечко*).

Засобом реалізації СЗ «почергова розчленована кількість» є флективний та складно-суфіксальний способи словотворення. Домінують деривати із синкретичною морфемою – флексією *-ий* (*трѐтій, четвѐртий, п'я́тий, шобстий, сьѐмий, вѐсьмий, дев'я́тий, деся́тий, одина́дцяттий, двана́дцяттий, трі́надцяттий, чотирна́дцяттий, п'ятна́дцяттий, ші́стна́дцяттий, сі́мна́дцяттий, ві́сімна́дцяттий, дев'ятна́дцяттий, дев'яно́стий, двад-*

цятий, тридцятий, п'ятдесятий, шістдесятий, сімдесятий, вісімдесятий, двохсотий, трьохсотий, чотирьохсотий, п'ятисотий, шестисотий, семисотий, восьмисотий, тридев'ятий, тридесятий). Менш продуктивним є складно-суфіксальний спосіб з інтерфіксацією (суфікс -н- та асемантеми (-ох-), (-и-)) (трьохмільйонний, трьохмільярдний, чотирьохтисячний, чотиритисячний, п'ятитисячний, шеститисячний, семитисячний) та без асемантичної прокладки (трьохсоттисячний).

СЗ “означена розчленована кількість” та СЗ “неозначена множинна кількість” реалізуються на базі зрощення основ (тридевять, тридесять, одинадцять, дванадцять, тринадцять, чотирнадцять, п'ятнадцять, шістнадцять, сімнадцять, вісімнадцять, дев'ятнадцять, двадцять, тридцять, п'ятдесят, шістдесят, сімдесят, вісімдесят, дев'яносто, двісті, триста, чотиріста, п'ятсот, шістсот, сімсот, вісімсот, дев'ятсот; кількадесят, кільканадцять, стонадцять).

Таким чином, у структурі десяти СГ на I ступені утворилося 57 похідних, на II – 43 похідні. Твірними для денумеративів із погляду структурних особливостей є непохідні основи числівників, похідні основи із суфіксами та зрощені основи; з погляду семантики – сполучення власне кількісних числівників (для власне кількісних), власне кількісні (для порядкових та більшості збірних числівників), збірні (для збірних із гіпокористичним значенням).

Наявність незначної кількості дериватів зумовлена доволі закритою системою числівників української мови як наслідку розгортання

у структурі денумеративів двох семантично обмежених відтінків кількісного значення твірних. На цій основі виокремлено СЗ похідних та засоби їх реалізації: для СЗ “сукупна кількість” є суфіксація (-ер(о), -ој-) та зрощення; для СЗ “сукупна гіпокористична кількість” – суфіксація (-к(о), -ечк(о)); для СЗ “почергова розчленована кількість” – флексація (-ий) та складно-суфіксальний спосіб словотворення (асемантеми -ох-, -и-; суфікс -н-); для СЗ “означена розчленована кількість” та СЗ “неозначена множинна кількість” – зрощення.

Результати дослідження можуть бути застосованим для подальших наукових пошуків у словотворі сучасної української мови.

Bibliography and Notes

1. Арполенко Галина, Городенська Катерина, Щербатюк Галина, *Числівник української мови*, Київ: Наукова думка 1980, 241 с.

2. Василевич Агафья, *Словообразовательные гнезда корней слов со значением мышления в современном украинском языке*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук: 10.02.01, Київ 1985, 24 с., Web. 26.03.2019. <<http://enpuir.npu.edu.ua/123456789.pdf>>.

3. Голянич Мария, *Словообразовательные поля корней со значением говорения в современном украинском языке*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук: 10.02.02, Київ 1979, 24 с., Web. 26.03.2019. <<http://enpuir.npu.edu.ua/100310921.pdf>>.

4. Грещук Василь, *Український відприкметниковий словотвір*, Івано-Франківськ: Плай 1995, 208 с.

5. Жовтобрюх Михайло, Волох Олексій, Самійленко Стефан, Слинко Іван, *Історична граматики української мови*, Київ: Вища школа 1980, 230 с.

6. Лесюк Николай, *Словообразовательные гнезда корней со значением движения в современном украинском языке: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.02.02, Київ 1982, 24 с.*

7. Лукінова Тетяна, *Числівники в слов'янських мовах (порівняльно-історичний нарис)*, Київ: Наукова думка 2000, 370 с.

8. Рибачківська Людмила, *Словотвірні гнізда з вершинами-омонімами в українській та англійській мовах: контрастивний аспект: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.02.17, Київ 2017, 23 с.*

9. *Словник української мови: У 11-ти томах / Ред. І. Білодід, Київ: Наукова думка 1970 – 1980.*

10. Степаненко Олена, *Семантика і структура словотвірних гнізд із вершинним соматичним компонентом: автореферат диссертации ... кандидата*

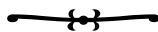
філологічних наук: 10.02.01, Дніпропетровськ 2010, 23 с.

11. Супрун Адам, *Славянские числительные. Становление числительных как особой части речи*, Минск 1969, 232 с.

12. Тихонов Александр, *Проблемы составления гнездового словообразовательного словаря современного русского языка*, Самарканд 1971, 387 с.

13. Тышківська Надежда, *Семантико-словообразовательная структура гнезд слов со значением чувств в современном украинском языке: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.02.02, Київ 1987, 24 с.*

14. Ярошенко Наталія, *Структурно-семантичні особливості сучасних словотвірних гнізд з вершинами сажать, садити і sadzić у російській, українській і польській мовах у зіставленні з англійською мовою: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук: 10.02.17, Донецьк 2006, 23 с.*



Vira Kotovych

**LINGUISTICS AND CULTURAL PORTRAIT
OF ASTIONIMS OF UKRAINE**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Віра Котович

**ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ
АСТІОНІМІВ УКРАЇНИ**

Abstract: The author has modelled linguoculturological portraits of Ukrainian astionyms in the article. It has been emphasised that in modern linguistics, where anthropocentrism is recognised as a key idea and the linguistic personality is placed in the centre of the cultural tradition, the analysis of onomastic material in the aspect of interaction between language and culture becomes topical, when the onym is considered as an indicator of cultural values.

The aim of the research is to outline the linguoculturological portraits of Ukrainian astionyms; to analyse modern oikonymic (astionymic) codes.

An astionymic code has been interpreted as a method of encoding lingual and extralingual information in the name of a city and, accordingly, as a method of its reading. The unit of the astionymic code is the term *astioculturonym*. The following structure of the linguoculturological portrait of the astionym has been offered: nuclear zone (the present name of a city, its localisation); close periphery (genesis of the astionym); far periphery (characteristics of the etymon); interpretation zone (controversial interpretations, folk etymology, connotonyms, descriptions, etc.).

Keywords: onomastics, linguoculturological portrait, astionym, etymon, onomastic code, naming

Гене́за астіоні́мів – власних назв міст – постійно цікавить як пересічних мешканців поселень, так і науковців: істориків, географів, етнографів, лінгвістів. Останні об'єднали шляхи пізнання онімів в окрему наукову доктрину – ономастику. Однак сьогодні ономастика все з більшою готовністю відчиняє свої двері суміжним науковим дисциплінам: етнолінгвістиці,

соціолінгвістиці, лінгвістичній філософії, когнітології, лінгвокультурології. Послугування методами та прийомами ономастичних і лінгвокультурологічних досліджень уможливорює виокремлення низки ономастичних кодів та моделювання лінгвокультурологічного портрета власної назви.

Астіонім – типовий і водночас специфічний вид ойконіма. Його типо-

вість передусім виявляється в тому, що первісно двір, осада, хутір, село тощо «не знали, що виростуть» і стануть містом. Міська назва не добиралася навмисно і не протиставлялася назві сільській. Назва міста яскравіше, ніж назва села, відтворює дух та віяння епохи, яка її покликала до життя, і проєктує назвоцентричні процеси на формування іменотворчого кольориту інших поселень.

В Україні сьогодні офіційно засвідчено 469 міст. Назва кожного із них – особливий лінгвокультурний код, закодування якого відбулося в часі присвоєння імені, а декодування триває протягом усього періоду побутування поселення. Тепер, коли назріла особлива потреба говорити про українськість цих міст, не менш актуальним є дослідження автохтонності його назви.

Лінгвокультурний код – це інструмент, який дозволяє зашифрувати (кодувати) і розшифрувати (декодувати) культурну інформацію у мовних знаках / з мовних знаків. В онімах лінгвокультурний код проявляється особливо чітко, позаяк у них фіксується народний світогляд і світовідчуття, історичні, соціальні, культурні фактори набагато яскравіше, ніж в апелятивах. Тому серед мовних засобів репрезентації лінгвокультурних кодів дослідники все частіше визнають астіоніми своєрідними індикаторами культурних цінностей.

Лінгвокультурологічний аспект ономастичних досліджень дає змогу визначити широку ієрархію лінгвокультурних кодів. Вершиною такої ієрархічної кодової структури (моделі, теорії, системи) є чи не вперше задекларований Нікітою Толстим і Светланою Толстою ономастичний код: «...являючи собою частину вербального (мовного)

коду традиційної народної культури, власні назви посідають у ньому особливе місце, утворюючи по суті самостійний ономастичний код» [18, 88].

Другу сходинку ієрархічної моделі займають онімні коди: антропонімний, ойконімний, гідронімний, мікротопонімний, ергонімний, урбанонімний, зоонімний тощо.

Детальний аналіз сучасного українського астіонімікону дав змогу виокремити два ономастичні мегакоди: пропріятивний та апелятивний.

Пропріятивний ономастичний мегакод експліковано посередництвом кодів антропонімного, гідронімного, ойконімного, ергонімного, мікротопонімного, антропонімно-меморіального. Апелятивний – відтворює інформацію антропогенного, власне апелятивного, апелятивно-атрибутивного, власне атрибутивного, просторового, апелятивно-меморіального кодів.

Важливим компонентом лінгвокультурологічного аспекту дослідження назв міст є також окреслення лексико-семантичних полів або зонове структурування та моделювання на цій основі лінгвокультурологічного портрета астіоніма. Лінгвокультурологічний портрет дає змогу якнайповніше об'єктувати імпліцитні соціальні та культурно-національні властивості назви поселення.

У дослідженні моделюємо таку структуру лінгвокультурологічного портрета астіоніма: *ядерна зона* (теперішня назва міста, його локалізація); *ближня периферія* (генеза астіоніма); *дальня периферія* (характеристика етимона); *інтерпретаційна зона* (контroversійні тлумачення, народна етимологія, конотоніми, дескрипції, дотична до назви енциклопедична інформація тощо).

Першими у списку національно змотивованих назв теперішніх міських поселень називаємо астіоніми, утворені за допомогою архаїчного суфікса **-jь* від власних особових композитних імен.

Антропонімний код. Етимон: антропонім – ім'я-композит.

Ядерна зона: Богослав (Кв.).

*Ближня периферія: Богославъ + *-jь* → *Богуславль*. Теперішнє місто *Богуслав* отримало назву в спадок від однойменного киеворуського городища *Богоуславла: Всеволодъ бо просаше оу него ... Богоуславла*, 1195 р. [12 II, 683], [7, 20], яке входило до складу оборонної системи Київського князівства.

Дальня периферія: Астіонім мотивовано композитним іменем *Богуславъ* [11, 16], [29, 113] 'той, що славить Бога' [7, 20]. Така власна особова назва відома багатьом слов'янським мовам: пол. *Bogusław* [27 I/2, 189], серб. *Богослав*, кашуб. *Bogoslav*, чes. *Vohuslav* [22, 66]. Ім'я мало й конкретних історичних носіїв – західнопоморського (щецинського) князя *Богуслава I* та його сина *Богуслава II* [9, 470].

Інтерпретаційна зона: Легенда пов'язує іменування киеворуського городища з постаттю князя *Ярослава Мудрого* та з його відповіддю на багатолюдне «Слава Ярославу!» – «*Богу слава!*». Однак суперечить такій версії як структура оніма, так і відсутність у всій Слов'янщині назв населених пунктів, утворених від вигуківих фразем. Тож якщо великий князь київський *Ярослав Мудрий* 1032 року і спричинився до розбудови *Богуслава* (пам'ятник на його честь споруджено у місті 2012 р.), то поіменоване давнє поселення було ще до правління цього володаря, тобто десь на 150, а то й більше років раніше, ніж у літописах

збереглася перша писемна згадка про нього.

Антропонімний код. Етимон: відкомпозитна власна особова назва.

Ядерна зона: Любомль (Вл.).

*Ближня периферія: Любомъ + *-jь* → *Любомль*. Першу відому писемну згадку про поселення датовано 1287 р.: *и... приѣха в Любомль* [12 II, 907–909; 7, 86].

Дальня периферія: Літописний ойконім мотивовано антропонімом *Любом*. Давня слов'янська відкомпозитна особова назва *Любомъ* (пор. старопол. Jan *Libom*, 1424 р. [23, 81]) – похідне утворення від одного з імен-композитів типу *Любгостъ*, *Любовой*, *Любимиръ*, *Любодрагъ*, *Любомиръ*, *Люборадъ*, *Любославъ* [11; 114, 115]. Первісна аелятивна семантика відкомпозитного компонента *Любо(о)-* < прасл. *ljubъ* 'милий, приємний, коханий' [8 III, 320].

Інтерпретаційна зона: За народною легендою, князь Володимир Василькович, небіж короля Данила Галицького, фундатор поселення, сказав «*любо мнь* [тут]», що і дало назву містові. Не тільки об'єктивні закони назвоутворення свідчать проти такої версії, але й текст Іпатіївського списку літопису: насправді князь їхав до міста, яке уже на той час іменувалося *Любомль*.

Павло Чучка висуває припущення, що колишньою назвою міста була **Любом[u]ль* [22, 223]. У такому випадку мотивовано астіонім не відкомпозитним дериватом, а безпосередньо іменем-композитом *Любомиль* (*Любомиль + *-jь* → **Любомиль*).

Сьогодні *любомильці* називають ще своє місто *Бодетаун*. Конотонім утворено за назвою художнього серіалу «*Bordertown*» («Місто на кордоні»), який демонструвався у 1990-их роках. Від *Любомля* до кордону з Польщею – 15 км., до кордону з Білоруссю – 50 км.

Антропонімний код. Етимон: від-апеллятивна власна особова назва.

Ядерна зона: Баранівка (Жт.).

Ближня периферія: Баран + -івка → Баранівка. Поселення *Баранівка* (первісно, можливо, *Баранівці*) відоме з XVI ст. (1565–1566 роки [4 I, 70]).

Дальня периферія: Назву поселення мотивовано відапеллятивним власним особовим іменем (прізвиськом) *Баранъ* [11, 8], [20, 39], уживаним практично та теренах усієї Славії. Є писемні свідчення про побутування такої власної назви в українців та білорусів у XV–XVI ст., у поляків – у XIII ст. [22, 44–45]. Щодо походження самого антропоніма, то первісно це могло бути утворення від апеллятива *баран* ‘самець вівці’ [5 I, 28], уживаного у значенні ‘про нерозумну, слабодуху людину’ [16 I, 103] або ‘про вперту людину’. За спостереженнями Віталія Жайворонка, у давнину *баран* – символ чоловічого першопочатку, творчої енергії, родючості, оновлення, багатства; баранячі роги – емблема земної рослинності, її пробудження й розквіту навесні; баран із великими рогами часто є персонажем замовлянь; водночас тварина виступає уособленням глупоти й упертості; у народі це ще й символ невинності, особливо у порівнянні з вовком; також символ завзятості [6, 26].

Інтерпретаційна зона: Французький підприємець Мішель Мезер 1802 року у зв’язку з виявленням на березі ріки Случі спеціального сорту глини (каоліну) заснував тут фарфоровий завод. Припущення, що назва населеного пункту могла походити від *баранців*, якими прикрашали глиняний посуд, не збігається з реальною датою заснування поселення майже на три століття.

Як фантастичну сприймаємо й розповідь про чорного *барона*, вершника

без голови – шляхтича Замойського, який здійснював вояжі околицями поселення, названого спочатку **Баронівка*, а вже пізніше *Баранівка*.

Як і будь-яку іншу *Баранівку* (їх в Україні аж дев’ять), назву поселення нерідко виводять від імовірного первісного заняття тутешніх мешканців – розведення овець.

Словник Ізмаїла Срезневського з покликанням на староруську лексему *бараніє* (з XII ст.) ‘боріння, борня, боротьба’ [17 I, 41] спрямовує пошуки семантики антропоніма цілком у інше русло.

Баранівська фабрика із виробництва порцелянового посуду, яка діяла тут від 1802 до 2010 року, послугувала підґрунтям дескрипцій: *місто фарфору, місто порцеляни*.

Антропонімний код. Етимон: християнське ім’я.

Ядерна зона: Семенівка (Чрг.)

Ближня периферія: Семен + -івка → Семенівка. Поселення засновано в кінці XVII ст. [4 III, 173].

Дальня периферія: Християнське ім’я *Семен* є базовим астіоніма *Семенівка*. *Семен* – канонізоване християнською Церквою ім’я, з давньогебр. *šeta* ‘чути слухати’ або *šit’ōn* ‘Бог чує’ [14, 98], [19, 331]. *Семен (Симеон) Боготримець* – християнський святий, гебрійський праведник. Згідно з Євангелієм від Луки, Дух Святий звістив старцеві *Симеону*, що він зможе померти тільки тоді, коли побачить Месію. Віща вістка здійснилася і перед смертю святий *Симеон* проголосив, що народжене від Діви Марії Дитя прийшло для спасіння людства.

Інтерпретаційна зона: Є припущення, що *Семенівку*, одне із найпівнічніших міст України, колишню козацьку слободу, засновано та поіменовано пол-

ковником Стародубського полку *Семеном Самойловичем* [10, 421], [24, 316].

Антропогенний код. Етимон: катойконім; назва людей за місцем поселенням; назва людей за належністю до роду, родини тощо.

Ядерна зона: Бережани (Тн.).

Ближня периферія: бережани → *Бережани*. Поселення відоме від 1375 р. [4 I, 84], а 1416 року зафіксовано в писемному джерелі як *Brzeszany* [26 V, 39].

Дальня периферія: Назву поселення утворено від назви людей за місцем проживання *бережани* 'ті, що живуть на берегах'. Відомий діалектний апелятив *бережан* 'прибережний житель' [8 I, 170].

Інтерпретаційна зона: Цілком імовірним є утворення назви поселення від групової назви людей *бережани* 'вихідці з населеного пункту *Берег* чи *Береги*' [2, 52], [10, 39], [21, 21]; або від родинної назви *Бережани* з первісним значенням 'родина *Бережана*', пор. антропонім *Бережан* [1, 11], мотивований апелятивом *бережан*.

Гідронімний код. Етимон: гідронім.

Ядерна зона: Вовчанськ (Хрк.).

Ближня периферія: Поселення вперше засвідчено відомими історичними джерелами 1674 року як *Вовчі Води* [10, 132]. Так тоді називалася і теперішня р. *Вовча*, л. Айдару л. Сіверського Дінця [15, 113], яка протікає через місто.

Дальня периферія: Гідронім *Вовчі Води* / *Вовча* Святослав Вербич не пов'язує із зоономеном *вовк* («оскільки *вовк* – це не водяна тварина»), а розглядає інші значення апелятива *вовк*, як-от: укр. діалектне (бойківське) 'гілка ялини, що росте вниз або збивається вкупу', 'рівний відросток, що відгалужується вбік від стовбура дерева', 'різновид орнаменту на вишивці', гуцульське *вовк* 'деталь ткацького

верстата', наддністрянське *вовк* 'отвір у даху, через який проходить дим', польське *вовк* 'жердина, прибита по діагоналі дахового схилу' тощо. У контексті цього вчений установлює семантику гідронімооснови *Вовк* – '*річка з вигнутою (покрученою) течією' [3, 296-299].

Інтерпретаційна зона: Василь Лучик припускає, що твірне для складеного гідроніма словосполучення *вовчі води* могло мати як пряме значення, так і переносне 'погані води' [10, 132].

Мікротопонімний код. Етимон: мікротопонім.

Ядерна зона: Біла Церква (Кв.).

Ближня периферія: біла церква → *Біла Церква*. Назву поселення мотивовано атрибутивним словосполученням *біла церква*.

Дослідники стверджують, що попередником теперішнього міста був літописний городь *Гюргеєв* / *Юрьеєв*, засвідчений в історичних джерелах 1095 р.: *к Гургеву* [12 I, 229], [7, 48]; *а Юрьеєв зажгоша* [12 VII, 8], [7, 48]. Сучасний астіонім виник наприкінці XIV ст. [13, 491]. Залишки білої будівлі церкви, спорудженої у заснованому князем Ярославом Мудрим горі та поіменованому за його хресним іменем *Гюргии* < *Георгии* [7, 48], були після чергового ворожого спустошення найпомітнішою спорудою, навколо якої виросло нове поселення.

Дальня периферія: Семантика назви цілко прозора: *церква* 'будівля, в якій відбувається християнське богослужіння' [16 XI, 202]; *білий* 'який має колір крейди, молока, снігу; протилежне чорний' [16 XI, 202].

Інтерпретаційна зона: Лаврентій Похилевич наголошує, що будівля *білої церкви*, яка послужила мотивом для іменування поселення, була «білокам'яною», а не «білоберезовою», та

заперечує припущення Руліковського про розбійника *Білого*, його вдову *Білу* («сказка его собственного изобретения»), власні ймення яких нібито за-свідчено в назві міста [13, 490–491].

Апелятивний код. Етимон: апелятив або географічний термін.

Ядерна зона: Коломия (ІФ).

Ближня периферія: коломия → *Коломия*. Літописне поселення засвідчено в історичних джерелах 1240 р.: *держать сию Коломыю* [12 II, 790], [7, 69].

Дальня периферія: Назву поселення мотивовано географічним терміном *коломия* 'глибока вибоїна, наповнена водою' [5 II, 272], [2, 79], [7, 69], [10, 274], [25, 151].

Інтерпретаційна зона: Сумнівни-ми називають дослідники версії походження астіоніма від словосполучення «*коло + Мия*», де **Мия* – друга назва ріки Прут [7, 69]; від контактного гідроніма *Коломийки*, або від імени угорського князя *Коломана* [25, 151].

Меморіальний код. Етимон: прізвище відомої особи.

Ядерна зона: Алчевськ (Лг.).

Ближня периферія: Алчевський → *Алчевськ*. Астіонім мотивовано прізвищем *Олексія Алчевського*.

Дальня периферія: Олексій Алчевський (1835 – 1901) – український патріот, відомий банкір, промисловець, меценат, засновник Донецько-Юр'ївського металургійного та гірничо-промислового товариств, учасник цілої низки просвітницьких проєктів: член товариства “Громада”, організатор публічної бібліотеки та товариства розповсюдження письменности серед народу, ініціатор спорудження 1899 року пам'ятника Тарасові Шевченку, співзасновник жіночої недільної школи та ін.

Інтерпретаційна зона: Упродовж відносно недовгої історії свого побутування місто неодноразово змінювало назву. Засноване в 1890-их роках завдяки будівництву металургійного заводу Донецько-Юр'ївського металургійного товариства, пристанційне, а далі при-заводське робітниче селище *Юр'ївка* 1903 року було перейменоване на *Алчевськ*. Протягом 1932 – 1961 років – *Во-рошиловськ*, у 1961 – 1991 роках – *Комунарськ*, від 1991 року місто знову повернуло собі теперішню назву *Алчевськ*.

Безпідставні спроби повернути *Алчевську*, поіменованому в пам'ять про справжнього українського патріота, назву *Комунарськ* – яскраве свідчення того, що назва, як і мова, має неабияке значення.

Отже, однією з граней мовної культури є культура назвотворення, процес іменування людиною створеного й заселеного нею об'єкта.

Коди культури, побудовані на символізації дійсності, в онімах проявляються особливо чітко: у них фіксується народний світогляд і світовідчуття, історичні, соціальні, культурні фактори, які давно вже не прочитуються в апелятивах.

Традиції та новаторство українського назвотворення, багатство принципів, мотивів, способів та засобів іменування є вагомою підставою для того, щоб говорити про назви міст як про згорнуті лінгво-культурні тексти, у яких відбито мову і культуру, історію і географію, національні традиції і суспільну ідеологію та живу, не-підробну душу людини-назвотворця.

Abbreviations of Names of Administrative Units

Вл. – Волинська

Жт. – Житомирська
 ІФ – Івано-Франківська
 Кв. – Київська
 Лг. – Луганська
 Тн. – Тернопільська
 Хрк. – Харківська
 Чрг. – Чернігівська

Bibliography and Notes

1. Богдан Федір, *Словник українських прізвищ у Канаді*, Вінніпег–Ванкувер: Наказом Ономастичної комісії УВАН і Канадського Назвознавчого Інституту 1974, 354 с.
2. Бучко Дмитро, *Походження назв населених пунктів Покуття*, Львів: Світ 1990, 143 с.
3. Вербич Святослав, *Гідронімія басейну Дністра*, Луцьк: Терен 2017, 544 с.
4. *Географічна енциклопедія України*: У 3 томах, Київ: УРЕ ім. М. П. Бажана 1989 – 1993.
5. Грінченко Борис, *Словарь української мови*: В 4 томах, Київ: Наукова думка 1958 – 1959.
6. Жайворонок Віталій, *Українська етнологістика*, Київ: Довіра 2007, 262 с.
7. *Етимологічний словник літописних географічних назв Південної Русі*, Київ: Наукова думка 1985, 254 с.
8. *Етимологічний словник української мови*: У 7 томах, Київ: Наукова думка 1982 – 2012.
9. *Літопис руський*, Київ: Дніпро 1989, 591 с.
10. Лучик Василь, *Етимологічний словник топонімів України*, Київ: Академія 2014, 544 с.
11. Морошкин Михаил, *Славянскій именованіе или собрание славянских личных имен в алфавитном порядке*, Санкт-Петербургъ 1867, 213 с.
12. *Полное собрание русских летописей*: В 2 томах, Москва: Издательство восточной литературы 1962.
13. Похилевич Лаврентий, *Сказанія о населенныхъ мѣстностяхъ Киевской губернии или Статистическіе, историческіе и церковныя заметки о всехъ деревняхъ, селахъ, местечкахъ и городахъ, въ пределахъ губернии находящихя*, Киевъ 1864, 763 с.
14. Скрипник Лариса, *Дзятківська Ніна, Власні імена людей*, Київ: Наукова думка 1996, 335 с.
15. *Словник гідронімів України*, Київ: Наукова думка 1979, 780 с.
16. *Словник української мови*: В 11 томах, Київ: Наукова думка 1970–1980.
17. Срезневский Измаиль, *Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникамъ*: В 3 томахъ, Санкт-Петербургъ 1893 – 1903.
18. Толстой Никита, Толстая Светлана, *Имя в контексте народной культуры*, Москва: Языки русской культуры 2000, 624 с.
19. Трійняк Іван, *Словник українських імен*, Київ: Довіра 2005, 509 с.
20. Тупиков Николай, *Словарь древнерусских личных собственных имён*, Санкт-Петербургъ 1903, 857 с.
21. Худаш Михайло, *Українські карпатські і прикарпатські назви населених пунктів (відапелятивні утворення)*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2006, 452 с.
22. Чучка Павло, *Слов'янські особові імена українців*: Історико-етимологічний словник, Ужгород: Ліра 2011, 432 с.
23. Шульгач Віктор, *Ойконімія Волині*: Етимологічний словник-довідник, Київ: Кий 2001, 189 с.
24. Янко Микола, *Топонімічний словник України*, Київ: Знання 1998, 430 с.
25. Яцій Василь, *Ойконімія Івано-Франківської області*: Історико-етимологічний словник, Київ: Наукова думка 2015, 387 с.
26. *Akta grodzkie i ziemskie czasów Rzeczypospolitej Polskiej z Archiwum tak zwanego Bernardyńskiego we Lwowie*, Lwów 1868 – 1935.
27. *Słownik staropolskich nazw osobowych*, Wrocław etc. 1965 – 1985.

Natalia Luzhetska

**POLITONYMS-WORD COMBINATIONS IN IVAN FRANKO'S
TERMINOLOGICAL FIELD: NEOLOGICAL ASPECT**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Наталія Лужецька

**ПОЛІТОНІМИ-СЛОВОСПОЛУЧЕННЯ У ТЕРМІНОЛОГІЧНОМУ ПОЛІ
ІВАНА ФРАНКА: НЕОЛОГІЗАЦІЙНИЙ АСПЕКТ**

Abstract: The study deals with the issue of defining the notion "terminological field". It pays much attention to terminological and notional innovation implemented by Ivan Franko who was an architect and a developer of the Ukrainian terminological system and political studies. Thanks to the powerful intellectual activity of the thinker the terminological fields not only of "canonic" studies (literary studies, linguistics, history, science of law) but of also "noncanonic" particularly social science considerably expanded. Ivan Franko modernized the Ukrainian political thought and implemented new notions. Terms combinations turned out to be of special importance in modernization process of the Ukrainian political terminology at the end of 19th – beginning of 20th century. Subsequently, the active use of the units belonging to this structural type proved by the additional specific features of the notions. The bright illustration of the innovative political knowledge serves contrastive analysis of Ivan Franko's lexicon and *Dictionary of the Ukrainian Language* by Borys Hrinchenko where one can trace the nominative and notional lacunas of still not renewed Ukrainian political sphere.

Keywords: Ivan Franko, politonyms combinations, terminological field, modernization of the Ukrainian political thought, nominative and notional lacunas

Аксіоматичним є твердження, що терміни галузевих термінологій не існують ізольовано, а поєднані між собою спорідненістю в межах термінологічного поля. Теорію термінологічного поля висунув Александр Реформатський, який зазначав, що поле для терміна – це певна термінологія, поза якою слово втрачає свою характеристику терміна [4, 51]. У цьому контексті поняття

термінологічне поле синонімне поняттю *галузева термінологія*. Натомість поняття *лексика наукової мови*, на нашу думку, синонімізується із поняттям *макротерміносистема*.

Метафоричним образом-ідеєю *поля* активно послуговувався Іван Франко, у науковому дискурсі якого лексема *поле* синтезує два значення: ширше – як макротерміносистема,

вужче – як галузевої терміносистеми. Ілюстрацією до першого, ширшого значення є думка І. Франка, що «*поле нашої науки* (письмівка наша. – Н. Л.) таке тісне місце і так слабо управлене, що огляд усього, що на ньому появляється, не може забрати багато місця» [9, 166]. Зі значенням 'макротерміносистема' корелює заголовок статті *З поля нашої науки* [9, 166], а також інші контексти: на всіх *полях* духового життя, в науці, літературі і техніці [7, 292]; величезні *поля* людського знання» [7, 292]. Поліглот-енциклопедист, європейський учений із класичним філологічним вишколом, Іван Франко своєю універсальною науковою діяльністю прагнув «українському слову [...] здобувати *нові поля невідомих досі понять*», тобто галузеві терміносистеми. (Пор. також: *поле політики* [7, 289]; *поле будівництва та адміністрації* [8, 234]).

Варто наголосити на терміно-поняттєвому новаторстві вченого, бо йшлося про розширення термінологічних полів не тільки «канонічних», номінативно освоєних галузей (літературознавства, мовознавства, історії, правознавства), а й про формування нових, «неканонічних» терміносистем (психології, лінгвополітології, політекономії, філософії, військової сфери та ін.). Для І. Франка була очевидною гостра потреба інтелектуалізації української наукової мови загалом й окремих наук зокрема: «У нас не перестала існувати течія, що ділить науки на канонічні й неканонічні, дозволені русинові з погляду національного й недозволені. Займатися історію Руси, історією руської, а щонайвище слов'янської літератури, етнографією, лінгвіс-

тикою та бібліографією – вільно і похвально, але займатися теологією (оскільки вона не католицько-уніятська), природничими науками (оскільки вони не спожитковані в медицині), суспільними науками (оскільки вони вибігають поза рамки правничого факультету), по думці многих наших патріотів, для русина не слід і навіть небезпечно» [9, 166].

Тож не дивно, що термінолексика наукової мови (макротерміносистема) або, за висловом Івана Франка, «наше наукове поле тісне не тільки з погляду на його об'єм, на масу наукової праці, а дуже часто з погляду на методу, на провідні ідеї...» [9, 168]. Новітніми ідеями, напрямками, течіями нуртувала й політологія (від гр. *politike* «мистецтво управляти державою» і *logos* «учення»), яка ще в стародавній Греції була наукою про управління державою, її ідеальні цілі, правила управління. З погляду «многих наших патріотів» політологія теж належала до наук суспільно «небезпечних», «неканонічних». У когнітивному вимірі, за оцінкою Франка, це призводило «до затиснення нашого світогляду, до звуження наших духових інтересів» [9, 167], а в мовному вимірі – приглушувало розвиток української політичної термінології, збіднювало її номінативно-поняттєвий, а водночас і комунікативно-прагматичний потенціал.

З притаманною для філософа-аналітика історичною далекоглядністю І. Франко виробив стратегічну націєсофську концепцію розбудови української наукової мови, зокрема політичної термінології, як загальнонаціонального мовно-культур-

ного явища. Її реалізація вимагала розв'язання історично задаваних проблем методологічного характеру: а) вийти за межі «тісних думок і поглядів, [...] у додатку ще й дуже тісного апарату наукового» [9, 168]; б) подолати «спорадичність наших наукових праць, брак у них внутрішнього зв'язку, систематичності» [9, 168]. Адекватною відповіддю на виклики новітньої доби мала стати інтелектуалізація української думки, вербально опертої на діалектичну єдність «національних і міжнародних елементів». Хоча на сьогодні ще не створено словника мови наукових та публіцистичних Франкових праць, однак показовою в аспекті неологізації словника української літературної мови є його поетична творчість. За спостереженнями професора Василя Грещука, «порівняльний аналіз тридцятип'ятитисячного лексикону поетичного ідіолекту І. Франка та реєстру лексем *Словаря української мови* за ред. Б. Грінченка показав, що в поетичній творчості І. Франка вжито понад 15000 слів, які не були зафіксовані тодішніми найновітнішими лексикографічними працями» [1, 688].

Зауважимо, що термін «система» лиш у Франкову добу (кінець ХІХ ст.) набув у мовознавчих працях більш-менш чіткого тлумачення. У науковому дискурсі І. Франка мова – «систем голосових знаків для вираження [...] найрізномірніших думок і абстракційних понять» [6, 104]. Політична термінологія у наукових і публіцистичних Франкових текстах також має чіткі ознаки системності. Вона віддзеркалює єдність понять тієї сфери, яку вони репрезентують.

Ознаки системності політичних понять у текстах ученого й мистця скріплюють, зокрема, і синтагматичні відношення. Їх реалізатором виступають найпоширеніші в корпусі означень-політонімів лексеми *політичний* і *національний*. Атрибутивна сполучуваність цих слів відбиває багатовимірний спектр питань, які були об'єктом аналізу вченого-політолога: *політичний* (-а, -е, -і) характер [8, 428], *самотійність* [8, 280], *значіння* [8, 282], *ідеали* [8, 285], *чинники* [8, 281], *самовлада* [8, 281], *безправність* [8, 281], *емансипація* [8, 290], *інтереси* [8, 282], *погляди* [8, 282], *змагання* [8, 423], *поле* [8, 283].

У відображенні аспектів політичного буття українського народу значущою є семантична вага політоніма *національний* (-а, -е, -і): *розвій* [8, 278], *змагання* [8, 280], *свідомість* [8, 281], *самотійність* [8, 283], *ідеал* [8, 281], *українська справа* [8, 281], *кривди та поневолення* [8, 284], *притиск* [8, 291], *потреби* [8, 291], *життя* [8, 291], *інтереси* [8, 343], *значення* [8, 424], *ідеї* [8, 425], *форма* [8, 425], *принцип* [8, 429], *синтеза* [8, 430], *почуття* [8, 406], *питання* [8, 406], *характер*. Власне українське розуміння *національного* відбивають аналітичні словосполучення *національна українська справа* [8, 281], *всеукраїнське національне почуття* [8, 406] тощо.

Активне використання означень політонімів *політичний* (-а, -е, -і) і *національний* (-а, -е, -і), розширення їхньої сполучуваності сигналізувало про якісні зміни у семантичному просторі української політичної термінології: а) відбивало багатовимірність «політичного світу»;

б) сприяло актуалізації в конкретно-муживанні суміжних значень іменникових лексем; в) засвідчувало інтенсивність заповнення номінативно-поняттєвих лакун за рахунок однослівних термінів-запозичень, а особливо за рахунок активного освоєння термінів-словосполучень. Заслугують на увагу сьогодні маложивані слова і словосполуки із політичного дискурсу І. Франка, які уможливають хоча трохи відчуті особливості живого слова Франкової доби: *видівня публічна, вносити в тямку народу, законодатний сейм, обов'язок чемности, зносини з робітниками, обрахунок з власним сумлінням, стати чолобитником, політичне освободження, загальна безрадність, палата послів, палата панів [вельмож], сейм краєвий*.

У корпусі мовно-виражальних засобів письменника впадає в око низка авторських неологізмів – так званих «кованих» слів: *політичне усамовільнення* (політична свідомість), *почуття собачого обов'язку* (відданість суспільним ідеалам), *патентовані патріоти* (псевдопатріоти, політичні фразери) та ін. Народжені у термінологічній лабораторії вченого-новатора, авторські новотвори увиразнюють його теоретичні засади. У поєднанні загального та індивідуального і витворюється мовна картина світу автора, за якою – його світосприймання та світобачення.

Відзначаючи працю галичан як один із важливих чинників у формуванні й утвердженні української наукової мови, австрійський дослідник Міхаель Мозер зауважує: «Поза всяким сумнівом, на статус беззастережно літературних можуть претендувати лише мови з добре розвину-

тими термінологічними системами. Для модерної цивілізації характерною є наявність глибокої галузевої диференціації, що кидає повсякчасний виклик новітнім мовам. Процес вироблення нових термінологічних систем ніде і ніколи не відзначався простотою. Так є від самого початку, тобто від появи оригінального терміна в котрійсь мові, й аж до постанови проблеми його пристосування до правил іншої мови, для якої він має бути запозичений у той чи інший спосіб» [3, 684].

Особливо важливими в становленні української термінології кінця ХІХ – початку ХХ ст. стали терміни-словосполучення. Збагачення словотвірної архітектоніки по суті новим плястом термінологічних одиниць – термінами-словосполученнями – було вагомим кроком української мови в її науковому поступі. Саме одиниці цього структурного типу в пору бурхливого розвитку науки й техніки виявляють чи не найбільшу активність. Оскільки «термін не тільки іменує поняття, але й відображає якоюсь мірою зміст поняття», то, «мабуть, ця остання властивість терміна приводить до потреби створення здебільшого складених термінів, тобто термінів-словосполучень, які здатні повніше відобразити ознаки поняття» [2, 95]. Як свідчать наукові й публіцистичні Франкові праці, в освоєнні термінологічної цілини терміни-словосполучення давали, образно кажучи щедрі сходи.

У націософському дискурсі Івана Франка, зокрема у статтях *На склоні віку, Поза межами можливого, Що таке поступ?, Одвертий лист до української галицької молодіжи, По-*

дуви весни в Росії, Суспільно-політичні погляди Драгоманова аналітичні-терміни посідають чільне місце. З погляду кількісного складу можна виокремити дво-, три- та багатокомпонентні терміни-політоніми. Кожен вид аналітичних термінів має обмежену кількість структурних моделей, які відображають морфологічний склад терміносполучень та характер синтаксичного зв'язку між компонентами.

Прикметою двокомпонентних термінів-сполучень є те, що їхніми складниками можуть бути і політичні терміни, і нетермінологічні одиниці. Вони будуються за моделями:

• **T + T** – обидва компоненти мають термінологічний характер:

пропедевтика соціології (278)¹, *політична самостійність* (278), *економічний чинник* (279), *економічний визиск* (280), *культурний застій* (280), *економічний прогрес* (280), *політична безправність* (281), *ідеалістичний рух* (282), *матеріальна продукція*, *міжнародний союз* (284), *матеріальні відносини* (285), *європейська цивілізація* (284), *європейська суспільність*, *робітничий стан* (288), *конституційні форми* (289), *політична емансипація* (290), *народна маса*, *відродження національностей* (291), *національний сепаратизм*, *расовий шовінізм* (291), *емансипаційна боротьба* (294), *соціальна демократія* (295), *англійський імперіялізм* (295), *абсолютивний дух* (295), *суспільна нерівність* (324), *матеріальний інтерес* (324), *права громад* (330), *федералістичний устрій*, *автономія громади*, *анархістичний ідеал*, *громадський*

устрій, *орган влади* (333), *державний закон*, *державні податки* (334), *міжнародна праця*, *приватна власність* (335), *верстви суспільності*, *верстви дистрибуції*, *суспільний лад*, *розвій суспільності* (336), *суспільна праця* (337), *суспільна власність*, *християнська громада* (336), *напрями соціалізму* (338), *громадське життя*, *нерівність маєткова* (339), *громадський устрій*, *народна держава*, *громадський порядок*, *державна влада*, *соціальна демократія*, *державний урядник*, *соціалістичні погляди* (340), *поліційна держава*, *народна тюрма* (341), *всевладність керманічів*, *громадська політика* (342), *націоналізація землі*, *державний закон*, *право власності*, *пануюча верства*, *національний інтерес*, *релігійний ідеал* (343), *соціалістичний лад*, *межнародний соціал-демократизм*, *принцип нації*, *громадська нерівність*, *освітня нерівність* (344), *поступ багатства* (345), *селянський стан* (346), *дарвіністична наука* (347), *прогресивні речники*, *правовий порядок* (349), *офіційні документи*, *етнічні одиниці*, *соціалістичні ідеї*, *парламентарна практика* (350), *внутрішній устрій*, *суспільні сили*, *практична діяльність* (351), *внутрішня політика*, *чиновницьке самовладство*, *суспільна вартість* (352).

• **T + H** – перший компонент – термін, другий не має чіткої термінологічної природи:

емансипація селян, *пролетаризація мас*, *дегенерація цілих поколінь* (294), *емансипація жінок*, *емансипація мужчин* (від соціальних, політичних і духовних пуг), *капіталістична верства*, *емансипаційні здобутки* (296), *комуністичний погляд* (336).

¹ Тут і далі вказано сторінку за: Франко Іван, *Зібрання творів*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1986, Том 45.

• Н + Т – перший із компонентів за семантичним центром не є терміном, а другий має термінологічний характер:

• Н (іменник) + Т (іменник):

ряд інституцій, інтерес громади (358), гнилизна режиму, хвиля патріотизму (360), карикатура інституцій (361), вибух патріотизму (362), обсяг компетенції, хвиля розвою (363), практика інституцій (365), заходи комітетів (364), довір'я правительства (366), цілі просвіти (367), усунення самоволі, стан земства (368), шлях терору (367), оборона соціалістів, обмеження оподаткування (373), почуття самооборони (374), почуття законності (375), обсяг прав (368), година капіталістів (340), зв'язок з державою (315), часи гуманізму (276).

• Н (прикметник) + Т (іменник):

усна пропаганда, спокійний розвій, насущні потреби (374), власні збори, безумовна заборона (375), трагічний інцидент (370), теперішня війна (368), неясний закон (363), найменший опір (352), теперішній президент (344), величезне противенство (345), найбільші деспоти (342), великий фабрикант (340), російська суспільність (360), вавилонські винаходи (310), повне поневолення (334), висока цивілізація (311), болюче противенство (322), людська політика (329), власна суспільність (350), тиха абдикація (350), одурілий чиновник (354), необмежена монархія (319), людська політика (329), жіноча емансипація (288), загальне голосування, найвища езекутивна (290), основна емансипація (291).

• Н (дієслово) + Т (іменник):

доводити до руїни (318), завести конституцію (319), позаводити фабрики (320), запевнити панування (323), підлягати законам (329), плекати науку (334), запевнити поступ (339), позбавляти власности (340), робити заколот (342), обмежувати свободу (330), піддержувати фірму (353), підпирати шахрайство (354), висаджувати армію (356), розвивалити відносини (317), продумати історію (330), добиватись прав (289).

• Т + Н – перший із компонентів словосполучення має термінологічний характер, а другий – нетермінологічний, а саме:

• Т (прикметник) + Н – іменник:

соціально-економічна точка, політична точка, капітальне питання (288), національні різновидності (291), суспільне життя (278), національно-економічні питання, політичний спокій, національне змагання (280), економічний інтерес, соціальний супокій (281), політичне значіння (282), національні кривди (284), державне життя (311), цивілізований чоловік (315), державні добра (в значенні «багатства») (318), анархістичний погляд (330), самосвідоме життя, правовий порядок (349), ліберальні погляди, цензурні обставини (350), ідеалістичний рух (282), абсолютний дух (290), шовіністична справа (291), бюрократична верства (296), міжнародні цілі (284), етнографічні межі (282), емансипаційна благодать (294), економічне питання (279).

• Н + Н – обидва компоненти – нетермінологічні одиниці, а саме:

• Н (прикметник) + Н (іменник):

важке здобування (280), чесніший елемент (281), рішучий відпір (282), спільний ворог (283), нейтральний

грунт (286), людське діло (291), зразки терпіння (294).

Проаналізовані структурні моделі можуть бути складниками багаточленних терміносполук, а саме:

• $(T + T) + H$ – поєднання двох термінів і одного нетерміна: *сфера матеріального життя* (278), *удержання соціального спокою*, *соціальна динаміка часу* (280), *емансипація національного самопочуття* (291), *інтенсивніша культурна праця* (283), *основник анархістичних поглядів* (230).

• $H + (T + T)$ – поєднання однієї нетермінологічної одиниці з двома термінами:

усунення економічного визиску (280), *поле суспільної самодіяльності* (369), *оклик «неполітичної культури»* (282), *основа державної політики* (291), *зріст національних сепаратизмів* (291), *пориви європейської цивілізації* (284), *людський громадський устрій* (333), *підвалина політичної емансипації* (290), *уліпшення державних інституцій* (370), *зріст національних сепаратизмів* (291).

• $T + (H + T)$ – почергове поєднання терміна, нетерміна і терміна: *вік великої праці* (299), *історія людської цивілізації* (283), *свідоме дурення народу* (294), *вік великого фарисейства* (299), *ідея загального прогресу* (380), *епоха нових конкістадорів* (292).

• $H + (T + H)$:

удержання політичного спокою (280), *грунт політично несвободний*, *успіх національної справи* (281), *розвиток духовних зв'язків* (282), *порція національної виключності* (291), *цілий суспільний будинок* (332), *обмежити комуністичні думки* (337).

• $T + (T + T)$: *перспектива економічного невільництва* (280), *марксистський економічний матеріалізм* (282), *емансипаційна боротьба проти капіталізму* (294), *проводирі соціальної демократії* (295), *ідеал політичної самостійності* (279), *відродження і консолідація нації* (291), *пародія конституційних реформ* (289), *джерело феміністичного руху* (298), *міністр внутрішніх справ* (350), *дискреційне право адміністрації* (350), *права робітницького стану* (289), *племінні і расові шовінізми* (291).

Постулат про стислість і лаконічність терміна вимагає відповіді на питання: чи мають місце під термінологічним сонцем терміни-словосполучення? Уважаємо, що критерій стислості терміна є радше бажаним, аніж реальним, оскільки понад 70 % термінів у сучасних різних терміносистемах – це словосполучення, які є основним джерелом збагачення новітньої термінології. Витоки окресленої тенденції виразно ілюструє Франкова термінологічна практика.

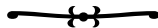
Франко як мислитель-націєтворець й архітектор новітньої української наукової мови ясно усвідомлював її стратегічну основу – загальнонародну мову, за його оцінкою, – «справді репрезентантку національної єдності» [5, 207]. Вона покликана адекватно реагувати на виклики часу, своїм лексиконом відбиваючи культурний поступ сучасності. Згідно із його методологічними настановами, «кожна літературна мова доти жива і здібна до життя, доки має можливість всисати в себе всі культурні елементи сучасності, значить, збагачуватися новими термінами та висловами, відповідними

до прогресу сучасної цивілізації, не тратячи при тім свого основного типу і не переходячи в жаргон якоїсь спеціальної верстви» [5, 207].

Цим міркуванням Іван Франко розглядає наукову мову як невід'ємний функціональний різновид літературної мови, а не «жаргон якоїсь спеціальної верстви». Іншими словами, усвідомлюючи насущну потребу інтелектуалізації української літературної мови, Франко-науковець і популяризатор новітньої термінології застерігає на імпліцитному рівні від штучного протиставлення загальноновживаного слова та терміна, що інколи простежуємо в сучасних лінгвістичних студіях.

Bibliography and Notes

1. Грещук Василь, *Поетична творчість Івана Франка і розвиток лексики української літературної мови кінця ХІХ – поч. ХХ ст.*, [у:] Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин, Львів: Світ 1998, с. 686-690.
2. Даниленко Вікторія, *Русская терминология*, Москва 1997, 246 с.
3. Мозер Міхаель, *Причинки до історії української мови. Деякі віденські причинки до вироблення українських термінологічних систем*, Харків 2008, 684 с.
4. Реформатский Александр, *Что такое термины и терминология?*, Москва 1969, с. 46-54.
5. Франко Іван, *Стара Русь*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1982, Том 37, с. 79-110.
6. Франко Іван, *Мислі о еволюції в історії людськості*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1986, Том 45, с. 76-139.
7. Франко Іван, *На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1986, Том 45, с. 286-289.
8. Франко Іван, *Що таке поступ?*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1986, Том 45, с. 300-348.
9. Франко Іван, *З поля нашої науки*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1986, Том 46, Книга 2, с. 166-178.



Iryna Ivankovych

**POLONISMS IN THE WORKS AND LETTERS
OF IVAN FRANKO AND OLHA KOBYLIANSKA**

Shevchenko Scientific Society, USA

Ірина Іванкович

**ПОЛОНІЗМИ В ТВОРЧОСТІ ТА ЛИСТУВАННІ
ІВАНА ФРАНКА І ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ**

Abstract: Knowledge of the Polish language among the Ukrainian nobility (15th – 18th centuries), and then the intelligentsia (19th – 20th centuries) was a common phenomenon. Numerous Ukrainian writers had multilateral contacts with Polish culture and were fluent in Polish. Among them were Ivan Franko and Olha Kobylianska. Often, in the everyday speech of the Ukrainian intelligentsia, the Polish language was used alongside Ukrainian, mixed with it, and then spread to business and cultural relations.

Therefore, it is natural that the language of Galicia was significantly different from the language of the Dnipro Ukraine. At the end of the nineteenth century, a lively debate was launched in the circles of writers, literary critics and linguists on both sides of the border, with the aim of eradicating Galician elements, dialectisms, and polonisms from the Ukrainian high language and creating a common language for all. In order to understand the naturalness of the presence of polonisms in the language of Galician Ukrainians, it is sufficient to analyze the works and letters of Ivan Franko and Olha Kobylianska.

Keywords: Ukrainian-Polish language contacts, literature, dialect, polonisms, calque, barbarisms

Знання польської мови у колах української – спочатку шляхти (XV – XVIII ст.), а згодом інтелігенції (XIX – XX ст.) – було явищем звичним. Багатосторонні зв'язки із польською культурою мали та вільно володіли польською мовою Іван Франко, Богдан Лепкий, Сидір Твердохліб, Василь Стефаник, Олена Пчілка, Леся Українка [12, 6]. Це пояснюється багатьма факторами, серед яких історія українських і польських земель,

тісні зв'язки польської шляхти з Україною та особливим ставленням української інтелігенції до представників польського народу. Поляки, які не полишали боротися за незалежність своєї держави навіть після її зникнення з політичної карти світу внаслідок третього поділу Польщі (1795 р.) між Росією, Австрією та Прусією, викликали вороже ставлення царських чиновників Росії як повстанці і заколотники. Водночас у

середовищі прогресивно налаштованої української інтелігенції поляки вважалися взірцем нескорености та волелюбства. Часто у повсякденному мовленні української інтелігенції польська мова використовувалася поряд з українською, змішувалася з нею, а потім поширювалася на ділові стосунки, літературну творчість.

Тому закономірно, що мова Галичини значно відрізнялась від мови Наддніпрянської України. Відтак наприкінці XIX століття у колах письменників, літературознавців та мовознавців по обидва боки кордону (між Російською імперією та Австро-Угорщиною) розгортається жвава дискусія, метою якої було викоріннення галицьких елементів, діалектизмів й полонізмів з української літературної мови та створення єдиної літературної мови для всього українського народу.

Проте мовна ситуація на південно-західній Україні ускладнювалась тим, що українська мова вивчалась в школах лише як окремий предмет, а «автори підручників, написаних українською мовою, орієнтувались на мову галицьких письменників і вчених, що базувались на місцевій розмовній мові, яка рясніла численними запозиченнями з польської і німецької мов» [5, 6].

Аби зрозуміти природність наявності полонізмів у мові галицьких українців, достатньо зупинитись на творах та листуванні Івана Франка та Ольги Кобилянської.

Одним із найвидатніших знавців літератури, мови та історії Польщі був Іван Франко. В'ячеслав Липинський, визначний український історик, політик, дипломат і мислитель, у своєму листі до Івана Франка з дня

20 серпня 1912 року, особливо наголосив на цьому, пишучи: «...Ви являєтесь у нас найкращим знавцем впливу Польщі на українську національну стихію і той, хто ці впливи досліджує і з цими впливами бореться, немає права зробленого Вами у сім напрямі не знати» [11, 379]. Франко досконало володів польською мовою, був автором численних публікацій цією мовою, брав участь у польському науковому житті, у з'їздах істориків. Узагалі, І. Франко був активним діячем польського суспільного життя. Співпрацював із польськими народолюбцями, соціалістами, вченими і літераторами. Товаришував із Яном Каспровичем, Яном Карловичем та Владиславом Орканом [8, 8].

І. Франко добре розумів тогочасне становище української літературної мови, „що розвивалася під двома державними займанщинами та в суспільстві двох на той час сильних культурою націй, російської і польської, від яких українська мова запозичала в той час деякі елементи словництва, звичайно в ділянці мови газетної, белетристичної і наукової” [6, 130]. Хоч Франко був свідомий необхідності устійнення норм літературної мови, – у своїй пізнішій творчості давав перевагу елементам східно-українським над західно-українськими – без локального діалекту, побудованого на західно-українських говірках, його ранні твори були б непомічені. Наявність численних діалектизмів (бойкізмів), а також полонізмів в ранніх творах Франка слід пояснювати передусім творчими принципами письменника, яким Франко “був вірним усе життя, і який казав йому зображувати в творах реальну дійсність в усіх її складних,

іноді ледь помітних формах: побути, психології та мові” [10, 139].

Як відомо, Іван Франко перекладав твори Адама Міцкевіча (зокрема *Смерть полковника*, *Нічліг*, які назвав „поетичними оповіданнями”, а поему *Редута Ордона* відніс до найкращих епічних творів, які мала польська література), виступав як літературний критик поезій Юзефа Богдана Залеського, роману Генріка Сенкевіча *Ogniem i mieczem*, співпрацював із польськомовною пресою (“Tydzień”, “Praca”) тощо. Сам вдавався не тільки до прозових, але й до поетичних спроб польською мовою, як хоча б таких віршів як *W noc ciemną zcicha szedłem po ulicy* (1886) чи *Do Józji Dzwonkowskiej* (1883). Важливою сторінкою творчої і популяризаторської діяльності Франка є його прагнення ознайомити польських читачів із фольклором України, для чого він перекладає ряд українських ліричних пісень на польську мову. Багаторічна діяльність Івана Франка як пропагандиста, критика й перекладача польської літератури, а також його численні статті в польській пресі про українську культуру сприяли, як свідчить Станіслав Степень, посиленню українсько-польських літературних зв’язків [12, 9].

Польські мовні впливи особливо відчутні в ранній творчості поета, мовознавчим дослідженням якої займався Василь Лев [7, 101-119]. Проаналізувавши мову таких творів як *Захар Беркут*, *Панські жарти*, *Бориславські оповідання*, *Петрії і Довбушуки*, *Із літ моєї молодости*, *Лесишина челядь*, *Рубач*, *Зів’яле листя*, *Семпер Тіро*, *Мій Ізмарагд*, а також збірки поезій *З вершин і низин*, В. Лев склав

вичерпний перелік діалектизмів та полонізмів.

Мова віршованого оповідання *Панські жарти* (1887) заслуговує на окремих, детальний аналіз як предметом мовознавчих студій. У нашій статті ми наведемо лише окремі елементи, пов’язані із вживанням чи то польських цитат, чи то полонізмів. Як писав сам автор, сюжет до твору він отримав від адвоката і колишнього судді д. Гриневецького у Тернополі, який передав Франкові «рукописні спомини одного польського пана в Галичині, що дозволив собі ще в р. 1845 на дуже доткливий жарт із руським інтелігентним селянином та з німецьким урядником» [13, 8].

Родина пана Мигуцького – польськомовна, що бачимо з коротких діалогів на початку оповідання.

„Pomów pan z mamcią”
– і пішла [13, 31].

По хвилі ступою тяжкою
Пані добродійка ввійшла.
„Wiem, to pan ma się
do Maniusi.
To bardzo dobrze, ale musi
Pan z ojcem mówić,
bo bez niego
Nie decyduje sama tego”
[13, 31].

Пан дідич чемно наляга:
„No pij, pan, jeszcze
do połowy!”
Комісар випив і устав
І, помовчавши, запитав:
„No, jakże pan
dobrodziej myśli
W tej sprawie,
co mówiła pani?” –
„O proszę, proszę,
towar tani!

Dziś jeszcze, teraz
 zaraz w nosy
 Zarządę wszystko,
 co w mej mocy,
 Buśmy na dobre
 obaj wyszli" [13, 31].

Серед полонізмів в оповіданні зустрічаємо наступні лексеми та вирази: "Ану, Михайле, тут постався! / Бутельку пива принеси ..." (пол. *butelka* – пляшка) [13, 31]. "Та як *притрафився* рівчак, / З коня звалився неборак..." (пол. *przytrafić się* – трапитися) [13, 32]. "Е, тере-фере, *моцюмпане*, / Усе те-се пусте *гадане*..." (пол. *mości panie* – вельмишановний пане; *gadanie* – балачка) [13, 40]. "Як сую, вам ховорить тутки, / Шоп ви заріксі пити *вутки*. / То *барс некно*. Лиш кураш!" (пол. *wódka* – горілка; *bardzo pięknie* – дуже гарно) [13, 44]. "Покликав він лакейчука: / «Най тут *пан ржондца* зараз стане!»" (пол. *pan rządca* – пан урядник) [13, 50]. "А в брамі пан стояв – високий, / Плечистий, в польських чоботах, / У *футрі* й шапці..." (пол. *futro* – хутрянний виріб, шуба) [13, 63]. "Горілку потягав із *фляшки*..." (пол. *flaszka* – пляшка) [13, 64]. "Та фе, панове! *Гонор* майте!" [13, 72]. "Самі на власний карк ви свій / Стягли піту! *Я, пане-цею*, / Якби в вас кльоп пув шольовік, / То він пи вас не пік, не сік, / А груддю заступив своєю! [...] / А в вас повстання все нові, / Вас све *ойчизна-шляхетчина*!" (пол. *panie dobrodzieju* – пане добродію; *ojczyzna-szlachetczyzna* – батьківщина, шляхетчина) [13, 72]. "То є *кощинносць старопольска*! (пол. *gościnnosć staropolska* – старопольська гостинність) [13, 90].

Отже, лише цей короткий аналіз демонструє широкий спектр застосування полонізмів у мові Франка.

Окремого аналізу потребує їх експресивна, стилістична функції, а, разом із тим, і їх функціонування як елементів ідіостилю автора в контексті ще не остаточної виробленості тодішнього узусу української мови в Галичині.

Подібні мовні тенденції знаходимо й у творчості Ольги Кобилянської. Письменниця народилася в багатодітній сім'ї дрібного урядовця. Батько, Юліян Кобилянський, народився в Галичині. Мати, Марія Вернер, походила з німецької родини. Будучи спольщеною німкою, з любови до свого чоловіка Марія Вернер вивчила українську мову, перейшла до греко-католицької конфесії та виховувала усіх дітей у пошані та любові до українства. Проте, з огляду на походження матері, у домі Кобилянських – поряд з українською – говорили "по-німецьки та по-польськи" [3, 607]. Сама письменниця в листі до Олександра Барвінського (17 грудня 1909 р.) з великим сентиментом згадувала свою маму: "Мати моя, хоч без вищого образования, в нічім мене не спиняла, до нічого не силувала і все була рада, коли бачила, що або читаю, або пишу. Раз однісінкий мене спитала: «Co ty tyle piszesz?» А коли я з сорому мало в землю не запалась (я ж новелю якусь писала!) і відповіла лише що «нічо», – вона сказала: «Czy to zda się na co, że tyle piszesz?» і більше не допитувалась, не забороняла" [3, 609]. Згодом, уже доросла, письменниця вела листування з батьками польською мовою, про що, наприклад, свідчить її лист з дня 21 серпня 1899 року, висланий із Гадяча [3, 420-423]. Особливо її епістолярії рясніють етранжизмами, а подекуди й цілими абзацами, писаними

німецькою та польською мовою. О. Кобилянська була свідомо того факту, що на кінець XIX століття в Україні не існувало чистої, літературної української мови, і що українці – чи то на Буковині, чи в Галичині, чи на Наддніпрянщині – говорили й писали по-іншому. Сама О. Кобилянська з жалем писала: “Здається, з мене ніколи не виробиться добра русинка” [3, 338]. Проте письменниця у своїх творах намагалась зберігати кольорит та самобутність мови свого регіону, про що читаємо у її листі до Осипа Маковея з дня 18 травня 1898 року: “Поправте, з ласки своєї, мову, де треба, але одного прошу я Вас не робити. Приміром, не писати замість «него, в него» – в нього або його, се мені страх несимпатичне, і я ніколи не буду сих слів ані в письмі, ані в бесіді вживати. Ні Федькович, ні Шевченко, ні М. Вовчок не вживали тих слів – і вони мої, буковинські уха дуже разять. Най українці або і галичани пишуть здорові, як хочуть, – але я не хочу. І ви давно не писали так, а проте Ваша мова була *пенкна* (пол. *piękną* – гарна. – *I. I.*). Не знаю, що Вас споводувало покинутись згаданих слів» [3, 346]. Вже цей короткий фрагмент свідчить про відчутні польські впливи на мову О. Кобилянської, головню через вживання полонізмів, питома польських слів (нерідко у кириличній транскрипції), фразеологізмів та синтаксичних структур, притаманних польській мові.

Наведемо деякі приклади вживання польської інтерференції у листуванні письменниці: “Я дуже жалувала, що мене не було вчора дома – *ale stało się*” (лист до О. Маковея, 19 травня 1895 р.) [3, 275]. “Я почала звинятися, що не маю, а мама, котра не лю-

бить циганів, сказала: „*Nie odzywaj się do nich, bo nie zbędziesz się ich*” (“Не розмовляй з ними, бо не позбудешся їх”) (лист до О. Маковея, 8-9 жовтня 1897 р.) [3, 305]. “Люди гадають, що я лиш до *upiększania życia* живу” (пол. – прикрашення життя) (лист до О. Маковея, 23 вересня 1898 р.) [4, 362-363]. “...Славний Остап Терлецький [...] читав мою найпершу новелку [...] і сказав: «*Panienci nie mają zajęcia i piszą za parawanem romansiki*» (“Паньки не мають занять, тому пишуть за ширмою романи”) (лист до О. Маковея, 7 грудня 1898 р.) [3, 376]. “Се не *zachcianka* з моєї сторони” (пол. – забаганка) (лист до О. Маковея, 13 січня 1899 р.) [3, 387]. “Ви се розумієте. *Mądrej głowie dość na słowie* (особливо ж тепер, де Ви мусили розмахнутись по дипломовану мудрість)” (пол. – Мудрій голові достатньо одного слова) (лист до О. Маковея, 12 квітня 1901 р.) [3, 478]. “Вас я буду слухати, бо я маю переконання, що бажаєте мені «*powodzenia*», але і Вас я возьму на сповідь” (пол. – успіху) (лист до О. Маковея, 15 грудня 1902 р.) [3, 523]. “А як Ви його справді на *pierwszy rzut oka* зрозумієте і не будете потребувати коментарів, то пішліть мені в нагороду меду!” (пол. – на перший погляд) (лист до О. Маковея, 15 грудня 1902 р.) [3, 524]. “Щодо галицьких (поляків – *I. I.*), то вони відзначаються і тут тими самими прикметами, що і в себе вдома, і котра Вам, певно, аж надто добре знані: „*Rusi niema. Wszystko co Rusin, to chłop, a ruska mowa – to karykatura*” (пол. – «Русі немає. Русин – то хлоп, а руська мова – то карикатура») (лист до Володимира Гнатюка, 9 червня 1905 р.) [3, 578]. “Вона (праця – *I. I.*) Вас і вдує *jednego pięknego poranku*” (пол. –

одного гарного ранку) (лист до Іванни Блажкевич, 16 жовтня 1931 р.) [3, 647].

Відчутний вплив польської мови й у граматичних формах О. Кобилянської. Йдеться, зокрема, про *використання закінчення -м в дієсловах минулого часу 1-ої особи однини на зразок польського: zdecydowałaм się.*

“Посилаючи її (заголовок *Без подій* переіменити *мусила-м* на *Царівна*, тому що *рішила-м* ся вже в останнім часі змінити в ній дещо) доперва тепер, однак ще завше не цілу” (лист до Василя Лукича, 20 червня 1895 р.) [3, 276]. “*Хтіла-м* писати до Вас зараз по приїзді, але не склалось так, як я думала” (лист до Осипа Маковея, 14 серпня 1895 р.) [3, 277]. “Я мала-м на думці написати один нарис, але *залишила-м*, і то на пізніше, бо тепер мені справді неможливо” (лист до Осипа Маковея, 17 вересня 1895 р.) [3, 284]. “Не *відписала-м* зараз через післанця, бо *отворила-м* лист аж пізніше” (лист до Осипа Маковея, 18 вересня 1895 р.) [3, 272].

Використання суфіксальної частки -бу для творення дієслівних форм на зразок: rojeszałabут, zgrabilibуście.

“Була *би-м* Вам скорше написала, але я справді дуже і дуже зайнята”; “Може *би-сте* були ласкаві прибути на теє засідання, бо нам треба якнайбільше жінок” (лист до Євгенії Ярошинської, 20 липня 1895 р.) [3, 277]. “Єсли *би* Вам було можливо відписати скоро, то була *би-м* Вам вдячна...” (лист до Осипа Маковея, 17 вересня 1895 р.) [3, 286].

Та чи не найпотужніший вплив мала польська мова на синтакс та лексику письменниці: “В кожному разі, прошу мені вже по прочитанні її написати своє *здання о ній* (пол. *zdanie*

o czymś – думка про щось)” (лист до Василя Лукича, 20 червня 1895 р.) [3, 276]. “Слухаю вже, як *дзигарки* ходять” (пол. *zegarek* – годинник) (лист до Осипа Маковея, 18 жовтня 1895 р.) [3, 288]. “Хтіла *би-м, противно*, таких знайомих, як Ви, мати якнайбільше” (пол. *przeciwnie* – навпаки) (лист до Євгенії Ярошинської, 7 липня 1896 р.) [3, 292]. “...А може я прецінь заїду раз вже в золоту Прагу, тогди *пофатигую* Вас показати мені найкращі її власности” (пол. *fatygować* – турбувати) (лист до Франтішка Ржегоржа, 17 січня 1898 р.) [3, 318]. “Віргінія, Олександр і я, *вийшли-сьмо* рано в поле, і вернули аж о 2-1, під час ходу споминали ми, що нема четвертого *кумпана*, помучились-*мося*, попріли так, як певно Ви під час Ваших тутейших *цвічень*, не спочивали-*сьмо* майже ніде” (пол. *kompan* – товариш; *ćwiczenia* – вправи) (лист до Осипа Маковея, 11 серпня 1898 р.) [3, 355]. “Напишіть мені *небавом*, мені чогось так прикро...” (пол. *niebawem* – незадовго) (лист до Осипа Маковея, 17 вересня 1898 р.) [3, 359]. “Казала мама і брат, що вона (Владзя Лисинецька – I. I.) тепер *виладніла*” (пол. *władnieć* – стати гарнішою) (лист до Осипа Маковея, 23 вересня 1898 р.) [3, 363]. “В вівторок перед полуднем «*Академія*»” (пол. *akademia* – врочи-сте зібрання) (лист до Василя Стефаника, 12 листопада 1898 р.) [3, 370]. “Мій брат їздив два рази на *дворець*” (пол. *dworzec* – вокзал) (лист до Ольги Франко, 11 січня 1899 р.) [3, 382]. “В мене нема много *розривок*” (пол. *rozrywka* – розвага) (лист до Ольги Франко, 11 січня 1899 р.) [3, 384]. “Я думаю, що до такого кроку спонукують жінку лише дві причини: 1) хліб насущний 2) *хороблива змисловість*”

(пол. *zmysłowość* – чуттєвість) (лист до Осипа Маковея, 13 січня 1899 р.) [3, 385]. “Я її ще раз перегляну, приладжу *пенкно* до друку і пішлю Вам” (пол. *piękno* – гарно) (лист до Осипа Маковея, 22 квітня 1899 р.) [3, 401]. “Я її зараз відписала і вже *po raz drugi* маю від неї письмо” (пол. *po raz drugi* – вдруге) (лист до Михайла Павлика, 25 травня 1899 р.) [3, 409]. “Не *irytujтесь* за такий листковий папір, вже *po raz drugi* як пишу до Вас” (пол. *irytować się* – нервуватись; *po raz drugi* – вдруге) (лист до Осипа Маковея, 15 червня 1899 р.) [3, 415]. “Вийхала би-м до Відня або до *Монахіум*” (пол. *Monachium* – Мюнхен) (лист до Ольги Франко, 22 червня 1899 р.) [3, 417]. “Тепер я вже *na serio* забралася до своєї повісті” (пол. *na serio* – серйозно) (лист до Дениса Лук’яновича, 23 грудня 1899 р.) [3, 439]. “Час трачу *окрутним* способом” (пол. *okrótny* – жорстокий) (лист до Дениса Лук’яновича, 1 лютого 1900 р.) [3, 442]. “Я живу тихим, незначним, майже *хінським* муром обведеним життям” (пол. *chiński* – китайський) (лист до Петко Тодорова, 12 червня 1900 р.) [3, 447]. “Я се не хтіла вірити, воно мене надто *переразило*” (пол. *przerazić* – налякати) (лист до Петко Тодорова, 5 грудня 1900 р.) [3, 461]. “На моїй долі написано, ні *нап’ятновано*, що вона від початку життя до кінця лиш коритися має” (пол. *napiętnować* – викарбувати, заклеїмити) (лист до Василя Стефаника, 12 липня 1901 р.) [3, 486]. “А я не вмію *на розказ* писати” (пол. *na rozkaz* – на чиєсь розпорядження) (лист до Івана Франка, липень 1902 р.) [3, 510]. “Як *мається* Ваша мама?” (пол. *jak ma się* – як почуває себе) (лист до Осипа Маковея, 30 жовтня 1902 р.) [3, 517]. “Лиш Ви

не думайте, що я є в дорозі статися *девошкою*” (пол. *dewotka* – надмірно побожна жінка) (лист до Осипа Маковея, 3 січня 1903 р.) [3, 526]. “Але Ви того не потребуєте *обавлятися*” (пол. *obawiać się* – побоюватися) (лист до Осипа Маковея, 6 січня 1903 р.) [3, 530]. “Має ся видавати знов один альманах малоруських новел і (один українець з Одеси – *I. I.*) запроси[ть] до *співуділу*” (пол. *współudział* – співпраця) (лист до Петко Тодорова, 12 січня 1903 р.) [3, 537]. “Я вже не та, що *перед майже двома роками* була” (пол. *przed dwoma latami* – два роки тому) (лист до Петко Тодорова, 12 січня 1903 р.) [3, 537]. “З Лесею [Українкою] мала-м трохи гризоти, *то є* не щоби вона мені яку прикрість виробила, але попросту поставила мені щиро те питання, чи не могла б в мене бути зо 4-6 тижнів, але *нід тим варунком*, щоб могла тут водою *куруватися*” (пол. *to jest* – себто; *pod warunkiem* – з умовою; *kurować się* – лікуватись) (лист до Осипа Маковея, 21 травня 1903 р.) [3, 547]. “Вона настільки зайнялася мною, [...] що боячися *вінди*, іде до мене вгору” (пол. *winda* – ліфт) (лист до Володимира Гнатюка, 9 червня 1905 р.) [3, 578]. “Але була *обарчена* працею шкільною, а до того і *не занехувала* і працю домашню, так що, коли взяти на розвагу, яка *одробина* часу оставала тій енергічній і щирій робітниці, – нема що і дивуватися, що дальше *допроводити* не могла” (пол. *obarczony* – обтяжений; *zaniechać* – покинути, занедбати; *odrobina* – тут: хвилинка; *doprowadzić* – призвести, закінчити) (лист до Михайла Павлика, 11 лютого 1906 р.) [3, 585]. “От і прочитала я Вашу *штуку* (пол. *sztuka* – драма) *Лихоліття*” (лист до Гната Хоткеви-

ча, 23 грудня 1906 р.) [3, 588]. “Бадання д-ра Ловінського рівняється баданню професорів з клініки” (пол. *badanie* – обстеження, медогляд) (лист до Христі Алчевської, 23 червня 1908 р.) [3, 599]. “Се одинока моя нагорода і вдоволення в житті, наколи хтось обізветься до мене в тім керунку щирим словом” (пол. *kierunek* – напрямок; тут: стосовно чогось) (лист до Тита Реваковича, 7 лютого 1912 р.) [3, 613]. “Дорога моя Пфлегецуро!” (нім. *pflegen* – піклуватися і пол. *sóga* – дочка. Отже, дочка, якою хтось опікується; підопічна) (лист до Стефанії Садовської, 27 серпня 1912 р.) [3, 616]. “Несупокій вокруги, гамір, витворений війною, обава, вічна тривога” (пол. *obawa* – боязнь) (лист до Христі Алчевської, 9 серпня 1916 р.) [3, 623]. “Фотографії до строїв гуцульських, народних українських я б достарчила” (пол. *dosłarczyć* – надіслати) (лист до Ольги Гаморак-Левицької, 19 вересня 1926 р.) [3, 635]. “Тетяна [...] не сміє мати високу фризурю. Ноги мусять на разі раз босі, раз в зgrabних без обцасів опінчях або сандалях” (пол. *fryzura* – зачіска; *zgrabny* – стрункий; тут: гарний; *obcas* – каблук) (лист до Ольги Гаморак-Левицької, 22 жовтня 1926 р.) [3, 635].

Загалом же, письменниця намагалась писати загально-українською літературною мовою, однак на її творчості відчувається вплив західноукраїнської мовної традиції – мови, якою – за словами Віталія Русанівського [11, 75] – користувалася галицька, покутська і буковинська інтелігенція і яка позначилася на мові простолюду, як от: *небезпе́ченство* (пол. *niebezpieczeństwo* – небезпека), *штивний* (пол. *sztynny* –

негнучкий, твердий), *гарувати* (пол. *harować* – важко працювати), *заховуватися* (пол. *zachowywać się* – поводитися), *кримінал* (пол. *kryminal* – в'язниця, тюрма), *небавом* (пол. *niebawem* – незабаром), *кавка* (пол. *kawka* – гава), *урльоп* (пол. *urlop* – відпустка), *торністра* (пол. *tornister* – ранець), *стрільба* (пол. *strzelba* – рушниця), *завід* (пол. *zawód* – професія, фах), *зизий* (пол. *zezowaty* – косий), *темно-понсова* (пол. *ciemno pąsowa* – темно-червона, пурпурова), *старатися (о неї)* (пол. *starać się (o nią)* – свататись), *противно* (пол. *przeciwnie* – навпаки), *квестія* (пол. *kwestia* – питання), *домичний* (пол. *dotyczny* – відповідний), *дістати трему* (пол. *dostać tremę* – розхвилюватись), *імпертигентний* (пол. *impertynentny* – нахабний, зухвалий), *консеквентний* (пол. *konsekwentny* – послідовний), *льос* (пол. *los* – доля, виграшний квиток), *ціха* (пол. *cecha* – риса, ознака, тавро), *змисл* (пол. *zmysł* – один з органів чуття), *наліг* (пол. *nałóg* – пристрасть), *цофнутися* (пол. *cofnąć się* – відступити), *бюрко* (пол. *biurko* – письмовий стіл), *пристойний* (пол. *przystojny* – гарний, статечний), *консумувати* (пол. *konsumować* – споживати), *пилка* (пол. *piłka* – м'яч).

У творах на теми з життя інтелігенції, наприклад в *Valse melancholique*, прослідковується склад іншомовної лексики, яка ввійшла до української мови за посередництвом польської, зокрема слова на позначення побуту (*фортеп'ян, резонатор, ролеми, фотель*), слова з абстрактним поняттям (*темперамент, опозиція, інстинкт, симпатія, меланхолія, фантазія, індивідуальність*), широко представлена лексика з галузі мистецтва (*об-*

раз, штука – мистецтво, артистка, гармонія, композиція, статуя).

У своїх творах авторка вживає притаманні польській мові стилістичні конструкції: майбутній час, що складається з особових форм допоміжного дієслова *бути* і основного дієслова у формі минулого часу (*будеш мусив/ти – będziesz musiał/ścis*), наказовий спосіб нерідко утворюється за допомогою частки *най* (*най стулить рот – niech się zamknie*).

Аналізуючи твори та листування Івана Франка та Ольги Кобилянської, не можна не зауважити помітних польських впливів на їхню мову. Про них особливо критично відгукувався Іван Огієнко як про таких, «які для нашої мови нічого нового не вносять, бо існують рівнобіжні свої вирази» [9, 168]. Єдине застосування для таких виразів автор вбачає у творах про життя селян; у всіх інших стилях – науковому, науково-популярному, публіцистичному, в красному письменстві – Іван Огієнко закликає до вживання лише літературної мови.

Bibliography and Notes

1. Білецький Леонід, *Поет туги і смутку*, [у:] Лепкий Богдан, *Під тихий вечір*, Вінніпег: Видавнича Спілка «Тризуб» 1953, с. 5-16.
2. *В'ячеслав Липинський та його доба* / Ред. Ю. Терещенко, Том 1, Київ: Темпора 2010.
3. Кобилянська Ольга, *Твори*: В 5-ти томах, Київ: Державне видавництво художньої літератури, Том 5, 1963.

4. Ковалів П., *Значення І. Франка в розвитку літературної мови Галичини*, [у:] Іван Франко. *Збірник доповідей для відзначення 110-річчя народин і 50-річчя смерті Івана Франка*, Частина II, *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*, Том CLXXXIV, Нью Йорк 1968, с. 5-13.

5. Костенко Анатоль, *Леся Українка*, Київ: Дніпро 1985.

6. Лев Василь, *Західно-українські елементи мови в ранній творчості Івана Франка*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*, Том СХСVIII, Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто 1981, с. 101-119.

7. Лев Василь, *Участь І. Франка в творбі української літературної мови*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*, Том CLXVI, Нью-Йорк-Париж-Сідней-Торонто 1957, с. 125-132.

8. Огієнко Іван, *Історія української літературної мови*, Київ 2001.

9. Огієнко Іван, *Рідна мова*, Київ: Наша наука і культура 2010.

10. Онишкевич Михайло, *Полонізм і діалектизм та їх коментування в 20-томнику творів І. Франка*, [у:] Іван Франко. *Статті і матеріали*, Збірник 10, Львів: Видавництво Львівського університету 1963. с. 139-154.

11. Русанівський Віталій, *Історія української літературної мови*. Підручник, Київ: АртЕк 2001.

12. Степень Станіслав, *Польсько-українські культурні взаємини упродовж віків*, [у:] "І", Число 12, Львів 1998.

13. Франко Іван, *Панські жарти*. *Поєма з остатніх часів панщини*, [у:] *Idem, Зібрання творів*: У 50-ти томах, Том 2: *Поєзія*, Київ: Наукова думка 1976, с. 7-116.

Alla Antofiychuk

**REPRESENTATION OF THE LINGUISTIC PERSONALITY
IN THE COMMUNICATIVE DOMAIN OF EPISTOLARY WORKS
BY SYLVESTR YARYCHEVSKYI**

Yuriy Fed'kovych Chernivtsi National University, Ukraine

Алла Антофійчук

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ МОВНОЇ ОСОБИСТОСТІ
У КОМУНІКАТИВНОМУ ПРОСТОРІ ЕПІСТОЛЯРІЮ
СИЛЬВЕСТРА ЯРИЧЕВСЬКОГО**

Abstract: The article analyzes linguistic means of representing the personality of epistolary communication based on the epistolary heritage left by Bukovynian writer Sylvestr Yarychevskyi. In particular, it systematizes the structural and semantic features of the fixed framing components of the letters, such as: greetings expressions, farewells and addresses. The paper is focused on clarifying individual-author's means and ways of displaying the image of the author in the epistolary text. It proves that S. Yarychevskyi's linguistic personality, which emerges from the epistolary text, encompasses a wide range of characteristic features, feelings, emotions of the author-addresser and is most clearly expressed in the letters of friendship.

Keywords: Sylvestr Yarychevskyi, epistolary communication, linguistic personality of epistolary communication, epistolary discourse, the structure of letter, author's modality of epistolary discourse

Епістолярна спадщина мистців, культурних діячів, відомих особистостей є благодатним матеріалом для обґрунтування антропоцентричної концепції мови. Вивчення вияву антропозорієнтованих категорійних величин саме в епістолярному дискурсі міняють стандартний, загальноприйнятий ракурс дослідження – адже листи не обтяжені функціями, що притаманні жанрам художньої та публіцистичної літератури. Саме

в епістолярії автор постає перед реципієнтом справжнім, репрезентує свою особистість не завуальовано, а відверто, щиро. Розкутість викладу та широта мовленнєвої стихії ідіотилію, розмаїття стильового та граматичного ладу епістолярного дискурсу зумовлює його особливості, відображає індивідуально-авторські манери викладу.

Антропозорієнтовані категорійні величини є фундаментом по-

родження епістолярного спілкування. Як відомо, основне ядро будови мови, яке відображає специфіку зв'язку мови і мислення, типологічні параметри окремих мов, а також суб'єктивні чинники творення мовленнєвих структур, становить система категорій. Низка категорійних величин, що ними оперуємо при структурно-семантичному та функційному аналізі епістолярного дискурсу, належить до визначальних мовних субстанцій, що мають амбівалентний характер, з одного боку – світ людського буття, з іншого – способи та засоби реалізації цього світу мовними засобами. Антропозорієнтовані категорійні величини є одними з провідних категорій епістолярного дискурсу, які визначають своєрідність його змісту, структурних, композиційних, стилістичних та функціональних характеристик. До аналізу залучаються ті категорійні величини, що мають чітку антропозорієнтованість, а саме «образ автора», «авторська модальність», «авторизація», «авторська інтенція» тощо.

Усі антропозорієнтовані категорійні величини мають у своєму витлумаченні чітку вказівку на автора конкретного висловлення. У зв'язку з цим ми вводимо поняття «*мовна особистість автора епістолярного дискурсу*», під якою розуміємо автора епістолярних текстів – писемних творів, що їм притаманна яскраво виражена жанрово-стильова специфіка і які розглядаємо як вербальне ядро епістолярного дискурсу. Ця особистість в епістолярній текстовій комунікації здійснює міжособистісну та соціальну взаємодію з адресатами в умовах дистанці-

йованої у часі та просторі комунікації. Епістолярна мовна особистість є самобутньою категорією епістолярного дискурсу, оскільки мовне вираження авторської індивідуальності як адресанта літературного тексту маніфестує зовсім інші сторони його мовної особистості в епістолярному тексті.

У центрі епістолярного текстового вияву – дуальна полярність *адресант – адресат*: позиція адресанта визначає *я-інтенції* епістолярного спілкування, образ адресата визначає мовні засоби, способи реалізації конкретного наміру для конструктивної епістолярної комунікації. Будь-який лист має на меті донести до адресата певну інформацію: прохання, подяку, запрошення, привітання, відповідь на конкретні запитання, інформування про життєві події, їхній аналіз, вираження власного ставлення до ситуацій чи явищ, просто нагадування про себе тощо. В оформленні цих настанов першочергову роль відіграють мовні образи автора послання та адресата. Світлана Шабат-Савка веде мову про реалізацію *я-інтенцій* епістолярного дискурсу, які виражають «апеляцію адресанта до адресата з метою поінформувати про щось, увести в коло певних подій, передати емоційний стан, особистісне переживання, оцінне ставлення до дійсності, загалом суб'єктивний пласт індивідуальних одкровень» [3, 302]. Дослідниця визначає центральною категорією епістолярного дискурсу *я-інтенцію*, через призму якої відбувається відбір мовних засобів в оформленні того чи того типу листа.

Структура листа традиційно передбачає наявність обов'язко-

вих компонентів, як-от обрамлювальних елементів – вітальних та прощальних формул, звертань до адресата, прохань, привітань, побажань, контактовстановлювальних конструкцій. Саме ці компоненти й вирізняють лист від інших типів писемних текстів і є своєрідним кістяком, довкола якого нашаровуються інші структурно-семантичні побудови, що виформовують жанрово-інтенційний тип листа. І саме такі обрамлювальні компоненти епістолярних текстів здебільшого відображають справжнє ставлення адресанта до співрозмовника.

У початкових привітальних формулах епістол Сильвестр Яричевський здебільшого послуговується вокативними конструкціями із трафаретним пошаним звертанням, у якому обов'язково зазначено вчений ступінь та звання адресата, прикметником *високоповажний*, що засвідчує шанобливе, поважне ставлення до адресата: «*Високоповажний пане доктор!*» (До Івана Франка) [4, 489]; «*Високоповажний пане професор!*» (до Осипа Маковея) [4, 496], а також подеколи додає у привітальну формулу прикметник *дорогий*: «*Високоповажний і дорогий пане доктор!*» (До І. Франка) [4, 498].

Нерідко шанобливе ставлення С. Яричевського по епістолярних співрозмовників виражається графічними засобами – написанням звертально-привітальної формули з великої літери: «*Високоповажний Пане Редакторе Добродію! Ви мене заохотили до дальшого писання "поезій" у "прозі" – за ласку Вам глибока моя дяка*» (До Василя Лукича) [4, 488].

Самобутнім, особливо виразним є обрамлювальна початкова формула вітання у листі до Осипа Маковея. Автор так зрадів тому, що товариш нарешті надіслав йому свою світлину, що вирішив легко, по-дружньому поглузувати, дякуючи буцімто за непосильну роботу:

«Високоповажний пане товаришу!

Най Вам Господь пішле прекрасну жінку (з тисячами левів натурально!) і ще кращі діти за те, що вже таки раз прислали мені свою фотографію. Хоть куди молодець! В щасливій хвилі знято: лагідність, поважна лагідність на лиці, без тої сердитости, в яку себе часом прибираєте... Спасибіг!» (До О. Маковея) [4, 491]

Обов'язковим рамковим елементом листів є підпис, у якому певною мірою також відображена особистість автора епістолярного тексту. Так, у зазвичай традиційних українських формулах-підписах С. Яричевського також простежуємо поважливе ставлення до своїх реципієнтів, що виражено прикметниково-іменниковою сполукою з *глибоким поважанням*: «*Остаю з глибоким поважанням Сильвестр Яричевський*» (До В. Лукича) [4, 488]. Подеколи цій пошанній формулі-підписові передує традиційний прощальний вираз *кланяюсь і здоровлю* з дієприслівниковим зворотом у своїй структурі, яким автор актуалізує значення очікування відповіді адресанта: «*Ожидуючи одвіту, кланяюсь і здоровлю Вас сердечно. З глибоким поважанням Сильв. Яричевський*» (До Івана Франка) [4, 489-490], а підсилює щирість вираження почуттів прислівникова лексема *сердечно*.

Засобом інтимізації епістолярної комунікації у завершальних обрамлювальних елементах виступає присвійний займенник *ваш*: «Кланяюсь і здоровлю Вас сердечно. *Ваш Сильв. Яричевський*» (До О. Маковея) [4, 490]. Навіть у листі, що його написав Яричевський до Івана Приятеля німецькою мовою, епістолярну обрамлювальну формулу-підпис подано українською «*Ваш Сильвестр Яричевський*» [4, 494]. Іноді після підпису фіксуємо приписи без традиційної у таких випадках позначки *P. S.*, у яких – вибачення за написані автором слова: «*Ваш Сильв. Яричевський. Не гнівайтесь за таке виразне, отверте слово!*» (До О. Маковея) [4, 492].

Як показує функційний аналіз епістол Сильвестра Яричевського, найвиразнішою в епістолярному спілкуванні є функція саморепрезентації, за допомогою якої, на думку Юлії Невської, «вимальовується концептуальна індивідуальна картина світу адресанта, її функціонально-семантичні риси, тобто риси особистости автора» [1, 48].

Звертаючись у різних справах, а особливо тих, що стосувалися творчої діяльності письменника, автор листів, які тут аналізуються, вдається до прийому самохарактеристики, репрезентації своєї особистости, пояснення своїх дій, прийняття рішень, вираження власних уподобань тощо. Так, у листі-проханні до І. Франка С. Яричевський намагається знайти підтримку в авторитетного «метра» і просить у нього поради щодо подальших наукових планів і аргументує свій намір писати дисертаційну роботу. Починає свого прохання короткими

односкладними конструкціями – означено-особовими – розповідною та наказовою, – які містять у своїй структурі прикметникові й прислівникові лексеми *важна (справа)* та *радше*, що інтригують, спонукають сконцентрувати увагу на подальшому сприйманні епістолярної інформації: «Пишу до Вас у важній справі. Слухайте чи радше прошу – читайте!» (До І. Франка) [4, 489].

Далі – суть справи: письменникові потрібна порада, а для цього необхідно презентувати себе співрозмовникові, щоб ця порада була конструктивною, об'єктивною й корисною. У цій мовленнєвій епістолярній ситуації визначальна роль відведена я-інтенціям самопрезентації: «Захотілося мені стати доктором філософії на віденському університеті [...] Я, коли вам, може, відомо, студіюю слов'янську філологію під Ягічем. Маю більший нахил до літератури, літературної критики і історії літератури, чим до граматики» [4, 489].

У С. Яричевського, як видно з нечисленних його листів, було особливо тонке почуття гумору, а його індивідуальною манерою визначаємо доброзичливу, легку самоіронію, що, як на нас, є ознакою високого рівня інтелекту письменника. У листі до І. Франка, про який ішлося вище, завдяки використанню вставленої конструкції, оформленої окличним реченням, ускладненим вставною структурою зі значення емоційної самооцінки (*на стид собі*) автор органічно переходить з офіційно-товариського на мало не фамільярний: «Повторюю ще раз, що я до граматики не дуже “випаляюся”, хотів би мати річ таку, щоб міг розігнатися

(іно щоб не було “шперанини” в французьких або в англійських книгах, бо тих язиків я, на стид собі, ще не вивчив!)» (До І. Франка) [4, 489].

У завершальній частині листа С. Яричевський відверто зізнається епістолярному співрозмовнику: «Не знаю й сам пощо я таки похваливсь своїми роботами перед Вами, Поважний Пане Редакторе, але якось так тягнуло мене показати Вам мій “варштат”. Проте й вибачте за мою сповідь» (До І. Франка) [4, 488]. Саме цим зізнанням і вибаченням за нього С. Яричевський засвідчує прихильність і повагу до Івана Франка.

Непідробну, щиру повагу до І. Франка, цінування його порад і думок виражено складнопідрядними структурами міри і ступеня дії: «Та все таки я удаюся до Вас, пане доктор, як до компетентнішого в тім згляді, чим “які великі професори наші до малої роботи”, щоб зволити ласкаво подати мені пару тем до такої дисертаційної праці» (До І. Франка) [4, 489]. Такі конструкції набувають афористичного змісту: «Я скажу, що чим більше угору і ближче до вас, тим було б ліпше» (До І. Франка) [4, 489].

Мовні засоби самохарактеристики, навіть самоіронії в епістолярії С. Яричевського персоналізуються і надають епістолярному спілкуванню, що характеризується відірваністю у часі та просторі комунікантів, невимушености, мотивації для подальшого писемного діалогу: «В. поважний редакторе! Кажу чому не давав я знати про себе, хоча й обіцяв. Причина – миле лінивство» [4, 490].

Авторські фразеологізми з відтінком легкого гумору також слугують засобом самохарактеристики:

«Оттак розкинув я свою роботу на всі боки, а пишу кожду з тих річей упригідну і настроєві відповідну пору» (До В. Лукича) [4, 488].

Особливістю епістолярного мовлення С. Яричевського є активне використання зменшено-пестливих форм іменників, оцінних лексем, різних за частиномовною приналежністю. Самобутність мовної манери автора полягає у тому, що зменшено-пестливі форми він утворює від слів, для яких такі форми не є типовими у звичайному мовленні *поезійка, поезійки-вірші*: «Третю з циклу, присланого Вам, *поезійку* дозвольте ласкаво надіслати мені разом з *поезійками-віршами*, котрих не гадаєте, я собі їх справляю, то, може, й коли придадуться» (До В. Лукича) [4, 488].

Використання таких зменшених форм до літературознавчих термінів (як-от *новелка*) поряд із влучними метафорами (*новелістичне сміття*) у конструкціях, що характеризують власну творчу діяльність поета, мають відтінок самоіронії: «Я бо, іменно, загадав послати Вам сими днями пару *новелок*, пару вахлярів новелістичних, начерків та й іншого *новел(істичного) сміття*, далі пару гуморесок і дрібних віршів» (До О. Маковея) [4, 490].

Фіксуємо часте використання автором прикметника *ласкавий* та прислівника *ласкаво*, що вказує на доброзичливість у відношенні до співрозмовників: «Пишу тепера більшу поему п. з. *Пан совітник*, котру пришлю Вам до *ласкавого* огляду, натурально, коли її покінчу» (До В. Лукича) [4, 488].

Тонким гумором позначені конструкції, у яких іменна частина скла-

деного іменного присудка виражена порівняльним зворотом. У листі-відповіді О. Маковою С. Яричевський зазначає, що саме мав намір писати приятелю, і відразу ж отримав від нього листа, а тому жартівливо підмічає: «Теперішня карточка є неначе родом фанфари, що може попередити висилку до Вас і для Вас» (до О. Маковою) [4, 490].

Вияв позиції автора епістолярного дискурсу виразно простежується у конструкціях з оцінним прикметником *добре* у позиції іменної частини складеного присудка: «Ви обіцяли за дописування присилати співробітникам “Буковину” – *се добре*» [4, 490].

В основі оформлення я-інтенцій більшості листів – мовний прийом діялогізації. Діялогізація – виклад літературною твору у формі діалога [2, 295]. На нашу думку, *діялогізація в епістолярному мовленні* – це своєрідна комунікаційна гра, імітація живого діалогу, автор якого вдає природне спілкування із метою інформувати адресата про щось, поділитися власними думками щодо порушеної теми, виразити власні почуття, емоції, викликати у співрозмовника зацікавленість, щирю й швидко реакцію-відповідь, якнайточніше зреалізувати конкретні я-інтенції, а часто навіть вплинути на реципієнта, викликати в нього певні почуття, спонукати до якихось дій.

Реалізація діялогізації – в оформленні епістолярного тексту у формі діалогу з використанням усіх типізованих мовних засобів розмовного діялогічного мовлення: звертань, питальних й окличних конструкцій, емоційно-оцінних засобів, вигуків

вих конструкцій, вставних та вставлених компонентів, народно-розмовних елементів (влучних порівняльних зворотів, фразеологічних сполук, регіоналізмів, просторіч та ін.), засобів інтимізації мовлення.

Прийом діялогізації спонукає комунікантів до подальшого спілкування. Питальні структури як засіб діялогізації товариського епістолярію використані письменником із метою імітації живого діалогу комунікантів про потребу організації з'їзду літераторів: автор ставить запитання співрозмовникові і далі дає власну відповідь на це запитання: «Як там гадаєте про з'їзд літераторів? Здалось би теє, конче здалось би» (До О. Маковою) [4, 490].

Отже, в основі епістолярної комунікації – дуальна природа породження епістолярної інформації, полярними точками якої є категорії адресанта й адресата. Позиція адресанта визначає я-інтенції епістолярного спілкування, образ адресата визначає мовні засоби, способи реалізації конкретного наміру.

Провідними категоріями епістолярного дискурсу є антропозорієнтовані категорії, серед яких виділяємо категорію образу автора, авторську модальність, категорію ставлення адресанта епістолярного дискурсу, авторизацію, авторську інтенцію, категорію мовної оцінки, у межах якої виокремлюємо авторизовану оцінку. Самобутньою категорією епістолярного дискурсу є епістолярна мовна особистість епістолярного дискурсу, в якій втілено авторську індивідуальність адресанта.

Обов'язкові структурні частини листа – формули-звертання, при-

вітання, побажання, прохання й підпису, прощання, постскриптами марковані спеціалізованими засобами, способами, стилістичними прийомами втілення зазначених категорій.

Визначальним мовним прийомом оформлення більшості листів є діалогізація, яка представлена в епістолярній спадщині Сильвестра Яричевського загальною невимушеною, доброзичливою тональністю листів, вживанням зменшено-пестливих форм, широким спектром експресивно-виражальних епістолярем: різними типами переносного значення слова, різного роду мовними повторами, емоційно-оцінними побудовами, а також питальними та оцінно-окличними епістоляремами, народно-розмовними та фразеологізованими епістоляремами, авторськими афоризмами, епістоляремами інтимізації мовлення тощо. Характерною особливістю відбору мовних засобів є жанрова специфіка епістолярію – відбір адресантом таких мовних засобів, які є зрозумілими для адресата, і в цьому автор

епістоли не сумнівається, оскільки добре знає реципієнта.

Специфічною комунікативно-прагматичною ознакою листів С. Яричевського є їхня поліінтенційність.

Вважаємо, що подальше поглиблене вивчення проблеми репрезентації мовної особистості у листах поглибить теорію епістолярного дискурсу.

Bibliography and Notes

1. Невська Юлія, *Епістолярний дискурс як віддзеркалення мовної особистості*, [у:] *Science and Education a New Dimension. Philology* 2017, Volume 39, Issue 143, pp. 45-48.

2. *Словник української мови*: В 11-ти томах, Київ: Наукова думка 1971, Том 2: Г – Ж / Ред. П. Доценко, Л. Юрчук 1970, 550 с.

3. Шабат-Савка Світлана, *Вербалізація я-інтенцій в епістолярній комунікації*, [у:] *Eadem, Категорія комунікативної інтенції в українській мові*, Чернівці: Букрек 2014, с. 301-309.

4. Яричевський Сильвестр, *Твори*: У 2-х томах, Том 2, Бухарест: Критеріон 1978, 510 с.

Ruslana Zhanhazinova

**TPOLOGY OF THE TERMINOLOGY
OF THE UKRAINIAN LITERARY CRITICISM
(BASED ON RESEARCH WORKS THE END OF 19TH –
BEGINNING OF THE 20TH CENTURY)**

Danylo Halytskyi Lviv National Medical University, Ukraine

Abstract: The main types of names of special concepts based on the terminological lexeme, which functioned in Ukrainian scientific, literary works by the end of 19th – beginning of the 20th century, were analyzed and selected in the article. The main types of nomination of terms of the Ukrainian literary criticism, means and trends of their formation and development are described. Three groups of terminological nominations have been identified: the terms, quasi-terms and pre-terms. The correlation of synthetic and analytical names in literary terminology of that time is investigated. The above-mentioned concepts of quasi-terms and pre-terms, examples of which are presented in the field of literary terminology, are described in detail. Despite the research of the pre-term group, directed to identifying, fixing and codifying new names in the terminology system of literary criticism requires a more thorough study.

Key words: term, quasi-term, preterm, single-word terms, terminology of analytical type

The terminology is an organic component and one of the most mobile lexical layers of any language. That is why the terminology of various fields has become the object of research for well-known scholars. Domestic science of our time is filled with the works of linguists, who study and analyze sectoral terminology in various ways. In particular, a number of works are devoted to the study of chemical, economic, technical, juridical, linguistic and other terminological systems [4], [5], [9], [10], [11], [15], [16], [18], [19]. The terminology of the Ukrainian literary criticism, which is one of the oldest spheres of scientific activities and provides an abundant

base to the development of other disciplines, ranks an important place in the system of scientific research. The study of the terms of this field were studied by E. Regushevskyi, S. Pinchuk, H. Krokhmalna, O. Lesyn and V. Pulinets, and others. [6], [8], [13].

Actuality of the theme is explained by the need for profound study of the typological differentiation of the terminology, presented in the texts of scientific works of different periods of science development.

The subject of the research is typological peculiarities of literary terminology, found in literary criticism and literary works of Ukrainian scientists at the

end of the 19th and beginning of the 20th century.

The purpose of the research is to describe the main types of nomination of terms of Ukrainian literary criticism, means and trends of their formation and development. The purpose is to carry out a number of tasks: to analyze the different types of terminology that functioned in scientific works at the end of the 19th and early 20th centuries, to distinguish the main types of the names of special concepts, established in the professional vocabulary of literary criticism.

The vocabulary of the modern Ukrainian literary language, its terminological content, was formed during a long historical development. Terminology, as well as commonly used vocabulary, is in the process of continuous development. Such dynamics predetermine the constant necessity of the study, analysis and research of certain phenomena that arose during the functioning of terminology, as well as the need for the selection and codification of newly created terminological names.

Problems of branch terminology are of interest to a wide range of researchers who, in their works, study the description of the concept of «term», its characteristics, features that contribute to optimizing the process of term nomination in acts of special communication [3, 72].

The modern Ukrainian terminology aims to improve the terminological systems of various fields of science, including literary studies. The systematization and typology of the terminology of Ukrainian literary studies are an important stage for further codification of terms. Also, such processes are a necessary condition for rational terminological regulation of the system.

Terms occupy the main place in the system of means used for the nomination of special concepts of a particular professional language. There is no common definition of the «term». For example, only in the work by V. Danilenko nineteen variants of the definition of the word «term» were suggested [2, 83-86]. While defining this concept, attention should be paid to various aspects as well as its cognitive, semantic, structural and substantive components.

The definition of the “term” as «a word or phrase of a certain field of use, which is created (borrowed or accepted) to express special concepts, and is based on its definition» is considered as the basic concept in our research [3, 72]. Any term is used to call the special concepts of a particular field of science or knowledge, since its most important features are nominative, respectively belonging to a specific thematic area (limited scope of the nomination) and terminology system (systemicity of the term), the presence of a definition (scientific definition), content accuracy [3, 72]. The accuracy of the meaning of the term is directly related to the nature of the denoted concept. Shelov S. in his study of linguistic means of fixing the conceptual content of a term, provides a typology of definitions of terminology and distinguishes terms with soft (polymorphic) and solid (monomorphic) concepts depending on the type of notion. According to the scientist, terms that denote polymorphic concepts, in contrast to monomorphic, comprise a certain interpretation [17, 20].

The terminology of Ukrainian literary criticism is a systematically determined and organized in a set of terms based on the classification of the concepts of this field of science. Each term

has a fixed set of concepts. However the system of term nominations is in a state of constant development, simultaneously with a system of scientific knowledge and the conceptual apparatus of branch science, as no science can have a stable, unchanging classification of concepts in a particular branch. Consequently, it means that each term is a result of the verbalization of special knowledge, as a cognitive model set to self-development [3, 72].

An important stage in the studying a special concept is the establishment of a definition of a term that links its intra-system connections, has its specific meaning exactly by functioning within a certain terminology system.

The morphological structure of the term is partly related to its semantics. Interdependence between the number of term elements (structural units with fixed meanings that take part in terminating and are expressed by lexemes in the term or word-forming morphemes in complex or derivative words), which form the term, and the complexity of the content of the special concept usually prevails. The greater the number of term elements in the term unit, the greater the amount of information includes this term, and, accordingly, the more complex special concept requires more terminological elements for its creation [7, 101-107].

Resources of morphological word-formation are limited and often insufficient to form new concepts. Respectively different types of analytical forms are used to create terms in terminology. So in the terminating system of Ukrainian literary studies, together with one-word terms (the names of the synthetic type) (*письменник* (*writer*), *поет* (*poet*), *література* (*literature*), *дума* (*think-*

ing), *новела* (*novel*), *повість* (*story*), *байкар* (*fabulist*), *белетристика* (*fiction*), *утопія* (*utopia*), *Відродження* (*Renaissance*), *Ренесанс* (*Renescans*), *класицизм* (*classicism*), *збірка* (*collection*), *хрестоматія* (*anthology*), *літопис* (*chronicle*)) the names of the analytical type are used (*народницький напрям* (*folk stream*), *періодичне видання* (*periodical*), *літературна школа* (*literature school*), *естетичний напрям* (*aesthetic stream*), *художній реалізм* (*art realizm*), *провідна думка* (*leading opinion*), *літературний архів* (*literature archive*)). According to researchers, more than 70% of terms in different terminology systems are phrases [12, 138]. Such a figure is predictable, since the feature of the term is its attraction for the clearest possible delineation of the nominated concept, to the maximum content specificity. Regarding literary terminology units, which we managed to isolate, 38% of them are one-component terms (synthetic type) and 62% are multicomponent (analytical type)

The two-component terminological compounds predominate among the analytical terms in the Ukrainian literary criticism (*реальний напрям* (*realistic stream*), *політична утопія* (*political utopia*), *психологічна повість* (*psychological story*), *історичний роман* (*historical novel*), *описова поезія* (*descriptive poetry*), *п'ятитопний ямб* (*iambic*)), however, there are also terms that consist of a larger number of term-elements (*історично-художній твір* (*historical-artistic composition*), *гумористично-сатиричний вірш* (*humorous-satirical poetry*), *політично-філософська поезія* (*political-philosophical poetry*), *історично-політична пісня* (*historical-political song*),

історично-літературна розвідка (historical-literature reconnaissance), комічно-карикатурний твір (humorous-caricature composition), релігійно-догматична утопія (religious-dogmatic utopia)).

Polylexeme nominative units according to researchers [1, 5] qualifies as *quasi-terms*, where «quasi» is the first part of complex words and corresponds to the adjective «false, imaginary». Thus, quasi-terms are consistently reproducible term units consisting of at least two components and function independently in a certain terminology system, and the definitions of these components are included in the general meaning of quasi-term, which at the same time have their own definition [3, 73]. Consequently, the quasi-term can be considered as one of the types of terms. For example the quasi-terms are *художній реалізм (art realism), періодичне видання (periodical), літературний архів (literature archive), народницький напрям (folk stream)* etc.

The main criterion that distinguishes quasi-terms from the combination of terms is clearly defined as definitions of terminological elements that are part of the term unit. For example *комічно-карикатурний твір (humorous-caricature composition)* is a work of literature that contains elements of comic and caricature. Termoelements of this quasi-term *комізм (humor), карикатура (caricature), твір (composition)* function in the terminology system of Ukrainian literary studies as autonomous units: comic – something funny; caricature – a picture of something or someone in a funny way; a composition – a consequence of literary or scientific personal creativity. So the meaning of the quasi-term is not identical to the set

of definitions of all its components, although the contained information is fully formed the quasi-term meaning.

It should also be mentioned that quasi-terms are not included in the lexical works. The quasi-terms of Ukrainian literary studies are mostly units for designating a particular genre of a text, for example: *історична повість (hiostorical story), історична пісня (historical song), історичний роман (historical novel), соціальний роман (social novel), соціально-побутова драма (social-community drama), лірична поезія (lyric poetry)* etc. As a consequence, such preterms do not have a definite definition, and in fact do not exist in the literary terminology system.

The concept of *preterm* arose as a consequence of the fact that all industry terminology systems that are in the process of development, contain nominations of new concepts that do not have definitions and allow some interpretation of its meaning. Such concepts are often well-formed, but for one reason or another, they still do not have a specific term for their naming. The term preterm is used to designate such concepts. According to Fedorchenko E. they are «words or combinations of words that function for the denotation of special concepts, with vague constituted signs of the term (as a rule, preterms do not have a common definition and / or do not meet the requirement of brevity)» [14, 70]. There is also a number of special names that, due to excessive expression or metaphorization, have not been codified and incorporated into literary lexicographic articles. However, such units call the concepts that belong to the sphere of literary science. In addition, scholars systematically use such

preterms in their works. For example, the particular terminology units are not distinguished between compounds in the dictionaries of literary terms: *літературна нива* (*literature lea*), *літературне поле* (*literature field*), *літературне життя* (*literature life*), *авторський стиль* (*author style*), *літературна школа* (*literature school*), *провідна думка твору* (*leading opinion of a composition*) etc. Although the pre-terms *літературна нива* (*literature lea*) and *літературне поле* (*literature field*) can be defined as a «collection of works of various genres of literature»; preterm *літературне життя* (*literature life*) denotes all the processes that occur in the literature at a certain stage of its development, and the consequences of these processes; *авторський стиль* (*author style*) – the manner of writing of a particular author, with all the peculiarities of his worldview, the use of stylistic and poetic means; *літературна школа* (*literature school*) – a course in literature based on certain ideas and views with its founders and representatives; *провідна думка твору* (*leading opinion of a composition*) is the ideological orientation of the composition.

Also the process of codification of synthetic names of the special vocabulary is problematic, despite the fact that they denote a specific notion, they have an excessive expressive load, which is not relevant to the terms. For example lexemes *віршомаз* (*rhymer*) and *віршороб* (*poet*). These preterms are primarily used to refer to the literary scientists as the terms of the *poet*, *віршар*, *віршописець* (*poet*), and therefore, despite the presence of the expressive elements they also claim to be given a definition.

According to above-mentioned examples, it's seen that the components of the preterm are often words of commonly used vocabulary. However, the presence of such lexemes is not the reason to speak about the free combination of them in the term names of professional communication, since the form and content of the verbal nominative phrases are clearly defined by the text in which they function [3, 74]. Thus, we can say that not only the terms, but also the quasi-terms and pre-terms are functional elements of terminology and literary systems, although they are not part of the core, but are located on the outer side.

Thus, after analyzing the main types of names of special concepts of Ukrainian literary criticism, three groups of terminological nominations can be defined: the terms, the quasi-terms and the preterms. All these terms are widely represented in the professional vocabulary of the Ukrainian literary criticism. The group of preterms is the smallest. However, it needs the most thorough research, aimed at identifying, fixing and codifying new names in the terminology system of literary criticism.

Bibliography and Notes

1. Гринёв Сергей, *Введение в терминоведение*, Москва 1993, 309 с.
2. Даниленко Валерия, *Русская терминология. Опыт лингвистического описания*, Москва 1977, 246 с.
3. Дейнека Віра, *До питання про типологію термінологічної лексики митної справи*, [у:] *Наукові записки*, Випуск 81 (3), Серія: Філологічні науки (мовознавство): У 4-х частинах, Кіровоград: Кіровоградський державний педагогічний університет ім. Володимира Винниченка 2009, с. 71-76.
4. Іващишин Ольга, *Структурні особливості та семантична диференціація*

термінів-словосполучень у науково-технічних текстах, [у:] *Іноземна філологія*, Львів: Видавництво Львівського університету 1996, Випуск 109, с. 41–44.

5. Козак Людмила, *Українська електротехнічна термінологія (словотвірний аспект)*: автореферат дисертації кандидата філологічних наук: 10.02.01, Дніпропетровськ 2000, 18 с.

6. Крохмальна Галина, *До питання еволюції української літературознавчої терміносистеми*, [у:] Вісник Національного університету «Львівська політехніка», Серія: Проблеми української термінології, Львів 2011, № 709, с. 84–87.

7. Кудашев Игорь, Хаютин Александр, *К вопросу о формах терминов и терминологических элементов*, [у:] *Лексикология. Терминоведение. Стилистика*, Москва-Рязань 2003, с. 101–107.

8. Лесин Василь, Пулинець Олександр, *Словник літературознавчих термінів*, [у:] Київ 1971, 486 с.

9. Лотте Дмитрий, *Основы построения научно-технической терминологии: вопросы теории и методики*, Москва 1961, 158 с.

10. Лунь Петро, *Запозичення в українській термінології конституційного права*, [у:] Наукові праці: науково-методичний журнал, Том 223, Випуск 211: Філологія. Мовознавство / Ред. Л. Клименко, Миколаїв: Чорноморський національний університет ім. Петра Могили 2013, 116 с.;

11. Матюшенко Андрей, *Язык литературоведческих текстов (Опыт семантического исследования именной лексики)*:

автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, Москва 1991, 23 с.

12. Панько Тетяна, Кочан Ірина, Мацюк Галина, *Українське термінознавство*, Львів: Світ 1994, 215 с.

13. Пінчук Степан, Євген Регушевський, *Словник літературознавчих термінів Івана Франка*, Київ: Наукова думка 1966, 272 с.

14. Федорченко Евгения, *Процессы терминологизации общелитературной лексики в языке таможенного законодательства*, [у:] *Средства номинации и предикации в русском языке*, Москва: Наука 2001, с. 67–78.

15. Цимбал Наталія, *Сучасна українська термінологія органічної хімії*, Умань: Софія 2007, 135 с.

16. Чуешкова Оксана, *Про поняття оптимальної довжини терміна (на матеріалі економічної термінології)*, [у:] Вісник Національного університету «Львівська політехніка», Серія: Проблеми української термінології, Львів 2008, № 620, с. 95–99.

17. Шелов Сергей, *Опыт построения терминологической теории: значение и определение терминов*: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук, Москва 1995, 35 с.

18. Шурыгин Николай, *Филологические термины межсистемного функционирования*, [в:] *Филологические науки* 1998, № 5–6, с. 47–57.

19. Якимович-Чапран Дарія, *Лексика на позначення наукових понять з мовознавства у пам'ятках української мови XVI – XVII ст.*: дисертація ... кандидата філологічних наук: 10.02.01, Львів 2008, 433 с.

History

Oleksandr Pochynok

**OBITUARY AS A SOURCE OF RESEARCHING OF REGIONAL ELITE
(ON THE MATERIALS OF THE PODILLIA OF THE SECOND HALF
OF 19TH – BEGINNING OF 20TH CENTURIES)**

Ivan Ohienko Kamianets-Podil'skyi National University, Ukraine

Олександр Починок

**НЕКРОЛОГИ ЯК ДЖЕРЕЛО ДОСЛІДЖЕННЯ РЕГІОНАЛЬНОЇ ЕЛІТИ
(НА МАТЕРІАЛАХ ПОДІЛЛЯ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ
XIX – ПОЧАТКУ XX СТ.)**

Abstract: In the article the emphasis is made on the characterization of such type of source as an obituaries. In particular, its importance in the view of the problem of research into the activities of the elite of Podillian province in the second half of the XIXth – early XXth century is specified. It has been studied how obituaries are interpreted by scientists in the system of historical source studies and what important aspects should be considered when using them. A number of obituaries of historical representatives of Podillia of the specified historical time are outlined. The attention is paid to the style of giving the information about the deceased, their type of activity and status in society. The most important aspect of the study is the problem of the coverage of the facts of socially useful activity of these people in the outlined sources, which is crucial in their belonging to the elite of the region.

Keywords: necrologue, source, elite, Podillia province, priest, doctor, gubernator

Некрологи можуть бути важливим джерелом досліджень у історичних студіях. Вивчення особливостей некрологів як історичного джерела для різного роду наукових проблем було дотичним у працях таких дослідників, як М. Гончар [5], Н. Белікова [4], К. Кузоро [8], Н. Урванцева [19], С. Нікіташина [13], О. Колесник [7]. Джерелознавчу характеристику цього виду джерел подано у працях С. Макарчука [12], В. Воронова [3],

А. Соколова [6], О. Рарицького [14], А. Рейтблата [15].

Некролог – це джерело, мета якого – охарактеризувати життя та діяльність померлої особи. Їх можна розділити на конструктивні екскурси життям людини або ж на панегірики, які прославляють вчинки того, хто відійшов у вічність. Власне для історика чи не єдиним недоліком цього історичного джерела є відсутність відображення можливих нега-

тивних рис діяльності певної особи. Проте нехтувати фактами, які може почерпнути дослідник при вивченні некрологів, враховуючи тільки цей недолік, безумовно не варто. При оцінюванні чину історичного діяча науковець не може легковажити жодним видом джерел, що його характеризують.

При дослідженні особливостей розвитку кіл еліти краю некрологи є тим джерелом, що дає змогу побачити, які особи були шанованим серед громади.

Враховуючи те, що теперішнє інформаційне суспільство живе постійним, здається, невичерпним потоком різноманітної інформації про всіх і про кожного, такий вид публіцистичного матеріалу, як некролог, відходить у небуття. Не так вже й часто можна зустріти у газетах (можливо частіше на інтернет-ресурсах) розлогі некрологи про діяльність окремого члена суспільства та його внесок у життя громади. Проте для другої половини XIX – початку XX ст. таке явище, як «некролог у газеті», було чимось доволі звичним.

Як історичне джерело, некролог належить до розряду «особистих фондів» [16, 55]. Він цікавий для дослідника тим, що вивчаючи його, навіть лише прочитанням основного тексту, науковець впевнений, що тут знайде хай короткий, проте змістовно-хронологічний екскурс життям та діяльністю особи. Проте не варто забувати про той факт, що у некролозі дослідник отримує бачення запропонованої «дійсності, яка передається суб'єктивним сприйняттям» [6, 270] автора.

За С. Макаруком, некрологи належать до мемуарних джерел [12,

296]. Науковець характеризує їх як спогади про особу після її смерті, написані людьми, які найближче знали померлого. Особливу увагу він звертає на те, що інколи некрологи можуть містити таку інформацію з життя персони, яка раніше не публікувалася [12, 303].

В. Воронов відносить некрологи до джерел періодики [3, 314]. Зокрема зазначає, що вони найчастіше видавалися науковими товариствами та організаціями [3; 239, 314], рідше – окремими особами, які бажали висловити окреме співчуття та пошану небіжчикові.

Олег Рарицький також відносить некрологи до джерел публіцистики і зокрема акцентує на тому, що вони поділяються на інформаційні та художні. Перші мають інформативний характер, тобто повідомляють про недавню смерть особи. Вони містять коротку біографію, перелік здобутків людини, їм властива хронологічність опису подій. Інші ж можуть бути значно віддалені в часі від дати смерті діяча [14, 94-95]. У них ширше осмислюється вклад особи у життя суспільства.

У Подільській губернії в другій половині XIX – на початку XX століття некрологи в основному друкувалися періодичними виданнями. Зокрема, найбільшу кількість цих джерел можемо знайти у *“Подольскіхъ Епархіальнихъ Вѣдомостяхъ”* та у газеті *“Подолія”*. Також траплялись випадки друкування некрологу приватною особою. Такі некрологи вже мали характер не короткої інформативності, а широкого і, певною мірою, більш художньо-публіцистичного опису життя діяча.

Найчисельнішими за кількістю були некрологи священників, менш чисельними вчителів, лікарів та посадовців. Визначаючи приналежність особи до числа еліти регіону проаналізуємо вибрані некрологи щодо того, яку інформацію можна зачерпнути із досліджуваного джерела про особу та її суспільно-корисну діяльність.

Некрологи священників відзначаються, переважно, подібністю у характеристиках особи. Проте можна виділити деякі з них, що особливо наголошують на певних рисах характеру та методів служіння окремих отців.

До прикладу, розглянемо некролог о. В. Левицького про священника В. Кардасевича. Найперша інформація, на якій наголошує автор, – те, що померлий прослужив на одній парафії у м. Ялтушкові 49 років (1858 – 1907) [9, 4]. У джерелі також акцентується на тому, що за довгі роки старань дяча постали 2 церкви та школа. Проте на особливу увагу заслуговує той факт, що його шанували не тільки у власній парафії. Православний священник мав пошану також серед єврейської общини. На його похороні була присутня їх депутція, яка висловила співчуття сім'ї померлого та виразила йому особливу повагу за втілення ним християнського ідеалу любови до ближнього безвідносно до національності та віросповідання [9, 4].

Замітка-некролог авторства невідомого сільського учителя під ініціалом Б. підкреслює слова о. В. Левицького про померлого співбрата Автор акцентує на тому, що, провівши лише одну зиму з весною 1892 року в м. Ялтушків і будучи на новому місці «чу-

жим та самотнім», знайшов в особі священника В. Кардасевича «доброго заступника і особу незвичайної доброти до ближніх» [17, 3]. Особливим чином у джерелі наголошується на тому, що він був для парафіян тим наставником, який «заставши їх ще дітьми, зоставив їх гідними і добрими хазяями» [17, 3]. Можна зауважити як факт, який підтверджує сказане у попередньому некролозі – те, що автор також акцентує на відданні пошани православному священникові як парафіянами, так й іновірцями. Його навіть приємно дивує, що «євреї поклали срібний вінок на могилу померлого» [17, 3].

В іншому некролозі того ж о. В. Левицького простежується факт особливої уваги автора до священників, які віддали довгі роки служіння одній парафії, зокрема – парафіяльного священника с. Беличани о. Ф. Тарасинкевича – 44 роки (1865 – 1909 роки) [10, 3]. Цим акцентується покірність померлого, його працелюбність та стійкість супроти труднощів. Як особистість священник характеризується дуже відкритим на чужу біду. Крім того, зосереджується увага на його клопіткій праці щодо утримання належного вигляду храму, цвинтаря та парафіяльної школи. Ба навіть більше, у джерелі зауважується, що за час свого служіння у парафії Беличина йому вдалося піднести її матеріальний стан. Ще недавно, подає джерело, «парафія, яка вважалась однією з гірших, стала однією з кращих у єпархії» [10, 3]. І в кінці, так би мовити, фінальним акордом для підкреслення рис особистості священника, говориться про його життя у простоті й відмову від гонитви за «різними модами» [10, 3].

У такому ж дусі поданий некролог про священника-небіжчика Покровської церкви Могилева-Подільського – К. Солтановського. Автор наголошує, що це «був один з видатних людей», «незлобливий та трепетний у ставленні до ближніх» і зазначає також, що на усіх, хто знав о. К. Солтановського, він «справляв найпрекрасніше враження своїм розумом, добротою, чуйністю та широкою обізнаністю». Будучи законовчителем Могилевського міського училища, отець намагався донести до учнів не «зовнішню сторону Закону Божого, а дух християнського віровчення». Особливо наголошується на його любові до пізнання духовної літератури та збирання особистої бібліотеки [18, 3].

Цілком вірогідним є припущення щодо авторства саме світської особи у цій характеристиці життя та особистості священника. Зокрема, автор некрологу подає факт того, що о. К. Солтановський був надзвичайно «скромний та смиренний», як рису, що стала на заваді його «широкому визнанню та популярності, яку міг би отримати завдяки своєму розуму, знанням та діяльності» [18, 3]. Якби автором була богопосвячена особа, то такі риси священника, як скромність і смиренність, розкривались би ним у дуже позитивно, а не трактувались, як перешкода на його шляху до прослави.

Як бачимо, у некрологах, що стосуються священників, значна увага звертається на духові риси життя зазначених осіб. Що і не дивно, зважаючи на рід їхньої діяльності. Священик, як і в наш час, так і тоді, мав бути прикладом для наслідування у ставленні до усіх без винятку осіб,

які його оточують, незважаючи на їх національну приналежність чи віросповідання.

Цікавим для дослідження є також некролог авторства Н. Яворського, присвячений 10-літній пам'яті з дня смерти відомого та значимого для історії Поділля лікаря Юзефа Ролле. Цей некролог не є класичним зразком такого виду джерел. У ньому переважає мемуарний, описовий стиль, який має на меті акцентувати на важливих аспектах життя та діяльності видатної особи.

З праць дослідників життєвого шляху лікаря-історика нам відомі численні факти його надзвичайної працьовитості, великого лікарського таланту та особливого захоплення дослідженням старовини. То ж, проаналізувавши вищезгадане джерело, можемо зауважити, що автору на 12 сторінках некрологу вдалося глибоко розкрити аспекти життя померлого, які вповні характеризують особистість діяча.

З некролога бачимо, що автор намагався насамперед підкреслити любов Ю. Ролле до історичного пізнання та його ставлення до навколишніх. Зокрема, подається згадка, як Ролле, ще навчаючись в Київському університеті, навідувався в села, щоб вивчати народне життя [21, 2]. Автор описує діяча як людину толерантну, суспільно-активну та відкриту на кожного [21, 2].

Особливо наголошується в тексті на неймовірній вправності Ю. Ролле як у сфері основного фаху – лікарської діяльності, так і щодо його гобі. Зауважується, що він уславився як найкращий лікар в Кам'янці [21, 3] й до кінця життя виконував свої службові обов'язки та займався та-

кож приватною лікарською практикою [21, 11]. Для широкого загалу Ю. Ролле був не тільки лікарем, а й благодійником. В джерелі зазначається, що люди бачили в ньому особу – «тверду і непідкупно-чесну» [21, с.9]. Будучи членом та казначеєм Імператорського людинолюбного товариства, часто надавав ще й матеріальну допомогу незаможним пацієнтам [21, 10].

Поряд з цим, значну користь дослідникам подільського краю приносило захоплення Ю. Ролле вивченням історії. Автор особливу увагу приділяє опису його бібліотеки, яка була прекрасно систематизована за предметністю, історичними періодами та діячами [21, 6–7]. Він був надзвичайно відкритим для поціновувачів історичної науки. В некролозі подається виписка із журналу «Київська старовина» за лютий 1894 р., де вказано, що «втрата доктора Ю. Ролле дуже важка, адже за своїми знаннями минулого Поділля це була єдина в Кам'янці людина готова надати за проханням книгу чи потрібну історичну довідку» [21, 7].

Підсумовуючи, можемо зауважити, що, хоча некролог створений в художньо-описовому стилі, в ньому, попри те, зібрано головні характеристики особи діяча, які говорять про нього як людину відкритую на потреби інших, що виявлялось у його суспільному житті, лікарській праці та історико-науковій діяльності. Тож, зважаючи на опубліковані дослідження з історії життя та діяльності Ю. Ролле, можемо з певністю віднести його до кола еліти Подільської губернії.

Ще два некрологи, на які звернемо увагу, присвячені пам'яті управи-

теля Подільської губернії, дійсного статського радника, відомого свого часу віце-губернатора Київської губернії – Александра Баумгартена. Згідно з некрологом, помер діяч у Кам'янці-Подільському після важкої хвороби та пов'язаного з нею операційного втручання [1, 1249]. З подальшої розповіді дізнаємось, що Баумгартен походив із відомого роду, закінчив Імператорський Александрійський лицей та навчався за кордоном на юриспуденції. Він повернувся 1863 року та був призначений чиновником особливих доручень при губернаторі Новгородської губернії. Згодом, 1866 року, А. Баумгартен отримав чин Санкт-Петербурзького столичного судді, а за рік – звання камер-юнкера. 1874 року смоленським дворянством обраний Бельським предводителем дворянства [1, 1249].

З 1878 року розпочинається останній, «український» період життя А. Баумгартена. Його перевели до Києва, де він працював у судовій палаті. А вже 1880 року отримав призначення на посаду київського віце-губернатора, на якій пробув до 1894 року [1, 1250]. У спогадах М. Нестерова подано коротку характеристику діяльності майбутнього губернатора Поділля у «київський період». «Вічний віце-губернатор», як його тоді називали, був добродушною людиною, яку любили [11, 106]. Протягом багатьох років виконував обов'язки голови Київського товариства землеробських колоній і ремісничих притулків. Із таким багажем управлінського досвіду він був призначений Подільським губернатором [1, 1250].

Хоча час перебування А. Баумгартена на Поділлі обмежився лише од-

ним роком, все ж можна впевнено зараховувати цього діяча до кола еліти краю. Однак не з причини «губернаторства», а, передусім, – з огляду на його досягнення за такий короткий період. За некрологом можна простежити конструктивну управлінську діяльність керівника губернії.

Важливим фактором періоду його губернаторства було те, що середина 1890-х років – це часи епідемій холери та дифтерії. Отож, як інформує джерело, часу на особливе пристосування до нових реалій А. Баумгартен не мав. Маючи значний управлінський досвід, він свою діяльність на посаді розпочав із пошуку засобів покращення економічної, соціальної та культурної сфер життя населення. В руслі вирішення ситуації з епідеміями, був скликаний надзвичайний з'їзд для обговорення питання про санітарний благоустрій цукрових заводів. Для боротьби з дифтерією він ініціював збір пожертв, сума яких досягла 10 тисяч рублів. Таким чином були організовані санітарні заходи швидкого реагування [1, 1250].

Покращення економічного рівня краю було закладено завдяки першочерговій увазі до проблем подільського селянства. За розпорядженням А. Баумгартена, у багатьох пунктах губернії були влаштовані споживчі крамниці [1, 1250]. І хоча за його каденції зміни в соціальній сфері для населення губернії не були активно впроваджені, проте саме ним був поданий на затвердження проект про запровадження на Поділлі виправних колоній та притулків для неповнолітніх правопорушників [2, 1344].

Варто відзначити також роботу А. Баумгартена в духовній сфері. Ще будучи київським віце-губернато-

ром, він перебував на посаді голови господарчого будівничого комітету із завершення побудови собору св. Володимира [1, 1250]. А прибувши до Кам'янця-Подільського, турбувався про закінчення будівельних робіт при Александро-Невському соборі. Уже за короткий час А. Баумгартена щодо «спокою недільного дня». Він ініціював закриття, або хоча б обмеження «недільних базарів» у Кам'янці-Подільському та губернії загалом [2, 1344].

Розглянувши два некрологи про А. Баумгартена, можна висувати, що ці джерела надають інформацію, яка виявляє риси діяча як людини цілеспрямованої та конструктивної, що якнайкраще характеризує посадову особу, яка дійсно прагнула принести користь населенню губернії.

Охарактеризувавши такий вид історичного джерела, як некролог, та простеживши його ознаки, можна відзначити його вагому цінність для дослідження особистостей в історії. Формування та розвиток еліти проходить безпосередньо під впливом діяльності особистості в суспільстві. Звісно, досліджувані види джерел не надають різносторонньої інформації про того чи іншого діяча. Проте загалом та при зіставленні з іншими джерелами, щодо особи діяча, який вивчається, некрологи можуть надати вислід його життя та характеристику особистості з позиції інших людей.

Bibliography and Notes

1. Александръ Баумгартенъ (Некрологъ), [въ:] Подольскія Епархіальныя Вѣдомости 1895, № 48, с. 1249-1250.
2. Въ Бозе почившии Подольскій губернаторъ Александеръ Баумгартенъ,

[в:] *Подольскія Епархіальныя Вѣдомости*, 1895. № 52. С. 1343–1351.

3. Воронов Віктор, *Джерелознавство історії України: Курс лекцій*. Дніпро: Видавництво Дніпропетровського університету 2003, 336 с.

4. Белікова Наталія, *Некрологи як джерело з історії повсякденного життя сільського парафіяльного духовенства українських епархій РПЦ (на матеріалах журналу «Вера и разум»), [у:] Нові сторінки історії Донбасу* 2017. Кн. 26. с. 27–40.

5. Гончар Марина, *Некролог как специфический источник изучения жизнедеятельности личности (на материалах «Подольских епархиальных ведомостей»), Web. 12.02.2019. <<http://gisap.eu/ru/node/49957>>*.

6. *Источниковедение новейшей истории России: теория, методология и практика* / Ред. А. Соколов, Москва 2004, 744 с.

7. Колесник О., *Некрологічні публікації на сторінках часопису «Полтавські епархиальні ведомости», [у:] Культура. Освіта. Цивілізація*, Полтава 2008, с. 63–65.

8. Кузоро Кристина, *Некрологи как источник для изучения корпоративной культуры церковных историков XIX – первой четверти XX в., [в:] Вестник Томского государственного университета, Культурология и искусствоведение* 2017, № 28, с. 46–52.

9. Левицкий Василий, *Протоиерей Василий Кардасевич*, “Подолія” 20.05.1907, № 113, с. 4.

10. Левицкий Василий, *Священник о. Филип Тарасинкевич*, “Подолія” 26.04.1909, № 49. с. 3.

11. Нестеров Михаил, *Воспоминания. Давние дни*, Москва: Юрат 2019, 436 с.

12. Макаруч Степан, *Писемні джерела з історії України*, Львів: Світ 1999, 352 с.

13. Никиташина С., *Некрологи обученом И. В. Мушкетове как исторический источник, [в:] Документ в современном обществе: между прошлым и будущим*, Екатеринбург 2017, с. 348–351.

14. Рарицький Олег, *Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)*, Київ: Смолоскип 2016, 488 с.

15. Рейтблат Абрам, *Некролог как биографический жанр. Писать поперек: Статьи по биофике, социологии и истории литературы*, Москва: Новое литературное обозрение 2014, с. 343–353.

16. Робота з документами особового походження, Київ 2009, 284 с.

17. [Сельский учитель Б.], *Памяти почившаго*, “Подолія” 31.05.1907, № 121, с. 3

18. Тарнавський Ал., *Памяти протоиерея Ксенофонта Солтановского*, “Подолія” 28.04.1907, № 96, с. 3.

19. Урванцева Наталія, *Люди Церкви в некрологах журналу «Олонецькі епархиальні ведомости» (1898 – 1918), [в:] Вестник ПСПУ. История* 2015, Выпуск 5(65), с. 127–150.

20. Шаманаев Андрей, *Некрологи в «Записках Одесского общества истории и древностей» как исторический источник, [в:] Документ. Архив. История. Современность*, Екатеринбург: Издательство Уральского университета 2008, Выпуск 8, с. 256–260.

21. Яворський Николай, *Воспоминания об Иосифе Ролле (к исполнению 10-летию его смерти)*, Каменец-Подольскій: Типографія С. Киржановського, 1904, 12 с.

Mariya Pirko

**UKRAINIAN-POLISH PUBLISHING DIALOGUE
DURING THE INTERWAR PERIOD**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

Марія Пірко

**УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ ВИДАВНИЧИЙ ДІЯЛОГ
У МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД**

Abstract: In spite of political differences, Ukrainian and Polish publishers created some intellectual heritage together: they published books, periodicals, etc. In the interwar period, the publishing dialogue was facilitated by the life within the boundaries of one state. The problem was raised by Ukrainian and Polish scientists, but there is still no solid research.

The arrangement of cooperation was conducted by the intelligentsia, i. e. writers, critics and publishers. There were about 40 Ukrainian publishing houses and organizations on the territory of the Second Republic of Poland. They had been working actively since 1918, publishing and promoting both Ukrainian and Polish literature. Therefore, the Ukrainian scientific institute in Warsaw published *Kobzar* by T. Shevchenko in Polish, and translations of the Polish authors were printed in the Galician publishing houses ("Rusalka", "World Library" and others). The same time, Polish bookstores by Bernard Polonetski, Zihmund Egle formed the intellectual needs of Lviv-citizens, regardless of their nationality, libraries of educational institutions.

The publishing projects of two nations illustrate the commonality of interests, historical traditions, and the outlook of the Ukrainian and Polish population of Galicia.

Keywords: Ukrainian-Polish dialogue, Lviv bookstores, Ukrainian scientific institute in Warsaw, publishing, the interwar period

Українсько-польська культурна співпраця упродовж тривалого часу розвивалася у непростих суспільно-політичних умовах. Драматичний досвід спільної історії найяскравіше простежується у міжвоєнне двадцятиліття. Це був час не тільки політичних трансформацій, а й інтелектуальних, ідеологічних та сві-

тоглядних, що залишило помітний слід на культурному розвитку двох національних спільнот. Ці складні та важливі процеси частково висвітлені у працях зокрема польських та українських істориків [31], [29], [32], у літературознавчому аспекті [13], [24], [16], у контексті розвитку книжкової [6], [4], бібліотечної

справи [15], преси [12], читацьких практик та інтересів галичан [22]. Але донині залишилося ще чимало дискусійних та нерозкритих тем. Насамперед, важливим є питання видавничого діалогу українців та поляків у кордонах Другої Речі Посполитої, діяльність інституцій, які поширювали друковану продукцію, формували інтелектуальні потреби львів'ян, незалежно від їх національної приналежності.

Метою нашої студії є дослідження становлення та формування українсько-польського міжвоєнного діалогу у видавничій сфері. Ми спробуємо прослідкувати вплив друкованої продукції на формування інтелектуального світогляду національних спільнот.

У територіальному пляні розглядаємо діяльність українських видавництв, інституцій, книгарень на території Другої Речі Посполитої, а точніше: на сучасній території Польщі та у Львові як провідному видавничому, інтелектуальному та культурному центрі міжвоєнного періоду.

У міжвоєнне двадцятиліття розвиток українського книго- та пресовидання, в основному, досліджують у територіальних межах "української" або Східної Галичини (Львівське, Тернопільське, Станіславівське воєводства). У результаті воєнних дій, усупереч волі населення, етнічні українські землі (Галичина, Західна Волинь, Холмщина, Підляшшя) в 1923 році, згідно з ухвалою Ради послів Антанти і *Договору між союзними державами і Польщею про Східну Галичину* офіційно відійшли до складу Другої Речі Посполитої терміном на 25 років. Обумовлено також, що

українським теренам буде надано автономію, однак цього не сталось всупереч навіть прихильному ставленню до українців маршала Юзефа Пілсудського. Дискримінаційна національна політика польського уряду загострювала і так складні відносини. Більше того, за результатами перепису населення у 1921 р. частка греко-католиків у складі населення Львова становила лише 12,4 %, а римо-католиків – 51 %. Натомість у 1931 р. частка українців зросла до 15,9 %, а поляків зменшилася до 50,4 % [23, 171].

З великими труднощами відбувався і видавничий діалог, який мав чимало позитивних моментів. Не останню роль відіграли представники польського суспільства, які власним прикладом доводили можливість польсько-українського зближення (політики Леон Василевський, Тадеуш Голувко, Генрик Юзефський, професори Варшавського університету Оскар Галецький, Станіслав Слоньський, Станіслав Шобер, Вітольд Дорошевський, Юзеф Голомбек, громадсько-культурний діяч Влодзімеж Бончковський).

Але чимало видавництв, інституцій діяли на теренах сучасної Польщі. Загалом, в еміграції діяли понад 30 українських інституцій, що видавали часописи, журнали, таборову періодику, книжкову продукцію: у Варшаві ("Син України", Українське Видавниче Товариство), Каліші ("Чорномор", "Народний Стяг"), Краківі ("Українська Студентська Громада"), Стрілкові (Табір Стрілково), Тарнові, Ченстохові, Щипіорні.

Потужним видавничим центром у Варшаві був Український Науковий Інститут (далі УНІ у Варшаві), засно-

ваний заходами екзильного уряду Української Народної Республіки в лютому 1930 р. при Міністерстві релігійних віровизнань та народної освіти, метою якого було “навчання у сфері господарчого життя, культури та історії українського народу, підготовка до наукової праці, а також до державно-адміністративної” [27, 60].

Директором інституції обрали професора Олександра Лотоцького, науковим секретарем – Романа Смаль-Стоцького, керівником катедри літератури – Богдана Лепкого, а катедри економічних наук – Валентина Садовського. Названі професори – люди авторитетні, з поважним науковим доробком, вони одночасно були науково-дидактичними працівниками Варшавського та Ягеллонського університетів. Це була репрезентативна керівнича колегія установи, що становила гідне партнерство у стосунках Інституту із польськими та закордонними установами та науковими осередками, зокрема Праги, Берліна, Парижа [27, 62].

Український Науковий Інститут у Варшаві видав приблизно 50 томів наукових праць, які можна поділити за серіями: статистична, економічна, філологічна, правнича, історична, педагогічна, філософська, історико-літературна, мемуарів і підручників. Окрім серійних видань, зусиллями співробітників Інституту вийшли з друку переклад Максима Рильського *Пана Тадеуша* Адама Міцкевича з передмовою Романа Смаль-Стоцького (1934) і повне видання творів Тараса Шевченка, робота над яким тривала від 1934 до 1938 р. Згідно з задумом О. Лотоцького, це видання мало скла-

датися з 16 томів і супроводжуватися широкою серією досліджень життя і літературної діяльності поета (розвідки, коментарі, примітки до тексту). На жаль, проект не реалізували до кінця – не вийшли друком два томи цього зібрання, хоча й були готові, *Літературна біографія Т. Г. Шевченка та Т. Шевченка в його польських взаєминах*, які готував Павло Зайцев¹. Україномовні видання були двох видів: для читачів із відповідним матеріальним становищем або поціновувачів літератури: книжки у паперовій оправі (за 2 злотих 50 грош) та в полотняній (4 злотих) [10, 40].

Науковий колектив УНІ у Варшаві розумів значення популяризації творів Кобзаря на чужині, особливо для українців. Функціонування установи за межами рідних теренів, дозволяло встановити діалог із польським населенням, звернути їхню увагу на українську культуру. У 1934 р. за редакцією П. Зайцева опублікували переклад поезій Т. Шевченка польською мовою з передмовою, коментарями, примітками та ілюстраціями. До книжки увійшли *Три літа*, твори з циклу *В казематі*, поезії часу заслання та після нього в перекладах М. Беньковського, К. Думанського, Т. Голendra, Яр. Івашкевича, Б. Лепкого, Л. Совінського, К. Вежинського, З. Войнаровського та інших [10, 36]. Ціна книжки – 5 злотих, і це було небагато за об’ємне, ілюстроване видання творів українського класика.

Український Науковий Інститут у Варшаві тісно співпрацював із Науковим Товариством імени Шевченка

¹ Студії надрукував у другому повному виданні творів Шевченка у XIV томах в 1960-х роках Микола Денисюк у Чикаго.

у Львові, відбувався постійний обмін літературою – надсилали до Львова польську літературу із “Дому Книжки Польської” у Варшаві [11, 85], зі Львова – власну продукцію. Галицькі науковці надсилали опубліковані твори Т. Шевченка в Україні, Женеві для реалізації “шевченкового проєкту” у Варшаві [11; 4, 15, 22]. Значну частину видань Інститут друкував у друкарні Товариства. Збереглися документи про упорядкування, коректу науковцями НТШ видавничих проєктів УНІ. Серед них: *Пояснення до мапи українських говорів* українською, польською та французькою мовами, *Діярій П. Орлика, Кооперація на Україні* І. Івасюка, *Мапа українських діалектів* І. Зілинського, *Автокефалія* О. Лотоцького та інші.

НТШ у Львові підтримувало контакти не лише з українськими видавництвами на теренах Другої Речі Посполитої, а й з польськими установами. У вересні 1935 р. до голови НТШ звернувся Ян Кіларський від “Польського Видавництва” Рудольфа Веґнера у Познані із проханням надіслати світлини та інформацію про культуру, звичаї, традиції Гуцульщини та Покуття до праці *Гуцульщина (Huculszczyzna, Gorgany i Czarnohora* (1936)) Фердинанда Антоні Оссендовського, яке готує до друку видавництво [12, 25]. Це була книжка із серії *Дива Польщі (Cuda Polski)*, у числах якої вийшли книжки *Львів* Станіслава Василевського (1931), *Полісся* (1934) та *Карпати й Прикарпаття* (1939) Фердинанда Оссендовського. Закінчувати серію мала праця *Волинь*, роботу над виданням якої, перервала війна. Мета серії *Дива Польщі* – познайомити читача із місцями політичної чи

військової конфронтації поляків із українцями в 1919 – 1921 роках [35, 160].

У листопаді 1935 року НТШ звернулося із проханням до художньо-літографічної інституції А. Прушинського у Кракові у справі видання *Атласу* польською мовою. Він мав складатися із 60 мап (39 мап у трьох кольорах, 11 – у чотирьох, а 10 – у п’яти) накладом 2000 примірників [12, 28].

Принагідно зазначимо, що Бібліотека НТШ у Львові з 1926 р. отримувала періодичні та пресові видання із Варшави (1926 – 1929 роки – 26 одиниць, 1930 р. – 8 одиниць), Каліша, Кракова (4 одиниці) [20, 70].

Важливою ланкою українсько-польського видавничого діялогу міжвоєнного періоду був “Польсько-український Бюлетень”, що виходив у 1932 – 1938 роках за редакцією громадсько-культурного, політичного діяча, історика, публіциста та україніста Влодзімежа Бончковського у Варшаві. Метою видання було ліквідувати інформаційну прогалину, що існувала між українським та польським народами і була значною мірою зумовлена історичними обставинами. Редактор хотів переконати польську громаду в тому, що українці рівноправні політичні, ідеологічні та культурні партнери. Тому, чільне місце у “Польсько-українському Бюлетені” Бончковський відводив українській літературі – поетичним перекладам, літературній критиці, відгукам та рецензіям на нові видання у постійних рубриках *З української літератури*, *З української народної лірики*, *З української поезії*, а також польські поезії, тематично та духово пов’яза-

ні з Україною. На шпальтах часопису опубліковані були статті С. Барана, П. Ковжуна, М. Кордуби, А. Крижанівського, В. Кубійовича, Б. Лепкого, Є. Маланюка, Р. Смаль-Стоцького, Ю. Косача, П. Лисяка, І. Липовецького, А. Жука, Д. Дорошенка. Але найбільшу увагу редакція звертала на постать Т. Шевченка – з'явилося понад два десятки його віршів у перекладах Сидора Твердохліба, Станіслава Грудзінського, Єжи Погоновського, Софії Войнаровської, Павла Зайцева, Богдана Лепкого, Константи Думанського (*Думи мої..., Молитва, Заповіт, Доля, Мені однаково..., Самому чудно..., Лічу в неволі дні і ночі...*).

Щодо польських дописувачів “Польсько-українського Бюлетеня” то ними були Леон Васілевський, Ян Станіслав Лось, брати Александр і Адольф Бохенські, Юзеф Лободовський, Костянтин Симонолевич, Станіслав і Ян Папроцькі. Ці люди натхненною працею впливали на розбудову польсько-українських стосунків, популяризували українську мову, символіку, патріотичні пісні, звертали увагу на дотримання і розширення політичних свобод і прав українців.

Пізнати українську культуру та познайомити з нею польського читача було метою редакційного колективу часопису “Sygnały”, який почали видавати в листопаді 1933 р. у Львові з ініціативи Тадеуша Голлендера (головний редактор, від 1936 р. – Кароль Курилюк). Це був період чергового загострення українсько-польських відносин, через політику “пацифікації”. На сторінках “Sygnałów” подавали відомості про культурне життя українців, відгуки

та рецензії на українські видання та мистецькі заходи, літературні нагоди. Польські автори неодноразово писали про актуальні проблеми української культури, що творилася в межах Польської держави. Наприклад, автор під псевдонімом СRI (ймовірно, редактор К. Курилюк), наводив факти переслідування української думки та замовчування польською пресою української культури, називаючи це політичним терором, наголошував не забувати, що чимало поляків мешкають у Львові – центрі культурного буття Галичини: “Ukraińcy mają twórczą myśl, mają własny oryginalny dorobek w dziedzinie nauki, literatury, sztuki, spraw społeczno-gospodarczych – zajmują także przodujące i pierwsze stanowiska w kwestiach, które obchodzą wszystkich ludzi. [...] Zapomnieliśmy lub już wogóle nic nie wiemy o tragicznych wojennych listopadach...” [19, 310].

Українську прозу польською мовою видавництва друкували українською рідко. Переважали невеликі за обсягом поетичні жанри у польських перекладах А. Баумгартена, А. Яворського, Т. Голлендера, З. Кунстмана, Я. Лебеди, коротенькі замітки, рецензії на сторінках часописів “Sygnały”, “Kamena”, “Zet”, “Wiadomości literackie” [19, 309]. У цих періодичних виданнях українська література репрезентована західноукраїнськими письменниками, критиками (І. Антонич, С. Гординський, М. Рудницький, Б. Кравців, Р. Купчинський, П. Карманський, В. Бобинський, І. Вільде, Ж. Процишин) та письменниками в еміграції (Н. Ливицька-Холодна, Є. Маланюк, Юрій Клен, О. Ольжич). Популяризували вибра-

ні твори літераторів із Великої України (П. Тичини, М. Рильського).

Відносини українців та поляків в умовах повсякденного життя, особливо у Львові, знайшли місце у творчості польських авторів Галіни Гурської (*Barak płonie: Ślepoty, Wspaniata zabawa*), Яна Бжози (*Dzieci*), Юзефа Безлуди (*Akademia Jóźka, Jóźko żołnierzem polskim*). І хоча видання вийшли за межами Галичини, їх залюбки читали львів'яни.

Проблема вибору літератури для галичан була доволі гострою, почасти через фінансові можливості, почасти із широкого асортименту друкованої продукції. Львівські видавництва поширювали спеціальні каталоги, часто з ілюстраціями, щоб полегшити вибір книжок для читання. У "бібліографічних путівниках", крім автора, назви, ціни, редакція подавала короткий зміст найцікавіших, на їхню думку, творів або перераховувала асортимент книгарень. Окрім української, пропонували перекладну літературу, серед якої були і польські видання чи переклади (*Фараон* Болеслава Пруса, твори Богдана Ігоря Антонича *Великий сотник царя Соломона* в українському та польському варіантах, проза Юліюша Каден-Бандровського, спогади і твори Корнелія Макушинського, Вацлава Берента *Живі каміння*, легкі та доступні для сприйняття твори Генрика Збжежховського, Вільгельма Раорта (Рапопорта), Теодора Парніцького), навчальну літературу (*Arnoldowej i Witwickiej Elementarz, Czytanka dla II klasy szkół powszechnych, Czytanka dla III klasy szkół powszechnych, S. Kwiecińskiego Pogadanki z przyrody, Rachunki dla I oddziały szkół powszechnych, Rachun-*

ki dla II oddziały szkół powszechnych, Ferstera Szkoła i charakter) [5; 9, 49]. Для жінок видавництво Арнольда Бардаха у Львові видало сенсаційні романи польською мовою Елеонори Глін, а також Шевченкові поезії (Taras Szewczenko. *Wiersze wybrane (Z ukraińskiego przełożył S. T.)*) [18]. Справедливо зазначити, читання польських книжок, як правило, було вимогою навчальних плянів шкіл, гімназій, які розробляли та затверджували урядові структури Другої Речі Посполитої, а не відбувалося за особистим бажанням української авдиторії. Доволі спірними були читанки й хрестоматії українських видавництв, які готувало Державне Видавництво Шкільних Книжок. Так, НТШ у 1937 р. надрукували *Читанку для висших клас уселюдних шкіл* [31], текст якої з одного боку формували переклади з *Повісти минулих літ*, поезії, проза та біографічні матеріяли про Т. Шевченка, М. Шашкевича та І. Франка; твори І. Котляревського, П. Куліша, А. Чайковського, О. Маковея, записи українських казок, народних дум та переказів, тексти повчального та релігійного характеру. А з іншого боку учні мали ознайомитися з текстами про Варшаву, Віслу, Гданськ, Закопане, про відродження Речі Посполитої, оповіданнями про Ю. Пілсудського (*Маршалок на варті*). Отже, певна частина матеріялів виразно вказувала на тодішню державну належність Львова. При цьому попереднє видання цієї ж хрестоматії, опубліковане у 1929 році, було менш заангажованими і не містило текстів про польських політичних діячів

² S. T. – Сидір Твердохліб.

або події з польського політичного життя [23, 78].

Особливою популярністю користувалися драматичні твори, видання яких не залежало від існування офіційного театру. П'єси були невід'ємною частиною культурного життя міщан, селян, а домашні вистави були найпопулярнішою розвагою галичан ще від австрійських часів. Тому львівські видавництва публікували переклади драматичних творів французьких, німецьких, білоруських та польських драматургів, віддавали перевагу коротким одноактовим комедіям. Неодноразово друкували переклад "жарту на 1 дію" з польської мови Александра Фредра *Які х[в]орі, – такі доктори* (у 1922 р. видає "Всесвітня Бібліотека" Івана Калиновича, у 1928 р. видавництво Григорія Гануляка "Русалка" в перекладі Й. Стадника, 1937 р. – видавничя кооператива "Слово"), І. Никоровича *Ніч новоженців*.

Основний акцент на видання та популяризацію літератури польською мовою робили приватні львівські книгарні й накладні Бернарда Полонецького, Арнольда Бардаха, Генрика Лопенського, Германа Альтерберга, Станіслава Левицького, Народного закладу ім. Оссолінських. Саме це видавництво у міжвоєнне двадцятиліття видало низку польськомовної літератури у Львові (перше львівське видання творів Юліюша Словацького у 1924 – 1926 роках), частина українців розглядали його як "польську національну установу", польську бібліотеку-музей. Натомість львівська інтелігенція цінувала книжкові та рукописні фонди Оссолінеуму, активно використовували їх у власних працях

[22]. Декотрі власники інституцій були родом із Польщі, декотрі – шанувальниками польської культури тощо. Але національні, релігійні, професійні чи інтелектуальні міркування видавців, зіграли свою непомітну роль у формуванні офіційного асортименту цих книгарень, оскільки конкуренція у книжковій та антикварній справі у 1920 – 1930-х роках у Львові була дуже високою, як і ціни на друковану продукцію, а концесію на продаж книжок від польського уряду отримували не всі чи не з першого разу. Чималий відсоток національної, релігійної літератури або недозволеної цензурою, продавали з під прилавків. Недаремно Степан Шах у спогадах про Львів писав: "Голод на друковане слово в краю був, лише ішов він в іншій напрямі, як поважна історична книга" [27, 71]. Ці слова підкреслюють "замкнений простір", у якому розвивалася українська культура в межах Польської держави, жорстока цензура конфісковувала низку видань, часом і цілі наклади. Кресові закони 1924 року значно обмежили національний видавничий рух у Галичині, неграмотність населення, матеріальна бідність ускладнювали завдання видавцям щодо вибору авторів і творів для народного читання.

Чималий асортимент польських видань мешканцям Львова з 1920 року пропонувала "Українська Книгарня й Антикварня" Ізидора Громницького. Він став повноправним власником лише у 1927 році; до цього книгарня належала Антонові Хойнацькому. Тут продавали шкільні підручники, нову та букіністичну літературу. Книгарня мала зручне місце розташування при вул. Теа-

тральній 22, поруч розміщала філія Академічної гімназії, тому учні могли придбати цікаву лектуру за доступними цінами. Серед друкованої продукції були низка українських видань (понад 1000 одиниць), польських (понад 600 одиниць), російських, німецьких. Цікаво, що в “Українській Книгарні й Антикварні” були переклади українською *На дорозі* Марії Конопницької [15], *Конрад Валленрод* Адама Міцкевіча [1], *Недоспівана пісня* Елізи Ожешко, тритомник *Фараон* Болеслава Пруса³, *Із циклу Вігільї* Станіслава Пшибишевського [26].

Переклади та публікація творів пов’язані із діяльністю провідних галицьких діячів. Поему Адама Міцкевіча *Конрад Валленрод: Історичне оповідання з литовської і пруської давнини* з польської мови переклав Степан Чарнецький. Книжку видали 1923 року накладом видавничого фонду Львівського університету у друкарні Ставропігійського інституту для вшанування пам’яті прийомного сина нотаріуса, судового радника в роки ЗУНР, голови читальні “Просвіти” в Золотому Потоці (Бучаччина) Стефана Танчаковського, який студіював право у Львівському університеті. Він був учасником визвольних змагань 1918 – 1919 років і не повернувся додому [2, 631].

³ Про видання роману Болеслава Пруса *Фараон* галицькими видавництвами нема відомостей. З польської мови його переклав Модест Левицький разом із дружиною Зінаїдою. Спільні переклади подружжя Левицьких у 1920-х роках публікували в Україні (видавництва “Сяйво”, “Книгоспілка”). Не виключення, що цей роман видали київське або харківське видавництва, а через обмін інституціями навчальною та художньою літературою у міжвоєнний час, книжка потрапила до Львова.

У 1899 р. публіцист, літературознавець, український громадсько-політичний діяч Антін Крушельницький вперше переклав поему в прозі Станіслава Пшибишевського *Із циклу Вігільї* зі зміненою назвою оригіналу зі *Свят-вечори на Живі струни*. Праця вийшла окремим накладом у серії журналів “Живі Струни” (1899 – 1900) зусиллями Крушельницького й адвоката, захисника політичних в’язнів Володимира Старосольського. Цю ініціативу гостро засудив Іван Франко й на сторінках популярного тоді “Літературно-наукового Вістника” подав критичну рецензію поеми *Станіслав Пшибишевський. Із циклу Вігільї. Переклав Антін Крушельницький* (1899) [29, 477]. На думку Франка, українські читачі не готові сприймати твори, які є відірваними від життя та буттєвих перипетій, відходять від проблем становлення української нації, містять елементи різних жанрових стилів, алогізми тощо. Ймовірно, поема С. Пшибишевського залежала на полицях “Української Книгарні й Антикварні” ще з 1899 року – через різку оцінку відомого й талановитого галицького письменника. Його твори донині не перекладені українською мовою. Натомість, у міжвоєнний час польського автора в оригіналі широко популяризувало львівське видавництво “Лектор” С. Левицького [36], [37], [38].

Перекладацька діяльність займала чільне місце у діяльності А. Крушельницького. Він перекладав твори Б. Пруса, С. Пшибишевського, Г. Запольської. Не випадковим, був переклад оповідання *Недоспівана пісня* (1899) Е. Олешко, яка захоплювалася українською літературою, а її

стиль і манера письма, використання фольклорних джерел, відтворення на папері реальних картин життя, були так близькі літератору [7, 145].

Література польською мовою репрезентувала, переважно, твори світових класиків, знаменитих польських авторів: переклади Вергілія, Тіціяна, Бальзака, Редьярда Кіплінга, Адама Міцкевича, Болеслава Пруса, Генрика Сенкевича, Юліюша Словацького, Еміля Золя, Стефана Жеромського тощо [8], [9].

Польська література неоднозначно впливала на формування інтелектуального світогляду львів'ян. Знайомство українців із нею розпочиналося ще в гімназійні роки. Обов'язковим предметом була польська мова та література, пошану до якої в учнів виховували викладачі, хоча добре знали про різкі протипольські настрої галичан-українців. Згідно з навчальною програмою школярі читали твори Г. Сенкевича *Вогнем і мечем*, *Потоп*, *Пан Володимирський*, які подавали "чужу" концепцію історичного розвитку українського народу, – зазначає у спогадах виходець зі Станіславова (тепер Івано-Франківськ) Володимир Маркар [3, 288]. Як наслідок її примусового читання мемуарист вважав зростання впливів УВО та ОУН серед молоді. З класиків польської літератури читали твори Стефана Жеромського, Марії Конопницької, Елізи Ожешко, Болеслава Пруса, *Пана Тадеуша* Адама Міцкевича, твори Юліюша Словацького. Водночас, автор зізнається, що через «престижність» польської мови й літератури в гімназії прочитав більше книжок польською, як українською [23, 67].

У міжвоєнне двадцятиліття для поціновувачів літератури польська мова "давала" доступ до класичних та сучасних світових художніх творів у добрих польських перекладах. Український письменник Роман Волчук у своїх мемуарах пише, що в гімназії читав поезію Кохановського, Міцкевича, Словацького, повісті Жеромського, Пруса та інших, "з власної охоти читали оповідання з класичної мітології Парандовського" [34], перші томи Прустового *У пошуках втраченого часу* в перекладі Боя-Желенського [21, 43].

Отже, у міжвоєнне двадцятиліття відносини між українською та польською спільнотами були доволі напруженими. На відміну від політичного, соціального життя, на культурній ниві спостерігалось "потепління", налагоджувався українсько-польський видавничий діалог, який формував інтелектуальний світогляд населення, особливо львівських громад. Це була не лише співпраця на книговидавничій ниві. Це був діалог двох культур: української та польської, освіченої патріотичної інтелігенції з міщанами й селянами. Звісно, кожен діяв в рамках професійних, політичних чи національних інтересів, але вони прямували до спільної мети – залучити широку аудиторію до читання, виховувати любов до літератури, історії, науки, формувати високоосвічених громадян у межах держави. На жаль, вихованці Р. Дмовського та І. Падерецького, які заступили високі посади в Польській державі напередодні Другої Світової війни робили все для того, щоб цей природний і поміркований процес руйнувати.

Очевидно, це не принесло в перспективі добра обом народам.

Bibliography and Notes

1. Адам Міцкевич, *Конрад Валленрод* / Переклав із польської Ст. Чарнецький, Львів 1923, 84 с.

2. Анна Запороцька-Потопник, *Золотий Потік*, [у:] *Бучач і Бучаччина: Історико-мемуарний збірник*, Нью-Йорк-Лондон-Париж-Сідней-Торонто 1972, с. 628-635.

3. Володимир Макар, *Спомини та роздуми: У 4 томах*, Торонто-Київ 2001, Том 1: *Від Бистриці до Бузу (1911 – 1929)*, 447 с.

4. Галина Корнеєва, *Українська дитяча книжка Галичини (друга половина XIX ст. – 1939 р.)*: Історико-книгознавчий аспект, Львів: Львівська галерея мистецтв 2004, 300 с.

5. *Ілюстрований цінник книжок власних і комісових накладні М. Матвійчука*, Львів 1929, 49 с.

6. Ірина Котлобулатова, *Книгарі та книгарні Львова*, Львів: Аверс 2005, 239 с.

7. Ірина Спатар, *Іван Франко та Еліза Ожешко: взаємини, рецепція, переклади (на матеріялі листів Івана Франка та Елізи Ожешко, перекладених Михайлом Возняком)*, Web.22.02.2019. <http://library.zu.edu.ua/vz/15/Vg_2006_15_23.pdf>.

8. *Каталог Випожичальні книжок "Української Книгарні й Антикварні у Львові"*, Львів: З друкарні А. Гольдмана 1926, 94 с.

9. *Каталог Випожичальні книжок "Української Книгарні й Антикварні" у Львові*, Львів: З друкарні А. Гольдмана 1929, 76 с.

10. *Каталог видань Українського Наукового Інституту в Варшаві 1930 – 1938*, Варшава 1939, 40 с.

11. *Листи Українського Наукового Інституту в Варшаві про обмін літературою*, [у:] *Центральний державний історичний архів України м. Львів*, Фонд 309, Опис 1, Справа 899, 88 арк.

12. *Листування з видавництвами і редакціями про видання наукових робіт і періодичної літератури*, [у:] *Центральний державний історичний архів України м. Львів*, Фонд 309, Опис 1, Справа 196, 67 арк.

13. Лідія Сніцарчук, *Українська саатирично-гумористична преса Галичини 20–30-х рр. XX ст.: Історико-функціональний аспект та інтерпретаційні особливості*, Львів 2001, 253 с.

14. Мар'яна Гдакович, *Літературні періодичні видання 20–30-х рр. XX ст. на західноукраїнських землях у суспільно-політичному і духовному контексті доби*: дисертація ... кандидата філологічних наук: 10.01.08, Львів 2003, 199 с.

15. Марія Конопницька, *На дорозі: Оповідання* / Переклав із польської Л. Сідлецький, Київ: Видавнича Спілка "Книгозбірня" 1918, 29 с.

16. Марта Надрага, *Бібліотеки педагогічних установ і товариств м. Львова 1918–1939 рр.: Організація, структура, діяльність*: дисертація ... кандидата філологічних наук: 07.00.01, Львів 2016, 274 с.

17. Микола Ільницький, *Критики і критерії: Літературно-критична думка в Західній Україні 20–30-х рр. XX ст.*, Львів 1998, 148 с.

18. *Накладня і книгарня А. Бардаха: Каталог книжок власного накладу і чужих накладів*, Львів 1927, 9 с.

19. Ольга Белявцева, *Польсько-український культурний діалог на сторінках часопису "Sygnały"*, [у:] *Київські полоністичні студії* 2015, Том XXVI, с. 308-314.

20. *Перелік видань польської закордонної періодичної літератури, яку отримувала бібліотека в 1926–29 рр.*, [у:] *Центральний державний історичний архів України м. Львів*, Фонд 309, Опис 1, Справа 851, 70 арк.

21. Роман Волчук, *Спогади з передвоєнного Львова та воєнного Відня*, Київ: Критика 2011, 191 с.

22. Роман Голик, *Легенда львівського Оссолінеум: постаті, видання та со-*

ціяльна роль бібліотеки Оссолінських в уявленнях галичан XIX – XX ст., Web. 9.03.2016 <<http://lostart.org.ua/ua/research/383.html>>.

23. Роман Голик, *Між Дмовським і Донцовим: читання, інтелектуальні та ідеологічні течії в Галичині 1920–30-х рр.*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Львів 2012, Випуск 7, с. 65-83, (Серія: Книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології).

24. Роман Лозинський, *Етнічний склад населення Львова (у контексті суспільного розвитку Галичини)*, Львів: Львівський національної бібліотеки ім. Івана Франка 2005, 355 с.

25. Світлана Кравченко, *Періодичні видання Польщі 20–30-х років XX століття у світлі суспільно-культурних процесів міжвоєнної доби: Літературна комунікація, польсько-український діалог*, Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки 2009, 508 с.

26. Станіслав Пшибишевський, *Із циклю Вігилії /* Переклав із польської А. Крушельницький, Львів: Накладом А. Крушельницького і В. Старосольського 1899, 41 с.

27. Степан Шах, *Львів – місто моєї молодости: Спомин присвячений Тіням забутих Львов'ян*, Ч. I–II, Мюнхен: Видавництво “Християнський Голос” 1955, 267 с.

28. Стефан Козак, *Український науковий інститут у Варшаві (1930 – 1939)*, [у:] *Історіографічні дослідження в Україні*, 2012, Випуск 22, с. 59-68.

29. Тамара Ткачук, *Іван Франко і Станіслав Пшибишевський*, [у:] *Київські полоністичні студії*, Київ 2017, Том XXIX, с. 476-484.

30. *Українська преса в Україні та світі XIX – XX ст.: Історико-бібліографічне дослідження*, Львів 2007, Том 1 (1812 – 1890 рр.), 560 с.; Львів 2009, Том 2 (1891 – 1905 рр.), 480 с.; Львів 2011, Том 3 (1906 – 1910 рр.), 496 с.

31. *Читанка для висших кляс усе-людних шкіл*: Нове справлене видання. Львів, 1937, 312 с.

32. Ярослав Ісаєвич, *Українське книговидання: Витоки. Розвиток. Проблеми*, Львів: Інститут українознавства ім. Івана Крип'якевича НАН України 2002, 520 с.

33. Ewa Wójcik, *Kalendarze dwudziestolecia międzywojennego (dzieje, problemy literatury i kultury, bibliografia)*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie 2000, 304 s.

34. Joanna Szczepkowska, *Kto ty jesteś: Początek sagi rodzinnej*, Warszawa: Czerwone i Czarne 2014, 384 s.

35. Monika Rausz, “Cuda Polski” Rudolfa Wegnera: historia edycji, [w:] *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis* 2006, Volume 4, S. 156-166, Web. <<http://sbasp.up.krakow.pl/article/view/965/pdf>>.

36. Stanisław Przybyszewski, *Il Regno Doloroso: Powieść*, Lwów: Lektor 1924, 288 s.

37. Stanisław Przybyszewski, *Krzyk: Powieść*, Lwów: Lektor 1917, 200 s.

38. Stanisław Przybyszewski, *Synowie ziemi: Powieść*, Lwów: Lektor 1923, 176 s.

Sofiya Predka

**“EXEMPLARY AND PIOUS”: THE POSITION OF WOMEN
IN THE FAMILIES OF GREEK CATHOLIC PARISH PRIESTS
OF GALICIA IN THE LIGHT OF PUBLIC EXPECTATIONS
AND PRIVATE PRACTICES (1920s – 1930s)**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Софія Предка

**“ВЗІРЦЕВО-ТВЕРЕЗО-ПОБОЖНІ”: СТАНОВИЩЕ ЖІНКИ
У РОДИНАХ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКИХ ПАРАФІЯЛЬНИХ СВЯЩЕНИКІВ
ГАЛИЧИНИ У СВІТЛІ СУСПІЛЬНИХ ОЧІКУВАНЬ
ТА ПРИВАТНИХ ПРАКТИК (1920 – 1930-ТІ РОКИ)**

Abstract: The article attempts to examine the position of wives of Greek Catholic parish priests of Galicia in the interwar period in the context of private and public dimensions. There are analyzed requirements of the society to future priests' wives through the prism of statement about “the Christian purpose of a woman”. On the basis of the researched archival sources there is shown the challenges that were encountered by the wives of the priests. The lack of money, betrayals and difficulties with the re-establishment of their own domestic life after the death of their husbands were part of their everyday life. Constantly being the focus of the community, they not only combined the roles of mother and wife, but also were role models in their behavior and manners. However, the modernization processes of the beginning of the 20th century and the spread of new ideas about the role of a woman in general caused intensification of the discussion about what a priest's wife should be like and what values she should share.

Keywords: history of Galicia, parish clergy, priests' wives, inter-war period

Міжвоєнний період в історії Галичини характеризувався модернізаційними змінами у становищі Української греко-католицької Церкви. Повоєнні виклики, що постали перед представниками духовенства, активно впливали не лише на їх діяльність у релігійній площині, а й непомітно, проте основоположно, змінювали

усталений спосіб життя та суспільне сприйняття представників кліру. Авторитетність священика у церковній громаді формувалася не лише в результаті виконання його безпосередніх обов'язків, а й була відображенням ставлення до нього крізь призму його сімейного життя. Модель родини пароха традиційно вважалася взірцем

того, як необхідно вибудувати стосунки у сім'ї та виховувати дітей. На перший погляд, це проявлялося лише у відстороненому спогляданні за життям священничої родини. Натомість, при виявленні будь-яких аспектів, які дисонували з уявленнями про ідеальну сім'ю пароха, з'являвся шквал обурення та скарг.

Вивчення окресленої проблематики в українській історіографії найчастіше відбувалися у контексті етнографічних розвідок. Зокрема, дослідниця Оксана Баран описувала повсякденне життя греко-католицького духовенства та його зв'язок із іншими суспільними верствами. Авторка залучала значну кількість усної історичної джерел та розглядала особливості сімейного побуту, матеріальне становище та взаємовідносини у родинах греко-католицьких священиків у першій половині ХХ століття [2], [3], [4], [5]. Богдан Тимчишин [22] проаналізував обов'язки батьків у сім'ї в контексті вчення митрополита Андрея Шептицького про родину. Загалом, становище греко-католицької Церкви у міжвоєнний період також вивчали Ігор Пилипів [20], [21], Ліліяна Гентош [10], [11], Ігор Андрухів [1]. Науковці розглядали вплив модернізаційних змін початку ХХ століття на формування та авторитет Церкви, її громадські ініціативи та роль у процесах консолідації українців Східної Галичини.

Джерельну основу нашого дослідження складають матеріали Центрального державного історичного архіву України у Львові (далі – ЦДАЛ), Відділу періодичних видань імені Мар'яна та Іванни Коців та Відділу рідкісної книги Львівської національної наукової бібліотеки імені Василя Стефаника. Архівні матеріали,

зокрема 201 фонд ЦДАЛ *Греко-католицька митрополича консисторія, м. Львів*, містить велику кількість скарг на греко-католицьких священиків до Митрополичої Консисторії. У них знаходиться інформація про особисте життя представників кліру, їх повсякдення, родинні стосунки, зради та авторитет у суспільстві загалом. Частина із цих матеріалів раніше не була опублікована, тому становить особливу наукову цінність. Окрім того, у дослідженні представлена періодика міжвоєнного періоду, зокрема "Нива", "Місіонар", "Добрий пастир" та "Нова зоря". Використовуючи згадану історіографічну та джерельну основу, метою цієї наукової статті є спроба дослідити, яким було становище дружин греко-католицьких священиків у Галичині упродовж міжвоєнного часу та зрозуміти, які вимоги диктувала Церква та суспільство до їмостей у час модерних викликів та трансформацій.

Сім'я пароха традиційно сприймалася із особливою пошаною у суспільстві. Зразковість родини священика повинна була стати одним із способів своєрідної пропаганди необхідності шлюбу та протистояння поширенню практики "диких подружеств". У контексті кризи інституту сім'ї згадували і про негативний повоєнний вплив на формування зв'язку батьків і дітей. На сторінках преси лунали закиди про відсутність християнського вектора у вихованні молодого покоління, яке "зимою сидить голе-босе під чи за печею, літом на пасовиську, заєдно брудне й обдерте" [19, 317], і у своєму "неохайному тілі криє таку саму душу: душу на пів скотинну" [19, 317]. Релігійний часопис "Місіонар" містив публікації, автори яких доволі гостро реагували на спосіб життя так званих

“модерних дівчат”. У статті із промовистою назвою *Відкиньмо всяку гиду* писали: “Почув я таку пісеньку: «Коло млина яворина, зацвила калина, навчилася в саду спати молода дівчина». А тепер застановітсья, хто є ця молода дівчина, що навчилася в саду спати? А хтож би як не розпусниця! Та ж порядна, чесна дівчина все вночі в хаті. І що виросте з тієї молоді, що оспівує таку «модерну» дівчину» [9, 219]. Розв’язання цієї проблеми покладами на їмостей, які власним прикладом повинні були пропагувати образ жінки-берегині, покликаної бути “весталькою домашнього огнища, душі народу, глибокої віри та любови” [19, 323].

Обґрунтовуючи тезу про “християнську мету жінки”, суспільству намагалися донести ідею про особливі виклики, які постали перед жіноцтвом у повоєнний час. Поширення новочасних феміністичних ідей у релігійних колах сприймали як загрозу для розвитку інституту сім’ї: “Українське інтелегентне жіноцтво, згуртоване у своїх жіночих союзах, громадах і кружках, захоплюється модною ідеологією західноєвропейського лібералізму, через те [...] займає індеферентне, як не вороже становище (до Церкви)” [19, 272]. Гостро критикувала модерні віяння у жіночому русі Євстахія Тишинська (1872 – 1944), яка працювала у жіночій секції Католицької акції. У 1934 році у часописі “Діло” було опубліковано статтю, у якій вона акцентувала на тому, що “справа моральної обнови всього життя українського громадянства є сьогодні найбільш пекучою і найпильнішою справою. До цієї місії з природи річи в першій мірі покликана жінка” [23, 5]. Рівночасно, попри обґрунтування моральних за-

сад, необхідних для творення образу виняткової жінки-християнки, придали значення також її зовнішньому вигляду. Вважалося, що одяг не повинен “противитися християнській побожності”. Автори публікацій у пресі вдавалися до проведення аналогій між вбранням жінки та поширенням практики зрад у сім’ях: “Коли тільки і де занепадала християнська прилічність в женьських строях, там зараз слідом упали обичаї, розлюзнювалося [...] життє родинне, розстроювалася вірність супружа” [24, 107]. Дорікали жінкам за використання косметики та надто короткі стрижки “на взір хлопців” [8, 41], бо це породжувало “сексуальні злочини у супружі” і становило загрозу для існування інституту сім’ї загалом. Водночас, небезпеку вбачали і у відвідуванні “шинків і підозрілих кавярнь” [12, 59]. Ці місця у греко-католицькій пресі називали “розсадниками найшіршого зіпсуття” і засуджували жінок, які обирали проводити там своє дозвілля. Загалом, церковні видання трактували чоловіка як того, “хто всюди займає перше місце перед жінкою, бо його Бог покликав першого до життя на землі” [18, 33], тому й вважали правильним активно впливати на усі сфери життя жінки.

Молоді семінаристи, які поставали перед вибором майбутньої дружини, сприймали одруження у кількох площинах. Перш за все, воно було необхідне для того, аби отримати священничі свячення. Водночас, не останню роль відігравав матеріальний статус та походження дівчини, коли найбільш популярними нареченими виступали дочки священників, виховані у душі християнських традицій. Греко-католицький священник Юрій Процюк (1907 – 1979), ще перебуваючи у статусі семі-

нароста, неодноразово розмірковував щодо образу майбутньої дружини. В його уявленні їмостю мала б стати “гарна жіночка, (з нею) відтак Бог дасть діточок і панотченька цілюють в ручки” [16, 92]. Варто зауважити, що навіть перебуваючи у статусі неодруженого парубка, Юрій Процюк чітко розумів, що наявність дружини та дітей формуватиме цілісний образ християнської родини, яку будуть високо шанувати у парафії, де йому доведеться служити. Підсумовуючи, майбутній парох писав, що знайти дружину дуже важко і наголошував: “Я тоді тільки оженися, коли найду жінку, яка мала б три прикмети разом: щоб була багата, розумна і гарна” [16, 300].

Жінка, яка відповідала уявленням про ідеальну дружину священика і переходила у статус їмості, сповна відчувала на собі процес налагодження життя на новій парафії. Перебуваючи на утриманні чоловіка, дружини священиків не впливали на фінансову ситуацію в родині. Конструювання ж духівниками власного шляху для досягнення професійного та матеріального добробуту залежало не лише від особистого хисту, а й від політичної ситуації. Випробування війною, нестабільним повоєнним часом та “пацифікацією”, що забрала життя не одного десятка священиків, вносила суттєві корективи у звично позитивне сприйняття повсякдення представників кліру. Значна частина з них долучилися до підтримки українських військових у лавах збройних формувань чи в часи ув’язнення, жертвуючи власним часом, зусиллями, спілкуванням із сім’єю чи, навіть, життям. Звісно, пересічне населення не могло дозволити собі значних витрат на утримання церкви та пароха, тому розраховувати на до-

статне матеріальне забезпечення у таких реаліях не доводилося. У зверненнях до Митрополичої Консисторії священики просили допомогти “вивести бідне духовенство з нужденного положення” [16, 34], а преса в гучних статтях із заголовками *Болюче питання*, інформувала, що джерела доходів із полів та пожертви парафіян є просто “хімерними” [7, 135]. Натомість, епістолярій представників духовенства навіть у найважчих ситуаціях був сповнений роздумами і сподіваннями на допомогу від “небесних сил”: “Поміч Серця Христового не дасть ся заступити ані розумом, ані працею, ані найліпшою волею чоловіка, без тамтої помочи усе на дарма” [15, 5]. Показовим є опис власного господарства о. Омеляна Абрисовського, який свої скромні земельні наділи порівнював із “багном” [15, 5]. Бідкаючись на брак коштів, він наголошував, що не отримує необхідної кількості городини на зиму, виною чому була недостатньо заможна парафія: “Скінчив збирати з поля і з городу. Всього і потрохи на зиму, але лише по трохи. От парохія! Шкода мої праці” [15, 33].

Статус дружини священика передбачав необхідність своєрідного прийняття їмості парафією. Авторитетом користувалася та жінка, яка добре ладнала із культурними та освітніми справами, вміла давати поради щодо медицини, виховання дітей та вміння одягатися. Однак, якщо її участь у парафіяльному житті ставала надто активною, суспільство виступало проти, адже першочергове місце у розв’язанні проблем церковного характеру покладали тільки на чоловіка-священика і ця стала патріярхальність вважалася найоптимальнішою у процесі управління справами. До прикладу,

мешканці села Грусятч Стрілецького деканату просили надати їм сотруди-ника, бо місцевий священник о. Б. Домбачевський втратив пієтет людей че-рез свою дружину, яка “у кожній спра-ві втручається” [26, 22]. Окрім того, їмость звинувачували у недбалому утриманні священничого помешкання, де “нехлюйство та сморід, а всі вікна цвяхами позабивані” [26, 124]. Нега-тивний вплив могло відіграти і “пан-ське” походження дружини священни-ка, бо “аристократичність їмости іде в розріз вимогам села” [25, 20].

Серед першочергових завдань дру-жини священника було облаштування домашнього життя та допомога чо-ловікові. Часопис “Нива” називав їмо-стей “безплатними робіницями, ку-харками і швачками” [13, 349], бо вони найчастіше брали на себе обов’язки підтримання чистоти у храмі, дбали про одягу священника та допомага-ли у громадській роботі. Водночас, дружини парохів отримували досить широку площину для самореалізації. Вони провадили гуртки для дівчат, яких учили вміння шити, готувати та господарювати загалом, долучалися до роботи у “Просвіті”. Їмості задава-ли тон на моду та виховання дітей. Їх часто порівнювали із представниця-ми вчительського фаху і зауважували, що дружини священників мали ошатні-ший вигляд. У їх гардеробі можна було побачити витончені сукні, пальта, ви-робки з хутра та капелюшки, “їмость рівнялась до панів” [4, 126].

Водночас, траплялися випадки, коли дружини священників ставали заручницями свого становища, адже фактично не могли розірвати шлюб і жили із чоловіками, які їм зраджува-ли чи зловживали спиртними напо-ями. У листі-скарзі до Митрополичої

Консисторії парафіяни села Мечищів скаржилися на місцевого пароха, який після освячення нового будинку у селі розважався із жінкою дяка і “що гір-ше того о. парох був підпитий” [34, 7]. Окрім того, неодноразово він виявляв дуже активну увагу до жінок навіть у церкві. Одна із парафіянок писала про о. М. Шавалу: “Під час сповіди взяв мене за руку і підніс мене до бороди, до гори, щоби я дивилася просто в очи. Потім положив мені руку на груди і я дуже завстидалася [34, 10]. Схожа історія трапилася із священником І. Іва-ничуком, аморальна поведінка якого призвела до конфлікту його дружини та домашньої робітниці. З останньою він “утримував любовні знакомости” [31, 5] і, дізнавшись про зраду, їмость змогла лише звільнити горе-праців-ницю, однак продовжувала жити із чоловіком. Священник Т. Левицький та-кож опинився у центрі скандалу, коли парафіяни запідозрили його у зраді. Дружина пароха, яка працювала вчи-тельською, виїхала від нього і працюва-ла в іншому селі, а сам священник про-живав із “простою безстыдною плю-гавою бабою Марунею і плодив з нею нешлюбні діти” [29, 76]. Із листів-скарг до Митрополичої Консисторії дізна-ємося про неоднозначну ситуацію у житті о. Т. Дзьоби, який, за словами своїх парафіян, постійно проживав із жінкою, яка мала двоє власних дітей і “утримував зносини загальновідомі як з женою” [28, 84]. Про такі випадки у родинях священників воліли не гово-рити вголос і ретельно приховували. Відновити втрачену репутацію було вкрай важко, особливо, якщо справи про аморальну поведінку священників доходили до Церковного суду.

Не менш безславними були випад-ки зловживанням алкоголем серед

предствників духівництва. Традиційні церковні 'празники', на яких збиралися священики із різних парафій, передбачали не лише проведення спільних Богослужінь, а й спільних святкувань: "Ще й тепер є священики, що ради якогось празника видають більші суми на алкогольні напитки, мовляв, нема при чім тосту сказати" [6, 63]. Дружин священиків звинувачували у тому, що саме вони купують такі напої у процесі підготовки гостини, а в результаті страждає репутація парафії: "Єгомость кричать, щоби хлопи не пили, а самі, як справляють гостину, то купують трунки" [6, 63]. Архівні матеріали Церковного суду містять протоколи розслідувань щодо о. Т. Левицького, проти якого виступили парафіяни із скаргами на зловживання алкоголем: "Катерина Довгань зізнає, що то о. Левицький приїхав з Підкаменя п'яний і впав на серед хати і взяв собаку і зачав цілувати" [30, 42]. У результаті розгляду скарги, священик визнав свою провину і зазначав, що у майбутньому "взагалі не буде уживати ніякого алкоголю з винятком пива і 2-3 склянки" [30, 90].

Найскладніший етап для дружини священика розпочинався після смерті чоловіка. Самостійно провадити власне життя і допомагати дітям було дуже складно, бо "священичі жінки" не були підготовлені до того, що їм доведеться особисто дбати про свій побут. Відповідальність за такий розвиток подій покладали на самих священиків, частина із яких не думала про майбутнє своєї сім'ї і в разі смерті фактично прирікала її на життя у скруті: "Доки священик живе, то Ви, як сусіди, буваєте в його хаті, користуєте з гостини, одним словом, тоді для жени священика все гаразд, є сусіди, є

приятелі, є родина. Але як тільки священик замкне очі, та нараз мовби грім ударив в хату [...] вона ще раз побачить вас усіх в день його похорону, а відтак, роби собі, небоже, що хочеш. Дуже часто ще молодий завідателъ дасть їй на відході відчути, що скінчилося її панування, що він тут має власть і силу, – й вона, опущена сусідами, приятелями, а деколи й свояками, прибита недолею стає безпорадна і не знає, що робити, щоби ратувати себе і дітей від нужди. Мушу з жалем сконстатувати, що дуже мало стрінув я до тепер таких вдовиць по священиках, які в хвилих недолі не дали себе зламати" [14, 331].

Іншою проблемою життя вдів по священиках було знайти спільну мову із новим настоятелем парафії, якого призначали на місце померлого. Їмостям дозволялося проживати у домі, в якому раніше вони мешкали зі своїм чоловіком, ще рік після його смерті. Водночас, новий парох із родиною заселявся у цей будинок, де для колишньої їмости виділялася кімната і право отримувати дохід із частини господарства, що провокувало конфлікти. Священик В. Еліяшевський скаржився, що вдова попереднього пароха о. К. Калинського всіляко перешкоджає йому налагодити свій побут у новому помешканні. Він писав, що "з першим приходом п. Калинська зустріла мене ворожо. Лякала мене, що не буду мати з чого жити, що парохіяни мене уб'ють. По ночах давались чути різні крики, зойки, плачі, кидалася хатньою обстановкою, тарабанила в двері і вікна" [33, 4].

Для вирішення фінансових проблем священичих вдів та сиріт існував Інститут підтримки вдів і сиріт та Комітет допомоги вдовам і сиротам по священиках. Функціонування обох

установ забезпечувалося щорічними внесками, до прикладу, з фонду Інституту щороку отримували допомогу 200 вдів та 150 дітей [35, 205-206]. В контексті державної підтримки цієї проблеми, ситуація виглядала досить плачевно, бо до початку Першої світової війни “діставала вдовиця бодай 50 кор[он] дару ласки; воно було не багато, але принайменше не примирала з голоду, а нині й того нема. Польська держава кинула деяким нашим вдовицям по 12 чи 13 золотих на місяць, иншим під всілякими претекстами і сего не дають, просто кажуть *niema cesarza, to miema i daru z łaski*” [17, 332]. Реальність же була такою, що отримання грошової допомоги чи сприяння для навчання дітей, вимагало від вдів священиків активного листування із Фондом допомоги чи Консисто́рією. До прикладу, вдова о. П. Чумака писала, що просить “о ласкаве надане їй допомоги з вдовичого фонду. По смерті мужа, котрий умер у Відні по довгій і тяжкій недузї находиться підписана і дуже невідраднім положеню” [27, 21]. Водночас, із проханням фінансового сприяння зверталися і діти священиків: “По смерті Татуня, котрі утримували мене, знайшлася я у дуже прикрій ситуації, бо лишилася без даху над головою. Хата, яку покійні Татуньо помогли мені купити, валиться цілком” [32, 14].

Загалом, дружина греко-католицького священика у міжвоєнній Галичині уособлювала в собі не лише дружину та матір, а й займалася роботою на парафії і була особою, до якої була прикута пильна увага громади. Попри уявлення про безтурботність щоденного життя імостей через їх високий статус у суспільстві, їм доводилося зустрічатися із звичними сімейними

проблеми – безгрошів'ям, зрадами та труднощами у налагодженні свого життя по смерті чоловіка, які, на перший погляд, не були притаманними родинам священиків. У подальших дослідженнях цієї тематики варто було б звернути увагу на особистості дружин парохів та спробувати долучити до вивчення *ego*-документи, які створювалися імостями, для отримання цілісної картини їх повсякдення та діяльності у контексті модерної доби.

Bibliography and Notes

1. Андрухів Ігор, *Католицька акція 30-х рр. ХХ ст. та її виховний вплив на українську молодь Галичини*, [у:] *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка* 2011, Випуск 1, с. 130-135.

2. Баран Оксана, *Вплив міської культури на зміни у побуті української сільської інтелігенції Галичини (перша половина ХХ ст.)*, [у:] *Етнокультурні процеси в українському урбанізованому середовищі ХХ століття: Збірник науково-теоретичних статей* / Ред. С. Павлюк, Івано-Франківськ: Нова зоря 2004, с. 53-56.

3. Баран Оксана, *Культура і побут української сільської інтелігенції Галичини у 20-х – 30-х рр. ХХ ст. (на матеріялі художніх творів сучасників)*, [у:] *Поляки, українці, білоруси, литовці у міжвоєнній Польщі*, Дрогобич 2005, с. 143-153.

4. Баран Оксана *Польові матеріяли про побут української сільської інтелігенції Галичини наприкінці ХІХ – у 30-х роках ХХ століття*, “Народна творчість та етнографія” 2010, № 1, с. 118-128.

5. Баран Оксана, *Роль греко-католицького духовенства у громадському житті галицького села (кінець ХІХ ст. – 1939 р.)*, [у:] *Історичні науки* 2005, Том 15: На пошану професора Л. Баженова, с. 378-386.

6. Бень Николай, *Душпастир і протиалкогольна акція*, “Нива” 1932, Число 1, с. 61-64.

7. *Болюче питання*, "Нива" 1936, Число 4, с. 135-140.
8. *Боротьба о приличність і обичність*, "Добрий пастир" 1932, Річник II, с. 41-45.
9. *Відкиньмо всяку гидоту*, "Місіонар" 1938, Число 9, с. 219.
10. Гентош Ліліяна, *Ватикан та виклики модерності*, Львів: ВНТЛ-Класика 2006, 456 с.
11. Гентош Ліліяна, *Митрополит Шептицький: 1923 – 1939. Випробування ідеалів*, Львів: ВНТЛ-Класика 2015, 596 с.
12. *Душпастирювання у великих листах*, "Місіонар" 1927, Число 3, с. 57-61.
13. *Жонатий священик у відповідь нежонатому священику*, "Нива" 1924, Число 5-6, с. 338-359.
14. Лициняк Володимир, *Доля вдовиць і сиріт по священиках*, "Нива" 1924, Число 10-11, с. 330-334.
15. Львівська національна наукова бібліотека імені Василя Стефаника, Відділ рукописів, Фонд 11, Справа 504, 54 арк.
16. Львівська національна наукова бібліотека імені Василя Стефаника, Відділ рукописів, Фонд 9, Справа 551, 409 арк.
17. Мациняк Володимир, *Доля вдовиць і сиріт по священиках*, "Нива", 1924, Число 10-11, с. 330-334.
18. *Мужчини-перші*, "Місіонар", 1936, Число 2, с. 33-34.
19. о. П. Дз., *Про значіння і завдання організації священичого жіноцтва під теперішню пору*, "Нива" 1926, Число 9, с. 317.
20. Пилипів Ігор, *Взаємини Української греко-католицької Церкви та Ватикану в 20-30-ті рр. ХХ ст.*, [у:] *Україна–Ватикан: державно-церковні відносини в контексті досвіду об'єднаної Європи*, Галич 2011, с. 177-184.
21. Пилипів Ігор, *Греко-католицька церква в консолідації української нації Східної Галичини у першій половині двадцятих років ХХ століття*, [у:] *Наукові записки Інституту політичних і етнонаціональних досліджень ім. І. Кураса* 2012, с. 288-304.
22. Тимчишин Богдан *Роль та обов'язки чоловіка-батька в християнській родині у творах митрополита Андрея Шептицького*, [у:] *Наукові записки Національного університету "Острозька академія"* 2011, Випуск 8, с. 301-313.
23. Тишинська Євстахія *Католицька акція в світі і в нас*, "Діло" 1936, Число 21, с. 5.
24. *Християнська приличність жіноцтва в одязі і поведенню*, "Місіонар" 1925, Число 5, с. 107-110.
25. *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 201, Опис 1в, Справа 3057, 173 арк.
26. *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 201, Опис 1в, Справа 3091, 124 арк.
27. *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 201, Опис 1в, Справа 3097, 74 арк.
28. *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 201, Опис 2а, Справа 1452, 89 арк.
29. *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 201, Опис 2а, Справа 1471, Том IV, 145 арк.
30. *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 201, Опис 2а, Справа 1472, Том V, 106 арк.
31. *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 201, Опис 2а, Справа 1565, 18 арк.
32. *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 201, Опис 3, Справа 162, 54 арк.
33. *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 201, Опис 5, Справа 190, 6 арк.
34. *Центральний державний історичний архів України у Львові*, Фонд 201, Опис 2а, Справа 1522, Том I, 116 арк.
35. Stanisław Stępień, *Organizacja i struktura terytorialna greckokatolickiej diecezji przemyskiej w latach 1918-1939*, [w:] *Polska-Ukraina. 1000 lat sąsiedztwa* / Red. S. Stępień, Tom 3: *Studia z dziejów greckokatolickiej diecezji przemyskiej*, Przemysł 1996, s. 191-218.

Cultural Studies

Ulana Borniak, Viktor Melnyk

**NEW ASPECTS OF CONSTRUCTION ASSUMPTION CATHEDRAL
IN PRINCELY HALYCH ACCORDING TO THE LATEST
INTERDISCIPLINARY RESEARCH**

Ivan Franko Lviv National University
National University 'Lviv Polytechnic', Ukraine

Уляна Борняк, Віктор Мельник

**НОВІ АСПЕКТИ ПОБУДОВИ УСПЕНСЬКОГО СОБОРУ
КНЯЖОГО ГАЛИЧА ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ ОСТАННІХ
МІЖДИСЦИПЛІНАРНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ**

Abstract: The article covers new research data about building stone and painting ornaments of the Assumption Cathedral in the princely Halych. There is confirmed simultaneous creation of murals throughout the building. There is found the probable source of supply of travertine blocks for the construction of the cathedral and ways of its transportation. There is shown continuity of travertine use in construction of the region.

Keywords: Halych-Volyn kingdom, Assumption Cathedral, fresco painting, travertine, limestone, alabaster

На перший погляд може здатися, що після багаторічних досліджень такої знакової для української історії та культури пам'ятки як Успенський собор княжого Галича щодо нього уже не мало залишитися білих плям. У фахових публікаціях упродовж багатьох десятиліть побутує усталене твердження, що вапняк для будівництва та оздоблення собору завозився із околиць Миколаєва над Дністром, а саме з села Демня, оскільки в околицях самого Галича цього матеріалу немає. Археологічні матеріали щодо будівлі Успенського собору другої половини XII ст. у Га-

личі та його оздоблення відомі від моменту самого відкриття решток споруди, проте літописного повідомлення про використані матеріали у доступних на сьогодні джерелах немає. У такому випадку на допомогу дослідникам приходять археологія, геологія, новітні технологічні дослідження та метод порівняльного аналізу. На основі іконографічних, літературних та археологічних джерел історики архітектури та мистецтва (зокрема Володимир Ярема, Юрій Диба, Іван Могитич, Михайло Рожко) мали змогу реконструювати вигляд неіснуючої будівлі біль-

шою чи меншою мірою гіпотетично. Володимир Бевз, Микола Бевз, Василь Петрик, Юрій Лукомський окреслили проблеми дослідження, збереження та консервації Успенського собору [14]. Ця єдина відома на сьогодні пам'ятка княжого Галича, щодо якої, враховуючи увесь проведений комплекс наукових досліджень, можна певно стверджувати що вона мала цілісний (від гори донизу [2, 97]) ансамбль фрескового оздоблення. Свого часу Михайло Осінчук – відомий маляр-практик та знавець давніх малярських технік, якого доктор Ярослав Пастернак залучив до аналізу віднайдених фрагментів монументального малярства, відзначив, що фреска, з решками якої він проводив дослідження, виконана на двошаровому тиньку і більше подібна до західної, ніж східної, оскільки «не має тих додатків (прядиво, клоччя, різана солома)» [4, 149], які були притаманні класичній технології монументального малярства старокиївського зразка. Новіші дослідження на значно ширшому матеріалі підтвердили це спостереження [2, 96-97].

На основі проведеного вивчення будівельних матеріалів та тиньків маємо підстави твердити про ансамбль монументального малярства усього інтер'єру собору, оскільки залишки фресок знаходилися і на нижніх блоках (вапнякових та алебастрових) і блоках зі склепіння, витесаних з *подільського пористого травертину*, як слушно зазначав свого часу Ярослав Пастернак [4, 84] опираючись на дослідження свого брата Северина Пастернака [19, 200]. Ця будівельна технологія переконливо свідчить про системний та професій-

ний підхід будівничих до влаштування стін та склепінь.

Дослідження матеріалів будівельних блоків Успенського собору

При візуальному вивченні білокам'яних блоків, що походять із Успенського собору XII ст., у свіжому зламі нам вдалося виділити декілька різновидів вапняку, а саме: білий, масивний, подібний до крейди вапняк, за складом коколито-форамініферовий, та білий, міцний, дрібнозернистий і дрібнопористий ліотамнієвий вапняк, полідетритовий, зі значною кількістю дрібних зерен кварцу, а також сірий, міцний, дрібнозернистий і дрібнопористий вапняк із білими строматолітами та чималою кількістю зерен кварцу; сірий, пористий і нерівномірнозернистий уламковий полідетритовий вапняк із білими вклученнями палеофауни [20, 46-47].

Алебастр, який бачимо у залишках стін та різьбленого оздоблення, має біле й сіре, часто із блакитнуватим відтінком, забарвлення; масивний, смугастий, зозулястий, інколи із перешаруванням алебастрових, гіпсових та карбонатно-глинистих прошарків, в окремих блоках із прожилками напівпрозорого паралельно-волокнистого гіпсу – селеніту, сантиметрової потужности [20, 45-46]. Він походить із околиць розташованих неподалік від Галича сіл Бовшів, Вікторів, Журавно, Сокіл [1, 213].

За твердженням Я. Пастернака, для влаштування склепінь вживався подільський травертин [4, 84], хоча докладніше про походження цього матеріалу нічого не повідомлено. Наші дослідження 2017 – 2018 років показали, що тесані блоки травер-

тину мають сіре, зі світло бежевим відтінком забарвлення ззовні та темніші у свіжому зломі. Це міцні, хоча дещо крихкі карбонатні породи із пористою текстурою. Мікроскопічне вивчення вказує на дрібнозернисту структуру, переважно карбонатний склад із домішками глинистого матеріалу та зернами кварцу [20, 47].

Травертини широко використовуються у будівництві храмів, зведених у різні історичні періоди. Його залучення є наслідком поєднання міцності із легкістю завдяки високій пористості. Вона також забезпечує низьку теплопровідність, хорошу звукоізоляцію та легке різання. Найширше використовується травертин в Італії, що зумовлено наявністю найбільших травертинових кар'єрів на її території. Відомі випадки, коли розроблення родовищ травертинового каменю здійснюється з моменту закладання міста і він стає основним матеріалом для всіх видів будівництва, як, наприклад, у місті Асколі Пічено.

Використання пористих цеглин у верхніх верствах давніх київських церков відзначав ще Михайло Грушевський при огляді будівельної техніки, однозначно пов'язуючи цю практику лише з візантійською традицією [5, 426].

Окрім Успенського собору князю Галича, на наших теренах автори зафіксували ще два випадки використання травертинових блоків у склепінні сакральних споруд. Першим таким об'єктом є замкова каплиця (костел) Святої Трійці у Бережанах Тернопільської області. Вона розташована у південно-західній частині замкового подвір'я та має типові ознаки ренесансної будівлі із елемента-



Світлина 1. Уламок травертину зі склепіння замкової каплиці Святої Трійці у місті Бережани

ми пізньої готики й новішими додатками уже часів Бароко (світлина 1). Каплицю зведено водночас із замком й вона служила усипальницею декільком поколінням його власників. Замок постав на багнистому острівному терені між двома рукавами ріки Золота Липа, на схід від міста, що розкинулось на пограниччі північного Поділля, Галичини й південної Волині [22, 258]. Цілком ймовірно, замок будували в кілька етапів, хоча за найпоширенішою версією його спорудження тривало близько 20 років за кошти великого коронного гетьмана, руського воєводи Миколая Сенявського. Завершення 1554 року стверджує напис на білокам'яній плиті, вмурованій над в'їзною брамою головного південного фасаду [22, 257]. Сучасний стан замкової каплиці є найгіршим за усі роки її існування. Оскільки в ній обвалився дах й елементи склепіння опинилися на долівці, склалася можливість ідентифікувати матеріал, використаний для його зведення. Цілком очевидно, що це травертин, проте джерело та

шляхи його постачання ще потребують дослідження. Окрім того, немає можливості оцінити розміри тесаних блоків та спосіб їх укладання, оскільки актуально доступне лише румовище під стіною каплиці.

Другим об'єктом, у якому виявлено травертинові блоки у склепінні, виявився закинтий замковий костюл Вознесенія Богородиці монастиря домініканців в урочищі Червоне поблизу села Нирків Тернопільської обл. Його звели в стилі пізнього ренесансу з елементами готики 1615 року коштом родини Лісецьких [17]. Тесані блоки зі травертину у склепінні костелу щільно підігнані один до одного. Окрім того, травертинові блоки у чималій кількості використані всередині костюлу. Проведені упродовж 2017 – 2018 років натурні дослідження Уляни Борняк виявили, що й склепіння підвальних приміщень, балкон для хористів («хори»), престіл, колони складені із травертинових блоків характерного сірувато-бурого забарвлення. У деяких місцях збережено тиньки, якими покривали блоки (світлина 2). Використання травертину для виконання внутрішніх елементів будівель притаманне будівництву храмів у Європі (світлина 3), проте, для травертинових колон покриття тиньком не ха-



Світлина 2. Фрагмент будівлі костелу з травертину (урочище Червоне)

рактерне, оскільки структурно-текстурні особливості каменю мають виразну декоративну цінність.

Описані фрагменти ренесансної будівлі в Ниркові достатньо добре збережені (якщо таке формулювання можна вжити до її сучасного стану). Тривалі деструкційні процеси та відсутність спеціальних досліджень роблять неможливим встановлення на даному етапі наявності фрескового малювання на них. Але цінність цього «технологічного» свідчення вбачаємо у тому, що принаймні від XII ст. можна стверджувати тяглість та неперервність відповідного аспекту будівельної традиції регіону, притаманного і пізнішим часам.

За результатами проведених мінералого-петрографічних досліджень зроблено спробу знайти ідентичний матеріал у природних травертинових комплексах Середнього Подністер'я для встановлення джерел походження, а також відтворення ймовірних шляхів постачання матеріалу



Світлина 3. Колони із травертину в церкві Санта Марія дель Попольо (Рим, XV ст.)

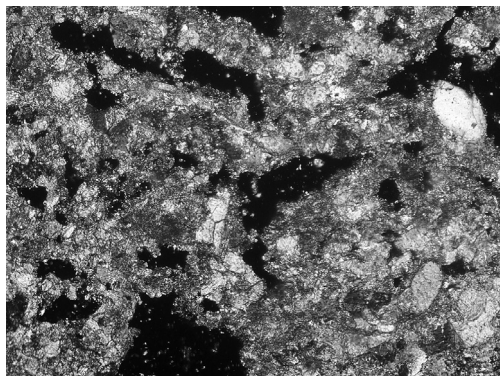
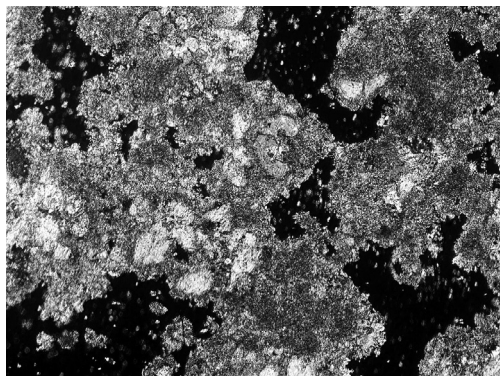
для будівництва Успенського собору давнього Галича. За отриманими результатами зроблено висновок про найбільшу наближеність до виявлених у Крилосі травертинових блоків за сукупністю мінералого-петрографічних характеристик (забарвлення, речовинний склад, текстурно-структурні особливості) є травертинові породи з села Порохова (світлини 4а, 4б). У ході експедиції зразки для порівняного аналізу відібрано із травертинової скелі, що знаходиться на вершині лівого схилу долини річки Бариш на південній околиці села біля лісу. Довжина скелі – близько 100 м, висота – 10–11 м. Можна припустити, що будівельний матеріал для собору постачався з Порохова чи найближчих його околиць. Ймовірним шляхом транспортування служили ріки Бариш, Дністер та, можливо, Луква (ілюстрація 1).

Якщо проаналізувати схему розміщення травертинових природних комплексів на території Середньо-

го Подністров'я (ілюстрація 2), то можна відзначити, що, власне, с. Порохова та найближчі до неї травертинові скелі поблизу сіл Делева, Стінка та Космирин знаходяться найвище за течією ріки Дністер, а, отже – були найближчими до місця зведення собору. Про наявність тут родовища тра-

вертинів зазначено, зокрема, на сайті Тернопільської обласної держадміністрації [21]. Офіційно віднайдене родовище не розробляється і слідів сучасного розроблення травертинових скель у ході експедиції не зафіксовано.

Застосування принаймні трьох порід каменю (*вапняку, алебастру та пористого травертину*), а також високий мистецький рівень збережених білокам'яних та алебастрових деталей безпосередньо, зі свого боку, так само вказують на Успенський собор як знакову споруду в архітектурній спадщині княжого Галича. Загальнопоширена практика вимагала, аби новозведена будівля деякий час простояла нетинькованою для просідання стін й запобігання утворенню від цього тріщин у малярському шарі. Але дослідження під мікроскопом не вказують на довшу тривалість цього періоду, тому що ані між верствами тиньку, ні між тиньком та каменем у вивчених взірцях не від-



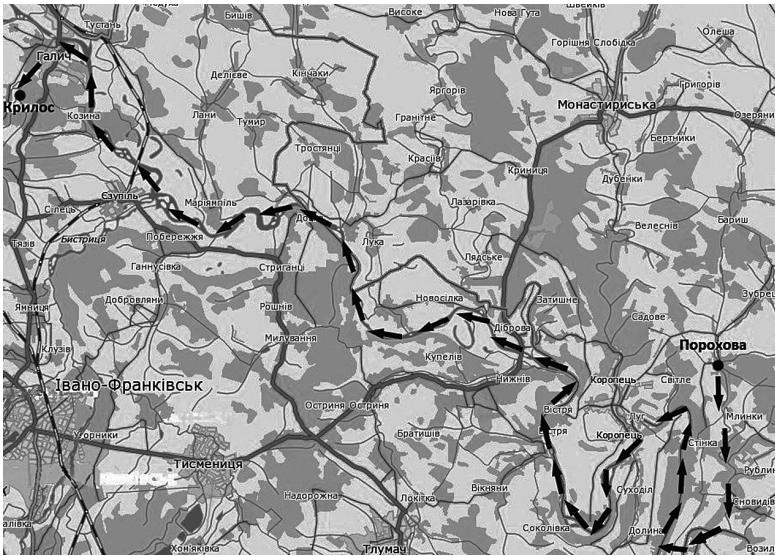
Світлина 4а, 4б. Зразки травертину з Успенського собору (а) та травертинової скелі зі села Порохова (б) у шліфі. (Ніколи X, 36(ільшення)x64)

найдемо шару пилу, який неодмінно утворився би, коли б будівля стояла нетинькованою триваліший час.

Проведені комплексні дослідження дали змогу виявити самотність ансамблю монументального малярства, виконаного у стінах собору, очевидно, у третій чверті XII ст. Як і сама архітектура, він, без сумніву, репрезентував східнохристиянську традицію. На нашу думку, варто згадати, що дослідники будівельних розчинів собору Юлія Стріленко та Роман Гуцуляк відзначили: «Наявність різних мурувальних розчинів та різних технологій мурування можуть свідчити про різні періоди в будівництві собору і зміну у підходах до його будівництва. Таким чином, доки були збудовані підмурки собору, техніка будівництва змінилась кілька разів, що, очевидно, було відображенням (наслідком) бурхливих політичних подій, а можливо, і зміни влади в стольному Галичі»; «гіпсові розчини XII ст. Успенського собору є оригінальними і одними з найцікавіших, з наукової точки зору, серед пам'яток Київської Русі домонгольського періоду. Досі невідомі аналоги цих розчинів в Україні. Тому бажано провести більш глибоке їх вивчення і до-

слідження території їхнього можливого застосування» [6, 128-140]. Ще раніше їхню своєрідність зауважив Павел Раппорт: «Серед розчинів древнього Галича різко виділяються розчини Успенського собору, де сполучник – гіпс, а заповнювач – подріблений алебастр» [7, 46-47]. Необхідно пам'ятати, що алебастр добували, практично, на місці – у сусідніх селах Сокіл та Вікторів [4, 113]. Глибокі та багатоплянові технологічні дослідження алебастру, застосованого при будівництві собору, нещодавно провели Уляна Борняк та Василь Гулій. Різна збереженість алебастрових блоків пов'язана зі структурно-текстурними характеристиками матеріалу. Візуально виділяються декілька морфогенетичних типів, що, опосередковано, може вказувати на різні джерела постачання алебастру [20, 46-47]. Вивчення алебастрових блоків Успенського собору продовжується і є надія на відкриття завдяки їм нових сторінок історії цієї знакової будівлі.

Необхідно зауважити, що при перепалюванні алебастру за певних умов утворюється гіпс. У цьому контексті варто згадати про гіпсові розчини, характерні для передроман-



Ілюстрація 1. Карта-схема ймовірного шляху постачання матеріалу з каменоломні до місця будівництва Успенського собору

ської мурованої архітектури, відомі, зокрема, у Польщі [9; 46, 48, 50]. Цей аргумент також може вказувати на користь ранішого, ніж за часів князя Ярослава Осмомисла, початку будівництва. Закладення собору і перший будівельний період, найправдоподібніше, належить пов'язувати з батьком Ярослава Осмомисла – князем Володимирком Володаревичем [10, 144-153]. На нашу думку, саме після його смерті (1152 р.) змінено плян будівлі, причому, у збережених фрагментах стін археологи виявили алебастрові (можливо «реставраційні») вставки цього періоду [11, 424-426]. На основі власних археологічних досліджень Юрій Лукомський прослідкував поетапні зміни будівельного пляну Успенського собору [12; 592-597, 605-607]. Ми припускаємо, що процеси зміни пляну та розпису собору могли бути також пов'язані із заснуванням у Галичі єпископської катедри [10, 154-157]. Деякий час собор мусив простояти нетинькова-

ним, аби стіни просіли і на поверхні малярського шару не утворювалися тріщини. Найімовірніше, його розписано раніше, але, не володіючи іншими даними, за верхню часову межу випадає прийняти щойно першу літописну згадку 1187 р. у зв'язку з похованням князя Ярослава Осмомисла. Іпатіївський літопис подає цю подію у

такому трактуванні: «Того ж року преставився галицький князь Ярослав, син Володимирів, місяця жовтня в перший день, а в другий день покладений був у церкві святої Богородиці» [16, 345]. Процес дослідження місця імовірного княжого поховання та його подальшу долю докладно описали Микола Бандрівський, Юрій Лукомський та Роман Сулик [15, 397-399]. Не варто забувати про малярське оздоблення собору «від низу й до самого верха», оскільки на саме такий його характер вказують залишки фресок на пористих блоках із травертину та блоках, близьких до фундаменту. Варто також відзначити алебастрові деталі так само як істотну частину мистецького оздоблення собору. Таку присутність цієї породи каменю, безперечно, зумовило його активне використання при спорудженні пам'ятки.

Проведені комплексні дослідження вапнякових, алебастрових і тра-

вертинових блоків, опрацювання відібраних проб тиньку з фрагментами малярства як з верхніх пористих (подільський травертин [4, 65-69]) блоків, так і вапнякових із нижньої частини будівлі підтвердили ідентичність їхнього складу, що свідчить, насамперед, про синхронність розписів усєї будівлі та належність розшуканих фрагментів, що з часом опинилися у різних випадкових місцях, до однієї споруди, під якою є усі підстави вбачати Успенський собор. Завдяки проведеним дослідженням каменю уперше вдалося віднайти та ідентифікувати конкретні джерела походження основних застосованих будівельних матеріалів та визначити гіпотетичні шляхи їх транспортування до місця побудови собору. Від XII ст. можна також стверджувати тяглість та неперервність застосування травертинів у будівництві регіону, хоча, через скромність мурованого будівництва на місцевому ґрунті відповідні приклади нині винятково поодинокі. Західноєвропейські взірці споруд, де використано травертин як будівельний матеріал, на нашу думку, вказують на регіон Італії, звідкіля, гіпотетично, може походити будівельна традиція, згідно з якою зведено та оздоблено Успенський собор Галича. Наше дослідження стилісти-



Ілюстрація 2. Геологічна карта поширення травертинів на гаданій території добування будівельних матеріалів для Успенського собору в Галичі

ки білокам'яного різьблення собору теж здатне підтвердити цю гіпотезу, але цьому питанню буде присвячено окрему статтю. Робота у зазначеному напрямі продовжується. Це, зокрема, стосується і будівельних розчинів та фрескових тиньків. Маємо надію, що подальші зусилля допоможуть відкрити нову сторінку в дослідженні Успенського собору княжого Галича.

Bibliography and Notes

1. Вуйцик Владимир, *Новый памятник древнерусской белокаменной резьбы*, [в:] *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1982*, Москва: Наука 1984, с. 212-214.
2. Мельник Віктор, *Нововіднайдени фрагменти фресок Успенського собору в Галичі*, [у:] *Пам'ятки сакрального мистецтва Волині: науовий збірник*, Випуск 8, Луцьк: Надстир'я 2001, с. 104-105.
3. Мельник Віктор, *Технологічні особливості фресок другої половини XII століття Успенського собору в Галичі*, [у:] *Археологічні дослідження Львівського університету*, Львів 2012, Випуск 14-15, с. 91-106.

4. Пастернак Ярослав, *Старий Галич: археологічно-історичні дослідження у 1850 – 1943 рр.*, Краків-Львів: Українське видавництво 1944, 238 с.

5. Грушевський Михайло, *Історія України-Руси*: В 11 томах, 12 книгах, Київ: Наукова думка 1993, Том 3: *До року 1340*, 592 с.

6. Гуцуляк Р., Стріленко Ю., *Науково-реставраційні дослідження залишків мурувань Успенського собору в с. Крилос Галицького р-ну*, [у:] *Збереження та використання культурної спадщини України: проблеми та перспективи*, Галич: Давній Галич 2004, с. 128-140.

7. Раппопорт П. А., *Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.)*, Санкт-Петербург: Наука 1994, 160 с.

8. Пастернак Ярослав, *Галицька катедра у Крилосі (попереднє звітження з розкопів у 1936 і 1937 р.)*, [у:] *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Львів 1937, Том 154: *Праці історично-філософської секції*, с. I–XXI.

9. Диба Юрій, *Фундації богородичних ротонд у Кракові та Перемишлі у контексті центральноєвропейських міждержавних зв'язків середини XI ст.*, [у:] *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Львів 2005, Том 249: *Праці комісії архітектури та містобудування*, с. 35-105.

10. Сковчиляс Ігор, *Галицька (Львівська) єпархія XII – XVIII ст.: організаційна структура та правовий статус*, Львів: Видавництво Українського католицького університету 2010, 831 с.

11. Сковчиляс Ігор, *Початки християнства у Прикарпатському регіоні та заснування Галицької єпархії в середині XII століття*, [у:] *Княжа доба: історія і культура*, Львів 2010, Випуск 3 / Ред. Л. Войтович, с. 9-59.

12. Лукомський Юрій, *Архітектурно-археологічні дослідження пам'яток монументального будівництва княжого Галича XII – XIII ст.*, [у:] *Фортеця: Збірник заповідника «Тустань» на пошану Михайла Рожка*, Львів: Камула 2009, с. 416-431.

13. Лукомський Юрій, *Успенський собор давнього Галича (за результатами*

нових досліджень 1992–2000 років), [у:] *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Львів 2002, Том 244: *Праці Археологічної комісії*, с. 578-607.

14. Бевз В., Бевз М., Лукомський Ю., Петрик В., *Успенський собор давнього Галича: історія вивчення, проблеми збереження та консервації*, [у:] *Пам'ятки України: історія та культура* 2001, Число 4, с. 30-35.

15. Бандрівський М., Лукомський Ю. Сулик Р., *З історії дослідження Успенського собору в Галичі (Відкриття поховання галицького князя Ярослава Осмомисла)*, [у:] *Записки Наукового товариства імені Шевченка*, Львів 1993, Том 225: *Праці Історико-філософської секції*, с. 393-405.

16. *Літопис руський* / Пер. з давньоруської Л. Махновця / Ред О. Мишанич, Київ 1989, 591 с.

17. Полюхович Дмитро, *Червоного род – зникле місто*, Web. 20.03.2019. <<https://zbruc.eu/node/52608>>.

18. Свинко Й., Волік О., *Травертинові скелі Середнього Придністров'я. Посібник-путівник*, О. [у:] Тернопіль: Навчальна книга – Богдан 2004, 44 с.

19. Пастернак С., *З чого була збудована княжа катедра у Крилосі*, [у:] *Наша Батьківщина* Львів 1938, Частина 9, с. 199-201.

20. Борняк У., Гулій В., Петрик В., Жолоб Г., *Природні камені у фрагментах будівлі Успенського собору с. Крилос*, [у:] *Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції «Сучасні технології та особливості видобутку, обробки і використання природного каміння»*, Київ 2016, с. 45-48.

21. *Перспективні ділянки та родовища корисних копалин Тернопільської області*, Web. 20.03.2019. <<http://www.oda.te.gov.ua/main/ua/publication>>.

22. Пламєницька Ольга, *Деякі аспекти хронології та типології Бережанського замку в контексті формування урбаністичної системи міста*, [у:] *Українська академія мистецтва. Дослідницькі та науково-методичні праці*, Київ 2011, № 18, с. 257-270.

Halyna Koval

**A SPATIAL PICTURE OF THE WORLD
IN CALENDAR RITUAL TEXT**

The Institute of Ethnography,
National Academy of Sciences of Ukraine

Галина Коваль

**ПРОСТОРОВА КАРТИНА СВІТУ
В КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВОМУ ТЕКСТІ**

Abstract: There is considered a space that is outside the home (on the material of calendar ritual songs). Emphasis is put on views (landscapes) and water. Focus on these *loci* are on the "forest" (namely, "forest", "oak" "grove"), "garden", "mountain". An important place is devoted to water – water in general, sea, river Danube and layings, fords and bridges as a mediator between the distances A and B presented their creative expression. The observed form of distillation danger exile beyond "their", which is an actional level expressed by certain actions: seeing off (mermaids), throwing (wreaths), burning (Курало). Verbal level is transmitted through locative determinatives (far, up, into the water). The space in the calendar texts is human-like. There are marked certain places, objects as symbolic signs of humans. Out of the house – motion by an unknown space – communication with representatives of other world – all this sets certain elements of the spatial code. This model enables the study of initially, forgotten, already incomprehensible semantics.

Keywords: poetics, space, life, calendar text, images, symbols

Предметом пропонованого дослідження обрано об'єкти, які знаходяться поза межами дому, зокрема ландшафтні (краєвидні) та водні. Підкреслимо, що для кожного календарно-обрядового жанру існує свій набір просторових елементів, які, маючи спільну фольклорну семантику, видозмінюють їх смислове і якісне навантаження. Поза «домашнім простором» відкривається інший – краєвидний, чи ландшафтний простір. Найпомітніші в ньому

такі локуси, як «ліс» («бір», «діврова» «гай»), «сад», «гора» тощо. Всі вони достатньо показові природні об'єкти, розташовані на земній поверхні. Ними цікавилися переважно географи. Зазначені об'єкти ставали предметом розгляду лінгвістів, які займаються топонімією [8, 47-54], [36, 30-87], проте вони залишилися поза увагою фольклористів як поетичні образи традиційного календаря у координатах простору. Отож, у світогляді українців помітне місце

займав ліс – велика площа землі, заросла деревами. Він вражав не тільки значною територією, а й густотою. Це викликало в людини неусвідомлений страх, оскільки в ньому (в лісі) «проживали» всілякі жахи, нечиста сила. Ліс у фольклорі – локус, наділений ознаками віддаленості, непрохідності, неосяжності, що зближується з невідомим «тим світом» і розуміється місцем проживання різних мітологічних істот [1, 97]. Цей образ поєднує зовнішню реальність та внутрішній світ людини. Він протиставляється дому, двору в рамках опозиції «свій – чужий». У лісі здійснювалися деякі календарні обряди, переважно весняно-літні. Очевидно, що з тим просторовим локусом пов'язана тема знищення, відгін небезпеки, вигнання за межі «свого», що на акціональному рівні виражається певними діями: проводи (русалки), викидання (вінків), спалювання (Купали). Вербальний рівень передається через локативні детермінативи (далеко, вверх, у воду). У русальній пісні вербалізується таке просторове поняття, як «сірий бір»: «Проведу я русалочки в сірій бор, / А сама вернуде в татков двор» [9, 44]. Основним об'єктом тут виступає бір – сосновий ліс, характерний для українського ландшафту. Він у пісні, безумовно, вважається неосвоєним, небезпечним. Акцентуючи на кольорі (сірий) – поєднанні білого та чорного, що вказує на невизначеність, туманність, змішаність [38, 237]. Образ «сірого бору» пов'язується зі світом мертвих, оскільки русалку зараховували до потойбічних сил, тому й виганяли, «проводжали» її у «той» конкретно відведений простір. Зауважимо, що «провідна» його

семантика актуалізується через такі ознаки, як приналежність локусу до потойбічного світу чи сприйняття його як символу шляху [4, 248]. А звідси впливає пошанування прародичів. Основу пісні становить предикативна форма «проведу» – шлях через непрохідний ліс, болота, моря, озера, ріки. Досягнувши «іншого світу», долається комплекс певних перешкод [3, 19]. Світоглядне бачення цього аспекту розкривається у тексті колядки: «Воскресла мамка з червоних ягод, / Воскрес мій батько з *темного гаю*» [12, 92]. Для українців гай (переважно листяний ліс), як і хата, належить до символіки національного світобачення. «Темний гай» у наведеному прикладі має культове значення, адже в ньому перебувають душі предків, яких ушановують у великі річні свята.

Просторовий образ гаю наявний у багатьох жнивварських піснях із різним семантичним субстратом: 1) календарний, метеорологічний смисл (темний гай стоїть, бо «була зима суужная, А ще до того морозная» [13, 475]); 2) символічний життєвий сенс: а) сонечко закотилось за зелений гай, де козак напував коня [13, 456] (напувати коня – збиратись у дорогу, покинути дівчину); б) «А вже сонечко за двір зайшло, *За зелений гай*, / Хоче мене покинути да й козак молоденький» [13, 459] – однозначно, що йдеться про розлуку, розставання молодої дівчини із дорогою їй людиною, яка перебуватиме у віддаленому просторі.

Інше символічне навантаження має ліс, який сприймається переважно в матримоніальному контексті. У колядках і щедрівках цей образ трапляється досить часто: «Ой в *ліску*, в

ліску, на чорнім піску, зелена, зелена яблунь, / Червоні ябка зродила» [37, 55–56], «Ой в ліску, в ліску на жовтім піску / Росла яблунька тонка, висока» [34, 311]. Серед лісу часто росте яблуня, яка у піснях поетично окреслюється епітетами «зелена», «висока», «тонка» та ін. Вона родить «червоні ябка». Образ яблуні – це символ молоді дівчини, а яблука вказують на зрілість героїні. У купальській пісні яблуня вже «червоними яблучками сяяла» [14, 410]. Очевидно, цей образ пов'язаний з провокуванням шлюбу. Прямим текстом виражається надія на очікуваний шлюб у русальній пісні, де просторовим локусом залишається ліс, проте змінний об'єкт – калина: «Ой там у лісі калина, / Під калиною дівчина. / Там косу русу чесала, / Там біле личко вмивала. / Ой ти, личенько біленьке, / Кому ж ти будеш миленьке?» [25, 49].

Просторовий локус лісу представлений також окремими дендрологічними об'єктами, які у своїй основі мають символічний характер: «Ой у лісі, на горбочку, / Там висіла колисочка на дубочку» [13, 402]. Відбувається зосередження на просторових площинах (у лісі) та акцентація на одиничному образі-символі (дубі), на якому висить «колисочка» – об'єкт для колисання та снання дитини. До речі, здавна в Україні колиска була підвісна, тому дитину заколисували гойдаючи. У зацитованій пісні колиска лише знак на очікування шлюбу та народження дитини. Ліс ототожнюється зі стороною нареченого і протиставляється простору, в якому знаходиться наречена. У цьому локусі перебуває парубок або гіперболізована кількість персонажів (сімсот молодців). Підкреслимо, що у фоль-

клорі простір не існує сам по собі, а лише відносно руху героя: «Блудило блудців – сімсот молодців, / Приблудилися в темнім лісі» [10, 27]. Блудити, блукати – ходити навмання, не знаючи шляху, напрямку, що означає шукання майбутньої долі. Привертає увагу образ «нерубаного, небуваного» лісу: «У лісі, лісі та нерубаному, / Та нерубаному, та небуваному, / Там ходило та блудило сімсот молодців» [26, 383]. Зосереджена увага на ще неосвоєному, а, отже, «чужому» просторі. Вихід із дому – рух по невідомому простору – комунікація із представниками іншого світу – все це певні набори елементів просторового коду. Вибудована модель, де ліс є місцем певного контакту, вторгнення у щось невідоме. Блуд, згідно із давніми народними віруваннями – зла істота, що зводить манівцями [11, 42]. Блудити в лісі – значить шукати ще не обраної для себе долі. В одній із веснянок ідеться про дівчину, яка ходить, блудить попід лісок, водить танок, «а в тім танці нелюб стоїть». У такий спосіб протиставляється милий нелюбові («Милий гляне – вінок цвіне») [13, 262].

У деяких календарних піснях активізується локус «дїброва» («дуброва») – простір, зайнятий листяним лісом, переважно дубовим, де колись відбувалися різні весняно-літні обрядові дійства. «Дїброва» символізує дівчину. Інколи цей об'єкт змальовується таким, що палає, як, наприклад, у веснянці: «А з неділі в середу, в середу / Пасла дівка череду, череду. / Загубила корову, корову, / Запалила дїброву, дїброву» [13, 175]. Запалити дїброву – символічна дія, спрямована на те, щоб передати акт переходу із одного стану в інший, з дівочтва до

подружнього, змінюючи таким чином її просторові координати (перехід зі «своєї» до «чужої» родини) [28, 106]. Діброва досить часто зображається «зеленою», водночас і «сухою», «спустошеною»: *«Зеленая дібровонько, / Чого так рано спустошена, / Трава на сіно покошена?»* [13, 384].

Епітет «зелена» вказує на молодість дівчини, яка вийшла рано заміж і не може взяти участь у купальських іграх та винести «дівкам купайлицю». «Купайлиця» – велика гілка до купальського деревця, що символізувала не лише буйну рослинність, а найголовніше – знак дівочості. Дослідник купальської обрядовості Юрій Климець зауважив, що в багатьох місцевостях України купальське деревце доводилося встановлювати дівчатам, а це давало їм право гудити хлопців [15, 67].

Художній образ, як зазначалося, часто змінює своє символічне та функціональне призначення залежно від жанру. Так, в обжинковій пісні діброва має звуковий ефект (шум), що підсилюється також гіперболічною кількістю учасників обряду: *«Ой зашуміла дуброва, / Ой задзвеніла дорога. / По тій дорозі женці йдуть»* [25, 75]. У записі Михайла Максимовича обжинкової пісні той же просторовий локус виражає емоцію радості, викликану потужним звучанням діброви. Це сигнал про закінчення жнив, а також «веселости» з приводу того, що женці несуть обжинковий вінок до господарського двору: *«Зашуміла діброва, / Задзвеніла дорога, / На тому панови весело, / Що віночок несемо»* [20, 126-127].

В обидвох варіантах шум діброви супроводжується дією «задзвеніла дорога», що виражається аудіознака-

ми (гамір), спричинені завершенням жнив. Напрямок руху змінює просторові об'єкти: діброва – поле – дорога – двір: *«До двору, женчики, до двору; / Гальовали¹ ціле літо по полю, / Не давали соловейкам спокою»* [19, 202].

В українській традиційній культурі істотне місце посідає «сад» – спеціально відведена площа, на якій вирощують плодові дерева, кущі; це окраса обійстя українця невід'ємна частина національного пейзажу. У фольклорі він має символічне значення та пов'язується здебільшого із життям дівчини. Це той простір, у якому вона знаходиться певний час, перебуває в ньому та оберігає його. В колядках і щедрівках розповсюджений мотив «дівчина садить сад». Звісно, ця дія має образно-символічний смисл, адже йдеться про формування дівчини, її зростання: *«Що в Києві на риночку, / Там Маруся сад садила. / Сад садила, говорила: / – Рости, саду, вище мене, / Вище мене, краще себе»* [14, 314]. Прохання суб'єкта можуть варіюватися: то зродити «золоту ряску» (символ ніжності), то «вишню й черешню» (символ прекрасної дівчини, яка досягає пори заміжжя). В іншій колядці безпосередньо оспівується краса, оскільки дівчина прикрашається, гарно вдягається, чіпляє на себе щонайкращі оздобы *«В саду, садку-виноградку, / Там гречна панна в срібло ся вбрала»* [34, 475]. Краса підсилюється завдяки блиску «срібла».

Уваги заслуговує мотив, пов'язаний із підмітанням саду. Підмітати – робити щось чистим, охайним, наводити лад. Такі господарські дії, які переходять у символічні простежуємо у

¹ Гальовали – від *галити* – жартувати, сміятися, зчиняти галас.

веснянці: «А в тому *саду метено*, / Ще й хрещатим барвінком плетено» [13, 211]. Тут, імовірно, йдеться про зародження інтимних почуттів, акцентується на їх чистоті, а образ барвінку (символ дівоцтва й кохання) лише підкреслює їх. У колядках та риндзівках також присутній мотив «дівчина підмітає сад». Така, здавалося б, на перший погляд звичайна господарська дія, проте її треба розуміти як матримоніальну – накликання, очікування старостів.

У календарному фольклорі почати зустрічається локус «гора» – значне підвищення над навколишньою місцевістю. Згідно з народною космогонією, цей об'єкт єднає небо, землю і «той світ». Маємо приклад колядки в записі Павла Чубинського, в якому присутня ця тема: «Весь двір *на горі*, / Явор на дворі, / На тім яворі / Сиз сокіл сидит, / На море глядит» [34, 441]. У тексті простежується зв'язок гори із сакральним деревом – явором (варіант світового дерева), що символізує центр Всесвіту. В ролі медіатора, своєрідного «середнього» простору, виступає «двір на горі», у якому триває життя, що є добрим знаком родинного вогнища. Гора може бути межею, що відділяє певні об'єкти чи суб'єкти. В одній із колядок інформується, що «*із-за гори*, з-за зеленої виходить же нам чорна хмара» [34, 291] (символ великої кількості людей, сили). Далі зміст розгортається у формі антитези – не чорна хмара, а «напередовець, красний молодець» (напередовець – той, що йде попереду). «Зелена гора» асоціюється з молодістю героя. В карпатському варіанті конкретніше вимальовується образ молодого вівчаря, котрий теж виходить «із-за гори, з-за високої»

[37, 35], тобто відбувається просторова зміна – з чужого у свій.

Чимало дій відбувалося «на горі»: на ній ріс льон (веснянка) [13, 70] – символ дівочої краси; «ясна свічка горить», дівчина «перстенцями світить» (петрівчана) [13, 343] – знак молодости, подружнього життя; «два крамарі копали криницю» (веснянка) [13, 271] – це не тільки джерело питної води, а й атрибут добра; товариш коня напував – збирався у дорогу; «дзвін дзвонить» – дочка сповіщає таким чином приїхати до неї. Подолати гору-перепону та перейти з чужого до свого простору.

Важливе місце в календарно-обрядовій поезії українців займає водний простір – вода взагалі, море, ріка, Дунай, броди, кладки, мости. Серед перелічених об'єктів дослідники найбільше цікавилися образом Дунаю. Одна з обширних публікацій на цю тему – розвідка Ватрослава Ягіча, в якій помітне місце зайняла і українська словесність [41, 299-333]. Щоправда, автор акцентував на необрядовій ліриці. Цієї теми торкався і Микола Сумцов, однак чогось нового до неї мало додав [31, 12-18]. Дунай-воєводу, героя епосу, з обережним історичним підґрунтям намагався представити Михайло Грушевський [7, 143-148]. Не обійшли увагою Дунай-річку сучасні українські літературознавці [2, 9-19] та лінгвісти [44, 77-84]. Для української фольклористики «Дунай» залишився поки що недостатньо з'ясованим, надто в календарно-обрядових піснях.

Згідно з народними віруваннями, вода, як і інші аналогічні об'єкти, – це своєрідна межа, що розділяє природний простір на «свій» та «чужий». Там відбуваються різні світотворчі

та календарні процеси, помітні символічні події життєвого циклу. Колядкова традиція українців зберегла низку творів, у яких ініційований акт архаїчної організації космічного простору. В записі Зоріяна Доленги-Ходаковського вказується на воду як одну із першостихій світобудови, джерело будь-якого життя: «Що ж нам було з світа початка? / Не було нічого, їдна водонька. / На той водоньци їдне деревенько» [35, 119].

У деяких колядкових варіантах виступає локатив «море», що осмислюється як межа між «цим» і «тим світом»: коли не існувало ні землі, ні неба, тоді було лише «синє море» [18, 44]. На синьому морі росли «явір зелененький», «два дубочки», «черемушка» – світові дерева, що виконували роль тієї осі, яка поєднувала різні світи, – земний, підземний, небесний. Домінуючий у цих творах постійний епітет «синє» за своїм відтінком має смисл настороги, у ньому ховається щось небезпечне. Лише в окремих зразках море означається як «широке», демонструючи таким чином великий простір на горизонтальній площині, адже там, десь далеко, воно закінчується, а за ним – інший світ.

Море може виступати тією межею, що розділяє річний календар, зокрема зимовий і весняний. Універсальним інструментом цієї зміни виявляються ключі: «Брызнули ключі / Через море йдучи» [5, 148]. Ключі набувають символічного значення, оскільки виконують роль засобу для відмикання весни. Вони тривалий час перебували «за морем» (зимовий період), а тепер «брызнули» через море (метафора). Це сигнал не тільки для настання весни, а й до водіння молоддю гаївок.

З деяких календарно-обрядових текстів проглядаються мотиви, пов'язані з паруванням молоді. Так, у веснянці в записі З. Доленги-Ходаковського знаходимо символічний натяк на це: «Ой на ріці, на дощечці, / Там дівчина полощеться, / Полощеться, обливається, / В черевички обувається» [35, 81]. Обливання водою на дощечці (кладочці) – знак старовинного обряду очищення, який має сприяти незаміжній дівчині шуканню коханої молодої людини («щоб хороший молодець полюбив»).

У деяких гаївках наявний мотив викупу дівчини з неволі. «Дочка, перебуваючи «за мором», просить батька викупити її з неволі [5, 102]. Аналогічне прохання-звернення виявлено і до матері: «Ой волала Волонойка / Їа з-за моря, з-за морейка [...] / Викуп же ня, матіночко, / Їа з неволі» [5, 103]. Потрапляння молодої дружини до чужого роду, де панують інші звичаї та норми, вважалося неволею, певною залежністю. Тому дочка просить викуп – символічне відкупне, що пропонується батькові-матері – воля, якої їй там не вистачає. В цьому епізоді виражені просторові відношення, які вказують не тільки на віддалене місцеперебування дійових осіб, а й на традиційність виконання завдання. Останнє вимагає значного напруження, зусиль, подолання неосяжного простору та навіть неможливість його звершення.

Рух по воді (дівчина пливе Дунаєм) має матримоніальне значення: «Плила Олеся Дунаєм-рікою [...]. / Прийшов до неї миленький єї: / – Подай рученьку, моя миленька. / Ручку подала, сама виплила» [14, 312]. Плисти рікою – символічний знак дороги до серця милого, долання шляху до

одруження. Дунай-ріка виступає своєрідним вододілом між закоханими. Подати руку – значить погодитись на очікуваний шлюб, а, отже, перейти з одного стану в інший, поєднати два світи – свій та чужий. Маємо також приклад, коли одна дівчина не змогла переплисти Дунай, як інші: «Та всі дівочки *Дунай* перепливли, / *Дунай* перепливли, річки перебрели, / Дівка Явдошка в *Дунаї* втонула» [37, 37]. Дівчина не пододала річку – не знайшла свого судженого, загинула. Звісно, що це смерть радше символічна, аніж реальна.

Важливий візуальний матримоніальний атрибут – вінок на Дунаї: «Ізвила вінець да пішла в танець. / Ой де взялися буйні вітри, / Іскинули *вінок на тихий Дунай*» [23, 332]. Вінок – символ молодости, дівочої чистоти, кохання та дівування. Скинутий вітрами вінок на тихий Дунай декодується як вийти заміж, бо кидання, згідно зі старовинними народними віруваннями – поривання із минулим, у цьому випадку з дівочтвом, а Дунай (шлях), який веде до серця милого.

В окремих колядках присутній образ молодого парубка, що «струже стріли» та пускає їх на Дунай: «Не сплю, не лежу, стрілочки стружу, / Котриє луччі – в пучечки в'яжу, / В пучечки в'яжу, *на Дунай пускаю*: / – Пливить, пучечки, до моєї дівочки» [6, 12]. Зазначимо, що стріла – це перш за все символ швидкості, предмет комунікації, який передає певну інформацію. Такий предмет наділений сигнальною і продукуючою функцією, оскільки пов'язується з любовно-шлюбною магією. Пучечки стріл, спущені на Дунай, передбачають засилання сватів. Ця обрядодія

в українців вимагала звернення до батьків дівчини чи інших посередників дати згоду на одруження з їхньою дочкою.

Функціонально близький образ парубка із запису колядки І. Франка, що також пов'язується із стрілами як видом зброї: «за плечима тугий лученько, дрібні стрілоньки». Цими стрілами він хотів убити сокола, проте останній запропонував свою допомогу – перенести дівчину, коли той поїде по неї «за тихий Дунай» [18, 24]. Ідеться про підбір пари для одруження, яке принесло б спокійне, безтурботне життя зарученим (= тихий Дунай). В іншій колядці з'являється вже чотири соколи, які символізують наречених. Один з них полетів на Дунай і «з *Дунаю* лине, срібний перстень несе» [14, 288-289], що означає єднання.

Ще одна символічна дія – прати сорочку край Дунаю, за В. Жайворонком, – готуватися до весілля [11, 570-571]: «В тебе сорочка, як біль-біленька, / Як біль біленька, як лист тоненька. / – Де вона прана? / – *Та край Дунаю*» [22, 206]. Сорочка мала бути з вибіленого домотканого полотна, що виражається кольороепітетом «біль-біленька». В українців білий колір набув символу краси та служить для творення ідеального образу-персонажа.

Водний простір виступає також тим локусом, який треба долати у різний спосіб – перейти, використовуючи доступні місця (броди) чи за допомогою споруд (мости). Тему переправи через воду частково розглядали окремі дослідники, як, скажімо, Олександр Потебня в загальнофольклорному контексті [27, 419-432], О. Таланчук у вузькооб'єктно-

му («калиновий міст») [32, 41-44] та ін. Звісно, йдеться про подолання суб'єктом символічної межі. «Брід» – це не просто мілке місце річки, в якому можна перейти на інший бік, а важливий шлях життєвого вибору людини, який призводить до зміни її соціального статусу. За спостереженнями О. Потебні, слово «брід» за часом передує «мосту» [27, 424] і має давню обрядову семантику. Вона проявляється у різних матримоніальних мотивах:

1) Дівчина держить перевіз, стоячи біля броду: «Що в брода, в брода велика вода, / А там у брода Ганночка стоїть. / Ганна стояла, перевіз держала» (колядка) [18, 385]. Перевезення у народних піснях символізує період одруження. Стояти біля броду – перебувати в очікуванні на заміжжя.

2) Дівчина закликає молодь на гуляння, передусім парубків. У неї зароджуються перші потаємні почуття закоханості: «Беру воду коло броду / – На камінь хилюся, / Ніхто мене, братці, не зна, / За ким я журюся» (веснянка) [13, 207].

Нам вдалося відшукати серед записів версію, пов'язану із заманням милого чарами: «Я роман-зілля копаю, копаю, / Понесу я його до броду, до броду / У велику суботу» [6, 670]. Роман-зілля (= ромен-зілля) – трав'яниста рослина з розгалуженими стеблами й суцвіттями-кошиками. Як зауважив В. Жайворонок, ромен-зілля у народній символіці – рослина кохання, чарівне приворотне зілля [11, 508]. Дівчина понесе його до броду у велику (= великодню) суботу – останній день перед Великоднем, коли закінчується Великий піст, бо ж далі починається пора весіль. А вже в купальській пісні

дівчата «ідуть до броду прямо в воду» [24, 183] – безпосереднє долання шляху до одруження.

Фольклорна традиція зберегла деякі гідрографічні об'єкти, пов'язані із процесом переправи. Маємо на увазі споруди, за допомогою яких переправляються з одного берега на інший, з місця на місце – кладки, мости. Перехід по них у народній культурі осмислюється як подолання вкрай необхідного шляху, певної межі, яка почасти є сакральною. На думку сучасної фольклористики Л. Наумовської, «сакральна межа розділяє “своє” і “чуже” у просторі, допомагаючи освоювати його, а з іншого – одночасно належить і “цьому” і “тому” світам, відокремлює та пов'язує їх, здійснюючи активний зв'язок між ними» [24, 193]. Так, кладка у записі колядки П. Чубинського є тим медіатором, що поєднує два світи – «цей» та «той»: «Ой по тому мору кладки ліжали, Ой по тих кладках Божа Мати йшла» [34, 444].

О. Потебня вважав подібні уявлення зв'язком неба та землі [27, 445], де кладка (міст) лиш з'єднуюча ланка між ними. Функцію небесних (Божих) посланців на землі виконують колядники, які йдуть «по мостах, мостах, по золотеньких» [18, 75]. Домінуючими в досліджуваному циклі виявляються також «матримоніальні мотиви». «Кладка» символізує єднання людей, парування молодих, їхнє кохання, зрештою щастя. Так, в одній купальській пісні співається: «Помощу через мураву кладку вербову, / Час вам, дівоньки, з Купалом додому» [35, 114]. Вербова кладка має глибокий символічний сенс, де «верба»= «дівчина», а кладка через мураву означає міцність

почуттів закоханих, незворотний шлях до шлюбу. В гаївці бачимо, як дівчина намагається подолати шлях кладкою, тобто перейти від дівочого життя до заміжнього: «Поставлю я кладку через сіножатку вербову. / Ой вже час, дівоньки, з тої гаївоньки додому. / – А ти, дівчинонько, а ти, дівчинонько, зістанься. / Приїде миленький, приїде миленький, звитайся. / Привезе хусточку, привезе хусточку, альбо дві, / Перстенець на палець, перстенець на палець, на палець» [28, 302].

Онтологічну тему розкриває фольклорний мотив – дорога до раю через подоляння певних перешкод. Необхідно зазначити, що земне життя – це горизонтальна площина, а небесне, сакральне належало вертикальному простру (зв'язок із Богом) [16, 641]. Такий вимір у календарних піснях поєднує два світи – реальний та ірреальний.

Таким чином, краєвидні та ляндршафтні локуси виконують функцію певної межі, інколи сакральної, що відділяє два світи – «свій», «чужий», «цей», «той». В основі творів закладений глибокий образно-символічний смисл. У деяких випадках проглядаються давні мітологічні витоки (світове дерево, календарні зміни, проводи, проганяння мітологічних істот). Основний масив досліджуваних пісень зберігає матримоніальні мотиви, зустрічі молодих людей у певному просторі, роздумів про шлюб, стан заміжньої дочки тощо. На шляху обов'язково з'являються перешкоди, які треба подолати, щоби не тільки знайти своє особисте щастя, а й упевнено рухатись до раю, до вічності.

Bibliography and Notes

1. Агапкина Т. С., *Лес, [в:] Славянские древности: этимологический словарь*, Москва 2004, Том 3, с. 97.
2. Астаф'єв Олександр, *Дунай-ріка в українських піснях і сучасній поезії, [у:] Література. Фольклор. Проблеми поетики*, Київ 2013, Випуск 38, с. 9-19.
3. Велецкая Н. Н., *Языческая символика славянских архаических ритуалов*, Москва: София 2003, 238 с.
4. Виноградова Л. Н., *Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян*, Москва: Индрик 2000, 432 с.
5. Гаївки / Зібрав В. Гнатюк, [у:] *Матеріяли до української етнології*, Львів 1909, Том 12, 267 с.; 100 с.
6. Гринченко Борис, *Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях*, Черниговъ 1899, Томъ 3, 765 с.
7. Грушевський Михайло, *Історія української літератури*, Київ: Либідь 1994, Том 4, Книга 1, 336 с.
8. Дубина Н., *Функції топонімів у веснянках, [у:] Записки з ономастики: збірник наукових праць*, Одеса 2000, Випуск 4, с. 47-54.
9. *Експедиційні матеріяли Галина Коваль (Сокіл), зібрані в 1998 р. від переселенців з Чорнобильської зони у Макарівському, Васильківському районах Київської обл., Пирятинському районі Полтавської обл., [у:] Архів Інституту Народознавства, Фонд 1, Опис 2, Одиниця зберігання 453, 153 арк.*
10. *Етнографічні матеріяли, записані В. Кравченком на Волині та по суміжних губерниях*. Житомир 1911, 148 с.; 80 с.
11. Жайворонок Віталій, *Знаки української етнокультури. Словник-довідник*, Київ: Довіра 2006, 704 с.
12. Іваницький Анатолій, *Історична Хотинщина: музично-етнографічне дослідження*, Вінниця: Нова книга 2007, 576 с.
13. *Ігри та пісні: весняно-літня поезія трудового року*, Київ: Наукова думка 1963, 671 с.

14. Календарно-обрядові пісні, Київ: Дніпро 1987, 392 с.
15. Климець Юрій, *Купальська обрядовість на Україні*, Київ: Наукова думка 1990, 144 с.
17. Колесник Нталія, *Дунай як елемент національної концептосфери (на матеріалі українського пісенного фольклору)*, [у:] *Компаративні дослідження словесних мов і літератур* 2010, Випуск 11, с. 77-84.
18. *Колядки і щедрівки* / Зібрав В. Гнатюк, Том 1, [у:] *Етнографічний збірник*, Львів 1914, Том 35, 269 с.
19. Костомаров Микола, *Народные песни, собранные в западной части Волинской губернии в 1844 году*, [у:] *Етнографічні писання Костомарова*, Київ 2006, с. 137-202.
20. Максимович Михайло, *Дні та місяці українського селянина*, Київ: Обереги 2002. 187 с.
21. *Народні пісні з-над Дністра в записах Євгенії Ярошинської*, Київ: Музична Україна 1972. 324 с.
22. *Народные южнорусские песни* / Издание А. Метлинского, Киевъ 1854, 472 с.
23. Наумовська Л., *Межа між просторами як етап на шляху до вічного*, [у:] *Література. Фольклор. Проблеми поетики*, Київ 2008, Випуск 30, с. 190-196.
24. *Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В. В. Дубравіна*, Суми: Університетська книга 2005, 446 с.
25. *Пісні з Волині*, Київ: Музична Україна 1970, 333 с.
26. Потебня Александеръ, *Объясненія малорусских и сродныхъ песенъ*, Варшава 1887, Томъ 2: *Колядки и щедровки*, 809 с.
27. Потебня А. А., *Переправа через воду как представление брака*, [в:] *Idem, Символ и миф в народной культуре*, Москва: Лабиринт 2000, с. 419-432.
28. Смоляк Олег, *Весняна обрядовість Західного Поділля в контексті української культури*, Тернопіль: Астон 2001, Частина II, 392 с.
29. Сокіл Наталія, *Мікротопонімія Сколівщини*, Львів 2008, 206 с.
30. Сумцовъ Н., *Местные названия въ украинской народной словестности*, Киевъ 1886, 16 с.
31. Таланчук О., *Калиновий міст*, [у:] *100 найвідоміших образів української міфології*, Київ 2007, с. 41-44.
32. Таланчук О., *Купало*, [у:] *100 найвідоміших образів усної української міфології*, Київ 2007, с. 104-107.
33. *Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русский край, снаряженной императорским русскимъ географическимъ обществомъ. Юго-Западный отдел. Материалы и исследования, собр. П. П. Чубинскимъ*, Санкт-Петербургъ 1872, Томъ 3, 486 с.
34. *Українські народні пісні в записах Зоряна Доленги-Ходаковського*, Київ: Наукова думка 1974, 710 с.
35. *Українські народні пісні в записах Олександра Потебні* / Упоряд. М. Дмитренко, Київ: Музична Україна 1988, 312 с.
36. *Фольклорні матеріали з отчого краю* / Зібрали В. Сокіл, Г. Сокіл, Львів 1998, 614 с.
37. Швед І., *Міталогія колеру ў беларускай традыцыйнай духоўнай культуры*, Брэст 2011, 291 с.
38. Юдин А. В., *Иордан и Дунай в восточнославянском магическом фольклоре*, [в:] *Вопросы ономастики* 2004, № 1, с. 55-74;
39. Ягичъ В., *Дунав-Дунай в славянской народной поэзии*, [in:] *Archiv für slavische Philologie* 1876, Bd. 1, S. 299-333.

Yuliya Kelemen

**TRANSFORMATION OF KUPALO CUSTOMS OF THE RESIDENTS
OF VOLYN DURING THE LAST CENTURY**

Ihor Stravynskiy Volyn' State College
of Culture and Arts, Ukraine

Юлія Келемен

**ТРАНСФОРМАЦІЯ КУПАЛЬСЬКОЇ ЗВИЧАЄВОСТИ
ВОЛИНЯН УПРОДОВЖ ОСТАННЬОГО СТОРІЧЧЯ**

Abstract: The aim of the article is to reveal the peculiarities of the dynamics of Kupalo folklore functioning on ethnographic territory of Volyn since the 30th of the 20th century until today in the context of various socio-political and socio-cultural challenges. Methodology of research is based on the use of culture-historical and comparative methods along with the method of field research. The above-mentioned methodological approach allows to fully reveal the process of transformation of national traditions of Kupalo celebrations and their connection with archetype forms, that are represented in Kupalo folklore. Scientific novelty of the article is based on the fact, that this is the first research of the transformation of Kupalo custom on the regional level that has no equivalents in Ukrainian ethno-culturology. There is characterized the dynamics of transformation, there are defined the main processes of assimilative and compilative nature.

There is expressed desire to prevent the loss of the regional principle of celebration, that is verified in Volyn region by the artifacts that are 4-5 thousand years old.

Keywords: Kupalo, Volyn, folklore, ethnocultural tradition, culture

На території Волині зберігається артефакт, який свідчить про відзначення тут Купала ще з часів енеоліту (4, 5 тис. років тому). Піктограма на бурштиновому диску відображає вихляння двох дівчат біля деревця на березі річки в присутності хлопця, що стоїть осторонь, але також із піднятими, як і в них, догори руками. Саме ці дії й можуть вважатися інваріантом купальських дійств, доповненими чи утраченими в наступні

часи. Тому для вивчення трансформації купальської обрядовості Волинський регіон претендує на те, щоб слугувати архетипним взірцем [5, 11-12]. Інші регіональні варіанти демонструють, наскільки віддалені вони від першозразка. На жаль етнографі XIX – першої половини XX ст., не усвідомлюючи цього, не приділили йому належної уваги. Василь Доманицький, Назар Димнич лише побіжно торкнулись купальської об-

рядовости волинян у контексті всієї календарної обрядовости [8], [29]. В'ячеслав Камінський чомусь досліджував Волинське Полісся, яке, як виявилось згодом, значно бідніше на купальську обрядовість, ніж Волинь [19]. Схоже, причиною вибору місця для нього послужив ентузіазм до пошуку пережитків готських звичаїв з боку польського дослідника Казімежа Мошинського в тандемі з Казімежем Нітшем [30]. Леся Українка, не маючи достатнього фольклористичного досвіду у свої 23 роки, в добірці *Купало на Волині* описала поліський обряд з Колодяжна [25] до того ж не без деяких суперечностей, які відзначають сучасні дослідники [7, 48-50]. Найпрезентабельнішою добіркою купальських текстів із Волині на сьогодні можна вважати зібрання Назара Димнича, в якому представлені 25 зразків купальської поезії, зібраних в окрузі Рівного [29].

Із такими «досягненнями» ми підійшли до вивчення трансформаційних процесів купальської обрядовости на етнографічній Волині у той час, коли фольклорна спадщина українців услід за традиційними набутками інших народів останнім часом все помітніше шукає собі прихистку в музеях та архівах, як у матеріальних, так і в віртуальних формах. Спочатку урбанізація сільського населення, а останнім часом масова трудова еміграція робить свою справу – старше покоління не має кому передати не тільки традиції, на які українська молодь вже не одне десятиріччя часто не звертає, а й навіть пісенний фольклор. Поглиблення цього явища посилюється тим, що коли раніше трудова міграція відбувалась із сіл у найближчі міста і на

вихідні молодь поверталась у своє село, то зараз вона їде за кордон надовго, а часом і безповоротно. В селі зникають не тільки потенційні виконавці фольклору, в основному пісень, а й реципієнти народного мистецтва, тобто глядачі. А без сільської культури нема фольклору. Останнім форпостом на шляху суцільної глобалізаційної хвилі культурного нігілізму на селах залишаються культпрацівники та шкільні вчителі. Хто з ентузіазму, а хто тільки тому, що це ще й основний критерій, за яким оцінюють їхню роботу.

Процес редуції духових запитів на збереження народних традицій фіксують вже записи фольклористів ХХ століття – причому не тільки післявоєнних, а й довоєнних. В основному вони звертають увагу на такі святкування молоді, як колядно-новорічні та купальські дійства.

Волинський регіон, який є сферою наших студійних зацікавлень, має дві різні парадигми довоєнних традицій – західну, яка перебуваючи під польською окупацією, не зазнала жорстких притискань з боку владних структур, та східну, де відбувалося тотальне викорінення народної культури та формування нової, советської, здебільшого проросійської за своїм змістом¹. Відтак записи очевидців та виконавців із різних частин етнографічної Волині подають

¹ До етнографічної Волині належать території, окреслені умовною лінією Устилуг – Володимир-Волинський – Луцьк – Рівне – Новоград-Волинський – Чуднів – Любар – Старокостянтинів – Волочиськ – Збарж – Почаїв – Броди – Кам'янка Бузька – Червоноград – Сокаль – Томашів – Білоград – Замосць – Красностав – Грубешів – Холм (*Українська фольклористика. Словник-довідник*, Тернопіль 2008, с. 58).

різний стан збереження народних традицій святкувань. Повною мірою це стосується й купальських традицій.

Регіональні особливості купальської обрядовості вивчені поверхово, не кажучи вже про динаміку змін, які відбувалися упродовж останнього століття, яке охоплюють записи з етнографічної Волині. Поодинокі публікації Віктора Давидюка [5], [6], [7], Михайла Глушка [3], Жанни Янковської [27], Анастасії Колодюк [21], які з'явилися останнім часом, лише побіжно торкаються теми динаміки побутування купальських обрядів і текстів цього регіону. Тому це питання має широкі перспективи для свого висвітлення.

Більшість збережених у архівах та особистих зібраннях фольклористів записів купальського фольклору відображає його стан на 1960 – 1970-і роки минулого століття, які позначилися оновленням змісту традиційних свят. Свято Купала стало на той час головним об'єктом модернізації. На традиційну пісенну основу накладалися карнавальні елементи, які на думку організаторів, мали посилити емоційну складову. Засоби особливо не добиралися. Так у сценарії купальських святкувань увійшли перебрані «русалки», «водяник» із піонерського свята Нептуна, каруселі, слизька тичка з торбою продуктів нагорі (випивка і закуска). З традиціями регіонів ці свята мали мало спільного, але саме ці видовищні елементи поширювалися неймовірними темпами. Що з народною традицією це не має нічого спільного, у більшості випадків нікого не обходило.

Сучасна дослідниця літньої календарної обрядовості волинян Марія

Баглай зауважує, що процес редукції купальських звичаїв у другій половині ХХ ст. застабілізував у волинян такі компоненти обрядовості, як урочиста хода по селу з купалом, обливання молоді, ворожіння на вінках, ворожіння на купальському багатті. Кожен із цих обрядів, відповідно до конкретної частини історико-етнографічної Волині, мав локальні варіанти [2, 11].

Наше завдання полягає в тому, щоб на основі наявних бібліографічних, архівних матеріалів та власних польових досліджень, до яких були залучені й студенти Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки Аліна Желізна, Дарина Омельчук, Діяна Цибуля, Єва Возняк, Ольга Жарковська, простежити динаміку змін купальських святкувань у межах етнографічної Волині. Матеріали, які перебувають у полі нашого зору дозволяють простежити цей процес принаймні мало не упродовж століття.

Перше враження, отримане в ході нашого дослідження, полягало в тому, що основними ворогами вікової спадщини були церква і совієтська влада. Церква, не маючи сили викоринити її упродовж століть, тихою сапою почала вкладати в них новий зміст.

У двох селах Нараївка Славутського та Симонів Гоцанського районів Анастасія Колодюк від інформантів 1926 р. н. фіксує обряд, у якому обхід села вже не з “купайлом”, а лише з букетами, завершується на краю села біля хреста: “Прийшли сюди до хвігури: поспівали, перехрестились, приклонились до Христа” [21, 107].

Це на території, яка була “під Польщею”. Далі на схід середньої Волині,

яка перебувала «під советами», ситуація дещо відмінна, хоч у пляні збереження традиції істотно не відрізнялася. Це видно з того, що у двох селах по різні боки польсько-советського кордону (Нараївка Славутського району та Симонів Гощанського району) збереглися ті самі звичаї. Різниця тільки в тому, що на підсоветській Волині у зв'язку з заборонаю купальські звичаї перейшли в дитячий репертуар. Дорослі дівчата потайки тільки керували дітьми: самі замість «купали» виготовляли її субституцію (підміну) – букети із квітів та будяків, які носили діти: «Дівчата несли букети цієї на Купала, такі квітки. Нарвали букета да й сиї діти букета, Джигунови [прізвище], вдвох несуть. Вони спереду йдуть, несуть букети, а ми за їми йдем – співаємо» [21, 107].

Схоже, що попри заборону, обхідний обряд, хоч і у видозміненому вигляді, мусив бути дотриманий хай там що. Така ж обов'язковість спостерігалась і в випадках, коли скупати «купало» не давали хлопці. «Таке було, що не могли занести до річки сеє купало. То брали балію, да в балію воду, ди й все-одно втопили купало!» (Великі Межирічі Корецького району) [21, 107].

Не дивно, що Віктор Давидюк під час експедиції 2003 року теж не знаходить суттєвих розходжень у відзначенні Купала на західній та східній частинах Волині. Єдине, що зауважує, то це, що східніше, то драматичніше протистояння між дівочим і парубочим гуртами в досягненні мети. Дівчата за будь-яку ціну повинні втопити «купайлу»², а хлоп-

ці її розламати. На заході популярна «обливанка», якої немає на сході. В решті випадків на всій території Волині відзначається непопулярність купальських вогнищ та відсутність згадок про «марену» [6, 60-62].

У післявоєнний час заборона на дотримання народних традицій прийшла й на західну частину Волині. На запитання «Скільки вам було років, коли ви вперше потрапили на свято Купала?» інформантка зі Здолбунівського району замислюється: «Скільки мені було років?.. Десь, може, я знаю... 45 десь. Коли була молода, то були совєцькі времена і так не святкували. Совєцька власть запретила» [9].

На початку 1960-х років в атмосфері «хрущовської відлиги» почався процес лібералізації ставлення до народної творчості та одночасна підміна автентики зразками так званої «советської обрядовості». Більшого успіху цей процес досяг у центральній і особливо східній частинах України, де в умовах підсоветської дійсності від початку 1920-х років було виховано вже два покоління «советських громадян». У західну частину, де ще були живі свідки справжніх святкувань, ці нововведення прийшли тільки в 1970-х роках і то торкнулися лише міст. Із наявних свідчень можна зрозуміти, що такі заходи не збирали масової публіки. До їх проведення залучались заклади культури та місцева інтелігенція. Місцеве населення по селах активної участі в них не брало і мимоволі перейшло у розряд глядачів. Така ситуація збереглася й до наших днів.

І все ж навіть у 1970-х роках минулого століття ситуація з відзначенням Купала у західній і східній

² На північ від умовної лінії Гоща – Корець – Новоград-Волинський по річку Корчик обрядовий атрибут звать «купалом» або «купайлом», на південь і схід – «куплю» або «купайлоу»

частинах Волині все ще відрізнялася. Коли на західній залишилися хоч якісь згадки про традиційне свято, то на східній головною подією стало не обхідне дійство з “купалом”, не розпалювання купальського вогнища, а діставання торби з випивкою й закускою з вершечка спеціально вкопаної до свята очищеної від кори сосни. Драматично-ігровий контекст наповнювався Нептуном – тілистим дядьком у зелених трусах, русалками в купальниках, водяником та іншою “нечистю”. Обов’язковою на таких святкуваннях, як і на всіх інших, була «лекція» про передовиків виробництва та вручення грамот. Набували “соціалістичного” забарвлення й споконвічні купальські пісні. Так у пісні про «три зіроньки ясних – три дівоньки красних» замість звичайних імен сільських красунь співалося: “Перша зірка – то доярка красна... Друга зірка – то телятниця красна... Третя зірка – то ланкова красна...” [21, 123]. Далі в текст вводилося ім’я й прізвище передовиці виробництва, яка біля корів чи телят вже забула, коли й дівкою була.

У той час ще було в кого розпитати, як проходило святкування, тому траплялися й дуже правдоподібні масові гуляння, якими звісно вже керували клубні працівники чи вчителі. “– Хто робив свято? – Ну, то вчителі були, якісь хто де роблять на якомусь виробстві. Були всякі” [9].

Вже на той час учасники свята чітко розділились на дві категорії – виконавців та глядачів. Характерною ознакою було й перенесення святкування з переддня свята на день Івана Предтечі, який вважався присвятком, а тому було менше домашньої роботи. “Надвечір завше 7 липня, бо

то Івана Купали, збиралася молодь і всі, діти. Клади багаття – огонь, плели вінки. Дівчата з букетиками, вінками на голові були. Таке було. – Хто вам про це розповідав? – Я сама бачила. Ніхто мені не розповідав. Я була... я була там, дивилась. – Чи вбирали на Купала деревце? – Вбирали. – Чи носили його селом? – Ну, біля річки носили. – Яке деревце вбирали? – Ну, верба,... якесь таке-во. – Хто його прикрашав? – Дівчата з хлопцями. Молоді. – Що робили з деревцем укінці святкування? – Спалювали” [9].

Наведене інтерв’ю розкриває весь обрядовий плян свята. А найбільше, що в ньому вражає фахівця-фольклориста, то це участь хлопців у процесі прикрашання одного з головних атрибутів свята. Це вже кричущий відступ від ритуальної норми. У традиційному обряді хлопці навпаки полювали за «купайлицею», намагаючись її розламати, про що згадується в купальських піснях: “Ой сьогодні Іван, а завтра Мартин, Кидало хлопцями через тин, Кидало ними, літало, Поломило дівчатам Купало” [16].

Більшість дослідників зазначає, що на Волині, де основні ритуальні дійства відбувалися вдень, не обов’язковим атрибутом був вогонь. Важко упізнати присутність графеми на означення вогню і в згадуваному сюжеті бурштинового диска з Івання.

Вторинне значення купальського вогню вгадується і в інтерв’ю зі Здобунівщини. З нього довідуємося, що через вогнище перестрибували не парами, а поодиночі [9]. Такий же варіант ритуалу засвідчує й інформаторка із південно-західного кутка етнографічної Волині: “– Чи перестрибували через вогонь? Перестрибували. Хлопці й дівчата перестрибували.

–Як саме: по одному чи парами? – Стрибали по одному” [10].

Раніше стрибали парами, по тому, розчепляться руки хлопця і дівчини, вгадували, чи бути їм у парі. Отже, мантичний елемент уже утрачений, лишився лише катартичний. Сама ж респондента навіть цього в такому перестрибуванні не вбачає: “Для чого стрибали через вогонь? – Ну, я звідки знаю... Стрибали, може, хотіли показати, що вони не бояться вогню” [9]. Виходить, що якби не було кому спостерігати, то ніхто й не перестрибував би того багаття, тобто на перше місце вже виходить постановочно-видовищний момент.

Єдиний елемент купальської мантики затримався у ритуалі пускання вінків на воду: “– Чи пускали на воду вінки? – Пускали. – Гадали на вінках? – Ну, майбутть... чи вийде заміж. Хто кидав, той загадував. Дівчата пускали, а хлопці ловили. І хто зловить, той женіх” [9].

Досі не втрачена на Волині семантика купальської роси. Нею вмивалися дівчата тоді, дехто вмивається й зараз: “– Чи вмивалися купальською росою? – Ну. А як же? – Що давала ця роса? – На красу, щоб гарніша дівчина була” [9].

З тією ж метою застосовувалося й обливання. На Волині Купала, в інших місцевостях більшою мірою на Великдень – “обливаний понеділок”. Обливали тільки хлопці дівчат. «– На Купала обливались? – Хлопці обливали дівчат» [10].

Марія Баглай локалізує звичай обливання молоді на Купала “головно у середній та частково східній частинах Волині” [2, 11].

Великодня обливанка, яка в цілому волинянам не притаманна, зафік-

сована у селі Липляни біля Луцька: “На другий день Пасхи хлопці обливали дівчат водою, а на третій день Паски дівчата обливали хлопців” [14]. Із найближчих сусідів українців взаємне обливання як вияв симпатії практикувалося в поляків та чехів [18, 213; 232]. А село Липляни якраз і було чеським поселенням. 1947 року чеські сім’ї були депортовані, а напівукраїнських ніхто зриватися із насиджених місць не змушував. Тому в пам’яті старожилів відбилась чеська традиція.

Подібний звичай в силу відповідних причин спостерігається і в селі П’ятигори Здолбунівського району. Тут на Купала вже обливали одні одних, хоч після очисних обрядів купання у річці та вмивання росою цей ритуал видається зайвим. Швидше за все він перейшов із великоднього. Тільки у деяких народів він вийшов із парубочого пріоритету. Там крім “обливаного понеділка” існував і “обливаний вівторок”, коли дівчата обливали хлопців. Серйозного ставлення купальська «обливанка» не передбачала. Просто: “Отака була забава” [9].

Жодного із таких характерних для етнографічної Волині обрядодійств, як запалювання маленьких вогнищ біля воріт подвір’я, втикання гілок із «купайлиці» на городах, посипання купальським попелом капусти, сучасні старожили не згадують. А все тому, що вони пам’ятають секуляризований сценарій свята – форму без змісту. Ті віджилі ритуали залишилися лише в переказах від попередніх поколінь: “Бабці наші колись за Польщі святкували. За Советського союзу, звичайно ніякого святкування не було. А коли Україна здобула

незалежність, то молодь почала знов святкувати це свято” [13].

З переліку обрядодійств не випало й купання молоді: “Чи купались на Купала? – Купались. На Забарі озеро було. Купалися. – Як саме: разом чи хлопці окремо, а дівчата окремо? – Окремо, але недалеко. Тільки отак, от як тобі сказати, як от звідси до дров (метрів 50 – 70). Спочатку далі, потім ближче. Так як ото хлопці, сама знаєш” [10].

Нерідко такі купання закінчувались тим, що хлопці ховали одяг дівчат і віддавали його тільки за певну плату. Під час наших розпитувань збереження цього звичаю нас цікавило особливо, бо під платою первісно малась на увазі згода на інтимні стосунки. Судячи з пісень, найчастіше їх продовженням було сватання. Відповіді про це виявляються несподівано ствердними: “– Чи не ховали хлопці дівочий одяг, поки ті купались? – Ховали” [10]. “– Як дівчина могли повернути свій одяг? Як вона його шукала? – Ха-ха, ти не знаєш, як вона його шукала? Ти не знаєш як? (сміються). То ж молоді, всі єднакові, що колись, що зара” [10].

Уникнення прямої відповіді передбачає найприродніші форми утворення молодих пар. У інших випадках жінки кажуть, що відкуплялися поцілунком і навіть горілкою.

Уперше самостійно на Купала батьки відпускали дочок у 15 – 16 років. Така традиція зберігалась упродовж усього часу. Для дівчини вона означала початок шлюбного віку, готовність іти заміж. “Скільки років було Вам, коли Ви потрапили вперше на свято Купала? – Кілько років? Ну як ішли вже на Купайло, то в 15 – 16 збирались” [11].

Описи від середини XIX століття свідчать, що хлопці в кінці свята, розламавши «купайлицю» пили горілку. Чи то був своєрідний анахронізм від обряду тризни, якою у давні часи супроводжувалась купальська жертва, чи також своєрідний обряд посвяти юнаків у дорослих парубків, можемо лише припускати. Не обходились без цього і в пізніші часи. На питання “чи вечеряли біля купальського вогнища?” відповідь найчастіше така: “Вечеряли, пили горілку” [11].

Саме горілка в наші дні стала причиною того, що організатори не роблять свята біля річки – трапляються потопельники, бо горілку п’ють не в кінці святкування, а ще до його початку.

Купальське деревце – «купайлиця» – було й залишається центральним атрибутом свята. У східній частині Волині, як свідчить В. Давидюк, навіть коли головними учасниками купальського обряду стали підлітки, зберігалась змагальність між хлопчачим та дівчачим гуртами: хлопці за будь-яку ціну мусили розламати “купайлицю”, а дівчата намагалися цього не допустити і втопити її в річці з усіма належними почестями [5].

Пісенні тексти у пасивній пам’яті респондентів наполовину втрачені. Молодші виконавці в міру стандартних програм підготовки культпрацівників і засвоєння ними хрестоматійних зразків стандартизують і сам обряд, вводячи його в загальнонаціональний номенклатурно-виконавський контекст. Майже всюди, як і на центральній та східній частинах України, співають: “Кругом Мариноньки ходили дівоньки”. Відповідно маринонькою стали називати й головний обрядовий атрибут: “А верба

називається «Марі́на, Марі́нка». Зараз так кажуть, а раніше називалась «купа́йла́», – розповідає респондента з Улашанівки Славутського району [21, 108].

Серед архівних фондів, які нам довелося опрацювати, певне здивування викликала відповідь на запитання “чи святкували у вас Купала?”. – “Святкували, али ни кожного року”, – відповів респондент [1]. Чи можна собі уявити, щоб не кожного року святкували Коляду чи Новий рік. Звичайно, ні. Принаймні поки що. Якщо ж святкування відбувається або ж не відбувається спорадично, то від чого це залежить? Тільки від наявності чи відсутності організатора. Він потрібен не так для ініціативи, як для дотримання сценарію. “Сьогодні в досліджуваній місцевості купальський обряд відтворюється лише самодіяльними гуртами сільських будинків культури” [21, 108]. Отже, мусить бути керівник, для якого це не так розвага для молоді, як посадовий обов’язок. Не провести означає згнъбитися. Останні роки це питання залежить вже навіть не від наявності чи відсутності ініціатора чи самої ініціативи, а від наявності чи відсутності самої молоді. Самоорганізація була заборонена. Потім підмінена заідеологізованою організацією. Коли ж і та відпала як службовий обов’язок, не залишилося нічого. З часом виїхала з села й молодь.

Купальський фольклор має широкі можливості не тільки для запозичення його тем, мотивів, образів у сучасні форми мистецтва, у чому він робить величезні успіхи, а й для задоволення потреб населення для змістовного відпочинку. Ніхто не заважає фахівцям бодай формально, про зміст

уже не йдеться, відтворити прадавні форми у всій повноті. Існує маса наукових досліджень, фольклорних збірників, народознавчих розробок для різних сфер використання [17], [23], [24], [25], [28]. За таких умов працівникам культури, на перший погляд, доволі легко зробити відповідну постановку при кожному сільському будинку культури. Можна, та... Головна проблема – нема з ким. У селах нема молоді. Основна активна маса – школярі, яких батьки до пори до часу не спускають із очей. А це діти до 15 – 16 років. Можливості втілення купальської теми для цієї категорії «артистів», як і автентична самоорганізація, коли молодші переймають репертуар від старших мають певні обмеження. Тож репертуар таких гуртів клубно-шкільний. Нам доводилося бачити учасниками таких постановок навіть 7-річних дітей.

Другий виклик – брак професійних зацікавлених у результатах своєї роботи кадрів. Робота художнього керівника при урізаному штатному розкладі, коли всі працюють на півставки, стала не професією, а підробітком. У ближні села іноді доїжджають власним коштом методисти чи й керівники художніх колективів районних будинків культури, в дальших отримують доважок до основної роботи вчителі, бібліотекарі інші фахівці, які колись вчилися у музичних школах. Повірити в те, що вони дуже переймаються своєю роботою, тяжко. Таку диспозицію, не соромлячись, змальовують самі культпрацівники, з якими нам доводилося спілкуватися під час наших польових досліджень на території етнографічної Волині.

Оскільки місце купальських святкувань посіли художні постановки,

самодіяльними які назвати не можна, то організоване дійство передбачає наявність глядачів. Їх у селі також бракує. Серед будня обов'язково придуть родичі учасників, мами й бабусі, батьки й дідусі за умови, що на місці продаватиметься пиво й до пива. Після роботи підйдуть та під'їдуть ще десяток глядачів. І це все. Тож для кого й для чого організуються такі святкування? Для самих учасників? Тобто для дітей, які запам'ятають свою сценічно-постановочну роль? Виходить, що саме так. І для звіту керівника про пророблену роботу. Та чи вартує це затрачених зусиль?

Саме брак глядача призвів і ще до цілої низки нововведень. У багатьох селах святкування переносяться на вечір із суботи на неділю. У деяких – на Іванів день. До цього “неробочого” для села дня пишуться сценарії для вшанування всіх Іванів села з конкурсами і розвагами. В них принагідно згадується й про Купала. Найбільшим “досягненням”, яке нам доводилось бачити, був виступ дітей під фонограму з дорослими голосами. Учасники, яких готувала спеціаліст із хореографії, лише плямкали губами та артистично розводили руками, бігаючи по сцені. Сценарієм такого дійства, а заодно й фонограмами, забезпечив сільські заклади культури обласний центр народної творчості. Було у тому сценарії навіть прохання до Всевишнього утихомирити буйства та п'ятики, які відбуваються цього дня. Поки ж цього не спостерігається, організатори, щоб уникнути відповідальності в разі непередбачуваного розвитку подій біля річки переносять свої «концертні дійства» на освітлені майданчики поблизу закладів культури.

Основним джерелом для сценаріїв слугує інтернет. Та найбільша шкода буває тоді, коли до їх написання залучають письменників, які на постійній основі влаштовуються методистами центрів народної творчості (літературна творчість усю пишучу братію прогодувати не в змозі). Тоді творча уява зносить на своєму шляху все традиційне, а еклектика побаченого й почутого переплітається у такий симбіоз, у якому заплутається не тільки нетверезий глядач, а й фаховий дослідник фольклору. Нам доводилося чути у таких сценаріях не тільки про богиню Берегиню, а й про божественні Літу, і про річку Лету, і про що тільки.

Такий стан речей вже задокументувала навіть енциклопедична література, яка констатує, що «нині свято на Івана Купала, втративши всілякі архаїчні риси, перетворилось на веселе гуляння молоді як найпоетичнішого дня літнього календаря» [4].

Bibliography and Notes

1. *Архів Інституту культурної антропології*, Фонд 3-А, Од. зб. 19. (с. Радянське Млинівського району Рівненської області, Запис 1991 р. від Миколи Янчука, 1911 р. н.).
2. Баглай Марія, *Традиційна літня календарно-побутова обрядовість волинян: Загальноукраїнські риси та локальні особливості*: автореферат ... дисертації кандидата історичних наук, Львів 2017.
3. Глушко Михайло, *Купальські пісні Східної Волині з села Дубрівки Баранівського району Житомирської області*, [у:] *Міфологія і фольклор* 2009, № 1, с. 75-84.
4. Голобуцький П., Карадобрій Т., *Купала, Купайло*, [у:] *Енциклопедія історії України*, Том 5: Кон – Кю, Київ: Наукова думка 2008, с. 500.

5. Давидюк Віктор, *Етнологічний нарис Волині*, Луцьк 2003.
6. Давидюк Віктор, *Купало на заході Волині*, Луцьк: Вежа-друк 2015.
7. Давидюк Віктор, «Купала, купала, де ти літовала?», [у:] *Поліська дома*, Випуск 3: літо / Зібрав, упорядкував та прокоментував Віктор Давидюк, Луцьк 2008, с. 45-103.
8. Доманицький Василь, *Народній календар у Ровенським повіті, Волинської губернії*, [у:] *Матеріали до української етнології*, Львів 1912, Том XV, с. 62-89.
9. Записала Аліна Желізна від Марії Середюк 1942 р. н. у с. П'ятигори Здолбунівського району Рівненської області 2018 р.
10. Записала Дарина Омельчук від Галини Ткачук 1938 р.н у с. Забара, Шумський район, Тернопільська обл., 2018р.
11. Записала Дарина Омельчук від Валентини Боярчук, 1931 р. н. у с. Угорськ Шумський район, Тернопільська обл., 2018 р.
12. Записала Діана Цибуля від Єлизавети Цибулі 1941 р. н. у с. Бужани Горохівського району у 2018 р.
13. Записала Єва Возняк від Антоніни Грабовської 1950 р. н. у с. Залав'є, Млинівського району Рівненської обл., 2018 р.
14. Записала Ольга Жарковська від Марії Туряк 1939 р. н. у с. Липляни Луцького району Волинської обл., 2018 р.
15. Записано у с. Козятин Горохівського району Волинської області.
16. Записано у с. Лещатів Сокальського району Львівської області.
17. *Івана Купала. Збірник матеріалів для святкування / Упорядник О. Павлова*, Тернопіль-Харків: Ранок 2010, 112 с.
18. *Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы. Весенние праздники*, Москва: Наука 1977.
19. Камінський В'ячеслав, *Свято Купала на Волинському Поліссі*, [у:] *Етнографічний вісник*, Київ 1927, Частина 3, Книга 5, с. 12-23.
20. Келемен Юлія, *Співвідносність обрядів і текстів в купальських традиціях Волині*, [у:] *Народознавчі зошити* 2018, № 6.
21. Колодюк Анастасія, *Обряди та пісні купальсько-петрівського періоду (за матеріалами середнього межиріччя Горині та Случі)*, [у:] *Проблеми етномузикології* 2015, Випуск 10, с. 104-123.
22. Курочкін Олександр, *Обрядовість (Календарні свята й обряди)*, [у:] *Поділля: Історико-етнографічне дослідження*, Київ: Доля 1994, с. 384.
23. Найден Олександр, *Купальські обряди на Полтавщині та Вінниччині*, [у:] *Народне мистецтво* 2007, № ¾, с. 60-61.
24. *Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В. Дубравіна*, Суми: Університетська книга 2005.
25. Українка Леся, *Купало на Волині*, [у:] *Eadem, Зібрання творів: У 12-ти томах*, Київ: Наукова думка 1977, Том 9, с. 9-29.
26. Якиминська Любов, *Еволюція обряду Купала протягом другої половини ХХ – поч. ХХІ ст. у с. Кумарі Первомайського району Миколаївської області*, [у:] *Етнічна історія народів Європи: Збірник наукових праць*, Випуск 33, Київ 2010, с. 98-102.
27. Янковська Жанна, *Купальські пісні та особливості перебігу свята Івана Купала на Славутчині (село Лисиче Славутського району Хмельницької обл.)*, [у:] *Матеріали до української етнології*, Київ 2012, Випуск 11, с. 79-84.
28. Яценко Леопольд, *Ой на Івана, ой на Купала*, [у:] *Українознавство*, Київ 1994, с. 333-342.
29. Dymnycz Nazar, *Święto "Iwana Kupajła" na Wołyniu*, [w:] *Rocznik Wołyński*, Równe 1934, Tom III, s. 435-442.
30. Nitsch Kazimierz, *Moszyński Kazimierz, Zwyczaj świętojańskie na zachodnim Polesiu*, [w:] *Lud słowiański*, Kraków 1929/1930, s. 76-88.

Kateryna Yakymenko

**EVOLUTION OF THE ARTISTIC SYSTEM OF THE ICONS
SIMEON'S PROPHECY (ON THE MATERIAL OF THE ALTAR
OF 18TH CENTURY OF THE NATIONAL HISTORICAL AND
ETHNOGRAPHIC RESERVE "PEREYASLAV")**

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Катерина Якименко

**ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ ІКОНИ
СИМЕОНОВЕ ПРОРОЦТВО (НА МАТЕРІЯЛІ ЖЕРТОВНИКА
XVIII СТОЛІТТЯ З НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО
ЗАПОВІДНИКА "ПЕРЕЯСЛАВ")**

Abstract: In the article there are showed the images that were inspired by the Western European art; they not only expanded the space of Ukrainian iconographic plots of the Holy Mary cycle, but also introduced novelties in their interpretation that could not but be impressed on the evolution of the artistic and image system of the iconography of *Holy Mother of the Suffering*. The icons related in the context of this article are: *Pieta*, *Don't Cry Holy Mother* and *The Mother of God of Simeon's prophecy*. Appropriate combination to the Catholic and Orthodox art traditions on the territory of the Kyiv region can be found on the icon of *The Mother of God of Simeon's prophecy* (popular name – "*Seven Arrows*" *Holy Mother*), that is painted on the altar of 18th century, it is kept in the National Historical and Ethnographic Reserve "Pereyaslav". A detailed iconographic analysis of the icon is presented in the article. The discovery of new sacred artifacts requires a thorough study of the Virgin Mary iconography of the 18th century.

Keywords: Iconography, Virgin Mary, *Simeon's prophecy*, "*Seven Arrows*" *Holy Mother*, canon, sacred art

Мистецтво XVIII віку прагнуло вийти із шаблонної копії наслідування старого стилю завдяки пошукам нових іконографічних типів, композицій, які більшою мірою розширювали б не тільки уяву вірян, але й презентували оновлену художню думку самого майстра. В цей час на

православну та греко-католицьку ікону починає впливати західноєвропейське релігійне малярство – як католицьке, так і протестантське мистецтво. Втім, таке поширення пояснюється і тим, що іконописці України охоче вчилися в західноєвропейських мистецьких закладах, втілюю-

чи нові ідеї в українському іконописі. Також це зумовлено і територіальною близькістю з тією ж Польщею. Як відомо, на час першого розподілу Речі Посполитої (1772 р.) на її територіях було вісім унійних владицтв: Холмське, Львівське, Луцьке, митрополіче Київсько-Віленське, Пінське, Полоцьке, Перемильське і Володимирське. Київська митрополія була розділена на унійну та неунійну. На унійних територіях розповсюдилися не тільки католицькі каплиці, а й іконопис із типовими для католиків іконографічними типами. Зокрема з'являються нові іконописні взірці богородичної іконографії, один з яких – *Симеонове пророцтво*.

Інтерес до комплексного вивчення української іконографії *Симеонове пророцтво* (або *Богородиця Семистрільна*) XVIII ст. у сучасній науковій думці поки що не простежується, проте можна виокремити праці: Тетяни Паньок *Конвертація слобожанської ікони у процесі становлення барокового іконопису України*; Дмитра Степовика *Іконологія й іконографія, Міхаїла Тімофєєва Пресвята Богородиця. Енциклопедія життя і чудес*.

У цій статті ми спробуємо виявити особливості іконографії ікони *Симеонове Пророцтво* на жертovníку XVIII ст., визначити її художньо-образну систему, яка виникла на межі двох культур: католицької та східної (православної та греко-католицької), намагатимемося провести мистецтвознавчу експертизу та атрибуції ікони.

Для детального аналізу іконографічного зображення ікони *Симеонове Пророцтво* на переяславському жертovníку XVIII ст., який зберігається в Національному історико-етногра-

фічному заповіднику “Переяслав” (м. Переяслав-Хмельницький) слушно буде розглянути витоки цієї складної за своїм трактуванням іконографії, яка, безсумнівно, прийшла до нас із західноєвропейського мистецтва.

Великою мірою під впливом європейського мистецтва і безпосередньо через флямандську гравюру до українського іконопису у XVIII ст. потрапляють композиції *Петя* (*Оплакування*) та *Матір Божа “Семистрільна”*. Ці сцени, пов’язані зі Страстями, а також більшою мірою із Євхаристією, часто зображалися в поєднанні із композиціями *Жертвоприношення Авраама* та *Христос у чаші*, доповнювалися іншою євхаристійною тематикою, оскільки в такому поєднанні мав підкреслюватися зв’язок обох Заповітів, як пояснення жертви Авраама та Марії.

В композиції *Петя* (італ. *Piet* – милосердя, жаль, плач), Богородицю представлено із мертвим Христом на руках. Під *Петою* розуміють саме композицію *оплакування*, коли Христос лежить на руках у Марії (часто із предстоячими). Проте можна вважати *Петою* не тільки таку схему, адже Ісус може лежати горизонтально на колінах у Матері, як на переяславському зображенні. Витоки такої композиції були зрозумілими для релігійності XVI ст. Обидві фігури (Христа і Богородиці), тісно злиті одне з одним, утворювали стійку піраміду, де вертикаллю виступав не Ісус, а Марія, яка сприймалась католиками як Рятівниця світу. Покладене тіло чоловіка на коліна жінки не кращий фізіологічний задум, оскільки композиція розпливається в боки через різницю зросту. Саме тому у скульптурі, іконописі, як і в малярстві,

прийнято змінювати пропорції тіла Христа.

Іконографія *Богородиця Семистрільна* представляє Богородицю саму, без Ісуса. Частіше це поясне зображення Діви Марії (утім, існують ікони, де Матір Божу зображено на повний зріст) із сімома стрілами / копіями / мечами, композиція вертикальна. Часто праворуч або ліворуч від Неї на хмарах писалися безплотні сили небесні – янголи. В Україні такі зображення були поширеними особливо на Слобожанщині, де образ Богородиці з мечами втілювався не тільки на іконах, а й у стінописах церков, чашах, фелонах та хрестах. Подібні зразки траплялися і серед знахідок іконописної майстерні Києво-Печерської лаври. На XII археологічному з'їзді було представлено низку ікон із подібним сюжетом: “Так, на одній зі срібних чаш XVII ст. Богородиця з сімома мечами у грудях та стуленими руками зображена на півмісяці. На іконі XVIII ст. із Соборно-Преображенської церкви міста Ізюма (Харківська область) Богородиця представлена зі стуленими руками, і груди Її пронизані мечем, навколо голови золотий німб. На іншій, теж XVIII ст. із села Борисівки (нині Белгородська область), Богородицю, груди якої пронизані мечем, по обидва боки підтримують янголи. На іконі з села Боромлі (нині Тростянецький район, Сумської області), писаній на полотні олійними фарбами, Богородиця, у груди якої встромлено сім мечів, представлена на повний зріст. На Її обличчі – вираз суму та страждань. Праворуч та ліворуч від неї зображено двох янголів, що тримають у одних руках сувої, а в інших – білий плат, вірогідно, для утирання сліз. Ін-

ший варіант іконографії *Богородиця Семистрільна* було представлено на іконі з Миколаївської церкви с. Мерефи, де постать Богородиці з мечами у грудях була відтворена посередині “Розп'яття Христа” [3].

Подібне трактування образу Богородиці у католицькій мистецькій традиції має назву *Сім Скорбот Діви Марії*. В іконографії Заходу цей сюжет вперше з'являється у *Біблії для бідних* XIII – XIV ст. В одному з Дармштадських рукописів представлено мініатюру, в якій зображено дерево життя із Розп'яттям, де від Христа летить меч у груди Богородиці. Православне іконографічне зображення Діви Марії з сімома мечами має декілька назв: *Богородиця Семистрільна*, *Симеонове пророцтво* та *Пом'якшення злих сердець*, але всі вони несуть у собі один і той самий зміст, є інтерпретацією сюжету *Mater Dolorosa* (*Богородиця Страждальна*). Відповідну символіку складає наступний образ: на іконі зображають Богородицю зі сімома встромленими в Її серце мечами – по три з правої та лівої сторін, останній сьомий знизу.

Сім мечів, що пронизують груди Богородиці, мають символічне значення: число “сім” у Святому Письмі означає “повноту” чого-небудь, а в цій ситуації – повноту горя, яке перенесла Пречиста Діва Марія в Її житті на землі. Ці “сім скорбот” описані наступними подіями у Євангелії:

1. Звернення Симеона Богоприємця до Марії при принесенні немовляти Ісуса в храм: “І Тобі Самій зброя пройде душу...” (Лк., 2: 35) – передвістя майбутніх страждань Богородиці.

2. Втеча до Єгипту, щоб врятуватися від царя Ірода, який повелів винищити всіх немовлят (Мт., 2: 13-21).

3. Пошуки Діви Марії зниклого в Єгипті дванадцятирічного Ісуса.

4. Розлука із Христом після початку Його служіння (за Євангелієм, Марія зустрічається із Сином до суду і страти Його усього лише раз, у Кані Галілейській) (Ів., 2: 1-10).

5. Зустріч на Хресній Дорозі (Лк., 23: 27) – хоча там говориться лише про жінок, що йшли за Ісусом.

6. Присутність Богородиці на Голготі під час Розп'яття. (Ів., 19: 25).

7. Поховання Сина (варто зазначити, що у Євангелії участь Марії у похованні Сина не описується).

Звернемося до пророцтва Святого Симеона: “на сороковий день після народження Ісуса святе сімейство направилось до Єрусалиму на проведення обряду. За звичаєм, кожна матір, яка народила дитину, приходила до храму для очищення, приносячи у жертву ягня та горлицю – якщо жінка була заможною, а коли бідною – двох голубів. За переказами, Діва Марія принесла до храму саме двох голубів. У цей день відбулася подія, яка вішувала Богородиці життя у страшній скорботі” [1, 35]. У храмі Діву Марію з маленьким Ісусом зустрів праведник та пророк Симеон, який вже довгий час чекав на Месію. Святий Дух відкрив Симеонові, що той не помре, доки не побачить Сина Господнього. Коли Богородиця принесла Ісуса до храму, Симеон вже чекав на них. Підійшовши до Пресвятої, пророк взяв Немовля на руки та промовив свої слова похвали та вдячності Богові за те, що удостоївся побачити Спасителя земного. Тут Симеон повідав своє пророцтво; звертаючись до Діви Марії, він сказав: “Се, лежить Сей на падіння і на повстання багатьох в Ізраїлі і будуть за Нього прерікатися:

одні казатимуть що Він блаженний, інші, що Він обманює народ. І зроблять із Нього, за словами пророка Єремії, мішень, у котру стріляють, повісивши Його на дереві хресному, і як стрілами, пронизавши Його цвяхами та копієм. *У той час і Тобі Самій пройде крізь душу зброя печалі і хвороби душевної, коли побачиш Ти Сина Свого прибитого до хреста і коли будеш Його проводити зі світу цього з великою скорботою і риданнями – і відкриються Тобі задуми багатьох сердець людей, яким належить зробити вибір: із Христом вони чи проти Нього...”* [2, 250].

Таке пророцтво святого Симеона стало предметом декількох “символічних” ікон Богородиці – *Симеонове Пророцтво, Сім скорбот Діви Марії та Богородиця Семистрільна*. Ікона із Переяслава містить у собі два іконографічні зображення: є композиційно переосмисленим сюжетом західноєвропейського сюжету *П'єта*, про що зазначалось вище, а також *Богородиця Семистрільна*. Саме в цьому і полягає складність її іконографічного типу: щоб об'єднати ці два сюжети і надати їм смислової завершеності, варто ідентифікувати ікону як *Симеонове пророцтво*, адже іконописець зображає Богородицю у найдраматичніший момент її життя – у момент здійснення пророцтва Симеона Богоприїмця.

Ікону написано на жертovníку по ліву сторону від Святителя Івана Золотоуста (розміри становлять 98x56 см., техніка: олія, золочення, срібнення, різьблення по дереву). Зі звороту – одна наскрізна шпонка. По периметру ікони – золотий ковчег. На аскетичному, темно-синьому фоні закомпоновано дві фігури: перед нами

Пречиста Діва Марія та Христос, який горизонтально лежить на Її колінах. Богородиця страдницьки споглядає на мертве тіло свого Сина. “Наділення Богородиці певним психологічним станом є проблемою так званого «внутрішнього руху». Це помітно на барокових іконах, де у лику прочитується схвильованість, своєрідний «рух емоцій»” [4, 65]. Цей образ містичний і складний для розуміння: Богородиця не могла не прагнути здійснення місії Христа, водночас, як мати, воліла б, щоб страждання й наруга минули Її Сина. Лик Богородиці ніжний, напрочуд спокійний, вона смиренно прийняла волю Божу, проте важко не помітити Її внутрішню скорботу. Великі очі, де ледь помітно виступають сльози, – ознака глибокого молитовного споглядання. Та Вона не плаче, а з гідністю приймає Волю Божу. Маленькі вуста вказують на схильність до мовчання та смирення, бо *Марія* “пильно зберігала все це, роздумуючи в своїм серці” (Лк., 2: 19). Тут Діва Марія виступає перш за все як Мати, що втратила єдиного Сина, тому тут є все: невимовна скорбота, безпорадність перед скоєним, трагізм самої ситуації, адже це драма Її життя.

Богородиця втілює голосіння і біль усіх матерів, які втратили своїх дітей. Іконописець не зображає Пріснородиву у складному емоційному стані. Єдине, що видає Її внутрішнє голосіння – це динаміка тіла. Момент, коли смирення вже прийшло, а руки не відпускають свого Сина. На іконі з правиці Богородиці немов вислизує рука Ісуса, а інша піднята догори – вказує на Спасителя, який віддав Своє життя на користь людства. Руки Матері Божої детально прописані,

Марія вдягнена у червоний мафорій та синю туніку. Мафорій (*грец.*) – верхній одяг, довге жіноче покривало з чотирма кінцями, яке спадає з голови до п’ят. Мафорій Богородиці – одна із найважливіших реліквій, пов’язаних із Її шануванням, в іконописі зображається, як правило, малиновим або червоним. Синя туніка (довге вбрання, у вигляді сукні) символізує людяність, причетність Богородиці до земного життя. Одяг у деяких місцях драпірований, плавно спадає на тіло, яке займає майже всю площину ікони. Над Дівою Марією прописані титли золотим кольором: *MP* і *ΘY* (скорочення грецькою мовою, що означає “Матір Божа”). На голові – біла намітка. Взута Богородиця у червоні черевики. По праву сторону від Неї – три мечі, по ліву – чотири, вони звернені просто у серце Богородиці. Мечі прописані сріблом, їхні гарди – золоті. Зброя відповідає періоду створення пам’ятки, адже така зброя набуває поширення на теренах України із середини XVIII ст.

Ісус лежить на колінах Діви Марії (вірогідно перед погребінням), під Ним ледь намічена біла пелена, – свята Плащаниця. На тілі виписано білу набедрену пов’язку. Волосся, вуса та борода світло-коричневого кольору, вуста – червоні. Голову Ісуса увінчує золотий німб. Таке іконографічне зображення чітко акцентує на стражданні та жертвовності не тільки Христа, а більшою мірою Богородиці. Рука Спасителя звисає, ноги зігнуті у колінах – скривавлені, тіло поранене. Перед нами – мертвий Христос. Звідси можна висновувати, що таке трактування було створено в злучі двох культурних традицій: католицької та православної, оскільки католицька



Світлина 1. Жертвник XVIII ст. (Національний історико-етнографічний заповідник "Переяслав" (м. Переяслав-Хмельницький). Техніка: олія, золочення, сріблення, різьба по дереву

традиція зумовлює зображати Спасителя мертвим, а не живим. Проте написання ніг Христа та титлів: "ИИС. ХС" все ж змушують ідентифікувати цю ікону згідно з православним канонам. Стилiстика виконання ікони та іконографія вказують на середину XVIII ст. Це датування підтверджує і стиль письма, і наявність ковчега, який, як відомо, використовувався у створенні ікон того періоду. Важливим фактором є здійснення матеріалознавчої експертизи. (Технічна

характеристика: втрата фарбового покриття, особливо на мечах та одязі Богородиці. Сітчастий кракелюр по всій поверхні ікони, значні забруднення у пазах шпонок та вздовж місця з'єднання дощок).

Отже, своєрідність та унікальність української ікони XVIII віку сформована поєднанням православної й католицької традицій, відобразила історичні та мистецькі взаємозв'язки двох християнських культур.



Світлина 2. "Богородиця Симеонове Пророцтво" XVIII ст. Техніка: олія, золочення, сріблення, різьба по дереву

Вперше нами проведено мистецтвознавчу експертизу ікони Богородиці (яка досі не досліджувалася), створеної українськими іконописцями XVIII ст. Іконографічний тип пам'ятки встановлено як *Богородиця Симеонове пророцтво*, показано вплив західноєвропейського мистецтва на формування художньо-об-

разної системи цього іконописного полотна. Спираючись на матеріали аналізу мистецтвознавчої та матеріалознавчої експертиз, зроблено висновки про те, що досліджуваний об'єкт є зразком українського іконопису, аналогів якому не виявлено. Рекомендовано провести реставраційні роботи як самого жертovníка, так і його іконописних зображень у найкоротший термін. Необхідно зареєструвати унікальний зразок іконопису XVIII ст. до Державного реєстру національного культурного надбання України.

Bibliography and Notes

1. *Богоматеръ Скорбящая*. *Энциклопедия знаков и символов*, Web. 5.09.2013 <<http://www.symbolarium.ru/index>>.
2. Панкеев И. А., *Пресвятая Богородица. Чудотворные иконы и молитвы в житейских нуждах*, Москва 2006, 253 с.
3. Паньок Тетяна, *Конвертація слобожанської ікони у процесі становлення барокового іконопису України*, Web. 25.06.2018 <<http://book.net/index.php?p=achapter&bid=13285>>.
4. Степовик Дмитро, *Іконологія й іконографія*, Івано-Франківськ: Нова Зоря 2004, 320 с.
5. Тимофеев М., *Пресвятая Богородица. Энциклопедия жизни и чудес*, Москва: Эксмо 2011, 368 с.

Liudmyla Vaniuha, Mykola Bazhanov

**YAROSLAV HELIAS: CREATIVE SEARCH FOR AN ACTOR AGAINST
THE BACKGROUND OF SOCIO-CULTURAL TRANSFORMATIONS
IN GALICIA IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY**

Volodymyr Hnatiuk Ternopil National Pedagogical University, Ukraine

Abstract: The article covers the periods of creative personality formation of the artist Yaroslav Helias and the peculiarities of socio-cultural transformations in Ukraine in the first half of the twentieth century that had influence on that process. In the article there is in the attempt to investigate the unknown facts of Yaroslav Helias' creative activity during the pre-war and occupation periods of the World War II.

Keywords: Yaroslav Helias, socio-cultural transformations, state, culture, theatre, occupation, Galicia

The topicality of the article is to cover the still unexplored creativity stages of artist Yaroslav Helias, namely the period of his becoming an actor in the Galician traveling theatres, and later in Lviv theatres during the German occupation.

The purpose of the article is to explore the creative path of the young aspiring actor Yaroslav Helias, relying on the memories of the actor and his colleagues, to make a critical review of the repertoire of that time and the roles played by the actor.

We cannot say that the creative work of Yaroslav Helias has not been researched at all, for Iryna Davydova wrote a book about him, Oleksa Korniienko, Petro Medvedyk, Bohdan Melnychuk analysed his work during the different periods of time. However, the significant gaps were made in those studies, maybe unconsciously or be-

cause of the political situation of that time. For example, most of his authors preferred to remain silent about his activities in Lviv during the German occupation. That period of his creative work was simply crossed out from the biography of the artist, however it was the time when Yaroslav Helias revealed himself as a talented actor and vocalist. Helias has never mentioned this period in his memoirs.

The subject of Ukrainian theatres' activities during the German occupation was forbidden for a long time, most actors of that period went abroad in order to avoid persecution on the part of the Soviet authorities. We get information about their activities from the memoirs of contemporaries, including the invaluable source *Our Theatre* in two volumes, published in 1992 in Toronto. Svitlana Maksymenko did a great job in exploring the theme of Valeriy Haidabu-

ra occupation theatre, and the activity of the Ukrainian theatre in Lviv. At various times R. Pylypchuk and R. Lavrentii were engaged in the research of the Galician traveling theatres. Actually, we will rely on these works in our article.

Yaroslav Helias was born on November 21, 1916 in the village of Terpylivka, now Pidvolochysk district, Ternopil region. He spent his childhood there. And at the age of 18, a young boy joined a traveling theatre under the direction of Bohdan Saramaha.

'I don't remember what I have seen during my first theatrical night. Only the scenery of a country house, tall roses beside the hedge, a bush of viburnum and some sad melody that still swells in my heart were left in my imagination'. – mentioned Yaroslav [2, 5].

The theatre under the direction of B. Saramaha wasn't quite different from the traveling Galician theatres of that time.

Helias did not stay for a long time in the theatre of Bohdan Saramaha. From the diary of Roman Tymchuk, the actor of Tobilevych Theatre, we learn that on October 18, 1934, 'a young boy, Yaroslav Helias, who has arrived from Veselka Theatre, enters the theatre'. However, on July 10, 1935, he left the theatre together with Y. Stadnyk [12]. It is not clear why the author points out that Helias came from Veselka Theatre, because Helias himself does not mention anything about it in his memoirs.

Tobilevych Theatre was considered to be one of the best theatre groups. 'Tobilevych Theatre broke out to the forefront among a number of wandering troupes,' wrote S. Chernetskyi about the theatre [5, 271].

It was founded in 1928 in Stanislaviv (now Ivano-Frankivsk). Since 1930

the theatre has been directed by Mykola Bentsal from Ternopil region.

The school of Les Kurbas gave Bentsal extensive experience in theatre management, beginning with *Ternopil Theatre Evenings*. The theatre was always in creative search. Among ten traveling Galician theatres, Tobilevych Theatre had the best reputation. In October 1934, while celebrating the 70th anniversary of the Ukrainian theatre in Lviv, it was Tobilevych Theatre which presented the art of Western Ukraine.

'For Helias Bentsal forever remained an art fanatic, who is passionate about the work to which he indulged himself completely, unconditionally. He remembered Bentsal's scrupulousness, self-criticism. Remembered him saying that he was constantly lacking in the experience of Y. Stadnyk, his knowledge of world repertoire, directorial erudition and professional knowledge. He remarked that the traveling theatres' staff reminded him the tourists who had climbed into the wilds and did not know how to get out, that he himself would gladly go to a drama school to master theatrical science' [2, 20].

'Before the unification of Tobilevych Zahrava Theatre, I moved to Stadnyk Theatre. There I found, in addition to the director Stadnyk, his wife, Yarema with his wife, Stepha and Helias, both of Melnyks and others. Immediately after my arrival, I got the role of a lover in the operetta, which was supposed to be performed in two days. I studied the music myself, all dances and stage scenes I made with Stepha and Helias,' recalls in his memoirs Yevhen Orest Sadovskiy [7, 679].

Yosyp Stadnyk played an important role in the life of Yaroslav Helias. From 1935 to 1939 Helias worked in Stad-

nyk's group, and from the beginning of the World War II the actors remained in Lviv and performed in theatres there. In addition, they were united by family relations, Yaroslav was the son-in-law of Yosyp Stadnyk, the husband of Stepha's daughter.

On June 22, 1941, the German-Soviet War began. During the surrender of Soviet troops, the The People's Commissariat for Internal Affairs units committed mass crimes in Western Ukraine, especially bloody massacres took place in prisons crowded with repressed Ukrainians. Many prisoners were shot or killed. Before the beginning of war, the communist regime, fearing the Ukrainian intellectuals' cooperation with the enemy, took repressive measures against all those who belonged to any political, educational, scientific, youth and sports organizations. Therefore, some of the Ukrainians favoured the arrival of the German army, since Germany at that time seemed to them the only external force by which it was possible to continue the fight against the Moscow and Polish invaders. Soon it became clear that the restoration of the Ukrainian state was not in Nazis' plans. Their racial doctrine reduced the role of Slavs, including Ukrainians, to the position of slaves for the German nation.

Nazi Germany plans for Ukraine were far-reaching and envisioned a total colonization of this fertile land by Germans. The local population was given the role of German Reich slaves, and after their intensive use as a free workforce, a large part of Ukrainians had to be killed.

After the conquest of Poland on October 12, 1939, German invaders created the General Government (GG), an occupying administrative formation that in-

cluded Lemkivschyna, part of Posiannia, Pidliashshia and Kholmshchyna, which had been ethnic Ukrainian lands that were part of the Polish state. After the rapid advance of the German army into the Ukrainian territories, in July 1941, Hitler annexed Northern Bukovyna and Bessarabia to Romania, and Galicia to the General Government.

On August 1, 1941, Galicia was included to the General Government with the status of district. In general, the GG with its centre in Krakow was entirely dominated by Poles and 4.29 million Ukrainians (24%), while in Galicia Ukrainians were already dominant. In fact, many Ukrainian public and political forces opposed the inclusion of Galicia to the GG with the dominant Polish population.

The district Galicia was headed by the governor, the counties by county or city elders, and the commissariats by the commissioners. Of course, all executive positions there were Germans, and Ukrainians served in self-governing bodies as functionaries, district elders or heads of communities. Thus 'in the hands of Ukrainians was the administration of the region at lower levels, auxiliary police, cooperation and so on; only Ukrainians had gymnasiums and own publishing house, a cultural-educational and (limited) youth organization; only in Galicia were high schools' [4, 104].

The real intentions of the German occupiers follow in particular from the instructions of the German administration, issued in 1942 for internal use: 'Only 4-class schools. In the second year (1943 - *L. V.*) close them. Take away cultural and educational institutions, theatres and cinema. Close almost all scientific institutions such as laboratories,

etc. leave only required for the military. Do not fight tuberculosis, typhoid. Close hospitals for the population. Stop training local doctors. Courts are German only. Every German is a judge ...Break anything that has a spine. We want to bring up slaves... Collaborators in factories, workshops, churches, enterprises, bureaus, etc.' [13, 137]. Speaking even more concisely about meeting the educational and cultural needs of Ukrainians, the Reichsführer SS H. Himmler, speaking in 1942 to the higher ranks of the SS and the Zhytomyr security police: 'The basic line for us is absolutely clear, these people shouldn't receive any culture' [3, 23].

It ended up on June 30, 1941 with collapse the Ukrainian State Act of Restoration proclamation at the Prosvita House in Lviv, as on July 5, 1941, the Gestapo arrested and about 300 members of the UNO, 15 of whom were shot.

According to the geographical location of the General Government, first of all its border with the Reich, and its belonging to the Austro-Hungarian Empire in the past, it was considered by the Germans not as an occupied territory, but as a future component of the Third Reich. Therefore, the status of this region was somewhat different from other occupied territories.

The German authorities made some exceptions for the Galician Ukrainians. In particular, they were allowed to open several high schools, and since 1942 a system of higher education institutions was already working in Lviv, and Ukrainians were even allowed to study in German higher schools. The Prosvita Society, though unofficially destroyed by the Soviet authorities, resumed its activity, and the National Institute of Folk Art (NIFA) was created to promote

the development of Ukrainian folk art and to which all houses of folk art created in Soviet times were subordinated. Actually, this institute was under the guardianship of the governor's government propaganda department and structurally divided into six offices: general, musical, theatrical, choreographic, applied arts, ethnography and literature [1]. A network of amateur theatre groups was expanding in Galicia. 'The Cabinet of Theatre Arts at NIFA directed its efforts to coordinating amateur theatre art, determining the direction of its development, raising the artistic level of dramatic material. Hundreds of drama groups were in the centre of the cabinet's attention: by the end of February 1943, there were 1,165 circles under its guardianship' [1, 114].

There was the Ukrainian Central Committee (UCC) in Krakiv, headed by V. Kubiiovych, who made considerable efforts both in Galicia and in the GG in general to revive Ukrainian national, cultural and spiritual life. In August 1942, it was granted the permission to open a regional concert bureau with the exclusive right to hold concerts in the territory of Galicia, to register professional actors and musicians, to control the repertoire of performances, to form orchestras. The functioning of professional theatres in the provincial cities encountered considerable difficulties because the German authorities did not care for them. They existed solely with the strong support of local committees and the UCC.

At the end of June 1941, creative unions were founded in Lviv: the Union of Ukrainian Writers, the Union of Ukrainian Journalists, the Union of Ukrainian Artists, the Union of Ukrainian Musicians, the Union of Ukrainian Theatre

Artists, the latter of which numbered 200 members.

All Ukrainian theatres in Galicia were divided into two groups. Some were under the public administration, others were initially subordinate to county constables or city governments, and later became cells of Ukrainian Central Committee. Only Lviv Opera House belonged to the first group [14]. Despite the subordination to the German administration, the management of this theatre remained Ukrainian. The second group included all other traveling theatre troupes.

In February 1943, the Ukrainian Central Committee convened the Theatrical Board, at which it was deemed necessary to coordinate the work of all Ukrainian theatres in Galicia, in particular in the cities Stanyslaviv, Kolomyia, Drohobych, Peremyshl, Ternopil, Kholm. The newly formed board decided to send delegates to those theatres to gather information on the actual state of affairs in those collectives (personnel, repertoire, artistic level, etc.). And then convene a conference in Lviv with the participation of heads, directors, leading actors of all provincial theatres to coordinate their work and assist in arts and community-educational work [11].

On March 2–3, 1943, the first conference on Ukrainian professional theatres, convened on the initiative of the UCC Department of Arts, was held in Lviv. Above mentioned department coordinated the work of professional theatres, exercised control over their repertoire, kept records of Ukrainian actors with the determination of their degree of professionalism, formed a system of improving the actors' professional skill. Heads of the theatres from Ternopil, Kolomyia, Stanyslaviv, Drohobych,

Peremyshl, Kholm and Lviv, as well as directors, conductors, representatives of local theatrical commissions, local branches of Ukrainian Theatre Artists Union, and press came to the conference. The following opinion from K. Pankivskyi's speech is very important: 'Theatres ceased to be only living establishments; they *became cultural and national institutions with great tasks* (our emphasis – *L. V.*). Speakers emphasized that the purpose of the conference was to coordinate work in a theatre and art field under one common rule. The director of Lviv Opera House Y. Hirniak delivered the essay 'New Organizational Means for Improving the Performance of Ukrainian Theatres', and the head of this theatre V. Blavatskyi – 'Tasks and Needs of the Ukrainian Theatre Nowadays' [10].

As for the main tasks of the Ukrainian theatre in Galicia, for example, Hryhor Luzhnytskyi believed that 'one of the main tasks of the Ukrainian theatre is to go into masses with new slogans, with a new psychics, with a new soul. But these does not cover the main task of the Ukrainian theatre today', warned H. Luzhnytskyi, 'because we must not forget that our theatre, along with our painting, is a representation of our culture. A representation before the people of Western Europe, who by force of political circumstances create a new life in the East. The Ukrainian theatre plays, slowly or not, the role of our ambassador at this time, and we cannot forget that' [9, 168].

The period of German occupation is not mentioned in memoirs of Helias, but at that time he is most revealed as an actor. Both Haidabura and Maksymenko in their researches of Lviv Opera House staff in the period of 1941 –

1944 years submitted Helias in the lists of theatre actors. Although the 'List of actors, singers and ballet dancers who were granted permission by the German authorities to work in the theatre' does not have the name of Helias, and Stadnyk also doesn't mention his son-in-law during interrogations by Soviet investigative bodies [6]. But, posters, press reviews of that time, memoirs of contemporaries show that Yaroslav Helias was one of the leading actors of Lviv Opera House.

Looking at the posters of Lviv Opera House, we see that Helias played in many plays: *Oi Ne Khody Hrytsiu Ta Na Vechornytsi* by Starytskyi, the role of Hrytsko Shandura, *Ukradene Shchastia* by Franko, the role of gendarme, *Obloha* by Kosach, the role of Tymish Khmelnytskyi, *Skupar* by Moliere, the role of Kleant, the production of Blavatskyi, *Zymovyi Vechir* by Starytskyi, the role of the traveller, the production of Pazdrii (1943), *Palyvoda XVIII Stolittia* by Tobilevych, the role of the earl, the production of P. Soroka (1944).

For the first time at Lviv Opera House, Yaroslav Helias had the opportunity to get acquainted with Shakespeare's *Hamlet* in the well-known and described by many theatrical experts production by Yosyp Hirniak, where he played the first actor.

In addition to Lviv Opera House, the occupied Lviv also operated, for a long time, a small-form theatre *Veselyi Lviv*. It was also called, Club Theatre, and Helias worked there too.

An important role in the history of preserving Ukrainian culture during the German occupation was played by the Literary and Art Club in Lviv, founded on July 7, 1941. The head of the Club

was Hryhir Luzhnytskyi, who managed it until the end of the war.

The first performance of the theatre was a comedy *Zhevzyk* by Nikodemi (directed by Stadnyk), where Helias took part. 'The performance was a huge success and went 32 times in a row at a jam-packed hall' [7, 63]. The next was the performance of *Sokolyky* (directed by Stadnyk), where Helias played too. The reviewer Nimchuk in "Krakivski Visti" of February 5, 1943 writes: 'And the production of *Sokolyky*, which we saw yesterday, deserves full recognition... The praise also deserves the performers, both for the main and side roles, which in sum gave a real concert of the game. However, we should especially present the high-artistic play of Mrs. Stepova and Mr. Helias, because the full burden of the performance, one can say, lay on both of them' [8]. In honour of Stefanyk memory in January 1943, the director Pazdrii made and staged two of his short stories *Synia Knyzhechka* and *Hrikh* with the participation of Yaroslav Helias. There were also sketches *Osin* and *Na Svij Shliakh* by Oles in the production of Shasharovskiyi and others.

The small-form theatre *Veselyi Lviv* existed for two years (1943 – 1945). His repertoire consisted of short sketches, songs of light genre, couplets, monologues and dances.

In the theatre *Veselyi Lviv*, under the direction of Zenon Tarnavskiyi, young Helias had the opportunity to try himself in sketches and humorous miniatures. Even though Yaroslav Tomovych was not a comedy actor, this experience allowed him to reveal his acting talent more fully.

Unfortunately, further military events have not only impeded the activities of theatre groups, but also changed

the entire cultural life of Galicia and all artistic figures. The theatres ceased their existence, and most artists left their homeland, fleeing the persecution of Soviet power. Yaroslav Helias was given the chance to stay in his native land and fully reveal his acting and directing talent.

During his life Yaroslav Tomovych Helias worked in many theatres: Lesia Ukrainka Lviv Theatre, Lviv Youth Theatre, Taras Shevchenko Kharkiv Theatre, Ivan Franko Kyiv Theatre, M. Zankovetska Lviv Theatre, Odessa Drama Theatre, T. H. Shevchenko Ternopil Theatre, Transcarpathian Musical and Drama Theatre in Uzhhorod. And a school he received working with such masters of the Galician scene as Yosyp Stadnyk, Yosyp Hirniak, Volodymyr Blavatskyi, and later Marian Krushelnytskyi is visible in all his acting and directing productions.

Bibliography and Notes

1. Антонюк Наталія, *Українське життя в "Генеральній Губернії" (1939 – 1944р.)*: За матеріалами періодичної преси, Львів 1997, 232 с.
2. Давидова Ірина, *Ярослав Геляс*, Київ: Мистецтво 1986, 151 с.
3. Гінда Володимир, *Освітня політика нацистів стосовно "фольксдойче" в Рейхскомісаріаті "Україна"*, [у:] *Наукові*

записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, Випуск 15, Вінниця 2009, с. 61-75.

4. Кубійович Володимир, *Мені 85*, Мюнхен: Молоде життя 1985, 308 с.

5. Лужницький Григор, *Український театр. Наукові праці, статті, рецензії: Збірник праць*, Львів 2004, Том 1: *Наукові праці*.

6. Максименко Світлана, *Український театр у Львові в період німецької окупації (1941 – 1944)*, Львів 2015, 328 с.

7. *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1991*, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1992, Том 1.

8. Німчук І., "Соколики", "Краківські вісті", Львів 1943. 5 лютого.

9. Негрицький Л., *Завдання українського театру*, "Львівські вісті" 1942, Число 4.

10. *Перша конференція у справі українських професійних театрів*, "Львівські вісті" 1943, 3 березня, Число 46.

11. *Театральна колегія у Львові*, "Львівські вісті" 1943. Число 36.

12. Роман Тимчук, *Із щоденника актора*, [у:] *Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915 – 1991*, Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто 1992, Том 2, с. 644-662.

13. Субтельний Орест, *Україна: Історія*, Київ 1991.

14. *750 вистав Українського театру у Львові*, "Краківські вісті" 1944, Число 1.

Tetiana Sydorчук

**“SMALL” AUDIOVISUAL FORMS:
TERMINOLOGICAL THESAURUS**

Kyiv National Ivan Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Ukraine

Тетяна Сидорчук

**“МАЛІ” АВДІОВІЗУАЛЬНІ ФОРМИ:
ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ТЕЗАУРУС**

Abstract: The article describes difference between the concepts of clip, video and videogram. Author’s monitoring of the sources devoted to these terms revealed that scientists in their research sometimes operate these concepts designating one subject. The article proves that the meaning of concepts significantly differs. Author notes that the term “video” can actually outline most of media genres, and at the same time author proves that there is semantic difference between the concepts of “video” and “clip”. The author founded out that “small” audiovisual forms differ not only by their length, but also by content, the role of music, the plot. Also, the article analyzes the problem of functioning of the videogram as a subject of related rights. Finally in the article there are compared and analyzed concepts that reveal the specificity of a music video as a media form and there is defined the most successful definition.

Keywords: video, videogram, clip, musical-screen form, small audiovisual forms, music video

При первинному моніторингу джерел дослідження музичного кліпу як авдіовізуального явища, як способу монтажної організації відзнятого матеріалу у монолітну композицію, ми виявили, що самій естетиці кліпу та поняттю кліпового монтажу присвячено низку ґрунтовних праць (Т. Лліна, Е. Советкіна, К. Станіславська, А. Чернишов, Т. Шак). При тому у визначенні дефініції «кліп» дослідники досі мають певні розбіжності, називаючи його часом «роликом», часом

просто «відео». Музичний кліп – це стала форма творення авдіовізуального твору, яка для найкращої подачі вимагає знання особливостей монтажу, сторітелінгу, а також уміння «закласти» у загальний візуальний наратив характерні культурні коди, що сприйматимуться обраною аудиторією.

Тому, перш ніж вдатись до дослідження музичного кліпу як музично-екранної форми, ми спробуємо означити найбільш доречне тракту-

вання самого терміну, а також розтлумачити поняття «відео», «кліп» та «ролик».

Варто почати із найбільш «всехоплюючого терміну», широке вживання якого не позначається недоречністю конотацій. Відповідно до Кембриджського словника, відео – це «запис рухомих зображень зі звуком, особливо у вигляді цифрового файлу, DVD, тощо» [19]. На нашу думку, уточнення «зі звуком» тут наведено для підкреслення функціональності сучасних гаджетів, які дозволяють «записати» зображення синхронно зі звуком.

Український тлумачний словник пояснює відео як «усе, що пов'язане з отриманням зображення предметів на екрані за допомогою електронних засобів (відеокамера, відеомонітор, відеопроєктор та ін.)» [2, 169] Це визначення точніше, тому будемо надалі використовувати саме його. Таким чином, під категорію «відео» підпадає і кліп, і відеограма, і ролик, і навіть повнометражний фільм (що визначається частіше або як цифровий потік відеоданих, або як записаний на певний носій твір).

З англійської слово «кліп» («clip») перекладається як «стригти, обрізати», що яскраво ілюструє специфіку монтажності об'єкта дослідження. В тлумачному словнику Т. Єфімової знаходимо визначення: «[кліп] – короткий музичний чи рекламний фільм, призначений переважно для показу по телебаченню» [5]. Еріка Советкіна пропонує дефініцію: «[відеокліп] – невелика аудіовізуальна форма, що має цілісність та загальну завершеність інформації, що розкрита, як правило, через художні образи» [11, 15]. Схоже пояснення бачимо

і в *Великому тлумачному словнику сучасної української мови*: відеокліп – «короткометражний відеофільм, що супроводжує який-небудь музичний номер, естрадну пісню, рекламу» [2, 169]. Дещо інше пояснення пропонує Кембриджський словник: «кліп (відео) – коротка частина фільму або телевізійної програми» [18]. Показово, що пристосованішому до сучасних реалій британському словнику префікс «відео» уже не використовується, а додається лише для конкретизації визначення. Саме слово «відеокліп» накладає на себе відбиток носіїв VHS (Video Home System), що «транспортували» відзнятий матеріал у часи бурхливого розквіту коротких відео – з кінця 1970-х і аж до 2003-го року, коли кількість DVD-носіїв вперше перевищила кількість «касет» на ринку. Сьогодні, коли VHS більше не використовується, логічно обмежитись словом «кліп», не використовуючи префікс.

Ареал поширення терміну сьогодні вийшов далеко за означення ілюстрацій стандартних 3-хвилинних композицій: він може бути «зручно вмонтований» в канву фільму (що підкреслено визначенням Кембриджського словника), виступати в ролі навчального наочного матеріалу, або просто слугувати частиною відзнятого матеріалу в межах однієї із програм для монтажу, тому обмежувати дефініцію способом його використання, на наш погляд, не варто.

Як бачимо, переважна більшість визначень поняття «кліп» тісно пов'язана зі звичною специфікою його «застосування». Проте у побуті кіновиробники часто (і логічно) конкретизують, про який саме кліп йде мова: рекламний кліп, музичний

кліп, демонстраційний кліп, підкреслюючи у такий спосіб, що це поняття – досить широке, і кожне прикметникове уточнення пояснює специфіку виробництва продукту.

Говорячи про коротші, ніж кліп, формати, як виробники, так і споживачі екранного продукту частіше вживають слово «ролик», на кшталт «політичний ролик», «соціальний ролик», «реklamний ролик», «промо-ролик» тощо. Етимологію слова можна простежити з допомогою уже процитованого нами раніше *Великого тлумачного словника*: «[Ролик] – кіно. Котушка з кінострічкою» [2, 1274], тобто те, що в просторіччі називається «бобіною». Зазвичай для демонстрації фільму використовувалось кілька таких катушок, кожна із яких містила у собі маленьку частинку фільму (на один такий ролик 35-ти міліметрової плівки вміщалося приблизно 11 хвилин змонтованого матеріалу, а середній метраж фільму складає приблизно 2500 корисних метрів [4, 177]), а оскільки за часів використання плівкових бобін «короткий формат» екранного продукту сам по собі демонструвався рідко (і метраж катушки вважався найменшим), то, на нашу думку, в професійних колах склалась асоціація поняття «ролик» з коротким відео.

Пояснення терміну «ролик» знаходимо у *Словнику реклами* С. Ільїнського: «короткий фільм тривалістю від 25-30 сек. до 2-3 хв.» [6, 11]. Оскільки автор помер ще у 2002-му році, а словник був написаний під час зовсім інших реалій, варто зазначити, що сьогодні рекламу тривалістю в 2 хвилини короткою аж ніяк назвати не можна (через особливості сприйняття рекламних меседжів се-

редньостатистичної людини та ціну секунди ефірного часу), проте решту дефініції візьмемо на озброєння.

Значно ближче до сьогодення звучить твердження зі словника з маркетингу 2013-го року: «Відеоролик – короткий, зазвичай до однієї хвилини фільм» [3, 43]. Звісно, у самій дефініції про «реklamність» терміну прямо не написано, проте сама назва джерела – «словник із маркетингу» – опосередковано заявляє про належність поняття «ролик» до процесу «збуту продукції».

Як бачимо, коротка тривалість ролику покликана за невеликий час якнайдоступніше продемонструвати основний меседж, закладений креативною командою. Цей висновок дозволяє нам зробити припущення про кілька характерних рис, притаманних ролику як відеоформату: передусім це наявність короткої закінченої історії. Це може бути відео, що покликане привабити нового покупця продукції, може бути *вайн* (ще коротше відео – тривалістю до 20-ти секунд) – усі вони покликані продемонструвати певний меседж, лаконічно втілюючи посил автора (у чому перевага продукту, значущий момент у житті, випадково «підглянута» подія).

Ще одна важлива особливість ролику – це скорочення тривалості без втрати меседжу. Це особливо чітко простежується на прикладі рекламних, соціальних та промо-роликів. С. Ільїнський пропонує термін «бліцролик»: «це «короткий телевізійний ролик, часто шматок розгорнутого, тривалішого за часом та сюжетом» [6, 9]. Бліцролик використовується, коли основний ролик редується певний час на екранній площі-

ні і основні візуальні доміанти уже запам'ятались споживачеві. Таким чином, він лише нагадує про товар/послугу, «несучи за собою шлейф» розгорнутого. Ця характерна особливість дуже відрізняє формат ролику від, приміром, формату кліпу, який, скоротившись, втратить певну частину закладених меседжів.

Важливою ознакою ролику є також роль музики: тут вона виконує лише функцію супроводу та підтримки, тоді як, до прикладу, у кліпах вона може займати головуючу роль (мова йде про музичні кліпи як різновид кліпів). Виключенням є тизери (промо-відео) кліпів (Rammstein *Deutschland*, 2019; Джамала *Solo*, 2019) та альбомів (тизер до альбому Rammstein *Rammstein*, 2019; Роберта Панта *Lullaby and the Ceaseless Roar*, 2014), проте вони є музичними уже за своєю природою, через «материнський продукт», промоцію якого здійснюють, тому швидше підтримують запропоновану нами ідею.

Цікаво, що в англійській мові, а саме в одному з найбільших виробників аудіовізуального та відеоконтенту, США, існують лише понят-

тя «clip» та «video», і їхнє значення досить відрізняється від конотації, якою наділяємо ці слова ми. Так, у приватній розмові з представником Американського посольства, прямим носієм англійської мови, ми дізнались, що «clip» вживається для означення відео, коротшого за тривалістю, ніж стандартне музичне відео (що на наших теренах і називається кліпом). Тобто його приблизний аналог можна означити українською «ролик». У інших же випадках вживається «video»: навіть офіційний реліз музичного кліпу виконавця позначається у першоджерелах як «music video», що також підтверджується Кембриджським словником [19]. Ми ж, у свою чергу, користуватимемось звичним для нашої наукової школи тезаурусом.

Щоб підсумувати різницю між роликом та кліпом, пропонуємо для наочності таблицю (табл. 1):

У нашому дослідженні також не можна оминати роботу Наталії Череповської, присвячену критичному сприйманню візуальної медіакультури [13]. Авторка розробила методичні рекомендації для старшоклас-

Таблиця 1

Різниця між поняттями «кліп» та «ролик»

Ознака	Ролик	Кліп
Тривалість	Менше 1-ї хв	Більше 1-ї хв
Роль музичної складової	Супроводжуюча	Домінуюча (у музичному кліпі як різновиді кліпу)
Сюжет	Коротка закінчена історія	Можливість відкритого фіналу
Характер меседжу	Заінтригувати, привабити	Описовість, демонстрація
Втрата частини змісту при скороченні тривалості	Не відбувається	Відбувається

ників щодо розвитку медіаграмотності – праця є дуже актуальною та заслуговує поваги. Разом із тим, ми повинні звернути увагу на визначення автором ключових для нашого дослідження дефініцій. Так, Н. Череповська пропонує два різні визначення для «кліпу» та «відеокліпу»: «Відеокліп – короткий музичний фільм, який створюється переважно для показу по телебаченню; як правило, сюжет візуальної версії не відповідає змісту пісні, яку супроводжує і яка є основним елементом фільму; характеризується швидкою зміною зображення на екрані» [13, 39], тоді як «Кліп (від англ. *clip* – стрижка [...]) – невеликий відеосюжет, який супроводжується ігровим виконанням пісні; характерний для масової культури (див. відеокліп)» [13, 45]. Якщо розуміти під авторською дефініцією «відеокліп» саме музичний кліп (що корелюється із визначеннями інших дослідників), Н. Череповська дещо обмежує широке поле «музичних відео». Так, Тетяна Шак, досліджуючи класифікацію музичних кліпів, підтверджує, що велика частка безсюжетних музичних кліпів існує, проте це лише один із різновидів, на рівні з сюжетними; безсюжетні кліпи є танцювальні, і міжджеві, і образно-поетичні [14, 65], візуальний ряд кожного із цих підвидів дуже відрізняється, і навіть може відповідати змісту пісні асоціативно, на рівні близьких кожному культурних кодів.

Як бачимо, Н. Череповська використовує різні родові дефініції: відеокліп – короткий фільм, кліп – відеосюжет (при тому сама авторка трактує відеосюжет як «найпростіший формат візуального медіатексту» [13, 40]), тобто, по-перше, коротший

(ніж навіть короткий фільм) за тривалістю медіатексту, по-друге, не обмежений наявністю сюжету формат.

У процитованому нами дослідженні поняття «кліп» та «відеокліп» суттєво різняться, і дефініція «кліп» більше відповідає «ролику» (хоча і тут Н. Череповська пропонує визначення: «відеоролики – нетривалі за часом, відзняті за попередньою постановкою або продуманим сюжетом короткі фільми, наприклад, рекламні або музичні ролики») [13, 39]. Різноманітність матеріалу для дослідження та постійний розвиток галузі медіамистецтва робить процес пошуку відповідної термінології досить важким. Дослідивши тезаурус авторки, ми схилиємось до висновку, що «її» «відеоролик» відповідає більше поняттю «кліп», а «відеокліп» – «ролику».

В українському законодавстві також існує термін, пов'язаний з об'єктом нашого дослідження, – «відеограма». Згідно з Законом України про авторське право і суміжні права, «відеограма – відеозапис на відповідному матеріальному носії (магнітній стрічці, магнітному диску, компакт-диску тощо) виконання або будь-яких рухомих зображень (із звуковим супроводом чи без нього), крім зображень у вигляді запису, що входить до аудіовізуального твору» [9]. Варто детальніше розтлумачити дефініцію. В Законі можна помітити розмежування між «відеограмою» та «авдіовізуальним твором», проте ще з надання поняттю охорони суміжним правом (у редакції Закону 2001 року) і досі, існує певна колізія у визначенні об'єкта чи відеограмою, чи аудіовізуальним твором.

Доречно почати з того, що відеограма як відеозапис виконання рухомих зображень є суб'єктом суміжного права, де «суміжне право виникає внаслідок факту виконання твору», тоді як авторське право на твір «виникає внаслідок факту його створення» [9]. Це дозволяє зробити висновок про очевидність фіксації під час створення відеограми рухомого зображення, тобто просто виконання відеозапису, без елементів творчості (створення): той, хто знімає, є не оператором-постановником, а просто оператором, без постановочного задуму. Вимоги до аудіовізуального твору – чітко окреслені: «твір повинен бути результатом творчої діяльності, оригінальним та вираженим у певній формі» [17, 17]. Це і є один із критеріїв визначення належності твору до відеограми. Проте варто замислитись, чи є процес монтажу ознакою творчості? Адже зафіксована просто на вулиці подія, без монтажу та подальшої обробки є, звісно, відеограмою, але процес монтування даного відео може виявитись насправді творчим, організуючи матеріал у певну форму, – тоді відеограма буде уже аудіовізуальним твором; проте якщо просто механічно змонтувати кілька шматків відео, відзнятих із різних точок – твір залишатиметься відеограмою?.. Відповідь на це запитання може носити суб'єктивний характер навіть при розгляді у суді.

Ще однією ознакою аудіовізуального твору є наявність п'ятьох авторів – режисера-постановника, оператора-постановника, художника-постановника, сценариста та композитора. Постає питання, чи є твір відеограмою при відсутності

одного з них? Можна уявити твір без композитора чи художника-постановника, тому чи є відсутність якогось із авторів причиною називати об'єкт відеограмою? Відповідь можна знайти, лише поєднавши цю ознаку з попередньою: «авдіовізуальний твір [...] є складеним твором, що виник зі сценарію [...], режисури, постановочної зйомки, та відповідає критерію оригінальності, притаманній саме цьому твору як першої ознаки твору як такого. Очевидна відсутність хоча б однієї із зазначених складових дає підстави ставити під сумнів, чи йде мова про аудіовізуальний твір. Наприклад, повторна трансляція концерту, зафіксованого під час прямої трансляції, без подальшої переробки такого запису не може вважатись аудіовізуальним твором, тому що є лише відеограмою, у якій зафіксовано концерт – сукупність музичних творів» [7, 405].

Правова охорона відеограми не є поширеною практикою у світі, проте юрист Анна Штефан у своєму дослідженні перелічує низку країн зі схожим у цьому питанні законодавством з Україною: це Франція, Узбекистан (хоча тепер правова охорона відсутня), Латвія, Грузія [17, 17]. Проте переважна більшість країн поняття відеограми не приймає, і вона не підлягає правовій охороні – це може обернутись для їх творців юридичною колізією. До прикладу, якщо відеограму ідентифікують як аудіовізуальний твір – виробник буде юридично захищений, проте якщо ознак творчості не виявлять, претензії на авторство не буде задоволено.

Щоб ввести остаточну ясність до питання практичного втілення відеограми (окрім того, що законодав-

ство України фіксує тотожність відеограми та відеозапису), варто навести кілька прикладів: це трансляція спортивного матчу по телебаченню, різноманітні «однокадрові» відео, «залиті» на YouTube і облюбовані оглядачами «вірусних відео» (відео з камер спостереження, автореєстраторів, «гоум-відео»), контент музичних блогерів, які знімають власні кавер-версії популярних пісень (потрібно пам'ятати, що пісні є об'єктами інтелектуальної власності), навіть незавершена зйомка фільму може трактуватись як відеограма, оскільки не є вираженою у певній формі і не повністю відповідає процитованим вище ознакам творчої діяльності.

Тому, щоб відмежувати кліп від інших підвидів відео, пропонуємо термін з підручника *Медіямистецтво*, трохи доповнивши його: це короткий (тривалістю більше хвилини. – Т. С.) аудіовізуальний медіатекст» [8, 346].

Усе сказане вище є нашою спробою розмежувати поняття ролику, відео, кліпу та відеограми, тому, з огляду на це, спробуємо пояснити дефініцію саме музичного кліпу як різновиду кліпу взагалі.

Означення «музичний кліп» підкреслює домінантність музичної складової в аудіовізуальному творі і вказує на візуальну форму відео – кліп. Так, зображальний ряд (або цілий сюжет) музичного кліпу вибудовується на основі уже існуючої пісні – залежно від тексту, мелодики, ритму, а також матеріалу, який було проротовано попередньо (тобто від іміджу виконавця, адже його присутність в кадрі, як правило, є обов'язковим елементом). Більше того, у цьо-

му разі музика не лише не може бути просто повноправною учасницею дійства – композиція має бути записана на студії ще до початку зйомок, адже саме вона диктує візуальний наратив.

Це твердження підводить нас до ще однієї важливої характеристики: у музичному кліпі зазвичай ритм підкреслюється не лише монтажем (звідси і поняття кліповий монтаж – сучасний пришвидшений аналог «монтажу атракціонів»), а й хореографією: навіть у найліричніших творах присутній танець як елемент підкреслення чуттєвості. Це говорить про надважливість ритму – поняття перш за все музичного: саме музичний ритм попередньо записаної композиції «синхронізує» увесь аудіовізуальний твір (зауважимо триєдність ритму у музичному кліпі: візуальний, плястичний, музичний).

Згадаємо, що стандартна тривалість музичного кліпу – це 3-4 хвилини (тривалість звичайного кліпу не так чітко окреслена). Показово, що молоді виконавці, на кшталт Alyona Alyona, Jerry Heil, під час аматорського етапу своєї кар'єри ділились з рідкими поціновувачами відеоконтентом не регламентованої тривалості, найчастіше хронометраж їхніх творів складав біля двох хвилин. На професійному етапі, а значить, із наявністю музичного менеджменту, музичні кліпи виконавців однозначно відповідають стандартним вимогам довжини відео, іноді перетворюючись на справжній короткометражний фільм, як це зробили Alyona Alyona та Аліна Паш. Тому, як бачимо, чітка стандартизація тривалості (яка не є достатньо довгою, проте і не є короткою) даного формату відео змушує

умістити в пісню низку різних візуальних меседжів, які змінюють одне одного у ритмі композиції.

Розглянувши специфічні риси музичного кліпу, можна нарешті вда- тись до артикуляції його дефініції. І. Шнур пропонує коротке: «візуальна форма побутування пісень» [16, 109]; Л. Большакова: «авдіовізуальна про- дукція, що включає в себе музичну чи інструментальну партію в супро- воді з яскравим, динамічним зобра- женням» [1, 4]; Т. Рябуха: «забезпечена сценічними та кінематографіч- ними ефектами пісня, що не просто співається, а наче розігрується» [10, 8], проте ці визначення не так яскра- во ілюструють означену нами вище специфіку музичного кліпу. З іншого боку до дефініції підходить С. Шари- фулін: «Музичний кліп – це особлива форма синкретичного, вербально-і- конічного відеотексту, що виконує свою комунікативну та інші функції [...] при взаємопроникненні і взає- модії двох принципово різних семі- отичних систем (лінгвістичної та не- лінгвістичної, вербальної та невер- бальної)» [15, 2]. У цьому визначенні уже міститься описана вище синкре- тичність музичного кліпу, проте від- сутня характеристика домінування музикального начала, тому, на нашу думку, найбільш правильно буде дефініція К. Станіславської: «це мис- тецько-екранна авдіовізуальна фор- ма, в основі якої лежить музична композиція (найчастіше пісня), що супроводжується певним відеоря- дом» [12, 248]. У цьому визначенні немає обмежень характеристиками візуального ряду, що супроводжує композицію, в ньому чітко зазначе- но, що музичний кліп може бути від- знято не лише на пісню (проте саме

музична композиція в основі), і що об'єкт є мистецькою авдіовізуаль- ною формою.

Отже, на завершення проаналізу- ємо, чому так важливо сьогодні роз- межовувати поняття «кліпу» від «ро- лику», «відеограми» та «відео». Су- часні культурні тенденції та доступ- ність технічних гаджетів дозволяють долучитись до створення короткого відео будь-кому: навіть ціна на зйом- ку кліпу однозначно зменшилась порівняно з реаліями десятирічної давности. Це свідчить про тенденцію збільшення кількості медіапродук- ції (особливо актуально для україн- ського ринку, який почав розвива- тись саме завдяки україномовним квотам) новим яскравим матеріалом, що відрізнятиметься від звичних прикладів жанру завдяки життєдай- ній силі своєрідного юнацького мак- сималізму. Творці «коротких форма- тів» змушені буквально боротись за свою аудиторію, відмовляючись від традиційної «причесаної картинки» на користь незвичного, того, що вра- зить глядача, наповнюючи таким чи- ном палітру зображальних засобів. Підтверджує нашу здогадку і К. Ста- ніславська: «Нові сучасні зображаль- но-звукові технології на практиці ви- пробовуються на невеликих екран- них формах. Яскравим прикладом подібного “відпрацювання” новацій став і музичний відеокліп» [12, 246]. Відповідно, науковець не може зали- шатись осторонь під час таких рево- люційних подій, а повинен зрозумі- ти, що саме характерні особливості описаних вище понять є тим наріж- ним каменем, що приваблює глядача, і чому кожне з цих коротких відео за- лишається сьогодні таким актуаль- ним для аудиторії (а також уже гене-

рує нові жанри). Розв'язання цього питання допоможе модернізувати українську поетику кінематографіа, можливо, піднести її на новий рівень.

Bibliography and Notes

1. Большакова Л. С., *О содержании понятия "поликодовый текст"*, [в:] Вестник Новгородского государственного университета, Новгород 2008, Выпуск 49, с. 48-51.

2. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / Ред. В. Бусел, Київ-Ірпінь: Перун 2005, 1720 с.

3. Вицеларова К. Н., *Словарь по маркетингу*, Армавир 2013, 54 с.

4. Горюнова Г. Н., *Организация производства кинофильмов*, Москва: Искусство 1983, 216 с.

5. Ефимова Т. Ф., *Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный*, Web 03.06.2019 <<https://www.efremova.info/word/klip>>.

6. Ильинский С. В., *Энциклопедический словарь PR и рекламы, Часть I: PR. Реклама. Маркетинг (А-Я)*, Web 05.06.2019 <<https://www.studmed.ru/sergey-ilinskiyenciklopedicheskiy-slovar-pr>>.

7. Капіца Юрій, Ступак Сергій, Жувака Олександр, *Авторське право і суміжні права в Європі*: монографія. Київ: Логос 2012. 696 с.

8. *Медіаосвіта та медіаграмотність: підручник* / Ред. В. Різун, Київ: Центр Вільної Преси 2013. 352 с.

9. *Про авторське право і суміжні права*: Закон України від 23.12.1993 № 3793-XII. Web 04.06.2019 <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3792>>.

10. Рябуха Тамара, *Витоки та інтонаційні складові української пісенної ес-*

тради: автореферат ... дисертації кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Харків 2017, 20 с.

11. Советкина Э. В., *Эстетические особенности музыкальных видеоклипов*: автореферат ... диссертации кандидата искусствоведения: 17.00.03, Москва 2005. 28 с.

12. Станіславська Катерина, *Мистецько-видовищні форми сучасної культури*, Київ 2016, 352 с.

13. Череповська Наталія, *Візуальна медіакультура: розвиток критичного мислення і творчого сприймання*, Методичні рекомендації до медіаосвітнього курсу «Медіакультура» для старшокласників загальноосвітніх навчальних закладів, Київ: Міленіум 2014, 115 с.

14. Шак Т. Ф., *Музыка в структуре медиатекста*, Краснодар 2010, 326 с.

15. Шарифуллин С. Б., *Семантический анализ вербально-инконических текстов (на материале музыкальных клипов)*, [в:] Вестник Красноярского государственного педагогического университета, Красноярск: Красноярский государственный педагогический университет 2010, Выпуск 2, с. 257-261.

16. Шнур Іванна, *Пісенний шлягер як феномен популярної музики другої половини XX – початку XXI століть (на матеріалі радянської та пострадянської естради)*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Київ 2018, 298 с.

17. Штефан Анна, *Відеограма: досліджуємо правову природу*, [у:] *Теорія і практика інтелектуальної власності*, Київ 2011, Випуск 4, с. 16-20.

18. *Clip*, [in:] *Cambridge Dictionary*, Web 06.06.2019 <<https://dictionary.cambridge.org/clip>>.

19. *Video*, [in:] *Cambridge Dictionary*, Web 05.06.2019 <<https://dictionary.cambridge.org/video>>.

Musical Studies

Hanna Kukharyk

**ANCIENT ARCHETYPE IN UKRAINIAN MUSICAL CULTURE:
THE METHODOLOGICAL BASES OF RESEARCH
(ON EXAMPLE OF ARCHETYPE OF REBIRTH)**

Lesya Ukrainka Eastern European National University

Ганна Кухарик

**ПРАДАВНІ АРХЕТИПИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ:
МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ
(НА ПРИКЛАДІ АРХЕТИПУ ПЕРЕРОДЖЕННЯ)**

Abstract: There is researched use of a complex of methods – systemic, culturological, comparative, musical-analytical, hermeneutic, musical-historical. There are outlined works from the previous music research studies – M. Severynova’s work with the archetype-“metaconcept” idea and V. Drahanchuk-Kashaiuk’s work with the idea of “invariant archetypes” and “variant-symbols-archetypes”. The presentation of common and distinctive features in the Rebirth archetype interpretation in various mythological pictures based on the use of these methods is carried out. From this perspective there are considered works that embody the Rebirth archetype images. Special attention is paid to the oratorio *Go. Cry. I’m Calling...* for the soloists, reader, mixed choir and orchestra (1998) by Viktor Kaminskyi using Metropolitan Andrey Sheptytskyi’s texts in Iryna Kalynets’s poetic work for illustrating a hermeneutic method. In conclusions there is predicted the possibility of concluding a coherent panorama and pointing out trends in the interpretation of various archetypal models in music on a similar methodological basis.

Keywords: archetype, Rebirth, Primary-religious myth, Christian myth, Ukrainian musical culture, methodological basis, method

Сучасний соціокультурний поступ, попри його новизну і креативність, спирається на базові психосоціальні одиниці, однією з яких є “архетип”. Будучи закладеними у суспільній свідомості, що пройшла тривалий і непростий шлях розвитку, архетипи впливають на світоглядні установки і поведінкові реакції їх носіїв. Одним із основоположних архетипів є Переродження, що у процесі історії від найдавніших часів до сьогодення набув чітких сенсів, зокрема, у двох провідних культурно-світоглядних мітах – первинно-релігійному і християнському, кожен із яких виражає певні свої, особливі погляди на Переродження

ції їх носіїв. Одним із основоположних архетипів є Переродження, що у процесі історії від найдавніших часів до сьогодення набув чітких сенсів, зокрема, у двох провідних культурно-світоглядних мітах – первинно-релігійному і християнському, кожен із яких виражає певні свої, особливі погляди на Переродження

як універсальну світоглядну одиницю. Ці міти отримали широке втілення у музичному мистецтві, в артефактах народної й академічної культури. Таким чином, видається важливим та актуальним показати трактування вказаного архетипу народною традицією і прослідкувати, який сенс отримав мітопоетичний сенс Переродження у професійній музиці. Визначивши семантику і стилістику втілення архетипу в українському музичному мистецтві крізь призму інтерпретації первинно-релігійного і християнського мітів, можемо зрозуміти, які грані архетипу найбільш повно виражені і в музичному мистецтві, і в національному світогляді. Таким чином, у нашій статті ми спробуємо вирізнити методологічні основи аналізу прадавніх архетипів на прикладі Переродження в українській музичній культурі – крізь призму його семантики у первинно-релігійному і християнському мітах.

Специфіка феномену архетипу в українському музикознавстві є достатньо новою проблематикою, тому його дослідження потребує, насамперед, звернення до філософських і психологічних праць, зокрема А. Бергсона [2], М. Еліаде [18], Л. Леві-Брюля [10], К. Леві-Строса [11], О. Шпенглера [17] та інших вчених світового рівня. Основи методології дослідження спираються на теорію колективного несвідомого Карла Густава Юнга [19]. Культурологічний напрям дослідження представлений чисельними працями, зокрема В. Войтовича [4], Я. Головацького [3], В. Жайворонка [6], Я. Ісаєвича [7], митрополита Іларіона [12], М. Костомарова [9], В. Шостака [16] та ін.

Серед музикознавчих праць “ключовими” для розуміння основних положень дослідження стали праці Марини Севериної, яка висуває ідею про те, що у художній культурі архетип зазнає видозмінення, реорганізувавшись в архетип-“метаконцепт”, котрий пройшов довгий шлях трансформації від первинного образу до художнього символу, концепту культури [15], та Вікторії Драганчук-Кашаюк, яка, користуючись теорією Карла Густава Юнга, вводить поняття “інваріантних архетипів” як первинних, які розгалужуються у своєму розвитку на “варіантні символи-архетипи” [5]. До цієї ж теми також дотичні праці Ольги Бенч [1] та інших учених, у яких робиться спроба пізнати прадавні корені української культури крізь призму архетипального мислення. Разом із тим, у сучасному музикознавстві не вивчено специфіку втілення в музиці Переродження як архетипу – одного з ключових “містичних колективних уявлень” (Л. Леві-Брюль [10]) або “першосмислів” (К. Г. Юнг [20]), які керують суспільним мисленням до сьогодні.

З яких позицій ми підходитимемо до аналізу прадавніх архетипів на прикладі Переродження у задекларованих вище аспектах? Як здійснити інтерпретацію архетипу в українській музичній культурі крізь призму первинно-релігійного та християнського мітів? Відповіді на ці питання у сукупності звертають до комплексу наукових методів, які складають методологічні основи дослідження.

Першим у даному контексті вважаємо за необхідне вирізнити системний метод, завдяки якому

маємо можливість, по-перше, дослідити трактування поняття “архетип” у філософських, психологічних, культурологічних і музикознавчих дослідженнях, і по-друге – подати, на цій основі, характеристику конкретного архетипу, у даному випадку – Переродження.

Сучасні дефініції архетипу більшою чи меншою мірою зводяться до теорії Юнга, який вважав архетипи “першосмислами”, “залишками” початкового душевного досвіду людини, “формами” вираження інстинктів. На думку вченого, архетипами є “успадковані генетично зразки поведінки, сприйняття, уяви і здатні успадковуватись через посередництво культурно-історичної пам’яті” [14, 21], а також “всі наймогутніші ідеї та уявлення людства зводяться до архетипів” [19, 144].

У цій же Юнговій теорії колективного несвідомого обґрунтовано Переродження як архетип, що має п’ять форм. Подамо їх від найнижчої до найвищої: 1) *метемпсихоз* або “переселення душ”; 2) *реінкарнація* – перевтілення зі збереженням пам’яті особистості; 3) *воскресіння* – відновлення плотського тіла після смерті та преображення “тонкого тіла” у стан нетлінності; 4) *відродження* – часткове оновлення в рамцях індивідуального життя заради зцілення, зміцнення та виправлення, або *трансформація* чи *трансмутація* – повне переродження індивідуальності; 5) *непряме переродження* не через власну смерть і відродження, а шляхом участі у ритуалі трансформації (наприклад, у церковній літургії, коли на індивідуума сходить божественна благодать) [20].

Надалі вирізнимо культурологічний метод, застосування якого дає можливість вивчити історію та семантику того чи іншого архетипу у світовій та національній культурах, окреслити актуальні культурологічні аспекти трактування вказаного архетипу у множинності його інтерпретаційних версій.

Завдяки культурологічному аналізу стає зрозумілим, що ряд архетипів, які проявляються в українській культурній традиції, свідчать про первинно-природні витoki національного мислення, що витворили *феномен природної релігійності*. Як відомо, основою первинного світогляду була народна космологія, в якій природні явища трактувалися зрозумілими поняттями й образами. Ключовим у цій системі було положення Сонця у річному колі, “крайні” точки якого визначаються зимовим та літнім сонцестоянням, весняним та осіннім рівноденням, і отримали назви Коляди, Ярила, Купала та Лади. У процесі історії ці уявлення були адаптовані християнською традицією, й у християнській практиці східного обряду вони залишаються жити далі, свідченням чого є свята “подвійного” релігійного трактування, як, наприклад, Коляда-Різдво Христове, Великдень-Воскресіння Христове, Івана Купала, Покрова Богородиці та багато інших.

Серед названих вище первинно-релігійних і християнських свят найбільш вагомими є Різдво, що святкується на зимове сонцестояння й означає народження Сонця-Коляди та Ісуса Христа, і Великдень – Переродження-Воскресіння на весняне рівнодення Природи-Матері і

Сонця-Ярила, а згодом – і Христове Воскресіння. Великдень як початок хліборобського нового року знаменувався багатою фольклорною традицією щедрування, що згодом перейшла у різдвяно-новорічний обряд і поєдналася з колядуванням. Натомість саме Переродження-Воскресіння як нового народження Природи, Сонця, Божественної сили лишилося у колективній свідомості як найсвітліший день року. Окрім слов'янського поклоніння “перероджуваному” Сонцю, подібні до християнської традиції поклоніння воскресаючому Богові існували страсті на честь Мардука у Шумеро-Вавілонії, містерії Озіріса у Давньому Єгипті та ін., що свідчить про глобальність цього архетипу у суспільному мисленні.

Компаративний метод пропонуємо застосовувати при встановленні етапів і специфіки втілення архетипів у музиці в різні історичні періоди, у різних жанрових і стильових версіях. У цьому контексті бачимо декілька рівнів компаративу.

Перший – між творами народної та академічної культур. Можемо порівняти втілення образів, пов'язаних із Переродженням чи іншим архетипом, в автентичному фольклорі та в авторських творах. Це, наприклад, прадавні веснянки та опера *Зима і весна* Миколи Лисенка, кантати *Пори року* Лесі Дичко, *Весна* Мирослава Скорика та *Благодатна пора наступає* Віктора Камінського. Якщо у перших названих творах акцентується природна, первинно-релігійна семантична площина архетипу, то в останніх двох кантатах висувається громадсько-суспільний рівень Переродження, зумовлений

поезіями Івана Франка: “Мільйони чекають щасливої зміни”.

Другий рівень компаративу – між творами, що інтерпретують первинно-релігійний та християнський міти. Наприклад, в опері *Золотий обруч* Бориса Лятошинського священна жертва Захара Беркута сином відкрила шлях до духовного воскресіння божественного символу на колективному рівні, що ілюструється в опері злиттям тем смерті та любови, ляйтмотивів Дажбога та обруча у фінальній сцені.

В опері *Мойсей* крізь призму старозавітної історії та М. Скориком (за І. Франком) показано народження нації у нових образах, сильною та невразливою, могутньою і незалежною крізь ритуал трансформації на рівні народу-суспільства. У чисельних творах християнської тематики показано воскресіння Христа як варіант втілення архетипу Переродження – це *Воскресенський канон* Миколи Дилецького, *Хай воскресне Бог* Дмитра Бортнянського, *Пасхальна Утрення літургія* Кирила Стеценка, *Нехай воскресне Бог* Ганни Гаврилець, *Христос Воскресе* Олександра Щетинського та інші твори.

Третій рівень – у межах однієї культури: фольклорної чи християнської. Маємо на увазі трактування архетипу в автентичних веснянках і в авторських творах, де цитуються або імітується народна пісенність. В автентичних веснянках та інших жанрах обрядової пісенності зустрічаємо, відповідно до форм Переродження, вирізнених К. Г. Юнгом, як правило, “відродження” або “метемпсихоз” (“переселення душ”), якщо у комплексі обряду – то можемо говорити про “переродження.

У кантаті *Пори року* Л. Дичко через відображення первинно-релігійних обрядів показано процес відродження природи після зимової сплячки як “непряме переродження”.

Четвертий – на рівні інтерпретації одного фольклорного джерела або християнського сюжету. До останнього відносимо, наприклад, інтерпретацію псалма 67 (68) *Хай воскресне Бог (Молитва до Чесного Христа)* у творах різних композиторів. Так, в інтерпретації Д. Бортнянського у пасхальному партесному концерті, що є відомим церковним твором, ідея воскресіння – форма архетипу Переродження – постала в урочистості вислову, із використанням контрасту акордовості та імітаційності, хорового *tutti* й ансамблевих епізодів, а звучання кодового слова “воскресіння” викликає почуття великої радості, надії та духовного зміцнення. У концерті Ганни Гаврилець, що не використовується у богослужбовій практиці, та ж ідея показана крізь призму головної лексеми “воскресне Бог” із акцентуванням сенсу “Бог” і синонімічного ряду до нього, що показується багаторазовим повторенням – символікою безкінечності, висхідними стрибками, поступеним мелодичним рухом вгору, нашаруванням голосів у довгих затриманих акордах; у цілому у концерті застосовано поєднання монодичного заспіву і різноманітних, часто імітаційних, прийомів, кластерної акордики, поліфонічних епізодів у клясичній тричастинній формі. Таким чином, два твори виражають два різних підходи до реалізації ідеї воскресіння – форми архетипу Переродження: піднесено-урочистий із високим рівнем узагаль-

нення почуттів, у клясичному дусі “золотої доби” української музики у Д. Бортнянського та в індивідуалізованій постмодерно-неоромантичній стилістиці у Г. Гаврилець.

Для вирізнення іманентних жанрово-стилістичних властивостей музичних творів, в яких втілено архетип Переродження, пропонуємо музично-аналітичний метод, за допомогою якого можемо вивчати семантику і стилістику втілення архетипу Переродження у музиці як інтерпретацію первинно-релігійного та християнського мітів. Це дає можливість застосувати герменевтичний підхід для тлумачення музично-поетичних текстів.

Приведемо приклад ораторії *Іду. Накликую. Взиваю...* для солістів, читця, мішаного хору та оркестру (1998) Віктора Камінського на тексти митрополита Андрея Шептицького у поетичному опрацюванні Ірини Калинець.

Для тлумачення сенсу ораторії, окреслення її герменевтичного кола, насамперед, важливо акцентувати на тому, які особистості, з яким духовним і життєвим досвідом були “задіяні” в її творенні. Це митрополит Української греко-католицької Церкви Андрей Шептицький, що став достойником титулу “українського Мойсея”, “провідника української нації”, політик, депутат Віденського парламенту і Галицького сейму, меценат, просвітник і реформатор Церкви у Галичині – осередку національної духовності у часи бездержавності, двох світових воєн-трагедій та міжвоєнного періоду, коли у підконтрольній більшовицькій владі частині України лютувала каральна машина з голодоморами й знищенням

національного й релігійного духу, що у 1939 році знищила і родину митрополита. Це Ірина Калинець – українська активістка, що народилася у віруючій греко-католицькій родині, письменниця, правозахисниця, філолог, дисидентка, політв'язень 1970-х років советських концтаборів, депутатка Верховної Ради України в часи Незалежності, дружина письменника, дисидента, політв'язня Ігоря Калинця. У життєвому шляху і діяльності Ірини Калинець вбачаємо символічне продовження справи укріплення українського духу, якій присвятив своє життя митрополит Андрей Шептицький. Віктор Камінський – сучасний композитор, чия родина є дружньою з родиною Калинців, знаний як автор ряду творів національно-духовної тематики, у тому числі кантати-симфонії *Україна. Хресна дорога* (1992) та хору *Гагілка* (1993) на тексти Ігоря Калинця, *Героїчної поеми* для сопрано, баритона та симфонічного оркестру (2008) на тексти Ірини Калинець та *Пісні Мойсея* для соліста-баритона, мішаного хору та оркестру (2009), присвяченої Папі римському Бенедиктові XVI, на біблійні тексти у поетичному опрацюванні мисткині, а також аналізованої ораторії, написаної у перше десятиліття незалежності України (1998).

Таким чином, у герменевтичному колі ораторії *Іду. Накликую. Взиваю...* заковано духовну силу митрополита Шептицького та її авторів, чії долі символічно переплелися в сучасній історії творення національної духовності та духовости. Це усвідомлення допоможе глибше зрозуміти сутність твору специфіку його музичної стилістики.

Ораторія, основана на християнських ідеях, крізь призму пророчих текстів митрополита Шептицького, на звертанні до Отця і релігійних роздумах, несе “печат” суворой смиренности та покаяння. Основу музичної мови складають барокова речитативна монодійність, ритмоінтонаційні звороти, притаманні для давнього українського духовного розспіву і канту, що подаються у сольному та хоровому варіантах і звучать сучасно завдяки тонкому постмодерному переінтонуванию. Музика, за словами Любові Кияновської, “частково «перебирає на себе» драматизм пророчого слова митрополита, як і глибинне чуття поетичної молитви за Андрея Шептицького. Композитор [...] тяжіє до графічно чіткої, «чорно-білої» палітри звукових барв, в якій яскраво проступають грані провідних образів...” [8, 336].

Аналіз семантики твору показав, що ідея християнського Переродження через моління і покаяння, за якими слідує благословення, доповнена алюзією до первинно-релігійного архетипного мислення, що яскраво представлено у проповіді митрополита Шептицького: “Іду. Накликую. Взиваю... / щоб по морозі вашого гріха / весна вступила у ваших душах...”. У цьому вбачаємо шлях до ідеї синтезу природного та християнського у трактуванні духовности, що стирає можливі протиріччя і відкриває простір до гармонійності цілісного світосприйняття. Окрім того, на нашу думку, твір втілює синтез ідей соціального Переродження із духовним – за аналогією до віршів із циклу *Веснянки* Івана Франка, які зазвучали у кан-

таті *Благодатна пора наступає* для солістів, мішаного хору та солістів (2006) Віктора Камінського:

Гримить! Тайна дроз
пронимає народи, –
Мабуть, благодатная
хвиля надходить...
Мільйони чекають
щасливої зміни,
Ті хмари – плідної
будущини тіни,
Що людськість,
мов красна весна, оновить...
Гримить!

Таким чином, сенси архетипу як природного, соціального та духовного Переродження тонко і переконано втілює В. Камінський у музичному висловлюванні ораторії *Іду. Накликую. Взиваю...* Це дає змогу глибокого розуміння того, що дають спроби застосування герменевтичного підходу.

І нарешті, музично-історичний метод пропонуємо для окреслення провідних ліній загальної ретроспективи інтерпретації архетипів у музичній культурі. Це дозволяє простежити семантичний і жанрово-стилістичний ракурси їх еволюції. Щодо Переродження, то у творах на основі первинно-релігійного міту насамперед актуалізуються сенси “метемпсихозу”, “реінкарнації”, “відродження” та “непрямого переродження”, що у сучасну добу неодноразово набували і переносного – соціального змісту. Християнський міт та основана на ньому музична культура утвердила ключовою формою “воскресіння”, що пов’язується із домінуванням ідеї Бога, який вмирає і воскресає.

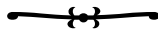
Отже, застосування запропонованого комплексу методів – систем-

ного, культурологічного, компаративного, музично-аналітичного, герменевтичного, музично-історичного, – на нашу думку, дає можливість укласти цілісну панораму і вирізнити тенденції інтерпретації архетипних моделей у музиці, показати спільні та відмінні риси їх трактування у різних мітологічних картинах, у даному випадку – архетипу Переродження в українській музиці крізь призму первинно-релігійного та християнського мітів.

Bibliography and Notes

1. Бенч-Шокало Ольга, *Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції*, Київ: Український Світ 2002, 440 с.
2. Берґсон Анрі, *Творча еволюція* / Переклад із французької Р. Осадчука, Київ: Видавництво Жупанського 2010, 318 с.
3. *Виклади давньослов'янських легенд, або мітологія* / Укладена Я. Головацьким, Київ: Довіра 1991, 94 с.
4. Войтович Валерій, *Українська міфологія*, Київ: Либідь 2002, 664 с.
5. Драганчук Вікторія, *Архетип Ославленої Мадонни у музичному дискурсі: кордоцентризм української не-доли, [у:] Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2015*, Київ: Фенікс 2015, Випуск 7 (18), с. 65-74.
6. Жайворонок Віталій, *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*, Київ: Довіра 2006, 703 с.
7. Ісаєвич Ярослав, *Україна давня і нова: народ, релігія, культура*, Львів 1996, 336 с.
8. Кияновська Любов, *Галицька музична культура XIX–XX століття*, Чернівці: Книги–XXI 2007, 424 с.
9. Костомаров Микола, *Слов'янська мітологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства*, Київ: Либідь 1994, 384 с.

10. Леви-Брюль Люсьєн, *Сверхъестественное в первобытном мышлении*, Москва 1999, 608 с.
11. Леві-Строс Клод, *Структурна антропологія* / Переклад з французької З. Борисюк, Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи" 1997, 387 с.
12. Митрополит Іларіон, *Дохристиянські вірування українського народу: Історично-релігійна монографія*, Київ: Обереги 1994, 424 с.
13. Рощенко Олена, *Діалектика мітологєми і нова мітологія музичного романтизму: автореферат дисертації ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. "Музичне мистецтво"*, Київ 2006, 35 с.
14. Руткевич Алексей, *Жизнь и воззрения К. Г. Юнга*, [в:] Юнг Карл Густав, *Архетип и символ*, Москва: Ренессанс 1991.
15. Северинова Марина, *Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів*, Київ 2013, 299 с.
16. Шостак Віктор, *Етико-світоглядні традиції найдавнішої духовної культури на території України*, Луцьк: Вежа 1999, 188 с.
17. Шпенглер Освальд, *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории*, Том 2: *Всемирно-исторические перспективы*, Москва 1998, 606 с.
18. Еліаде Мірча, *Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і андрогін. Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання* / Переклад Г. Кьорян, В. Сахна, Київ: Основи 2001, 592 с.
19. Юнг Карл Густав, *Проблемы души нашего времени*, Санкт-Петербург 2002, 325 с.
20. Jung Carl Gustav, *Four Archetypes. Mother, Rebirth, Spirit, Trickster* / Translated by R.F.C. Hull, London and New York: Taylor & Francis e-Library 2004, 201 pp.



Iryna Serediuk

**PORTRAITS OF COMPOSERS ON THE TURN
OF THE 19TH – 20TH CENTURY (PIANO CYCLES)**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Iryna Serediuk

**PORTRETY KOMPOZYTORSKIE NA PRZEŁOMIE
XIX – XX WIEKÓW (CYKLE FORTEPIANOWE)**

Abstract: The article is devoted to cyclic program piano opuses with a series of portraits of composers, with the aim of revealing the methods and specificity of the artistic solution of a selected type of creative task. The focus of the analysis is the work of composers of the turn of the 19th – 20th centuries: I. Stravinsky, A. Kazella, E. Sati, M. Ravel. It is revealed that the methods of comparing multiple author's styles cover a significant palette: from allusions, parallels, generalizations through symbolic genres or specific works, tribute, recognition of artistic continuity, to outrageous, paradoxical, puzzle, pastiche, synthesizing semantic signs or the semantic counterpoint of the program and means at the level of categories 'I' – 'Other'. There are specified levels of the author's position in this system.

Keywords: a series of portraits of composers, semantics of individual features of creativity, pastes, stylization, citation

Obraz kompozytora w utworze muzycznym jest tradycyjnie interesującym problemem badań naukowych. Styczną do niej i pochodnym tematem jest spojrzenie jednego twórcy na drugiego przez pryzmat własnej pozycji twórczej. Łączy w sobie sfery kategorii portretu muzycznego, uniwersalny charakter rozpoznawalnych cech indywidualnego stylu twórczego i własny obraz opusu muzycznego autora. Aby rozwiązać ten problem potrzebny jest znaczny transdyscyplinarny aparat naukowy.

Zrozumienie problemu psychologii twórczości, rzut na nią osobowości twór-

czej podjął O. Krywcun [5], natomiast ważne dla niej kategorie semiosfery, intertekstualności i rodzajów komunikacji w najogólniejszym sensie są określone w naukowych koncepcjach Romana Jacobsona [15], jak również i Juria Łotmana [8]. L. Kazanceva [4] uzasadniła kategorie i manifestacje artystyczne portretu muzycznego. Funkcje i klasyfikację odmian znaku-symbolu obecności autora w dziele wyróżniła O. Juferowa [11], a system jego ważnych odmian – dedykacji autorskich badała Wiktoria Bodina-Diaczkow. Studium twórczej samoidentyfikacji – autoportretu kompozytora muzycz-

nego należy do Świetlany Kruze [6] i W. Kudriaszowej [7].

Ponieważ kompleks semiotyczny portretu muzycznego innego twórcy obejmuje podwójne kodowanie (nakładanie dwóch systemów autorskich), ważny z punktu widzenia nauki są badania Oleny Afoniej: «Podwójne kodowanie» w sztuce [...] staje się procesem ustanawiania powiązań semiotycznych, semantycznych, asocjacyjnych i psychologicznych między różnymi systemami kodów. W zmienionych tekstach postmodernizmu [...] kod kulturowy przeformatowując, tworzy ironiczne «mieszanki» kulturowe z różnych epok, stylów i gatunków, wychodząc poza historię, nabywając osobowości, w których “podwójne kodowanie” staje się poszukiwaniem dodatkowych znaczeń” [14].

Wśród dużego korpusu portretów kompozytorskich w muzyce wyróżniają się kompozycje, w których wyświebla się nie pojedynczy obraz, a grupa/galeria obrazów twórców. W tej pracy dokonuje się ich przegląd w celu zidentyfikowania metod i specyfiki wybranego rodzaju zadania twórczego.

Ciekawym przykładem takiego cyklu jest *Trzy łatwe sztuki na fortepian na cztery ręce* I. Strawińskiego, napisane w Szwajcarii (Morges) w 1915 r. na krótko przed ukończeniem pracy nad *Bajką o lisie*. Składa się z trzech numerów, z których każdy jest przyjazną karykaturą na twórcę z bliskiego kręgu środowiska autora. Według wspomnień samego kompozytora pierwszą była *Polka*, która była karykaturą na Siergieja Diagilewa (jego obraz związany był z treserem cyrkowym z harapnikiem w rękach). Skład wykonawców nie był również przypadkowo wybrany, ponieważ bohater utworu wielokrotnie grał na cztery ręce ze swoim przyjacielem Walterem Nouvelem

w obecności I. Strawińskiego. Następnym powstał *Marsz*, napisany na prośbę Alfreda Caselli, zachwyconego neoklasyzmem *Polki* (wzrost popularności autora fowistycznej *Świętej wiosny* był wówczas w zenicie). A. Casella nie tylko sam występował na koncertach w zespołach fortepianowych, ale także wykonał wiele tłumaczeń na cztery ręce światowej klasyki. Ponadto jest autorem dwóch cyklicznych nowo skomponowanych kompozycji fortepianowych na cztery ręce. Pierwszą z nich jest cykl dziecięcy *Laleczki* (*Pupazetti*) (1915), który składa się z pięciu sztuk (*Mały marsz*, *Kołyiskowa*, *Serenada*, *Nokturn*, *Polka*), drugi – *Strony wojny* (*Pagine di guerra*) – “cztery filmy muzycznych” (1915). Tam weszły dzieła, w których wyrażono zasadę marszu-wojownika: “W Belgii: ruch ciężkiej niemieckiej artylerii”, “We Francji: przed ruinami katedry w Reims”, “W Rosji: atak kawalerii kozackiej”, “W Alzacji: drewniany krzyż”.

O ostatnim, trzecim utworze w tryptyku I. Strawińskiego, sam autor powiedział: “Walc jest hołdem dla Erica Sati na pamiątkę naszego spotkania w Paryżu. Sati, bardzo poruszająca i atrakcyjna osobowość, nagle stał się starym i szarym, chociaż nie mniej dowcipnym i wesołym. Próbowałem przekazać w walcu cokolwiek w jego duchu” [10]. Seria asocjatywna kompozytora i tutaj uwarunkowana: E. Satie pracował jako drugi pianista w jednym z paryskich miejsc rozrywkowych (i dlatego gra w zespole była jego zwykłym zajęciem), a wśród jego dzieł w niedalekiej przyszłości był cykl *Trzy wykwiłtne walce przesyconego eleganta* (*Jego talia*, *jego monokl*, *jego nóżki*) portret paradyjny Morrisa Ravela (1914).

Jest zatem jasne, że zamysł dzieła ma realne powody stać się przełomowym, zarówno pod względem kompozycji wykonawczej, tak i wyboru gatunku każdej

sztuki-obrazu, było łatwym do odczytania dla współczesnych wszystkich trzech bohaterów galerii muzycznej. W celu ich odtworzenia kompozytor wybrał środki pewnej konwencjonalnie karykaturalnej semantyki cech ręki autora poprzez pryzmat neoklasycznej stylizacji – celowe dystansowanie się od siebie (ponieważ ta stylizacja nie była w żaden sposób związana z jego własną ekspresją w określonym okresie). Natomiast osobiste, odautorskie przejawia się tutaj poprzez psychologiczną charakterystykę jako maskę, a więc – poprzez fabularny początek. Co ciekawe, że dalsze losy dzieła w dużej mierze torują drogę dla “work in progress” lub “over-opus”, ugruntowanych przez U. Eco i D. Kurtaga: wkrótce kompozytor zaaranżował *Walca* na siedem instrumentów solowych, *Polki* na cymbały oraz mały zespół instrumentalny, *Marsza* na zespół ośmiu-instrumentalny. Ponadto do wersji fortepianowego zespołu wkrótce zostało następnie dodano jeszcze pięć sztuk o planu dydaktycznym, związanych z wrażeniami od podróży do innych krajów (odpowiednio, cykl stopniowo przekształcono w “pięć...”, a następnie – w “osiem łatwych sztuk na fortepian na cztery ręce”, który został po raz pierwszy wykonany przez autora we współpracy z Jose Iturbi w Lozannie). Ostatnie pięć numerów (*Andante*, *Espanola*, *Bałałajka*, *Neapolitana*, *Galop*) zostały później przeniesione do małej orkiestry.

Podobne eksperymenty twórcze są również w dziełach obu kompozytorów przedstawionych w suicie. W swojej twórczości wspomniany wcześniej Eric Satie preferował groteskowo-karykaturalną stylizację indywidualnych stylów (jak w “Trzech wykwiutnych walcach przesyconego eleganta”). Jako mistrz wybryku muzycznego często udawał się do

zagadek muzycznych, testując doświadczoną publiczność. Przemianom parodyjnym podlegają muzyczne cytaty z dzieł wielu kompozytorów (W. A. Mozarta, F. Chopina, F. Schuberta, K. Debussy’ego itd.) w jego cyklu *Te które gryzą i irytują drewnianego durnia* (1913), napisanego do wykonania przez Ricardo Vinesa.

W szczególności w środkowej części trzyczęściowej nr 1 *Tyrolienne turque* motyw *Rondo alla turka* z sonaty A-dur K. nr 331 V. A. Mozarta zmieniono ze względu na zmianę rytmu (z dwustopowego na trzystopowy), gatunku (walc na marsz), faktury (harmonizacja przez akordy septymowe) i rytmiczna augmentacja. Modulacja gatunkowa na żwawy trzystopowy taniec, podobny do lendlera wynika z faktu, że kompozytor prawdopodobnie zaprojektował metrykę siciliany z tematu wariantów pierwszej części Sonaty Mozarta (*Andante*, 6/8) na żwawe tempo rondo, nadając mu względnie orientalny charakter. Sztuka nr 2 “*danse maigre / a la maniere de ces messieurs*”, to sparowany obraz – portret i autorportret, więc łączy w sobie tematy własnych kompozycji (nr 2 z “zimnych sztuk” i nr 6 z “trzech części w kształcie gruszy”), a także parodię na stylizację fortepianową listu fortepianowego jego bliskiego przyjaciela Claude’a Debussy’ego.

W następnej kompozycji *Españaña* powstaje kompleks semantyki zbiorczej, uogólnionej ze względu na etnicznie zabarwiony walc, obraz, którego temat był bardzo rozpowszechniony u ówczesnych muzyków paryskich, który przedstawiony w pracach K. Debussy’ego i M. Ravela oraz E. Chabrier’ego (w szczególności podaje się cytaty z jego rapsodii na fortepianie i orkiestrze *Hiszpania*).

Cytaty zapożyczonych materiałów i fragmenty własnych dzieł w tym cyklu stają się częścią kompleksu zorientowa-

nego na karykaturalny styl indywidualnej semantyki autorskiej i łączą się z autoironią. Dzięki dominacji twórczości kompozytorskiej o charakterze strukturalnym i konstruktywnym, mistrzowskiej grze z cechami gatunkowymi, artystycznemu nadmiernemu zadawaniu puzzli dla wykształconych koneserów, przede wszystkim przed słuchaczami powstaje Eric Sati w parodiowych stylizowanych obrazach swoich postaci-kompozytorów. Znakomitą cechą, podobną stylistycznie do ekspresji stylistyki samego E. Sati, nadał badacz jego twórczości Jurij Hanon: "Sati jest mniej niż kompozytorem, jego muzyka to pinceta, [...] instrument do dokonywania obliczeń z tym światem i jego ludźmi" [12, 5].

Galerię cyklu widzimy także w pracach Alfredo Caselli. W roku 1911 ukończono pierwszy zeszyt dzieł fortepianowych pod tytułem *A la Manière de...* op. 17. Już sama nazwa cyklu jest stylizacją o pochodzeniu literackim: pod tym samym tytułem w latach 1904 – 1909 pojawiła się seria zbiorów pastiszów Paula Rebbe i Charlesa Mullera, pod takimi samymi nagłówkami ukazywały się artykuły w czasopismach w stylu pastisz Marcela Prousta, które zostały następnie opublikowane w postaci zbioru *Lemoine*. Pastisz literacki przewidywał opowiedz tego samego wątku w znanych stylach literackich różnych autorów. Na przykład M. Proust pisał historię swojej literackiej postaci, naśladując twórcze obyczaje O. de Balzaca, G. Flauberta, A. de Reniera, braci Honcourt, A. Saint-Simona i innych. [3, 3-15]. Nagłówek ma na celu skierować czytelnika, aby skupił się na poszukiwaniu zgodności stylów.

W pierwszym zeszycie z cyklu fortepianów A. Caselli sześć kompozycji. Tytułami w nim są nazwiska wybitnych twórców XIX – XX wieku, a podtytuły w

językach francuskim, niemieckim lub łacińskim kierują na gatunkową i obrazową tematykę, która budzi skojarzenia z ich twórczymi priorytetami. Tak, pierwsze z dzieł R. Wagner, z podtytułem w języku niemieckim *Wprowadzenie do trzeciej akcji (Einleitung des 3. Aufzuges)*. W odpowiedni sposób nazwano kolejne dzieła: 2. *Gabriel Fore. Romans bez słów (Gabriel Fauré: Romans sans paroles)*; 3. *Johannes Brahms: Intermezzo*; 4. *Claude Debussy: Antrakt do dramatu (Claude Debussy: Entr'acte pour un drame en preparation)*; 5. *Richard Strauss: Dokuczliwa Symfonia (Richard Strauss: Symphonia molestica)*; 6. *César Franck: Aria*.

Na przykład w kompozycji nr 4, w przeciwieństwie do tego, co napisano w podtytule, autor cyklu nie tylko konsekwentnie stylizuje znaczący ekspresyjny arsenał kompozycji fortepianowych utworzonych przez impresjonistyczny styl K. Debussy'ego (samowystarczalność jednogłosnej serii melodycznej, efekt duplikacji akordów odstępow, pastelowa dynamiczna paleta itp.), ale także odsyła się do bezpośrednich cytatów (*Serenada z Suity dla fortepianu*) i wyrazistych aluzji fakturowo-kolorystycznych do *Zatopionej Katedry* z pierwszego zeszytu *Preludium*.

Natomiast w nr 5 twórca już w samej nazwie bawi się z nazwą kompozycji R. Straussa (*Symphonia domestica – Symphonia molestica*), nadając jej zasadniczo inną treść figuratywną i emocjonalną. W sztuce autor odtwarza środki harmoniczne i fakturalne, odważnie syntetyzując materiał *Symphonia domestica* i poemat symfoniczny *Życie bohatera*).

Kompozytor powrócił do idei powtarzania stylizacji w 1913 r. W drugim zeszycie z cyklem o tej samej nazwie op. 17b, napisanym we współautorstwie z M. Ravelem. Do niego weszło dwie sztu-

ki A. Caselli: *Vencan D'Endi: Preludium do ascetycznej popołudniowej przerwy*, która odsyła do humorystycznego śpiewu nazwy słynnego symfonicznego preludium K. Debussy'ego. Kompozycja Morris Ravel: *Almanzor*, czyli *Wesele Adelaidy* odtwarza stylistykę cyklu *Szlachetne i sentymentalne walce*, na podstawie których został utworzony balet *Leibald i Adelaide*. Wybrane dzieło ma również ukryte symboliczne odniesienie do baskijskich korzeni M. Ravela, a także stylizuje twórcze pismo współautora zeszytu fortepianowego.

Tak więc praca polegająca na pośredniczeniu stylu kompozytora innego twórcy odbywa się poprzez karykaturalne przedstawianie, ironię, z użyciem przesunięcia pola semantycznego programu literackiego, poprzez prześpiewanie tytułów programu, cytowanie i samocytowanie, stylizację i kombinację charakteru w celu scharakteryzowania indywidualnego stylu opusów, paradoksalnego zestawienia symboliki programu i stylistyki.

Znacznie później kompozytor będzie kontynuował mistrzowską praktykę stylizacji pastiszu w dywersyfikacjach *Scarlattiana* na fortepian koncertowy i trzydzieści dwa instrumenty oraz Paganinia na orkiestrę (1942). Ostatnie dzieło wkrótce został ponownie przemyślany w gatunku jednoaktowego baletu *Róża marzeń*.

Natomiast dyptych portretów kompozytorskich, przedstawionych w tym cyklu przez M. Ravela mają własne cechy stylistyczne. Pierwszą kompozycją drugiego zeszytu jest *Borodin. Walc* (*Allegro giusto, Des-dur*). Prototypem do naśladowania był prawdopodobnie *Mazurek* z *Suity* na fortepian, poświęcony hrabinie Louise de Mercy-Argenteau, gorącej zwolennicze i popularyzatorowi muzyki rosyjskiej we Francji. Ze względu na intonację w

nim zawarte echa intonacyjne, liryka i orientalizm właściwy choru *Leć na skrzydłach wiatru* i kawatynie Konczakównie z 2 aktu sztuki *Księżę Ihor*. Jednak w wersji M. Ravela kompozycja pozbawiona jest żywiołowości i serdeczności, jej bardziej charakterystyczna jest sroga wykwintność "szlachetnych i sentymentalnych walców". Tak więc, stylizacja pokazuje zatem efekt maski, zachowując rozpoznawalne cechy twórczej osobowości jej autora.

W inny sposób rozwiązano artystyczne zadanie nr 3 *Emanuel Chabrier. Parafraza arii Gounod* (z 2 aktu sztuki *Faust*). Tutaj kompozytor przyjął za podstawę pomysł stworzenia portretu w portrecie (reprodukcja stylistyki E. Chabrier'ego opartej na parafrazie Ch. Gounod'ego na arii Siebla z 2 aktu sztuki *Faust*). W kompozycji są cytowane i jego oryginalne dzieła – sztuki *Pejzaż* i *Melancholia* z cyklu *Dziesięć malowniczych sztuk*. Tak więc ogólny obraz łączy w sobie sposób pokazanie cech trzech francuskich kompozytorów różnych generacji na trzy sposoby: poprzez cytowanie, parafrazę i stylizację. Dla obu dzieł jest charakterystycznym oderwana, nieco ironiczna reprodukcja romantycznych wyobrażeń i słownictwa w muzyce poprzednich pokoleń twórców.

Uwzględnienie indywidualnych podejść do reprodukcji semantyki poszczególnych stylów kompozytorskich przez innych kompozytorów w dziełach twórców, związanych głównie z życiem muzycznym Paryża w XIX – XX wieku, pozwala nam na pewne podsumowania. U podstaw reprodukcji galerii portretów kompozytorów leży idea zasady gry, która staje się wieloaspektowym wcieleniem. Ton wypowiedzi autora obejmuje przede wszystkim ironię, karykaturalne przedstawienie, groteskę, dystansowa-

nie własnej pozycji twórczej od odtwarzanego materiału. Komunikatywnymi składnikami pola semantycznego są środki cytowania, stylizacja środków ekspresji, aluzje gatunkowe, podobieństwa, symbolika i zmiana akcentu w nazwach programowych, wypaczenie i rozwarstwienie. Metody porównywania wielu stylów różnych autorów obejmują znaczną paletę: od aluzji, podobieństw, uogólnień poprzez przełomowe gatunki lub konkretne dzieła, okazywanie hołdu, świadomości artystycznego dziedzictwa (I. Strawiński, M. Ravel) do epatażu, paradoksu, zagadki rebusu (E. Sati, A. Casella), różnorodności pastiszu (A. Casella, M. Ravel), syntetyzowania znaków semantycznych lub kontrapunktu znaczeniowego programu i zasobów na poziomie kategorii 'Ja' – 'Inny' (E. Sati, M. Ravel). Zasadniczo inny element stanowi element pozycji autora w tym systemie: konsekwentna autobiografia, autoironia, rozpad naśladowania powtarzalnej stylistyki, udział w paradzie zdejmowanych masek, zachowanie ukształtowania twórczej pozycji swojego "Ja", warunkowe usunięcie z kontrastów stylistycznych.

Bibliography and Notes

1. Бодіна-Дячок Вікторія, *Авторська присвята як феномен музичної культури: художні функції та класифікація*. Київське музикознавство. Культурологія і мистецтвознавство: Збірник статей, Випуск 41, Київ 2012, с. 78-88.
2. Грабовська Оксана, *Особливості виконавської інтерпретації фортепіанних циклів Богдани Фільци*, [у:] Наукові збірники Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка 2015, Випуск 36, с. 108-116.
3. Захарбекова Ирина, "A la manière de...": о некоторых особенностях стилизации у Мориса Равеля, [в:] *Записки РАМ им. Гнесиных* 2017, № 3 (22), с. 3-15.
4. Казанцева, Л. П., *Музыкальный портрет*, Москва: Консерватория 1995, 124 с.
5. Кривцун Олег, *Личность художника как предмет психологического анализа*, [у:] *Психологический журнал* 1996, Том 17, № 2, с. 99-109.
6. Крузе С. В., *Автопортрет как форма самопознания личности художника*, диссертация ... кандидата философских наук, Ростов-на-Дону 2004, 133 с.
7. Кудряшова В., *Портрет в портрете к вопросу о стилевом взаимодействии в сюите-парафразе первой половины XX века*, [в:] *Труды русской антологической школы*, Выпуск 1 / Ред. Е. Земскова.
8. Лотман Юрий, *Автокоммуникация: "Я" и "Другой" как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры)*, [в:] *Idem, Семиосфера*, Санкт-Петербург 2000, с. 159-165.
9. Петухова Светлана, *К истории создания «Лабиринтов» Николая Сидельникова: орбита мастера*, [в:] *Искусство музыки: теория и история* 2013, № 7 (июнь), с. 46-55.
10. Стравинский Игорь, *Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии*, Москва: Музыка 1971, 413 с.
11. Юферова Ольга, *Монограмма в музыкальном искусстве XVII – XX веков: диссертация ... кандидата искусствоведения*, 17.00.02. "Музыкальное искусство", Новосибирск 2006. 239 с.
12. Ханон Юрий, «Не современная Не музыка», [в:] *Современная музыка* 2011, №1 с. 5-8.
13. ΣΥΜΠΟΣΙΟΝ. Зустрічі з Валентином Сильвестровим / Укладач А. Вайсбанд, К. Сігов, Київ: Дух і Літера 2013, 404 с.
14. Aphonina Olena, *Cultural Code and «Double Coding» in Art*, [у:] *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 2 (2016), с. 76-80.
15. Jakobson Roman, *Closing Statement: Linguistics and Poetics*, [in:] *Style in Language* / Ed. by T. A. Sebeok, Cambridge MA 1960, pp. 350-377.

Svitlana Kysla

**VAKHANKA'S VOCAL ROLE IN THE *NOKTURN'S* OPERA
OF MYKOLA LYSENKO: THE PROBLEM OF STAGE INTERPRETATION**

Reinhold Glière Municipal Academy of Music, Ukraine

Світлана Кисла

**ВОКАЛЬНА ПАРТІЯ ВАХАНКИ В ОПЕРІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА
НОКТЮРН: ДО ПРОБЛЕМИ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Abstract: Bacchanka's vocal role in the *Nokturn's* chamber opera of Mykola Lysenko has many options of stage interpretation. The article deals with the problem of performing works of the Ukrainian romantic repertoire through the prism of the female role of Bacchanka in M. Lysenko's last opera. Influence of different interpretations of performing strokes, different directing conductor-directing models and their embodiment in the submission of the image of Bacchante. The importance of executive interpretation in understanding and disclosing the psychological state of the heroine.

Keywords: Mykola Lysenko, stage interpretation, chamber opera, image, role, vocal part

У запропонованій статті спробуємо розглянути сценічні інтерпретації у постановках опер українських композиторів. Зокрема, важливим видається процес усвідомлення функції жіночих образів “другого пляну” у драматургії музично-театрального твору. Новим ракурсом зазначеної проблематики слугує розгляд саме гендерного аспекту амплу співачки, зокрема й моменти психо-фізичного стану, що вдало відображено в унікальній оперній мініатюрі *Ноктюрн* видатного українського композитора Миколи Лисенка.

Ми спробуємо систематизувати усі характерні засоби акторсько-сце-

нічної виразності, що закладені в композитором у партії Вахханки в опері *Ноктюрн*.

Дослідженню творчості Миколи Лисенка та, водночас, питанням сценічної інтерпретації в українському музичному мистецтві присвячені наукові розвідки українських музикознавців, а саме: В. Москаленка [17], В. Чаговця [25], Т. Булат [8], А. Рудницького [22], Р. Савицького [23]. Єдиною спеціальною роботою, що розглядає особливості опери Лисенка *Ноктюрн* у перспективі стильових тенденцій Модернізму, є стаття І. Вавренчук [9]. Тому нагальним видається питання наукового

та практично-інтерпретаційного погляду на амплу та роль Вакханки – найбільш загадкового та привабливого персонажу опери М. Лисенка. Важливою стороною дослідження є й визначення параметрів інтерпретування. Так, останніми роками спостерігаємо динамічний розвиток напряду історично-поінформованого виконавства, що є, безумовно, позитивним фактором сучасної виконавської практики.

Перед українськими виконавцями, які у своєму репертуарі мають переважно твори закордонних композиторів, гостро стоїть питання про виконання саме української музики. Таким “тіньовим” твором є опера-хвилинка, за авторським визначенням – одноактна камерна опера Миколи Лисенка *Ноктюрн*. Це останній сценічний опус мистця, який був написаний 1912 року на лібрето Людмили Старицької-Черняхівської. Це – особлива і, навіть, загадкова Лисенкова опера. Адже мистець презентує камерний сценічний твір, у якому цілковито відсутні: “обов’язкова” оперна інтрига, елементи активної дії та конфлікт. Але опера не сприймається як недосконала або недовершена. В творі наявні п’ять дійових осіб, які складають сюжетні пари: Цвіркун і Цвіркунка, які презентують себе в маленьких вихідних аріях, що переростають у дуети згоди і кохання; Панночка й Офіцер – вони також мають арії-презентації та дует згоди. Окремої уваги заслуговує образ Вакханки. Вона – немов чужорідне тіло, яке штучно привнесене в оперу. В її вокальній партії міститься унікальний інтонаційний рельєф, гнучкий метроритм, які змальовують чу-

довий образ, незвичний характер. М. Лисенко навмисно виокремлює героїню опери розмаїттям штрихової та образної палітри. Якщо названі пари мають лише певні клішовані почуття і співають: “сумую, тужу, чекаю на кохання – радію взаємному коханню”, то Вакханка має кілька епізодів, які вибудовано у єдиній динаміці, які незвично розширюють її інтонаційний та сценічний образ.

Антін Рудницький наголошував: “Із погляду суцільності музичного оформлення й музичної мови, *Ноктюрн*, мабуть, найдозріліший зі сценічних творів Лисенка” [23, 9].

Цікавим є сценічне життя твору. Хоча ця опера і не мала такої шаленої популярності як *Тарас Бульба*, тим не менш, вражає географія і регулярність звернень до цієї дивної, фантастичної, часом мало зрозумілої опери. Наведемо невеликий перелік основних ключових точок сценічного життя *Ноктюрну*.

Перше виконання опери було здійснено вже після смерти композитора в Києві у клубі “Родина” вокалістами-аматорами у супроводі двох фортепіано. Відомо, що М. Лисенко не залишив оркестрового варіанту опери, тому існує низка її оркестровок, зокрема: Ф. Воячека Я. Степового, С. Людкевича тощо.

Відомо, що опера впевнено завоювала сценічні майданчики. Так, у сезоні 1913 – 1914 років Київський міський театр виконав *Ноктюрн* у оркестровому рішенні Ф. Воячека, диригував – пан Позен, балетмейстером виступив пан Романовський. Оперні партії виконували: Файнберг-Горська (Панна), Інна Бурська (Вакханка), Коссарт (Офіцер), Ліскова і Кирієвська (Цвіркуни).

Плідним на постановки був 1920 рік. Спочатку, 5 вересня 1920 року у Львові презентували оперу з оркестровою Станіслава Людкевича, який і диригував в той вечір, режисером був Йосип Стадник. У головних ролях виступали Софія Стадник, Олександра Любич-Парахоняк та Роман Прокопович-Орленко [21, 279]. Той ж осени у Ромнах (Чернігівська область) відбулося виконання опери *Ноктюрн* українською трупною місцевого театру під керівництвом Івана Кавалерідзе в зимовому театральному будинку “Просвіти”.

Багатими на звернення до останнього твору Миколи Лисенка були театри Львова. Так, 4 квітня 1937 року у місцевому Міському театрі представлено оперу в новій редакції. Виконавці вистави Ольга Лепкова, Ольга Сушко, Софія Гавришук, Марія Сенишин, Лев Рейнарович, “Студіо-хор”, кляса ритміки Оксани Драгомирецької, оркестр Інституту та членів Львівської філармонії. Режисеркою була Леся Кривицька, диригентом – Микола Колесса. Ця постановка мала і рецензії у пресі. А. Рудницький писав про виконання партії Вакханки: “П[анна] О. Лепкова, – пише він, – розспівалася після початкового легкого тремоля, як соловейко – виказуючи знамените опановання цієї найбільш важкої в тій опері партії, і її стилістичне оформлення. Голос її звучав м’яко і видатно” [22, 9].

Варто відмітити цілу низку виконань львівських мистців у роки Другої світової війни. Так, у 1942 та 1944 роках відбулися постановки Львівського оперного театру; у грудні 1942 року – радіо-трансляція у Львові. 1943 року була здійсне-

на постановка у місті Дрогобичі. 6 квітня 1947 року у рамках концерту до 105-річчя від дня народження М. Лисенка у Львівській консерваторії було виконано його оперу *Ноктюрн*. І, звісно, неможливо оминати постановку 1958 року, здійснену Львівською консерваторією із залученням оркестру львівської філармонії під орудою диригента Миколи Колесси. Важливо, що запис цієї постановки зберігся і донині, але без зазначення вокалістів, які співали основні партії. Цікавим тут є прочитання образу Вакханки. Звучить вона експресивно, з гострими *detashe* та нарочито глісандуючими вокалізами. Східний акцент образу героїні втілюється завдяки ладовим барвам і незвичним люфт-паузам (ефектним зупинкам у співі), наприклад на словах “пекучий день”, які є нехарактерними для традиційного виконання ролі, що вносить надмірну граничну імпульсивність в образ і без того палкої Вакханки.

Відомо також і про “закордоне життя” опери. Так, зокрема, у 1938 році у Нью-Йорку (США) була здійснена постановка опери Лисенка *Ноктюрн* під керівництвом Романа Придаткевича.

Звісно, Київ також є лідером серед звернень до цієї камерної опери. Відомою мистецькою вдачею є постановка 1991 року. Грав симфонічний оркестр українського радіо під орудою Івана Гамкало. Партії виконували: Вікторія Лук’янець (Панна), Микола Коваль (офіцер), Світлана Кисла¹ (Вакханка), Людмила Семе-

¹ До речі, авторка цієї статті – заслужена артистка України, співає партію Вакханки на загадуваному запису опери.

ненко (Цвіркунка), Кузьміна Тетяна (Цвіркун).

Пізніше, до твору Лисенка зверталась і молодь столиці. Так, 21 березня 2000 року у приміщенні Будинку вчителя у рамках щорічного мистецького фестивалю “Шевченківський березень”, опера була поставлена силами студентів кляси Т. Коваль та Київського державного музичного училища ім. Р. Глієра, а 18 травня 2002 р. у тому ж складі – у Національному музеї-заповіднику Т. Шевченка у Каневі.

Чим же опера *Ноктюрн* вабить виконавців і слухачів? Насамперед, своєю декоративністю, незвичністю і нетрадиційністю. Партія Вакханки – ось основна “родзинка” камерної Лисенкової опери. Мене, як виконавиці ролі Вакханки, неабияк здивувала вокальна партія мого персонажу. Помітним є особливе ставлення композитора М. Лисенка до ролі Вакханки. Ця оперна партія єдина ним представлена досить оригінально. На відміну від інших персонажів – не стільки однією замкненою та стислою вихідною арією, як розлогою вокальною сценою. Сцена Вакханки включає низку епізодів, це – сім окремих музичних фрагментів, які, з одного боку, різні за характером, настроєм, а з іншого – скріплені спільними рисами у засобах музичної виразності: є дрібні тривалості, хроматичні пасажі, рецитації на одному звуці, вокалізи на голосні звуки тощо.

Симптоматично, що Вакханка є найфантастичнішим образом в опері з-поміж інших “персонажів”, які співають в опері (у вигляді портретів та цвіркунів, які оживають). Поява Вакханки відкриває другу сцену

опери. Важливими є ремарки композитора у клавирі опери: “Б’є дванадцять годин. Раптом виноград на статуї вакханки займається червоним світлом. Статуя розплющує очі і оживає”. Оперна статуя, що оживає та приймає участь у дії, не є інновацією Лисенка. Яскравим винаходом світової оперної драматургії є образ Командора із опери Вольфганга Амадея Моцарта *Дон Жуан*. Різниця двох образів – лише у їх семантичному наповненні. Вакханку можна радше ототожнити з Дон Жуаном. Вона не просто чекає на кохання, вона *знає* що таке кохання і хто такий коханець, що вона й оспівує у власній арії-сцені. Цей персонаж контрастує та відтіняє образ Панни з портрету, що оживає і співає. Панна марить плятонічним коханням, Вакханка, навпаки, оспівує фізичну любов. В тексті її партії з’являються такі собі “свідчення плоті” як: “я палкіша за самум”.

Важливо, що експозиція образу Вакханки відбувається у третьому епізоді у стилі італійської арії-*brindisi*. Це привносить у загальний настрій таємничої романтичної опери Лисенка *Ноктюрн* радісні емоції свята. Це надає образу багатошаровості і додаткової змістовності, бо поруч з приреченістю на самотність (Вакханка єдина в опері не має пари), у образі служниці Діоніса виріє пристрасть, що єднає Вакханку з тим самим Дон Жуаном.

У епізодах, де Вакханка оспівує палке та пристрасне кохання, пригадується прекрасна Кіпріда, а не Афродита. Таке точне етнічне, та навіть діалектне ім’я богині, знаходить підтримку у виразному оркестровому супроводі, адже там звучить

імітація гри, арпеджовані акорди прадавніх музичних інструментів, зокрема ліри. Використання ладів давньої Греції, зокрема дорійського та лідійського, знову ж апелюють до грецької архаїки, що так вдало відтворена Лисенком. Хроматика разом із орнаментикою вокальної партії адресують до стилістики так званого “європейського сходу”.

Чим же є складною партія Вакханки? Головне – знайти баланс між східним кольоритом вокалізації окремих епізодів вокальної сцени головної героїні і європейським модусом самої опери. Різноманітні пасажі, кольоратурні розспіви, прикраси, мелізми – все потребує уваги і зосередженості від виконавця. Адже є небезпека “розмазати виконавський штрих” і загубити філігранність мелодичної лінії. З іншого боку, механістичне штаповане виконання *tempo rubato* та академізм провокують сухе і невідповідне стилю та задуму композитора, вокальне виконання, певну стигматизацію партії.

Не менш важливими є метро-ритмічні координати. Складний ритмічний малюнок, вишукані синкопи, чергування септолей, тріолей, вимагають від виконавиці неабиякої технічної підготовки. На нашу думку, безперечно важливою є чітка артикуляція усіх прикрас і випсаного у нотах вокалізу, яка мусить бути м'яко огорнута оксамитним тембром голосу. У власній виконавській практиці авторка цієї статті кінцеві мотиви кожної фрази (їх бажано не рубити), – залишала м'якими і дещо уповільнювала рух. Усе це, на наш погляд, створює ефект східного томління, пристрасної задово-

леності. Вакханка у плястиці – це істота з м'якими і плавними рухами граційної кішки.

Отже, оперний текст – це складне комплексне явище, яке породжується взаємодією звукового, вербального та візуального субтекстів. Завдання виконавиці партії Вакханки в опері Миколи Лисенка зводяться до напруженої підготовчої роботи не тільки у подоланні вокальних труднощів, а й у інтелектуальному осмисленні ключових загадок ролі. На наш погляд, вони зводяться до наступного: розкодувати приховані сенси, правильно зчитати засоби музичної виразності та подвійні шифри у вокальній партії. Саме це надасть змогу відчутти і вірно втілити образ своєї героїні, не забуваючи при цьому про власну індивідуальність та артистизм.

Bibliography and Notes

1. Андрієвський Віктор, *В соту річницю народження М. Лисенка*, [у:] “Львівські вісті” 1942, Число 47, 4.03, с. 2.
2. Андрієвський Віктор, *Микола Лисенко (1842 – 1942)*, Львів: Українське видавництво 1942, 63 с.
3. Барвінський Василь, “Ноктюрн” *М. Лисенка і “Вечорниці” П. Ніщинського на сцені великого театру*, [у:] “Новий час” 1937, № 78, 10 квітня, с. 8.
4. Барвінський Василь, *Музичне життя Львова в квітні і травні*, [у:] “Наші дні” 1944, № 4-5 (квітень-травень), с. 15.
5. Барвінський Василь, *Перед виставою опери Лисенка “Ноктюрн” та “Вечорниці” П. Ніщинського у Львові*, [у:] “Новий час” 1937, № 69, 30 березня, с. 4.
6. Барвінський Василь, *Прем'єра опери-хвилинки М. Лисенка “Ноктюрн”*,

[у:] "Львівські вісті" 1944, № 109 (828), 14-15 травня, с. 3-4.

7. Богуславская В., *Нескучная классика в Харьковской опере: Лебединая песня Николая Лысенко*, Web. 20.11.2019. <<http://izvestia.kharkov.ua/on-line/18>>.

8. Булат Тамара, *Николай Лысенко*, Київ: Музична Україна 1981, 118 с.

9. Вавренчук Ірина, *Опера-хвилінка "Ноктюрн" Миколи Лисенка (ескіз української музичної сецесії)*, [у:] *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*, № 1, Харків 2015, с. 4-8.

10. Дяченко Василь, *М. В. Лисенко*, Київ: Музична Україна 1968, 119 с.

11. *Енциклопедія сучасної України*, Web. 20.01.2018. <http://esu.com.ua/search_articles.php?id>.

12. *Зі Львова і краю: "Ноктюрн" М. Лисенка у радіо*, [у:] "Краківські вісті" 1942, № 69 (516), 2 квітня, с. 4.

13. Кривицька Леся, *Повість про моє життя (Спогади артистки)*, Київ 1958, 102 с.

14. Лисенко Іван, *Словник співаків України*, Київ 1997, 362 с.

15. Людкевич Станіслав, *Камерно-інструментальні твори та опера-хвилінка "Ноктюрн" М. В. Лисенка*, [у:] *Idem, Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Ред. З. Штундер, Том 1, Львів 1999, 496 с.

16. Микола Лисенко, *Бібліографія: Науково-допоміжний бібліографічний покажчик* / Упорядники І. Негрейчук, Р. Скорульська, М. Чуєва, Харків: Фоліо 2009, 223 с.

17. Москаленко В., *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*, Київ 1994, 111 с.

18. Нижанківський Нестор, "Ноктюрн" і "Вечорниці", [у:] "Українські вісти" 1937, № 77 (415), 9 квітня, с. 4.

19. *Новинки. Програмки. Вистави "Ноктюрна" і "Вечерниць"*, [у:] "Новий час" 1937, № 73, 3 квітня, с. 9.

20. "Ноктюрн" у радіо, [у:] "Львівські вісті" 1942, № 69, 2930 березня, с. 3.

21. Паламарчук Оксана, *Музичні вистави львівських театрів (1776 – 2001)*, Львів 2007, 448 с.

22. Рудницький Антін, *Муз. Т-во ім. Лисенка: Лисенко "Ноктюрн" і Ніщинський "Вечерниць"*, [у:] "Діло" 1937, № 75, 6 квітня, с. 9.

23. Савицький Роман, *Лисенка "Ноктюрн" і Ніщинського "Вечерниць"*, [у:] "Українська музика" 1937, № 4 (червень), с. 56.

24. *Українська музична культура: від джерел до сьогодення*, Харків: Основа 2002, 400 с.

25. Чаговець Всеволод, *М. В. Лисенко*, Київ: Мистецтво 1949, 35 с.

Oleh Kolubayev

**THE TRADITIONS OF THE POPULAR LYRICS OF GALICIA
IN THE DYNAMICS OF THE POST-WAR DECADES**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Oleh Kołubajew

**TRADYCJE POPULARNEJ PIOSENKI GALICYJSKIEJ
I DYNAMIKA JEJ ROZWOJU W POWOJENNEJ DEKADZIE)**

Abstract: After the annexation of Western-Ukrainian lands to Soviet Ukraine, as in the post-war period, the development of the traditions of the popular song of Galicia undergoes certain mimicry. In the difficult unfavorable ideological conditions, artists, formed by high professionalism, elite cultural inquiries of the intellectual environment of the first half of the XX century continue the pre-formed line in entertaining songwriting in the new original works and the text versions of modern times.

Analyzing the peculiarities of the popular pop song of the post-war decades in the Western Ukraine, we are observing social tendencies which bring to creation of cultural opposition to ideological oppression, interference of authorities in the sphere of personal freedom, information and artistic isolation, caused by the conditions of the Iron Curtain. The popular musical art becomes one of the tools of social resistance as the most massive social sphere sections.

Keywords: pop song, entertaining song genres, popular Galicia song, post-war period

W radzieckiej Ukrainie, z chwilą wejścia ziem zachodnich w skład ZSRR, sztukę popularną prezentowali przedstawiciele akademickiej estrady, zespoły, solowi piosenkarze, małe i duże orkiestry jazzowe, żeńskie zespoły wokalne, które wykonywały pieśni w stylu miejskiego romansu i estradowo-akademickiego śpiewu solowego. Do wykonania podobnego repertuaru nierzadko dołączali profesjonalni wokaliści z klasyczną szkołą wokalną. Pod hasłem demokracji samo pojęcie „pieśni estradowej” stopniowo zamieniano „pieśnią ma-

sową” z odpowiednią tendencją co do profesjonalnego poziomu wykonania, mistrzostwa kompozycyjnego i poetyckiego, podporządkowując ją wymogom ideologicznej doktryny. Natomiast wiodące tendencje rozrywkowych gatunków piosenek pozostawały po drugiej stronie żelaznej kurtyny.

Należy pamiętać, że powstawanie popularnych piosenek estradowych, jako demokratyczna i rozpowszechniona forma małej sztuki, staje się środkiem wpływów ideologicznych. Analizując genezę działalności zespołów wokально-instru-

mentalnych w kontekście ewolucyjnych procesów różnorodnej sztuki Ukrainy, Swietłana Czernikowa zauważa, że termin „estrada” samej epoki sowieckiej: „Przed wszystkim wiąże się z narodzinami prekursora sztuki współczesnej na sowieckiej Ukrainie i staje się zwiastunem techniki PR w kierowaniu masami. W rzeczywistości aktywista (zwykle lokalny działacz związków zawodowych) przejął ideologiczną kontrolę nie tylko nad świętami, ale także nad życiem codziennym społeczeństwa [8]. Pod wpływem tych czynników nieuchronnie zmieniają się aspekty funkcjonowania rozwiniętej sfery muzycznej powojennego Lwowa.

Świadectwem rozwiniętej tradycji estradowej w okresie umocnienia się władzy radzieckiej są statystyki z pierwszego roku istnienia filharmonii: agencja koncertowa odnotowała w mieście i regionie prawie 1973 koncerty, z czego 53 to koncerty symfoniczne, a około 1387 – estradowe. W okresie powojennym piosenka estradowa kultywowana jest w działalności Lwowskiego Państwowego (Obwodowego) Teatru Estrady i Miniatur oraz zespołu filharmonii „Lwowska Estrada” (założona w 1946) pod kierunkiem Feliksa Muchy, składająca się z 25-osobowego zespołu, którego podstawą byli artyści Moskwy, Leningradu, Kijowa, Charkowa. W skład grupy wchodził także śpiewacy M. Wodianyj, J. Dembska, wykonawczynie rosyjskich pieśni ludowych N. Kopaczowa, kwartet męski – „Kwartet Jewhena” oraz wielu solistów. W pierwszych latach rządów radzieckich słynna Lwowska Orkiestra „Tea Jazz” pod kierownictwem H. Warsa, była nadal wyrazicielem „nowych trendów” europejskich w kraju, który znajdował się już za żelazną kurtyną [5, 10].

W pierwszych latach władzy radzieckiej (1939 – 1941) zespół Lwowskiego

Teatru kontynuował aktywną działalność koncertową, występując w Odessie, Kijowie, Kursku, Woroneżu, Moskwie, Leningradzie (dwukrotnie), Jarosławiu (1939), Charkowie, Proskurowie, Kamieńcu Podolskim (1940), Tbilisi, Erewaniu, Baku, Swierdłowsku, Czelabińsku (1941). Na Ukrainie koncertował do 1941 roku (ostatni występ odbył się w Kijowie 20 kwietnia).

Kiedy przybył do Moskwy (1940), zespół nagrał utwory z udziałem Renaty Jarosiewicz i dwóch najpopularniejszych polskich gwiazd – Eugeniusza Bodo i Alberta Harrisa. Pierwszy z nich, zatytułowany *Spróbuj oszukać swoje serce*, nagrany wspólnie z Leningradzką Orkiestrą Jazzową pod dyrekcją Aleksieja Semenowa, zawierał rosyjskojęzyczne tłumaczenie czterech piosenek H. Warsa z okresu międzywojennego. Były szczególnie popularne wśród radzieckich słuchaczy: *Na pierwszy znak* (H. Wars – P. Grigoriew, solistka – R. Jarosiewicz), tango *Zapomnienie* (H. Wars – P. Grygoriew, solista A. Harris), fokstrot *Nie wiem nic* (H. Wars – F. Refren) i *Pożegnalna piosenka lwowskiego jazzu* (H. Wars – P. Grigoriew, solista – E. Bodo). Ponadto został nagrany w studio Recording All-Union Radio Committee utwór J. Gershwina (fokstrot *On i kontrabas*) oraz ścieżka dźwiękowa do filmu *Sen* w reżyserii M. Romma (film wszedł na ekran w 1943 r.) [6, 22].

Przed wybuchem wojny wytwórnia Gramplattrest miała tylko niewielką część planowanego nakładu, z etykietami na tablicach zawierających nazwiska wykonawców i autorów nagranych dzieł. Następnie, gdy po najtrudniejszym dla kraju okresie wojny wznowiono wydawanie płyt, wytwórnia Apreliwskiego kontynuowała wydawanie nagrań z polskiego repertuaru. Jednak nazwiska autorów i wykonawców – szefa jazzu i soli-

sty Eugeniusza Bodo, piosenkarza Alberta Harrisa, kompozytora Henryka Warsa i autorów tekstów Feliksa Konarskiego (Refren) i Pawła Grigoriewa zniknęły z etykiet na płytach. Wyjątek stanowiła tylko Renata Jarosiewicz. Wkrótce jednak nakład wszystkich płyt został całkowicie wstrzymany, a te, które nie zostały jeszcze sprzedane, zostały usunięte z magazynów Kultorg i zniszczone.

Do wykazu zespołów estradowych współpracujących z solistami należy dodać orkiestrę Lwowskiego Domu Kultury Kolei Południowo-Zachodniej pod dyrekcją Aleksandra Awdiejewa (1945 – 1948) czy septetu restauracji Bristol (1949–1951) pod kierownictwem Filipa Keslera (z którym w 1950 i 1951 roku wystąpił na Łotwie), orkiestra jazzowa kina „Ukraina” we Lwowie [6, 15] i inne.

W latach 50. i 60. wykonywał najnowsze dzieła lwowskich artystów kwartet instrumentalny (rzadziej – trio) Filharmonii Lwowskiej w składzie: P. Sokołow (akordeon, lider zespołu), W. Polakow, K. Henel (klarnet), L. Lasewicz, S. Melkunow (gitara), I. Wedmicki, H. Weinbaum (kontrabas). Grupa ta należała do zespołu Lwowskiej Obwodowej Filharmonii, występując razem z zespołem mistrzów humoru, akrobatami, żonglerami, skrzypkami, tancerzami baletowymi i piosenkarzami, i wykonawcami piosenek, romanсів, fragmentów operetek.

Podczas wspólnych występów z piosenkarką Żanną Krasnowską wykonywane były piosenki lidera zespołu P. Sokołowa: *Wspomnienia*, *Cisza*, *Stary park*, *Pieśń neapolitańska* z filmu *Pieśń na ulicach*, rumuńska piosenka ludowa *Marenice*, w repertuarze Krasnowskiej wyróżniało się jego opracowanie neapolitańskiej piosenki *Moja gitara*.

Na Bukowinie, która tradycyjnie była potężnym ośrodkiem piosenek rozryw-

kowych i popularnych, funkcjonowały liczne zespoły o podobnych formacjach. Taką była wielka jazzowa orkiestra estradowa uniwersytetu w Czerniowcach, kwintet jazzowy Bukowina z Filharmonii Czerniowieckiej, wokalne zespoły żeńskie *Mariczka* z Czerniowiec, *Melodia* z Sokirian, *Przebiśnieg* ze Storozynca, kwartet wokalny *Bukowinka* z Kocmana i inne. W ich repertuarze dominowały piosenki liryczne z akompaniamentem instrumentalnym, składające się głównie z akordeonu, saksofonu lub trąbki, jednej gitary i kontrabas.

Lwowscy kompozytorzy, których twórczość ukształtowała się na płaszczyźnie estradowej, w latach sowieckiej presji ideologicznej, skierowali potrzebę samorealizacji w tym gatunku do repertuaru wykonawców akademickich – zawodowych piosenkarzy i zespołów. Wiele tzw. lekkich utworów powstało dla tria sióstr Bajko, kilka kompozycji bandurystek Filharmonii Lwowskiej, męskiego kwartetu E. Kozaka, innych filharmonicznych grup estradowych.

Wśród wymienionych zespołów szczególne miejsce zajmuje trio sióstr Bajko, dla których zaaranżowano szereg oryginalnych kompozycji liryczno-romantycznych i żartobliwych kompozycji tanecznych oraz folklorystycznych przeróbek J. Kozaka: *Yush Melem*, *Oj kochana, kochanieńka*, *Baw się z nami, skarbie!*, *Aniczka*, *Lwowianka* do słów R. Bratunia, *Loki* – słowa I. Kutenia, *Oj, nie mrugajcie, dziewczęta* z tekstem O. Nowickiego i A. Kos-Anatolskiego, *Najdroższa* do słów W. Danylejka. *Kiedy błękitne góry zasnęły* do własnego tekstu, przeróbkę *Od razu zrobiło się słonecznie*, *Nie przychodź do mnie* i inne.

Jak zauważa L. Kijanowska: „Dowcipni i pomysłowi kompozytorzy galicyjscy, pomimo wszystkich zakazów, znaleźli

sposób na kontynuację organicznej tradycji twórczości wokalnej, która rozwijała się w tym regionie od kilku stuleci, a jednocześnie z wycuciem podchodzili do innowacyjnych trendów w światowej kulturze piosenek. Jednak przeniknęli przez żelazną kurtynę poprzez radio i tzw. «przemysł» muzyki» [1, 3-4].

Przywództwo w działalności twórczej należy do A. Kos-Anatolskiego i E. Kozaka. Ich osiągnięcia w powojennych dekadach wzbogaciły prace:

- liryczny taniec i śpiew solowy, a przede wszystkim walc i tango: *Kiedy zasnęły Góry Błękitne* (1955) do własnych słów, *Lipy zainteresowane różnościami* – sł. M. Jermakowa (1971), *Klonowe listki* – sł. R. Bratun (1972), A. Kos-Anatolski, *Stryjski Park* i tango *Sen J. Kozaka* (słowa J. Kozak, R. Bratuń);
- dowcipna teatralna scenka solowa (*Zapalę papierosa* do własnych słów (1961), *Kocham niebieskie oczy* A. Kos-Anatolskiego, słowa T. Protas (1959);

- romans liryczno-patriotyczny (*Opowieść o niebieskich górach* – słowa A. Kos-Anatolski (1965), *O rodzimym Lwowie (Walc lwowski)* E. Kozaka do słów R. Bratunia na trio żeńskie z akompaniamentem fortepianu;
- liryczny romans-krajobraz (*Gwiazdzysta noc* – słowa A. Kos-Anatolski (1965);

- estradowe liryczno-romantyczne solówki (*Białe róże* R. Bratunia (1957) i *Barcarola* A. Kos-Anatolskiego z jego słowami (1958) itp.).

W trudnych niesprzyjających warunkach ideologicznych artyści o wysokim profesjonalizmie, poprzez elitarne, kulturalne dociekania środowiska intelektualnego kontynuują wcześniej ustaloną linię w pisaniu piosenek w nowych oryginalnych dziełach i tekstach współczesności.

Atmosfera lat sześćdziesiątych odzwierciedla społeczne tendencje do two-

żenia sprzeciwu kulturowego wobec ucisku ideologicznego, ingerencji struktur władzy w sferę osobistej wolności, informacji i artystycznej izolacji spowodowanych warunkami życia za żelazną kurtyną. Jedną z dźwigni oporu społecznego stała się sztuka popularna, jako najbardziej rozpowszechniona dziedzina w życiu społecznym. W tym okresie popularne piosenki przekształcają się w relaks, w sferę wyrażania siebie poprzez język ezo-powy, aluzje, paralelizm figuratywny czy zakodowane symbole wyrażające brak pokory. Do systemu sztuki masowej tego okresu dołącza piosenka barda, autorska, solowa piosenka-pamflet oraz masowa pieśń romantyczna.

Wśród osobliwości rozwoju ukraińskiej radzieckiej pieśni popowej w latach 50. i 60. XX wieku, która określiła perspektywy jej dalszego rozwoju jako narodowej sztuki muzycznej, M. Mozgowy zauważa połączenie tradycyjnych technik ludowych z niektórymi elementami zachodniej kultury masowej i pojawieniem się zachodniej kultury masowej, powstania na tej płaszczyźnie nowych gatunków i odmian, a także znaczny wzrost wpływu różnorodności masowej na kreatywność twórców kierunków akademickich, co doprowadziło do reorientacji gatunku [4]. W. Tormachowa wskazuje na tę samą tendencję w rozprawie „Różnorodność ukraińskiej muzyki i folkloru: wzajemne przenikanie się i synteza”, koncentrując się na powstaniu rock and rolla pod wpływem Zachodu (w latach 60. XX wieku) [7].

Na tle złożonych procesów społeczno-politycznych, gatunkowych i stylistycznych w badanym gatunku ujawnia się twórcza postać Mirosława Skoryka. Jednym z wiodących działań twórczych tego okresu był pokaz odmian twórczych, w których okazał się odważnym innowato-

rem. M. Skoryk powrócił do różnorodnej sztuki harmonii z tanecznymi rytmami terażniejszości i ich przydatnej funkcji (w gatunkach śpiewu tanecznego), która utrwaliła się w popowych koncertach solowych artystów dwudziestolecia międzywojennego.

Sferę twórczości muzycznej w dorobku kompozytora reprezentuje muzyka do filmów (ścieżki dźwiękowe do spektakli dramatycznych i ponad 40 filmów, w tym Serhija Paradżanowa (1964, Mychajło Kociubyński), reżyseria Wołodymyr Denysenko – *Wysoka przełęcz* (1981) i *Gęsi-tąbędzie lecą* Aleksandra Muratowa (1974, opowiadanie Michaiła Stelmacha), a także serial muzyczny do animacji (*Jak Kozacy kaszę gotowali*, 1967), kultowy ukraiński serial animowany, *Lis Mykyta* 2007).

To doświadczenie pokazuje zdolność artysty do podporządkowania twórczej ekspresji funkcjonalnemu celowi muzyki, przy jednoczesnym utrzymaniu wysokiego poziomu artystycznego (np. „Melodia” z filmu *Wysoka przełęcz* i *Tryptyk huculski* oparty na muzyce do *Cienie zapomnianych przodków*).

Twórczość estradowa M. Skoryka jest często naznaczona cechami folkloru huculskiego. Ciekawe, że szczegółowa wiedza na temat pierwotnych źródeł folklorystycznych wynika w dużej mierze ze współpracy z S. Paradżanowem w kontekście stworzenia serialu muzycznego do filmu *Cienie zapomnianych przodków*. Kompozytor osobiście udał się na wyprawę w Karpaty, wybrani muzycy, wykonawcy na instrumentach ludowych towarzyszyli mu w studyjnych nagraniach audio.

Kolejnym ważnym aspektem ekspresyjnego pisania piosenek grupy jest chęć wprowadzenia technik stylizacji jazzowej. W środowisku lwowskich muzyków wysiłki dużej grupy muzyków, z których

najstłynniejszym jest jazzman Ihor Khoma, skierowane były na tworzenie regionalnych tradycji jazzowych w ich pełnym kompleksie, na tworzenie ukraińskiego jazzu w latach 60. i 70. XX wieku. Mirosław Skoryk był jednym z pierwszych, którzy wprowadzili gatunek, rytm i ekspresyjne środki jazzu i bluesa do piosenki popularnej, co radykalnie zmieniło jego poglądy na temat potencjału stylistycznego tego okresu.

Natomiast doświadczenie zdobyte w popularnych i stosowanych dziedzinach twórczości muzycznej znalazło odzwierciedlenie w przykładach sztuki akademickiej, które przyczyniły się do demokratyzacji, a ściślej uniwersalizacji potencjału percepcji zarówno przez profesjonalną publiczność, jak i masowego słuchacza (świadczą o tym fragmenty na fortepian nr 5, *Trzy pieśni jazowe* na fortepian na 4 ręce, *Blues* na fortepian (1964) kompozytora lub opus, który jest znakiem rozpoznawczym jego dzieła – „Melodia” na fortepian solo (wersje: na kwartet smyczkowy i orkiestrę smyczkową), która konsekwentnie przyciąga fanów z sal koncertowych Australii, Austrii, Wielkiej Brytanii, Holandii, Kanady, Niemiec, Polski, Stanów Zjednoczonych i Francji, a także funkcjonuje w formie odmiany elegii *Świeca* – do słów B. Stelmacha z repertuaru Oksany Bilozir poświęconego ofiarom Głodomoru 1932–1933).

Estradowe piosenki M. Skoryka łączyły rytmy gryfu, bluesa, bosanowy (w tym jego jazzowej odmiany), twist, hali-gali z elementami etniczno-regionalnymi (przede wszystkim akcentowanie folkloru huculskiego), sferą pieśni i romansu regionu galicyjskiego. Oprócz tych cech, mają one tendencję do uderzania w piosenki typu przebojowego, które zasadniczo odbiegają od dominującej akademicko-estradowej sfery.

To stanowisko było ukierunkowane, świadome tego, co potwierdzają słowa autora: „Poszedłem drogą syntezy. Łączyłem tradycje klasyczne z nowoczesnymi środkami wyrazu. Nie należę do tak zwanej «awangardy», która czyni muzykę elitarną. Pragnę, żeby muzyka była zrozumiała dla ludzi. Aby ją usłyszeli i poczuli. W szczególności w latach 60. starałem się wdrażać nowoczesne rytmy do ukraińskiej muzyki estradowej, wprowadzając elementy jazzowe i inne modne rytmy - twist, bosanowa, hali-gali. Zrobiłem to pierwszy. Następnie pojawili się inni – Pokład, Iwasiuk, kompozytorzy, którzy kontynuowali tę pracę” [3].

Przykładami piosenkarzy estradowych z wyraźnym początkiem - poleganie na obecnej warstwie odmian gatunków, które znaleziono w rozrywkowej sferze tanecznej lat 60. XX wieku, to *Wieczór lwowski, Przynieś mi maki* (wiersze B. Stelmacha), *Karpaty* do wierszy M. Petrenki, *Namaluj mi noc* do wiersza R. Bratunia (interpretowanego przez badaczy jako bluesy-tango lub jazzowa bosanowa), *Trzy trembity* (dżajf).

Według samego kompozytora popularna solówka *Nie stąpaj po konwaliach* to pierwszy ukraiński twist [3], nawiązujący do pierwszych dwóch zwrotek utworu (trzecia stylizowana pod bluesa). Ciekawym eksperymentem syntezy jest piosenka *Trzy trembity* M. Skoryka, w której ciąg kołomyjkowy w tekście opiera się na folklorystycznej melodii liryczno-rytmicznej, jak dżajf.

L. Kijanowska zauważa ciągłość tendencji popowych piosenek M. Skoryka w twórczości następnego pokolenia kompozytorów – Wołodymyra Iwasiuka i Bohdana-Juria Janiowskiego: „...przełamał jednostronną tendencję pompatycznych masowych piosenek «o komsomole i partii», który do tego czasu wypełniał fale

radiowe i koncerty muzyki rozrywkowej, przekreślił tradycje ukraińskiej pieśni liryczno-sentymentalnej, które dominowały w utworach starszego pokolenia autorów i wprowadził do demokratycznej sztuki masowej ostre rytmy rock and rolla, zrelaksowaną jazzową harmonię i rytmy, popularne w tych latach na Zachodzie, jednocześnie nie tracąc oryginalnego folkloru huculskiego i zachodnich pieśni ludowych” [2].

Działania Mirosława Skoryka stanowią pomost do sukcesji pokoleń w sferze popularnej. W ten sposób kompozytor zaaranżował tango *Stryjski park* dla E. Kozaka do zaktualizowanego tekstu Rostysława Bratunia, przywracając życie koncertowe do słynnych solówek koncertowo-tanecznych z lat 30. XX wieku, a w latach 80. został po raz pierwszy zaproszony przez przewodniczącego jury *Czerwona Ruta* w Czerniowcach, które to w tamtych czasach wymagało odwagi obywatelskiej.

W naszych badaniach nie analizujemy piosenek o tematyce partyjnej, chociaż nie brakowało ich w twórczym portfolio każdego kompozytora – zarówno tego, który pisał opery i symfonie, jak i tego, który poświęcił się wyłącznie popularnym gatunkom. Zwracamy uwagę na te artefakty, które pozostały prawdziwym znakiem czasu, przetrwały chwile ich faktycznego istnienia i pozostały ważnym świadectwem historii kraju i regionu. Epoka wciąż przynosi słuchaczom wyjątkowy aromat dnia i pozwala odtworzyć nieodwracalną atmosferę.

W okresie powojennym indeks społeczno-kulturowy popularnej pieśni Galicji zawierał następujące elementy: ukryty sprzeciw wobec ideologii komunistycznej poprzez „nostalgiczny” kompleks rytmiczno-intonacyjny, który bezpośrednio wywodził tradycję popularnej pieśni

lwowskiej z lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku; zachowanie jego narodowej – regionalnej tożsamości ludowej (karpackiej); wektor treści – osobiste teksty, które mogłyby służyć jedynie jako pomost między przeszłością a teraźniejszością, rodzaj kodu, który może być odszyfrowany tylko przez „wtajemniczonych”, to znaczy tych, którzy zostali wychowani w tym środowisku; jednak zgodnie z tendencjami stylistycznymi muzyki akademickiej nie można było wprowadzać zbyt odważnych innowacji w języku muzycznym, a ponadto w popularnej piosence autorzy koncentrowali się głównie na budowaniu postromantyzmu.

W latach sześćdziesiątych sytuacja zmieniła się kardynalnie, odzwierciedlając nowe nastroje i oczekiwania, także w popularnych piosenkach galicyjskich. Ich treść odzwierciedla zainteresowanie nową (w tym przypadku rozrywkową) muzyką, którą z trudem można było zdobyć zza „żelaznej kurtyny” – jazzowe i nowsze style – twist, rock and roll, boogie-woogie itp. Warto zauważyć, że w środowisku lwowskim intonacje rytmiczne zostały ustalone znacznie wcześniej niż w innych miastach Ukrainy, między innymi dzięki Mirosławowi Skorykowi i jego naśladowcom; zmieniając panoramę treści, jednym z jej centralnych miejsc jest bardziej zrelaksowana, pełna godności osobowość, a także – pod wpływem „nowej fali ludowej” – motyw ludowo-regionalny, naturalnie zintegrowany ze współczesnym życiem; równoległość z poważnymi kierunkami muzyki akademickiej jest oczywista, wraz z awangardą – najnowsze melodie (dla usług ideologicznych nie mniej niebezpieczne i refleksyjne!), barwy, rytmy rozrywkowej muzyki Starego i Nowego Kontynentu.

Można zatem stwierdzić, że popularna pieśń w Galicji, która ze względu na

swoją historyczną perspektywę nigdy nie była traktowana ani przez artystów, ani przez społeczeństwo, jako zjawisko o charakterze marginalnym i wtórnym, w ciągu kilku dziesięcioleci powojennych, odgrywała ważną rolę w świadomości, stała się odczuwalną częścią przynależności do europejskiej przestrzeni.

Bibliography and Notes

1. Кияновська Любов, *Галицький соловій як образ душі*, [у:] *Соловій*, Львів 2011, № 4, вересень-жовтень, с. 3-4.
2. Кияновська Любов, *Мирослав Скорик: людина і митець*, [у:], Львів: Видавництво журналу "Г" 2008, 588 с. (Бібліотека журналу "Г").
3. Козирева Тетяна, *Почути відчуття. Композитор Мирослав Скорик: "Параджанов просив створити для «Тіней...» тільки геніальну музику"*, "Дзеркало тижня" 2008, № 34 (713) 13, 19 вересня.
4. Мозговий Микола, *Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дисертація ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.01 Теорія та історія культури*, Київ 2007, 175 с.
5. Романко Володимир, *Джаз у музичній культурі України: соціокультурна та музикознавча інтерпретація: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво*, Київ 2001, 20 с.
6. Симоненко Володимир, *Українська енциклопедія джазу*, Київ, Центрмузінформ, 2004, 233 с.
7. Тормахова Вероніка, *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво*, Київ 2007, 17 с.
8. Чернікова Світлана, *Генеza естрадного вокально-ансамблевого виконавства та шляхи його професіоналізації: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво*, Харків 2008, 21 с.

Tetiana Maskovych

**MUSICAL-DRAMATIC SEMANTICS AS THE BASIS
OF HANNA HAVRYLETS'S WORKS: PRECONDITIONS AND CONTEXT**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Tetiana Maskowycz

**SEMANTYKA MUZYCZNO-DRAMATYCZNA JAKO PODSTAWA PRAC
HANNY HAWRYŁEĆ: ZAŁOŻENIA I KONTEKST**

Abstract: In an active period of rapid rethinking of values and the conscious revival of spiritual music, the field of sacred creative activities study has expanded significantly. We find the peculiarities of religious, mental-psychological and philosophical manifestation in contemporary creative activities and, in particular, in the choral spiritual music of Hanna Havrylets. The purpose of the research study is an attempt to systematise the basic parameters of the concepts and stylistic ideas of sacralisation of the image-bearing content of H. Havrylets's creative works. In the conclusions it is stated that comprehending ethno-oriented phenomena and single samples of authentic environment and author's creativity for her own interpretation, the composer reveals their perception as a holistic artistic and aesthetic system, which is characterised by clear conceptual and constructive patterns in reproduction of interpreted imagery.

Keywords: H. Havrylets, canonical genre, archetypal semantics, sacredness, semantics, the composer's manner

Z ostatniego dziesięciolecia XX wieku pojęcie "sakralne" dość aktywnie wplata się w muzykę ukraińską, zwłaszcza w muzykę chóralną. Przede wszystkim kojarzy się z twórczością w dziedzinie sztuki kościelnej w dwóch jej przejawach – stosowanym i koncertowo-scenicznym, a także z kompozycjami, które powstały jako ucieleśnienie najrozmaitszych zjawisk kultury ludowej. Warunki do tego stworzyły się w ubiegłych dziesięcioleciach, przeżywały niezwykle osiągnięcia różnych kompozytorów, podczas których obraz

ukraińskiej sztuki chóralnej gwałtownie wzrósł. Wzorowym w tej płaszczyźnie jest okres lat 1970-ch. W tym czasie powstały dzieła na dużą skalę, które zmieniły rozumienie techniki i środków śpiewu chóralnego: oratorium *Księżna Olga* (1970) i koncert *Marlarstwo chóralne* na dwa chóry męskie (1978) Wałerija Kikty, trzyczęściowy *Requiem* pamięci Andrija Malyszki do słów Dmztra Pawłyyczki dla chóru a cappella (1970), kantata kameralna *Pory roku* do słów ludowych na chór mieszany a capella (1973) i *Kantata*

karpacka do słów ludowych na chór mieszany a capella (1974) Łesi Dyczko, Kantata do słów T. Szewczenki na chór mieszany a cappella (1977) Wałentyna Sylwestrowa i inne utwory.

Za kilka dziesięcioleci, w okresie intensywnego przemyślenia wartości i aktywnego odrodzenia muzyki duchowej, pole sakralnej twórczości znacznie się poszerzyło, wprowadzając wciąż nowe niuansy do globalnego problemu "kompozytora i tradycji". Przy tym przy "oddziaływaniu często antynomicznych za swoją treścią komponentów pary "tradycja - nowatorstwo" [3] zachodzi jako opanowanie gatunków, których "prawidłowość i semantyka" to "niezbadana ziemia", tak i "tworzenie nowych (przy uświadomieniu ich przez nosicieli sakralnej treści w duchu współczesnych tendencji do tworzenia gatunków)" [3]. Biorąc pod uwagę szczególną rolę tradycji we współczesnej kulturze, ten proces jest naturalny jako wynik wcześniejszych tendencji w ukraińskiej twórczości muzycznej oraz we wszystkich krajach przestrzeni postradzieckiej. Taka sakralizowana "religia" powstała w oparciu o najrozmaitsze archetypy kultur ludowych. Dzisiaj nie tylko te zjawiska, które są bezpośrednio związane z religijno-mistycznym lub irracjonalnym, ale także te, które różnią się z mereżki zwykłych rzeczy, są uważane za zjawiska sakralne, ponieważ ucieleśniają idee o wysokim duchu i obrazu. Sztuka muzyczna jak najlepiej potrafi przekazać sakralne jako "tajemnicze słowo", za każdym razem służąc głębszemu zrozumieniu przejawów samego życia jako najwyższej tajemnicy.

Wśród ukraińskich kompozytorów ze znanych twórcy współczesnej ukraińskiej kultury muzycznej, których

priorytetowymi zainteresowaniami jest świat obrazowości sakralnej [4], [5], szczególne miejsce należy Hannie Hawryłec [7]. Przedstawiając żywe strony aktywnego odrodzenia i rozwoju tradycji w kontekście poszukiwania oryginalnych sposobów syntezy tendencji krajowych i światowych wraz z bogactwem tematycznych gatunków, oryginalnością pomysłów i ucieleśnieniem różnych tendencji stylistycznych w różnych płaszczyznach gatunkowych, podstawa stylistyczna jej twórczości odzwierciedla skuteczność wybranej przez kompozytora drogi zanurzenia się w głąb pamięci kultury jako ludowej, tak i zachodnioeuropejskiej, a także stworzenie zaskakująco ciekawych wariantów wzajemnego dopasowania tych płaszczyzn. W dziedzinie, niezwiązanej bezpośrednio ze słowem, sakralne poczucie rzeczy jest wyraźnie odczuwalne w następujących kompozycjach: *Choral* na instrumenty strunowe (2005), *Duet* na dwoje skrzypiec *Beyond Body and Soul (Poza ciałem i duszą)* (2007), *Capriccio* ku czci św. Mikołaja na kameralną orkiestrę (2008). Znaczący kontekst mają również utwory: kantata kameralna "Spojrzenie na dzieciństwo" na sopran i orkiestrę kameralną do wierszy Mykoły Winhrowskiego (1987), koncert *Mój Drogi Boże, wstaw się* na głos oraz mieszany chór pamięci Maksyma Berezowskiego do wierszy Fedora Mlynchenki (1992). Potężną warstwą jest paraliturgia, która w kulturze ludowej należy do sakralnych kierunków duchowych: koncert folkowy *Krokowe koło* na chór kobiecy do tekstów ludowych. Niewielką, ale znaczną część stanowią utwory, reprezentujące gatunki wspólne dla prawosławnej i gracko-katolickiej tradycji muzycznej.

Stylistyczne aspekty tego kierunku obrazowo-tematycznego twórczości kompozytorki w kontekście poszukiwań innych autorów ukraińskich daje podstawy do twierdzenia, że czynniki narodowej wizji wizerunku Matki Bożej są w nim zasymilowane. Są to *Cherubinowa* (2001) i *Ciebie Opiewamy* (2002) na chór mieszany, *Bogurodzico, Matko Boska, Raduj się!* na chór kobiecy (2004), zwanego również w obrządku chrześcijańskim anielskim pozdrowieniem ze względu o symbolikę pierwszej części – pozdrowienie Archanioła Gabriela, powiedziane przez niego do Najświętszej Marii Panny podczas Zwiastowania (utwór ten, organicznie wszedł do szerokiej praktyki koncertowej, maksymalnie zbliżony jest do praktyki śpiewu kościelno-chóralnego) oraz *Godne Jest* na chór mieszany z wymownym poświęceniem Krzysztofowi Pendereckiemu (2013). Widocznie, że pierwsze trzy utwory zostały napisane w jednym okresie, podczas gdy *Godne Jest* jest prawie oddalony dziesięcioleciem od głównego masywu. Znaczący kontekst dla tych dzieł tworzą psalmy, stworzone w 2000 roku – *Błogosławiony, kto dba o ubogim...* na chór kobiecy, *Do Ciebie, o Panie, duszą swą podnoszę...* na chór męski i *Boże mój, czemuś mnie opuścił?* na chór mieszany.

Warto zauważyć, że temat kanoniczny kompozytorka podjęła, można powiedzieć, nie na etapie początkowego odrodzenia gatunków kanonicznych w latach 1990-ch, ale już jako dojrzały, doświadczony twórca, którego działalność została już wyróżniona Nagrodą Szewczenki. Dlatego widoczną jest jej świadomość odpowiedzialności w odniesieniu do gatunków kanonicznych, potrzeba wewnętrznej "gotowości", a nie powierzchowna motywacja impul-

sowa w pracy z tą warstwą kultury narodowo-religijnej [2], [8]. Czynniki te powstają z zainteresowania koncepcjami i stylem kompozycji z pierwszej połowy 2000-ch lat, które nie były jeszcze przedmiotem dogłębnego opracowania naukowego. Wszystkie te pieśni cerkiewne, choć nie tworzą jednego cyklu, należą do Liturgii Wiernych. Koncentruje się na wyborze semantycznym: należą one do sfery chwalebego hymnu w różnych przejawach czynników mistycznych i wdzięczności. Oprócz tego kompozytorka przestrzega ustalonej cechy pieśni cerkiewnej pochodzenia prawosławnego – obowiązkowego stosowania brzmienia a capella jako jednej z genetycznych stałych ukraińskiego śpiewu kościelnego. Ta a capella łączy w sobie najnowsze tendencje stylistyczne twórczości chóralnej i przejawia się nie tylko w typologicznie determinującej dominacji Słowa, ale także w jego sakralnym znaczeniu, dalekim od ilustracyjnego wcielenia, a jednocześnie – oryginalnej realizacji dźwiękowej semantyki tekstu. Ze względu na zachowanie stabilnych cech kompozycyjnych, każda z pieśni cerkiewnych, w zależności od interpretacji obrazowości zasad gatunkowych, wykazuje indywidualizację ich kanonicznego modelu.

Typowym przykładem przywrócenia sakralności starożytnego gatunku z organiczną naturą jego wejścia w sakralną tajemnicę działania jest opracowanie kantu kościelnego *Matka Miłosierdzia* dla solistki i chóru chłopców z czwartej części *Doba kozacka* akcji sceniczno-muzycznej *Złoty kamień posiejemy*. Wybór tego konkretnego dzieła spośród szeregu źródeł pisanych i pieśniowych ukraińskiego baroku, nawet poza koncepcją określonej części akcji, nie jest przypadkowy pod względem

archetypów kultury ukraińskiej, które są istotne dla teraźniejszości. Nie można też pominąć kolędy *Nowa Radość* na sopran i chór męski z tego samego dzieła (pierwszy numer części *Doba księżęca*) ze względu na styl wykonania opracowania dołącza się do najlepszych przykładów tego gatunku w muzyce ukraińskiej. Przejawia się to w umiejętności budowania tkaniny muzycznej przy jednoczesnym zachowaniu tradycyjnej formy w wyniku zachowania struktury tekstu; mistrzowskim połączeniu składników harmonicznycych i polifoniczno-liniowych w stosunku zależnym czynników solowych i chóralnych. Jedność stylistyczna z kantem kościelnym jest zapewniona dzięki zastosowaniu tego samego zestawu środków stylistycznych. Jedyną różnicą jest stosowanie dzwonów, których sakralne znaczenie od dawna objawia się zarówno w tradycji kościelnej, jak i ludowej. Tworzą one specjalny uroczysty, wzniosły koloryt, kierując wyobraźnię do świątecznego, uświęconego przez wieki okresu rocznego koła – sakralnego czasu kolędowania.

Tak więc, bez mieszania technik różnych stylów, działając w zakresie oryginalnego “czystego” stylu, H. Hawryłeć kształtuje oryginalny sposób resakralizacji gatunków, typowych dla twórczości ludowej. Typowe dla chrześcijańskiego światopoglądu treść obrazowa i semantyka u H. Hawryłeć przejawia się w świąteczno-triumfalnych poczuciach wyczerpującego charakteru wiary i głębokiej spowiedzi, pokornej modlitwy oraz nadzieją na wstawiennictwo i zbawienie. Centralnym elementem twórczości kompozytorki jest motyw głębokiego przejmowania prawd wiary. Kompozycje napisane przez H. Hawryłeć na podstawie bizantyjskiego

systemu kanonicznego, a także psalmy i chóralny koncert duchowy syntetyzują tradycyjne cechy gatunków śpiewu liturgicznego z technikami współczesnej poetyki sztuki chóralnej. Wszystkie “nowo sakralne” dzieła kompozytorki są wypełnione duchową głębią, obrazową wyrazistością i szczerością emocjonalną, wykazując racjonalność i koncentrację w wykorzystaniu środków realizacji własnych pomysłów autorskich, podnoszą symbolikę nie tyle wydarzeń i linii fabularnych, a semantyki i nastrojowości. W kompozycjach H. Hawryłeć symbolika znaczeń i semantyczne niuanse tekstów literackich wpływają na końcową strukturę poszczególnych utworów muzycznych i części, często zmieniając istotę oryginalnego źródła, które różni się cechami zachodniej i europejskiej twórczości kościelnej.

Bibliography and Notes

1. Бенч-Шокало Ольга, «Золотий камінь посіємо...», [у:] “Культура і життя” 1999, № 8.
2. Грицюта Наталія, *Архетипи української ментальності в сучасній рекламі*, [у:] *Інформаційне суспільство*, Київ 2011, Випуск 14, с. 44–51.
3. Гуляницкая Н., *Nova musica sacra: жанровая панорама*, [у:] *Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века*, Москва: Языки славянской культуры 2002, с. 298-317.
4. Еліаде Мірча, *Мефістофель і андрогін* / Переклад із нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно, Київ: Видавництво Соломії Павличко “Основи” 2001, 591 с.
5. Каюа Роже, *Людина та сакральне* / Переклад із французької А. Усика, Київ: Ваклер 2003, 256 с.
6. Набитович Ігор, *Категорія sacrum та художня література: дескрипція структури та стратегії досліджень*,

[у:] *Sacrum і Біблія в українській літературі* / За ред. І. Набитовича, Lublin: Ingvarr 2008, с. 23-47.

7. Костюк Наталія, *Ескіз до характеристики (аспекти сакрального у музиці Ганни Гаврилець)*, [у:] *Студії мистецтвознавчі*, Київ 2004, Число 2 (6), с. 82-93.

8. Северинова Марина, *Культурні архетипи – досвід смислогенезу*, [у:] *Київське музикознавство: культурологія та мистецтвознавство: збірка статей*, Випуск 34, Київ 2010, с. 50-59.

9. Сироїд Олена, *Музичні аспекти віршів Дмитра Туптала*, [у:] *Медієвістика*, Випуск 2, Одеса 2000, с. 124-133.

10. Сироїд Олена, *Псальма Дмитра Туптала «Мати милосерда! Ты еси ограда»: особливості ритмомелодики*, [у:] *Наукові записки Тернопільського дер-*

жавного педагогічного університету, Випуск 11, Тернопіль 2002, с. 49-59.

11. Юнг Карл Густав, *Архетипи і колективне несвідоме* / Переклад з німецької К. Котюк, Львів: Астролябія 2013, 587 с.

12. Ясіновський Юрій, *Богородичний культ в українській церковній монодії*, [у:] *Вісник Львівського університету імені Івана Франка*, Серія: мистецтвознавство, Львів 2003, Випуск 3, с. 76-83.

13. Otto Rudolf, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, Warszawa: Wydawnictwo KR 1999, 220 s.

14. Trias Eugenio, *Penser la religion: le symbole et le sacré*, [in:] *La Religion. Séminaire de Capri sous la direction de Jacques Derrida et Gianni Vattimo*, Paris: Éditions du Seuil 1996, pp. 105-121.



Pavlo Boiko

**CLARNET IN THE ORCHESTRAL IMAGINATION
OF DMITRII SHOSTAKOVICH
(ON THE EXAMPLE OF EARLY SYMPHONIC SCORES OF COMPOSER)**

Petro Tchaikovsky National Musical Academy, Ukraine

Павло Бойко

**КЛЯРНЕТ В ОРКЕСТРОВОМУ МИСЛЕННІ ДМІТРІЯ ШОСТАКОВІЧА
(НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЧНИХ ПАРТИТУР
РАНЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТИ КОМПОЗИТОРА)**

Abstract: The level of a contemporary performer requires an intellectual basis for creative activity that requires scientific cognition of all the underlying principles of musical culture. The clarinet's timbre is very important in the principles of orchestral thinking of the prominent composer-symphonist of the twentieth century Dmitrii Shostakovich. In the theater of orchestral timbre of each symphonic score of the composer there is reflected the mask of the artist of the tragic totalitarian era. The clarinet itself becomes a marker of Shostakovich's creative personality. Proceeding from the idea of an integrated understanding of the timbre, there are researched clarinet solo and ensembles, their themes, peculiarities of the melodic line, rhythm, texture, dynamics, chord or melodic line of the clarinet party in the tontine orchestral sections. There are analyzed peculiarities of symphonic dramaturgy through the prism of the features of the clarinet party in the works of the early period of Shostakovich's creativity.

Keywords: timbre, clarinet, reflection, symphony, score, symphony dramaturgy, solo, ensemble, orchestra

Дмитрій Шостаковіч – композитор-інтелектуал, видатний майстер оркестрової музики та симфоніст ХХ сторіччя, всебічно обдарований музикант трагічної долі. Складні обставини його мистецького життя були обумовлені тоталітарною епохою та єзуїтською тиранією влади. Інна Барсова вказує, що вже у ранній період творчості композитор усві-

домлює суспільні трагічні передумови свого творчого буття у советському часі: “Ймовірно, що у кінці 20-х років ХХ сторіччя до Шостаковіча прийшло остаточне розуміння несумісності принципу *життя не по брехні* і советської влади, взагалі – обдарованості та влади, та просто Життя та Влади. Для композитора воно обернулося у майбутньому

глибоко прихованою трагедією” [3, 138-139]. Саме тембровий параметр симфонічної музики стає основним композиційним прийомом таємного висловлювання композитора на цю тему та особливим засобом кодування сповідального змісту. У своєрідному *театрі тембрів* кожної симфонічної партитури Дмитрія Шостаковіча можна побачити *маску мистця* трагічної епохи, або відчуті глибокий сум трагічного внутрішнього монологу, що було характерним для висловлювань різних творців-нонконформістів тоталітарного суспільства Советського союзу того часу.

Існує велика кількість наукових робіт щодо творчого доробку композитора. Деякими дослідниками звернено увагу на роль клярнету та особливості оркестровки і тембрового параметру його музики [4], [6]. Але зовсім не дослідженою залишається важлива роль тембру клярнета в оркестровому мисленні Дмитрія Шостаковіча. Між тим, цей інструмент займає особливе місце у партитурах усіх творів композитора, як симфонічних, так і оперних.

Клярнет – це музичний інструмент групи дерев’яних духових. Вирізні ресурси його різновидів (сопраніно, сопрано, альтовий клярнет, бассетгорн та бас-клярнет) [7, 155] можуть охоплювати великий звуковий діапазон, а унікальні акустичні можливості надають композиторові значний потенціал для змістового та символічного тембрового оформлення тематизму симфонічних та оперних творів. У порівнянні з іншими інструментами клярнет у симфонічному оркестрі з’являється досить пізно – у XVIII ст., але швидко

стає улюбленим інструментом майже усіх композиторів світу з часів свого ствердження у мангаймському оркестрі.

У XIX – XXI століттях клярнет привертає пильну увагу музикантів різної спрямованості: виконавців-практиків та науковців-істориків усіх духових інструментів (В. Апатського, В. Качмарчіка, С. Левіна, Ю. Усова, В. Березіна, В. Богданова, П. Круля), композиторів та дослідників оркестру (Л.-Г. Берліоза, Ф. Геварта, А. Карса, В. Пістона, А. Модра, Г. Благодатова, М. Чулакі, Е. Гіро), методистів клярнетового виконавства (К. Бермана, Б. Дікова, В. Гурфінкеля, А. Федотова, М. Крупєя, Г. Кльозе, Е. Коха, С. Рігіна, Р. Маслова, В. Тіхонова, С. Розанова). Особливо вагомим є внесок у клярнетову культуру саме українських виконавців на клярнеті та, водночас, авторів наукових робіт про цей інструмент, серед багатьох, наприклад – Роман Вовк [5].

Solo клярнету в оркестрі відрізняється ясністю звучання та особливою вишуканістю. Але виконавцю та композитору вкрай потрібне розуміння особливостей його тембру та динамічних можливостей – як того вимагає практика майстерного його застосування. Випускник Петербурзької консерваторії зі знаними традиціями інструментознавства¹, Д. Шостаковіч, проходить стрімкий шлях від їх наслідування – до набуття власного досвіду тембрового мислення, що виражається в унікальних

¹ До речі, фундатор української професійної музики Микола Лисенко, після навчання у консерваторії Ляйпцига (1867 – 1869 роки), студіював композиторську та оркестрову майстерність у класі інструментовки Ніколая Рімського-Корсакова саме у Петербурзькій консерваторії у 1874 – 1875 роках.

барвах оркестрової майстерности його симфонічних партитур. Таким чином, клярнет займає особливе місце у творах композитора раннього, зрілого та пізнього періодів творчости. Розуміння особливостей застосування цього інструменту дозволить вийти на рівень усвідомлення драматургії та принципів творчого мислення симфоніста.

У запропонованій статті ми спробуємо розглянути ці принципи у ранньому періоді творчости Д. Шостаковіча – крізь призму його тембрового мислення, в якому особливого значення набуває тембр клярнету.

Проблема періодизації життя та творчости Дмитрія Шостаковіча привертала увагу багатьох дослідників, але найповнішим нам видається підхід Левона Акопяна [1, 26], який максимально деталізував стиль композитора, розрізняючи сім жанрово-стильових етапів. Спираючись на періодизацію Л. Акопяна, можна прослідкувати й принципи тембрового мислення композитора. Таким чином, особливою єдністю відмічені етапи 1920 – 1930-х років у творчости мистця, де відбувається пошуки та апробація прийомів виразности інструментів симфонічного оркестру. Значна роль при цьому надається драматургічному навантаженню *solo* і *sol²* клярнету в кан-

тиленних та нетематичних моторних конфігураціях симфоній Шостаковіча № 1–3. У цей період стабілізуються оркестрові знахідки його опер: *Нос (Ніс)* (1927 – 1928 роки), де формується прийом гри регістрами видових клярнетів у тембральному театрі гротеску; та *Єкатерина Измайлова (Єкатеріна Измайлова)*, (1930 – 1932 роки), де виявляються сатиричний та лірико-психологічний вектори клярнетових ресурсів.

Подальше застосування тембру клярнету і взагалі усієї групи дерев'яних духових у Шостаковіча відбувається у творчому діалозі із традиціями Густава Малера; мова йде про розкриття динамічних можливостей клярнету у симфоніях № 4, № 5. І, нарешті, відповідно до еволюції композитора за Л. Акопяном можливим видається розглянути тембральний звукообраз клярнету у симфоніях 1940 – 1970-х років, у яких спостерігається зростання оркестрової майстерности композитора, посилюється роль концептуального тембрового висловлювання у численних *Solo* інструменту. Так, симфоніям Шостаковіча №№ 7–9 притаманний прийом концептуалізації тембру, завдяки чому там наявні розлогі мелодійні висловлювання *Solo* клярнету та екзальтовані *Soli* видових клярнетів.

Клярнет у симфоніях №№ 10–12 виявляється у численних мікстових *Soli*, що призводять до формування яскравих тембрових комплексів (частіше – клярнет та арфа, клярнет та флейта). Таким чином відбувається ущільнення фактури та формуються засоби динамізації оркестру.

Симфонії №№ 13 та № 15 – це приклад високих виразових можли-

² Термінологія *solo* і *sol²* клярнету у статті використовується у наступному значенні: *Solo* клярнету: індивідуальне звучання (відкрите сольо); *Soli* клярнетів (два чи більше інструментів в унісон); *Soli* клярнетів (два чи більше інструментів у певний інтервал); *Soli* клярнету та іншого інструменту (два чи більше різних інструментів в унісон); *Soli* клярнету та іншого інструменту (тема звучить через декілька октав або у певний інтервал).

востей клярнета у симфонічній тканині.

Зазначені межі творчих періодів Д. Шостаковіча дозволяють розрізнити значення параметру тембрової експресії партії клярнетів, яку автор закладає у концепцію симфонічних творів раннього, середнього, зрілого та пізнього періодів своєї творчості.

Особливо важливим видається ранній період творчості мистця. У партитурах творів 1920-х та 1930-х років партія клярнету вже починає формувати свою оригінальність відповідно до стилю композитора. Цей період, щодо музичної мови композитора та прийняття ідей авангарду, може бути означений як період стрімкої еволюції: від наслідування клясиків (навчання та всотування традицій петербурзької школи), до – розриву та самоствердження (бунтарство та демонстрація власного композиторського “Я”).

Але навіть в інструментуванні своїх новаторських партитур та підходу до клярнетової партії Шостаковіч перебуває під впливом фундаментальних основ партитур петербурзьких композиторів Глазунова, Лядова, Ріmsкого-Корсакова. Традиція Д. Шостаковіча звертатися в оркестровому письмі саме до “чистих тембрів” (за виразом Ріmsкого-Корсакова), була вихована у період вивчення інструментознавства у студентські роки композитора. У двадцять роки Максиміліаном Штейбергом та іншими його консерваторськими викладачами були закладені саме традиційні принципи оркестрового мислення школи Ріmsкого-Корсакова. У петербурзькій традиції свого часу зафіксува-

лося певне трактування клярнету як інструменту особливих виразних можливостей із теплим м’яким тембром (слов’янської пісенности чи орієнтального нахилу), або, навпаки – скерцозного, легкого, жартівливого, іноді – гротескного. Глибоке знання специфіки та технології інструменту та використання їх згідно з загальною драматургією твору Шостаковіча базувалося на академічних вимогах інструментальної кляси Петербурзької консерваторії: оркестрування передбачало взаємозв’язок логіки та природности формотворення, яке й диктувало певний відбір засобів виразности, темброво-артикуляційних та динамічних параметрів у відповідності до характеру образу та особливостей експонування, розвитку або єдності тематизму високого порядку, що так властива симфонічному мисленню Шостаковіча.

Розглянемо клярнетові партії партитур симфоній раннього періоду. При цьому, *методологічно* важливим для нас є твердження французького вченого Марка-Андре Дальбаві: “Тембр є потенційно синтетичним явищем саме тому, що організовується такими складовими, як ритм, висота звуку, його артикуляція і т. ін., що робить його своєрідним феноменом” [8, 303]. Саме цей підхід ми й застосуємо до аналізу партитур Шостаковіча, звертаючи увагу на тематизм клярнетових *Solo* та ансамблів, мелодійної лінії, ритму, фактури, акордового або мелодичного наповнення партій у туттійних оркестрових розділах.

Важливим методологічним підходом для розуміння оркестрового мислення Шостаковіча є інтонацій-

ний аналіз мелодичного або тематичного змісту *Solo* клярнету, а також розгляд засобів їх динамізації за кошт тембрових мікстів, із акцентом на образність теми та виразність.

Перша симфонія Дмитра Шостаковіча (*f-moll*, *op.* 10, 1924 – 1925 роки) – це ранній твір, у якому клярнет має велику кількість відкритих *Solo*. Це важливий тембр у симфонії для Шостаковіча, оскільки композитор саме цьому інструменту доручає представлення мотивів вступних розділів та основних тем сонатного алегро (головної та побічної партій, а також сполучної та заключної). Мотив вступу доручений клярнетові; це висхідний хроматизований пасаж на форте, який завершується характерними ритмічними зворотами. Це своєрідна тема Петрушкі – образ блазня, що формує стакато та гострий ритм. У тематизмі відчувається Стравінській (кумир Шостаковіча).

Взагалі, у вступному розділі сонатних алегро I частин ранніх симфоній присутній принцип “малеровського вступу духових” – перегуки чистих тембрів дерева, *Solo* коротких мотивів, а потім – дует, контрапункт тем-мотивів духових. Це своєрідний театр голосів духових, у якому заявлено визначне місце саме клярнету (в ранньому оркестровому письмі це, скоріше, не вплив Малера, а близькість музичного вираження світовідчуття двох видатних симфоністів. Принцип буде свідомо культивуватися у зрілому періоді творчості Шостаковіча).

Головна партія першої частини Першої симфонії, експозиція, викладена *Solo* першого клярнету. Воно звучить на фоні акордового акомпанементу струнної групи. Для мелодії

клярнету характерно: активність, маршовий фон, примхливий ритмічний малюнок, дещо матовий тембр за рахунок динаміки піано. У своєму розвитку клярнетова тема головної партії набуває активності, динамізується прийомом перегукування мотивів у різних регістрах, тембрової неоднорідності (характерними є темброві міксти клярнету та флейти, або з мідними інструментами; інші міксти звучать у розробковому розділі).

Експозиція побічної партії I частини Першої симфонії також звучить за участю клярнету. Перше проведення теми доручено *Solo* флейти, друге проведення – *Solo* клярнету. Вальсова жанрова основа теми має ліричний, мрійливий образ. Чисті тембри мелодії переходять у їх вертикальний мікст (хроматичний пасаж на стакато у клярнетів і флейт). Подібна темброва неоднорідність та дублювання теми у октаву и дуодециму є засобом динамізації та шляхом виявленням нової виразності звуку клярнету. Також відбувається акцентування нової жанрової основи у проведенні побічної партії в клярнетовому кольорі (холодна флейта, потім – теплі тони, вальс). Подальший розвиток теми відходить від вальсу. Легке стакато, віртуозні пасажі акцентують нові барви мелодії клярнету – моторности, жарту.

Вступний розділ II частини містить відкрите *Solo* клярнету. Характерним для цієї клярнетової теми є низький регістр, жанр галопа, грайливість інтонацій, інтонаційний зв'язок із темою головної партії I частини Першої симфонії. Акцентовані перші та другі долі кожного

такту; також присутнє штрихове різноманіття та яскравий вихор коротких мотивів у подальшому розвитку теми. *Solo* клярнету звучить у складному тембрі оркестрової партитури – на фоні піцікато струнної групи.

Єдине відкрите *Solo* першого клярнету у III частині звучить в останньому епізоді частини. Для його викладення властиві динаміка піянісімо, дещо трагічна за змістом репліка, потім пісенність та дуєт із скрипкою, яка солює. Надалі основну функцію *Solo* у групі дерев'яних переймає на себе гобой. Ближче до кінця частини *Solo* клярнету передає подальшому гігантському девізі струнної групи (*Soli* на траурній інтонації у струнних). Відмітимо, що *Solo* гобою витісняє сольні епізоди клярнету.

Для фіналу властивий повільний вступ дерев'яних духових, при цьому особливе значення відведено дуєту клярнетів та гобоїв. Головна партія IV частини це також відкрите *Solo* клярнету (монологічне висловлювання), надалі перетворюється на діалог *soli* клярнетів *in B* та *in A*. Тема динамічна. Вона звучить у супроводі струнного фону і тарілок. Вона нагадує мотив клярнетового вступу одночасно і головної партії I частини і головну тему скерцо – усі вони виконуються солюючим клярнетом. Знов спостерігається тематична (мотивна) і темброва спорідненість тематизму та ідеї, але вже на рівні цілої симфонії: її крайніх частин.

Важливий висновок нашого аналізу: Шостаковічеві-симфоністові властива у Першій симфонії не тільки тематична єдність основних тем

(що вже описано музикознавцями), але і їх темброва спорідненість (на що нами звернено вперше). Клярнетові, таким чином, відведено особливе місце у оркестровому задумі композитора, а саме: не тільки доручена експозиція тем у відкритому *Solo*, але і підкреслюється їх тематична єдність – тембровою барвою у підсумкових, репрізних розділах симфоній. Це одна із рис зрілого Шостаковіча – незвичайна семантична та інтонаційна єдність тематизму, послідовне проведення ідеї твору, зокрема і через театр духових тембрів і, особливо, – через *Solo* клярнету.

Одночастинна Друга симфонія, що написана на текст А. Безименського для оркестру і хору (*op.* 14, 1927 рік), також містить *Solo* клярнету. Симфонія має експериментальний характер, який виявився у особливому тематизмі, тембрах та принципах оркестровки. Для її музики характерною є велика кількість епізодів із “загальними формами руху” за участю віртуозних клярнетів – як невід'ємної недиференційованої частини оркестрової партитури та відсутність ключових знаків, ознак сонатної форми, що є незвичним для Шостаковіча-симфоніста. Формотворення відбувається вільним чергуванням епізодів та інтерлюдій і цей факт набуває для Шостаковіча особливого значення у ранньому періоді творчості. Клярнет тут виконує подвійну функцію: найчастіше він є учасником нетематичних моторних епізодів. Вони є або віртуозними пасажами швидкої дерев'яної групи, або звучать у складі акордів, так званих “хоралах дерева”.

Єдине розлоге *Solo* клярнету уособлює образ батьківщини. *Solo*

передає роздуми, воно монологічне за типом висловлювання та мелодійне як слов'янська протяжна пісня, кантилена. Потім як засіб динамізації цього епізоду клярнетового сольо виникає вже типовий мікст – дует клярнета із флейтою (флейті доручено *Solo* у незвично низькому регістрі, що сприймається як продовження та драматизація клярнетової мелодії та як жанрове колорювання ідеї епізоду). Цей дует готує *Solo* скрипки (перед хоровим розділом).

Важливий висновок щодо функції клярнету у цій симфонії. Друга симфонія більш диференціює можливості клярнету в оркестровому мисленні Шостаковіча, які можна систематизувати шляхом співвідношення із програмним задумом симфонії [1, 58-59] за такими параметрами:

Негативні колективні образи хаосу та смутку (російської революції) – це атематично-моторні епізоди клярнету. Тут у партитурі відбувається злиття партії клярнету із групою дерева, з оркестровим тутті. Характерним є віртуозність, легкі пасажі на стакато і легато, та довгі масштабні-тематичні структури на значному регістровому діапазоні. Тут є і короткі мотиви, зосереджені у невеличкому діапазоні – гротескні або скерцозні за емоцією (театр тембрів, якій викриває дійсне відношення до революції Дмитрія Шостаковіча).

Рефлексивні індивідуальні образи (інтелектуальних роздумів, оспівування трагічної долі батьківщини). Характерні тематичні розлогі конфігурації клярнету в ансамблях солюючих інструментів. Найпостійніші комбінації солюючих тембрів – у

тріо клярнету, фаготу і скрипки. Тут відбувається процес індивідуалізації образу, позитивне протиставлення агресивному хаосові та моториці. Кантиленне *Solo* клярнету сприймається як образ інтелектуала (внутрішній монолог, роздуми), *soli* клярнетів у двоголоссі – образ батьківщини (поданий через тембр інструменту і жанр протяжної пісні, підголоскової поліфонії).

Третя симфонія для оркестру і хору *op. 20*, написана Шостаковічем на вірші Сергея Кірсанова у 1929 році та має назву *Первомайська*. Його колега Шебалін зі слів композитора розповідав про задум Шостаковіча написати єдину у світі симфонію, щоби жодна тема не повторювалася двічі. Відповідно, і формотворення у симфонії – несимфонічне, нетипове для мистця. Одночастинний твір складається із епізодів.

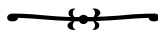
У першому – вступному алегро (до ц. 5), звучить розлоге квазіпасторальне відкрите *Solo* клярнету, яке потім переходить у дует клярнетів на фоні піцікато низьких струнних. У другому – моторному епізоді клярнети у складі групи дерева виконують фонову функцію для валторнових *Solo*. Образ енергійної радості, динаміки є новим для звукового портрету досліджуваного тембру. У швидких апотеозних епізодах функція клярнетових *Solo* зведена до характеристичних зворотів, іноді із мелізмами, наприклад, форшлаг і три форте – так викладений гумористичний мотив, де *Solo* клярнету чергується із хоралом валторн та репліками малих флейт та гобоїв із *piatti*.

Подальшою дослідницькою задачею, вирішення якої призвело б до

розуміння ролі клярнету в оркестровому мисленні Дмитрія Шостаковіча, є увага до тембру та до такого його параметру як *темброва експресія*. Борис Асаф'єв вводить цей параметр у своєму дослідженні *Музична форма як процес*. Він зазначає, що темброва експресія це "модифікація тембру у процесі гри: шляхом визначення аплікатури, міри динамічних, штрихових, теситурних, фактурних засобів та реєстрів..." [2, 379]. Це, в основному, зверне увагу на процесуальний параметр звучання, який не відображається в усій повноті у нотних партитурах композитора і який пов'язаний із виконавськими прочитанням *Solo* видатних клярнетистів – відомих оркестрантів.

Bibliography and Notes

1. Акопян Левон, *Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества*, Санкт-Петербург 2004, 475 с.
2. Асафьев Б. В., *Музыкальная форма как процесс*, Книга 1, Ленинград: Музыка 1971, 375 с.
3. Барсова И. В., *Между «социальным заказом» и «музыкой больших страстей». 1934 – 1937 годы в жизни Шостаковича*, [в:] Web. 10.05.2019. <<http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich>>.
4. Бер М. Ф., *Оркестровка мелодических (солирующих) голосов в произведениях Д. Д. Шостаковича*, [в:] *Черты стиля Д. Шостаковича*, Москва: Музыка 1962, с. 196-254.
5. Вовк Роман, *Історія, акустична природа та виражальні можливості аплікатури клярнета*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ: Національна музична академія України імені П. Чайковського 2004, 204 с.
6. Жарков Олександр, *Оркестровый стиль та стильова функція тембру*, [у:] *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*, Київ 2004, Випуск 37, с. 43-49.
7. Пистон Уолтер, *Оркестровка*, Москва 1990, 464 с.
8. Dalbavie Marc-Andrè, *Pour sortir de l'avant-garde*, [in:] *Le timbre, métaphore pour la composition* / Éd. J. Harley & J. Barrière, Paris 1991, pp. 303-334.



Liliya Shevchenko

**THE REGIONAL HERITAGE OF ODESSA
PIANO SCHOOL IN UKRAINIAN 20TH – 21TH CENTURY ART**

Antonina Nezhdanova Odessa National Music Academy, Ukraine

Лілія Шевченко

**РЕГІОНАЛЬНИЙ ВНЕСОК ОДЕСЬКОЇ ФОРТЕП'ЯННОЇ ШКОЛИ
В УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ХХ – ХХІ СТОРІЧ**

Abstract: Odessa piano school concentrates the factors of the South of the country, her name South Palmira became the allegory of the uniqueness positions in ukrainian cultural space. The study of the particularities piano schools of the Odessa is dedicated to works of the multiple authors, including this development of the Vira Kuzikova, Elvira Dagilayskaya, Yuriy Nekrasov, also beside present Dariya Androsova. In they were accentuated larval signs of the thinking pianist and authors of a piano composition to Odessa. The generalization for specifics regional difference Odessa piano schools in style manifestation specially was not touched in available publishing. In given study is processed material comparatively pianistic-stylistic autonomy of Odessa in art of the Ukraine.

Keywords: Odessa piano school, pianism, regional culture, style in music

Одеська фортеп'янна школа концентрує музичні традиції Півдня України. Почесне найменування Одеси Південною Пальмірою вказує на емблему своєрідності її місця в українському культурному просторі.

Біля джерел одеської фортеп'янної школи стояв Василь Сапельніков, протеже Антона Рубінштейна, формування якого склалося поза межами діяльності Музичного училища й Одеської консерваторії. Але ці освітні заклади стали основним джерелом кадрового наповнення одеської піаністики і живилися активністю представників ІРМТ (Імператор-

ського Російського Музичного Товариства) – викладачів і професорів (спочатку Музичного училища, а згодом Консерваторії) Дмитрія Клімова, Броніслава Дронсейко-Мироновича, Марії Бібер та інших. А з 1920-х років провідне місце тут займають випускниці Петербурзької консерваторії з класи Теодора Лешетицького й Анни Єсіпової – Берта Рейнгвальда, Марії Старкової й Марії Рибницької. Ці й інші відомості неодноразово обговорювалися в різних виданнях, у тому числі в статтях збірників Одеської консерваторії 1990-х років [8], [9], а також у ряді пізніших видань цього

музичного вузу [1, 61-72, 161-167], [2, 133-138] й ін.

Однак специфіка регіональної автономії фортепіяної школи в стильовому прояві спеціально не розглядалася в зазначених виданнях. У запропонованій статті розглянемо стильові специфіку Одеси в мистецтві України, з виокремленням імен тих музикантів, в яких втілювався неповторний артистичний обрис Одеси.

Загалом усі вище названі піяністи представляли академічну лінію «оркестрального» піянізму, хоча Марія Рибицька й за стилем гри, і за своєю мистецькою позицією наближалася до символістського модерну. Її незмінне виконавське кредо сформулювала її безпосередня вихованка Віра Кузикова («Краще недобрати, чим перебрати» [8, 55]), спеціально «звужуючи» емоційно-динамічний обсяг виконання у традиціях салонного мистецтва. Найзнаменитішим учнем Марії Рибицької став Костянтин Данькевич, велетень зростом і надзвичайно бурхливо-емоційний у побуті. Однак за фортепіано він завжди, як згадують усі, хто з ним безпосередньо спілкувався, демонстрував м'якість і стриманість вираження, – і за ці риси фортепіяного виконавства хочеться назвати піяніста Данькевича «українським Джоном Огдоном».

Зазначені риси контактності із символістським модерном у Марії Рибицької (творчо-дружні взаємини з Левком Ревуцьким і ін. [8, 56]), підкреслені свідченням Болеслава Яворського, шанувальника Александра Скрибіна, піяніста й теоретика, що обґрунтував основи гармонії автора *Поєми екстазу*: «В Одесі працює

(мова йде про 1920-ті роки – Л. Ш.) прекрасна піяністка М. Рибицька» [3, 47]. Відповідні контакти з модерністськими принципами виконавського мислення знаходимо у Берти Рейнгальд; вона в особі свого найкращого вихованця Еміля Гігельса втілювала закономірності «легкої» гри, які об'єктивно породжені салонним мистецтвом і які, без термінологічних акцентувань зазначеного стильового зрізу, практично-творчо реалізовувалися у вражаючому «перле» її видатного вихованця.

Знаменитий учень Марії Старкової Яков Зак демонстрував також певну схильність до символізму-імпресіонізму, оскільки явно приділяв місце в репертуарі музиці Моріса Равеля, при тім що в офіційних художніх колах до цього французького композитора було досить стримане відношення.

Означена близькість до символістської піяністичної палітри французької школи в Одесі виявлялася й тим, що тут працювала Надежда Чегодаєва, учениця Александра Скрибіна, а музика останнього мала особливе визнання в Одесі [11, 84]. Одеська публіка прийняла салонний стиль Скрибіна у філярмонічному викладі.

Символістсько-імпресіоністські основи мислення утвердив у консерваторських колах Одеси Владімір Ребіков. Згадкою про це став новорічний спектакль в окупованій Одесі Ребікова *Ялінка*, в якому органічно й оригінально сполучались його концепції «психодрам» і апсихологізму дитячої опери.

Зі сказаного видно, що всупереч офіційній підтримці в Советському союзі бетговеніансько-лістівської театралізованої «рояльності»

(Одеська консерваторія в 1920-ті – Одеський музично-драматичний інститут імени Людвіга ван Бетгоvena), в Одесі досить послідовно проводилася лінія на збереження фортепіанного скрябінівського аристократизму, що дозволило в 2000-і роки засновникам Конкурсу імені Гілельса заявити емблематичною стильовою ознакою «діамантову» гру. Зазначений камерно-салонний вимір піаністичної стилістики знаходимо у фортепіанних виходах фестивалю *Два дні й дві ночі Нової музики*, де натхнений Арнальдом Шенбергом салонний «відсторонений ліризм» займає почесне місце у виконавських представленнях артистів.

Свідченням актуальності для музичного життя міста перетинань скрябінівської салонності й оркестральної інерції Ференца Ліста-Антоня Рубінштейна є скромна п'єса *Казка* Климентія Корчмарьова – одеського композитора з першого випуску Вітольда Малішевського 1917 року, яка зайняла особливе місце у фортепіанному репертуарі Одеси. За матеріалами, зібраними професором Юрієм Некрасовим [9, 43-45], що сам був неперевершеним виконавцем цієї композиції (вона не видавалася, але переписувалася й у таких «живих списках» переходила в 1920-ті – 1930-ті від музиканта до музиканта), з вікон консерваторії звучала *Казка* як певний еталон піаністичної досконалості й натхнення.

Її автор, Климентій Корчмарьов, дворянин із Екатиринославля (нині – Дніпро), був у 1920-ті роки шанувальником футуристів, переслідування яких після 1921 р. змусили його терміново виїхати з Одеси аж у Туркменістан. Там він брав участь

у становленні туркменської композиторської школи, згодом переїхав у Москву й там закінчив свій творчий шлях.

Казка Корчмарьова являла собою за фактурою якийсь гармонічно «спрощений» скрябінізм, але зі збереженням саме скрябінівської «рваної» фактури із «стрибковими» пасажами, які самі по собі викликали потребу грати «на другій клавіатурі», тобто на високій кисті й у темпово стрімкій подачі музичних образів-подій.

В основу п'єси покладено особливе казкове «нізвідки»-рішення *фактурного осередку*, що, нерідко приймає на себе тематичну функцію, особливо у музиці ХХ сторіччя. Мова йде про ритмо-фігуру мазурки, але вирішеної в розмірі 4/4 – як паралель до вальсовості Петра Чайковського, яку він подавав у найрізноманітніших розмірах. Так відразу ж заявляється щось «нетутешнє» у звучанні – одночасно із чітким «заземленням» з зануренням у прикладну жанрову сферу. Скрыбінівський «ген» летючості насичує варіантні подання основної й мелодично малопомітної теми енергією секвентних устремлень до високих регістрових позицій, стрижневим змістовним показником яких стає символ сходження до Досконалості (принцип *anabasis* у зазначених секвентних підйомах).

Такого роду спрощення скрябінівської екстатичності, але зі збереженням фактурної стрімкості й легкості у розвитку по символістськи короткої теми, знаходимо й у Левка Ревуцького, із творчістю якого, через Марію Рибицьку насамперед, піаністична Одеса мала безпосередній зв'язок. Окреслена творча позиція піаністич-

них виборів у ряді композиторських подань 1920-х – 1930-х років підкреслювала орієнтацію на Скребіна, але з певною традиціоналізацією зламів експресіоністичних тяжінь його гармонічної мови.

Викладене дозволяє виокремити одеські піаністичні досягнення – паралельно до відповідних тенденцій у театрі. Це вагнерівство й модерністські пошуки Одеської оперної сцени, які визначили присвоєння цьому театру в 1920-ті роки імені Анатолія Луначарського, наркома освіти, що був палким шанувальником творчості й культурницьких ідей Рихарда Вагнера. Саме у такому контексті склалися прем'єри обох опер Ернста Кшенека в 1920-ті – *Стрибок через тінь і Джонні на грає*, що успадковували відповідні спектаклі Відня й Петербурга (тоді Ленінграда). Вагнерівський «слід» в Одеській опері був настільки угрунтованим, що цей театр став єдиним в Україні, де була прийнята у 1937 році до постановки опера вагнерівця й скрябініста Бориса Лятошинського *Золотий обруч* (за Іваном Франком).

Регіоналізм – характерне породження політичного й національно-культурного життя світу останнього сторіччя, що вибудувався як опозиція до тоталітарних систем і був реалізацією демократичних доктрин суспільного розвитку. Із наведеного вище видно особливі стильові смаки Одеси порівняно із Києвом та іншими містами України – як *регіональна* культурна риса традицій і буття Південної Пальміри.

Наведений опис виопуклює соціально-культурний зміст того, що відзначається терміном регіоналізм, справедливо підкреслюючи складність національного життя, що вклю-

чає поліетнічні утворення й особливий рід їхнього поєднання в особливих географічних, етнічних і соціально-політичних умовах.

Лю Кетін констатує: «Тільки в Одесі міг скластися феномен П. Сокальського, композитора, що переконано відстоював, як щось ґрунтовне, українську національну гідність – і російську, у єдності їх слов'янської складової» [6, 133]. І далі: «Сказане свідчить про регіональну специфіку фігури П. Сокальського на Півдні України, що відмінна від традицій переплетіння скоріш українського й польського [...] у всеукраїнському охопленні (див. показову фігуру М. Завадського, який усвідомлюється як український і польський композитор...)» [6, 134].

У дослідженні Володимира Миронова визначена феноменальність ряду музично-історичних фігур Одеси [8, 238-247], у числі яких – Констянтин Данькевич, композитор, піаніст, державний діяч у статусі ректора консерваторії післявоєнної Одеси.

У зв'язку з характерним перетинанням української та російських традицій у творчості корифеїв, що представляють Одесу, репрезентантів її культурного світу наводимо спостереження Олени Маркової: «Неконфліктне з російським культурним ареалом українство Одеси, що солідаризується із православ'ям росіян, греків, арнаутів, українців, болгарів, молдаванів та ін. на підтримку рівноваги із множинними іншими конфесійно-національно вираженими громадами, у тому числі із впливовою єврейською, німецько-польською католицькою, німецько-лютеранською й т. ін. Із Одесою пов'язана музична шевченкіяна Пе-

тра Ніщинського (*Вечорниці* до II дії *Назара Стодолі*) 1875 р.; веристський потенціал шевченківської драми визначений першою російською версією тексту... З Одесою пов'язана й опера *Назар Стодоля*, створена К. Данькевичем у 1959 році в Києві. Але киянином Данькевич став тільки в 1953 році й пропрацювавши до 1969 р. ледь 16 років, виявившись викинутим із активного творчого життя обставинами особистісного й політико-громадянського порядку (помер в 1984 році)...» [7, 114].

Блискучим свідченням регіоналізації – є історично етнічно сформована автономія Півдня Італії, що визначила розвиток клясики оперного мистецтва (Неапольська школа, культура *seria*), а в другій половині XIX віку виявила впливовий художній напрямок веризму, реалізований на основі діалектної літератури. Веризм відзначений багатими аналогіями в національному житті різних країн («чеський веризм» Леоша Яначека, діалектний стиль Ніколая Лескова, Павла Бажова, Міхаїла Шолохова, музичний веризм Сергея Рахманінова, зрештою, «література рідних місць» у Китаї, проаналізована в роботі Лю Бінцяна [5, 153-162]).

Зазначені веристські тенденції, які утвердилися наприкінці XIX століття, формувалися на попередньому історичному етапі, готувалися попередніми десятиліттями, XIX сторіччям загалом. Така реальність італійського веризму, що визрівав від 1840-х років. Але й Микола Гоголь у російській літературі з його «провінціалізмами-українізмами» у мові *Вечорів на хуторі біля Диканьки* створив аналогію до зазначеного на-

прямку, тим більш що тут усвідомлювався вплив «німецької провінційної літератури», закладеної штюрмерами (зокрема Я. Ленцом), який оцінений був повною мірою тільки в минулому сторіччі.

Не ідентифікуючи політичний регіоналізм і літературний веризм, указуємо на спорідненість цих проявів у соціально-політичних і художніх установах, змістом яких була увага до «позастоличних» проявів, у внутрішньому відстороненні від загальнодержавної нівелюючої установки, – у порятунку позитивів «глибинки» і виражається в соціально-моральних проявах позитиву останньої у національному бутті й у відповідних перевагах художньо-образного порядку у творчості.

Отже, веризм визначив надзвичайно впливову якість мистецтва літератури, а також театру, музики. Як напрямок веризм विकристалізувався в клясичний зміст-структуру в мистецтві Італії, однак очевидно має аналогі в різних країнах Європи й світу. У цьому пляні показова школа *чеського веризму*, представлена Леошом Яначеком і оригінально продовжена так званим «чеським авангардом», у тому числі Алоїсом Хабою й Богуславом Мартіну. Але в Європі були й інші осередки веризму: «В європейській музиці XX сторіччя спеціальне місце належить Франції, що неодноразово в історії демонструвала самозначимість рішень 'глибинки', які визначали загальнодержавну самореалізацію націй. Північний захід у вигляді Бретані й Південь Франції, Прованс особливо, зберігали заповіти візантійства Галії-Британії часів Меровингів і Короля Артура, які недвозначно позначилися в заграві Французької

революції, у часи якої терор Конвенту довго не міг впоратися із завзятістю 'важких бретонців', що породило концепцію роману Віктора Гюго *93-ий рік*. Традиції трубадурів і альбігойська ересь надовго привідкрили своєрідність південної традиції Франції, у якій у часи Романтизму позначився спеціальний художній шар 'провансализмів'» [6, 136].

Продовжуючи цю думку, можна помітити наближеність до веристських позицій французької «провансальської» літератури, що реалізується в *Арлезіяниці* Альфонса Доде, із яким утворив художній тандем Жорж Бізе. В автора *Кармен* можна добачати музичні ознаки веризму, окрім тих, що визначено співробітництвом із Доде в *Арлезіяниці*. У спеціальній літературі ретельно підкреслюється веристська складова в характеристиці Зурґи (Розповідь Зурґи в І дії *Шукачів перлин* Бізе). Аналогічно виділяється веристський нахил Жюля Массне в рамках ліричної опери.

Веризм існував паралельно до реалізму, але відмежувався від нього неприйняттям «моралі відплати», представляючи явну аналогію до натуралізму в художньому середовищі. Реалізм здійснив знаменний «прорив» у клясиці художньої творчості Нового часу – завдяки методологічній вишуканості впровадження у художню цілісність параметрів методології природознавства й наукового підходу.

Веризм був породжений і «провінціалізмом» сицилійської культурної традиції й Півдня Італії загалом, у якому втілилися – і в цьому лінгвістична наукова вірогідність літературного письма – етнічно-мовні особливості населення цього регіону,

які сприймалися до XIX сторіччя як «недосконалі» прояви загальноіталійської літературної аури. І все-таки справа не тільки в цих мовних відступах; тут сформувався новий тип героїв, позиція яких не вміщала в альтернативні поділи (добро / зло, прогресивний / реакційний й таке подібне) клясифікаційних установок контрастів позитиву й негативу морально-естетичного парадигм у поведінково-діяльнісних проявах буття.

Зазначений тип персонажів художніх творів репрезентував особливість відносин та розумових побудов, у яких очевидно проглядалося усвідомлення ними моральної відповідальності за свої думки і вчинки, але не в критеріях прогресистськи орієнтованих поведінкових стереотипів раціоналізованої «цивілізаційності» відносин. А ці останні ж виходили ще породжених Старожитністю основ моралі – відплати й того, що восторжествувало в логіці соціальних революцій: око – за око...

Мистецтво веристів і натуралістів у Європі намагалося переконати у вселюдській цінності терпимости, поблажливости, довіри до моральної динаміки індивідів. До речі, такою є логіка поведінки головного персонажа у п'єсі *Назар Стодоля* Тараса Шевченка, яка зіграла істотну роль у творчому самовираженні композиторів Петра Нищинського й Константина Данькевича, пов'язаних із Одесою.

На зламі XIX та XX століть у європейському просторі спостерігається відмова від «європоцентризму» реалістично-романтичних сюжетів – (із їхнім індивідуалізмом, психологізмом і культом сили характеру) на ко-

ристь позаєвропейських або «окраїнноєвропейських» сюжетів-образів, позначених ритуалізованим або етнічно вибудованим типологізмом. Такими є сицилійські стимули веристських сюжетів, а в оперному музичному ракурсі лише перелік творів Джакомо Пуччіні (*Чо-Чо-сан*, *Турандот*, *Дівчина із Заходу*) – демонструє повагу до «чужих вдач», знімає викривальні диференціації у них, нерідко поєднуючи в одному персонажі риси лиходійства-жертвості-спокути. Зокрема в операх, підкреслено пов'язаних у Д. Пуччіні з реалізом-романтизмом минулої епохи.

Наприклад, у *Тосці* акцентується на безпосередній жертвості героїв заради підтримки добре відомої в Італії політичної постаті Анжелотті, відсуваючи на другий план їх боротьбу з італійським аналогом Жавера (див. персонаж у *Знедолених* Віктора Гюґо) – Скарп'я. Жертва на вівтар Батьківщини, покладена молодими, талановитими, але у житті безладними, героями, підкоряє своєю спонтанною мислительно-моральною ритуальністю, ніяк не пов'язаною із психологічним еґоцентризмом окремих вчинків цих же персонажів.

Спеціально наголосимо на важливості й органічній притаманності веризму для ХХ століття та Одеси зокрема. Щодо першого: наскрізний зміст веристського «способу мислення» для вокального виконавства ХХ віку не має потреби в особливих поясненнях. Біографії найвизначніших співаків минулого століття, де поряд з основними в їх репертуарі творами Джузеппе Верді, Рихарда Вагнера й Петра Чайковського, очевидною є й орієнтація на композиції Пьетро Масканьї, Руджієро Леонкавалло, Джа-

комо Пуччіні та інших. Для одеських вокалістів були й залишаються репертуарними опорами арії із творів Миколи Аркаса й Костянтина Данькевича-композитора. Щодо стильових переваг композицій названих авторів пошлемося на спостереження Олени Маркової: «Веристський комплекс був складовою успіху українського театру М. Кропивницького – у Москві й у Росії [...]. Не прем'єра в Україні, але саме в Москві в 1899 українською мовою постановка *Катерини* М. Аркаса склала знаменну подію театрального життя столиці імперії. І, відзначимо, відбулося це на хвилі успіхів постановок *Сільської честі* П. Масканьї й за моделлю цієї опери-новели написаного *Алеко* С. Рахманінова в 1890-ті... Шевченкіяна Одеси і її веристські складові творять особливу сторінку художньої історії нації, і ракурси цієї специфіки визначаються неповторною ментальною особістю названого міста» [7, 113-114].

У концепції викладу за Оленою Марковою «одеського українства» подамо опис змісту шевченківської опери Данькевича, яка стала підсумковою на творчому шляху мистця: «Шевченківська опера Данькевича *Назар Стодоля* сформована психологічними-творчими підставами 'новоросійського українства' Одеси. Артистичне почуття К. Данькевича підказало йому творчу позицію, що надзвичайно показова для Одеси й одночасно злагоджена із прийнятими мистецькими нормативами. Мова йде про *веристський* аспект трактування образів і композиторських концепцій, що простежується в його сценічних творах...А безсумнівна талановитість Данькевича визначала

здатність відчувати *свій час* – і в рамках традиціоналізму й офіційного соцреалізму він зумів знайти стилістичні лінії, які надавали їм неповторного характеру свіжості» [7, 113-114].

Веристський репертуар органічно увійшов у буття Одеського театру опери й балету, сформувавши стильові принципи провідних співаків і навчальні репертуарні основи Одеської консерваторії. В репертуарі її оперної студії утвердилися *Травіата* Д. Верді (з рисами «протоверизму» за Ізраєлом Нестьєвим [4]) й *Пані Баттерфляй* Д. Пуччіні.

Веристський стильовий комплекс яскраво вписувався у Модернізм, а згодом увійшов у традиціоналістський ряд напрямків, залишаючись у низці останніх органічно дотичним до модерністських стильових ліній, що увібрали примітивістські й символістські-неоклясичні риси.

Відзначене вище ваґнерівство (аж до його відлуння в опері Бориса Лятошинського, поставленої вперше в Україні в Одесі 1937 року!) Одеської опери, а після Другої світової війни веристська репертуарна парадигма й тут, і в оперних клясах Одеської консерваторії, визначили регіональні відтінки стильових смаків міста, що демонструвало вірність промодерністським основам музичного мислення навіть у наискладніші часи торжества «теорії безконфліктності» й традиціоналістського академізму.

Як паралель до зазначених позицій в оперному мистецтві фортепіяні ідіостильові риси піяністів Одеси виглядали самостійно й органічно, опираючись на специфічно інструментальне тло виявлення чутливості до модерну на базі проскрябі-

нівських ліній піяністично-виконавських рішень. Зазначений напрямок фортепіяної творчості підтримав професор Євгеній Ваулін, що привніс в 1960-ті роки контакт із європейським піяністичним світом і сформував на подальші роки стійке шопеніянство вихованки Одеської консерваторії народної артистки Людмили Марцевич. Ця стильова пристрасть – шопенізм – органічно поєдналася в неї із творчим служінням фортепіяним композиціям «помірного символізму» Левка Ревуцького й послідовних символістських прямувань Александра Скрябіна [9], [10].

Збірники фортепіянних творів композиторів Одеси, серед яких фігурують здобутки Устима Молчанова, Александра Золотарьова, першого ректора Одеської консерваторії Вітольда Малішевського, його перших випускників Миколи Вілінського, Александра Давиденка, Климентія Корчмарьова, їх спадкоємців Серафима Орфеева, Константина Данькевича, Тамари Малюкової-Сидоренко, Александра Красотова, ін., – це гідне втілення пам'яті про етапи становлення піяністичної літератури в Одесі й переплетіння вищезгаданих стильових позицій, які жили й надихають сьогоднішній день фортепіянних занять і здійснень. На твори французьких композиторів був зорієнтований репертуар видатного піяніста Одеси, згодом професора Московської й Брюссельської консерваторії, Євгенія Могилевського, для якого композиції Кльода Дебюссі склали «стартовий запас» у його піяністичній кар'єрі. Зазначені й інші фортепіянні виконавські сили обумовили певну легкість входження фестивальної ідеї *Двох днів і двох но-*

Bibliography and Notes

чей Нової музики у вжиток піаністичного академізму, виконавські сили якого значною мірою живилися й підживлюються вихованцями Одеської національної музичної академії. Тим більше, що головою від Одеси на цьому святі мистецтва виступає композитор Кармели Цепколенко, піаністка по базовій спеціальності кляси професора Людмили Гінзбург, вихованки вищезгаданої Марії Старкової і професора Московської консерваторії, що народився, вчився і формувався в Україні Генріха Нейгауза.

Пам'ять про емблематичність для Одеси Піаніста з великої літери Святослава Ріхтера, прихильника творчості «модерніста» Сергея Прокоф'єва, відзначили програми конкурсу Еміля Гілельса. Салонний же стиль гри останнього, ім'ям якого піаністична Одеса заявила свою присутність у світовому фортеп'яному конкурсному обсязі, склав авторитетне втілення провідної ідеї піаністичного мислення XX – XXI століть. У цьому останньому тріумфувала ідея *клавірного символізму* (у термінології Дарії Андросової [1]), закладена діяльністю Александра Скрябіна, який сконцентрував у своєму фортеп'яному мистецтві й у творчості загалом новачійну установку відкритості до нових обр'їв артистичного життя й педагогічних підстав музичної освіти.

1. Андросова Дарія, *Мінімалізм в музиці. Учебний посібник для вузів мистецтв*, Одеса: Астропринт 2008, 126 с.

2. Андросова Дарія, *Символізм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в.*, Одеса: Астропринт 2014, 400 с.

3. Берченко Роман, *В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире»*, Москва 2005, 375 с.

4. Веризм, [в:] *Музыкальная энциклопедия*: В 6-ти томах, Том 1, Москва 1973, с. 753.

5. Лю Бинцян, *Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы*, Одеса: Астропринт 2011, 212 с.

6. Лю Кетин, *Современная фортепианная школа Тайваня в аналогиях к европейскому искусству XX века*, дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Одеса 2017, 180 с.

7. Каминская-Маркова Елена, *Методология музыковедения и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности*, Одеса: Астропринт 2015, 532 с.

8. Миронов В., В. Малишевский и Н. Огренич как выдающиеся музыкальные пассионарии Одессы, [у:] *Проблемы современности: культура, мистецтво, педагогіка*, Луганськ 2008, с. 238-247.

9. *Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы* / Ред. Н. Огренич, Е. Маркова, Одеса 1994, 248 с.

10. *Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы* / Ред. Н. Огренич, Е. Маркова, Одеса: Астропринт 1998, 333 с.

11. Рубцова В. В., Александр Николаевич Скрябин, Москва: Музыка 1989, 448 с.

Andriy Solovyov

**FORMATION OF THE GENRE OF JAZZ PROCESSING OF FOLK SONG
IN THE MUSICAL CULTURE OF UKRAINE
OF THE 20TH – THE BEGINNING OF THE 21TH CENTURIES**

Anton Makarenko Sumy State Pedagogical University, Ukraine

Андрій Соловйов

**СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ ДЖАЗОВОЇ ОБРОБКИ
НАРОДНОЇ ПІСНІ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ
XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ**

Abstract: Jazz processing of folk songs are considered as one of the genre-style factors of presentation of the national musical language in Ukrainian jazz. There is exposed process of integration of folklore melos into popular Ukrainian musical culture from the beginning of the twentieth century till today. In the historical dynamics there is highlighted a panorama of prominent soloists and jazz groups that contributed to the formation and development of the genre of processing. There has been revealed a stages of development of Ukrainian jazz stylistics in the aspect of becoming a national musical language. There are outlined the main methods of integrating of folklore source into jazz. The composition is a quotation: from the exact quotation of a folklore source in the first stage of the development of the genre of jazz processing – to an allusion to contemporary works.

Keywords: folk song processing, genre, musical culture of Ukraine, jazz, melos, rhythm, meter, texture

Починаючи з XVIII століття, жанр обробки народної пісні є родзинкою української композиторської творчості. Мистецьке входження фольклору у професійну творчість супроводжувалося цікавими пошуками нових засобів виразності. Не оминув цей процес і галузь позаакадемічної музики. Велика кількість гуртів та солістів як інструментального, так і вокально-інструментального напрямів

у рок-музиці, популярній естраді та джазі звертаються до народного мелосу та жанру обробки. Відповідна концертна практика демонструє багату палітру індивідуальних прийомів оригінального втілення жанру народної пісні. Один з її незвичайних ракурсів – обробка народної пісні у джазовій стилістиці – ще й досі не досліджений, попри те, що жанр стає перлиною сучасної музики України.

Мистецтвознавче осмислення використання деяких форм та жанрів української народної музики у джазовій практиці потребує свого нагального розв'язання, оскільки фольклор у сучасну епоху стає невід'ємною та оригінальною частиною композиційних втілень у творчості багатьох джазових колективів та солістів. Значний масив надбань творчої практики обробки фольклору знайшов певне висвітлення у науковій літературі, але досить нерівномірно. Власну дослідницьку традицію навіть у дисертаційному жанрі має побутування фольклору в поп- та рок-музиці. Але проблематика саме *джазової* обробки, попри її визначну та видатну практичну реалізацію, все ще залишається поза увагою науковців. Тому вона залишається украй актуальною.

Проблематика взаємодії фольклору та джазу, пошуки шляхів їх стильового перетину мають певну традицію наукового осмислення у працях українських музикознавців. Так, Вероніка Тормахова розглядає взаємодію фольклору та рок-музики, фольклору та естрадної музики [11], [12]. Результатом такої взаємодії, на думку авторки, є синтез різних стильових сфер. Але проблематики джазу дослідниця торкається побіжно і жанр обробки народної пісні системно не розглядає.

Андрій Фурдичко вивчає жанри обробки та принципи аранжування народної пісні у напрямі фольк-поп музики [14] та вважає джазову обробку самостійною галуззю музичної культури. Дослідники Р. Алексєєв [1], С. Безпала [2] та журналістка К. Гончарук [4] привертають увагу до джазових обробок у музиці биг-бендів або більш камерних джазових

колективів і надають багатий фактологічний матеріал щодо загальної характеристики жанру. Етно- та фольк-орієнтацію українських гуртів виявляє Ю. Карчова [5], висвітлюючи практику звернення колективів до жанру обробки народної пісні. Зоряна Рось досліджує діяльність та репертуар джазових музикантів на численних фестивалях України та акцентує особливості побутування фольклору у джазовій царині [9]. Автор клясичних довідників, дослідник українського джазу В. Симоненко [10], а також низка молодих вчених та журналістів привертають увагу до джазової обробки як до феномену, що потребує наукового осмислення; вкажемо на статті Я. Лензійон [7], С. Потієнко [9], О. Кізлової [6] та О. Юдіна [15]. Таким чином, заявлена у нашій статті проблематика потребує наукової уваги дослідників саме у зв'язку з формуванням сталої жанрової традиції джазової обробки народної пісні в Україні протягом ХХ – початку ХХІ століть.

Ми спробуємо розкрити динаміку становлення жанру джазової обробки народної пісні в Україні ХХ – початку ХХІ ст.

На думку наше переконання, жанр фольклорної обробки пов'язаний зі складними мистецькими та композиційними завданнями інтерпретації національного народнопісенного мелосу у професійній музиці. Музикознавці означають таку інтерпретацію поняттям “мистецька реконструкція фольклорного тексту” [13, 168], розуміючи під текстом музично-вербальний народно-пісенний та інструментальний комплекс. Існує три типи обробки народної пісні, з яких у джазі реалізуються лише дру-

гий та третій типи. Перший тип – переважно фольклористичний, це нотно-текстова фіксація усної традиції, яка реалізує прагнення зберегти й відтворити фольклорне джерело. Другий тип (обробка по типу гармонізації, інструментального аранжування) підкорений ідеї популяризації народної пісні. Третій тип відображає прагнення композитора/виконавця створити національний образ на основі фольклорного первню в власної концепції. Розглянемо вказані типи обробки в історичній динаміці розвитку жанру обробки у джазі в українській музичній культурі.

Відомо, що у 1920-х роках, на противагу авангардним течіям, формуються нові ідейно-естетичні настанови і принципи советської естрадної музики як мистецтва легкого для сприйняття й загальнодоступного. Ця тенденція отримала гарячу підтримку влади. Саме у такій манері у той час писали музику українські композитори В. Арсланов, П. Козицький, Ю. Мейтус – тобто ті, хто поєднував у власній творчості академічні та популярні жанри. Процес інтеграції джазу до культурного советського середовища був надзвичайно стрімким саме у цей період у зв'язку з офіційною протидією авангардним течіям у мистецтві. Видатною постаттю в галузі легкої розважальної культури Советського союзу був засновник паризької літературної групи “Палата поетів”, піонер советського джазу Валентин Парнах. Він писав статті про джазовий стиль у часописах, тріумфально виступив із новоствореним джаз-бендом на відкритті сільськогосподарської виставки. Перший виступ його експериментального джаз-бенду відбувся

першого жовтня 1922 року. Цей день вважався днем народження джазу в СССР.

Етап становлення українського джазу припадає на першу третину ХХ сторіччя. Так, дослідник історії української культури Олександр Юдін стверджує: “Початок українського джазу можна означити доволі точно. Перший джазовий бенд в Україні зібрав харків'янин Юлій Мейтус, у подальшому відомий композитор, а перший джазовий концерт відбувся в Харкові 29 грудня 1925 року” [15]. Суто джазові виконавці цього періоду, такі як Л. Утьосов, Ол. Цфасман, Л. Теплицький та Я. Скоморовський були вихідцями з України, але реалізували себе у Росії. У своїй творчості вони наслідували афроамериканські джазові канони, що сприяло входженню типової джазової лексики в культуру советського джазового світу. У цей період 1920 – 1930-х років значна кількість джазових оркестрів розповсюджується великими містами України. Дослідниками вінзначається як період першого українського свінгу [4]. Репертуар джазових оркестрів у цей час загалом не ідентифікується із національним стилем української музики і не пов'язаний із жанром обробки народної пісні.

Наступний етап, після заборони джазу у роки Другої світової війни, окреслюється межами від “відлиги” і до початку 1960-х років. Окрім розвитку тенденцій свінгу, розпочинається процес входження українського мелосу в український джаз. Найяскравішим прикладом цього є платівка джазового оркестру “Дніпро” 1965 року (під орудою Ігоря Петренка та Гіві Гачічеладзе). Крім композицій американців Дж. Едерлі,

К. Джонса вона містить ще й твір на теми пісень І. Шамо *Фантазія*. Як відомо, творчість Ігоря Шамо є національно-спрямованою, такою, що спирається на мелотипи українського фольклору, що й найшло відображення у названому творі. Зацікавлення до втілення українського фольклору в джазі зростає, і ця тенденція згодом поширюється.

Етап 1960-х років видається важливим у становленні власне українського джазу, оскільки утворено Київській джаз-клуб¹, у якому розпочинається діяльність композитора, музикознавця Володимира Симоненка (1940 – 1998) – автора численних досліджень про джаз в Україні [10]. Проведення перших фестивалів, починаючи від “Jam session” 1967 року сприяє стильовому урізноманітненню джазового напрямку та переходу від біг-бендів до формату малих комбо. Саме у ці роки ансамбль Ігоря Хоми “Medicus” (колишня назва – “Ритм”) був першим, хто спробував поєднати українську народну музику і джаз. Показовою є обробка танцювальної весільної пісні ансамблем “Medicus” *Гей, музики прошу, прошу*, яку солістка Леся Стадник виконувала українською мовою і у національному вбранні. В композиції звучав інструментальний вступ у стилі бандурного награвання, а потім – ліричний вокал солістки у суто джазовому супроводі. Цей приклад є одиничним і не відноситься повною мірою

¹ Упродовж наступних десятиліть джазові клуби з'явилися у багатьох інших містах: у Дніпропетровську й Донецьку (1967), у Горлівці (1977), в Одесі (1980), у Білій Церкві (1982), в Чернівцях (1985), у Сумах та Чернігові (1986), у Кривому Розі (1987), у Черкасах (1989), у Смілі (1991), у Бердянську (1993) та у Симферополі (1996) [15].

до жанру “обробки”, але поєднання двох гілок народної імпровізаційної культури відбулося вперше, на наш погляд, саме у названій композиції “Medicus’a”. Взагалі у його репертуарі в основному була джазова клясика, яка охоплювала новоорлеанську стилістику, свінг, бі-боп і кул-джаз².

У другій половині 1980-х років в Україні висувається тандем молодих професіоналів музикантів-виконавців, серед яких – джазисти Криворіжжя О. Гебель, Ю. Зоря, Ф. Титаренко; одесити М. Голощанов, В. Зозуля; В. Абашидзе з Донецьку. В їх виконавській творчості активно засвоюються норми клясичного джазу без впливу українського фольклору. Але інтенсивне фестивальне життя України та комерціалізація джазу спонукає їх до втілення найяскравіших екзотичних барв народного мелосу та розвитку жанру фольклорної обробки. Проте, їх творчі принципи обробки пов'язані скоріше із другим типом: повним збереженням автентичної мелодії в інструментальній лінії та її інкрустації джазовою гармонією. Основний акцент у репертуарі названих виконавців 1980-х років припадає на засвоєння традиційного афроамериканського джазу.

З набуттям незалежності в Україні активізується зацікавленість особливостями національної фольклорної культури. У творчості естрадно-джазових виконавців відбувається поєднання народного мелосу та елементів рок- та поп-музики, джазу, фанку й регі. Процес розквітає

² Записи музики ансамблю *Medicus* на платівки робилися у 1962-1970-х роках і були вперше повністю видані аж у 2009 році [інформація з сайту магазину української колекції дисків <<http://umka.com/catalogue/retro/igor-khoma-medicus-band.html>>].

наприкінці 1980-х та у 1990-х роках у зв'язку із поширенням фестивального руху. Учасники таких заходів як “Червона рута”, “Мазепа-фест”, “Шешори”, “Країна мрій”, “Рок-екзистенція”, “Ростоки”, “ДрайвомірЪ”, “Етно-еволюція”, “Трипільське коло”, “АртПоле”, “Рок-коляда”, “Рок Січ”, “Рожаниця”, “Черемош-фест”, “Млиноманія”, “Потяг До Яремче”, “Київська Русь”, “Terra Heroica” та ін. розвивають ідею взаємозбагачення та синтезу різних музичних стилів: український аутентичний фольклор, популярна музика, акустичні експерименти та рок. “Із розвитком фестивального руху музиканти стали більше звертатися до народної тематики. З кожним роком формувалася тенденція до якісного збільшення альтернативних фольк-музикантів, які реінкарнують автентичний фольклор” [9, 12].

Популярні вокально-інструментальні ансамблі “Водограй”, “Червона рута”, “Ватра”, “Кобза”, “Беркут” виконували народні пісні у фанк-аранжуваннях. Обробкам цих видатних народних пісень притаманна емоційна контрастність, різкувате звучання з виділеними мідними інструментами та ударними. Цікаво, що особливості народного метроритму з вільними побудовами, імпровізаційністю виконання, “білим звуком” народного вокалу гармоніюють із іманентними джазовими особливостями. Так, для джазу характерним є поліритмічність композиції, активне синкопування партій усіх інструментів (синкопований бас має назву “фанкуючий”), ритм, що пульсує, вокал із особливою манерою звукобудування (гримінг, кроук, шрайк, фальцет-скрим, гарш) та особливий композиційний прин-

цип – багаторазове повторення коротких мелодійних фраз.

“1990-ті роки в українському джазі – час вивільнення нової енергії і водночас період нестабільності. Виникають багато нових фестивалів (більшість із яких не пережили рубіж століть), з’являються багато цікавих нових виконавців і нових колективів, що представляють практично увесь спектр стилів і жанрів сучасного джазу” [14, 65]. Серед авторів оригінальних втілень джазової обробки у цей період вкажемо на: *Er. J. Orchestra* піяніста Олексія Олександрова (поєднання джазу, клясики та фольку); *Cxid-Side* тенор-саксофоніста Дмитра Олександрова (ф’южн); групу піяніста Юрія Шепети; *Jazz Impression* Анатолія Олексаняна (самобутний синтез акустичного джазу, ф’южн, українського та вірменського фольку). Найрезонанснішою стала спільна робота українського музиканта, бандуриста Романа Гриньківа із зіркою сучасного джазу, ф’южн-гітаристом El Di Meola (1999). У композиції *Winter Nights* звучала джазова обробка мелодії *Щедрик*, тема якої інтонується на бандурі цілим спектром джазової лексики.

Межа ХХ – ХХІ століть знаменується не тільки концептуалізацією жанру обробки, а й використанням складних технічних ресурсів при її створенні. Українські гурти утворюють тандеми за типом “фольк+електронна музика+ді-джей” і починають використовувати семпли – музичні елементи фольклорної автентики, у поєднанні з власною речитативною партією. Як приклад можна навести збірку 2008 року *Сучасна інтерпретація традиційної української музики*, створену силами фольк-гурту

“Зелене” та “Аби МС”; проєкт GG – поєднання фольклорного ансамблю “Туляйгород” і DJ Андрія Антоненка; “Stelsi”, інші. Критики схвально оцінюють “яскравий електро-фольк проєкт гурту «Аби МС», який створив диск *Сучасна інтерпретація традиційної української музики*. Це продукт світового рівня, який неможливо окреслити якимось одним терміном – даб, драм’н’бейс, тріп-гоп, фанк, техно, ейсид-джаз, гаус, диско. І все це поєднано з етнічними барвами України” [4].

Ще один напрям розвитку жанру джазової обробки народної пісні (або народної інструментальної мелодії) – це шлях тембрового колорування. У наш час джаз збагачується звучанням народних інструментів, із яких найчастіше використовують дрімбу, кобзу, бандуру, сопілку, трембіту, як, наприклад, у джазових обробках *Гопак* та *Коломийка* Ігоря Закуса. Інший музикант-бандурист, композитор, викладач Одеської консерваторії Георгій Матвіїв експериментує із синтезом джазу та фольклору. “Помітне місце в джазовому репертуарі для бандури посіли його інструментальні *Імпровізація на народну тему* та *Wild West Jazz*. У творах, написаних бандуристами-виконавцями, розробляються передусім фактурні можливості, нові способи гри на інструменті, якот у згаданому вище творі Г. Матвійва, де ліва рука одночасно грає на басах і відбиває ритм кісткою великого пальця по грифу бандури, при тому в досить швидкому темпі” [8, 23].

Оригінальний виконавський стиль українського бандуриста, композитора Ярослава Джуся характеризується поєднанням українського народного мелосу та джазової імпровізації. У 2011 році він успіш-

но виступав разом із джаз-гуртом “Roman Archakov Project”, увійшовши до складу акустичного тріо за участі бандури, фортепіано та саксофону. Особливо оригінальними були джазові обробки українських народних пісень *Два козуги червоненькі*, *Ой, чорна я си, чорна, Ой, у вишневому саду*, *Чом ти не прийшов, Ой, верше, мій верше*. Взаємовплив стилістики спонукає виконавця розширити коло прийомів гри на бандурі: найбільш цікаво та незвично звучить гліссандо різних видів, що виконується на бандурі круговими рухами кисті або щіточкою; прийоми *sul ponticello*, тремоляндю.

У 2013 році українські музиканти Ольга Войченко, Сергій Капелюшок, Павел Шепета випустили диск *Сніваночки мої*. Його складовою є українська сюїта з обробок у джазовому стилі трьох пісень: I частина *Ой, сніваночки мої*; II частина *Зозуленька раненько кувала*; III частина *Ой, вербо, вербо*. Тобто, у жанрі обробки у джазі починається процес циклізації, укрупнення. Таким же чином побудована й *Лемківська сюїта* Антона Півоварова, яка, за висловом О. Когана, є продуктом “органічного поєднання різних інтонаційних практик, де ми слухаємо не окремо фольклор і джаз, а сприймаємо їх у нерозривній єдності, насолоджуємось вишуканістю їхнього сплаву” (цит за [7, 180]). Нерозривна єдність усіх обробок, що прагнуть до циклізації, скріплює альбом композицій 2007 року *Коломийки Live* видатного бас-гітариста, співа-засновника проєкту “Jazz-Коло” Ігоря Закуса та Z-Band.

Збірка 2008 року з джазових аранжувань української народної та популярної музики під назвою *Ukrainian*

Roots in Jazz (Українське коріння в джазі) стала яскравою подією українського джазу. Колекція етно-джазових імпровізацій та українських народних пісень була записана з відомими джазовими музикантами, серед яких: Сергій Давидов, Млада, Джон Стетч, “Брати блюзу”, “Каунас-Биг-бенд”, Мартін Шрак, Вагіф Мустафа-Заде, Дмитро Найдич, польсько-бразильський дует Гражини Августак і Пауліно Гарсія. “Цей альбом здобув неабияку популярність серед любителів української інтелектуальної музики і став своєрідною збіркою прикладів «проростання» українського мелосу у твори сучасних джазових музикантів різних країн” [7, 180].

Український сегмент джазової обробки народної пісні, таким чином, стає яскравим феноменом сучасної *world*-музики³ (етнічна музика різних народів світу) як частини масової культури. Нині у жанрі обробки народної пісні у джазі народжується новий, свіжий погляд на прадавні тексти та мелодії, який носить назву фольк-джаз. Цей синтетичний жанр потребує подальших системних досліджень, які лише починають з’являтися в українському науковому середовищі.

У підсумку відмітимо, що зародження джазу в Україні припадає на 1920-ті роки, але український мелос у цей період ще не репрезентований у джазовій стилістиці. Музичний

³ Термін увійшов у вжиток в останнє двадцятиліття ХХ ст. у країнах англomовного простору й характеризує явища музичної індустрії. Щодо професійних особливостей, то специфікою етнічної музики є застосування відповідних ладогармонічних і мелодичних принад, активне використання народних інструментів чи способу виконання.

процес того часу відображає емансипацію легкої розважальної музики та інтеграцію афроамериканської лексики у слов’янський джаз. Власне становлення жанру обробки народної пісні в українському джазі відбувається у 1980-ті роки. Першому його етапу притаманні як найбільша наближеність до народно-пісенного зразка у джазовій обробці, так і використання прийому цитування з інтенсивним варіюванням в імпровізації. Другий етап – розквіт жанру – припадає на наступне десятиріччя. Найбільш сталим у обробках 1990-х років є принцип використання засобу мотивного вичленування частини наспіву та його подальшого імпровізаційного “розпорошення, розчинення”. Третій – сучасний етап (початок ХХІ ст.), у якому специфіка жанру джазової обробки визначається найбільшою віддаленістю від прямого цитування фольклорного первню та композиційним методом алузії. Джазові обробки народних пісень цього періоду побудовані на відтворенні лише ладової або метро-ритмічної формули. Стабільними елементами першоджерела в імпровізації залишаються лад та метроритм фольклорного наспіву, а мобільними є усі інші параметри музичної мови.

Проведений аналіз трьох типів джазової обробки дає підстави стверджувати, що фольклорний музичний матеріал, втілений у джазовому стилі, демонструє органічний синтез українського мелосу й сучасної джазово-імпровізаційної музики. Створення оригінальної джазової композиції на основі коломийок, колискових, весільних “плачок”, різдвяних пісень і колядок – суто український національний тип такої обробки.

Жанр джазової обробки народної пісні дедалі активніше розвивається в Україні. Сучасні обробки торкаються усе глибніших шарів національної музичної мови. Тож, перспективними для подальшого вивчення є різноманітні питання джазової композиторської та виконавської творчості у теоретичному, музично-історичному, естетичному, соціокультурному, комунікативному аспектах.

Bibliography and Notes

1. Алексеев Руслан, *Типи функціонування українських біг-бендів в умовах світових тенденцій жанру*, [у:] *Українське музикознавство*, Київ: Національна музична академія України ім. Петра Чайковського 2012, Випуск 38, с. 375-390.

2. Безпала Світлана, *Закономірності побутування джазу в обласних центрах України на межі ХХ-ХХІ ст. (на прикладі міста Чернігова)*, [у:] *Мистецтвознавчі записки*, Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 2014, Випуск 26, с. 63-72.

3. Войченко Ольга, *Стан та розвиток джазової музики в Україні: 60-70-ті роки ХХ ст.*, [у:] *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, Київ 2011. Випуск 2, с. 172-176.

4. Гончарук Катря, *...З того буде фолк: як етно проникло в українську музику і підкорило її*, Web. 21.09.2019. <<https://read.platfor.ma/ethnofusion>>.

5. Карчова Юлія, *Основні тенденції сучасного фольклорного ансамблевого виконавства (на прикладі гуртів "Древо" і "ДахаБраха")*, [у:] *Культура України*, Харків: Харківська державна академія культури 2012, Випуск 38, с. 217-226.

6. Кізлова Ольга, *Український джаз у сучасному соціальному контексті на початку ХХІ ст.*, [у:] *Питання культурології*, Київ: Київський національний університет культури і мистецтв 2012, Випуск 28, с. 194-200.

7. Лензіон Яна, *Джазове мистецтво і сучасна українська музична культура*, [у:]

Молодь і ринок, Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка 2017, № 3 (146), с. 177-181.

8. Потієнко Сергій, *Джазовий напрям у бандурному мистецтві*, [у:] *European Journal of Humanities and Social Sciences [Special Issue for Ukraine]*, № 1, Vienna: "East West" Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH 2017, № 1, с. 21-25.

9. Рось Зоряна, *Інтеграція фольклору та джазу як одна з характерних особливостей сучасної української джазової музики*, [у:] *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, Серія: Мистецтвознавство, Тернопіль 2016, № 1 (34), с. 11-18.

10. Симоненко Володимир, *Українська енциклопедія джазу*, Київ: Центрмузінформ 2004, 232 с.

11. Тормахова Вероніка, *Особливості взаємодії рок-музики та фольклору (на прикладі творчості гурту "Брати Гадюкіни")*, [у:] *Мистецтвознавчі записки*, Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 2014, Випуск 26, с. 56-63.

12. Тормахова Вероніка, *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез*, Київ: Ліра-К 2017, 204 с.

13. Фадеева Катерина, *Українські народні пісні Закарпаття у творчості О. М. Яковчука*, [у:] *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*, Серія: Мистецтвознавство, Київ: Київський національний університет культури і мистецтв 2013, Випуск 29, с. 162-169.

14. Фурдичко Андрій, *Розвиток українського фольк-джазу в сучасному естрадному мейнстрімі*, [у:] *Наука як рушійна антикризова сила*, Київ: Велес 2017, Частина 2, с. 63-67.

15. Юдін Олександр, *Джазові виконавці України: історія ХХ століття*, Web. 19.09.2019. <<https://ofr.fm/dzhazovi-vikonavtsi>>.

Dan Jiakun'

**THE NATIONAL CHARACTERISTIC MELOS
IN THE CHINA MODERN BRASS ORCHESTRAL MUSIC**

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ukraine

Ден Цзякунь

**НАЦІОНАЛЬНО-ХАРАКТЕРНИЙ МЕЛОС
У СУЧАСНІЙ ДУХОВІЙ ОРКЕСТРОВІЙ МУЗИЦІ КИТАЮ**

Abstract: There is illustrated the use of national-specific melos in Chinese academic music on the example of the selected works for the brass band. There are analysed plays Beautiful Grassland Night by Wang Hesheng and The Road to Sky by Yin Qing have. There are outlined intonational, modus, tonal-harmonic peculiarities of these works. There is shown the connection of this musical elements' semantics with the basic postulates of national philosophy. Special attention is paid to study elements of the Chinese angemithon-pentatonic modus system in its connection with the twelve-stage chromium system "Lyu". There are made conclusions about the combination of national-specific pentatonic melos with a major-minor tonal-harmonic basis, as well as about the introduction of the national-specific instruments such as pi-pa, cymbals and others into the brass band of the European sample. As a result there is justified the thesis about the balance between "western" and "eastern" elements and about the interaction between acculturational and inculturational trends in modern Chinese music is well-founded.

Keywords: Chinese music, brass band, pentatonic, melos, dialogue between Eastern and Western cultures

Сучасне музичне мистецтво Китаю, як одного із найбільших представників "східного" світу, характеризується стрімким розвитком у напрямку конвергенції із "західною" культурою. Це пояснюється і загальносвітовими глобалізаційними процесами, і прагненням китайського суспільства увібрати кращі надбання

людства та привнести до цієї скарбниці власні здобутки.

Однією зі сфер, що зазнала суттєвих видозмін у нашу добу, є оркестрова духовна музика. Історія зберегла традиційні китайські духові інструменти, серед яких – чи і ді (поперечні флейти), сяо (повздовжня флейта), сона (наближена до гобоя

і клярнета), шен (губний орган) та ін. [8]. Пройшовши кількатисячолітній шлях розвитку, китайська народна духовна музика до сьогодні є символом шани традиції і влади імператорських родин. Паралельно розвитком драматичного театру, що набув активності від XVIII століття (епохи Мін і Цін), сформувалися десятки типів оркестрів, що задіювалися у виставах. Водночас, ще у XVI столітті почали з'являтися духові колективи із оркестрантами-європейцями, насамперед португальськими поселенцями, які привносили свій інструментарій і манеру виконання, що стало прикладом проникнення “західної” культури у музичне мистецтво Сходу.

Вагомим імпульсом для подальшого розвитку у напрямку культурної конвергенції стала знаменна подія у житті Китаю: заснування британським дипломатом Робертом Гартом (Robert Hart) першого духового оркестру європейського академічного зразка, організованого із місцевих виконавців. Таким чином, з'явилися нові можливості втілення художніх ідей та множинної звукової семантики засобами виразовості духового оркестру, а відтак – і окреслилися шляхи композиторської творчості у даній сфері.

Аналіз описаного, загалом позитивного, процесу дозволяє нам вирізнити у ньому декілька тенденцій. Домінуючою є тенденція *аккультурації*, яку трактують як “культурну асиміляцію” (Мілтон Гордон), сутність якої полягає у зміні етнокультурних цінностей, звичаїв і традицій [1, 25] у процесі запозичення або передачі продуктів культури однієї культурної спільноти іншій.

Якщо мова йде про національну культуру, то даний процес у гіпертрофованому вигляді може мати негативні наслідки, пов'язані із поступовим знищенням звичаю і традиції. У сфері музичної культури на цю проблему звертає увагу Михайло Швед, стверджуючи, що “чим слабкішою є економічна та культурна інфраструктура держави, тим більше уваги має бути приділено *інкультураційному* (курс. – Д. Ц.) засвоєнню власної традиції за умови дотримання необхідного балансу з аккультураційністю, щоб запобігти ізоляції мистецьких процесів, їхній надмірній герметизації, сповільненню темпів загального розвитку культури” [5, 61].

Таким чином, для сучасного музичного мистецтва Китаю важливим є баланс “західного” та “східного” елементів, аккультурації та інкультурації, що дасть можливість продовжити життя національної традиції, основаної на “зростанні” із рідною культурою, у нових творчих формах. Важливість дослідження описаних процесів і визначає актуальність поставленої у цій статті проблеми.

Ми спробуємо проаналізувати найяскравіші приклади використання національного мелосу у сучасній духовій оркестровій музиці Китаю та представити баланс “західного” та “східного” елементів як взаємодії тенденцій аккультурації та інкультурації у вказаній мистецькій сфері.

Оркестрова духовна музика Китаю є до останнього часу була надзвичайно мало вивченою європейським музикознавством. Тому у нашому дослідженні спиратимемося на праці китайських учених, в яких аналізується історія та специфіка китайської му-

зики загалом [7], а також її оркестрова духовна сфера [2].

Китайський національний мелос характеризує специфічні особливості, найбільш яскравими з яких є інтонаційність і ладовість.

Китайська музична інтонаційність тісно пов'язана із особливостями мовлення, з мовною інтонаційністю, для якої притаманна широка палітра виразу, завдяки якій ті ж склади набувають різного змісту і яка є ледь вловимою для європейського реципієнта. Вона передає тонку чуттєвість, яка є однією із китайських ментальних рис і, безумовно, відображається у музиці.

Ладовість китайської народної музики є частиною прадавньої космології – світоглядної системи “Люй” із пра-символом Дао – гармонія світоустрою на основі взаємодії п'яти стихій, їх відповідності п'яти планетам, етичним нормам, психічним властивостям, душевним станам, фізіологічним органам людини, порам року, явищам природи, кольорам тощо, на основі співвідношення “ян – інь”, яке гармонізує універсальний енергетичний субстрат світу “ці”. Так, стихії землі – “гун” (жовтий), металу і повітря – “шан” (білий), дерева відповідає звук “цзює” (зелений), вогню – “чжи” (червоний), води – “юй” (чорний)¹.

У Китаї також сформований дванадцятиступеневий хроматичний звукоряд “12-люй”, яким можна рухатися по півтонах, і який охоплює

¹ Також див.: Malm William, *Chinese Music* [9] та ін.

діапазон октави. Згідно із легендою, його придумав багато тисячоліть тому Лінь Лунь: наслідуючи спів птахів, він зробив 12 бамбукових трубок, довжини яких знаходилися у певному числовому співвідношенні одна відносно іншої. Використовуються також металічні трубки або дванадцять дзвіночків, настроєних по півтонах. Кожен нижній звук трактується як “янський”, який має “інський” аналог, розташований на квінту вище [3]. Укладається два ряди трубок, із довших видобуваються “янські” звуки, або “цин” (“чисті”), а коротших – “інські”, або “чжо” (“мутні”), які співвідносяться рівно за квінтами. У результаті й виникає 12-ти ступеневий хроматичний звукоряд: “e-h, fis-cis, gis-dis, ais-eis, c-g, d-a”. Цей звукоряд має акустичне значення, його елементи не мають між собою тяжіння, притаманних для ладу. Але саме від кожного його ступеня може бути побудований п'ятиступеневий ангемітонно-пентатонний ряд, які й утворюють ладову систему китайської народної музики. Приводимо назви цих дванадцяти ступенів (подану й описану, зокрема, у джерелі: [6, 20]), кожен із яких має свою семантичну характеристику та асоціативну історію – наприклад, гієрогліф “чжун”, що часто присутній у назвах ступенів, означає “відданість, вірність”, “Хуан” у назві звуку “е” означає чоловіче ім'я, Хуаном Чжуном звали стародавнього китайського полководця, та ін.:



Таким чином, в описаній системі “люй” виникає специфічна китайська ладоінтонаційна характеристика, завдяки якій у сучасній академічній музиці, основаній на європейській традиції, “чується” китайські колорит і настроєвість, і яка, поряд із використанням окремих національних інструментів (як, наприклад, пі-па), є головним репрезентантом етнічної характерності у сучасній академічній музиці, а відтак – і носієм інкультураційної тенденції.

Розглянемо задеклароване твердження на прикладі вибраних творів для духового оркестру: п'єс *Нічна краса пасовиська* Ван Хешена та *Дорога на небо* Ін Цина.

Ван Хешен (Wang Hesheng, 王和声). *Нічна краса пасовиська*. Ван Хешен (1955 р. н.) – видатний мистець, композитор Військового оркестру Народно-визвольної армії Китаю, член Асоціації музикантів Китаю, випускник класу професора Му Хонга у Центральній музичній консерваторії Китаю. Творчий здобуток Ван Хешена складає понад 600 інструментальних і вокальних творів різних стилів і жанрів – сольних, ансамблевих, симфонічних і вокально-симфонічних, творів для військового оркестру. Найвідомішими творами мистця є симфонічна поема *Янмінгуань*, твори для сурми соло *Танець під місячним світлом*, *Чарівний вечір у Преріях* та ін. Також, спільно зі славетним композитором Тан Дуном, він є автором музики для церемонії нагородження на Олімпійських іграх 2008 року [12].

Твір *Нічна краса пасовиська* є п'єсою для духового оркестру з арфою і челестюю, яку можемо умовно визначити як “пейзажну замальовку в пентатоніці”. Основою твору є філософ-

ська ідея одухотворення природи, яка здійснюється шляхом її живого споглядання – пейзажів, квітів, слухання і наслідування співу пташок та ін. Це провідна ідея давньокитайської філософії, в якій людина є однією із складових космосу у просторі між Небом та Землею і знаходиться у гармонійному співіснуванні з Природою; поряд із тваринним і рослинним світами, саме у зразковому ставленні до усієї природи, включно з людиною, вбачається забезпечення порядку “лі” у конфуціанстві.

Тематичною основою і головним виразовим засобом п'єси *Нічна краса пасовиська* у варіанті для духового оркестру з арфою і челестюю, що розглядаємо у контексті даного дослідження, є національно-характерний мелос. Він є основою двох тем, на розвитку яких будуються дві частини твору. Ван Хешен є також автором однойменної пісні на текст Беай Джи для голосу (альта) із супроводом, що є популярною музично-поетичною інтерпретацією образу². Тематизм оркестрової п'єси та пісні має спільні основи, двочастинність п'єси має аналогії із структурою “заспів-приспів” пісні.

У першому розділі першої частини п'єси спокійна, розлога тема звучить у тенорової труби – еуфоніума та баритонів на фоні витриманих звуків у різних інструментів, що відразу створює відчуття нічного спокою. Мелодична лінія будується на секундово-терцієвих ходах і розвивається

² Вокально-інструментальний варіант твору *Нічна краса пасовиська*: 女中音独唱 Solo 草原夜色美.. 白洁词 王和声 曲 *Beautiful Grassland Night*. Lyrics: BAI Jie Music: WANG Hesheng'; 演唱 Alto : 张丽慧 ZHANG Lihui, Web. 29.12.2018. <<https://www.youtube.com/watch?v=YUUbTQuYkkE>>.

по звуках пентатоніки, побудованої на янському ступені хуан чжун: “c-d-f-g-a” від нижнього тону “c” до оспівування устою “f”. При цьому гармонічна вертикаль твору організована на основі F-dur. Змалювати загадковий колорит ночі допомагають тембри арфи і челести, що створюють фон для викладення народно-характерного мелосу.

У другому розділі першої частини в гармонічній вертикалі звучить Des-dur, початок якого презентується флейтовими флажолетами на тоніці, тонічним тризвуком в інструментів середнього регістру та арфовими пасажами. На цьому фоні з’являється мелодія, побудована із секундових, секундово-терцієвих і кварто-секундових ходів, у пентатонних ладах від ступенів, аналогічних до інських: від “des” (“cis” – нань-люй) “des-es-f-as-b” у соло бассона і від “f” (“eis” – да-люй) “f-as-b-des-es” у соло гобоя. Їх продовжують більшість інструментів оркестру. При цьому лади звучать із перемінними устоями найчастіше таким виступає “des” (“cis” – нань-люй). Поступово відбувається нашірвання голосів оркестру, що приводить до першої кульмінації. Тема набуває різноманітних перетворень. Це переінтонування і гармонізація засобами європейської мажоро-мінорної системи, вичленування окремих мотивів і їх мелодичний розвиток у різних інструментів, створення епізодів імітаційного розвитку та ін. У процесі розвитку з’являється соло альт-саксофона, що звучить дуже виразно, мелодична лінія ускладнюється ритмо-інтонаційно, пентатонний звукоряд розширюється за рахунок введення нижнього ввідного звуку та збагачується мелізмами. Привне-

сенням ввідного півтону національно-характерний пентахорд виростає у гексахорд. Згодом у дуєт з альт-саксофоном вступає клярнет, його продовжує труба соло, і звучання набуває розмаїття відтінків споглядальності. Цікавим є поєднання описаного національно-характерного мелосу із мажоро-мінорною гармонічною основою – застосування “сповзаючих” паралельних мажорних тризвуків та ін.

Матеріал другої частини оркестрової п’єси – мелодія, зіткана із висхідних секундових і терцієвих ходів, та секстового спаду з вершини. Вона звучить у ладі від янського ступеня у-н “d-e-fis-a-h”, що розвивається на гармонічній основі D-dur. Модуляційний розвиток переводить в A-dur, і наступний мелодичний тематичний елемент розвивається у ладі від інського ступеня чжун-люй “a-h-cis-e-fis”. Як густим мазком малярства змальовується краса ночі, так ця тема звучить у флейт, гобоїв, клярнетів, альт-саксофонів, корнетів на фоні фігурацій в арфи та витриманих голосів в інших інструментів і підголосків, внаслідок чого музична тканина набуває густоти і насиченості.

Епізод із соло альт-саксофона у пентатоніці з устоем “des” (рівного “cis” – нань-люй) на гармонічній основі Des-dur підводить до заключного розділу композиції. Кода є гимном красі нічної природи, яка розпочинається із теми із трелями у дерев’яних духових інструментів та підтримці всього оркестру. Поступово звучання тема зникає. Символічно, що наприкінці твору у духових інструментів утримується п’ятитактова гармонічна педаль із тонічного тризвуку

Es-dur, на фоні якої в арфи і челести звучать звуки пентатоніки мажорного нахилу з устоем “es” (аналогом “dis” – іньському інь-чжун), що показує синтез “західного” і “східного” музичного мислення у творі.

Інь Цин (Yin Qing, 印青). *Дорога на небо*. Інь Цин (1954 р. н.) – композитор, що завдяки тонкому вмінню передачі почуттів засобами національної романтичної пісенності знаний у світовій музичній культурі як “китайський Шуберт” [11]. Він є автором *Баяди про канал* (2012), яка є першою сучасною фольк-оперою, основою на народному тематизмі, створеною у співпраці із Сучасним центром виконавських мистецтв (The National Centre for the Performing Arts (NCPA) 国家大剧院) [10].

Дорога на небо – твір для голосу (або інструменту, який є сольним) із духовим оркестром³. Він є варіантом пісні, написаної Інь Цинем на вірші Цюй Юана на честь китайської залізничної Цінхай-Тибет, найвищокогірної у світі, будівництво якої завершилося у 2006 році у столиці Тибету Лхасі. Пісня є найбільш популярною у виконанні співака Хан Хонга. *Дорога на небо* має елегантний, просвітлений характер.

У поетичному тексті пісні йдеться про майбутнє щасливе життя на Тибеті у зв’язку із втіленням грандіозного проєкту. У музичному пляні твір викладений у тибетському стилі. У п’єсі показано широту безкраїх просторів Китаю. Особливістю є введення до складу оркестру арфи, контрабаса та цимбал. Роль солюючого

голосу, окрім вокалу, можуть виконувати або ді-зі – традиційна китайська бамбукова поперечна флейта, або пі-па – інструмент із понад двотисячолітньою традицією, що звучав на урочистих церемоніях імператорських династій Китаю. Солюючий голос символізує відчуття щасливого життя у просторах Китаю, які зображуються засобами оркестру.

Тематизм твору будується на тибетському варіанті національно-характерного мелосу, причому його характер є іншим у партіях соліста та оркестру. Пентатонні лади звучать на гармонічній основі європейської мажоро-мінорної системи у тональності c-moll.

У партії соліста звучить мелодія, що розвивається на основі терцієвих ходів, збагачених секундовими оспівуваннями, із рідкими ширшими інтервальними переміщеннями (як, наприклад, на кварту від одного мотиву до іншого у першій фразі теми). Соліст вступає після восьмитактового оркестрового вступу, шість разів повторюються варіанти теми, укладеної у восьмитактовий період із двох речень, і наприкінці – тритактове доповнення. Ті ж самі тематичні елементи звучать у різних ладоінтонаційних варіантах. Всі лади є пентатонними, переважають мінорного нахилу (з точки зору європейської системи), при тому чергуються устої. Так, у початковому восьмитактовому періоді бачимо такі структури: у ладу “c-es-f-g-b” фраза з устоем “c” (1-й такт), фраза з устоем “g” (2-й такт), фраза зі зміною устоїв “c-g” (3-4-й такти) у першому реченні; у ладі “g-b-c-es-f” фраза зі зміною устоїв “g-c-a” (5-6-й такти), фраза у ладі мажорного нахилу “es-f-g-b(c)” з устоем “es”

³ Варіант твору *Дорога на небо* із солюючим пі-па: Yin Qing (印青), lyrics written by Qu Yuan (屈原). Web. 09.01.20198. <<https://www.youtube.com/watch?v=u80Xt9ALc60>>.

(7-й такт), фраза у ладі мажорного нахилу " b-c-es-f-g" з устоєм "с" (8-й такт) у другому реченні. Наприкінці твору у темі соліста яскраво звучать висхідні квартові ходи, підкреслені ферматами, які надають образу майбутнього щастя особливої проникливості. У темі також вирізняються ритмічні особливості – синкопа, що задає настроєвий тон всьому твору, пунктир та співставлення швидкого руху шістнадцятими тривалостями і зупинок на половинних і цілих нотах.

У партії оркестру також чуємо зразки національно-характерного мелосу, для якого притаманне вираження споглядальності простору. Наприклад, у партіях клярнетів і альт-саксофону, а згодом флейт, гобоїв і труб розлога, вільного дихання мелодія. Тема виростає з секундового оспівування дуже широкого, як для китайської музики, квінтового висхідного ходу, що своєю вагомістю загострює увагу слухача і створює ефект широти простору, та продовжується у його нисхідному секундово-терцієвому заповненні. Вона розвивається у межах пентатонного ряду "g-b-c-es-f" (мінорного нахилу), схилившись то до устою "f", то до "с". Натомість остінатний синкопований супровід цієї теми символізує постійну плинність. Додатково рис національної характерності загальному звучанню твору надає використання цимбалів.

Таким чином, проаналізувавши твори *Нічна краса пасовиська* Ван Хешена та *Дорога на небо* Ін Цина як яскраві приклади використання національного мелосу у сучасній духовій оркестровій музиці Китаю, можемо робити певні висновки. Образність творів в узагальненому вигляді

передається засобами оркестрових барв через пейзажний звукопис, характерний для китайської музики. Тематизм вказаних творів базується на мелосі, ладоінтонаційна основа якого має яскраву національну характерність. Базовими інтонаційними ходами є секундові та секундово-терцієві. Їх звучання подібне до тонкого виразу елементів мовної інтонаційності і передає тонку чуттєвість, притаманну китайській національній ментальності. Використання висхідних квартових і квінтових ходів здійснюється для привернення особливої уваги, для передачі почуття щастя або показу широти простору Китаю. Також винятковими є нисхідні секстові та октавні ходи, які у небагатьох випадках зустрічаються після активного секундово-терцієвого висхідного підйому. Тематизм проаналізованих творів загалом вкладається у масштабні структури європейського зразка із домінуванням квадратності, проте, інколи нерівномірна дробність стає засобом привернення уваги слухача та ознакою національно-характерного мислення.

Головним носієм національної характерності є ладова організація мелодичних голосів, передусім у партіях солістів та в окремих соло інструментів оркестру. Використовується широка палітра пентатонної ладовості, частіше мінорного нахилу (з погляду європейського музикознавства) із частою зміною устоїв. В окремих випадках з'являються додаткові ступені, які розширюють пентахорд до гексахорду і є причиною введення півтону в пентатоніку. Таким чином, лад із ангемітонного перетворюється в гемітонний, що а послідовність

звуків нагадує європейські еолійський, фригійський або інші лади.

Найоригінальнішими, з точки зору діалогу східної та західної культур і співставлення музичних систем, є наступні характерні особливості творів. Перша – це поєднання національно-характерного пентатонного мелосу у горизонталі окремих партій із мажоро-мінорною тонально-гармонічною основою, збагаченою барвами кварто-квінтових акордів, у вертикалі партитури оркестру. Друга – уведення до духового оркестру європейського зразка національно-специфічних інструментів, таких як пі-па, цимбали та ін. Ці риси є промовистими свідченнями балансу “західної” та “східної” культур як рівноваги тенденцій акультурації та інкультурації у сучасній академічній музиці Китаю.

Bibliography and Notes

1. Картунов Олексій, *Вступ до етнополітології*, Київ 1999, 300 с.
2. Лі Сябінь, *Труба в музичному мистецтві України й Китаю: компаративний аспект*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. “Музичне мистецтво”, Київ 2012, 21 с.

3. *Удивительный Китай. Система 12-люй*, Web. 25.03.2018. <<http://china.kulichki.com/index.php/culture-and-art/55-music/183>>.

4. Чжу Чанлей, *Конвергенція східної та західної художньої традиції в композиторській практиці*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. “Музичне мистецтво”, Київ 2008, 20 с.

5. Швед Михайло, *Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики*, Львів: Сполом 2010, 440 с.

6. Шнеерсон Григорій, *Музыкальная культура Китая*, Москва: Музгиз 1952, 250 с.

7. Jin Jie, *Chinese Music (Introductions to Chinese Culture)*, Cambridge University Press 2011, 153 pp.

8. Lee Yuan-Yuan, Shen Sinyan, *Chinese Musical Instruments (Chinese Music Monograph Series)*, Chinese Music Society of North America 1999, 200 pp.

9. Malm William, *Chinese Music*, Web. 05.01.2019. <<https://www.britannica.com/art/Chinese-music>>.

10. NCPA Original Opera – The Ballad of Canal Will Debut, Web. 09.01.2019. <http://www.chinaculture.org/exchange/2012-06/18/content_435668>.

11. 王和声, Web. 04.01.2019. <<https://baike.baidu.com/item>>.

12. 概况, Web. 29.12.2018. <<https://www.sin80.com/artist/wang-hesheng>>.

Marianna Holubenko

AESTHETICS OF MICROSOUND

National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ukraine

Маріанна Голубенко

ЕСТЕТИКА МІКРОЗВУКУ

Abstract: The article attempts to describe the aesthetics of microsound in a broad cultural context. The author defines microsound as the peculiar state of sound culture in which it is now; microsound is a global approach that characterizes studio practice in all its manifestations, from popular music to experimental electronics. Microsound is directly related to heterogeneous artistic, design and theoretical practices, such as: modern compositional techniques of academic music (sonorics, spectralism, electronic music and acusmatics), studio technologies of popular music, sound engineering, psychoacoustics, sound design and sound art, acoustic ecology and sound landscape theory, architectural acoustics and urban science, medicine, military technology and more. The formation of microsound as a set of theories and practices is described through three vectors of disintegration: awareness of the physical nature of sound and psychoacoustic studies of timbre; isolation of the private sound space through the isolation of the ear from the collective «phonotope»; emancipation (release) of sound both in the internal linguistic discourse and in the natural index sound system.

Keywords: microsound, studio technology, sound recording, phonotope

Моніторинг літературних джерел дозволяє твердити, що поняття естетики мікрозвуку є малодослідженим явищем, незважаючи на те, що сам мікрозвук є потужним культурним трендом. Існують поодинокі публікації, присвячені мікрозвуку як композиційній техніці [5], [6], [7], [10], але у музикознавчому дискурсі бракує цілісного погляду на це явище у ширшому культурно-історичному контексті. Метою запропонованої статті є висвітлення естетики мікрозвуку як сфери, що інтегрує академічну та

популярну музику, студійні практики, акустику та психоакустику і акустичну екологію.

Мікрозвук (англ. *microsound*) є естетичною установкою і культурним трендом, який почав своє активне становлення після Другої світової війни із діяльності мистецьких лабораторій, де відбувались перші експерименти у сфері електронної і конкретної музики (К. Штокгаузен та П. Шеффер). Відразу зауважимо, що мікрозвук не є ані стилем, ані жанром музики, ані довершеною

теорією. Радше мікрозвук виступає тим станом звукової культури, у якому вона нині перебуває; глобальним підходом, що характеризує студійну практику у всій множині її проявів – від поп-музики до експериментальної електроніки. Мікрозвук безпосередньо пов'язаний із темпоральністю, оскільки поєднується із звуковими маніпуляціями і перцепціями на мікроскопічному рівні – аж до часових меж людського сприйняття (одиниці і десятки мілісекунд) [7, vii]. Разом із тим, мікрозвук є безпосереднім наслідком появи звукового простору нового типу (*приватний простір*), основи якого були закладені ще у XIX ст. Поступові зміни у звуковому ландшафті відбувались паралельно із становленням нового типу сприйняття звуку, який можна описати як еволюцію від слухання до *вслухування*.

Мікрозвук безпосередньо стосується таких гетерогенних мистецьких, дизайнерських і теоретичних практик, як: сучасні композиторські техніки академічної музики (сонорика, спектралізм, електронна музика та акустатика), студійні технології популярної музики, теорія звукового образу і звукорежисура, теорія тембру (як загалом і психоакустика), саунд-дизайн і саунд-арт, акустична екологія і теорія звукового ландшафту, архітектурна акустика і урбаністика, медицина, військові технології тощо. Може видаватися, що культуру мікрозвуку неможливо уявити без відповідних технологій (передусім, *мікрофонної* техніки), але його передвісником став фундаментальний переворот, пов'язаний із усвідомленням звуку не як монолітного «процесу» і, водночас, певних

іманентних якостей речей (тембр інструменту або людського голосу), а як об'єкт для конструктивного аналізу. Цей переворот відбувся протягом XIX ст. із становленням музичної акустики і психоакустики і пов'язаний із іменами Ж. Фур'є, Г. Ома, Г. фон Гельмгольца й був підготовлений фундаментальними відкриттями у сфері математики і фізики XVIII ст. (І. Ньютона, Е. Хладні, Л. Ейлера, Ж. д'Алямбера, Д. Бернуллі), які заклали основу хвильової теорії звуку. У XX ст. з'являється нова галузь знання – психоакустика. Серед її засновників К. Штумпф, Г. Міллер, Г. Флетчер. Суттєвий внесок у психоакустику також зробили й інші дослідники.

Починаючи із другої половини XX ст., в академічній музиці спостерігається значне посилення інтересу до нового інструментарію і, відповідно, до тембрової виразності. Дійсно, після «розмивання» клясичних канонів мелодії, гармонії, ритму, тембру і форми на зламі століть лише інструментарій (як, загалом, і оркестр) не зазнав суттєвих змін. У 1988 році музикознавець Юрій Холопов вводить термін «тембрика» (темброва структура музичної тканини), який має посісти чільне місце у теоретичному дискурсі, на рівних правах із такими клясичними категоріями, як мелодика, ритміка, гармонія [3, 255]. Однією з магістральних ліній розвитку гармонії, фактури та оркестровки європейської музики стало посилення кольористичної функції (яскравими прикладами є творчість пізніх романтиків, не кажучи вже про імпресіоністів). Цей «тренд» органічно вилився у композиторську техніку Другої хвилі авангарду під наз-

вою «сонорика», із найяскравішими представниками – Д. Лігеті і К. Пендерезьким. Сонорика, на відміну від традиційного вертикально-гармонічного підходу, оперує не окремими звуками і їх поєднаннями (інтервали й акорди), а темброзвуковими комплексами («сонорами»), які є цілісними, неподільними і виключають слухову диференціацію окремих тонів [3, 382]. Для характеристики сонорної фактури використовують такі терміни, як «клястер», «точка», «розсип», «полоса», «пляма», «потік», «шарудіння». Оскільки у таких умовах традиційні методи дискретного аналізу неприйнятні, об'єктом аналізу стає *звукове поле*, як «звукофонічна область висотно-часового простору» [3, 400].

Сьогодні спостерігається надзвичайна увага до тембральних якостей звуку саме у студійних практиках. Будь-який елемент електроакустичного тракту (як і тракт в цілому) оцінюється, передусім, із позиції його «саунду» – характерного «сліду», який він залишає у звучанні у вигляді лінійних та нелінійних спотворень різного характеру. Це стосується мікрофонів, підсилювачів, гучномовців, засобів обробки сигналу, фізичних носіїв звукозапису, а також самої студії звукозапису як інтегрального апаратно-архітектурного комплексу. Якщо для дослідника у сфері психоакустики вислів «тембр кларнету» означає лише комплексну характеристику його стаціонарного спектру і перехідних процесів, то для сучасного музиканта, звукорежисера чи продюсера «звучання електрогітари» пов'язане як із численними медіумами, що зрештою формують «саунд» (починаючи від марки гітарних

струн і завершуючи моделлю мікрофона, через який відбувався запис гітарного кабінету), так і з контекстуальними факторами, що апелюють до стильової ідентифікації гітарного «саунду». Можна сказати, що тепер тембр, окрім чисто феноменальної складової (як звучить), набуває і семантичних вимірів. Так, ми з легкістю ідентифікуємо «саунд 80-х чи 70-х» або «ретро-саунд» саме за звучанням інструментів і голосів, які несуть у собі звуковий «відбиток» епохи і квінтесенцію тогочасних студійних технологій [2, 25].

Саме «саунд» стає ключовою категорією фонокультури, поєднавши у собі як суто перцептивний, так і семантичний, економічний та навіть мітологічний аспекти. «Саунд» сьогодні є не лише механічною сукупністю тембрів фонограми, а й особливою «субстанцією», носієм «атрибутів реальності» (характеристики типу «якісний / неякісний», «автентичний / стилізований», «справжній / фальсифікований» тощо). У суспільстві споживання «саунд» є *товаром* і, відповідно, продуктом *виробництва*; результатом сукупної дії різноманітних стратегій, ідеологій і соціокультурних технологій. «Саунд» (точніше, його «якість» та «відповідність») є ключовим елементом маркетингових стратегій тих сфер бізнесу, які причетні до виробництва фонограм (від музичного продюсування до виготовлення студійного обладнання). Описати феномен «саунду» неможливо без комплексного підходу, що повинен містити звернення до музичної естетики, архітектурної та психоакустики, широкого спектру соціокультурних теорій (від технічного детермінізму до актор-

но-мережевої теорії) і філософських концепцій (від феноменології до медіафілософії і спекулятивного реалізму), мітології тощо. Але одне є абсолютно зрозумілим: сьогодні неможливо вести мову про «саунд» чи тембр як про *лише* звучання.

Поступове занурення у «глибини» поодинокого звуку (починаючи із XIX ст.) відкрило цілий всесвіт відношень, який цей звук може мати до культури і суспільства у всій множині їхніх матеріальних та ідеальних вимірів. Тож ми можемо охарактеризувати культуру мікрозвуку як культуру надзвичайної *уваги* до найменших деталей у звучанні речей; як культуру, де звук (і тембр, як його ключова характеристика) є не просто елементарним будівельним матеріалом для складних музичних структур, а є *окремою цінністю*, що пов'язана із суспільним виробництвом; як культуру, де сформовано певний тип *погляду* на звукову реальність. У певному сенсі така ситуація є продуктом послідовної *емансипації* звуку (про яку мріяли ще футуристи на початку XX ст.), «звільнення» його як від диктату музичної теорії, так і від «природної» кореляції між речами і їхніми іманентними звуковими «відбитками».

Варто зауважити, що клясична теорія тембру, хоч і вивчає внутрішню структуру звуку, але не виходить за межі традиційної звукознакової парадигми. Тембр досліджується не як «річ у собі», а як диференційна ознака, за якою ми ідентифікуємо музичні інструменти, голоси і предмети матеріального світу. Навіть академічне визначення тембру спирається саме на його *релятивність* – як здатність продукувати у нашій свідомості

різницю між звуками однієї висоти і гучності. Очевидно, що такий підхід ґрунтується на певній дискретності, що притаманна нашому світові. Так, існують цілком конкретні типи фізичних тіл, що при збудженні створюють періодичні коливання (струна, мембрана, повітряний стовп, голосові зв'язки живих істот тощо). Існують конкретні типи матеріалів, із яких можна побудувати резонатор (дерево, метал, пластик). У звичному нам матеріальному світі просто не може бути «перехідної ланки» від, скажімо, струнного інструменту до духового. Психоакустика зробила надзвичайно цінний внесок у теоретичне *сприйняття* звуку, яке пройшло довгий шлях від тембру як простої ознаки предмета до тембру як комплексного феномену, що виявляє *системні* якості (емерджентність). Але справжня емансипація звуку (за двома згаданими шляхами) відбулась у мистецькій і технологічній сферах.

Неодмінною умовою для досягнення мікроскопічних звукових горизонтів стала *емансипація* звуку, спрямована на подолання «дисциплінарного впливу» двох знакових систем: внутрішньомузичної системи інструментарію та індексної звукознакової системи. Перша система є конвенціональною (штучно створеною), друга – натуральною, правила якої засвоюються упродовж життя і набуття повсякденного слухового досвіду. Ці процеси можна з легкістю пояснити за допомогою відомої психологічної закономірності, що окреслює своєрідну «межу» між семантикою та естетикою. Занурення у матеріал *знаку* позбавляє його *значення*. Для виконання своєї означувальної функції знак має

бути «прозорим». Матеріальність знаку, його фактура, «маса» повинні зникнути. Кожне повідомлення має певну темпоральну або спатіальну дистанцію, лише упродовж (або на відстані) якої відбувається перцептивний синтез і можна зчитати повідомлення, сформувавши із окремих знаків у свідомості його цілісний зміст. Якщо суттєво зменшити або збільшити цю дистанцію, зміст втрачається (так само, як і стає неможливим формування «образу»).

Звідси випливає, що споглядання звуку у мікроскопічній перспективі неможливе, доки звук бере участь у семіозисі як нижчий рівень ієрархічної структури (іншими словами, є «будівельним матеріалом» для складніших комплексів). Позбавлення звуку *необхідності* мати значення зробило можливим відкриття його внутрішньої структури. Але подібна «десемантизація» звуку не означає анігіляцію усякого значення взагалі, а лише зміну фокусу погляду. Якщо у минулі часи звук вважався «атомарним» компонентом, подібним до *монади* Ляйбніца, то естетика мікрозвуку вбачає у ньому цілий *текст*, що складається із семантичних суб-одиниць.

Звукове поле має потужну об'єднувальну функцію завдяки фундаментальній здатності звукових хвиль розповсюджуватись одночасно у всіх напрямках, відбиватись від поверхонь, оминати перешкоди, таким чином створюючи *дифузне* (розсіяне) поле. На відміну від погляду, який фокусується на предметах і завжди спрямований на виділення «фігури» і «фону», слух є пасивним відчуттям. *Занурення* у звукову атмосферу, її сприйняття не потребує активних

зусиль. Якщо щодо зору використовують метафору «променя», то щодо слуху доречною буде метафора «сфери». Так, філософ Петер Слотердайк використовує термін «фонотоп» для позначення звукового «куполу», що оточує суспільство.

Фонотоп є також простором комунікації. У доелектричну епоху звукове повідомлення було найшвидшим способом передати інформацію у межах міста до максимальної кількості адресатів, незалежно від місця їх знаходження і спрямованості їхніх очей. Звук є *дифузним* засобом комунікації: повідомлення досягає вух адресата без усякої уваги до його бажання почути дане повідомлення (гарним прикладом є звучання сирени, сигнал якої створений, щоб *бути почутим* у будь-якій ситуації). Звуковий ландшафт міста, окрім буденних звуків, наповнений комунікативними «маркерами» (Реймонд Шейфер використовує термін «*soundmarks*»), наприклад – звуками церковного дзвону або дзвону часової вежі, який відміряв час. Як стверджує Шейфер, межі міста були окреслені «сферою», усередині якої було чутно церковний дзвін [8, 54]. Звісно, у кімнатах будинків існували більш «приватні» фонотопи, але звуковий ландшафт міста домінував на ними усіма, синхронізуючи життя згідно з власним шумовим ритмом.

Естетика мікрозвуку презентує новий *погляд* на речі. Становлення цього погляду можна описати як еволюцію від слухання до *вслухування*. Джонатан Стерн (наслідуючи Марселя Мосса з його «тілесними техніками») вводить термін «техніки слухання» (*audile technique*) і досліджує їх становлення через три відмінних

культурних контексти: медицина Нового часу (1760 – 1900), звукова телеграфія (1840 – 1900) і ранні технології звукозапису (1876 – 1930) [9, 90]. Для набуття статусу *техніки* слухання мало стати не просто «звичкою», а набором професійних установок у певному соціокультурному контексті, який лучив у собі методики виховання слуху, методи експертної оцінки і відповідну систему цінностей. Вслухання як практика нерозривно пов'язане із власним предметом. Немає сенсу дослухатись *абстрактно* – повинно бути дещо, *до чого* ми дослухаємось.

Першим кроком становлення слуху, як раціонального інструменту пізнання, стала практика аускультатії за допомогою стетоскопа, який був винайдений у 1816 р. французьким лікарем Рене Лаенеком. Революційність даного способу діагностики полягала у тому, що вперше було постульовано можливість пізнати внутрішню *сутність* речей за допомогою слуху. Слух перестав бути просто пасивним відчуттям і перетворився на «промінь», який здатен проникати у внутрішню будову людського тіла. Це є суттєвим зрушенням у пізнанні світу.

Відокремлення слуху (як інструменту пізнання) від інших органів чуття нерозривно пов'язане із реформуванням акустичного простору, який стає об'єктом різноманітних маніпуляцій [9, 93]. Звуковий простір відтепер може бути поділеним, модифікованим та *приватизованим*. Загалом, саме становлення приватного звукового простору стало наріжним каменем у формуванні технік слухання. Стетоскоп Лаенека, телефон і навушники (які з самого початку ста-

ли супутниками *радіо*) слугували головної задачі – *ізоляції* вуха того, хто вслухується, від оточуючого акустичного простору. Без цього відокремлення усяке вслухування було б неможливим.

Людське вухо чує звукові коливання у діяпазоні від 20 Гц до 20 кГц. Звичайно, ці межі у певній мірі умовні. Так, у процесі старіння чутливість вуха до високих частот знижується. Специфіка розповсюдження звуку у просторі така, що із підвищенням частоти зростає спрямованість звукових хвиль. Саме висока спрямованість хвиль на ультразвукових частотах зробила можливим ультразвукове дослідження внутрішніх органів людини. Із підвищенням частоти довжина хвилі зменшується і фронт хвиль вирівнюється. Так, на низьких частотах звук розповсюджується у вигляді сферичних хвиль, на середніх фронт хвилі – циліндричний, а на високих – плаский [1, 67].

Фактор довжини хвилі призводить до того, що низькі й інфразвукові коливання з легкістю долають перешкоди, розмір яких може бути зіставлений із довжиною хвилі. Приміром, на частоті 100 Гц довжина хвилі складає близько 3,4 м, а на частоті 20 кГц – усього 17 см. Чим меншим є розмір фізичного тіла, тим більшою може бути ефективна частота його коливань (і навпаки). Як відомо, спектр імпульсного сигналу є нескінченним. Якщо взяти, скажімо, ідеальний прямокутний імпульс, його фронт зростання буде абсолютно вертикальним – імпульс виникає миттєво. Якщо поступово фільтрувати високочастотні компоненти, фронт імпульсу згладжується. Відтак зрозуміло, що *точність* передачі ім-

пульсних сигналів перебуває у безпосередній залежності від кількості високочастотних компонентів.

Специфіка розповсюдження звуку у просторі включає і явище *дисипації* – розсіювання енергії (оскільки звук є механічним коливанням). Саме тому звукові хвилі не можуть існувати нескінченно (на відміну від фотонів). Чим більшою є коливальна швидкість, тим швидше відбувається дисипація. Відтак, при однаковій початковій потужності високочастотні коливання згасають швидше [1, 68]. Тому при віддаленні від джерела звуку кількість високочастотних компонентів зменшується і імпульсні сигнали передаються менш точно. Повітря слугує своєрідним «фільтром», який затримує високі частоти. Іншим *фактором дистанції* є реверберація у приміщенні. При віддаленні від джерела звуку відбиті хвилі (дифузне поле) починають домінувати на прямими, внаслідок чого звучання стає менш чітким, «розмивається», втрачає інформативність. Знову ж таки, високочастотні коливання (через невелику довжину хвилі) при зіткненні із поверхнями поглинаються швидше, ніж низькочастотні.

Ці два фактори дистанції (відбиття і дисипація) призводять до того, що при віддаленні від джерела звуку погіршується передача імпульсних сигналів і зростає ентропія. Сигнал стає менш інформативним, втрачаються дрібні деталі, погіршується темпоральна *диференціація*. Тому не буде перебільшенням сказати, що простір є своєрідною «машиною», яка *інтерпретує* час («*spatial synthesizer*») [4, 143]. Елімінація простору *розкриває* час, подрібнюючи його аж до

межі людської перцепції. Відтепер час може бути відчутий у своїх найменших градаціях (враховуючи, що вухо є «аналізатором часу»). Саме радикальне скорочення дистанції між вухом і джерелом звуку зробило можливим досягнення звукового мікрокосму, до якого потрібно *вслухуватись*.

Становлення мікрозвуку як сукупності теорій, поглядів та практик можна уявити через три вектори *дезінтеграції*:

1. Усвідомлення фізичної природи звуку (Фур'є, Ом, Гельмгольц) і психоакустичні дослідження тембру. Звук, стаючи об'єктом аналізу, відтепер уявляється як комплексний феномен, що має певну структуру і підпорядкований певним закономірностям.

2. Виокремлення *приватного* звукового простору через ізоляцію вуха від колективного «фонотопу». Цей простір став можливим після винаходу відповідних технічних пристроїв: стетоскопа, телефона, навушників. Радикальне скорочення дистанції між вухом і джерелом звуку дозволило досягнути темпоральний звуковий мікрокосм.

3. Емансипація (звільнення) звуку як у внутрішньомузичному дискурсі, так і в натуральній індексній звукознаковій системі. Остаточне порушення зв'язку між звуком і його джерелом стало можливим лише із приходом фонографії і переходом звукового ландшафту у режим «шизофонії».

Показово, що сам термін «мікрозвук» (англ. *microsound*) виник лише на початку 2000-х років. Його автором є композитор і дослідник Кертіс Родс, який у 2002 році ви-

дав однойменну книгу [7]. У цьому дослідженні під мікрозвуком мається на увазі композиторський підхід, що оперує звуковими «гранулами», «атомами» – загалом, мікрочастинками на межі людської перцепції, тривалість яких є недостатньою, щоб кваліфікувати їх як «тон» – музичний звук. Будь-який аудіоматеріал за допомогою технології гранулярного синтезу може бути розщеплений на такі частки, які згодом утворюють «хмари» – сонорні комплекси, із яких складається звукова композиція. Але у дещо ширшому розумінні, як стверджують автори сучасних публікацій [5], [6], [7], мікрозвук пов'язаний із специфічними плястичними якостями звуку, які можуть у повній мірі виявитись, лише коли звук оточений тишею – як акустичною, так і семантичною.

Bibliography and Notes

1. Алдошина И., Приттс Р., *Музыкальная акустика*, Санкт-Петербург: Композитор 2006, 720 с.
2. Куц Євген, *Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури*, Київ: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв 2015, 160 с.

3. *Теория современной композиции* / Ред. В. Ценова, Москва: Музыка 2005, 624 с.

4. Blesser Barry, Salter Linda-Ruth, *Spaces Speak, are You Listening?: Experiencing Aural Architecture*, Cambridge, MA: MIT Press 2006, 456 pp.

5. Hofer Sonya, «Atomic» Music: Navigating Experimental Electronica and Sound Art Through Microsound, [in:] "Organised Sound" 2014, Volume 19, № 3, pp. 295-303. DOI: 10.1017/S1355771814000284.

6. Phillips Thomas, *Composed Silence: Microsound and the Quiet Shock of Listening*, [in:] "Perspectives of New Music" 2006, Volume 44, № 2, pp. 232-248.

7. Roads Curtis, *Microsound*, Cambridge, MA: MIT Press 2002, 424 pp.

8. Schafer Raymond Murray, *The soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, VT: Destiny Books 1994, 320 pp.

9. Sterne Jonathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, NC: Duke University Press 2003, 472 pp.

10. Thomson Phil, *Atoms and Errors: Towards a History and Aesthetics of Microsound*, [in:] "Organised Sound" 2004, Volume 9, № 2, pp. 207-218. DOI: 10.1017/S1355771804000299.



Social and Media Communication

Serhiy Kozak

**ACTIVITIES OF THE ASSOCIATION OF UKRAINIAN WRITERS “SLOVO”
(ACCORDING TO THE EMIGRATION NEWSPAPER “UKRAINIAN NEWS”,
GERMANY, USA: 1954 – 1996)**

Taras Shevchenko Kyiv National University, Ukraine

Сергій Козак

**ДІЯЛЬНІСТЬ ОБ’ЄДНАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ “СЛОВО”
(ЗА МАТЕРІЯЛАМИ ЕМІГРАЦІЙНОГО ЧАСОПИСУ
“УКРАЇНСЬКІ ВІСТІ”, НІМЕЧЧИНА, США: 1954 – 1996 РОКИ)**

Abstract: The article is devoted to the Association of Ukrainian Writers «Word», which in the second half of the twentieth century operated in North America. 68 materials of the emigration newspaper Ukrainian News were analyzed, which is one of the most important sources in the study of the activities of this literary group. These include the course of the congregation of “Slovo”, biographical information about diaspora writers, chronicles of literary events in different cities of the world, history of publishing and contents of the collections of “Word” and other topics. The article proves that the materials of the newspaper Ukrainian News closely correspond with the history of the Association of Ukrainian Writers “Word”, reflect the literary landscape of Ukrainian emigration, confirm the existence of an interesting, with many names and facts, literary movement.

Keywords: Association of Ukrainian Writers “Slovo”, “Ukrainian News”, newspaper, collection, emigration

Уже три десятиліття – з початку 1990-х – увага українських науковців прикута до проблематики української діаспори. Що прикметно: тривалий час таких досліджень не вичерпує їх тематичного розмаїття, з’являються все нові й нові праці. Зокрема й у царині періодичних й неперіодичних видань, а також тих літературних угруповань, які існували поза Україною. З-поміж них – Об’єднання українських письменників

«Слово» (далі – ОУП «Слово»), яке у другій половині ХХ ст. діяло у Північній Америці.

Одним із найважливіших джерел у вивченні діяльності ОУП «Слово» є матеріали, надруковані в часописі «Українські вісті» (далі – «УВ»), який виходив у Німеччині й США упродовж 1945 – 2000 років. На жаль, саме ці публікації залишалися хоча й не без уваги, та усе ж таки на другому плані, у своєрідному науковому затінку.

Нам вдалося розшукати на сторінках «УВ» шістдесят вісім дописів, які безпосередньо стосуються теми цього літературного об'єднання.

Хронологічні межі цих публікацій такі: перша з'явилася 25 липня 1954 р. [16], а остання – 14 січня 1996 р. [14]. Йдеться, отже, про висвітлення часописом цієї теми упродовж чотирьох десятиліть. У цьому тематичному масиві зокрема матеріали про перебіг з'їздів ОУП «Слово» [7], біографічні відомості про письменників діаспори [1], хроніка літературних вечорів у Нью-Йорку, Вашингтоні, Міннеаполісі, Детройті, Чикаго, Торонто та інших містах світу [6], моральну та матеріальну підтримку репресованим українським письменникам [3], літературно-допомоговий фонд письменників діаспори [2], поточну діяльність об'єднання [10], а ще – про історію видавання і зміст збірників «Слово» [22], видавцем яких було ОУП.

На трьох із цих тематичних напрямках ми зупинимося детальніше. А саме – історії створення ОУП «Слово» (1), змісті збірників «Слово» (2), творчості письменників ОУП на сторінках «УВ» (3).

19 січня 1957 року окремою віхою увійшло в історію української літератури. Саме того дня в Нью-Йорку було прийнято Статут, а відтак офіційно, після трирічної діяльності ініціативної групи, започатковано Об'єднання українських письменників «Слово», засновниками якого стали, зокрема, Іван Багряний, Святослав Гординський, Григорій Костюк, Юрій Лавріненко, Євген Маланюк, Тодось Осьмачка, Юрій Шевельов, Галина Журба та багато інших яскравих особистостей, що після Другої

світової війни перебували поза рідною Україною, в еміграції [13, 63-82].

Зважаючи вже хоча б на ці імена, які належали до грона ОУП (а названі – це ще далеко не всі) і одночасно були авторами «УВ», закономірним бачиться й факт наукового зацікавлення їхніми творчими набутками як дослідниками з діаспори, так і з України. Серед тих представників діаспори, які залишили помітний слід у літописанні спадщини «Слова» (зокрема на сторінках «УВ»), особливо важливими є публікації Григорія Костюка [12, 522-527] й Остапа Тарнавського [20, 169-219], [21, 440-453], а також Юрія Дивнича, Святослава Гординського, Докії Гуменної, Яра Славутича та інших відомих авторів.

Більшість дослідників з України згадують про ОУП «Слово» переважно в контексті вивчення творчості тих імен, які перебувають у центрі їхніх наукових зацікавлень [17, 122-131]. Ще одним типом публікацій на цю тему є статті, що узагальнюють дискурси про ОУП «Слово» [15]. Згадки про «Слово» знаходимо і в кількох навчальних програмах [18].

Про деякі аспекти історії, формування змісту, організації праці редколегії збірника «Слово» йдеться у листуванні Григорія Костюка та Ігоря Костецького, яке зберігається нині в Архіві Дослідницького центру Східної Європи у Бременському університеті (*Archiv der Forschungsstelle Osteuropa an der Universitat Bremen*, фонд FSO 01-242 Eagher Kostetzky) [11].

Таким чином, попри помітну увагу науковців до літературного процесу української еміграції (діаспори) загалом і до творчості окремих членів ОУП зокрема, спеціальних підсумкових праць, які були б присвяче-

ні вивченню матеріалів цієї теми на сторінках преси діаспори не існує. Ми спробуємо, на підставі аналізу публікацій часопису «УВ», а також вперше створених нами хронологічного та систематичного бібліографічних покажчиків збірника «Слово», суттєво розширити картину знань про діяльність ОУП «Слово» і цим створити ширші можливості для подальшого вивчення теми.

Мало того: матеріали «УВ» дозволяють установити хронологію всіх головних подій, які відбувалися під егідою письменницького Об'єднання. Йдеться, зокрема, й про дати з'їздів літераторів. Згідно із віднайденими публікаціями, з'їздів було сім і проводили їх у таких роках: перший – 6-7 грудня 1958 р. (Нью-Йорк) (до слова, саме на ньому було прийнято рішення щодо створення власного друкованого органу у формі неперіодичного збірника), другий – 1964-го, третій – 1968-го, четвертий – 1970-го, п'ятий – 1975-го, шостий – 1982-го, сьомий – 1990-го, особливістю якого стало те, що на ньому вперше була присутня делегація письменників з України.

Щодо збірників *Слово: література, мистецтво, критика, мемуари, документи*, видавцем яких було ОУП, то йдеться про дванадцять випусків, які побачили світ у таких роках: перший – 1962-го, другий – 1964-го, третій – 1968-го, четвертий – 1970-го, п'ятий – 1973-го, шостий – 1976-го, сьомий – 1978-го, восьмий – 1980-го, дев'ятий – 1981-го, десятий – 1983-го, одинадцятий – 1987-го, дванадцятий – 1990-го (принагідно додамо, що один із них – збірник шостий – з'явився без зазначення року випуску; завдяки матеріалам, які увійшли

до нього, нам вдалося з'ясувати, що це видання 1976 року).

Оці дванадцять збірників «Слова», як і матеріали часопису про них, є одним із найважливіших джерел у вивченні історії літературного життя української діаспори, а саме діяльності Об'єднання українських письменників «Слово», що, згідно із Статутом, ставило собі за мету «згуртування українських письменників, які живуть у різних країнах поселення, на засадах вільного творчо-мистецького вияву (1), взаємну допомогу у справах видавничих, творчих і побутових (2); організацію моральної та фінансової допомоги хворим і непрацездатним членам об'єднання (3); сприяння розвитку незалежного українського письменства, літературно-мистецької критики й теорії та зв'язку літератури з читачем» (4) [19, 170].

Зі змісту публікацій «УВ» можна зробити висновок, що однією з найголовніших і найпосвятніших справ ОУП в еміграції було видання збірників «Слово». Вони – найвагоміша спадщина письменницького об'єднання. Не випадково як про досягнення української культури за кордоном про них регулярно писала й інша преса нашої діаспори. Зокрема – «Свобода» (США), «Америка» (США), «Нові дні» (Канада), «Новий шлях» (Канада), «Народна воля» (США), «Київ» (США), «Листи до приятелів» (США). Втім найзначимішим тут є внесок усе ж таки «УВ». Майже сімдесят дописів на сторінках цього часопису – важливий додатковий матеріал до історіографії теми. Це ж саме стосується й шести радіорозмов Ігоря Качуровського про ОУП і його збірники, які цей автор виголосив на

радіо «Свобода» від 10 березня до 4 квітня 1979 р., про що також знаходимо відомості в «УВ».

Отже, у матеріялах «УВ» перед нами – сорокарічна історія ОУП, яка простежується не лише у випусках «Слова», а й в біографіях його засновників, діяльності очільників, особливостях літературної праці в умовах еміграції, тематично-жанровій своєрідності творів, бібліографічному доробку українських літераторів із різних країн світу, а також книжках з маркою ОУП «Слово» тощо.

Під час підготовки цієї статті автором опрацьовані примірники часопису і збірники «Слова» з бібліотеки редакції «УВ» (Детройт, США), колекції Українсько-канадського архіву-музею Альберти (Едмонтон), зокрема раритетні випуски з автографами Уласа Самчука і Юрія Стефанюка, видання бібліотеки Українського Вільного Університету в Мюнхені. Значним стимулом для праці над цією темою стало спілкування з головним редактором збірника Григорієм Костюком, а також Володимиром Біляївим, Лесею Богуславець, Олексою Веретенченком, Григорієм Вишневим, Василем Гришком, Олександром Зозулею, Олексою Ізарським, Ігорем Качуровським, Миколою Ковшуном, Зоєю Когут, Світланою Кузьменко, Андрієм Леготом, Наталією Ливицькою-Холодною, Дмитром Нитченком, Петром Одарченком, Мартою Тарнавською, Юрієм Шевельовим та іншими письменниками, що друкувалися у «Слові», з якими автор зустрічався упродовж 1990-х років на американському континенті, а також у Західній Європі й Австралії. Особливо завдячую ректорові Українського Вільного університету професорові

Леонідові Рудницькому, чії лекції та спілкування з яким упродовж 2001 – 2003 років дали авторові цих рядків дуже багато важливого матеріалу до розуміння як загальної картини, так і окремих подробиць літературного життя української еміграції.

Деякі публікації часопису вказують на те, що створення ОУП і започаткування видання збірників стало відповіддю на прагнення літераторів діаспори мати свою трибуну для оприявлення як власних творів, так і відомостей про життєдіяльність письменницького об'єднання, до складу якого вони входили. Але насамперед ініціативу у справі народження «Слова» слід пов'язувати з метою письменників української еміграції продовжити видавничу традицію Мистецького Українського Руху. Йдеться про «Арку», збірники й альманахи «МУР», «Літаври», «Звено», «Літературний зошит», «Хорс» та інші літературні видання періоду ДіПі [9]. Втім, якщо в Європі таких видань, зокрема тих, що виходили під знаком МУРу, було чимало, то за океаном збірники «Слова» стали єдиним – нехай і неперіодичним – офіційним виданням Об'єднання українських письменників в еміграції. Особливість збірника полягала ще й у тому, що під його обкладинкою з'являлися твори багатьох авторів, які належали до того самого літературного угруповання, але мешкали в різних країнах світу, навіть на різних континентах.

Не забуваючи про Мистецький Український Рух, «Слово» «цим самим підкреслювало тяглість мистецьких ідей і наявність українського літературного процесу поза межами рідного краю». У передмові з нагоди пер-

шого неперіодичного збірника йшлося: «Хочуть цього чи ні наші вороги й недруги, але український літературний процес поза межами рідного краю – феномен реально існуючий, бо зумовлений трагічно-жорстокою добою настання й утвердження в світі нашої нації, нашої державности, нашої культури» [4].

З публікацій часопису видно, що збірник видавали в Північній Америці: перші три його випуски побачили світ у Нью-Йорку (США), наступні вісім – у Канаді (Едмонтон, Торонто), а останній (дванадцятий) знову було підготовлено й віддруковано в США. Кожне число мало англomовний (як-от: «Ukrainian Writers Association in Exile») та україномовний (як-от: «Об'єднання українських письменників "Слово"») титули. Прикметно, що обидві (і англomовна, і україномовна) версії зазначали певних трансформацій, приміром, україномовна мала такі варіації: «ОУП "Слово" в екзилі», «ОУП "Слово" в еміграції» і «ОУП "Слово"» (Статутіві відповідає остання із зазначених назв).

На сторінках «УВ» широко представлено творчість таких літераторів – членів ОУП «Слово»: Івана Багряного, Юрія Бойка-Блохина, Світлани Кузьменко, Галини Журби, Осипа Зінкевича, Олега Зуєвського, Юрія Клинового, Івана Коровицького, Богдана Кравціва, Юрія Лавріненка, Леоніда Лимана, Вадима Лесича, Дмитра Нитченка-Чуба, Петра Одарченка, Бориса Олександрова, Остапа Тарнавського, Марти Тарнавської, Лесі Ткач, Олександри Черненко, Юрія Шевельова, Миколи Шлемкевича та багатьох ін. Усі вони, отже, брали помітну творчо-організаційну участь у плеканні як «Слова», так і «УВ».

Головним редактором перших трьох збірників був Григорій Костюк, четвертого й п'ятого – Святослав Гординський, а шостого – Улас Самчук (підготовкою решти томів члени редакційної колегії опікувалися колективно) – усі ці імена також були серед тих, хто брав участь й у творенні «УВ».

Часопис став одним із тих видань, на чиїх сторінках з'явилися чи не перші огляди життя і творчості літераторів діаспори, які були членами ОУП «Слово», зокрібно, про Івана Багряного, Людмилу Коваленко-Івченко, Дмитра Козія, Богдана Кравцева, Вадима Лесича, Бориса Олександрова, Миколу Понеділка, Володимира Скорупського, Івана Смолія, Василя Софронова-Левицького, Юрія Стефаніка, Олексу Стефановича, Дмитра Чуба та ін. Написані до ювілеїв або із приводу смерті того чи того письменника, ці матеріали мають оглядово-підсумковий характер, містять значний фактологічний масив, хронологічно охоплюють як підсоветський, так і еміграційний періоди й таким чином сприяють формуванню важливої джерельної бази для ознайомлення з літературою українського зарубіжжя.

Значну увагу на сторінках часопису «УВ» письменники «Слова» приділили поезії, прозі, спогадам, перекладам, щоденниковим записам, творчості письменників-дисидентів, літературно-критичним статтям. Як підтвердження цих слів, варто згадати от хоча б статтю Григорія Костюка *Українська література на еміграції* (1966), Анатолія Юриняка – про «Собор» Олеся Гончара (1968), Ігоря Качуровського – *Особливості поезій В. Симоненка* (1974) та ін.

На окрему увагу заслуговують публікації часопису (рецензії, відгуки, анонси тощо) про книжкові видання з логотипом «Слова». Видавничий знак ОУП – птах вільного лету – став ідентифікацією й водночас прикрасою низки помітних книжок, які побачили світ на північноамериканському континенті. Серед таких видань, про які зустрічаємо відомості на сторінках часопису, збірки Емми Андіївської *Народження ідола* (1958), Оксани Лятуринської *Княжа емаль* (1955), Докії Гуменної *Серед хмаросягів* (1962), Василя Гайдарівського *Заячий пастух* (1962), Богдана Бойчука *Час болю* (1957), Остапа Тарнавського *Мости* (1956) та багато інших. І хоча вважається, що ОУП припинило свою діяльність 1997 року (чимало письменників «Слова» стали, зокрема, членами Спілки письменників України, згодом Національної спілки письменників України), втім, книжки із маркою ОУП «Слово» з'являлися й пізніше. Останньою за часом видання книжкою з логотипом «Слова», яка ніби підсумувала видавничу серію Об'єднання, є дослідження *З усіх чужин* (ОУП «Слово». – Канада: Торонто, 2000) [8].

Низка книжок із власним логотипом – непроминальний доробок Об'єднання українських письменників в еміграції. Роки його існування стали платформою для творчого самовияву літераторів діаспори, знаковим, спрямованим на збереження українського слова на чужині, рухом. Запам'ятався він і вагомою організаційною діяльністю, значною кількістю літературних вечорів, зустрічами з письменниками, ухвалами, відгуками на ті чи ті події громадсько-суспільного буття як в діаспорі, так і в Україні.

Головами ОУП «Слово» були: Григорій Костюк (1958 – 1975), Остап Тарнавський (1975 – 1992) і Ліда Палій (1993 – 1997). У жовтні 1997 року за згодою більшості членів Об'єднання його поточну діяльність було припинено. Натомість саме у цей період розпочинається активне вивчення проблематики діаспори (зокрема літературної) в Україні як науковцями, так і письменниками.

Одним із джерел для цього вивчення є статті про ОУП «Слово» в часописі «УВ». Завдяки 68 матеріалам на сторінках «УВ» про діяльність ОУП «Слово» доступною є важлива інформація не лише у галузі історії журналістики, а й у літературно-й книгознавстві, бібліографістиці тощо; безпосередньо видавання «Слова» стосується й такої важливої сторінки як українська видавнича справа на теренах інших країн, адже видавався збірник як в США, так і в Канаді.

Літературний матеріал «УВ» тісно перегукується з історією ОУП «Слово», увиразнює літературний ландшафт української еміграції, підтверджує існування поза Україною цікавого, з багатьма іменами й фактами, літературного руху.

В одному зі своїх звернень до читачів редакція «Слова» зазначала: «Живемо далеко від рідного краю і народу, але не вважаємо себе духово відірваними від нього. Живемо серед чужомовного моря, але тим гостріше відчуваємо запах рідного слова. Любимо, плакаємо й плекатимемо його до того часу, коли український літературний процес в еміграції ввіллється в єдине могутнє літературне життя на вільній українській землі. Ми в це віримо і з цією вірою

працюємо в найтяжчих еміграційних умовах» [5, 1-5].

Віра ця не була намарною. Вона справдилася. Підставою до такого висновку є й шлях, який здолали письменники української діаспори. Той шлях Об'єднання українських письменників «Слово», який зафіксовано на сторінках часопису «Українські Вісті».

Bibliography and Notes

1. Від президії ОУП «Слово» з нагоди ювілею Олекси Веретенченка, «Українські вісті» 1983, Число 41, 23 жовтня.

2. Гординський Святослав, *Літературно-допомоговий фонд українських письменників в еміграції*, «Українські вісті» 1965, Число 23, 6 червня.

3. Дивнич Юрій, *Де зникли 223 українські письменники?*, «Українські вісті» 1955, Число 3-4, Різдво.

4. До читачів, [у:] *Слово: збірник*, Нью-Йорк 1962, Число 1, с. 5.

5. До читачів, [у:] *Слово: збірник*, Нью-Йорк 1964, Число 2, с. 1-5.

6. *З літературних вечорів ОУП «Слово»*, «Українські вісті» 1959, Число 54, 5 липня.

7. *З'їзд українських письменників у вільному світі*, «Українські вісті» 1958, Число 96-97, 25-28 грудня.

8. Козак Сергій, *З усіх чужин*, ОУП «Слово», Торонто 2000, 64 с.

9. Козак Сергій, *Раритети української діаспори*, Київ: Ярославів Вал 2017, Том 4, 531 с.

10. Козак Сергій, *Символ «Слова» – «летючий птах»*, «Українські вісті» 1993, Число 44, 14 листопада.

11. Лазаренко Олеся, *Листи Григорія Костюка до Ігоря Костецького*, [у:] *Філологічний дискурс* 2017, Випуск 6, с. 285-301.

12. Костюк Григорій, *З літопису літературного життя в діаспорі*, Костюк. [у:] *Idem, У світі ідей і образів: Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930 – 1980*, Мюнхен: Сучасність 1983, с. 522-527.

13. Костюк Григорій, *З літопису літературного життя в діаспорі. До 15-річчя діяльності Об'єднання українських письменників «Слово»: 1954 – 1969*, [у:] «Сучасність» 1971, № 9 (Частина 1), с. 37-63; «Сучасність» 1971, № 10 (Частина 2), с. 63-82.

14. Кузьменко С., *Додаток до статті Романа Колісника «Слово про «Слово»*», «Українські вісті» 1996, Число 2, 14 січня.

15. Пангелова Марія, *Роль Об'єднання українських письменників «Слово» у становленні української культури в міжнародній спільноті (на матеріалі письменницького епістолярю)*, [у:] *Творчість Галини Журби і міжвоєнна доба в українській літературі. До 125-ї річниці від дня народження письменниці: Збірник наукових праць*, Випуск 3, Вінниця: Планер 2014, с. 195-202.

16. *Письменники організовуються*, «Українські вісті» 1954, Число 59, 25 липня.

17. Сачко Дарія, «Докія Гуменна – співзасновниця Організації українських письменників «Слово»», [у:] *Skriptorium nostrum* 2018, № 1, с. 122-131.

18. Скорина Людмила, *Література та літературознавство української діаспори: курс лекцій*, Черкаси 2005.

19. *Статут Об'єднання українських письменників «Слово»*, [у:] *Слово: збірник*, США, 1990, Число 12.

20. Тарнавський Остап, *Об'єднання українських письменників «Слово»*, [у:] *Слово: збірник* 1990. Число 12, с. 169-219.

21. Тарнавський Остап, *Шостий з'їзд українських письменників в еміграції*, [у:] *Слово: збірник* 1983, Число 10, с. 440-453.

22. Тарнавський Остап, *Третій з'їзд українських письменників у Нью-Йорку задокументований появою третього збірника «Слово»*, «Українські вісті» 1968, Число 25, 16 червня.

Reviews

FROM IVAN FRANKO TO VASYL' BOSOVYCH: CHAPTERS OF THE NATIONAL DRAMATIC ART HISTORY

Stepan Khorob, *Chapters of the Ukrainian Dramatic Art History of the Late 19th – the Early 20th Century*, [In Ukrainian], Ivano-Frankivsk: Misto NV 2018, 286 pp.

ВІД ІВАНА ФРАНКА ДО ВАСИЛЯ БОСОВИЧА: СТОРІНКИ ІСТОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Степан Хороб, *Сторінки історії української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття*, Івано-Франківськ: Місто НВ 2018, 268 с.

Abstract: Stepan Khorob's monograph *Chapters of the Ukrainian Dramatic Art History of the late 19th – the early 20th century*, published in 2018 has been reviewed. The author assesses the content, structure, and relevance of the study within the specified cycle and observations about it. Idiosyncratic interpretation of the Ukrainian dramatic art history of the late 19th – early 20th century by Stepan Khorob normally pursues one goal, one concept with clear signs of a personal approach which concurrently relies on objective social-historical and ideological-aesthetic foundations. Panoramic vision of individual figures and phenomena of the Ukrainian dramatic art and its development tendencies makes separate "chapters" replete with findings, poignant reflections and new perspectives.

Сторінки історії української драматургії – саме так назвав свою нову книгу професор Степан Хороб, чітко окресливши хронологічні рамки її дослідження: кінець ХІХ – початок ХХ століття. І таке означення цього видання є не випадковим. З одного боку, цей період розвитку української національної драми у доробку прикарпатського вченого

чи не найбільше вивчений (згадаймо бодай його монографії про українську модерну, християнську, стрілецьку п'єси, численні літературні портрети її творців), а з іншого – він пропонує розгляд не суцільної історії української сценічної літератури цього часу, а лише окремі її сторінки. Як зауважує сам автор у передмові до книжки, така одноосібна спроба осмислення окремих явищ, процесів, постатей українських драматургів, попри суб'єктивність у їх дослідженні (вона неминуча), несе в собі помітну частку об'єктивності.

Принаймні тому, що Степан Хороб як вдумливий і прискіпливий історик українського письменства, зокрема драматургії, з перших рядків книги декларує прагнення до повноти й об'єктивності у розгляді хай і окремішніх її сторінок. Так, у них відбито індивідуальне розуміння історії української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття, однак і воно підпорядковане зазвичай одній меті, одній концепції з виразними ознаками особистісного

підходу, опертого на об'єктивні суспільно-історичні та ідейно-естетичні основи. Як доводить літературознавець, така синтєза дослідження є обов'язковою засадою різних методик у вивченні багатющого драматургічного матеріалу. Причому матеріалу, почерпнутого не лише з українського національно-мистецького життя зламу минулих століть, а й із західноєвропейського літературно-сценічного буття означеного періоду.

На перший погляд, може видатися дещо обмеженою подача окремих творчих постатей та їх п'єс у такому («посторінковому») виданні. Проте кожен визначений тут розділ заперечує таке припущення. Приміром, у першому з них за всієї очевидності вже розробленої вченими проблеми («Драматургія і театр Івана Франка»), Степан Хороб доводить принаймні дві присутні позиції у розумінні такого ідейно-естетичного феномену, як драматургія і театр Івана Франка: розгляд його п'єс у тісному зв'язку із його, Каменяра, теоретичними і критичними (літературознавчими і театрознавчими) працями, в яких домінуючою є його засада художньої цілісності п'єси та вистави, а також контекстуальне, порівняльно-типологічне вивчення цього українського феномену в загальноєвропейських чи світових обширах. І це професорові Хоробові вдалося зробити у цьому розділі послідовно та переконливо. Як мотивовано й аргументовано доводить він з'яву в українському драматургічно-театральному процесі кінця ХІХ – початку ХХ століття такого ідейно-естетичного явища, як модернізм з його системою розгалу-

жень нових типів художнього мислення у творчості цілого ряду національних авторів – неоромантизмом, символізмом та експресіонізмом (*Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: тенденції, еволюція*).

Власне, таке панорамне бачення і окремих постатей та явищ української драматургії, й тенденцій її розвитку робить окремі «сторінки історії» багатими на відкриття, на нові роздуми та проєкції. Врешті, новаторством позначені й інші розділи книги – *Українська релігійно-християнська драма кінця ХІХ – початку ХХ століття* та *Українська драматургія перших десятиліть ХХ століття в Західній Україні та діаспорі*. Тут уперше розглянуто творчість українських драматургів, що створювали релігійні п'єси, стрілецьку драму, причому робили це як на материковій землі, так і в еміграції. Не оминає автор дослідження і тих сторінок, що до недавнього часу були канонізовані офіційним літературознавством. Він в усьому прагне розібратися самостійно, спираючись на тексти п'єс, факти біографії письменників, історично зафіксовані явища, події, процеси.

Прикметною рисою рецензованого видання є те, що Степан Хороб свідомо відмовився в усіх чотирьох розділах від будь-якої ідеологізації драматургічно-театрального процесу означеного періоду. Хоча спокус цього було доволі (тут і заборона всього українського панівними режимами і на Сході і на Заході України, і трагічні зриви у національно-визвольній боротьбі, і примусова «советизація» літератури і театру тощо). Та на практиці зробити це

непросто, оскільки українське письменство тривалий час змушене було виконувати нелегку місію «робітниця на полі поступу людського» (Іван Франко), то – згідно із приписами соцреалізму – формувати «нову людину», брати на себе «будівничу» функцію суспільного перетворення. В роки советської влади (а це перші кілька десятиріч ХХ ст.) драматургія і театр проходили «по ідеологічному ведомству» («як ідеологічне відомство». – рос.) – і цим усе сказано.

Однак трудність сучасних перепрочитань української культурної спадщини загалом, драматургії і театру зокрема, ще й у тому, що і літературознавство та театрознавство української діаспори раз-пораз грішило «ідеологізацією навпаки». У підсоветській Україні можна було отримати лавреатську відзнаку за «уславлення» й «оспівування» (яскравий приклад – драматургія Олександра Корнійчука), на еміграції, траплялося, підтримувалося те, що несло в собі патос критицизму щодо советської дійсності. В обох випадках естетичні критерії відступали на задній план, підміняючись критеріями ідеологічними. Недаремно ж професор Юрій Шевельов іронізував: яка різниця, що оспівується-услаблюється – комуністична доктрина чи національна ідея? Підхід же до літератури (драматургії і театру) і в першому, і в другому випадках залишається одним і тим же. І як бути тоді з мистецтвом слова у п'єсі та виставі?

Авторові *Сторінок історії української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття* загалом вдалося витримати естетичний, ідеологічно

незаангажований підхід до, повторюємо, багатющого драматургічного матеріалу. Хоча, як нам видається, з більшим успіхом зроблено це в «сторінках» про письменників-драматургів донедавно малознаних або ж з української еміграції, аніж у нарисах про декого із колись канонізованих офіційним советським літературознавством творців сценічної літератури. Як-не-як – у першому випадку писалося, мовити б, з чистого листа, а от у другому доводилося займатися «переоцінкою цінностей», часом навіть передумуючи й власні оцінки відносно недавнього часу. Відтак як наслідок цього – дещо нервова принциповість суджень, невиразність естетичних оцінок, а то й вишукування все того ж «критицизму». Надто ж помітно це у другому та четвертому розділах рецензованого видання, коли Степан Хороб аналізує так званий «советський» період у розвитку української драматургії.

І все ж у його новій книзі вперше у широкий обіг вводиться саме поняття «національна драма» зламаних століть як цілісна ідейно-естетична система «історії явищ», «історії персоналій», «історії процесу» без будь-якого поділу на «материкову» та «діаспорну» драматургію, без щонайменшого натяку на певні періоди – «дожовтневий» та «післяжовтневий» тощо. І в цьому, звісна річ, є резон, навіть якщо пам'ятати, що в певному випадку впливи і взаємовпливи були доволі регламентовані не лише в часі, а й у просторовій відстані, що драматургічно-театральне двадцятье століття почалося наприкінці дев'ятнадцятого століття – якісно новими тенденціями, інтенсивнішими взаємозба-

гаченнями драматургічної творчості (для прикладу, переходова творчість Івана Карпенка-Карого, Івана Франка), появою цілого покоління драматургів, які «збунтували» проти «старосвітщини» й «українофільства» й таки зуміли піднести національну п'єсу до рівня європейських виднокругів (приміром, драматичні твори Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеса, Миколи Куліша).

Причому тяглість традицій від материкової до діаспорної драматургії, від авторів драм ХІХ – до початку ХХ століття у рецензованій праці Степана Хороба «прочитується» із першої й до останньої її сторінки. Це тим більш прикметно, що в подібного типу виданнях, зорієнтованих на розкриття «історії процесу», здебільшого акцентувалося на протистояннях (старшого та молодшого поколінь українських драматургів, творів материкових та емігрантських авторів, письменників західно- та східноукраїнських територій, новаторів та традиціоналістів і таке подібне) Тоді як проблема спадкоємності, взаємовпливів чи й просто типологічних зіставлень, надто ж української національної драматургії із п'єсами західноєвропейських драматургів означеного періоду розкривалася принагідно і зчаста заглушувалася зазначеними жорсткими поділами.

Доречно зауважити, що по суті в усіх чотирьох розділах *Сторінок історії української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття* Степан Хороб, вдало використовуючи методіку порівняльного літературознавства, сучасної інтерпретації, аксіологічних підходів в аналізі як

творчості окремого драматурга, так і представників певного покоління, неодноразово вдається до зіставлення того чи того твору національної сценічної літератури з аналогічними явищами у західноєвропейському драматургічно-театральному процесі (скажімо, п'єси Генріка Ібсена, Моріса Метерлінка, Гергарта Гауптмана, Станіслава Виспянського, Августа Стріндберга та ін.). Такі герменевтичні студії як «історії процесу», «історії явища», так і «портретові історії» сприяють кращому (глибшому й зусібчному) розумінню загальної історії (навіть і «посторінкової») розвитку української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Загалом, у рецензованому виданні окремі розділи сприймаються як справжні відкриття: мова насамперед про першопрочитання української релігійно-християнської драми (Григор Лужницький, Василь Мельник-Лімниченко, Кирило Студинський, Василь Левицький, Богдан Курилас, Ярослав Коритко, Василь Босович та ін.), а також трактування такої ідейно-естетичної з'яви, як українська стрілецька драматургія та стрілецький театр (Роман Купчинський, Іван Зубенко, Богдан Пирятинський, Дмитро Николишин та ін.). Втім, і ці розділи – *Українська релігійно-християнська драма кінця ХІХ – початку ХХ століття та Українська драматургія перших десятиліть ХХ століття в Західній Україні та діаспорі*, – як і попередньо згадані, несуть у своїй сукупності не лише новизну поданого і проаналізованого драматургічного матеріалу, а й сприймаються як взаємозв'язана літературознавча

цілість із певними тенденціями, чітко окресленими лініями розвитку, власне, в історико-літературному аспекті.

Хоча, звісно, нема потреби їх абсолютизувати ні авторів цього дослідження (у вступі він сам на це звертає увагу), ні читачам. Це той випадок, коли Степан Хороб не став зволікати через безконечні уточнення (а їх є ще чимало) та «шліфування» кожного із чотирьох розділів. Вочевидь, він зробив те, що міг. Принагідно варто зауважити, що ці розділи попердньо вже пройшли свою апробацію: одні з них були свого часу видруковані як окремі студії в *Історіях української літератури*, що виходили в Україні та за кордоном, інші – підготовлені і схвалені до друку редколегією академічної історії українського національного письменства, що її видає Інститут літератури імені Тараса Шевченка Національної Академії Наук України.

Як на мене, такого типу історії чи радше її окремі сторінки можуть бути написані як щодо розвитку різних періодів, різних родо-жанрових окреслень та стильових домінант, так й осібно чи колективно. Головне інше (і це цілком природно): історій має бути багато, незважаючи на авторське чи групове прагнення її творців. Причому історій, написаних із використанням різних наукових підходів, – традиційних і нових для українського літературознавства.

Явище, постать, процес, факти, оглянуті зусібіч, неодмінно постануть у всій повноті.

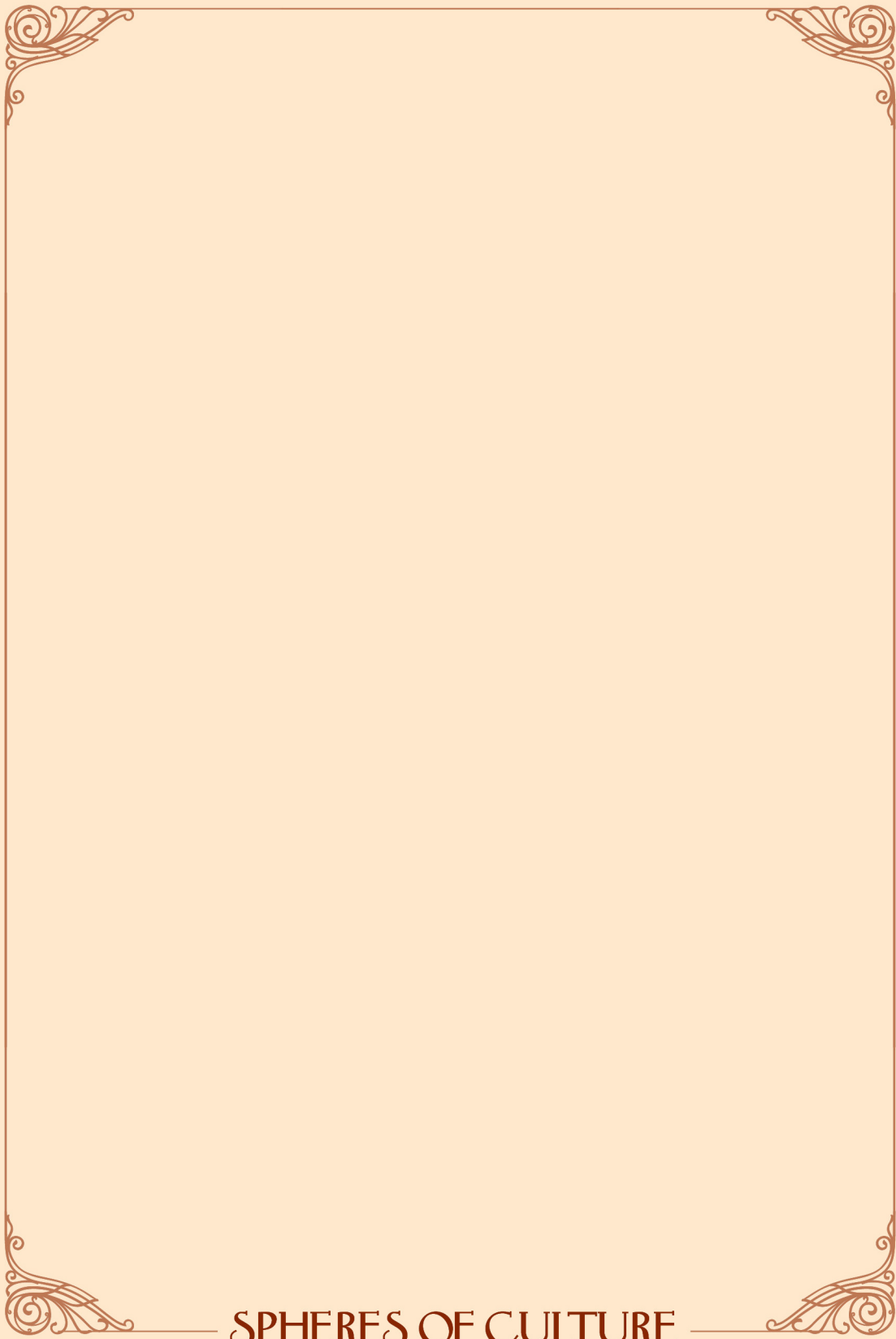
І ще ось на чому треба зацентувати: Степан Хороб подає кожен матеріал розділу у такій послідовності, передовсім хронологічній – загальна (вступна) частина, етапи життєвого і творчого шляху, аналіз драматургічних творів, підсумки/проєкція на весь літературний розвиток. І все це вдало чергується із «персоналіями» – від Івана Франка до Василя Босовича, тобто від кінця XIX століття до нинішніх днів. Гадаю, саме такий підхід найбільш зручний для «навчального посібника», зорієнтованого на програми з українського національного письменства, зокрема драматургії у вищій та середній школах, а також на програми з історії українського театру. Повторюємо: про канон не йдеться – у майбутньому можливі й інші підходи. Гарантією наукової повноти може бути лише розмаїття концепцій. Отож *Сторінки історії української драматургії кінця XIX – початку XX століття*, підготовлені літературознавцем, професором Степаном Хоробом, мають конкретну мету і конкретного читача. Таке видання необхідне сучасній українській науковій та освітній спільноті.

Oleksandr Soletskyi,

Vasyl' Stefanyk Precarpathian

National University,

Ukraine



SPHERES OF CULTURE