

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

# SPHERES OF CULTURE



Volume XIX

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 XIX



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

*All rights reserved*

Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

## CONTENTS

### Philology

<b>Liliya Bomko.</b> Ioanykiy Galiatovskyi in the Discourse of Baroque Reaching	12
<b>Nadiya Boiko.</b> The Poetry by Andrej Sládkovič and Markiyan Shashkevych in Tipological Comparative Aspect (to the 200 Years of Birthday of the Slovak Writer)	20
<b>Yuliya Stepchuk.</b> The Theory of “Taras Shevchenko’s Intonation Image” through the Optics of Mykhailyna Kotsiubynska’s Scientific Discourse	29
<b>Yuriy Horblianskyi.</b> The Aspects of Character Making in the Fiction of Ahatanhel Krymskyi	39
<b>Svitlana Hirniak.</b> The Peculiarities of the Language of the Essay <i>The History of Galician Sodom or: Production of Petroleum (Rock Oil)</i> in <i>Boryslav</i> by the Singer of Galician California	49
<b>Liudmyla Kulakevych.</b> The Spy Code of Oles’ Dosvitniy’s Adventurous Novel <i>There Were Three of Us</i>	57
<b>Yanina Diyak.</b> “Child” Concept Transformation in Ukrainian Prose of the 20 <sup>th</sup> and 21 <sup>th</sup> Centuries: Comparative Essay	64
<b>Kseniya Radchenko.</b> The Polyvalence of the Image of Kyiv in Ukrainian Literature of the 11 <sup>th</sup> – 19 <sup>th</sup> Centuries	69
<b>Oleksandra Chorna.</b> Mythology of Calendar Time in Ritual and Ritual Text	77
<b>Daryna Hladun.</b> Interaction Peculiarities of Literary and Visual Components of Performance <i>Endless Journey, or Aeneid</i>	84
<b>Liudmyla Marchuk.</b> Invective as an Ethnocultural Phenomenon of Modern Ukrainian Fiction Prose	90
<b>Ruslana Hadiuk.</b> Verbalization of Modal Semantics of Request in Confessional Style	98
<b>Oksana Mitrakova.</b> Orpheus vs Narcissus: Transformation of Ancient Figures in the Works <i>Vision of Orpheus</i> by Halyna Pahutiak and <i>The Magus</i> by John Fowles	107

- Roksoliana Kokhan.** Poetical Conceptualization of the Concept of “Joy”  
in the Novel of Eleanor Porter *Pollyanna* 113

### History

- Yana Haletska.** Antoni Marcinkowski and his Contribution to the Development  
of Folklore and Ethnographic Research in Ukraine in the 19<sup>th</sup> Century 124

- Diana Yablonska.** Yukhym Sitsynskyi – Historian, Archaeologist, Local Scientist  
and Assistant Professor of Kamyanets-Podil’skyi IPE 131

- Larysa Shelestak.** Comparison of the Military Departments  
of the Lviv University and the Lviv Polytechnic Institute  
in the Students’ Press (1944 – 1991) 140

### Cultural Studies

- Volodymyr Aleksandrovych.** Contract Between Sochaczew Standard-Bearer  
Casper Zygmunt Lipsky and a Lublin Painter Jan Kuzstalowicz to Paint the Altar  
in the Church of the Apostle James in Krzemienica (1634) 152

- Dmytro Pozhodzhuk.** Cattle-Breeding Theme of the Easter Holidays Among  
Volyn’ Inhabitants 159

- Bohdan Solop.** The Rope From the Deceased in Traditional Beliefs,  
Magic Practice and Demonology of Ukrainians in Volyn’ 169

### Musical Studies

- Oksana Solovyova.** The Role of Bach’s Harpsichord Concertos  
in the Formation of His Compositional and Translation Skills 180

- Nataliya Samostrokova.** Ethnocharacteristics in Violin Concert of the 20<sup>th</sup>  
Century: the Works by Grazyna Batsevich and Myroslav Skoryk 188

- Usein Bekirov.** Piano Miniature *Ave Maria* by Alemdar Karamanov as a  
Headquarters of Intertextual Trends in the Music of Ukrainian Composers 196

- Anastasiya Bakumets.** Intermediality Space  
of Victor Stepurko’s Choral Cycle *Frescos of Kyiv* 203

## Philosophy

- Alla Poltoratska.** Human and Animal in Traditional Western Philosophy 211
- Nataliya Bytsiv.** On the Problem of National Accord of the Ukrainian Community in the Context of Ivan Franko's Socio-Philosophical Views 218

## Our Publications

- Ihor Nabytovych.** Letters of Natalena Koroleva to Father Ivan Leskovych from Munich Archive 226

## Reviews

- Sicheslav Region philological  
*Word and Text Palette of Sicheslav Region: Collective Monograph*  
/ Ed. by Valentyna Biliatska, Dnipro: Lira 2020, Issue 1, 220 pp.  
(Oleh Rarytskyi) 244
- Theory of Theolinguistics  
Nataliya Piddubna, *Theory of Theolinguistics: The Phenomen of Biblical Reference in Ukrainian Linguolculture and Verbalization of the Religious World's Image (19<sup>th</sup> Century Discursive Practice Analysis)*, [In Ukrainian],  
Kharkiv: Maydan 2019, 456 pp.  
(Ihor Nabytovych) 247

## CONTENTS

## Philology

<b>Лілія Бомко.</b> Йоаникій Галятовський у дискурсі барокового проповідництва	12
<b>Надія Бойко.</b> Поезія Андрея Сладковича та Маркіяна Шашкевича у порівняльно-типологічному аспекті (до 200-ліття словацького автора)	20
<b>Юлія Степчук.</b> Теорія “інтонаційного образу Тараса Шевченка” крізь оптику наукового дискурсу Михайлини Коцюбинської	29
<b>Юрій Горблянський.</b> Аспекти характеротворення у художній прозі Агатангела Кримського	39
<b>Світлана Гірняк.</b> Особливості мови нарису <i>Історія галицької Содоми або: продукція нафти (скального олію) в Бориславі</i> співця галицької Каліфорнії	49
<b>Людмила Кулакевич.</b> Шпигунський код в авантюрно-пригодницькій повісті <i>Нас було троє</i> Олесея Досвітнього	57
<b>Яніна Дияк.</b> Трансформація концепту “дитина” в українській прозі ХХ та ХХІ століття: порівняльний нарис	64
<b>Ксенія Радченко.</b> Полівалентність образу Києва в українській прозі ХІ – ХІХ століть	69
<b>Олександра Чорна.</b> Мітологія календарного часу в ритуалі й обрядовому тексті	77
<b>Дарина Гладун.</b> Особливості взаємодії літературної та візуальної складової перформансу <i>Безкінечна подорож, або Енеїда</i>	84
<b>Людмила Марчук.</b> Інвектива як етнокультурний феномен сучасної української художньої прози	90
<b>Руслана Гадюк.</b> Вербалізація модальної семантики прохання у конфесійному стилі	98
<b>Оксана Мітракова.</b> Орфей vs Нарцис: трансформація античних постатей у творах <i>Видіння Орфея</i> Галини Пагутяк та <i>Маг</i> Джона Фаулза	107

- Roksoliana Kokhan.** Poetikale Konzeptentwicklung der „Freude“  
im Roman von Eleanor Porter *Pollyanna* 113

### History

- Яна Галецька.** Антоній Марцинківський та його внесок у розвиток  
фольклорно-етнографічних досліджень в Україні у XIX століття 124
- Діяна Яблонська.** Юхим Сіцинський – історик, археолог, краєзнавець та  
викладач Кам'янець-Подільського Інституту народної освіти 131
- Лариса Шелестак.** Військові катедри Львівського університету  
та Львівського політехнічного інституту у висвітленні студентської преси:  
порівняльний аспект (1944 – 1991) 140

### Cultural Studies

- Володимир Александрович.** Контракт Сохачевського хорунжого  
Каспера Зигмунта Ліпского з люблінським малярем Яном Кушталовічем  
на малювання і золочення вітара до костьола апостола Якуба  
в Кжеменіці (1634) 152
- Дмитро Пожоджук.** Скотарська тематика великодніх свят у волинян 159
- Богдан Солоп.** Мотузок із померлого у традиційних повір'ях, магічній  
практиці та демонології українців Волині 169

### Musical Studies

- Оксана Соловйова.** Роль клявесинних концертів Й. С. Баха  
у формуванні його композиторської та перекладної майстерности 180
- Наталія Самострокова.** Етнохарактерність у скрипковому концерті  
XX століття: твори Гражини Бацевіч і Мирослава Скорика 188
- Усеїн Бекіров.** Фортепіанна мініатюра *Ave Maria* Алемдара Караманова  
як предвісник інтертекстуальних тенденцій  
у музиці українських композиторів 196
- Анастасія Бакумець.** Інтермедіальний простір  
хорового циклу Віктора Степурка *Фрески Києва* 203

## Philosophy

- Алла Полторацька.** Людина і тварина  
у традиційній західній філософії 211
- Nataliya Bytsiv.** On the Problem of National Accord of the Ukrainian Community  
in the Context of Ivan Franko's Socio-Philosophical Views 218

## Our Publications

- Ігор Набитович.** Листи Наталени Королевої до отця Івана Леськовича  
з мюнхенського архіву 226

## Reviews

- Січеславщина філологічна  
*Палітра слова й тексту Січеславщини: колективна монографія*  
/ За ред. Валентини Біляцької, Дніпро: Ліра 2020, Випуск 1, 220 с.  
(Oleh Rarytskyi) 244
- Теорія теолінгвістики  
Наталія Піддубна, *Теорія теолінгвістики: феномен біблійності*  
*в українській лінгвокультурі та омовлення релігійної картини світу*  
(аналіз дискурсивної практики XIX ст.), Харків: Майдан 2019, 456 с.  
(Ihor Nabytovych) 247

# Philology



**Liliya Bomko**

## **IOANYKIY GALIATOVSKYI IN THE DISCOURSE OF BAROQUE PREACHING**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Лілія Бомко**

## **ЙОАНИКІЙ ГАЛЯТОВСЬКИЙ У ДИСКУРСІ БАРОКОВОГО ПРОПОВІДНИЦТВА**

*Abstract:* The article presents an attempt to consider the sermons of Ioanykiy Galiatovskyi in the context of baroque preaching, comparing his creative manner with the early Baroque practices of Kyrylo Trankvillion Stavrovetskyi, and with the sermons of representatives of the mature Baroque: Antony Radvylyovskyi, Lazar Baranovych, Dmytro Tuptalo, and Stefan Yavorskyi. Comparative analysis gives grounds to highlight the typical and authoritative features of exegetics and reveal the phenomena of interaction between the Eastern and Western preaching traditions. The similarity between the mentioned authors stems from the weakening of the canonical features of preaching and the crystallization of baroque rhetorical phenomena.

*Keywords:* canonical features, tradition, baroque sermon, biblical quotation, structure, interpretation, rhetoric

В історії українського барокового проповідництва виокремлюються два періоди – ранній (початок XVII ст.) і зрілий (50–60 роки XVII ст.), – представляють одну й стрімку лінію розвитку риторичного мистецтва. Розмірковуючи над тим, що жанр проповіді так і не виходить поза межі барокового стилю, і зауваживши, що українські проповідники, як і західні, різняться між собою [18, 321], Дмитро Чижевський пов'язував утвердження цього жанру із творчістю Кирила Транквіліона Ставровецького, а вершинні її

явища – з діяльністю Києво-Могилянської академії.

У цьому контексті збірка *Ключ розуміння* Йоанікія Галятовського, що виходила в 1659, 1660, 1663, 1665 роках, набуває особливого значення, а її зіставлення із творами інших проповідників може послужити підставою для того, щоб збагнути, з одного боку, єдність стилю, а з іншого – його розмаїття.

Власне, перший, із ким порівнюють Йоанікія Галятовського, є Кирило Транквіліон Ставровецький. Цитати у його текстах із «чужих» ав-

торів (латинських)» [18, 321] служать підставою Дмитрові Чижевському говорити про ознаки, що «вже дають відчутти стиль пізнішої барокової проповіді» [18, 322]. На думку Леоніда Ушкалова Кирило Ставровецький «поклав край тотальному пануванню традиції» [17, 30], що викликало хвилю осуду й несприйняття серед сучасників. Утім, несподіваний «рівень творчої свободи» [9, 94], дозволив проповідникові гармонійно поєднати риси двох епох – «Тексти Кирила своєрідний палімпсест: ознаки барокової гомілії накладаються на традиційну середньовічну модель, східні православні традиції вбирають у себе тенденції західної протестантської та католицької гомілетики» [8, 13].

Подібно до Кирила Ставровецького, Йоаникій Галятовський також відходить від традиції. І попри те, що цей відхід відбувався на іншому етапі барокового проповідництва, дослідники знаходять спільні риси якраз у цих авторів: лінії відходу позначаються насамперед на структурі проповіді та інтерпретаційних стратегіях. Власне, спосіб структурування текстів, попри виразні відмінності, – досить подібний. Ставровецький не дотримується якоїсь однієї схеми, але здебільшого його проповіді складаються із невеликого вступу, євангельської цитати й двох частин, які, за словами Мажанни Кучинської, «залишаються автономними одна до одної і мають власні композиційні системи» [21, 56]. Часто наприкінці додано ще окреме моральне повчання.

Жанрові трансформації Йоаникія Галятовського зумовлені удосконаленням структури, потужним струменем інтертекстуальності і завершуються гомілетичним трактатом – *На-*

*уюю, або Способом зложеня казаня.* А систематичні настанови для проповідників, вимоги послідовної структурно-композиційної організації проповіді, чотирисенсового методу біблійного тлумачення, риторичної перспектива тексту Йоаникія Галятовський демонструє в усіх зразках *Ключа розуміння*.

На відміну від Кирила Ставровецького, який тлумачить Святе Письмо, апелюючи до емоційно-чуттєвої сфери, Йоаникій звертається насамперед до раціональних засад людського розуму та до практичного досвіду. Приміром, у повчаннях на Різдво Христове зі збірки *Учительне Євангеліє* (1619 р.), підкреслюючи нероздільність Божого та людського у Христі, Ставровецький подає аргументи: «нко сам в[о]гъ... аще не был истинный ч[е]л[ов]къ, почтоже потребова[л]ъ пеленъ и млека м[л]а[т]ѣ рязного: и аще вы не был правдивъи когомъ чемоу вы поклонъ в[о]зьскій от ц[а]р[е]й рязких пріймовалъ, и съвздох з нева тѣхъ призывалъ на поклоненіе свое» [16, арк. 75зв.]. Йоаникія Галятовський при цій самій okazії вдається до порівняння лука із тятивою: «во Лук Тативу на совѣ носит: такъ в[о]зказъ в Христѣ натура носитъ на совѣ натуру ч[е]л[ов]к[а] ч[у]ю» [3, 11].

Очевидно, подібність, зумовлена відходом від канонічних проповідницьких зразків і увиразнена тематикою, біблійним інтертекстом, використанням тих самих риторичних засобів (питань, окликів, звертань до Бога, святих і до слухачів), є достатньо умовною, бо навіть однакові теми у Кирила Ставровецького та Йоаникія Галятовського постають у різних проповідницьких сюжетах. І попри це, зіставлення їх текстів засвідчує певну розмитість між раннім і зрілим бароковими періодами, до чого спричини-

лася, мабуть, не лише своєрідна природа стилю, але й потужність творчих постатей. Акцентуючи на ролі цих проповідників, Мажанна Кучинська вважає Кирила Транквіліона одним з найяскравіших умів на рубежі XVI – XVII століть і найяскравішою постаттю епохи [21, 15], а Йоаникія Галятовського – одним із найплідніших творців епохи [21, 16].

У колі могилянських проповідників чи не найближче до Йоаникія Галятовського стоїть його сучасник Антоній Радивилівський, автор збірок проповідей *Огородець Марії Богородиці* (1676 р.) та *Вінець Христов* (1688 р.). Видимою основою такої близькості є староукраїнська мова із відчутним струменем народної стихії, а також значний масив небіблійних прикладів. Хоча кожен з них формує творчу лабораторію в межах власних зацікавлень.

Джерела оповідань Антонія Радивилівського, способи запозичення, жанрове розмаїття, стильові риси – дають підставу поділити їх на дві групи: легенди – «оповідання релігійного змісту» [10, 94] й фабули – «белетристичні приклади..., сюжети яких мають фіктивну основу» [10, 111]. Як і в Йоаникія Галятовського, у поглядах Антонія Радивилівського помітними є впливи Арістотеля, Цицерона й Сенеки, Діогена Лаертського та коментарі Юста Ліпсія, що зумовлено курсами риторики й філософії у Києво-Могилянській колегії [15, 56-59]. На цій основі формується не лише творчий, але й ілюстративний матеріал.

Водночас небіблійні приклади Йоаникія Галятовського значно різномірніші. Клясифікуючи його «бібліотечний ресурс», Наталія Яковенко [19, 97] називає Йоаникія людиною

«багатьох книг» [19, 118], наголосивши на кількості книжкових прикладів у *Ключі розуміння* (1659 р.) та відштовхуючись від їх наявності чи відсутності у різних виданнях збірника [19, 100].

Проповіді Галятовського засвідчують також добру обізнаність із європейськими літературними, богословськими та філософськими контекстами попередніх епох, що впливає на різномірність аргументації. Окремо слід виділити приклади із навколишнього середовища, у яких оригінальність мислення Йоаникія Галятовського є результатом глибоких натурфілософських рефлексій (*Казаня на Зішестя Святого Духа, Казаня на Покрову Пресвятої Богородиці*), а також ґрунтовних знань з астрології, зоології, ботаніки тощо. Усі ці контексти проповідник переносить на теологічну основу і надає їм художнього втілення у метафорах, звернених до людського досвіду.

Натомість приклади Антонія Радивилівського активізуються у вираженні цього досвіду через народну уяву. Велика кількість прикладів із народної творчості підкреслює простоту стилю проповідей Радивилівського, що говорить про самотню «спробу авторського самовираження» [7, 39] і у такий спосіб розширює рамки проповідницького дискурсу.

Подібність із проповідями Галятовського у структурно-композиційному оформленні, цитуванні Святого Письма та філософських джерел можна вважати лише оболонкою спільних текстів і контекстів, за якою проглядається характерні особливості літературного таланту і життя кожного із них.

Дещо інакшими є творчі взаємини між Лазарем Барановичем і Йоаникієм Галятовським. Їхні шляхи перетинаються у місцях освіти й духовности та виявляють ставлення Барановича до Галятовського не лише як до здібного учня, але й близького друга: спочатку у Києво-Могилянській колегії, потім у Куп'ятицькому, а згодом – у чернігівському Єлецькому монастирі.

Однак зіставлення проповідей виявляє помітні відмінності у мові та ілюстративному матеріалі. Насамперед, церковнослов'янська мова проповідей Барановича розрахована на освічених слухачів. На відмінну від Галятовського, а особливо Радивилівського, чернігівський владика уникає традиційної оповідної манери, подаючи біблійні, житійні, античні приклади у вигадливих інтерпретативних формах [6, 213]. Власне, думка, що проповіді Лазаря Барановича (*Меч духовний*, 1666 р.) написані за греко-слов'янським зразком, а Йоаникія Галятовського й Антонія Радивилівського – за латино-польським, яку не раз висловлювали дослідники (М. Костомаров, М. Возняк, В. Крекотень, Н. Яковенко, О. Матушек), потребує перегляду. Зрештою, як засвідчують спостереження архієпископа Ігоря Ісиченка, за зовнішньою традиційністю у проповідях Барановича проступає бароковий концептизм, що увиразнюється в алюзіях, «прагне до несподіваного сполучення образів», алегорези, гри слів [6, 208-209]. Підставою для такої новаторської стилістика могла послужити його добра освіта, яку ретельно досліджує Олена Матушек [11, 49-59].

Йоаникій Галятовський у передмові до книги *Stary Kościół zachodni* згадує міста, де здобував освіту його вчи-

тель – Київ, Вільно й Каліш. Це давало можливість Лазареві Барановичу вивчати поетику й риторику, починаючи від античних авторів, і закінчуючи теорією концепту Мацея Казімежа Сарбевського, так само випускника Віленської академії [11, 51-53].

Між текстами Барановича та Галятовського існує відчутний зв'язок, що ґрунтується на засадах барокової риторики. Попри це, обидва письменники можуть розвивати ту саму тему, йдучи різними шляхами. Зокрема, концепти Лазаря Барановича часто розростаються у багатшарові конструкції і ще більше проглядаються у його польськомовних віршах.

Складні уподібнення стають підставою для тлумачення біблійного сенсу. Змалювання ран Христових на руках, ногах, ребрах та у серці емоційно підсилюється порівнянням крові із водою й із дощем: «изліає на Кр[є]стѣ кровію ажѡ вода, сей же дождь єѡ влоєнъ» [1, арк. 460]. Тут Баранович трактує образи крові й води, які витікають із Каменя-Христа. Проповідник послідовно тлумачить їхнє спасенне значення для людини: «Кровь убо на иккупленіє наше, вода же на измоєніє грѣхѡвъ» [1, арк. 461зв]. А тоді зупиняється на таїнствах Хрещення і Євхаристії, акцентуючи на святості Христового Тіла: «вода бо изавлаєт Таїну Кр[є]ст[є]на, еже начатком єє Ц[є]ркви и всѣх єа Таїн. Кров же ѡбразуєт Таїну Євхаристіи, ажє всеконечным єє Совершенством Ц[є]ркви и всѣх єа Таїн» [1, арк. 462].

Натомість тлумачення Галятовського не таке «відкрите», але ключові образи – каменя, води і крові, відсилають до їхніх відповідників. Спочатку проповідник говорить про камінь: «ѡтомъ в той каменъ ѡддарєно копїєю, и вышла з негѡ Кровь и вода», – а потім

переходить до Христа – образу Бога Отця, з Якого: «Крoвь и вода выплынул» [3, 147]. Автор створює насамперед простір уяви, що «живить людину, змушує її діяти» [4,8].

Отож, стиль проповідей чернігівського владика, з одного боку, зумовлений каноном, «як сукупністю правил і обмежень, які пропонувала православна Церква» [12, 305]. А з іншого – дотриманням барокових засад поетики, риторики й гомілетики.

Контекст української барокової проповіді не повний без постаті Дмитра Туптала – автора славного *Житія Святих (Четві Мінеї)*. Утім, його проповіді зі збірника *Руно орошенное* (1677 р.) відкривають неповторний бароковий світогляд в авторській інтерпретації.

Джованна Броджі-Беркофф простежує характер зв'язку текстів Дмитра Туптала та Йоаникія Галятовського як «типово київський синкретизм» західних впливів, прищеплених «на слов'янсько-візантійську традицію» [2, 40]. Насправді, треба погодитися з цією дослідницею: між двома культурними горизонтами помітно виразняється західний вплив. Навіть, коли мова йде про Кирила Ставровського, якого дещо нагадує Дмитро Туптало.

*Руно орошенное* нараховує 24 проповіді або як називає їх сам автор – *Роси: Роса любови; Роса захисту; Роса зцілення; Роса позбавлення від сліз; Роса милосердя* тощо. Кожна *Роса* складається з біблійної цитати-епіграфа й чотирьох частин – *Чудо, Беседа, Нравоучение, Прилог*. Чуда подані зі зазначенням реальних місць, дат, імен та людей.

У наступних частинах проповіді Туптало вводить розмаїття риторич-

них прийомів, які насичують текст «духовною експресією» [14, 3]. Серед них можна виділити такі: риторичні питання: «міръ сей есть оудоль плачевный, то како в немъ смѣтиса?» [13, арк. 3]; порівняння: «не можешн плати черна оубѣлннн вез воды, такw ни грѣховъ вез слезъ теплыхъ» [13, арк. 3зв.]; звернення до слухача/читача: «оублаче послушайте мене, азъ вамъ покажу врачевницу, могущую и мертвыа цѣлити и воскресяти» [13, арк. 9бзв.].

Риторика підсилюється поетичними вставками, поданими на початку останньої частини проповіді. *Роса любови* містить такий вірш:

З дожда сѣмена растучъ,  
з росы маргарита,  
з плача радость,  
плачущимъ зае,  
а в н[є]бѣ скрита

[13, арк. 4зв].

З *Роси Воскресіння*:

Камщогоса Б[о]гъ

готовъ прощати.

Но на се Егw оумолаетъ

м[а]ти [13, арк. 99].

Закінчується збірка проповіддю *Роса Воскресіння*.

Манера письма Дмитра Туптала поєднує раціональне сприйняття з емоційно-чуттєвим, що найбільше відчитується у страсній тематиці: «Зршеся. отверзоша же са азвы м[а]д[єн]цу в Рукахъ, Ногахъ, и в Бокѣ. и течаше кровъ отъ азвъ потоками акw же на Кр[є]стѣ. се вида паде отъ страха и возопи: ѡ Г[о]сп[о]жє ктw се сотвори; отвѣща Б[огоро]д[и]ца: ты и прочїи грѣшници, нже пакн распинаете Ѡ[н]на мого грїхами акo же Іудее» [13, арк. 99зв.].

Реалістична картина опису мук Христових нагадує *Казаня на Страсті Христові* Йоаникія Галятовського, де він детально описує кожную частину зраненого Христового тіла: голову, на

якій Христос носить терновий вінець; побитого лица: «Чи не страшно жь ч[ε]л[о]в[ѣ]ковѣ бити Хр[и]ста по лицу! ѿт которого лица горы ажъ воскъ топнѣють? передъ которымъ Н[ε]бо и земля об[ѣ]тъкають? И на которое лице неслѣють Серафими гладѣти, и крилами лица своа закрывають?» [3, 146]; пробитий списом бік Христовий, із якого витекли Кров і Вода; руки, розпростерті на хресті: «чи за тоє руки твои до кр[и]ста жиды привили! Же ты в рукахъ своихъ держишь весь свѣтъ» [3, 148]; ноги, «ажъ же ч[ε]л[о]в[ѣ]къ важился привѣдати до кр[и]ста ноги Хр[и]сто[в]ы? Которыи ходат по морю, на крылахъ вѣтри[н]ихъ, на облакахъ, и допчутъ аспидовъ, базилишковъ, лвовъ, и смокловъ пекельныхъ» [3, 150].

Співпереживання мук Христових стає основою у тлумаченні страсної теми в обох проповідників. Але Галятовський пише «від себе», суб'єктивно, то в Туптала існують два горизонти сприйняття: автор і Пресвята Діва. І картина Страстей відчитується через «плач» Богородиці.

Канон київського барокового проповідництва важко уявити без Стефана Яворського, студента і професора Києво-Могилянської академії та автора курсів риторики (*Риторична рука*) й філософії. Прикметно, що перший надрукований твір Стефана Яворського – об'ємна проповідь *Виноград Христов* (Чернігів, 1698 р.), виголошена перед Іваном Мазепою, а згодом містить письмову присвяту гетьману.

Текст проповіді побудований на тлумаченні трьох виноградних галузок, які ведуть до неба: «Виноградъ тремя лѣтораслами двѣтвѣщнихъ, вдовствѣщнихъ, спрѣжнихъ, вл[а]голѣпно процвѣтающій и тройсѣенный плодъ» [20, 241]. За основу взято сон чашника єгипетського царя про виноградний кущ з трьома галузками, які розцвіли й дозріли.

За відгадкою Йосипа, три виноградних галузки це три дні (1М. 40 : 1-13). Утім, проповідь *Виноград Христов* тлумачить галузки винограду в іншому семантичному полі. Яворський говорить про галузки як про три дороги до есхатологічного Неба. Інтерпретація відкриває відомий бароковий сюжет піднесення до Бога.

У *Казані на Вознесіння Господнє* Йонакія Галятовського духовна дорога до неба зображена у вигляді драбини із трьома ступнями: віри, надії й любови. Цікаво, що ядро цього сюжету – сон Якова: «І снилось йому, – ось драбина поставлена на землі, а верх сягав її аж до неба. І ось Анголи Божі виходили й сходили по ній» (1М. 28, 12). Черпаючи теми зі снів, які поєднують у собі метафоричне чудесне та пророче – проповідники подають схожі інтерпретації.

У процесі аналізу можна зауважити спільні для обох письменників стилістичні особливості. Свята Церква в образі винограду відсилає до другого *Казаня на Обрізання Господнє* Галятовського, у якому *Притча про робітників у винограднику* (Мт. 20 : 1-16) містить пояснення: «Ч[ε]л[о]в[ѣ]къ ест[ь] Хр[и]сто[с]: Виноградъ ест[ь] – Ц[ε]рковъ св[ѣ]таа, в которой розмантїи люди б[о]г[у] служатъ» [3, 55]. Для авторів характерна конкретизація абстрактних понять. Практика принципу «підходу – від конкретного до абстрактного» [5, 41] стає і для Яворського провідним риторичним прийомом. На основі порівняльного аналізу легко спостерегти стилістику обох проповідників. Приналежність проповіді *Виноград Христов* до київського (раннього) періоду творчості Стефана Яворського дозволяє помістити її в систему «українського канону».

Проповідницький дискурс XVII ст. допомагає розгледіти особливості творчої манери кожного із авторів. А традиційний поділ барокової проповіді на греко-слов'янський та латино-польський різновиди – спрощує характер її розвитку, що вироблявся на переходах межі очікуваних можливостей.

Уже, починаючи з Кирила Транквіліона Ставровецького, жанр проповіді в Україні коригується західними впливами риторики, що у творах моголианських проповідників: Йоаникія Галятовського, Антонія Радивиловського, Лазаря Барановича, Дмитра Туптала, Стефана Яворського, – особливо увиразнилося.

Власне, Йоаникій Галятовський своїм трактатом *Наука або спосіб зложеня казаня* завершує цей процес, закладаючи теоретичні вимоги для тричастинної структури проповіді (ексордин, нарація та конклюдія) і дбаючи насамперед про повноту тлумачення усіх чотирьох сенсів Святого Письма.

Проповідницький дискурс, сформований на основі біблійної герменевтики, не може бути повністю осягнений без текстуального аналізу. Манера тлумачення Святого Письма кожного з розглянутих проповідників відчитується завдяки трьом критеріям: спільнобарокових рис стилю, способу їхньої інтерпретації в конкретному прикладі. А третя особливість виокремлюється як наслідок двох перших, зберігаючи у собі світосприйняття автора. Водночас, барокове проповідництво, з одного боку, виростає із візантійської традиції та оновлює питомі засади патристики, а з іншого, приймає впливи латинського Середньовіччя і західноєвропей-

ської схоластичної методології розвитку християнства у системі вільних мистецтв (*artes liberales*).

Отже, у період найбільшого розквіту жанру проповіді перша збірка *Ключ розуміння* Йоаникія Галятовського досягає вершини у його творчості і, загалом, у бароковому проповідництві. Поруч із такими ж взірцевими майстрами слова проповіднику вдається зберігати позицію першості у духовному світлі української літератури другої половини XVII століття.

Моральний авторитет Святого Письма є найголовнішим джерелом у літературі барокового проповідництва, що найяскравіше представлено в отих шести розглянутих авторів, після яких жанр проповіді поступово слабне й занепадає. Щоправда, духовна культура пізньобарокового періоду збагачена біблійними інтерпретаціями Григорія Сковороди. Утім, порівняння його творів із казанями Йоаникія Галятовського потребує вже іншої, окремої розмови.

### Bibliography and Notes

1. Баранович Лазар, *Ключ духовный*, Київ: типографія Печерської Лаври 1666, 464 с.
2. Броджі-Беркофф Джованна, *Чи існує канон українського літературного Бароко?* / Пер. Олександри Федорко, [у:] *Український гуманітарний огляд* 2012, № 16-17, с. 9-54.
3. Галятовський Йоаникій, *Ключ разуміння священником законным и свѣцким належацій*, Київ: Друкарня Києво-Печерської лаври 1659, 512 с.
4. Жак Ле Гофф, *Середньовічна уява* / Переклад з франц. Яреми Кравця, Львів: Літопис 2007.
5. Захара Ігор, *Стефан Яворський*, Львів: Каменяр 1991, 112 с.

6. Ісіченко Ігор, архієпископ. *Історія української літератури: епоха Бароко (XVII – XVIII ст.)* / Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів, Львів: Святогорець 2011, 568 с.

7. Криса Богдана, Кирило Транквіліон Ставровецький: *дорога до себе*, [у:] *Актуальні проблеми сучасної української медієвістики*, Чернігів: SCRIPTORIUM 2019 (Науковий альманах “Чернігівські Афіни”, Випуск 7), с. 39-48.

8. Криса Богдана, *Проповідник Слова Божого. Вступне слово*, [у:] Кирило Транквіліон Ставровецький, *Учительне Євангеліє* / Переклад із церковно-слов'янської Б. Криси, Д. Сироїд, Т. Трофименко, Львів: Свічадо 2014. с. 7-18.

9. Криса Богдана, *Проблема авторства в Кирила Транквіліона Ставровецького*, [у:] *Кирило Транквіліон Ставровецький – проповідник Слова Божого / Упорядники – Богдана Криса, Дарія Сироїд*, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2017, с. 94-113. (Серія «Київське християнство», Том 6; Серія «Львівська медієвістика», Випуск 5).

10. Крекотень Володимир, *Оповідання Антонія Радивиловського. З історії української новелістики XVII ст.*, Київ: Наукова думка 1983, 406 с.

11. Матушек Олена, *Освіта у біографії Лазаря Барановича*, [у:] *Актуальні проблеми сучасної української медієвістики*, Чернігів: SCRIPTORIUM 2019, (Науковий альманах “Чернігівські Афіни”, Випуск 7), 49-59 с.

12. Матушек Олена, *Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського Бароко*, Харків: Майдан 2013, 360 с.

13. Туптало Дмитро, *Руно орошенное*, Чернігів 1689.

14. Тарасенко Олександр, *Передмова та коментарі*, [у:] Туптало Дмитро, *Руно орошенное*, Сіверянський літопис 2009, № 2-3, 21 с.

15. Співак Володимир, *Філософські погляди Антонія Радивиловського в контексті української духовної культури XVII ст.*, Київ: SCRIPTORIUM 2018, 328 с.

16. Ставровецький Кирило Транквіліон, *Євангеліє Учительне*, Рохманів 1619, 691 арк.

17. Ушкалов Леонід, *Феномен Ставровецького*, [у:] *Кирило Транквіліон Ставровецький – проповідник Слова Божого / Упорядники – Богдана Криса, Дарія Сироїд*, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2017, с. 27-53. (Серія «Київське християнство», Том 6; Серія «Львівська медієвістика», Випуск 5).

18. Чижевський Дмитро, *Історія української літератури*, Київ: Видавничий центр «Академія» 2003, 568 с.

19. Яковенко Наталя, *У пошуках Нового неба: Життя і тексти Йоанікія Галятовського*, Київ: Лаурус; Критика 2017, 704 с.

20. Яворський Стефан, *Виноград Христов*, Чернігів 1698, 263 арк.

21. Marzanna Kuczyńska, *Ruska homiletyka XVII wieku w Rzeczypospolitej. Ewolucja gatunku – specyfika funkcjonalna* (Сурґл Ставровієцькі: *Ewangelia pouczająca*. Rachmanów 1619; Joannicjusz Galatowski: *Klucz rozumienia*. Kijów 1659), Szczecin 2004, 324 s.



**Nadiya Boiko**

**THE POETRY BY ANDREJ SLÁDKOVIČ AND MARKIYAN SHASHKEVYCH  
IN TIPOLOGICAL COMPARATIVE ASPECT  
(TO THE 200 YEARS OF BIRTHDAY OF THE SLOVAC WRITER)**

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

**Надія Бойко**

**ПОЕЗІЯ АНДРЕЯ СЛАДКОВІЧА ТА МАРКІЯНА ШАШКЕВИЧА У  
ПОРІВНЯЛЬНО-ТИПОЛОГІЧНОМУ АСПЕКТІ  
(ДО 200-ЛІТТЯ СЛОВАЦЬКОГО АВТОРА)**

*Abstract:* Slovak-Ukrainian cultural contacts have a centennial history. They became more intense in the 1830–50<sup>s</sup> (the relations between Y. Kollar, Y. Holovatskyi, and M. Shashkevych). The development of Andrej Sládkovič and Markiyan Shashkevych authors' awareness and their comprehension of their nations' being were influenced by the ideas of Romanticism. Their poetic heritage reflects the individual worldview, emotional of existential contradiction between the ideal and the reality inherent in Romanticism. The typological analysis of their poetry allows to trace how their Romantic outlook and the similarity of the national and the cultural problems influenced on the genre, the problematic and thematic features of their works.

The comparative-typological analysis of the poetic works of A. Sládkovič and M. Shashkevych allows us to trace how the similarity of the national-cultural problems provokes the generic, genre and problem-thematic features of the works. The actualization of civic poetry with expressive civic and patriotic themes and motives was a natural reaction of the romantic poets to the threat of assimilation of their national cultures. Unlike the Western European "world longing", in the works of the Ukrainian author within the framework of romantic aesthetics, there is a longing for the glorious national past; and the Slovak author's interpretation of the historical past is prophetic.

*Keywords:* A. Sládkovič, M. Shashkevych, lyrical hero, motif, theme, cultural resistance, romanticism, "non-state" peoples, Ukrainian and Slovak literature

1830 – 1840-ві роки в українській та словацькій літературах позначені інтенсивним засвоєнням ідей Романтизму; ці роки стають етапними в історії обох народів, оскільки дали

потужний імпульс розвитку національним культурам. Словацький та український романтизм генетично пов'язаний із європейським, проте з огляду на культурно-історичні об-

ставини у літературах цих «недержавних» народів розвивався як його національний світоглядно-естетичний варіант. Паралельно із засвоєнням сутнісних рис європейського Романтизму у названих літературах відбувалась їх часткова чи повна трансформація. У словацькій та українській літературах цього періоду, наприклад, спостерігається зміщення взаємовідносин особистості й світу у бік національної спільноти, йдеться про домінування національно-колективного над індивідуальним. Ще одне явище, прикметне для представників словацької та української романтики, – трансформація мотиву *Weltschmerz* – «світової туги» в осмислення славного шляху національного минулого, яке контрастує із безславним сучасним. В умовах загроженості основ національного буття активніше, порівняно з іншими літературними родами, у цей час розвивається поезія, жанрові особливості якої дозволяють динамічніше реагувати на світоглядно-ціннісні зміни в суспільстві. Безперечно, змінюється і саме ставлення до національної літератури й мови, вона стає маркером і чи не єдиним ефективним засобом культурного опору і пропагування національних пріоритетів.

Поетичний доробок Андрея Сладковича (Браксаторіса) і Маркіяна Шашкевича досі не був об'єктом типологічно-порівняльного аналізу, незважаючи на те, що поезія словацького романтика відома в Україні ще з кінця 1980-х років завдяки перекладам Івана Мацинського. У передмові до українського видання останній серед іншого наголошує важливість становлення і функціонування словацької мови в середині XIX століття

й зауважує, що поява творів А. Сладковича засвідчила «непомірно вищий і несподівано неочікуваний рівень» [3, 5] здатності нової словацької мови передавати найтонші зрухи душі автора.

Загалом творчість словацьких та українських романтиків неодноразово була об'єктом літературознавчого аналізу з боку словацьких та українських дослідників різних генерацій. Насамперед ідеться про праці Дмитра Чижевського [10], [11], [13], Михайла Мольнара [4], [5], Петра Волинського [1], Михайла Яценка [8] та багато інших. Сучасна літературознавиця Тетяни Ліхтей [2] у низці публікацій в основному акцентує перекладацьку складову словацько-українських культурних взаємин; сприяє активному науково-культурному обміну й подвижницька науково-дослідницька діяльність Івана Яцканина [9].

Порівняльно-типологічний аналіз поетичного доробку Андрея Сладковича (1820 – 1872) й Маркіяна Шашкевича (1811 – 1843) – активних творців і репрезентантів національного типу романтизму, дозволяє виявити спільні і відмінні риси у трактуванні універсальних для європейської романтики тем, мотивів і сюжетів, а також виокремити художні явища, притаманні тільки романтикам «недержавних» народів.

У більшості випадків складність такого типу досліджень зумовлена проблемою реконструкції міжособистісних взаємин. Ясна річ, стосовно названих авторів, один із яких пішов із життя тоді, коли інший лише починав свій творчий шлях, не може йтися про безпосередні контакти і творчі взаємовпливи. На ймовірне

знайомство А. Сладковіча із діяльністю «Руської Трійці» та творчістю М. Шашкевича опосередковано може вказувати той факт, що 1842 року Ф. Челаковський (популяризатор української культури серед чехів і словаків) у «Časopisu Českého muzea» опублікував низку перекладів українських авторів, поміж яких була й одна поезія М. Шашкевича. Окрім того, чільні представники «Руської Трійці» Яків Головацький та Іван Вагилевич протягом 1838 – 1846 років друкувалися у чеських періодичних виданнях, повідомляючи про культурне життя Галичини, та мали особисте спілкування із багатьма представниками чеських і словацьких наукових і літературних кіл.

М. Шашкевич і А. Сладковіч як творчі особистості сформувалися під впливом філософських ідей Йоганна Готфріда Гердера, Георга Вільгельма Гегеля, Йоганна Фридриха Шиллера, творів Вільяма Шекспіра, Джорджа Гордона Байрона, Йоганна Вольфганга фон Гете, Адама Міцкевича; були обізнані й захоплювалися фольклорними збірниками Миколи Цертелева, Михайла Максимовича, Ізмаїла Срезневського та ін. А втім світоглядний кругозір А. Сладковіча сформувався значно ширше: навчання у ліцеї в Братиславі та університеті в Галле, відвідування лекцій А. Шкультеті й Л. Штура та ін., активна участь у діяльності літературних гуртків словацької молоді. Спочатку через матеріальну скруту, а згодом через проблеми зі здоров'ям М. Шашкевич змушений був обмежити свою освіту навчанням у Львівській духовній семінарії (1829, 1838), по закінченню якої його призначили парафіяльним священиком (щоправ-

да, деякий час був вільним слухачем Львівського університету). Під час навчання у Львові він мав змогу ознайомитися із науковими і художніми творами слов'янських і західноєвропейських авторів у бібліотеці Оссолінських. Активна діяльність М. Шашкевича припадає на 1833 – 1843 роки, проте через передчасну смерть його поетичний талант так і не встиг розвинути повна. Він підтримував особисті контакти із В. Залеським, чеськими письменниками і вченими Я. Коубеком, К. Запом, а через посередництво гуртківця Я. Головацького – із В. Ганкою, Я. Колларом, П. Шафариком, В. Ягічем, І. Срезневським, М. Максимовичем тощо. М. Шашкевич, як й інші учасники «Руської Трійці», був добре обізнаний із національно-культурним рухом слов'ян. Творчого натхнення і стимулу до активної етнографічної та літературної діяльності надавала популярна на той час поема *Дочка Слави* (1824) Я. Коллара. Як знак поваги й свідчення солідарності з переконаннями словацького поета й ученого варто розцінювати епілог до *Русалки Дністрової* (1837) взяті із вище згаданої поеми словацького автора слова: «Не тоді, коли очі сумні, а коли руки дільні, розцвітає надія».

А. Сладковіч і М. Шашкевич – поети-романтики різної долі й таланту, втім є і дещо спільне: вони були громадянами однієї багатонаціональної Габсбурзької монархії й активними учасниками національно-культурного руху у своїх країнах. Поети-новатори, що своєю творчістю прислужилися формуванню літературної мови, по суті зверталися народною мовою до своїх майже асимільованих сусідніми народами співвітчизни-

ків із нагадуванням, що вони (співвітчизники) – окремий народ, який має право на національні свободи, які Австрійська монархія гарантувала іншим своїм народам. Усвідомлення цього визрівало поступово, адже перші поетичні спроби А. Сладковича були чеською мовою, а М. Шашкевич навіть із матір'ю та коханою спочатку листувався польською.

Обидва поети збагатили національну літературу новими темами, поетичними формами, свій ідейно-естетичний ідеал вони знайшли в народі, у цілому змінивши літературний процес. Уже в поемі *Марина* (1844 – 1845) А. Сладкович відійшов від штурівської літературної традиції і привніс у словацьку поезію потужний емоційний і суб'єктивний первень, продемонстрував органічний синтез громадянських й особистих мотивів, трансформував образ ліричного героя, мову літератури, метричну й строфічну системи. У свою чергу М. Шашкевич, якого І. Франко заслужено назвав «батьком нового, народного галицько-руського письменства» [6, 112], секуляризував західноукраїнську літературу, а його преромантичне зацікавлення фольклором сформувало стійке переконання, що народнопоетичний епос має стати для українських літераторів джерелом поетичного натхнення і зразком для мовностильового наслідування.

Романтизм у словацькій та українській літературах поставав на ідеологічному ґрунті, патріотичний патос поетичних рефлексій зумовлений необхідністю вирішення проблем, пов'язаних із національною самоідентифікацією. Адже на відміну від угорців, чехів чи поляків, націо-

нальні питання словаків й українців перебували на маргінесі державної політики Австрійської імперії. У цьому аспекті стає очевидною важлива паралель – осмислення буття народу у громадянській ліриці А. Сладковича і М. Шашкевича, в якій звучали заклики до сучасників віднайти/усвідомити свою національну ідентичність, побороти прищеплений комплекс національної меншовартости. На відміну від свого земляка Л. Штура, що декларував відмову від особистих утіх допоки батьківщина в неволі, А. Сладкович у своїй творчій концепції зумів згармоніювати громадське з особистим; глибокі інтимні почуття до коханої взаємно й органічно перетікають і пов'язуються із образом батьківщини, тож у картині світу ліричного героя вони невіддільні: «V lásce k vlasti jest má láska k tobě, / hyneli ta, jest i tato v hrobě» [14].

Обстоювання національних свобод «недержавних» народів серед іншого передбачало й виборювання національній мові права бути мовою і літератури, і науки. У фрагменті послання *Руська мати нас родила* Маркіян Шашкевич штрихами окреслив тернистий шлях української мови, подав образи невдячних дітей, які вважають рідну мову другосортною. Загалом автор доволі влучно оприявнив комплекси, якими і досі, на жаль, страждає певна частина українців: «Руська мати нас родила, / Руська мати нас повила, / Руська мати нас любила, / Чому ж мова ей не мила? / Чом ся нев встидати маем? / Чом чужую полюбаем?» [7, 96]

Виразніше в проблемно-тематичному аспекті й із погляду створення характеру ліричного героя, відтворення його рефлексій ця проблема

постала у творах Адreja Сладковiча *Potecha* (1842), *Nehaňte ľud mŏj* (1845), *Ohlasy* (1846), *Krajanom* (1846), *Ankel pokoja* (1861) та iн. У поезiї *Potecha* спостерiгається типологiчно схожий мотив, осудливий тон, образ згорьованої матерi, що «horko plakala / mat' moja, mati biedna, žalostivá», та невдячних дiтей, яких вона прагне розбудити вiд сну й бездiяльностi: «Synovia moji, nevďační synovia, / Slaviu, matku svoju viac neznajú». Однак на вiдмiну вiд песимiстично-риторичного фiналу у згаданiй вище поезiї українського поета-романтика, словацький автор в завершальнiй строфi закумулював глибокi синiвськi почуття до матерi-батькiвщини. Тож у вiдповiдi лiричного героя звучить профетичний мотив щасливого майбутнього Славiї: «I neplač teda, mati naša drahá, / zájde ten mrak, čo tvoje slnce kryje, / a tebe, tvojim príde doba blahá!» [12, 14].

Розлого i в поетичнiй формi А. Сладковiч зумiв закарбувати складний iсторичний шлях словацькoї мови, що в поезiї *Ohlasy* постає в образi вродливої тендiтної дiвчини: «Tristo vekov si v nízkosti žila / a nik t'a z nej nevyvedol! / Ale aspoň ti nik nenahádzal / na oči biedu, ktorou t'a zviazal», її славу i красу i зараз зневажають чужi i свої лукавцi «Teraz vlastný rod hádže blatom / na tebe, a čo mal by t'a zlatom / krásit', nuž t'a strká k hnoju!» [12, 318]. Образ хулителiв словацькoї мови виписаний багатогранно, для їх характеристики автор пiдiбрав вiдповiднi епiтети: «slabúch zlostný, lenivý, / bez skutkov, bez svätej vŏli! / Ty vyskacuješ ako vlk divý» [12, 319] та iн. Як i в попередньому випадку, лiричний герой переконаний у марностi їхнiх зусиль, бо як немож-

ливо зупинити хвилi Грону, висушити Ваг, зруйнувати Татри, так уже неможливо завадити розвитку мови, адже прокинувся дух народу. I якщо поезiя *Ohlasy* була адресована радше спiвiтчизникам, то гострiший викривальний патос i нещаднiсть iнвективи характернi твору *Nehaňte ľud mŏj*, що побудований на антитези («Nehaňte ľud mŏj, ùsta nečisté! / že odhodok on je hlúpy [...] Večné v nich pravdy, hlboké, umné; / ten ľud vedu si hotuje» та iн.) i в якому лiричний герой спростовує накинутi його землякам стереотипи та нагадує, що словацький народ «Na potomkov on bohatý / [...] Spieva slovenské pole, / spievanky zrodia Homérov» [12, 311]. Свої сподiвання успiшного нацiонального майбутнього краiни А. Сладковiч пов'язував iз талановитою й освiченою словацькою молоддю, що прийшла на змiну «батькам» i яка керуватиметься такими незаперечними цiнностями як iстина, вiра, любов: «Bratia! keď máme ľúbosť a vieru, / v božskosti pravdy nádeju: / strhneme slepcom z očí zásteru, / v svetle slzy ich zalejú» [12, 316].

Зважаючи на реалiї суспiльно-полiтичного життя українцiв у Галичинi, для М. Шашкевича, порiвняно iз А. Сладковiчем, менш оптимiстичною видавалася можливiсть виборення нацiональних свобод, на що виразно вказує драматизацiя реальностi й мiнорний настрiй поезiї *Веснiвка*, де в образi тендiтної кiвтки поет уособив українську культуру, що прагне «згорнути весь свiт до себе», але весна застерiгає: «Вихор свисне, / Мороз потисне, / Буря загуде; / Краса змарнiє, / Личко зчорнiє, / Головоньку склониш, / Листоньки зрониш» [7, 59-60].

Аналогічні картини безперспективності національного й суспільного життя зустрічаються в алегоричній поезії *Сумрак вечірній*, в якій західноукраїнський романтик використав багату палітру образів (тьма вовків, чорні хмари, зграя галок, могила, самотність, туга), що поглиблюють той гнітючий психологічний стан, у якому перебував не тільки автор і ліричний герой твору, а й українці Галичини: «Студена тая доля к серденьку припала» [7, 63]. Як свого часу зауважив І. Франко: «Він (Шашкевич. – Н. Б.) мав відвагу й дар висловити досить виразно, а бодай для тогочасних прибитих Русинів досить зрозуміло все те, що їх боліло, чого вони бажали і чого надіялися» [6, 112].

Обґрунтованість своїх прагнень національних свобод поети-романтики зазвичай знаходили в історичному минулому, яке у творах представників романтизму «недержавних» народів завжди поставало як доба слави і звитяги, а сучасне його антитезою. У контексті українського Романтизму відбулося осмислення козаччини як найвищого вияву самоорганізованої боротьби за національні й соціальні права, в його основі народнопоетичне бачення цих історичних процесів доповнене яскраво вираженою фольклорною стилістикою. Західноукраїнський «будитель» не віддавав перевагу якомусь конкретному історичному періоду, бо в його картині світу минуле апріорі було об'єктом ностальгії: «Заспіваю, що минуло, / Передвіцький згану час, / Як би мара го носила. / Як-то сумно нині в нас!» [7, 54]. Попри свій духівничий сан, отець Маркіян Шашкевич звертався до дохрис-

тиянського і ранньохристиянського минулого слов'ян, його зболена національними кривдами душа прагнула бути там, де суть людини визначається не за належністю до панівного чи упослідженого народу, адже «Побратими, де суть люди, / Поза Волгу, за Дунай» [7, 57].

Поряд із домінантною орієнтацією на фольклор, М. Шашкевич у ряді творів здійснив вихід поза фольклорну поетику, кладучи в основу і літературні джерела, як у цитованій щойно поезії *Згадка*, текст якої у наведені цілого ряду реалій історії слов'янства кореспондував із *Дочкою Слави* Я. Коллара: «Святовіда лиця ясні / За Лабою слов'ян чтив. / Купайловий танок красний / Царинами вітром сплів» [7, 54]. Варто підкреслити, що Колларова поема – це один із тих творів, у зверненні до якого простежується спільність світоглядних зацікавлень М. Шашкевича та А. Сладковіча.

Водночас об'єктом художньої обсервації та мітологізації у поетичному доробку Маркіяна Шашкевича ставала Київська Русь-Україна як символ воєнної звитяги та єдності, таким чином поет заклав основи західноукраїнської літературної традиції, адже аналогічні екскурси зустрічатимуться у пізніших авторів і навіть на початку ХХ ст. У ліро-епічному творі *Болеслав Кривоустий під Галичем 1139 р.* М. Шашкевич героїзував київського князя Ярополка, (відповідно на допомогу «руським», галичанам, котрі вступили в бій із військами Болеслава, «Покрай Дністра, / край бистрого / Ясний сокіл там жене, / Ярополка київського / Скоропадний кінь несе» [7, 48]); актуалізував антитезу «воля в минулому – не-

воля в сучасному», що зумовила появу у творчому доробку галицького «будителя» мотиву туги не тільки за втраченим славним минулим, а й за Україною по той бік Дністра. А втім автор розширив хронологічні рамки й у народно-пісенному стилі оспівав козаччину (*О Наливайку, Хмельницького обступленіє Львова*).

У поетичному світі А. Сладковіча символом звитяги видається час князювання Растіслава Великоморавського (*Pustý hrad*, 1865), що «Veliký Rastislav, / Vel'kej král' Moravy – / by milovanému svojemu národu / vydobytú raz už upevnil slobodu – / prepevnými hradmi pokryt' dal dúbravu». Гіперболізуючи негативні риси Вікінга та демонізуючи його вдачу, автору вдалося досягнути потрібного патріотичного пафосу й дидактичного ефекту. Вікінг – страждалець-блукач («Šata pustovníka hnáty suché kryje, / vretenica boky opadlé sťahuje, / peklo svojím ohňom oči osvecuje / a konské kopyto mu miesto nohy» [15]), небезпідставно проклятий Растіславом. Багатьма рисами характеру він нагадує Мефістофеля і постає як символ людської легковірності, на яку не піддаються словаки, адже перед ними шляхетна мета – виборення свободи. На відміну від українських поетів-романтиків, у тому числі і М. Шашкевича, ретроспективне змалювання словацької історії у поетичному доробку А. Сладковіча має радше профетичний характер: «Keď túžba nebeská celý ľud ohreje, / pustý slovenský hrad znovu sa zaskveje; / zaveje duch svorný horou slávodetí / a kliatby pleva sa v svetošír rozletí» [15].

Поєднання романтичних і просвітницьких ідей зустрічаємо у доробку обох авторів; так у поезії *Mládenc*

(1846), в якій Андрей Сладковіч акцентував на тому, що не варто розчаровуватися і впадати у відчай, окреслено програму дій для ліричного героя: «Ak myslíš, myslí na stav otčiny / a spoj myšlienku s citom ľúbosti, / vymysli spásu, zleť do dediny – / a daj úmyslu tvár skutočnosti» [12, 201]. У будь-якому разі рішучість ліричного героя в однойменній поезії (*Odhodlanost*, 1841 – 1842) непохитна ще й тому, що з ним солідаризується його кохана, тож навіть смерть не сприймається як щось трагічне, а радше навпаки. Мотив подібної солідарності зустрічається і в українській громадянській ліриці, однак у 1870 – 1880 роках.

Національно-патріотична проблематика творів названих авторів не тільки зумовлювала морально-психологічні інтенції про свободу, а й акцентувала соціальні проблеми: твори А. Сладковіча *Potecha*, *Piešen* (1861) тощо. У цьому контексті варто виокремити поезію *Zúfalec* (1861), в якій ліричний герой, сповна відчувши на собі соціальні негаразди, перебуває у стані межової ситуації та усвідомлює фатальність долі, зрештою гине рабом, але рабом кохання.

Ідейно-естетичні пошуки зумовили появу в громадянській ліриці А. Сладковіча ліричного героя із середовища народу. Сформувавшись як особистість на тлі розкішної словацької природи, такий герой сподівається кращої долі, його думки не захмарені ні відчаєм, ні тугою, навпаки, він – сильна особистість, страждання під тиском зовнішніх обставин підштовхують його до опозиції. Ліричний герой більшості поезій Шашкевича – знедолений юнак, сирота безрідний, що життєві випробування

сприймає як фатальність. А втім у незакінченому вірші з умовною назвою *Перед зорями в люту непогоду* чіткими штрихами поет змалював плавця, який сміливо кидається у збурене море, готовий боротися із життєвими негараздами.

В особистісно-психологічній ліриці А. Сладковіч впустив читача у світ своїх інтимних переживань, розкрив красу людської душі (*Samota* (1844), *Marine* (1845), *Prosba* (1846), *Lubost'*); нерозділене кохання, недосяжність у реальному житті ідеалу (*Vraví oko tvoje*, 1861), розлука із коханою інспірують мотиви відчаю. Життєві та філософські пошуки приводять А. Сладковіча до розуміння, що першорядною цінністю у житті людини є кохання.

Тема кохання у доробку М. Шашкевича ще значною мірою позначена впливом пісенного фольклору й має у своїй основі усталені мотиви й образи. Ліричний герой, не маючи змоги бачитися з коханою, традиційно закликає на допомогу «вітросенька», щоб він доніс їй пісню кохання і доторкнувся до її ніжного личка; шкодує, що не має соколиних крил, бо почуття настільки сильні, що літав би: «Щодень і щоночі, / Щоб ся милій у сивенькій / Надивитись очі» [7, 68]. В авторській концепції М. Шашкевича зустрічаємо проникливі й водночас традиційні для романтичної естетики мотиви недолі та сирітства, позначені фатальною невідворотністю і Божим промислом. Драматизм ситуації засвідчують й назви поезій – *Лиха доля, Нещасний*.

Поетичний доробок Андрея Сладковіча та Маркіяна Шашкевича оприявнює властиву Романтизмові індивідуально-особистісну картину світу,

емоційну напругу переживання суперечності між ідеалом та дійсністю. А. Сладковіч хоч і зазнав впливу фольклору, розвивав свій індивідуальний стиль, що значною мірою зумовлений засвоєнням надбань як світової літератури, так і доробку попередників у словацькій літературі. У творчості М. Шашкевича, який заклав основи нової західноукраїнської поезії, опертя на попередню місцеву літературну традицію було вимушено незначним, контакти зі східноукраїнським письменством на його час були утруднені, тож поет у своїй реформаторській діяльності покладався переважно на народнопоетичні жанри, свідомо наслідуючи їх.

Типологічні збіги очевидні на рівні тематики, актуальності проблематики, патосного звучання, що зумовлювалося схожими історико-культурними й суспільно-політичними умовами, в яких на початку XIX ст. опинилися словаки та українці. Поети-романтики гостро реагували на зневажання сусідами і співвітчизниками національної мови, що є основою національної ідентичності. При осмисленні цих та інших національних проблем обидва автори послуговувались риторичними запитаннями й антитезою, як найбільш відповідними композиційно-стилістичними складниками для надання гостроти конфліктності та висловлення сконденсованої думки ліричного героя.

Андрей Сладковіч і Маркіян Шашкевич – поети різної долі й таланту, що стали «камертонами» своєї доби; аналіз їхнього поетичного доробку у порівняльно-типологічному аспекті відкриває нові перспективи досліджень міжкультурного діалогу, як-от окреслені вище типологічні збіги в



інтимній ліриці у потрактуванні, наприклад, підпорядкування особистого життя неписаним законам долі.

### Bibliography and Notes

1. Волинський Петро, *Український романтизм у зв'язку з розвитком романтизму в слов'янських літературах*, Київ 1963, 245 с.

2. Ліхтей Тетяна, *Слов'янська планида: словацька поезія XIX – XX століть у дискурсі українсько-словацьких літературних взаємин*, Ужгород 2010, 304 с.

3. Мадинський Іван, *Нове поетичне слово новою словацькою літературною мовою (Про творчість Андрея Сладковича)*, [у:] Сладкович Андрей, *Вибрані твори*, Братіслава: Словацьке педагогічне видавництво в Братіславі; Відділ української літератури в Пряшеві 1989.

4. Мольнар Михайло, *Словаки і українці. Причинки до словацько-українських літературних взаємин з додатком документів*, Братіслава: Словацьке педагогічне товариство у Братіславі 1965, 404 с.

5. Мольнар Михайло, *Тарас Шевченко у чехів та словаків*, Братіслава: Словацьке педагогічне товариство у Братіславі 1961, 284 с.

6. Франко Іван, *Панщина та її скасування 1848 р. в Галичині*, [у:] Idem, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1986, Том 47, с. 7-122.

7. Шашкевич Маркіян, *Твори*, Київ 1960, 168 с.

8. Яценко Михайло, *Романтизм у словацькій і українській літературах та проблема народності*, [у:] "Радянське літературознавство" 1973, № 7 (151), с. 66-75.

9. Яцканин Іван, *Діялог культур*, Пряшів 2008, 134 с.

10. Čyževskij Dmytro, *Šturova filozofia života*, Bratislava: SUS 1941, 128 s.

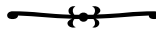
11. Čyževskij Dmytro, *Puškin medzi romantizmom a klasicizmom*, [v:] Slovenské pohľady. 1937. Tom 53/1-2. s. 36-41, 75-82.

12. Sládkovič Andrej, *Dielo*, Bratislava: Kalligram; Ústav slovenskej literatúry SAV 2014.

13. Tzyzsevskii Dmytro, *Mickiewicz, Štur and Kral'*, [in:] *Adam Mickiewicz in World Literature: [Symposium]*, Berkeley-Los Angeles 1956, pp. 469-485.

14. *Zlatý fond denníka SME*. Najväčšia slovenská elektronická, Web. 25.07.2019. <[zlatyfond.sme.sk/dielo/120/Sladkovic\\_Ceske-prvotiny](http://zlatyfond.sme.sk/dielo/120/Sladkovic_Ceske-prvotiny)>.

15. *Zlatý fond denníka SME*. Najväčšia slovenská elektronická, Web. 25.07.2019. <[zlatyfond.sme.sk/dielo/101/Sladkovic\\_Vlastenecko-meditativne-basne](http://zlatyfond.sme.sk/dielo/101/Sladkovic_Vlastenecko-meditativne-basne)>.



**Yuliya Stepchuk**

**THE THEORY OF «TARAS SHEVCHENKO'S INTONATION IMAGE»  
THROUGH THE OPTICS OF MYKHAILYNA KOTSIUBYNKA'S  
SCIENTIFIC DISCOURSE**

Ivan Ohienko Kamianets-Podil'skyi National University, Ukraine

**Юлія Степчук**

**ТЕОРІЯ «ІНТОНАЦІЙНОГО ОБРАЗУ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА»  
КРИЗЬ ОПТИКУ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ  
МИХАЙЛИНИ КОЦЮБИНСЬКОЇ**

*Abstract:* The article is devoted to the study of the intonation image of Taras Shevchenko by the literary critic Mykhailyna Kotsiubynska. It is traced how the scientist came to the conviction that intonation determines the unique nature of creativity, is responsible for the holistic expression of the poetic image.

Having studied the whole intonation complex in the structure of intonation of Shevchenko's works, which includes: active and constant appeal, call, advice, notifications, questions, the scholar highlighted the intonation image of the poet as deeply national and holistic, revealed the most important factors of intonation uniqueness of his works, interpreted Taras Shevchenko as the brightest intonation individuality in classical Ukrainian poetry. The researcher showed the intonation connections of T. Shevchenko's works with the Bible and Cossack chronicles, revealed the internal features of these connections, the artistic functions of intonation in the creation of the content of Shevchenko's poetic masterpieces.

*Keywords:* intonation, intonation image, intonation informativeness, stylization, repetitions, antithesis

Одним із потужних шарів сучасного шевченкознавства стали дослідження Михайлини Коцюбинської, видатного вченого-філолога, теоретика й історика літератури. Дослідниця витворила власне, особливе бачення естетичних принципів Тараса Шевченка, його своєрідної поетики, специфіки художнього мислення. Саме шевченкознавство є одним із

найпомітніших та найґрунтовніших аспектів літературознавчої спадщини М. Коцюбинської, який можна вважати мейнстримом діяльності видатного науковця.

Важливим кроком у пізнанні Т. Шевченка для М. Коцюбинської стало дослідження інтонаційного образу поета. Ця проблема залишається маловивченою та заслуговує

на особливу увагу й дослідження у зв'язку з тим, що відкриває новий ракурс осягання його творчості.

Шевченкознавча наука має у своєму арсеналі окремі дослідницькі спроби аналізу інтонаційного образу творчості поета. На мовному рівні його розглядали С. Єрмоленко, В. Жайворонок, В. Ільїн, Б. Кобилянський, І. Матвіяс, П. Плющ, П. Тимошенко.

Ґрунтовних досліджень інтонації та її ролі у літературній творчості Т. Шевченка налічується небагато, а розгорнутих праць ще менше. Чи не єдиною в українському літературознавстві вагомою працею про інтонаційну організацію поетичного твору Т. Шевченка є монографія Ніни Чамати *Дослідження з поетики: вірш, жанр, композиція* [10]. Спробу дослідити Шевченкову інтонаційну партитуру поезії знаходимо також у книзі Валерії Смілянської *Стиль поезії Шевченка* [9]. Однак при всій ґрунтовності та цілісності, ці праці не охоплюють всього предметного поля означеної проблеми, оскільки названі вчені на ставили собі за мету цілісне дослідження ролі інтонації у поетичному феномені Тараса Шевченка, а торкалися її лише побіжно.

Глибоко сутність поняття інтонаційного образу та його вияв у літературній творчості Т. Шевченка вперше означила та цілісно дослідила М. Коцюбинська. Враховуючи актуальність та недостатнє опрацювання проблеми, вчена ставить за мету висвітлення основних питань різноаспектної художньої функціональності інтонації.

Наскрізною, найважливішою лінією в шевченкознавчому дослідженні інтонації М. Коцюбинської є

її спроба «накреслити інтонаційний образ поета». Дослідниця переконана, що поет і є інтонацією. Таке розуміння охоплює щось дуже суттєве у феномені мистця. З усіх складників поетичної форми інтонація чи не найважче піддається вимірюванню й дослідженню. «Майже невлонима, найменш матеріальна, вона вільно ширяє над поверхнею поетичного тексту. І водночас має вирішальне значення для сприймання, для розуміння тексту» [3, 169]. Недаремно ще Осіп Мандельштам зазначав: «Внутрішній образ вірша невіддільний від безконечної зміни виразів, які міняються на обличчі оповідача, що промовляє і хвилюється» [6, 7].

Погоджується з таким висновком і М. Коцюбинська: «Кожен поет має свій інтонаційний образ, що вимальовується більш або менш рельєфно з усієї його поезії» [3, 169]. Інтонація – категорія суб'єктивна, вона вноситься у текст залежно від волі того, хто сприймає, від рівня його розуміння, від його настанови. Проте авторська інтонація, у свою чергу, об'єктивно закладена у тексті. І чим вона чіткіша, індивідуальніша, тим повніше сприймається авторський задум. У складному процесі художньої комунікації між поетом і читачем інтонації належить першорядна роль. Означене власне і веде до розуміння магістральної лінії дослідницьких аспірацій М. Коцюбинської: прагнення показати неповторне інтонаційне обличчя поезії Т. Шевченка.

Дослідниця переконана, що саме інтонація визначає неповторний характер творчості, відповідає за цілісне сприйняття поетового образу та допомагає з'ясувати єдину

сутність цих понять, що пов'язані з відображенням дійсності. Про глибоке дослідження М. Коцюбинською інтонації творів Т. Шевченка й, звичайно, тонке відчуття нею всієї повноти інтонаційних особливостей поетичного слова свідчить цікавий епізод із її таллінських мандрів, докладно описаних у *Книзі споминів* [4]. Після урочистої частини на вечорі читалися вірші Т. Шевченка в перекладі естонською мовою. Викладач Таллінського університету запропонував молодій вченій «...вгадати за перекладом оригінал. І я вгадала – за неповторною живою інтонацією – “Минають дні...”» [4, 40]. М. Коцюбинська справедливо стверджує, що саме «ота “жива” його інтонація потужно впливала на слухачів і “ламала” усталені етнічні канони» [4, 40]. Тож дослідниця сміливо називає Т. Шевченка найяскравішою інтонаційною індивідуальністю у класичній українській поезії, а інтонаційний образ поета – національним, цілісним і живим.

Літературознавиця акцентує на джерелах інтонації Т. Шевченка. І попри те, що всі вони відомі, в них немає нічого принципово нового порівняно із тими, що з них черпали його сучасники, М. Коцюбинській вдалося виокремити та показати їхнє багатство й різноманітність, синтетичне переосмислення традиційних типів інтонації, що творять нову якість поетових текстів.

До першорядних дослідниць відносить народну пісню, безпосередні інтонації якої вчуваються не лише у її прямих стилізаціях, а й у тих Шевченкових поезіях, які виростають на її ґрунті. М. Коцюбинська зауважує, що інтонаційний лад народної пісні

дуже близький поетові, а фольклорні образні фразеологізми, якими буквально напоєна поезія, не можуть не надавати їй специфічного інтонаційного колориту.

Виокремлює дослідниця і пляст Шевченкових поетичних творів, у яких автор цілком відходить від народнопісенних інтонацій та форм, творячи типово літературний вірш ораторського або розмовно-ліричного типу. Стосунки поета з народнопісенною формою, як уже зазначалося, розвиваються в основному у двох напрямках:

1. Повне опанування народнопісенною формою, яке породжує Шевченкові імпровазації у народному дусі, коли поет зливає свою інтонацію із народнопісенною, звичайно, дисциплінуючи її, вносячи в неї свої ходи, нюанси.

2. Використання пісенних інтонацій із художнім перетворенням їх, коли вони природно, органічно, майже непомітно, входять у систему, в «тіло» Шевченкового вірша, у суто книжну ораторську інтонацію. Виникає ствердження через заперечення, виникає паралелізм, відчуваються відштовхування від пісенного зачину, трансформація характерного для голосінь емоційного нагнітання. У вірш входить епічна наспівність дум. І навпаки, у близькі до пісенних форм поезії проникають інтонації оповіді, літературного ораторського вірша (*Ой крикнули сірі гуси; Не хочу я женитися; Із-за гаю сонце сходить; Ой пішла я у яр за водою*).

Шевченкова поезія, за словами Михайлини Коцюбинської, виростає на певному традиційному ритміко-інтонаційному тлі вірша його попередників, і не тільки по-



кий обсяг української літератури початку XIX століття не давав підстав для різкого розмежування між літературними поколіннями. Проникнення в літературу романтичних віянь відбувалося без різкого перелому, заперечення. Письменники не могли різко відмовитися від бурлескного стилю, ще упродовж певного часу віддавали данину і знижено-простацькій манері бурлеску.

Тому постала реальна небезпека універсалізації цієї манери й інтонації, злиття із самим поняттям, з ідеєю українського художнього слова. Юрій Івакін щодо цього зазначав, що інтонації бурлеску часто проникали у зовсім інший стилістичний лад твору, ізсередины розкладаючи його в бурлескному тоні. У поетів-романтиків, які першими свідомо виступили за серйозність тону в поезії, ще недостатньо виробилося відчуття чіткої функціональності кожного інтонаційного типу [3, 36].

М. Коцюбинська переконливо доводить, що Т. Шевченкові вдалося підкорити собі бурлескную стихію, використавши її художньо-експресивну силу. Відомо, що поет критично ставився до бурлескної «сміховини», але не міг, звичайно, не використовувати її. По-перше, через те, що повинен був освоїти мову поетичної традиції. Вчена стверджує, що, звертаючись саме до бурлеску, можна було дати яскраву й виразну характеристику, співвіднести її з певним сталим емоційним станом і смисловим стереотипом, який утвердився у художній практиці. Тож, як вважає науковець, Т. Шевченко підносить бурлеск до рівня своїх завдань, використовує його в яскравій мистецькій якості.

Вчена досить глибоко та аргументовано показує суто ліричну функцію бурлескних елементів, аналізуючи поезію *Сон*, де вловлює простацькі інтонації оповідача через так звану інтонаційну партію «невченого ока», яка має велике значення для естетики та стилістики поета.

Важливе значення для формування інтонації Шевченка-сатирика, Шевченка-трибуна мали джерела, до яких поет звернувся у період свого «прозрівання» – це Біблія та козацькі літописи, зокрема літопис Величка, *Історія Русів*. Дослідниця переконана, що з активним освоєнням стилістики цих джерел у творчу свідомість Т. Шевченка увійшли специфічні інтонації, які сповнені поетовою індивідуальністю, які сприймаються тепер як типово шевченківські. М. Коцюбинська виокремлює цілий інтонаційний комплекс, що включає: активну і постійну звертальність; заклик; пораду; усовіщання; запитання.

Саме такий інтонаційний малюнок дослідниця вбачає у численних ораторських відступах в *Історії Русів*, у літописі Самійла Величка (це зокрема, послання-листи запорожців до гетьманів та відповіді гетьманів). «Це інтонація ораторська, але не книжна, а – жива, розмовна, безпосередньо перейнята чуттям і звучанням живого голосу» [3, 179]. На думку дослідниці, Шевченка у цих джерелах, а також у Біблії вабили інтонація нагнітання думки, розвиток тези через нагнітання. При цьому – згущення фарб, своєрідний натуралізм зображення, що підсилюється несамопитим напруженням інтонації. Відбувається емоційне вичер-

панья тези: викриття, вболівання, погроза, інвектива.

На думку авторки, логічно вести мову про своєрідну інтонацію прощання, що особливо приваблює мистця у Біблії. З цього приводу вона наводить порівняння текстів Святого письма та його *Плач Єремії*:

«Хто ж ненавидить брата свого, той в темряві і в темряві ходить, і не знає, де йде, бо темрява осліпила очі його» (Послання Ісаака : 2, 1);

«Уста його повні прокльону, зради і знущання; під його язиком мука і погибель. Він іде на засідки край осель; у сховиськах вбиває він невинного; він пасе очима за нещасним.

Чигає по закутках, як лев у гущавині, чигає, щоб нужденного заппасти; хапає нещасного й тягне в сіті свої. Він припадає ниць до землі, притаюється, і нещасні гинуть від кігтів його» (Псалом 10);

«Хто їдав страви солодкі, умліває з голоду по улицах, хто кохався на багрянім ложі, тулиться до гною» (Плач Єремії, глава 4).

Градація, що вичерпує тезу, максимально напружує думку, доводить її «до краю». Нагнітання, яке тяжіє до розрядки в афоризмі. Патетика віри, захоплення, інвективи, почуття в його конденсованих чистих виявах – і гнів, і радість, і біль. Постійне тяжіння до антитези, різка контрастність, протиставлення. Саме у такій атмосфері, як вважає дослідниця, і народжується своєрідна Шевченкова інтонація прощання.

Враховуючи своєрідний характер профетичної інтонації, Михайлина Коцюбинська виокремлює особливий тип звертання поета. «Звертання, що має дуже поважну, високу ад-

ресу: або до Бога, або до всіх людей, до народу. Це породжує особливу серйозність тону, глибину схвильованості – той, хто звертається, почуває себе відповідальним за долю народу, за долю всієї землі» [3, 181].

М. Коцюбинська згадує біблійне звертання до мертвих (Ісайя, глава 26), що мимоволі викликає у пам'яті адресат відомого Шевченкового послання *І мертвим, і живим....* Це голосна розмова, яку чути на весь світ, від якої іде луна. Авдиторія – і висока, і широка («Слухайте се, всі народи, почувте, всі люде на землі» – Псалом 49). Той, хто звертається, відчуває за собою право говорити до всього народу і від імені всього народу. Звідси – «учительна» (за висловом М. Коцюбинської) інтонація. Звідси й інтимність у звертанні до Бога, коли можна відступити від догідливого звеличення, дозволити собі не лише сумнів, а й докір.

Цікаві думки вченої і про активне значення для Т. Шевченка інтонації Святого Письма. М. Коцюбинська спостерегла навіть певне поетове «подражання» Біблії. Яскравий тому приклад вона знаходить у *Осії*. Гл. XIV, де на її переконання, наслідуються не стільки зміст певних частин, скільки основні настрої та інтонації. «Такі “позички голосу”, очевидно, були конче потрібні Шевченкові, який шукав нових, досконаліших форм для здійснення своїх задумів. Ці інтонаційні побудови вабили Т. Шевченка, відповідали його завданням як поета і громадянина. Відповідали темпераментові, висоті суспільної позиції Шевченка-мистця з його кровною перейнятістю громадянськими інтересами, які стають для поета глибоко особистими, з ві-

рою у дійову пробуджуючу силу слова-звертання, яке треба поставити «на сторожі» народу» [3, 182].

Тож через усе дослідження проходить думка про чіткий зв'язок інтонаційної організації поетичного твору Т. Шевченка з літописними джерелами. Попри те, вчена досить негативно відгукнулася на статтю Ярослава Дзири *Творчість Шевченка і літопис Величка* [1], автор якої вбачає паралелі між Шевченковими творами та інтонаційними джерелами, під впливом яких вони створювались: Біблія – *Давидові псалми* і епіграфи до поем; матеріали про слов'ян та Яна Гуса – *Єретик*; козацькі літописи – *І мертвим, і живим...* М. Коцюбинська зауважує, що не варто обмежуватися встановленням такої конкретної залежності. Звичайно, можна говорити про певні інтертекстуальні впливи того чи іншого твору, мотиву. Проте ці впливи здебільшого виходять за межі моделі конкретного твору. Вони живлять взагалі всю творчість Т. Шевченка, стають складниками його поетичного мислення і поетичного вираження. Тим паче, що образи, мотиви і особливо інтонації, які освоює поет, спільні у багатьох моментах для всіх цих джерел: і ораторське нагнітання, і інтонація пророцтва, і специфічний характер звертання. «Кожен великий поет здійснює такий природний добір, таке переосмислення традиційного матеріалу, підкорюючи його своїм завданням і оновлюючи його», – стверджує М. Коцюбинська [3, 182-183].

Важливим із цього приводу є зіставлення дослідницею інтонації Шевченкової інвективи із посланнями Івана Вишенського. Тут, на думку

авторки, виявляється несподівана подібність, хоча Шевченко не міг знати творів Вишенського. Це природне включення в національну традицію громадянської викривальної літератури. «Шевченка і Вишенського єднає висота громадянської позиції, пристрасність пророка, наступальність у звертанні, постійне живе відчуття адресата. Єднає їх і характер використання біблійних мотивів та інтонацій», – зауважує літературознавиця [3, 183].

Розглядаючи проблему осягнення природи інтонації Т. Шевченка в процесі розвитку теоретико-літературної думки, М. Коцюбинська глибоко досліджує типи інтонацій у літературному вірші шевченківської доби. Авторка вважає правомірним виокремлення у теорії літератури ораторської та розмовної інтонацій. Проте наголошує на своєрідному синтезі у Шевченковій поезії. «Ораторську інтонацію він оповиває духом живого звертання, інтонацію побутово-розмовну підносить до правдивого ораторсько-поетичного пафосу» [3, 184].

Органічний синтез інтонацій авторка спостерегла у кількох дуже показових частковостях. Наприклад, Шевченкові майже не властива інверсія, що вважалася в нормативній поезії невід'ємною ознакою поетичної мови. Конструкції типу «розбивши вітер чорні хмари» для Т. Шевченка виняток (і то цікавий виняток – інверсія тут глибока й небанальна). Як стверджує М. Коцюбинська, «Природна артикуляція поетичної фрази панує в його поезії навіть там, де переважає високий ораторський патос, здається, зовсім відокремлений від прози звичайно-



го буденного мовлення. Згадаймо вступ до *Сну* (*У всякого своя доля*), інтонаційну структуру *Кавказу*, що становить справді новаторський сплав цих інтонацій» [3, 185].

Як бачимо, природна розмовна стихія проникає навіть у стилізацію народної пісні, порушуючи тканину стилізованої оповіді, вносячи в неї елемент живої людської репліки. Вчена демонструє це на прикладі аналізу поезії *Сова*. Проілюструємо її думку фрагментом із вірша:

Ой зузуле, зузуленько,  
Нащо ти кувала,  
Нащо ти їй довгі літа,  
Сто літ накувала?  
Чи є ж таки на сім світі  
Слухняная доля?  
Ох, якби то... вміла б мати  
З німецького поля  
Своїм діточкам закликать  
І долю, і волю. Та ба...

[11, 259].

Розглядаючи інтонацію Т. Шевченка в єдності усіх інтонаційно-синтаксичних побудов, М. Коцюбинська означає принципово важливе інтонаційне «виросування» певного поняття, поетичної ідеї, емоційного висновку, що здійснюється в однотипних, повторюваних формах:

Отій самій,  
Що водили по улицах  
В Празі позавчора;  
Отій самій, що хиялась  
По шинках, по ста[й]нях,  
По чернечих переходах,  
По келіях п'яна  
Ота сама зробила  
Та буллу купила, –  
Тепер свята! Боже! Боже!  
Великая сило! [11, 290].

Одна і та ж думка, повторюючись, мовби вичерпується. Здається, не за-

лишається невикористаною жодна можливість її нагнітання, підкреслення, жодна грань, якою можна її повернути до реципієнта.

Простежуючи специфіку інтонаційних структур, інтонаційний задум Шевченкової поезії, інтонаційну схему поета, М. Коцюбинська зупиняється на детальному аналізі інтонаційних особливостей на прикладі Шевченкової поезії *Минають дні*. Тут дослідниця виокремлює такі аспекти:

1. Однотипність інтонаційних форм розвитку думки, поєднаної з динамікою нагнітання, що веде до вибуху або до розрядки:

Минають дні, минають ночі.  
Минає літо. Шелестить  
Пожовкле листя, гаснуть очі,  
Заснули думи, серце спить,  
І все заснуло... [11, 267].

2. Повтор одного й того ж слова, одного й того ж поняття, збагачений як в інтонаційному, так і в смисловому пляні:

Коли доброї жаль, Боже,  
То дай злої, злої!  
А що гірше – спати, спати,  
І спати на волі –  
І заснути навек-віки,  
І сліду не кинуть  
Ніякого... [11, 367].

3. Характерна для Т. Шевченка раптова зміна тону, темпу, тембру:

Чи я живу, чи доживаю,  
Чи так по світі волочусь,  
Бо вже не плачу й не сміюсь...  
Доле, де ти! Доле, до ти? [11, 367].

4. Постійна антитезність (твердження М. Коцюбинської) – як у задумі всього твору, так і в кожному його складнику. Це виявляється у єдності протилежностей: якості, поняття, настрої й показує, що «...

первісний текст одразу ж набував у Т. Шевченка хоч ще й не остаточного, але вже відносно викінченого у своїй основі вигляду» [3, 202].

Наведені спостереження та міркування М. Коцюбинської є особливо значущими у контексті осмислення інтонаційного образу та його вияву у літературній творчості Т. Шевченка. Фактично дослідниця наголошує на специфічному характері інтонації у його поезії, пов'язаному з надзвичайною інтонаційною безпосередністю мистця, з повнотою вияву його людської індивідуальності в поезії. «Інтонація живого переживання, живого звертання, глибокої особистої зацікавленості, інтонація не умовна, а автентична, перемагаючи романтичну афектацію і заданість тону» [3, 202]. Саме це, вважає М. Коцюбинська, спричинює вільний «інтонаційний плін думки, поета». Очевидно авторка має на увазі особливу Шевченкову строфіку, в основі якої лежить поділ на інтонаційні періоди, де інтонація зумовлює ту незалежність синтаксичних форм від стабілізованого метра, яку давно вже помітили дослідники. Тут доречно згадати статтю Станіслава Людкевича *Про композиції до поезій Шевченка*, у якій автор зазначав, що поезії Тараса Шевченка «се одна велика імпровізація. Форма ритмічна його поезій – се лиш безпосередній, інстинктовний відрух ритмічного коливання його душі під впливом хвилювання почувань. Що се не пусті фрази. Що ритміки в своїх поезіях Т. Шевченко не змінює довільно для вигоди, а під впливом нюансів думки і почування, на се вказує мені багато місць із Кобзаря, в яких можемо наглядно прослідити, як зміни тону, настрою,

напруження почувань переливаються в ритмічній формі» [5, 125].

Схожі думки є в літературознавця Бориса Навроцького, який, досліджуючи Шевченкову поезію в плані її інтонаційно-композиційної будови, щоразу підкреслює в поета «боротьбу протилежних інтонаційних стихій, що іноді не цілком гармонічно синтезуються в певній єдиній композиції» [7, 46]. Зокрема, на переконання автора, це стосується ліричних поезій *Мені тринадцятий минало...*, *Мені однаково*, у яких вчений констатує емоційний зрив.

Але ж саме в цьому «зриві» і полягає своєрідність Т. Шевченка. Б. Навроцький вбачав тут недосконалість, недовершеність, а на думку М. Коцюбинської, у цій неконвенційній, не зв'язаній умовностями інтонаційній схемі – задум поета, його індивідуальність. Б. Навроцький вважає, що в епічних творах Шевченка «далеко простіші й кращі розв'язання проблем інтонаційної й композиційної схематики» і пояснює «змішування двох стихій нечіткістю ідеологеми». У той же час М. Коцюбинська стверджує, що в Т. Шевченка взагалі немає механічного змішування стихій. Натомість вчена демонструє лише єдність, взаємопроникнення, синтез, які були глибоко новаторськими для Шевченкової доби.

Отже, М. Коцюбинська здійснює комплексне осмислення явища інтонаційного образу поета. Підсумовуючи дослідження вченої, цілком погодимося із присутнім висновком авторки: у поезії Т. Шевченка всюди відчувається інтонаційний образ автора, навіть там, де є чітко виражена стилізована партія оповіді. Постійна інтонаційна присутність автора –

## Bibliography and Notes

одна із найважливіших особливостей Шевченкової поетичної творчості, одна з визначальних ознак його творчої індивідуальності. Тарас Шевченко не може обійтися без такого ліричного самоутвердження. Своєрідні шевченківські інтонаційні стереотипи відчуються навіть у свідомих стилізаціях. Письменник інтонаційно освоює стилізований матеріал, оволодіває ним. По-своєму кристалізує інтонаційний задум кожного псалма, згущує його провідну тональність, підсилює енергію заклик. Біблійна інтонація, освоєна поетом, поєднується із побутово-ліричною.

Інтонаційна інформативність поезії Т. Шевченка вплинула на дієвість цього чинника у творах поетів пізнішого часу. З повнотою виявлення індивідуальності, з розвитком суб'єктивного начала в поезії (що характерно для загальної еволюції поетичних форм) зростає роль інтонації, її функція індивідуалізації, її диктувальне значення, її незада-ність стилістичними вимогами. Інтонація самовиявляється дедалі виразніше, дедалі менше підкоряється метрові, а радше підкоряє метр собі.

1. Дзира Ярослав, *Творчість Шевченка і літопис Величка*, "Вітчизна" 1962, № 5, с. 153-155.

2. Івакін Юрій, *Шевченко і бурлескна традиція, Стиль політичної поезії Т. Г. Шевченка*, Київ 1961, с. 30-50.

3. Коцюбинська Михайлина, *Етюди про поетику Шевченка*, Київ 1990, 272 с.

4. Коцюбинська Михайлина, *Книга споминів*, Харків: Акта 2006, 286 с.

5. Людкевич Станіслав, *Про композиції до поезій Шевченка*, [у:] *Молода Україна*. 1902. Число 4, с. 125.

6. Мандельштам Осип, *Разговор о Данте*, Москва 1967.

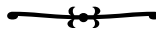
7. Навроцький Борис, *Проблеми інтонаційно-композиційного аналізу Шевченкового віршу*, [у:] *Idem, Шевченкова творчість*, Харків-Київ 1931.

8. Попов Павло, *Шевченко і Скородода*, [у:] *Матеріали до вивчення історії української літератури*, Київ 1961, Том 2, с. 474-480.

9. Смілянська Валерія, *Стиль поезії Шевченка*, Київ 1981, 286 с.

10. Чамата Ніна, *Дослідження з поезики: вірш, жанр, композиція*, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія» 2016, 498 с.

11. Шевченко Тарас, *Зібрання творів: У 12 томах*, Київ 2003, Том 1, 658 с.



**Yuriy Horblianskyi**

**THE ASPECTS OF CHARACTER MAKING  
IN THE FICTION OF AHATANHEL KRYMSKYI**

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

**Юрій Горблянський**

**АСПЕКТИ ХАРАКТЕРОТВОРЕННЯ  
У ХУДОЖНІЙ ПРОЗІ АГАТАНГЕЛА КРИМСЬКОГО**

*Abstract:* The author analyses the specific features of the nodal aspects of creating human images in the fiction of Ahatanhel Krymskyi as a conceptual vision of modern character-making. While in the era of romanticism or realism, the human soul was nurtured mostly by stimuli from its hostile reality, in today's arts, the psychological tissues of the human image and spiritual quests take place purely in the context of and against the background of the actual psychophysiological micro-world of the human personality instead of external events: the hero experiences the imperfection of the micro- and macro-world mainly in his own soul, often suffers from spiritual infantilism, fear of reality, and fear of contacting with the world. The psychological and intellectual study of the multidimensional essence of an educated personality is the leitmotif resonator of Krymskyi's writings, in particular in his novel *Andriy Lahovskyi* and short stories *Stories and Sketches of Ukrainian Life* (1895) and *Beirut Stories* (1906). The mental world of heroes in Krymskyi's fiction radiates in a peculiar way some age modifications, the stages of a human's psychological and ideological maturation: the stages of the extravagant spiritual formation of an intellectual personality were reconsidered artistically that seem to be 'summed up' directly from the author's biographical experience.

*Keywords:* concept, modernism, decadentism, personality, fiction, story, sketch, short story, novel, character-making, portraiture, modelling, psychologism, Ukrainophilism, pseudo-pedagogy, infantilism, intellectualism, autopsychologism

Якщо дешифрувати й розвинути суть поняття «концепція» (від латинського *conceptio* – сприйняття) як систему поглядів, розуміння певних явищ, процесів або як єдиний, визначальний задум поета, маляра, ученого [28, 381], то це буде, так би

мовити, своєрідна призма, через яку певний індивід структурує своє сприйняття й інтерпретацію феноменів дійсності, скажімо, біографії людини, мистецького явища, психологічного фактажу, «розгорнута система знань про предмет, позбав-

лена логічних суперечностей при тлумаченні складної проблеми чи явища» [14, 522]. Тож, окреслюючи проблему як «аспекти характеротворення», маємо на меті здійснити типологію людських характерів, через які автор форматує художню дійсність. Мова йтиме про специфіку творення образів людей у художній прозі Агатангела Кримського як концептуальну візію модерністського характеротворення.

Під поняттям характер розуміємо систему якостей особистості, специфіку її суб'єктивного ставлення до суспільства, інших людей, діяльності, самої себе, які виразно оприявнюються в суспільній поведінці, у способі життя й мислення [1, 259]. Словом, як свого часу слушно зрозумівав роздуми про художню характерологію Василь Фащенко, «характер у художньому творі – це відображена в світлі авторського ідеалу людина» [31, 43].

Модернізм, порівняно з попередніми літературно-естетичними епохами, включно із Реалізмом, запропонував свою матрицю концептуалізації мистецької образності. Одночасно, тип психологізму, психологічного портретування людини у мистецтві слова суттєво змінює свою специфікацію: якщо в добу Романтизму чи Реалізму людська душа живилася подразниками, мотивантами головно ззовні, здебільшого із ворожої їй реальності, то в мистецтві Модернізму психологічні колізії посутньо переакцентовуються. Увесь психологічний малюнок людського образу, духовні, часто драматичні, шукання відбуваються суто в контексті і на тлі не так зовнішньої події, як у власне пси-

хофізіологічному мікросвіті людської особистості. «Об'єктом зображення письменників, – підкреслює Юрій Кузнецов, – стають не стільки дії і вчинки героїв, скільки відчуття, переживання, думки» [13, 225]. До речі, на переконання Марії Моклиці, «модерністом мистець ставав тоді, коли усвідомлював себе самого своїм головним естетичним об'єктом: про що б я не писав, я пишу про себе, але маю при цьому можливість зодягати будь-які маски» [16, 96].

Письменники попередніх епох, наділяючи героїв почуттями й переживаннями, часто були далекі від реальної людської психології і радше моделювали цю психологію як штучний світ, аніж відтворювали справжні реалістичні почуття. Модерністи пропонують психологічний критерій класифікації персонажів як наслідок актуалізації суб'єктивного компонента у художній культурі зламу століть [15, 246-247]. Властиво образна фактура художньої творчості А. Кримського цілком укладається у канон модерністських шукань, за яких внутрішній світ автора часто наче «виконспектовується» й «переселяється» у психологію персонажів. Найбільш виразно проявляється це на рівні концептуалізації психологічного портретування людських образів.

В останні роки поживавилося зацікавлення науковців життєвою і творчою долею А. Кримського, про що свідчать, зокрема, праці Омеляна Пріцака [25], Тамари Гундорової [7], [8], Мар'яни Гірняк [4], Юрія Коваліва, Марії Моклиці [15], [16], [17], Соломії Павличко [19], [20], Андрія Печарського [21], Степана Процюка [26], Марії Ревакович [27], Ганни Ос-

таніної [18], Романа Ткаченка [29] та ін.

Сергій Єфремов, назвавши Агатагела Кримського «талановитим повістярем», зауважив: «Кримського твори – це безупинне шукання людини...» [10, 528]. Історик літератури не випадково наголосив на прикметній рисі А. Кримського як письменника – людинознавчому аспекті, осмисленні людського буття. Справді, таке психологічно-інтелектуальне дослідження багатовимірної сутності людської індивідуальності є лямбмотивним резонатором і поезії *Пальмового гілля*, і белетристики А. Кримського – роману *Андрій Лаговський*, новелістичних збірок *Повістки і ескізи з українського життя* (1895) та *Бейрутські оповідання* (1906).

Герої *Повісток і ескізів з українського життя* та роману *Андрій Лаговський* чомусь живуть у постійному конфлікті зі світом і людьми, іноді озлоблені на всіх і вся і мстяться оточенню то за нерозуміння їхніх «ідейних» походів «у народ», то за кривди в дитячі роки (наслідки антипедагогічного виховання), то за сіризу й брак духовного змісту в житті, а то й просто перебувають у постійній духовній амбівалентній контрверсії до реальності. У психологічній структурі героїв художньої прози А. Кримського часто домінує якась мінус-емоція, яка й зумовлює специфіку художньо-психологічного інструментарію висвітлення наслідків руйнівної симптоматики інфантильного неврастенізму, духовного й інтелектуального пошуку свого місця в житті.

У своєрідній новелістичній «трилогії», циклі оповідань *З літопису*

*преславних діянь панків Присташів*, А. Кримський в іронічній тональності із виразними сатиричними акцентами відтворює кілька епізодів «народофільської кар'єри» панича Олександра Присташа.

У першому ескізі *Жид-погонич* (первісна назва «Історія однієї подорожі») гімназист-поступовець, який зачитується забороненою літературою, наче щиро (але, звісно, ненадовго) переймається співчуттям до візника-єврея Іцька, з якого всю жахливу «подорож» у завірюху, заметіль безупинно знущається його батько, пан Присташ, всяк час погрожуючи не оплатити йому за роботу, якщо спізняться на поїзд. Автор майстерно переключає увагу читача то на насварювання пана Присташа на адресу Іцька (на зразок: «Ти людина?!.. Ти жид, от що! Животина, скотина!»), то на побіжні мікродіалоги-«дуелі» сина з батьком, то на Іцькову гризоту-побивання за хворого сина, подану через беззвучний «монолог подумки» чи «розмову з самим собою». Через численні «затримки» в дорозі Присташі не встигли на потяг, тому змушені були заночувати на вокзалі. Промовистим характеротворчим нюансом у «повістці» є два завершальні мікродіалоги – цинічна й принизлива розмова Іцька з паном Присташем, який навідріз відмовився оплатити за роботу, та «мікродискусія» начитаного «книжками демократичного напрямку» гімназиста з батьком про «життєві принципи» і несправедливість батькового вчинку.

У наступній повістці «літопису» (*Сирота Захарко*) панич Олесь удає з себе українофіла й етнографа. Належно не володіючи українською

мовою, панич буцімто всерйоз занотовує різні слова та «мужицькі пісні», а вечорами допізна читає перетомленим наймитам твори Тараса Шевченка й Марка Вовчка, зазвичай виряджаючись до свого «священнодійства» в театральний козацький стрій. Ота читанина для простолюду та «народофільські» повчальні паничеві тиради розворушили мислення підлітка – наймита Захарка, наштовхнувши його до рефлексій про правду й неправду поміж людьми, а потім і до кумедно-дитинного стихійного «бунту» – викрадення панського кожуха. Але характерно те, що навіть крихітного непослуху (відмова Захарка піти за пивом) вистачило, щоб панич забув своє народолюбство й почастував сироту штурханам, вказавши йому місце: «– Ти не забивайся, а помні, с кем говоріш! Хамская рожка!» [12, т. 1, 492]). А згодом, під час покарання за крадіжку кожуха, «щирий народолюбець» Присташенко не тільки не стане на захист Захарка, а, навпаки, бідкатиметься, що видовище «розправи» геть роздратувало йому нерви і зіпсувало увесь день: «Це мені наука на будуче, – подумав Олесь. – Не гурт завдавайся із хамлом! Ти йому читаєш про абстрактні типи Марка Вовчка, а він розуміє конкретно та зараз прикладає до себе самого, почина гнути кирпу!..» [12, т. 1, 501].

Прикметно, що в першOVERсіях *Сирота Захарко* мав підзаголовок *Посвята націоналова націоналам* – у такий спосіб молодий прозаїк адресував рядженням хлопomanам, які заграваючи наголос із народом, величаючи (звісно, про людські очі й вуха) українські національні свято-

щі, у глибині душі залишалися бездуховими покручами, фарисеями, індиферентними до української національної справи.

У циклі про Присташів письменник загострив увагу на характеристичній хиткості пересвідчень і духових орієнтирів «народолюбних» панів, зокрема, на розбіжності голосних заяв, лицемірного загравання з народом – і справжнього діла, акції. Це засвідчує концептуально продумане демаскування фальшивого українофільства, адже, за слухним спостереженням Тамари Гундорової, «під маскою традиційности декадентство у такий спосіб стимулювало демістифікацію і перегляд постулатів народницько-культурницької ідеології, проповідуваної старшим поколінням письменників» [7, 17]. Отже, у «трилогії» про «українофіла» Олесь Присташенка Агатангел Кримський засобами художнього письма сконструював психотип псевдоліберала-демократа, який прибирає машкару народолюбства, щоби вправно маніпулювати простолюдом, уводячи його в оману отаким хвилевим добродійництвом і ритуальним маскарародом.

Незменш оригінальним є й концепт структурування образу юного нігіліста-циніка-«бунтаря» у повістках *Батьківське право* та *Перші дебюти одного радикала*, в яких А. Кримський наче намагається віднайти витоки, психологічні передумови жорсткого протистояння між «батьками» та «дітьми», художньо «осмислити» наслідки авторитарного виховання молоді у сім'ї й освітніх закладах Російської самодержавної імперії.

Чому діти стають в опозицію до життя і людей, серед яких живуть? Що спонукає гімназиста Костю Ручицького, як і наймиччину дочку Настуню, бунтувати проти «батьківського права» й категорично запитувати: «Звідки це виходить, що ми повинні любити та поважати батьків з тієї однісінької причини, що вони нам батьки? Звідки це виходить, що ми маємо бути їхніми рабами?» [12, т. 1, 369-370]. Чи можуть, отже, батьки вимагати любові й поваги від дітей, якщо самі не обдарували їх навзаєм ласкою й повагою? Батьківська черствість, байдужість до дитячих переживань, бажань і мрій, а також постійне нав'язливого, безпідставного підкреслювання свого авторитету, щоденні дріб'язкові прискіпування з приводу і без, невиправдані, почасти й підлі вчинки батьків стосовно своїх дітей зумовлюють спочатку обурення, протест, далі переростають в озлобу на всіх і вся та провокують просто-таки безконтрольні хуліганські випадки та брутальні витівки щодо найближчого оточення за кожнісінької нагоди

Повістка *Перші дебюти одного радикала* поглиблює «аналіз» наслідків непедагогічного ставлення батьків і вчителів до юного покоління і можна прочитувати як своєрідний белетристичний «психологічно-інтелектуальний експеримент», в основу якого лягла проблема: як зі здібного, старанного хлопчика може вирости «істеричний покруч» (Олег Бабишкін [2]). Знуджений шкільною схоластикою, гімназист Петрусь Химченко захопився творами Белінського, Пісарєва, Добролюбова, Спенсера, Ренана, які про-

буджують в нього почуття власної гідності й виховують критичний погляд на світ, сповнений тягарем умовностей, стереотипів, фарисейської моралі. У розмові з наставником кляси Корніцьким, який наголошує на тому, що, мовляв, педагоги добре тямлять, що шкідливе і що корисне для учнів, Петрусь залишається при своїй думці. Сповнений зверхньої самовпевненості, він захищається, обурюючись у відповідь на моралізування наставників: «Та не теля ж я, щоб мене налигували й вели навманяки, куди глядя. Я людина!» [12, т. 1, 406].

Хуліганство «з принципу» Петруся Химченка, своєю чергою, автор «трактує» як наслідок поступового духового руйнування здорової психічної структури особистості, автентики індивідуальної неординарності кожної людини, результатом співдії шкільної рутини та раннього інтелектуального, книжного, досвіду, що міг мати згубний вплив на фактуру психіки підлітка. «Аналіз» наслідків варварської антипедагогіки, настрої спротиву й конкретні прояви бунту, реалії власного біографічного досвіду згодом ставали у письменницькій творчості А. Кримського вдячним матеріалом для конструювання характерів підлітків і юнаків-бунтарів, що заповзято мстили світові, оточенню за приниження їхньої людської гідності. Численні самозізнання А. Кримського в тому, що психічну фактуру численних своїх героїв заповнював власними думками, тривогами й пошуками смислу свого життя, дає нам додатковий аргумент, який підтверджує факт «переакцентування» у добу Модернізму художнього



осмислення реалій дійсності через автопсихологічний спосіб її портретування.

Кость Ручицький (*Батьківське право*) та Петрусь Химченко у белетристичній творчості А. Кримського стали своєрідними «предтечами» мерзотника-«індивідуаліста», який колоритно виписаний у ескізі *Вирувки з мемуарів одного старого гріховода* із промовистим підзаголовком із тематичним і жанротворчим акцентом – *Матеріяли для діагнозу psychopathiae sexualis*. І це у 1895 році, коли до популярності фрейдизму ще неблизько. Ця конкретизація-підназва засвідчує значне зацікавлення молодого А. Кримського тогочасними трактатами відомих учених-психологів (Рихарда фон Крафт-Ебінга, Чезаре Льомброзо, Ніколауса Ленау) і представників модерної філософії (зосібна, Фридриха Ніцше). *Старий гріховода* вражає логічною довершеністю своєї егоїстично-цинічної поведінки. У житті він керується суто власними потребами і дотримується принципу цілковитої незалежності від усіляких етичних приписів і обов'язків навіть щодо близьких людей. Усе життя він був катом для рідної матері: знущався над нею за її належність до польської нації (себе ж уважав «великороссом»), за її всепрощення й покору. А щоб перевірити на практиці власну натурфілософію, «теорію любови», цей антигерой цинічно нахваляється, що він свого часу, «задля експерименту», спокусив дівчину товариша, яка через кілька днів йому набридла і він кинув її (хоч відразу усвідомлював, що вона через нього закінчить своє буття у шпиталі для сифілітиків, бо

потерпав від цієї хвороби). Самозакохано нахваляючись власними аморальними, підлими вчинками, цей виродок не надто переймається скоєним і, виправдовуючись, наче «цитує» героїв інших творів А. Кримського: «Я ж бо не своєю волею родивсь на світ, мене зродила природа, вона в мене вложила певні інстинкти й бажання, – то й виходить, що я смів їх заспокоювати, хоч би вони й одхилялись од норми, хоч би вони шкодили навіть геть усьому світові...» [11, 181].

Есеїстично-наукоподібна, трактатна стилістика «мемуарів старого гріховода», поєднана зі спогадовими напливами, самозізнаннями в психопатичності, неврастенічності та істерії, мають дуже ускладнену рецептивну структуру.

Іншим таким експериментальним твором із виразною орієнтацією на автентичність «текстового фактажу» є *Psychopathia nationalis*, що по суті є не то фрагментами із подорожнього записника, не то добіркою принагідних етнографічних записів, не то зшиток щоденникових записів. Сам А. Кримський у передмові до *Повісток і ескізів з українського життя* окреслює цей твір як «уривок зі свого щоденника»: «Де-не-де я трохи переробив його, а більш того, що покидав усе як воно стояло» [11, III]. У цій повістці панує не цілком модерно-інноваційний, а радше реалістично-нарисовий наратив, майже синхронно-документальне відтворення безпосередніх вражень від реальної спостережуваної дійсності очима оповідача. Увесь фактаж, на якому сфокусована увага автора «нотатника», також виказує у герої-масці інтелектуальну особи-

стість із неповторним поглядом на світ.

Із модерністських пошуків А. Кримського як белетриста дещо “випадає” й повістка *Та хто ж таки справді винен?* (Із життя міщан на Київщині), написана у стильових параметрах традиційного реалістичного письма (текст структурований легко впізнаваним я-оповідним наративом).

Проблематика й концептуальні засади художньо-психологічного портретування персонажів *Повісток і ескізів* стали органічними і в художній структурі найбільшого прозового твору А. Кримського – роману *Андрій Лаговський*. Цей твір (в основу якого покладена, за слушним узагальненням Валерія Шевчука, філософська думка про те, «як мститься доля людині, котра рве свої питомі корені» [32, 306]) – це «історія душі» екстравагантної людини, сказати б, художнє «психоаналітичне дослідження» внутрішнього світу інтелектуала і його взаємин зі світом.

За специфікою розвитку сюжету, художньою структурою *Андрій Лаговський* нагадує «усічений» *Bildungsroman*, або «роман виховання». На таку думку наштотують, зокрема, прикінцеві розділи останньої – четвертої – частини твору, у яких центральний персонаж професор Андрій Лаговський після численних життєвих перипетій – «плодів незрілості», наслідків неадекватного, «ідеалістичного» сприйняття життя, а також після скрупульозного аналізу – «вівісекції» – своєї душі, учинків, думок і слів (за умов повної аскези, ізоляції від людей) робить висновок: треба

любити людей такими, якими вони є – «спокійною прихильністю, без експансивностей, без непотрібного ідеалізування, без ходульних страстей, без драматизування своїх відносин, без давнішого копирсання в усіх відтінках тих відносин» [12, т. 2, 304]. У романі чітко законтурена «біографічна» сюжетно-композиційна канва.

Плястичність жанроформи роману виховання дозволила А. Кримському підійти по-новаторськи до традицій суцільності наративної структури художнього тексту. У романі автор зосереджує увагу передусім на фактурному репрезентуванні внутрішнього світу інтелектуала, на, так би мовити, своєрідному «конспектуванні» інтелектуально-духовного досвіду спочатку студента, а згодом і професора математики, талановитого поета, поліглота, ерудита, знавця європейських та східних мов і культур. Роман А. Кримського загалом справляє враження еkleктичної структури, що поєднала в собі стилістику старої повістярської школи з елементами новітньої техніки письма (зрештою, твір і написаний на грані літературних епох – у 1894 – 1904 роках). Але тут не так важливі окремі стилістичні «архаїзми» чи «неологізми», як насамперед скрупульозно виписаний екстравагантний характер, світосприйняття, спосіб мислення, специфіка реакцій на світ героя-інтелектуала Андрія Лаговського, що кардинально оновлює фактуру художнього тексту. Без зайвих застережень, як ніхто з українських авторів до нього, А. Кримський уводить у текст роману різноманітні інтелектуальні ремініс-

ценції, алюзії, «історичні довідки», філологічні та історіософські аналітичні роздуми й діалоги героїв, не гребує безпосередніми цитуваннями поезій і висловлювань видатних людей минулого та сучасності українською мовою та в оригіналі. Все, що може додати бодай найдрібніший штрих до духовного, інтелектуального портрета Андрія Лаговського й інших персонажів, стає вдячним художньо-характеротворчим і стилістичним засобом.

У романі А. Кримського скрізь, де присутній центральний герой, Андрій Лаговський, а він майже завжди перебуває на авансцені фабули, панує атмосфера дискусії, суперечок, інтелектуального неспокою, ерудитних вправ. Отож-бо логіка подій не відіграє домінуючої ролі у романі *Андрій Лаговський*. Увага автора здебільшого сфокусована на психічних станах центрального героя, на його комунікативності зі світом людей або відчуженості (Мар'яна Гірняк), втечі від людей у простір інтелектуальних цінностей, у світ книжного знання для пошуку відповідей на численні прокляті запитання про сенс життя..

Отож події роману – це ніби своєрідні точки «апробації», вивіряння інтелектуального портрета Андрія Лаговського, естетично структурована кафедра для його інтелектуального самовираження. У фокусі уваги автора стає характер мислення і специфіка світосприйняття інтелектуала в органічних для нього обставинах, і це є головним структуротворчим чинником самотньої жанрової природи *Андрія Лаговського* як інтелектуально-філософського роману.

Концепція змалювання людських характерів у *Бейрутських оповіданнях*, порівняно з *Повістками й ескізами...* та романом *Андрій Лаговський*, суттєво інша, адже в двох орієнтальних «повістках» *Растлініє нравів* і *Соломониця, або Соломон у спідниці* панує інший тип наративу – інформативний, нарисово-документальний, зорієнтований не так на моделювання художньої дійсності, як на ознайомчо-просвітницьку реалістичну розповідь про Близький Схід. Автор мав на меті якомога точніше відтворити реалії повсякденного побуту, звичаєвості арабсько-мусульманського світу, а не пошуки сенсу людського буття. Хоча й тут прозаїк продемонстрував безсумнівну майстерність у змалюванні людського типажу, який, однак, уже не має прикмет виразних неврастеніків, хворобливих екстравагантів як характерних представників початкового етапу європейського Модерну.

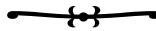
У літературно-критичних працях, присвячених белетристичній спадщині А. Кримського, склалася традиція виокремлювати наскрізний характер-домінанту – тип нервовоухвореного інтелігента, із «різкими змінами настроїв, без суцільності і постійності, повного сумнівів і вагань» [6, 151]. І справді, риси людини помежів'я XIX – XX століть із розхитаною нервовою фактурою психіки, душевною неврівноваженістю і, як наслідок, надмірною чутливістю, неврастенічною екзальтованістю здебільшого наповнюють характерологію художньої прози А. Кримського. Естетико-духовий клімат часу із його критичним переосмисленням життєвих пріоритетів

і концептуальним пошуком нових світоглядних матриць створювали передумови для виникнення мало або зовсім нехарактерних українській літературній традиції людських образів. Складний душевний світ героїв белетристики А. Кримського, що здебільшого поєднують у собі пристрасть до заперечення традиційного життєвого укладу із психічною хворобою, незвичне трактування дійсності та перманентний пошук смислу життя, на нашу думку, у своєрідний спосіб відтінює вікові модифікації, етапи психологічного, світоглядного дозрівання людської особистості.

### Bibliography and Notes

1. Ананьев Борис, *О проблемах современного человекознания*, Москва: Наука 1977, 380 с.
2. Бабишкін Олег, *Агатагел Кримський*, Київ: Дніпро 1967, 116 с.
3. Гете Йоганн Вольфганг, *Максимы и рефлексии*, [в:] Idem, *Собрание сочинений*: В 10 томах, Том 10, Москва: Художественная литература 1980, с. 423-430.
4. Гірняк Мар'яна, *Розуміння і саморозуміння у романі Агатагела Кримського «Андрій Лаговський»*, [у:] *Магістеріум*, Випуск 38: *Літературознавчі студії*, Київ 2010, с. 29-36.
5. Гринченко Борисъ, *А. Е. Крымский какъ украинский писатель: оттискъ изъ журнала "Кіевская старина"*, Кіевъ 1903, 24 с.
6. Грушевський Олександр, *Агатагел Кримський*, [у:] Idem, *З сучасної української літератури: начерки і характеристики*, Київ 1909, с. 150-155.
7. Гундорова Тамара, *Проза А. Кримського і декадентство в українській літературі*, [у:] *Дивослово* 1995, № 1, с. 15-20.
8. Гундорова Тамара, *Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму*, Київ: Критика 2009, 448 с.
9. Денисюк Іван, *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст.*, Львів 1999, 280 с.
10. Єфремов Сергій, *Історія українського письменства*, Київ: Femina 1995, 688 с.
11. Кримський А[гатагел], *Повістки і ескізи з українського життя*, Коломия–Львів 1895, 334 с.
12. Кримський Агатагел, *Твори*: У 5 томах, 6 книгах, Київ: Наукова думка 1972–1973.
13. Кузнецов Юрій, *Розвиток психологізму в українській прозі кінця XIX – початку XX ст.*, [у:] *Проблеми історії та теорії реалізму української літератури XIX – початку XX ст.*: Збірник наукових праць, Київ: Наукова думка 1991, с. 221-249.
14. Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах, Том 1 / Автор-укладач Юрій Ковалів, Київ: Академія 2007, 608 с.
15. Моклиця Марія, *Вступ до літературознавства*, Луцьк 2011, 468 с.
16. Моклиця Марія, *Український Модернізм у європейському вимірі*, [у:] *Волинь філологічна: текст і контекст*. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті, Випуск 6, Частина I, Луцьк: Вежа 2008, с. 93-102.
17. Моклиця Марія, *Християнство Агатагела Кримського: психологічні та естетичні аспекти*, [у:] *Агатагел Кримський у контексті української та світової культури*: Збірник наукових праць, Випуск 1: *Волинь філологічна: текст і контекст*, Луцьк: Вежа 2006, с. 115-130.
18. Останіна Ганна, *Агатагел Кримський: особливості поетики художньої творчості*, Київ: Твім інтер 2008, 224 с.
19. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1997, 360 с.

20. Павличко Соломія, *Націоналізм, сексуальність, орієнталізм: складний світ Агатангела Кримського*, Київ: Основи 2000, 328 с.
21. Печарський Андрій, *Психоаналітичний аспект української белетристики першої третини ХХ сторіччя*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2011, 466 с.
22. Поліщук Ярослав, *Контроверсії нашого фемінізму*, [у:] *Актуальні проблеми сучасної філології*, Літературознавство: Збірник наукових праць, Випуск ІХ, Рівне 2000, с. 11-20.
23. Поліщук Ярослав, *Міфологічний горизонт українського модернізму*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 1998, 296 с.
24. Поляруш Ніна, *Художественное творчество А. Крымского в контексте развития украинской литературы ХХ в.: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, Київ 1989, 24 с.
25. Прицак Омелян, *Про Агатангела Кримського у 120-і роковини народження*, [у:] *Агатангел Кримський. Нариси життя і творчості*, Київ: Стилос 2006, с. 10-38.
26. Процюк Степан, *Мотиви трагізму в романі А. Кримського "Андрій Лаговський"* (у зіставленні з новелістикою В. Стефаніка), [у:] "Слово і час" 1996, № 1, с. 25-29.
27. Ревакович Марія, *Persona non grata. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність*, Київ: Кристика 2012, 336 с.
28. *Сучасний словник іншомовних слів* / Уклали: О. Скопненко, Т. Цимбалюк. Київ: Довіра 2006, 789 с. (Серія *Словники України*).
29. Ткаченко Роман, *Поклик Химери: декаданс в українській літературі к. ХІХ – п. ХХ ст.*, Київ: Книга 2010, 136 с.
30. Українка Леся, *Зібрання творів: У 12 томах, Том 12*, Київ: Наукова думка 1979, 696 с.
31. Фащенко Василь, *Етюди про психологізм літератури*, [у:] Фащенко Василь, *Углибинах людського буття: літературознавчі студії*, Одеса: Маяк 2005, с. 22-156.
32. Шевчук Валерій, *Феномен Агатангела Кримського*, [у:] Шевчук Валерій, *Дорога в тисячу років: роздуми, статті, есе*, Київ 1990, с. 303-308.



**Svitlana Hirniak**

**THE PECULIARITIES OF THE LANGUAGE OF THE ESSAY  
THE HISTORY OF GALICIAN SODOM<sup>or</sup>:  
PRODUCTION OF PETROLEUM (ROCK OIL) IN BORYSLAV  
BY THE SINGER OF GALICIAN CALIFORNIA**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University

**Світлана Гірняк**

**ОСОБЛИВОСТІ МОВИ НАРИСУ ІСТОРІЯ ГАЛИЦЬКОЇ СОДОМИ  
або: ПРОДУКЦІЯ НАФТИ (СКАЛЬНОГО ОЛІЮ) В БОРИСЛАВІ  
СПІВЦЯ ГАЛИЦЬКОЇ КАЛІФОРНІЇ**

*Abstract:* The article characterizes the peculiarities of the language of the essay by Stefan Kovaliv *The History of the Galician Sodom or: Production of Petroleum (Rock Oil) in Boryslav*. The conducted analysis makes it possible to reveal the specifics of the use of the Ukrainian language by the Galician intelligentsia at the turn of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries, to point out the lexico-semantic peculiarities of the language of the writer's work, as well as to characterize the terminology of the oil industry which developed very rapidly in Eastern Galicia at the turn of the 19<sup>th</sup> – 20<sup>th</sup> centuries.

*Keywords:* Stefan Kovaliv, Ivan Franko, Eastern Galicia, language peculiarities, oil industry terminology

Творча спадщина Стефана Коваліва – багатогранна та різножанрова, він писав про те, що добре знав – народних учителів та дітей-школярів (вихідців із бідних робітничих сімей), життя і психологію краю, долю селян, заробітчан, робітників нафтових промислів і становлення робітничої кляси у Східній Галичині, саме тому Іван Франко називав письменника “співцем Галицької Каліфорнії”. Михайло Шалата, аналізуючи доробок письменника, зауважує: “Такої вірності географічно локальній темі, як у Стефана Коваліва, в україн-

ській літературі треба довго шукати, а такої манери письма взагалі не знайти. Твори С. Коваліва мають як літературну, так й історико-пізнавальну цінність. Їх читаючи, пізнаєш, яке-то хижачьке було тогочасне суспільство і як не просто було в нім залишатися Людиною” [19, 3]. Стефана Коваліва, як і Василя Щурата, Василя Пачовського, Уляну Кравченко, Наталю Кобринську й інших відомих представників галицької інтелігенції можемо віднести до «каменярів літературної мови в Галичині» [7, 276].



Стефан Ковалів  
(25.12.1848 – 26.04.1920 рр.)

Аналіз мови нарису Стефана Пятки (С. Коваліва) *Історія галицької Содоми або: Продукція нафти (скального олію) в Бориславі* [13; 6] дає змогу розкрити особливості становлення і розвитку української мови в Східній Галичині на межі XIX – XX століть, вказати на лексико-семантичні особливості мови твору письменника, схарактеризувати термінологію нафтової промисловості, яка так стрімко розвивалася в Східній Галичині на зламі XIX – XX століть.

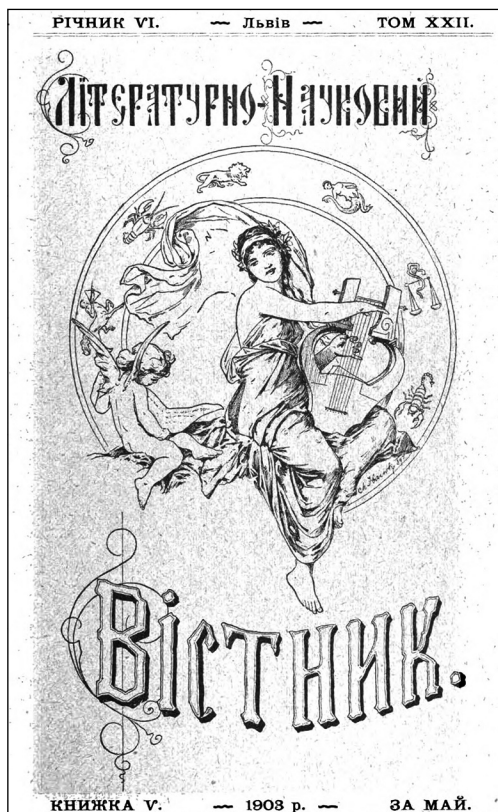
Серед праць, які розкривають особливості мови галичан, можемо назвати такі наукові розвідки: *Внесок Галичини у формування української літературної мови* Юрія Шевельова [20], статті Інни Черкез *Епістолярій кінця XIX – початку XX ст. як джерело дослідження соціолекту української ін-*

*телігенції* [17], *Вплив соціокультурних та територіяльних чинників на мовне оформлення епістолярних текстів української інтелігенції кінця XIX – початку XX ст.* [18]. Мову творів Стефана Коваліва ми намагалися схарактеризувати у статтях *Тексти творів Стефана Коваліва як репрезентанти мовних особливостей Східної Галичини* [1] і *Стефан Ковалів: штрихи до мовного портрета* [2]. Допомагають повніше висвітлити задекларовану тему дослідження праці історика Володимира Драгана *Іван Франко і Стефан Ковалів: до історії взаємин та співробітництва* [3], *Наслідки розвитку нафтової промисловості для населення Борислава у канві творчої спадщини Стефана Коваліва* [4] тощо.

Нарис Стефана Пятки *Продукція нафти (скального олію) в Бориславі* [13], що був опублікований 1903 р. у *Літературно-науковому віснику* (в сучасних виданнях має назву: *Історія галицької Содоми або: Продукція нафти (скального олію) в Бориславі* [6]) описує непросто соціально-економічне становище Дрогобицько-Бориславського нафтового басейну, змальовує становлення і розвиток нафтопромислів, розкриває важке життя робітничої класи в Східній Галичині.

Літературно-творчу діяльність Стефана Коваліва підтримував Іван Франко, який допомагав друкувати твори письменника у тогочасних газетах, журналах, зокрема й у *Літературно-науковому віснику*, а коли 1899 року у Львові була заснована *Українсько-руська видавнича спілка*, то за ініціативи І. Франка С. Ковалів упродовж декількох років видав дев'ять збірок своїх оповідань.

Іван Франко цінував творчість земляка й у статті *Українська література*



*Літературно-науковий вістник* – видання НТШ у Львові, 1903 р., у якому був опублікований нарис Стефана Коваліва

за 1899 рік] зауважує: “Степан Ковалів також почав писати двадцять років тому, але збірка його новель була видана лише 1899 р. у двох томах, за якими можна оцінити його талант. Гостра спостережливість, жвавість оповідання, гумор і щира любов до народу є його достоїнством” [16, 15].

У нарисі *Продукція нафти (скального олію) в Бориславі* [13, 100-113] С. Ковалів описує розвиток нафтової промисловості в Бориславі як на основі власних спостережень, так і на підставі зібраних ним усних переказів місцевих жителів. У коментарях до нарису Іван Франко зазначав: “Отсей інтересний ескіз, написаний нашим

звісним письменником на мою просьбу, подає нарис розвою нафтової продукції в Бориславі на підставі по часті власної довголітньої обсервації автора, а по часті на підставі зібраних ним на місці усних переказів місцевих людей” [13, 100].

В аналізованому тексті знаходимо низку термінів, які стосуються нафтової промисловості, як-от:

- *заморока* ↔ *углеводневі гази* “Чим глибше копали за кип’ячкою, тим частіше натрапляли на углеводні гази, так звану «замороку»” [13, 101] – *Вуглеводні, ів, мн. (одн. вуглеводень, дню, ч.)*. Органічні сполуки, що складаються з вуглецю й водню [10, I, 780];
- *заморока* ↔ *вибухові гази* “запалюючи замороку», себто вибухові гази” [13, 102] – *Заморька, и, ж. 2. діял.* Задушливі випари. Сонечко стояло вже серед неба і пекло немилосердно, піднімаючи хмарою густу, вонючу замороку нафтову понад Бориславом

#### Продукція нафти (скального олію) в Бориславі.<sup>1)</sup>

Первісно була тільки одна „дучка“ (криничка) на цілий Борислав і то на „Новім Сьвітї“ і з неї ще в році 1840 черпали селяни з цілого села „кпичку“, себ-то нафтову рону, ляли в пісковий рїв, аби пригустїла, і тоді мішали на половину з рїдкою кпичкою і виливали до бочки наповненої до половини борщев в грису. З таку мішанину кидали розжарене камїне, аби добре переварила ся так, що накопи замачач у тїм варї стебелце, а він став тягнути ся як найтонший волосок і мїг кілька разів ним обмотати хагу, тоді сей вивар був саме добрий до сварованя вовїв. Таку мазь вовили до Дрогобича і продавали пів кварта за 4–5 лудків, тобто 8–10 кр.

Пізнїйше Жиди з Лану дрогобицького (передмістє Дрогобича) перейшли сей прїмітивний вирїб мази від бориславських селян, утворили собі хемїчну лабораторїю на полі за „окопцїном“ (жидівськи владовищенє у Дрогобичї), стали самї продукувати мазь до вовїв, стали заглядати що раз частїйше в Борислав за ропю, стали нишпорити по нових дучках та заохочувати селян: „Копай глїбше, копай, то буде бїльше ропи“. З сего повстала така над-продукція вовової мази в повітї, що селяни і за дурно не хотїли її брати. Се було причиною, що деякі метгїйни в голодї Жидки стали за окопцїнем дальше смажити, себ-то дестилувати рону; одержали

<sup>1)</sup> Отсей інтересний ескіз, написаний нашим звісним письменником на мою просьбу, подає нарис розвою нафтової продукції в Бориславі на підставі по часті власної довголітньої обсервації автора, а по часті на підставі зібраних ним на місці усних переказів місцевих людей. *Ів. Фр.*

Перша сторінка нарису С. Коваліва  
*Літературно науковий вістник,*  
1903 р.



(І. Франко, *Твори*, V, 1951, 376) [10, III, 220], щось на зразок англійського смогу;

– *інспекційна власть ↔ гірнична власть* “... народилась у Бориславі інспекційна власть, себ-то гірнична ...” [11, 103];

– *матки воскові ↔ найліпші терени копальняні* “... товариство Kredytowy Bank, мало найлучші терени копальняні, так звані «матки воскові» ...” [13, 108] – *Матка* 1, и, ж. 4. діял. Жила. *Воскова жила, чи матка, як звали її ріпники, оказалась нечувано великою і багатою* (І. Франко, *Твори*, VIII, 1952, 411) [10, IV, 651]; *Терен*, у, ч. 1. Місцевість, територія. *Кожде місце довкола тих млинівок, найбільш улюблений терен наших забав, оглядали і обнишпорювали ми зовсім докладно* (І. Франко, *Твори*, III, 1950, 250) [10, X, 85]; *Копальня*, і, ж. Система підземних споруд для добування корисних копалин. *Якось занесло мене до Велички, і я оглядав копальні солі* (В. Стефаник, *Твори*, III, 1954, 73) // Гірниче підприємство, де видобувають корисні копалини [10, IV, 279];

– *накривали віком ↔ накривали боном ↔ накривали підрею* “Яму, в якій добували кипячку, накривали в половині її глибини віком (боном, підрею)” [13, 102] – *Віко* 1. Покришка, верхня частина предмета, яка закриває його / *пол. wieko* – віко, покришка [14, 69]; *Бон* (у знач. “загородження з колод” – примітка наша – С. Г.); *Підрі*, ів, мн. (*одн. підря*, і, ж.), діял. 1. // Настил (для зберігання чого-небудь) // перен. Схованка [10, VI, 491];

– *нафта ↔ скальний олій* “... продукція нафти (скального олію) ...” [131, 100]; “[Мак-Гарвей] ... добув дійсно головне жерело скального олію ...” [11, 100] – *Нафта*, и, ж. 1. Мінеральна рід-

ка масляниста горюча речовина темно-бурого або чорного кольору, що залягає в надрах землі й уживається як паливо, а також як сировина для одержання ряду цінних продуктів (гасу, бензину і т. ін.). *Борислав – це село в Галичині, де добувають нафту* (М. Коцюбинський, *Твори*, III, 1956, 38); 2. діял. *Гас. Її лютило те, що нафта вийде сьогодні-завтра, а тоді світи очима* (Лесь Мартович, *Твори*, 1954, 228) [10, V, 224]; *Олія*, і, ж. 3. *заст.* *Мастило* [10, V, 690];

– *нафтова ропа ↔ кипячка* “... ще в році 1840 черпали селяни з цілого села «кипячку», себ-то нафтову ропу ...” [13, 100] – *Ропá*, и, ж. 4. діял. *Нафта. – Хіба ти не знаєш, що в Бориславі на всіх водах і багнах виступає чорна ропа..?* (І. Франко, *Твори*, VIII, 1952, 348) [10, VIII, 880]; *Ріпнік*, а, ч., *заст.* Робітник у шахті, який видобував нафтову ропу /у 4 знач./ [10, VIII, 576]; *Кип'ячка*, и, ж., діял. *Нафта. Двадцять робітників працювало коло ям, черпали кип'ячку, зливали в бочки* (І. Франко, *Твори*, II, 1950, 222); *Він скочив з плити на руру, що лежала над глибоким ровом, наповненим кип'ячкою з поблискої ями* (С. Ковалів, *Світ учить розуму*, 1960, 56) [10, IV, 152]; *Рура*, и, ж., *розм.* Те саме, що *труба* 1. *Вода текла рурами в різних напрямках* (С. Ковалів, *Світ учить розуму*, 1960, 24) [10, VIII, 910];

– *рафінерії ↔ дестилляторні нафтові* “... рафінерії чи дестилляторні нафтові прибували, а з тим і продукція ропи також...” [13, 102] – (*рафінерії* у знач. “пристрої для очищення (рафінування)”) – примітка наша – С. Г., так, наприклад: “*Угорщина включила у себе галицьку рафіновану нафту і, побудувавши свої рафінерії [пристрої для рафінування], брала з Галичини*

лише сирівець” (І. Франко, *Твори*, VIII, 1952, 407) [10, IX, 198]; *Рафінування*, я, с., спец. Дія за значенням *рафінувати*. *Рафінувати*, ую, уєш, недок. і док., перех., спец. 1. Очищати, звільняти від домішок [10, VIII, 455]; *Рафинерия*, *рафинерия*. Переробний завод; / пол. *rafineria* – переробно-перегінний завод; порівн. *рафінарня*, фр. – завод, на якому виробляють рафінад; *рафінувати*, фр. – очищати від домішок [14, 306]; [11, 364].

– *роподайна яма* ↔ *роподайні шиби* “Досить добре плачено за таке відтикканє роподайної ями ...” [11, 102]; “104 шиби роподайні, а 81 шибів у роботі на одній площі “Потік”, “Дебра”, “Раточин” з’явилося в році 1902” [13, 104] – (*шиб* у знач. “шахта, яма” – примітка наша – С. Г.);

– *сировиця* ↔ *соляна ропа* “Аж приїзд цісаря 1881 зробив те, що [...] позатикали криниці, наповнені сировицею (соляною ропою) і сірководневими газами» ...” [13, 104] – *Сировиця*, і, ж., діял. 3. Грунтова вода, з якої виварюють сіль [10, IX, 201], тоді як уживана в текстах І. Франка лексема *сирівець* має значення: *Сирівець*, вцю, ч. 2. діял. Сировина. “Угорщина включила у себе галицьку рафіновану нафту і, побудувавши свої рафінерії [пристрої для рафінування], брала з Галичини лише сирівець” (І. Франко, *Твори*, VIII, 1952, 407) [10, IX, 198];

– *ціпка маса* – *парафіна* – *земний воск* – *церецина* “... з такої дестилляції лишала ся ціпка маса, що, остудивши ся добре, розсипала ся на луску сніжної білоти (парафіна)” [13, 105]; “Поглянемо тепер на другу галузь, себ-то на продукцію земного воску в Бориславі” [11, 105]; “... виробляли окрім парафіни також церецину (імітацію воску пчільного)” [13, 105] – *Парафін*,

у, ч. Безбарвна воскоподібна легкоплавка речовина, не розчинна у воді. У великій фабриці парафіну та церезину (земного воску) біля Дрогобича шум, як в улію (І. Франко, III, 1950, 186) [10, VI, 67]; *Віск*, воску, ч. 2. Якісно близька до бджолиного воску маса мінерального або рослинного походження. У копальнях і земного воску бачив Яким чималі дива... (С. Ковалів, *Світ учить розуму*, 1960, 27) [10, I, 683]; *Церецин*, у, ч., спец. Очищений озокерит, який використовується як ізоляційний матеріал [10, XI, 201]; С. Ковалів уживає лексеми *парафіна*, *церецина* у формі ж. р. як граматичні варіанти до *парафін*, *церецин*, а також подає в текстах синоніми – *імітація воску пчільного*, *земний воск*, що є показовим і важливим для розпрацювання поняттєвої структури такої нової для української мови терміносистеми, як нафтове виробництво, а також суміжних, супутніх галузей.

У нарисі вживає також низку інших термінів, як-от:

– *борунок* “Кождий радо давав свою хату під «борунок»” (від нім. *bohren* – *вертіти*) [13, 104] – *Бор* 2, а, ч. Сталеve свердло [10, I, 217]; *Bohren* – 1. свердлити, буравити; 2. бурити [9, 62];

– *гіперпродукція кип’ячки* “До 1902 р. Борислав залляв усю Галичину нафтою, настала гіперпродукція кип’ячки...” [11, 104];

– *дестилювати ропу* “... а голодні Жидки стали [...] дальше смажити [возову мазь], себ-то дестилювати ропу” [13, 100] – *Дистилювати*, техн. Очищати рідину перегонкою [10, II, 286]; *Дестилляція*, і, ж., техн. Те саме, що *дистилювання* дія за значенням *дистилювати* [10, II, 286];

– *зашкірна ропа* “... брали зашкірну ропу в глибокости 120 метрів,

і протягом трьох літ перетворив сей терен на першорядну світову торговельну місцевість” [11, 113];

– *консумція нафти* “консумція нафти збільшала ся...” [13, 102] – (*консумція* у значенні “споживання” – примітка наша – С. Г.) “Консумція нафти в Австрії виносила 1883 року 1,140.000 сотнарів метр, а в тім американської нафти 773.000 сотн. метр., – в році ж 1888 консумція зросла до 1½ мільона сотн. метр., а в тім нафти американської уже лиш 70.000 сотн. метр. Із тих цифр видко з одного боку, як зросла продукція нафти ... і які величезні богатства підземні має Галичина...” [5]; *Сотнар*. Давня міра ваги, дорівнює 100 фунтам або 56 кг і 6 г; 1 сотнар метричний (або подвійний) = 100 кг. / порівн. *пол. cetnar* – центнер, *укр. сто, сотня; сотнар* – центнер [14, 335];

– *копальня* “... управителя копалень того-ж товариства [Кредитового банку (польського)] К. Гонсьоровського” [13, 103] – *Копальня*, і, ж. Система підземних споруд для добування корисних копалин [10, IV, 279];

– *нафта зашкірна* “Нафта зашкірна в Бориславі вичерпала ся...” [13, 103];

– *свічки стеаринові* “Згодом повстали окремі фабрики, що виробляли свічки стеаринові і тим способом і ціна й попит за земним воском пішли в гору” [13, 105] – *Стеарін*, у, ч. Тверда жирова речовина білого або жовтуватого кольору, яку використовують у виробництві свічок, миловарінні, текстильній, паперовій та інших галузях промисловости [10, IX, 678]; *Стеаріновий*, а, е. Прикм. до *стеарин* // Зробл. із *стеарину* // Який виготовляє *стеарин*. *Стеариновий завод* // Який має колір *стеарину* або схожий на *стеарин* [10, IX, 678];

– *фердерунковий шиб* “... «фердерунковий шиб» Франца Йосифа, яким спускало ся по 150 робітників під землю” [11, 106] – (*фердерунковий* від *нім. Förderung* – видобуване; *шиб* (*шыбъ*) – рудокопча яма, шахта – примітка Стефана Пятки);

– *штольня* “... заводив [Густав Плятц] систематичну господарку гірничу під землею штольнями...” [13, 106] – *Штольня*, і, ж. Горизонтальна або похила виробка з виходом на земну поверхню, признач. для обслуговування підземних гірничих робіт. *Сто метрів під землею в глибині десятиметрової штольні, в духоті і нафтовім сопусі працює робітник* (І. Франко, *Твори*, IV, 1950, 24) [10, XI, 541], зауважимо, що лексема *сопух* уживалася в Східній Галичині в значенні: *Сопух*, а, ч., діял. Сморід. *Ця духота й цей сопух запаморочували доразу кожного свіжого, що входив до хати* (Леся Мартович, *Твори*, 1954, 313) [10, IX, 462], а також інші слова та словосполуки, якот: *амортизація довгів, вертнична школа, гірничий закон, гірнича господарка, гірнича практика, динамомашини, копальняний горизонт, парові помпи, товариство воскове* [13, 108-112].

У сполуках *зашкірна ропа, нафта зашкірна, кипячка зашкірна*, лексема *зашкірна*, яку активно використовують у творах про нафтову промисловість С. Ковалів та І. Франко, вживається у значенні “та, що знаходиться під землею, в надрах землі” (примітка наша – С. Г.); “... брали *зашкірну ропу* в глибини 120 метрів...” [13, 113]; “*Нафта зашкірна* в Бориславі вичерпала ся...” [13, 103]; “*Кипячка* була тзв. *зашкірна*, чорна аж густа” [15].

Аналіз нарису С. Коваліва дає підстави стверджувати, що завдяки розвитку нафтової промисловости в

Східній Галичині активно почала розвиватися фахова мова (слова, словосполуки та звороти на позначення процесів і дій, що безпосередньо пов'язані з видобутком нафти, її переробкою, експортом тощо). Терміни і словосполуки, що використовувалися в нафтовій промисловості Східної Галичини того часу, здебільшого були створені на основі живої народної мови, зокрема такі: *закун* (у знач. “шмат ґрунту під рудокопну яму” – примітка наша – С. Г.), *заморока*, *зашкірна ропа*, *земний віск*, *кипячка*, *матки воскові*, *роподайна яма*, *роподайні шиби*, *скальний олій*, *шихта* (у знач. “робочий день у шахті, що тривав від 8 до 12 годин” – примітка наша – С. Г.), *сировиця*, *шиб* й ін.; водночас низку термінів-відповідників було запозичено, як-от: *дистилювати*, *дистиляція*, *консумція*, *нафта*, *олія*, *парафін/парафіна*, *церазин/церазина*, *рафінерія*, *рафінарня* тощо. Репрезентовані лексичні одиниці (як ми показали на окремих прикладах), знаходимо у творах І. Франка, періодичних виданнях Східної Галичини, тоді як фіксація низки термінів у *СУМ-11* засвідчує їх використання в сучасній українській мові, зокрема таких, як: *дистилювати*, *копальня*, *нафта*, *ропа*, *свічки*, *сировиця*, *сирівець*, *степарин*, *церазин*, *штольня* тощо. Окремі слова знаходимо в сучасному *Українсько-німецькому словнику-мінімумі з нафтової промисловості* за редакцією Оксани Ріби [8].

Зауважимо, що художньою ілюстрацією до нарису *Продукція нафти (скального олію) в Бориславі* [13, 100-113] є оповідання С. Коваліва *Ройтивць шыбъ* [12, 84-91], яке було опубліковано 1902 року.

Ще однією особливістю нарису є використання нетранслітерованих

елементів, передусім це назви банків, компаній, акціонерних товариств і фірм, що інвестували свої фінанси в розвиток нафтової промисловості в Бориславі, як-от: “... *акційне товариство під фірмою «Erste Boryslawer Petroleum Gesellschaft Wolanka Sektion I. Schodnica Sektion II.»*” [13, 105]; *Schwindlo-Raubian-Bank* [6, 67], “*непвічне товариство «Erste Boryslawer»*”, “*Gartenberg – Goldhammer*”, “*Bernstein et Faides*”, “*Compagnie Francaise des Cires minerales et Petrole*”, “*Compagnie Commerciale Francaise*” [13, 105-107], “*Boryslaw, Aktiengesellschaft für wachs und Petroleum-Industrie*” [6, 68], “*Gartenber – Liebermann et Wagmann*” [6, 70]; *Anglo-Austr. Bank* [13, 105], *Schwindlo-Raubian-Bank* [13, 106], *Kredytowy Bank* [13, 108] й інші.

У пропонованій статті ми схарактеризували окремі особливості мови нарису Стефана Коваліва *Історія галицької Содоми або: Продукція нафти (скального олію) в Бориславі*, вказали на лексико-семантичні особливості регіонального функціонування української мови на західноукраїнських землях. Аналіз мовної діяльності С. Коваліва дає змогу стверджувати, що попри те, що сучасники (М. Коцюбинський і Леся Українка) критикували “співця Галицької Каліфорнії” за надто локальний характер його мови, зокрема за активне використання діалектизмів, просторічних виразів, а також вузьких професіоналізмів і термінології, що безпосередньо пов'язані з розвитком нафтової промисловості в Бориславі тощо, проте широке вживання названих мовних засобів С. Ковалівим пояснюється читацькою аудиторією, для якої він писав, а це малоосвічений широкий загал (галицькі селяни, робітники нафтової промис-

ловости), саме тому твори письменника відображають мову народу, якою він (народ) розмовляє, яка була йому рідною та зрозумілою.

### Bibliography and Notes

1. Гірняк Світлана, *Тексти творів Стефана Коваліва як репрезентанти мовних особливостей Східної Галичини*, [у:] *Науковий часопис національного педагогічного університету імені М. Драгоманова*. Серія 10: *Проблеми граматики і лексикології української мови*, Випуск 11, Київ: Національний педагогічний університет імені М. Драгоманова 2014, с. 173-180.

2. Гірняк Світлана, *Стефан Ковалів: штрихи до мовного портрета*, [у:] *Актуальні питання гуманітарних наук*, Випуск 12, Дрогобич: Посвіт 2015, с. 248-254.

3. Драган Володимир, *Іван Франко і Стефан Ковалів: до історії взаємин та співробітництва*, [у:] *Проблеми гуманітарних наук*. Серія "Історія", Випуск 40, Дрогобич 2017, с. 44-61.

4. Драган Володимир, *Наслідки розвитку нафтової промисловості для населення Борислава у канві творчої спадщини Стефана Коваліва*, [у:] *Проблеми гуманітарних наук*. Серія "Історія", Випуск 42, Дрогобич 2018, с. 48-62.

5. *Загальні збори членів гал. товариства нафтового відбулися вчора в сали "Frohsinn", "Д'флю"* 21. 01. 1889, Web. 12.03.2019. <<https://zbruc.eu/node/17885>>.

6. Ковалів Стефан, *Оповідання. Статті. Щоденник (з недрукованої спадщини)*, Борислав, 2009, 183 с.

7. Огієнко Іван, *Історія української літературної мови. Історія української літературної мови*, Київ: Наша культура і наука, 2001, 435 с.

8. Ріба Оксана, *Українсько-німецький словник-мінімум з нафтової промисловості*, Івано-Франківськ 2010, 40 с.

9. *Словник: Німецько-український. Українсько-німецький* / Укладачі О. Дмитрієв, Г. Степенко, Київ-Ірпінь: Перун 1999, 720 с.

10. *Словник української мови: У 11 томах*, Київ: Наукова думка, 1970 – 1980 роки.

11. *Словник чужомовних слів*, Нью-Йорк: Видавництво Михайла Борецького 1955, 532 с.

12. Стефан Пятка, *Ройтивъ шыбъ*, Львів 1902, с. 84-91. Web. 12.03.2019. <[http://shron1.chtyvo.org.ua/Kovaliv\\_Stepan/Roitiv\\_shyby.pdf](http://shron1.chtyvo.org.ua/Kovaliv_Stepan/Roitiv_shyby.pdf)>.

13. Стефан Пятка, *Продукция нафти (скального олію) в Бориславі*, [у:] *Літературно-Науковий Вістник*, Львів: Наукове товариство імені Шевченка 1903, Том 22, Книга 5, с. 100-113.

14. Ткач Людмила, *Українська літературна мова на Буковині в кінці XIX – на початку XX ст.*, Частина 1: *Матеріали до словника*, Чернівці: Рута 2000, 408 с.

15. Франко Іван, *Voа constrictor*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Том 14, Київ: Наукова думка 1978, с. 370-441.

16. Франко Іван, *Українська [література за 1899 рік]*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Том 33, Київ: Наукова думка 1982, с. 10-17.

17. Черкез Інна, *Епістолярій кінця XIX – початку XX ст. як джерело дослідження соціолекту української інтелігенції*, [у:] *Мова і суспільство*, Випуск 1, Львів 2010, с. 67-77.

18. Черкез Інна, *Вплив соціокультурних і територіальних чинників на мовне оформлення епістолярних текстів української інтелігенції кінця XIX – початку XX ст.*, [у:] *Лінгвістика*, № 1 (22), Частина I, Луганськ: Луганський національний університет імені Шевченка 2011, с. 88-98.

19. Шалата Михайло, *Невідоме з творчості С. Коваліва*, [у:] Ковалів Стефан, *Оповідання. Казки. Листи (з недрукованої спадщини)*, Борислав 2009, с. 3-12.

20. Шевельов Юрій, *Внесок Галичини у формування української літературної мови*, Київ: Видавничий дім "Києво-Могилянська Академія" 2003, 158 с.

**Liudmyla Kulakevych**

**THE SPY CODE OF OLES' DOSVITNIY'S ADVENTUROUS NOVEL  
THERE WERE THREE OF US**

Dnipro Ukrainian State University of Chemical Technology, Ukraine

**Людмила Кулакевич**

**ШПИГУНСЬКИЙ КОД В АВАНТЮРНО-ПРИГОДНИЦЬКІЙ ПОВІСТІ  
НАС БУЛО ТРОЄ ОЛЕСЯ ДОСВІТНЬОГО**

*Abstract:* There are published the study results of Oles' Dosvitniy novel. It is based on a classic adventure style presented in fairy tales: the hero goes out of his way to defeat Evil (to demoralize an ideological enemy), along the way, he is joined by mates and reliable helpers. The spy code is deployed for motives of general suspicion and secrecy, dressing to change appearance, the presence of a legend in the heroes explaining their journey. There is emphasized that espionage appears as a total state of the world through the details of the outside world, the behavior of actants. A character is endowed with typically adventurous traits – he is self-confident, inclined to risk, he has analytical thinking and is able to control his emotions, talented psychologist, he can read easily the emotional and mental state of the people. There is emphasized that if famous adventurers seek financial benefits from the situation, then for O. Dosvitniy heroes the revolutionary transformations become an opportunity to experience the adrenaline situations, being constantly on the verge of life and death.

*Keywords:* risky and adventurous genre, adventure literature, adventures, adventurous hero, spy code

Повість Олеся Досвітнього *Нас було троє* ґрунтується на реальних подіях, пережитих самим автором: письменник разом зі своєю дружиною Марією Курською-Досвітньою разом із іншими професійними пропагандистами й організаторами був направлений до Галичини, де діяло західноукраїнське підпілля. Проте група навіть не розпочала політичну діяльність, оскільки серед підпільників виявився провокатор, який

і видав усіх польській дефензіві. Твір побудовано за клясичним пригодницьким канонам: герой отримує завдання деморалізувати ідеологічного противника, по дорозі до нього приєднуються товариші й надійні помічники, через що сюжет можна сприймати і як реінтерпретацію традиційного казкового мотиву (герой знаходить і перемагає ворога завдяки побратимам, з якими познайомився в дорозі).

Слід відзначити, що зазначену повість написано в період інсталяції в советській літературі методу соцреалізму і формування нового типу героя – “нової людини”, натхненної любов’ю до всіх трудящих людства, готової віддати власне життя задля всезагального блага і пройнятої духом колективізму, згідно із яким пріоритетними для кожної особи мають бути саме суспільні чи групові інтереси, а не власні. Володимир Моренець вважає, що естетика соцреалізму “не є чистим породженням большевизму як такого (котрий взагалі нічого конструктивного сам по собі ніколи запропонувати не міг), а лише сфальшованою традицією романтично піднесеного, громадськи насаженого слова; традицією, з якої вийняли душу і вставили на її місце “пламенний мотор” – сувору систему морально-етичних доміант. А від того, що сувору і непорушну, то незрідка з комедійно-гротесковим ефектом у результаті” [4, 25]. Повісті Олеса Досвітнього властива надмірна романтизація советського колективізму, знецінення окремої людини як особистості, що маніфестується через мовні партії різних героїв (Михайло: “Кожна людина – кільце в нашому ланцюзі, і в тім наша сила” [2, 33]; Жабі: “Я ж технічний гвинтик, як каже Люся, а гвинтики не керують, а ними верховодять” [2, 37]; Леонід Віолін: “Що значить людина-одиниця в сотмільйоновім суспільстві людства, мільярдів космосі живих створинь? Пусте” [2, 17]; “Коли душа людини сповнюється творенням – хто може за це ображатися? Хіба мені дорожчі родичі чи найближчі істоти за моє захоплення творенням? Адже я творю, хоч і є майже *непомітна*

*частка космічного колективу творців нового світу*” [2, 18]; людина – “*гвинтик великої живої машини, що ні на мить не повинна спинитися*” [2, 22]; “*Кожен із нас, мов комаха в гурті, не має можливості пізнати близько одне одного – часу немає, у кожного свої негайні справи*” [2, 22] (письмівки наші. – Л. К.) [2, 45].

Визначальним сюжетним “полігоном” повісті О. Досвітнього є просторове переміщення героїв, що є типовою рисою авантюрно-пригодницького нарративу. Відповідно до жанрових канонів такої літератури, на підпільників звідусіль чатують небезпеки та випробування, що вимагають психічної і фізичної витривалості. Герої діють в умовах всезагальної підозрюваності і секретності, що певною мірою оприявнює реальний психологічний стан суспільства: для польських жовніврів кожен емігрант є большевицьким шпигуном, а советські запільники в кожному бачать провокатора, провокацією здається найменша дрібниця. Через деталі зовнішнього світу, поведінку епізодичних персонажів, долю героїв (“Нас вимінювали, як іще десятки таких, на ті реакційні елементи, що були затримані в Країні Рад” [2, 135]) шпигунство постає як тотальний стан світу, де “таємні емісари” з різних ідеологічних таборів “тонко снували свою роботу” [2, 21]. У творі О. Досвітнього використано і традиційний для авантюрно-пригодницької прози мотив перевтілення / перевдягання – відправляючись для підпільної роботи в Галичину, герої мають легенду і видають себе за сім’ю акторів, політичних біженців. Відповідно до канонів казкового і пригодницького жанрів усіх персонажів повісті *Нас*

було троє можна умовно поділити на Добротворців (герої), Злотворців (поляки й українські націоналісти), Знедолених (затуркані селяни). Наративним центром твору є Леонід Віолін, який постає у двох іпостасях: суб'єкта та об'єкта мовлення. Він оповідає про власне життя в екстремальних умовах, прецінь війна, навіть війна за прекрасні ідеали революції – це завжди умови, відмінні від нормального життя.

Для літератури доби соцреалізму характерним є возвеличення ролі комуністичної партії в житті кожної окремої людини. Ключовим інструментом чіткої ієрархізації позитивних героїв є абсолютизація ідейності, відповідно найпочеснішу нішу відведено комуністам, революціонерам, чекістам, тобто всім, хто уособлює “чистоту” ідеї. Критика тих років констатує, що позитивний герой советської літератури – “це людина, яка досягає цілі і показує приклад своєму читачеві висотою поставленої мети, силою і благородством характеру, вихованого боротьбою за цю ціль – за соціалістичний ідеал” [3, 329]. У такому ідейному наповненні соцреалістичний канон позитивного героя збігається з канонним головного героя пригодницьких творів.

Леонід Віолін зображений відповідно до комуністичної етики – він переконаний більшовик, сміливий і вольовий, готовий у будь-який момент віддати життя за ідею. Для наратора революція – “процес велетенської соціальної боротьби”, “могуча гармонія” борні [2, 19], “величне” [2, 31], та найголовніше – “цікаве, романтичне підприємство” [2, 58]. Через його вчинки і думки делегується

думка про те, що революція, нехай і з кров'ю, жорстокістю, – єдиний спосіб щось змінити на землі, іншої дороги у людства немає. Певною мірою це зближує героя Олесь Досвітнього з персонажами екшену Юрія Смолича *Останній Ейджевуд*, які теж сприймають людські смерті як даність у будь-якій боротьбі (“Ми свідомо йдемо на жертви”, “пролетарі мають право на жертви” [8, 46]; “Залиш сентиментальності. Хіба ти забув, що починається боротьба, в якій сентиментам немає місця? Ми близько до нашої мети, зараз ми можемо довідатись формули газів, і цим врятувати не цих десять нещасних, а всю справу революції. [...] Ці нещасні мусять загинути для революції” [8, 79]; сорок закатованих комуністів – “дрібниця” [8, 91]).

У повісті О. Досвітнього герой сам наділяє себе правом проводити різку межу між “гарними” та “поганими” людьми, він упевнений, що знає, де вона повинна проходити. Так, Леонід поблажливо ставиться до давнього друга-композитора, іронічно називає його “близькозорим створінням” [2, 18] і не стільки за поганий зір, скільки за його небажання брати участь у кривавих подіях, внутрішнє невміння побачити перспектив революційних зрушень. Лише з часом герой усвідомить хибність своїх суджень про людину за її виглядом – у польській в'язниці він знайомиться з революціонером Адамом, який хворіє на акромегалію (надмірну вагу), але більшість сприймають його як ненажеру.

Водночас герой О. Досвітнього наділений типово авантюрними рисами – він самовпевнений, зверхньо ставиться до інших. Насильство і



смерть сприймаються оповідачем як буденні справи, постріли кулеметів і вибухи гранати – як “звичайне цвірінькання горобців, торохтіння візників, брязкіт трамваїв” [2, 18]. Як і личить шпигунові, Віолін до всіх ставиться підозріло; він має аналітичне мислення, вміє контролювати власні емоції, є природженим психологом, тому легко зчитує емоційно-психічний стан людей.

Невід’ємною складовою поетики художнього твору є його антропономікон. Будучи важливим елементом структури, імена героїв можуть імпліцитно й експліцитно передавати інформацію про своїх носіїв. Аналізуючи образи літературних героїв, поведінку духовних осіб після висвячення й отримання нового імени й зіставляючи з ними долі відомих історичних осіб, Павел Флоренській зробив висновок про те, що “ім’я – обличчя, особистість, а те чи інше ім’я – особистість того чи іншого типового складу. Не тільки казковому герою, але і реальній людині її ім’я чи то передвіщує, чи то дає її характер, її душевні і тілесні риси в його долі” [76, 466-469].

Чоловіче ім’я Леонід (від давньогре. Λεωνίδας – нащадок лева, схожий на лева; λέων – “лев”, εἶδος – “подібний”, “нащадок”, “вид” [6, 71]) викликає асоціації зі спартанським царем Леонідом I, який обезсмертив своє ім’я битвою при Термопілах. Разом зі трьомастами спартанцями Леонід залишився захищати вузький прохід до міста від багатотисячної армії Ксеркса, що було відвертою військовою авантюрою. Герою О. Досвітнього, як і легендарному спартанському цареві, також властивий авантюризм. Та йому щастить трохи

більше, ніж античному цареві: Леонід Віолін втрачає кохану дружину і вірного друга, але сам залишається живим. Акцентуація в текстовому ареалі повісті числа три може сприйматися і як натяк на 300 спартанців, і як алюзія на популярний тоді в Європі авантюрно-пригодницький роман Джека Лондона *Серця трьох* (написаний 1916 року і виданий окремим виданням 1919 року). Що це число є знаковим для концепції повісті, анонсовано її назвою.

У мітопоетичній свідомості українців число три означає “увесь світ” [1, 583]. Отже, згідно з ідеями соцреалізму назву можна інтерпретувати як те, що у своїх прагненнях герой не є самотнім, за ним якщо не весь світ, то принаймні ціла країна, а його власне “Я” є значимим і цілісним тільки в колективі.

Техніка моделювання образу позитивного героя в авантюрно-пригодницьких творах передбачає два ключові прийоми: контраст і доповнення. Якщо перший принцип передбачає наявність негативного героя, то другий пов’язаний із формуванням певного “позитивного середовища”: сонму героїв, які, символізуючи позитивність, доповнюють і підсилюють значення ключового позитивного героя. У повісті О. Досвітнього образ головного героя доповнюється образами його дружини Жабі та друга Гриця.

У психовіктимології авантюризм розглядається як схильність особистості до необдуманих, невиправданих і ризикованих вчинків, такої поведінки, через яку людина часто опиняється в небезпечній ситуації. Авантюризм залежить від низки особистісних якостей, таких як легко-

важність, довірливість, схильність до ризику тощо (А. Папкін [5, 81]). Таким психохарактеристикам відповідає один із героїв Досвітнього – Гриць. Це ідеальна людина-машина (“йому однаково, що робити, де йти, що їсти, де спати, що жде його” [2, 27]), типовий авантюрист, для якого адреналінові ситуації є внутрішньою потребою (“Ви любите смачні тістечка? Отак і я люблю боротьбу” [2, 31]), а звичайне розмірене життя – це “болото, застій, а я не люблю гною” [2, 31].

Як зауважив П. Флоренській, “ім’я – найтонша плоть, через яку виявляється духовна сутність [...]” [7, 466-469]. Із досить популярним серед східних слов’ян іменем Григорій в історії відомо багато людей з українським характером і розумом. У росіян – Григорій Отреп’єв, дрібний дворянин, який видав себе за сина царя Івана IV Лютого Дмитрія; Григорій Орлов і Григорій Потьомкін, які допомогли Єкатеріні II посісти московський престол; Григорій Распутін, який мав вплив і на міністрів, і на імператорську сім’ю Романових; Григорій Котовський, який зробив кар’єру від злочинця, що займався гоп-стопом, до легендарного советського командира. Життєвий шлях цих історичних постатей свідчить про їхній авантюризм як іманентну рису характеру. Це були дуже вперті і вольові люди з підвищеною активністю і міцним здоров’ям, з цілісною натурою, не схильною гнутися. Рутинне життя, стабільні стосунки із протилежною статтю, буденні обов’язки пригнічували їх, тому понад усе вони ставили свободу і незалежність, аж до анархізму.

Особливий статус це ім’я має в українському культурному просторі:

з одного боку, воно асоціюється із Григорієм Сковородою, українським мандрівним філософом, що в такий спосіб відмежовувався від усього вторинного, минулого, а з іншого – з любовним авантюризмом і нечесним коханцем, який мав стосунки з двома дівчатами водночас (українська народна пісня *Ой не ходи Грицю та й на вечорниці*, роман Ольги Кобилянської *В неділю рано зілля копала*, роман у віршах Ліни Костенко *Маруся Чурай*; Грицько Кабиця та Грицько Недоїдок у повісті *На уходах Андрія Чайковського*). Такий характеристиці відповідає і Григорій Мелехов у романі російського письменника Михайла Шолохова *Тихий Дон*,

Отож маємо всі підстави стверджувати, що авантюризм як генетична риса характеру оприявлена вже в самому імені героя О. Досвітнього, у діях якого відчувається юнацька самовпевненість і зухвалість, що пізніше стануть невід’ємними рисами шпигунського жанру і найбільш яскраво реалізуються в советському культовому фільмі *Невловимі месники* (1966, режисер Едмонд Кеосаян). Гриць постійно “підбиває” Люська на якісь авантюри, що межують зі смертю. Так, під час війни, ризикуючи життям, вони добувають собі декілька овочів. Узявши “на пушку” командарма ворожої армії неіснуючою постановою ревкому, Гриць не просто рятує життя своїм товаришам, а й допомагає захопити владу над цілим фронтом без жодного пострілу.

Та якщо відомі авантюристи прагнуть отримати якусь матеріальну користь від ситуації, то для героїв О. Досвітнього революційні перетворення стають можливістю постійно перебувати на грані життя та смер-

ти. Прагнення постійно переживати адреналінові ситуації оприявлено через самохарактеристику героїв: вони “пірнути у вир боротьби”, що сприймається як тонка алюзія на пірнання у річку чи ставок [2, 27], традиційної дитячої забавки, коли хлопчачки отримують адреналіновий викид від переживання температурного контрасту. Певною мірою можна говорити про інфантильність героїв, які по-дитячому нехтують смертю, чужими почуттями і життями, що виявляється насамперед через їх учинки. Недорослість героїв акцентовано й уживанням один до одного зменшених імен (Гриць і Люсько), характерних для дитячого віку.

Відповідно до канонів авантюрно-пригодницького жанру повість *Нас було троє* інкрустовано любовною лінією Люсько – Жабі (очевидно, досить екзотичні для українського ономастичного простору імена Леонід Віолін і Жабі є даниною масовій літературі). Жабі – фонетичний варіант імені Габі, Габрієла, що в перекладі з еспанської означає “мужня”. Такій характеристиці відповідає героїня Олеся Досвітнього. Це уособлення нової ідеальної советської жінки, яка поринає у вир революції і війни: вона виявляє себе зразу як медсестра, потім боєць – “вона пішла в кулеметний загін. Робота невеличка: підносити набої, воду, допомагати пораненим. Якраз жіноча справа” [2, 21]. Жабі фанатично вірить у революцію, для неї відпочивати у сквері, бавитися, як дитина, – “гаяти час на таке пусте” [2, 47]. Для неї закохатися в такий час – ганьба, та якщо вже кохання сталося, то воно має бути без буржуазних залицянь.

Жіночий образ у повісті О. Досвітнього є нетиповим для дореволюційної української літератури й очевидно зумовлений формуванням в літературі образу нової жінки, здатної відмовитися від особистих благ, традиційних жіночих цінностей задля боротьби за щастя і добробут усього суспільства, стати товаришем для чоловіка. Герой замилюваний фанатизмом своєї обраниці, що можна розцінювати як правильність її життєвої позиції: “...Революція, запал пролетарської борні сліпо веде людей на все... Людина не тільки не знає мови, а навіть не питає, які її будуть обов’язки, що вона має там робити, мов зачарована йде туди, де є якась потреба Хіба не велично? Хіба це не краса?” [2, 43].

Образ Жабі легко екстраполюється на таких відомих революціонерок, як Кляра Цеткін, Роза Люксембург, Інеса Арманд, Софія Перовська, Віра Засулич, Надежда Крупська, що мали аристократичне походження, гарну освіту, могли обрати собі типову жіночу долю (одруження, побут, виховання дітей), та присвятили своє життя громадській справі, прагнули бути в центрі революційної боротьби. Доказом “далекого від пролетарського походження” [2, 32] героїні О. Досвітнього є її ім’я, яке аж ніяк не могла мати звичайна селянка чи навіть “прогресивна” робітниця. Готовність Жабі їхати до країни, де вона має багато шансів загинути, дає підстави говорити про природну схильність героїні до авантюризму. Авантюризм Жабі як лятентну, не усвідомлену навіть героїнею потребу, відчуває Гриць, тому й говорить, що, попри її ризикування життям задля большевицької справи, “проле-

таріят їй такий зрозумілий і потрібний, як мені оця шкаралупа” [2, 32].

Герої дотримуються шпигунської етики: виконуючи завдання, у жодному разі не йти на авантюри, не ризикувати собою, тому рятувати невинного – сентиментальна авантюра [2, 69], через яку може загинути вся справа революції. Саме цим і пояснюється не зовсім лицарська поведінка героїв, які без жодних дій слухали, як за стіною жовніри по черзі гвалтували шляхтянку Валентину Бононі, а потім катували білоруса та єврея. Єдине, за що переживають герої – аби Валентина не видала їх, хоча, безперечно, останніх лякає не смерть сама по собі, а неможливість виконати поставлене партією завдання.

Попри те, що сюжет повісті О. Досвітнього відповідає канонам пригодницького жанру, вважаємо, що цей твір слід класифікувати як авантюрно-пригодницьку, адже в ній детально описано тюремний побут зі сценами жорстокости й відвертого садизму поліції, лайливу лексику, та найголовніше – її герої опиняються у вирі революційних подій не тільки через прагнення справедливости,

але й через внутрішню потребу переживати гострі відчуття. Головний герой залишається живим і повертається додому, що можна декодувати як кінець місії шпигуна і початок становлення нової людини, яка усвідомила, що життя є найбільшою цінністю і вже не поставить ідеї понад усе.

### Bibliography and Notes

1. Войтович Валерій, *Українська міфологія*, Київ: Либідь 2002, 664 с.
2. Досвітній Олесь, *Нас було троє*: повісті, Київ: Дніпро 1982, 405 с.
3. *Історія української літератури*: У 2-х томах Київ 1957, Том 2, 878 с.
4. Моренець Володимир, *Слово, що випало з мовчання філософів*, [у:] “Слово і час” 1997, № 4, с. 17-28.
5. Папкин А. И., *Авантюризма психологи*, [в:] *Энциклопедия юридической психологии* / Ред. А. Столяренко, Москва 2003, 607 с.
6. Скрипник Лариса, Дзятківська Ніна, *Власні імена людей*, Київ: Наукова думка 2005, 336 с.
7. Флоренский П. А., *Имена*, Москва-Харьков 1998.
8. Смолич Юрій, *Останній Ейджевуд*, [в:] *Idem, Збірка вибраних творів*: У 4-х томах, Том 4, Харків: Книгоспілка 1930, с. 5-217.

**Yanina Diyak**

**“CHILD” CONCEPT TRANSFORMATION IN UKRAINIAN PROSE  
OF THE 20<sup>TH</sup> AND 21<sup>TH</sup> CENTURIES: COMPARATIVE ESSAY**

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

**Яніна Дияк**

**ТРАНСФОРМАЦІЯ КОНЦЕПТУ “ДИТИНА” В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ  
XX ТА XXI СТОЛІТТЯ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ НАРИС**

*Abstract:* The article contains the analysis and compression of main characteristics of ‘child’ concept based on short stories *Shooting Range* by Oles’ Honchar and *Boy and Son* by Kateryna Kalytko. The features of concept transformation were researched in the diachronic aspect. The differences of the semiotic content of ‘child’ concept were revealed and new interconceptual connections inside the ‘human’ superconcept were noticed. A similar functioning of ‘child’ concept is typical of both texts, but in summary the researched functions have quite different ways of implementation.

*Keywords:* concept transformation, ‘child’ concept, Oles Honchar, Kateryna Kalytko, interconceptual connections

Концепт «дитина» є одним зі стрижневих концептів, що визначають ключові відмінності національних концептосфер. Для українських реалій в історико-літературному зрізі актуальною та показовою є проблема трансформації концепту «дитина» у дорослій прозі, де персонаж дитини не є головним.

Концептосфера стала об’єктом досліджень таких науковців, як В. Жайворонок, В. Калашник, Ю. Карпенко, Л. Лисиченко, В. Манакін, О. Селіванова, В. Скляренко, Н. Сукаленко, О. Тищенко та ін. Загальноприйнятим у фаховому середовищі є визначення концептосфери як сукупнос-

ти концептів, яку характеризують системність, структурованість, категорійний статус і яка відображає світорозуміння носія мови.

Ми спробуємо зіставити та проаналізувати репрезентований у текстах Олеся Гончара та Катерини Калитко концепт «дитина», прослідкувати його трансформацію.

Вік людини належить до фундаментальних антропологічних характеристик. Кожна сучасна цивілізація, кожна культура має про нього своє уявлення, нерідко володіє етнічно обумовленою специфікою, що виражається в її мові, символах і ритуалах. Так, зокрема, сама пері-

одизація людського життя може не збігатися у різних культурах.

Визначення поняття «дитина», як і поняття «дорослий вік», залежить від культурних особливостей кожної країни. Конвенція з прав дитини визначає дитину як людську істоту, що не досягла віку вісімнадцяти років [6]. У *Сімейному кодексі України* вказано, що «правовий статус дитини має особа до досягнення нею повноліття», і відповідно «неповнолітньою вважається дитина у віці від чотирнадцяти до вісімнадцяти років», «малолітньою вважається дитина до досягнення нею чотирнадцяти років» [8].

Дитинство – невід’ємна стадія розвитку кожного індивіда, зокрема і суспільства загалом, відтак дитинство – це особливий узагальнений суб’єкт багатоплянових, різнохарактерних відносин. Як особливе явище соціального світу, воно має свої певні ціннісні характеристики. Сучасні науковці інтерпретують дитинство як соціальний конструкт, адже кожна культурно-історична доба мала своє уявлення про дитинство [5, 9].

Оскільки концепт є одиницею колективного знання (свідомості), що відсилає до вищих духовних і духових цінностей, має мовне вираження і позначений етнокультурною специфікою [2, 68], саме трансформація зокрема концепту «дитина» в площині художнього тексту у ХХ та ХХІ столітті та дослідження відмінностей є актуальними для літературознавства.

У літературі та публіцистиці ХХ століття концепт «дитина» перетворюється на інструмент ідеологічного впливу, відтак дитина у до-

советських та советських текстах – знелюднена, зведена до функції як на рівні структури тексту та фабули, так і на рівні реалізації характерних маркерів концепту. Водночас концепт «дитина» реалізовувався через характеристики «невинність» та «чистота». Твори дитячої літератури советської доби мали формувати матеріялістично-діалектичний світогляд читачів, сприяти становленню їхньої пролетарсько-класової свідомості, гострої ненависти до класового ворога. Книга мала допомагати процесу організації молодого покоління «для участі в соціалістичному будівництві, навчати активно долати перешкоди, забезпечувати політехнічне виховання дітей, прищеплюючи їм навички колективної праці» [7]. Дитина у художньому тексті стала абстрактним ідеалом, втративши можливість бути повноцінним актантом.

Так, наприклад, у новелі *Полігон* роману у новелах Олесь Гончара *Тронка* концепт «дитина» має такі маркери: національний (зображуванна дитина – дочка українки і росіянина), просторовий (курган у степу, ракетний полігон), звуковий (крик болю, дзвін тронки). Характеристики, що ними наділена дитина, – невинність, здатність пробуджувати в людях людяне, – супроводжуються зменшувально-пестливими формами: «Потім у них народилося дитя, гарненька донечка» або «...мати голубливо примовляла: “Ясочка наша”» [3, 247]. Лексеми, через які реалізується концепт «дитина» у Гончара, є демінутивами: «Оленка», «улюбленичка», «постелька», «оченята», «маленька Оленчина плянета» тощо.

У літературі ХХІ століття «дитина» ототожнюється із травмою, ініціативними практиками та досвідом жертви. Відтак концепт «дитина» у ХХІ століття втрачає зв'язок із концептами «родинне щастя» та «дім», натомість перемезовуючись із концептами «смерть» та «війна». Набуття нових характеристик водночас десакралізує і олюднює репрезентацію концепту в художньому тексті: дитина, що здатна на переживання і умовне гріхопадіння, впізнавана та зрозуміла, натомість «свята», але безмовна схематизована дитина советського тексту має характерні прикмети лубочного мистецтва.

Враховуючи, що концепт «дитина» є частиною суперконцепту «людина», слід зважати також на те, що межа означення дитини в художньому тексті може бути вкрай розмитою, задіюючи, наприклад, лише понятійний аспект концепту за ознаками «юний», «незрілий» тощо.

Як зазначає Наталія Володіна, концепт – це «сміслова структура, втілена у стійких образах, повторюваних у межах певного літературного ряду (у творі, творчості письменника, літературному напрямі, періоді, національній літературі), що володіє культурно значущим змістом, семіотичністю і ментальною природою» [1, 19].

Одним із домінантних аспектів когнітивного концепту «дитина» є зв'язок із концептами «родинне щастя» та часом цілковите їх ототожнення на семантичному рівні. Часом таке ототожнення зумовлене фольклорними мотивами та залученням різного чину мітологічних алюзій. Так, у *Тронці* Гончара безпосеред-

ньо наявний паралелізм плодючості жінки і плодючості землі: Галя зачинає дитя лише ыз переїздом на новий полігон, де сприятливіші умови для садівництва і городництва: «На відміну від безплідних кучугур, земля тут така, що могла б усе родити, і Галя не проминула цим скористатись» [3, 246].

Новела Катерини Калитко *Хлопчик і син* із книги *Земля загублених, або маленькі страшні казки* так само звертається до теми материнства. Однак, якщо у Олеся Гончара дитина проходить повний цикл життя від зачаття до смерті й поховання, чим втілює універсальні дихотомії «життя-смерть», «день-ніч» тощо, то в Катерини Калитко участь у самому процесі народження дитини є єдиним способом ініціації для головного героя та віднайдення власної самості.

У обох текстах материнство мітологізоване й сакралізоване, фактично зведене до ритуальної містичної практики: Зоя, героїня новели *Хлопчик і син* фактично втілює Богоматір (зачала від невідомого чоловіка, якого ніхто не бачив, приводить на світ сина на священному місці тощо). У Гончара натомість здатність зачати і народити дитину нерозривно пов'язана із язичницькою символікою: плодючість землі=плодючість жінки, хвороба дитини прив'язана до циклу зміни дня і ночі, дитина перша, хто народився, і перша, хто помер на землях полігону.

Антивоєнна риторика так само проступає у обох текстах, однак не є такою очевидною: дитина у Гончара нездатна жити у безпосередній близькості до зброї, натомість у Калитко поствоєнні реалії забирають у

головного героя батька, чим відтермінують його ініціацію.

Якщо у Олеся Гончара дитина уособлює весь цикл життя та стає втіленням і фатуму, і смертності, і власне циклічності, то для Катерини Калитко дитина – поняття майже культове, божественне, однак при цьому абсолютно тілесне.

Можливість народження дитини у Гончара – цілком соціально виправдане явище, хоча у тексті йдеться радше про ототожнення життя дитини із загальним циклом життя. У Калитковому творі дитина є ланкою ланцюга, що поєднує сакральне та приземлене, духовне та тілесне: абсолютно реалістична і неприкрашена сцена народження дитини водночас стає майже релігійною ініціативною процедурою для головного героя.

Цікаво, що в центрі тексту Катерини Калитко стоїть саме дитина, хоч і не у зовсім сподіваному ключі. Цією дитиною є Тео, головний герой. І хоч йому уже дев'ятнадцять, відтак він не підпадає під визначення дитини, все куди складніше. Тео не пройшов свою ініціацію з дитини у дорослого через травму: «врешті-решт Тео перестає сприймати себе як чоловіка, плачуть жінки і плаче він із ними, і страшно торкатися до всіх без винятку дівчат, із якими знайомиться, не кажучи вже про те, щоб лягати з ними в ліжку, бо він не хоче бути такою свинею, як старий професор, бо що як знову ці поламані кордони, і цей крик, і сльози, і ця бісова карусель, і взагалі “характер відповідей тіла на зовнішні подразники ґрунтується на регресивних станах, пов'язаних із витісненим невдоволенням мате-

ринською турботою, що означає дефіцит значущих тілесних контактів”, як писала Мартіна. Відповідь його тіла – найжачення» [4, 173]. Тому він проходить фактичну ініціацію пізніше: «Отже, такою буде його ініціація. Тобі дев'ятнадцять, Тео, і ти прийматимеш пологи» [4, 182]. Однак він переходить не зі статусу хлопчика у статус чоловіка, а із хлопчика – у сина. Відтак у Калитковому концепті «дитинство» прямо пов'язаний із концептом «материнство». Хоч Зоя, героїня твору, народжує сина, якого у світ приводить Тео, дитина як така у самому тексті не є актантом, натомість Тео фактично переживає власне народження та усвідомлює себе як дитину і як дорослого: «Широко розплющеними очима дивилася в його очі, не бачила більше нічого, і тільки кричала щосили, із сумішшю жаху й торжества:

– Хлопчик! Син! Хлопчик! Син! Мій хлопчик!

Тримала Тео так, ніби викрикувала в нього свій захват, ніби це він був її немовлям.

І Тео ледве стримав у собі колочий від тамованих сліз вигук: “Мам!”» [4, 186].

Отже, концепт «дитина» трансформується, демонструючи нові семантичні риси: у новелі Олеся Гончара він є міні-моделлю життєвого циклу людини крізь призму мітологічного світогляду, натомість у творі Катерини Калитко дитина ототожнюється із травмою та ініціативним переходом, пошуком ідентичності. Для аналізованих текстів є притаманним схоже функціонування концепту у тексті, однак у підсумку згадані функції мають різний вектор реалізації.



## Bibliography and Notes

1. Володина, Н. В., *Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения*, Москва 2010.

2. Воркачев С. Г., *Языковая личность, концепт. Становление антропоцентрической парадигмы в языкознании*, [в:] *Филологические науки* 2001, № 1, с. 64-72.

3. Гончар Олесь, *Твори*: В 7-и томах, Том 5, Київ: Дніпро 1988, 487 с.

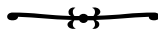
4. Калитко Катерина, *Земля Загублених, або маленькі страшні казки*, Львів: Видавництво Старого Лева 2017, 224 с.

5. Калюжная И. А., *Концепт “детство” в немецкой и русской лингвокультурах*: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук, Волгоград 2007, 20 с.

6. *Конвенція про права дитини*, Web. 11.03.2019. <[https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995\\_021#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_021#Text)>.

7. Про дитячу літературу: Постанова на доп. видавництва “Молодий більшовик” від 20 травня 1933 р., [у:] *Бюлетень Народного комісаріату освіти* 1933, № 26-27, с. 16.

8. *Сімейний кодекс України*, Web. 11.03.2019. <<https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2947-14#Text>>.



**Kseniya Radchenko**

**THE POLYVALENCE OF THE IMAGE OF KYIV  
IN UKRAINIAN LITERATURE OF THE 11<sup>TH</sup> – 19<sup>TH</sup> CENTURIES**

Mychaylo Drahomanov National Pedagogical University, Ukraine

**Ксенія Радченко**

**ПОЛІВАЛЕНТНІСТЬ ОБРАЗУ КИЄВА  
В УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ XI – XIX СТОЛІТЬ**

*Abstract:* The article analyzes the Kyiv city text of Ukrainian artistic writing for centuries – from ancient Ukrainian literature (*Chronicle of Rus'*, *The Word about Igor's Campaign*, *Words about the Law and Grace* by Metropolitan Hilarion, hagiographic literature), medieval Ukrainian literature (Cossack literature) and works of artists of new Ukrainian literature (where the actual urbanized Kyiv text appears in the works of 19<sup>th</sup>-century Ukrainian prose writer Ivan Nechuy-Levytskyi). Kyiv city text is interpreted in view of the presence of Kyiv motifs: topological, historical, ethnic, mental, ethno-cultural, geographical, etc. Problems, differences of style and images of heroes of works of the Kyiv city topos are analyzed.

*Keywords:* Kyiv text, epic, topos, chronicle, poetry, prose, story, novel, metaphor, mental traits, ethnos, historical realities, social life of a person, urban text, rural text, city myth, landscape, the sacred, profanity

Славетне місто Київ засноване у праісторичний час (V століття після Р. Х.), художньо відтворювалося на сторінках української літератури від її виникнення. За час свого існування сучасна столиця України пережила часи культурного підйому, стагнації та занепаду, що знаходило та знаходить художнє відображення в українській літературі різних епох, її стилях і напрямках.

Творчість багатьох українських письменників від давньої до нової доби белетризувала київську тема-

тику, культурне тло Києва, збагатившись епічними жанрами й різномірними київськими мотивами. Етологічні мотиви буття Києва, сакральний ореол міста, українські міські типажі та пейзажі, ідейні прагнення героїв та їх суперечки, прагнення, здобутки розгортаються на сторінках Київського метатексту.

Київський текст української літератури від давньої до нової доби – малодосліджене явище, що принагідно висвітлювалося у наукових працях багатьох дослідників.

У нашій статті ми спробуємо креслити полівалентність образу Києва в українській прозі XI – XIX століть, визначити принципи літературного освоєння міської тематики та проблематики, а також оприявлення Київського міського тексту у творах давнього та нового письменства, зокрема спадщині прозаїка-реаліста Івана Нечуя-Левицького.

Міський Київський текст (далі – КТ), описи та згадки про Київ, літературний київський локус з'явилися в українському давньому літописанні, *Руському літописі*, у *Слові про Ігорів похід*, *Слові про закон і благодать митрополита Київського Іларіона*, *агіографічній літературі*, *Києво-Печерському патерику*, у *сказаннях*, *ходіннях*, *моліннях* тощо. Новими гранями КТ увійшов до козацьких літописів, а у новій українській прозі виникли зародки власне *міського* чи *урбанізованого Київського тексту* (оповідання Євгена Гребінки *Мачуха й панночка*, повість *Маруся* Григорія Квітки-Основ'яненка, повість *Тарас Бульба* Миколи Гоголя, роман-хроніка *Чорна рада* Пантелеймона Куліша, повість *Юрій Горovenko* Олександра Кониського, повість *Близнець* (*Близнята*) Тараса Шевченка, творчість Михайла Старицького, Івана Нечуя-Левицького) тощо.

КТ поступово формується як цілісний неповторний та багатоголосий у різноманітних його аспектах (історія, культура та полікультурність, побут, крайобрази, архітектура, звичаї, легенди, перекази, бувальщини, приказки, міти, що прийшли з давнини, сакралізація, антропологізація, ментальні риси, психологія міських мешканців, духовність та духовність і знедуховленість, освіта, доля поколінь

киян у різні історичні часи тощо) в українській, а також інших художніх літературах.

«Історична місія Києва полягала в тому, що він закріпив глибокими політичними, культурними і соціальними зв'язками згромадження різноманітних етнічних елементів східного слов'янства у сталу національну єдність. Будучи сакральним центром свого простору, він усвідомлювався як джерело сили, яка освячує цей простір. Ідеологічні цінності упродовж усієї української історії асоціювалися із Києвом та його святинами – храмами, монастирями, мощами святих та іншими християнськими реліквіями» [12, 4] – слушно твердить Володимир Ричка у праці *Київ – Другий Єрусалим (з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі)*. Так, в українській історії Київ – її першооснова, охоронець традицій та каталізатор змін, наріжний камінь національної самосвідомості й національної пам'яті.

Вперше у давній українській літературі Київ згадано у *Повісті врем'яних літ* літописця Нестора. Древній град постає перед читачем у топоніміці й історичній величі, постатях правителів, як місце проживання полян, які збудували його: «І були три брати: одному ім'я Кий, другому – Щек, а третьому Хорив, а сестра в них була Либідь. Сидів Кий на горі, де тепер узвіз Боричів. А Щек сидів на горі, яка зветься нині Щековицею. А Хорив на третій горі, від нього вона прозвала-ся Хоревицею. І збудували вони місто в ім'я старшого брата і нарекли його Київ...» [10, 3].

В. Ричка зазначає, що засадничою для середньовічних творців епонімічного міту про легендарного полянського князя Кия була мітологема

шляху – подорожі князя до Царгороду. Таке пов'язання виникнення стольного граду Руси-України та гаданого його фундатора узами співпричетності із візантійським імператорським домом мало обґрунтувати думку про те, що «народження» Київської держави сталося нібито із благословення царгородського престолу – беззаперечного суверена усієї християнської Ойкумени того часу. У «політичній теології» християнського Середньовіччя місто уявлялось подобою, імітацією, «іконою» Раю/Града Небесного і в силу цього – провіщенням вічного Міста, якого вже не існує, яке відокремлене від його земної, сказати б, історії, берегом вічності [12, 9]. У давньоукраїнських монументалістських творах КТ є *гlorифікованим* – тим, що прославляє чи звеличує давнє місто та його можновладців: князів, вельмож, гетьманів тощо.

Леонід Ушкалов справедливо наголосив: Київ із давніх-давен постає в образі Атен, Риму чи Парижу. Ці назви, звісно, є символічними і передають ідею певного духовно-культурного центру, уособлення та місця збереження, створення й розповсюдження надбань українського народу та центрального об'єднавчого ядра нації. Концепція «України-Трої», – твердить Л. Ушкалов, – була досить поширена за часів Ренесансу. «І нехай ця Троя занепала, та вона знову може постати в усій своїй величі. Це передчували всі, даремно 1649 року саме до Києва в'їжджає як тріумфатор Богдан Хмельницький, а мешканці міста стрічають його, ніби “другого Мойсея”, Богом даного визволителя України... Ця сцена наче поєднує в собі тріумф римського імператора та в'їзд Христа в Єрусалим...» [16, 181].

Відтоді літературний образ Києва став «вічним». Звеличення стародавнього, оповитого легендами міста, прикметне поєднанням у ньому уособлень образів країни, краю та топосу центрального українського міста, «яке чи то вже зійшло з небес на землю, чи то – навпаки – піднялося зі землі на небо, місто, від якого струмує золоте проміння Господньої благодаті...» [17, 186].

Відомо, що з прийняттям Руссю Україною християнства у 988 році, Київ, окрім політичного, став центром релігійного життя держави. Місцеві топоніми Києва досі свідчать про Хрещення киян: вулиця Хрещатик, Володимирська гірка, Видубичі, зникла річка Почайна, що впадала у Дніпро нижче від урочища Хрещатик. На важливості християнізації Києва акцентував перший митрополит-русин Іларіон у *Слові про Закон і Благодать*: «Дивись на церкви, що процвітають, дивись на християнство зростаюче, дивись на місто іконами святими освітлене й сяєє і від фіміяму духм'яне та похвалами й божественними піснями наповнене!» – звертався він у 1051 році до хрестителя князя Володимира [15, 217].

Володимирове Хрещення України-Руси, на думку Олександра Хоменка, дало змогу прорватися крізь «шкара-лупу циклічності “вічних повторень” до безмежності свого ставання та зростання саме як історія якнайперше особистісна», а «Київське письменство, ширше – київська словесність [...] увиразнює в слові метатекст київського надчасся із повнотою чи не найвиразнішою» [17, 154].

У *Слові про Ігорів похід* київський князь Святослав виступає центральною, об'єднавчою постаттю серед ін-

ших князів Київської держави – Руси. Мудрий правитель бачить віщий сон та звертається до Волинських князів Інгвара та Всеволода Ярославичів, Романа, Святослава і Всеволода Мстиславичів із закликом виступити разом проти спільного ворога – печенігів, а не ворогувати між собою. Володимир Погребенник слушно підкреслив: «Національний епос *Слова о полку Ігоревім* із його лаятмотивом єднання русичів також державо- і “державнико-центричний” (у останньому переконають характеристики переможця половців князів Святослава чи Ярослава Осмомисла), “соборницьки” мислить Київ центром країни – не лише у зв’язку з династичним почуттям до роду “старого Володимира”» [13, 246].

У XI – початку XII століття у Русі-Україні укладаються оригінальні *Життя* найвідоміших християнських святих, більшість з яких мешкали у Києві чи поблизу міста: Антонія Печерського, Феодосія Печерського, князів Бориса і Гліба. В особливу групу виділяються пізніші *княжі Життя* київських князів (Ольги, Володимира Святославича, Бориса та Гліба, Мстислава Великого, Михаїла Всеволодовича тощо). Протягом другої половини XI – першої половини XIII століття було створено основну частину *Києво-Печерського патерика*, зміст якого окреслений локальним київським матеріалом зі згадками інших локацій, де перебували герої Патерика (Єрусалим, турецький полон тощо). Старокиївські агіографи намагалися пов’язати у жанрі біблійну символіку та візантійську риторичність із викладом місцевих історичних подій та укоріненими народнопоетичними мотивами.

У тексті другої Касіянівської редакції *Києво-Печерського патерика*, яка укладена 1462 року, місто Київ називають «стольним», «славним», а також «богоіменитим градом», («богохранимим градом» названо лише столицю Візантії – Костянтинополь). 1554 року у заключному записові списку, виконаному «дядьком Нестерцем з Сокаля», читаємо: «написана була ця книга, що її називають Патерик [...] в богоспасемому граді Києві» [6, 2] Український книжник метафорично поєднує з Києвом назву Костянтинополя – світового християнського центру.

У Літописі Самовидця (про події 1648 – 1702 років) Київ описано в історичному контексті поряд із іншими містами України. Виписані локуси міста, зокрема Поділ та місцеві жителі – міщани, вище київське духівництво, та ченці [8, 62]. Київ доби Бароко справедливо вважається одним із найбільших культурних осередків Східної Європи. У 1705 році Теофан Прокопович зазначав, що Київ «всіхристияни одностайно називають другим Єрусалимом і новим Сіоном» – релігійною фортецею українського народу [3, 45]. Юрій Шевельов зауважив, що у творах Теофана Прокоповича ідея «Другого Єрусалима – Києва» стає такою ж типовою для української національно-політичної свідомості, як ідея «Третього Риму – Москви» для московитської свідомості [19, 460].

Подальші історичні події України, залежність від Російської імперії, унеможливили повноцінний культурно-історичний розвиток. Що позначилось, звісно, на творчості мистців-літераторів. В. Погребенник з цього приводу справедливо зазначив: «Для остаточного утвердження панування Росії над Україною [...] необхідно було

знищити історичну пам'ять народу, найперше – пам'ять про державну велич Києва. В історичних джерелах наводяться факти про боротьбу російських “централістів” з “мітом Києва”...» [11, 249]. Проте духовна «енергетика Києва» та традиції цієї землі, виявилися незнищенними. Незважаючи на всі історичні перипетії, вони знайшли своє продовження вже у новій українській літературі.

Київ початку XIX ст. був губернським містом Південно-Західного краю Російської імперії, що поступалося за інтенсивністю культурного й літературного життя університетському Харкову. Проте ще діяла Київська академія (з 1819 – духовна), де вчилися творці нового українського письменства: П. Гулак-Артемівський, К. Думитрашко; тут закінчив духовну освіту І. Нечуй-Левицький.

Нова українська література репрезентує *міський Київський текст*. Сакралізовано та представлено релігійними осередками Київ у повісті *Маруся* Г. Квітки-Основ'яненка. Є. Гребінка у творі *Мачуха й панночка*, який він визначив за жанром як передання, наприкінці твору естетично сакралізує та глорифікує Київ, патосно гіперболізує, вказує на давність, ліризує, називає рідним, добрим, святим Києвом. Його твір звучить величальним славнем місту: «Який ти красивий, мій рідний Києве! Добре місто, святе місто! Який ти прекрасний, який ти ясний, мій сивий старче! Що сонце поміж планетами, що цар поміж народом, то Київ поміж містами» [5, 248].

Київські враження Марко Вовчок, яка мешкала у місті з чоловіком О. Марковичем у 1853 – 1854 роках, сповнили автентичністю опис побутових реалій життя киян та свят у мі-

сті – повість *Дев'ять братів і десята сестра Галя*. Показуючи в оповіданні *Сестра* сприйняття міста простою дівчиною, яка прийшла до панів найматися, письменниця моделює ставлення простолюду точно та барвисто: «Красний, Боже, який! А що вже святі церкви, той не сказати! А людей, людей! Без ліку, та все чужі» [1, 204].

Київський текст Пантелеймона Куліша відрізняється від попередніх КТ у новій українській літературі не лише розлогістю й детальністю описів міста, киян, а й витворює Київ як найважливіший політично-історичний центр України, проводячи паралель і, спираючись на славетне княже минуле стольного міста, що є занепалим для його сучасників (хронологічно раніше та з іншими жанровими особливостями це прослідковуємо у давній літературі: *Слово про Ігорів похід*): «Весело й тяжко згадувати нам тебе, старий наш діду Києве! Бо й велика слава не раз тебе осіяла, і великії злигодні на тебе з усіх боків збирались. Скільки–то князів, лицарства і гетьманів добуло, воюючи за тебе, слави; скільки то на твоїх улицах, на тих старосвітських стогнах, на валах і церковних цвинтарях пролито крові християнської...» [7, 41]. Наведений уривок подає авторський голос: історика, віруючої людини, гуманіста, патріота, що переживає за долю країни. Паралель роману: славетне минуле — занепале сучасне, дещо подібна до *Хмар* І. Нечуя-Левицького.

Кулішів роман *Чорна рада* акцентує увагу читача на зорових естетичних та сакральних образах міста, проводить згадану паралель Києва та Єрусалима: «Перед ними так і заблищало, так і замиготило, так і замережило церквами, хрестами, горами і будинками. Святий

город сіяв, як той Єрусалим. Сонце ще не піднялось високо; так не то що церкви й хоромини, да й зелені сади, і все, що загляділо око в Києві, усе горіло, мов парча золототканая» [7].

До естетичних складників КТ у прозі Тараса Шевченка належать екфразиси Печерської лаври з повісті *Близнята*. Прикметно, що у відомому фрагменті, де оповідач «тішить... старечу уяву» [20, 418] спогадами, виникає розлога ретардація: «...Я переносюся до століть давноминулих і бачу його, посивілого, маститого, лагідного старця з писаною велетенською книгою в руках, який проповідує здивованим дикунам своїм і користололюбним шанувальникам Одина. Який ти прекрасний був у тих шатах мудрості й лагідности, святий мій і незабутній старче!..» [20, 418-419]. Утім, Шевченкові важлива не лише зорієнтованість на значну постать для історії Києва та християнства на київській землі, а й узагальнення персоніфікації міста – подобу мудрого, лагідного старця, своєрідного книжного втілення давнього міста. Наратор з цікавістю до штучного та раціонального прагне змістити фольклорну світоглядну вісь твору та фокусується на київських локусах, зазначивши, що хто не відпочивав біля печерської друкарні, «можна сказати, що був у Києві та не бачив київської дзвіниці» [20, 419].

Історичний, національний, політичний, мітологізований і релігійний, та етологічний КТ виокремлюємо у творчості М. Старицького, зокрема в романах *Останні орли*, *Богдан Хмельницький*. Властивий КТ, здебільшого побутовий та історичний, і творам М. Старицького (*Тарас Бульба*, *За двома зайцями*, *Орися*) де змальовані київські локуси та краєвиди міста.

У романі *Останні орли* Київ описано як губернське місто, очолює яке генерал-губернатор Фьодор Воейков. У нього збираються вельможні гості, відбуваються бали. На початку твору автор знайомить читача із історичною ситуацією, в якій опинився Київ: «Минуло сто років відтоді, як Богдан Хмель приєднав разом із іншими землями й Київ до Російської держави» [14]. Автор зазначає, що Україна була ласим шматком для Російської імперії (яка віддала Правобережжя полякам, щоб забрати Київ собі) та Польщі: «А за Києвом сімдесят верст, за польським кордоном знемагав і падав у боротьбі з ляхами і ксьондзами рідний народ...» [14]. У романі *Останні орли* мистець показав і створення міської легенди про месника – козака Найдю серед народу, що поширилась Україною.

КТ оповідання М. Старицького *Орися* представляє розшарування киян на панів та наймитів. Оспівані й сакралізовані Т. Шевченком, П. Кулішем, І. Нечуєм–Левицьким та іншими українськими мистцями київські церкви, монастирі, Лавра та чудові пейзажі Києва контрастують з «чорнотою» душі Орисі, юної наймички свавільних київських панночок, яка боїться їхньої кари: «...З-за цієї сизої імлі сріблиться вже ясними плямами й біжить перспектива міста, що спить... Ліворуч на темній межі гір вирізаються силуети церков, і хрести їхні починають вже виблискувати золотом...» [14]. Трагічним є фінал твору, коли налякана дівчина кидається з мосту у Дніпро, що різко контрастує зі спокійним, величавим силуетом світанкового Києва. Мотив незахищеності, самотності у натовпі бідної людини у місті простежуємо й у повісті *Київські прохачі* І. Нечуя–Левицького, хоч фі-

нал твору там оптимістичний; а також у *Тарасі Бульбі* М. Гоголя.

І. Нечуй-Левицький створив великий обсягом *міський Київський текст* роману *Хмари*, оповідань *Київські прохачі* та *Афонський пройдисвіт*, історичного роману *Гетьман Іван Виговський*, повісті *Князь Єремія Вишневецький*. Урбаністичні мотиви Києва присутні у його модерністській повісті *Без пуття* та новелі *Мар'яна Погребнячка і Бейліс*. Сюжетну канву паломництва до Києва простежуємо у повістях І. Нечуя-Левицького *Кайдашева сім'я* та *Микола Джеря*.

У Нечуєвому романі *Хмари* топос міста, КТ оприявлено у пейзажних описах, постатях героїв, замальовках, авторських відступах та крайобписах Києва. У творі спостерігається протиставлення міського та сільського життя та мислення міської та сільської людини (порівняння жіночих образів Ольги Дашкович та Галі Масюківни, опис неквапливого життя села та міських гамірливих вулиць Києва); представлена полікультурність (українська, російська, космополітична) міського життя. Міський топос часто перебирає на себе основні функції наративу: сюжетотворчу, ідейно-тематичну, психологічну тощо, які виходять за межі виключно пейзажних. Своєрідністю та новаторством КТ І. Нечуя-Левицького є полівалентність міських культурних просторів, антропологізм, показ кількох поколінь киян та киянок. Письменник приділив увагу проблемі, пов'язаній із негативним впливом міського середовища на особистості вихідців із села. Враховуючи історичні реалії, проблема висвітлюється у вимірі впливу міста як соціально-суспільного чинника і як одного зі «знарядь» русифікації українського

народу [15]. Комплексна презентація Києва у романі І. Нечуя-Левицького *Хмари* засвідчує тяжіння до глибокої психологізації, сакралізації та естетизації давнього міста в художньому часопросторовому континуумі твору. Київ письменника – це поганьблена славетна Троя, що опинилася під владою «хронічного цинізму» (Оксана Забужко) Російської імперії, де стагнує освіта й українська культура. У моделюванні київського життя мистцем, зокрема у романі *Хмари*, джерелом надії на відродження національного буття є діяльність української національної інтелігенції: патріотів, просвітян, народовців-українофілів.

Отож, Київ – давнє українське місто з багатою історією й культурою витворило власний текст на сторінках творів давньої, нової та новітньої української літератури. Образ Києва та Київський міський текст в українській літературі XI – XIX століть сакралізований, історичний, полівалентний і почасти мітологізований (давня, нова, новітня література) та глорифікований (у творах монументального стилю, творчості Є. Гребінки, Т. Шевченка, П. Куліша) тощо. Художнє значення образу міста над Дніпром протягом століть засвідчує його багатимірність, полівалентність, сталі (місто, що є духовним та культурним центром українського народу з давніх часів) та змінні (історичні піднесення і славу та несприятливі періоди) елементи, які разом із відтвореними письменниками героями, персонажами, міськими крайобписами, архітектурою, вулицями, святинями, творять парадигму міського Київського тексту. Цей КТ оприявлений у багатьох творах і жанрах української літератури протягом століть, а Київ бачиться



центральному духовним, культурним та національним об'єднувчим ядром української нації, що й проєктується в українському письменстві.

Літературне освоєння міської тематики та проблематики Києва розвивалося у літературних традиціях, жанрах творів різних епох. Київський міський текст із часом видозмінюється, розвивається, трансформуючись з епізодичного, побіжного у розлогі урбаністичні полотна (наприклад, історіософські романи *Останні орли* та *Хмари*). Життя міста, для якого характерний перехід до нових форм та норм, виступає контекстом розвитку Київського тексту української літератури. Українська література в добу І. Нечуя-Левицького розвивається, увібривши у себе всі попередні надбання, створюючи нові літературні версії КТ. У подальшому *Київський міський текст* потужно заявив про себе у творчості багатьох українських письменників ХХ та ХХІ століть (зокрема в *Місті* та *Невеличкій драмі* Валер'яна Підмогильного) тощо.

### Bibliography and Notes

1. Вовчок Марко, *Три доли: повісті, оповідання, казки*, Харків: Фоліо 2017, 407 с.

2. Возняк Тарас, *Семантичні простори міста*, Web. 12.02.2019. <[www.ji.lviv.ua/n42texts](http://www.ji.lviv.ua/n42texts)>.

3. «Володимир» Ф. Прокоповича як перша українська історична драма, [у:] *Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових праць. Філологічні науки, Запоріжжя 2007, № 1, с. 44-48.*

4. Гоголь Микола, *Зібрання творів: У 7-ми томах*, Київ: Наукова думка 2008-2012.

5. Гребінка Євген, *Твори: У 3-х томах*, Київ 1980, Том 1.

6. Києво-Печерський патерик, Київ: Час 1991, 278 с.

7. Куліш Пантелеймон, *Чорна рада*, [у:] *Idem, Твори: У 2-х томах*, Том 2, Київ: Наукова думка 1989, с. 6-151.

8. *Літопис Самовидця*, Київ: Наукова думка 1971, 208 с.

9. Нечуй-Левицький Іван, *Твори: У 2-х томах*, Том 1, Київ: Наукова думка 1985, 640 с.

10. *Повість минулих літ* / Переклад В. Близнеця, Київ: Веселка 1989.

11. Погребенник Володимир, *Розвиток національно-державної ідеї у творах української літератури з найдавніших часів до наших днів*, [у:] *Українська література в системі українознавства*, Київ 2004.

12. Ричка Володимир, «Київ – Другий Єрусалим» (з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі), Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2005, 243 с.

13. *Слово о полку Ігоревім, Ігоря, сина Святославового, внука Олегового*, [у:] *Марсове поле. Героїчна поезія на Україні Х – першої половини XVII ст.*, Київ 1988, Книжка перша, с. 50-68.

14. Старицький Михайло, *Твори: У 8-ми томах*, Київ 1963-1965, Том 1-8.

15. *Слово про Закон і Благодать митрополита Іларіона*, [у:] *Тисяча років української суспільно-політичної думки: У 9-ти томах*, Київ 2001, Том 1, с. 200-217.

16. Ушкалов Леонід, *Що таке українська література*. Есеї, Львів: Видавництво старого лева 2016, 200 с.

17. Хоменко Олександр, Погребенник Володимир, *Метатекст Києва в національному письменстві: українознавчі виміри державницького звучання «Міста Премудрості Божої»*, [у:] *Українська література в системі українознавства*, Київ 2004, с. 251-321.

18. Хропко Петро, *Романи І. Нечуя-Левицького з життя інтелігенції, «Українська мова та література в школі»* 1988, № 11, с. 3-10.

19. Шевельов Юрій, *Вибрані праці*, Том 2, Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська Академія» 2008.

20. Шевченко Тарас, *Твори: У 5-ти томах*, Київ: Дніпро 1984-1985.

**Oleksandra Chorna**

**MYTHOLOGY OF CALENDAR TIME  
IN RITUAL AND RITUAL TEXT**

Vasyl' Karazin Kharkiv National University, Ukraine

**Олександра Чорна**

**МИТОЛОГІЯ КАЛЕНДАРНОГО ЧАСУ  
В РИТУАЛІ Й ОБРЯДОВОМУ ТЕКСТІ**

*Abstract:* The article considers the traditional ideas about the time of Ukrainians, in particular, their influence on the organization of calendar cycles and mythopoetic features of the relevant ritual songs.

It is observed that the folk calendar tradition is based on the notions of cyclicity and heterogeneity of time, which corresponds to the peculiarities of mythological thinking. The year is divided into socio-mythological segments, which are related to the economic activities of the people, religious practices and important social processes. The semantics of the calendar time determines the division of annual rites into two main cycles: autumn-winter and spring-summer. Each of the cycles has a number of leading calendar themes and motifs.

Ritual songs are marked by belonging to a particular calendar cycle, and their linguistic design is due to a certain mythopoetic semantics. An in-depth analysis of the verbal component of the rite allows us to trace the development of the calendar tradition and reconstruct important fragments of the mythological model of the world of Ukrainians.

*Keywords:* time, folk calendar, ritual cycle, calendar ritual songs, ritual motive

Різноаспектні дослідження традиційних народних культур, ґрунтованих на мітологічному сприйнятті світу, є актуальною проблемою сучасної науки. Категорія часу належить до базових параметрів опису кожної світоглядної системи. На сьогодні аналізові текстів календарно-обрядової культури крізь призму темпоральних уявлень присвячено чимало наукових праць (див. роботи Тат'яни Аґапкіної [1], Людмили Ві-

ноградової [3], [4], Анатолія Іваницького [7], Светлани Толстої [16], Ніколая Толстого [17] та інших). Дослідники висувають концепції архаїчного сприйняття часу, з'ясовують первісний сенс обрядів, мотивів, символів, пов'язаних із мітологією календарного часу тощо. Однак цілісного дослідження, що розкриває вплив системи темпоральних уявлень на структуру календарної обрядовості, висвітлює зв'язки між

семантикою календарного часу, семіосферою свята та поетикою ритуальних пісень, досі бракує.

У нашій статті ми спробуємо висвітлити традиційні календарні уявлення українців, дослідити їхній вплив на організацію календарних циклів і мітопоетичні особливості відповідних обрядових пісень.

Час – фундаментальна онтологічна категорія, співвідносна із категоріями простору, предметности, руху тощо. Згідно із мітологічними уявленнями, час семантично наповнений і неоднорідний; він сприймається як *буденний* чи *святковий*, *сприятливий* чи *несприятливий*, *«чистий»* чи *«нечистий»* [3, 174], [15, 11], [16, 155-156]; *мітологічний* (пов'язаний із творенням світу, закладенням основ життя, «зразковий», космічний, сакральний) та *емпіричний* (історичний, профанний, поточний) [5, 40-43], [11, 11], [12, т. 1, 208-209], [14, т. 1, 448].

На думку дослідників, народна календарна традиція ґрунтується на уявленнях про *циклічність* та *неоднорідність* часу. Так, сама природа спонукала людину до виокремлення ізоморфних узаємопроникних часових кіл (річного, добового, місячного, вегетативного тощо) [17, 27], [16, 156], [14, т. 1, 449]. Із упевненістю можемо стверджувати, що спільно-та, осмислюючи природні ритми, з одного боку, наповнювала мітологічним змістом об'єктивні реалії, з іншого – активно застосовувала концепцію циклічності щодо різних сфер життя.

Звернімося до детальнішого розгляду *календарного часу* – природного річного циклу, який, із погляду традиційних культур, насамперед

членується на два основні сезони (зима та літо), що співвідносні зі щорічним завмиранням й оживанням природи [14, т. 1, 449], [12, т. 2, 19], [18], [10, 134 та інші]. Відповідно до світоглядних уявлень та умов життя спільноти, у межах року виокремлювалися особливі святкові періоди, протягом яких, як уважалось, відбувається змішування земного (профанного) та вічного (сакрального) часу [14, т. 1, 251], унаслідок чого людина може впливати на дійсність, програмувати своє найближче майбутнє, добробут родини та господарства. Для позначення таких ритуально активних періодів дослідники уводять поняття *календарного обрядового часу* [14, т. 1, 251], [15, 10]. Кожне календарне свято, як зазначає Олена Чебанюк, має три етапи: 1) канун свята, коли стираються межі між світами; 2) власне свято: зупиняється профанний час і відбувається відправа сакральної події, у якій беруть участь люди, вищі сили, мітологізовані істоти, пращурі; 3) ритуалізоване завершення сакрального дійства, повернення до профанного часу [18]. Наголосимо на тому, що святковий день чи період ніс у собі як можливості, так і потенційні загрози: проникність кордонів між світом живих та уявленим потойбіччям спричиняла тому, що шкідливі духи, небезпечні мітологічні істоти опинялися у людському просторі [3]. А тому, можемо стверджувати, що саме давні темпоральні уявлення стали поштовхом до виникнення стійкої обрядової практики, усталених норм поведіння зі священним і демонічним.

Усі календарні свята маркують перехідні періоди й об'єднані між со-

бою на смисловому, структурному, функційному рівнях. Таким чином утворюється своєрідна матриця [2, 124] – *народний обрядовий календар*, підґрунтям якого є «астральний цикл, поділений на соціо-мітологічні відрізки» [11, 11]. Це не лише практична часова модель, але й важливий спосіб самовизначення кожної традиційної культури, скарбниці колективної пам'яті: народний календар відбиває ключові етапи господарської діяльності людей, суспільно та релігійно значущі періоди, зокрема регламентує фази піднесення та спаду обрядової активності [14, т. 2, 442], [6, 268-269].

Поняття народного календаря діалектично пов'язане із поняттям *календарної обрядовості* як «драматично-поетичної системи ритуалів магічного значення, що супроводжуються відповідними поетичними текстами сакрального змісту» [10, 107]. Так простежується своєрідний послідовний зв'язок: *уявлення про календарний час – народний обрядовий календар – календарна обрядовість як синкретична система – календарно-обрядова пісня як вербальний компонент обряду*.

У процесі тривалого побутування пісня стає ключовим компонентом календарного ритуалу, залишаючись глибоко вкоріненою в мітологічний світогляд і зберігаючи зв'язок із кожним етапом розвитку календарної традиції українців. У зв'язку із цим цікаво прослідкувати, як текст корелює із мітологічними часовими уявленнями та обрядовою сім'юсферою.

Учені та збирачі фольклору давно спостерегли, що пісні певного календарного жанру виконуються

протягом суворо визначеного календарного періоду або приурочені до конкретного свята та слугують для розмежування календарних подій [1, 9-10], [7, 20]. Причому сплески обрядової активності безпосередньо пов'язані із природними астрономічними ритмами. Обрядова структура річного календарного кола узгоджувалася із рухом сонця й містила чотири визначальні часові рубежі: весняне й осіннє рівнодення, зимове та літнє сонцестояння. Очевидно, за язичництва вони мали своє позначення й пов'язувалися із активністю тих чи тих мітологічних істот. Наприклад, у досліджуваних колядкових текстах відбито вірування в те, що певні свята, яких ушановують взимку, навесні, влітку чи восени, керують природними процесами, спричинюють зміну пір року: «А йик затрубив бай свйитий Дмитро. / Земльи замерзла, ліс засушим си. / А йик затрубив свйитий Микола, / То всі си гори бай забілили!» [20, 60]; «Святе Юриє землю одомкає, / Святий Петро жито зажинає» [19, 337]. Проте, як наголошують дослідники, саме зимове та літнє сонцестояння, позначені у християнізованому календарі як свято Різдва та день Івана Купала відповідно, осмислювалися як особливо магічні часові переходи, своєрідні полюси, із якими й були пов'язані піки обрядової активності [17, 32-33]. Загалом обрядові наспіви відповідали цим діаметрально протилежним точкам й утворювалися за принципом відмінності, що підтверджує їхню приуроченість до фаз сонячного циклу [7, 20]. Саме тому, на нашу думку, доцільно виокремлювати два типологічно відмінні

обрядові комплекси: осінньо-зимовий і весняно-літній.

Сакральним центром осінньо-го-зимового циклу є *різдвяно-новорічні обряди*, що супроводжувалися виконанням колядок і щедрівок. Це була своєрідна «точка входження» у річне календарне коло [7, 20]. *Весняно-літня* обрядовість уміщує низку ритуально значущих періодів (зустріч весни, Великдень, Русалії, або Троїцький тиждень) і завершується купальськими гуляннями, що позначають пік розквіту природи й водночас початок спаду сонячної активності. Такий поділ відбиває також особливості господарської діяльності: зимові святкування знаменують наближення аграрного сезону, а літні – маркують завершення основних землеробських робіт і перехід до збирання урожаю.

Провідні теми й мотиви календарної обрядовості (аграрні, матримоніальні, поминальні, метеорологічні, демонологічні та інші) варіюються залежно від циклу, характеризуються різною інтенсивністю вияву, що, безумовно, відбивається на мовному оформленні та символіці ритуальних текстів.

Розгляньмо, як мітосемантичні особливості обрядових циклів, спричинені календарними уявленнями, віддзеркалюються у відповідних піснях.

За нашими спостереженнями, у досліджуваних текстах темпоральні складники обряду позначені позитивною конотацією зі вказівкою на реальний час виконання дії: «*Святий вечір, добрий вечір, / Добрим людям на весь вечір!*» (колядка); «*Дівчаточка-вороб'ята,.. / Та виходім на травичю в добрий час*» [8, 159]

(веснянка); «*Сьогодні, матінко, Петрів день, / Пусти мене погуляти...*» [8, 345] (петрівчана пісня). Можемо стверджувати: опозиція «сприятливий – несприятливий» час, що притаманна більшості фольклорних творів, у календарних піснях фактично відсутня. Це, очевидно, пов'язано із актуалізацією священного часу під час проведення обряду [5, 57].

Попри розмежованість у часі, спільною для обох циклів є тема новоліття: узимку святкують початок нового календарного року, а навесні відбувається видиме відродження природи.

Зимова обрядовість яскраво демонструє такі головні ідеї періоду новоріччя, як оновлення світу, реалізація первісного часу, виникнення космосу з хаосу, народження сонця. Новий рік відтворює космогонію, при цьому «створюється» і час, коли люди все «починають спочатку» [5, 69], [12, т. 1, 208-209]. Ці уявлення відбито, зокрема, в архаїчних колядках про створення світу: «*Коли не було з нащада світа, / Тоді не було неба, ні землі, / А но лем було синее море,.. / Три голубоньки радоньку радять, / Радоньку радять, як світ сновати*» [9, 43]. Можемо припустити, подібні тексти були поверненням до першопочатку, до моменту створення світу – з метою відновити світову гармонію, правічний лад, священні традиції. Порівняймо із текстом про сходження *ясної зірничі* на землю: «*Куда ти ідеш, ясна зірниче? / Іду від Бога, іду на землю, / Іду на землю, іду на села / Людем на хвалу перевідати: / Ци так і тепер, йик з стародавна? / Йик з стародавна, йик з первовіку? / Ци ситьи меди свйитій вечері?..*» [20, 156].

Під час різдвяно-новорічних святкування магічно закладаються основи подальшого року, здійснюється продукування бажаного, зокрема господарського достатку та сімейного добробуту: «...Землю попахати, дочку віддати, / Пива наварити. / Пива наварити, сина оженити / Да й гарно погуляти. / На той рік дождати!» (колядкове побажання господарю) [9, 66]; «Вийдіть із хати гостей звітати: / Бо бджілки ж вам ся всі пороїли, / По три роїки усі пустили, / А на рік будуть чом по чотири» [9, 66]. Очевидно, применник *на* в останньому тексті вживається на позначення відрізка часу, на який поширюється результат обрядової дії; *на рік* = протягом року.

Продукувальні мотиви, пов'язані із пробудженням природи та новим господарським сезоном, спостерігаємо й у веснянках: «Що ж ти нам, весно, принесла? / – Принесла я вам літечко, / Ще й рожевую квіточку» [8, 149]; «...Принесла я вам ягнятко, / Ще й маленьке телятко» [8, 150]. Особливістю весняно-літніх пісень є яскраво виражені «спонукальні» мотиви [1, 695], звернені до сил природи: «Любі наші огірочки, завивайтеся, А молоді молодчики, женихайтеся...» [8, 78], «Ой дощичку, поливальчику, / Поливай, поливай, / Козаченько до дівчиноньки / Прибувай, прибувай» [8, 66]. Це яскравий вияв віри в магічну силу слова: людина прагне активізувати природні процеси, пришвидшити вегетацію рослин. Також, як бачимо із вище наведених текстів, продукувальні мотиви тісно переплітаються з еротичними та шлюбними. У мітологічній свідомості плодючість землі і живих істот – речі неподільні

[14, т. 4, 73-74]; залицяння, любовні стосунки є засобом примноження врожаю, а позитивні зміни у природі сприятливо впливають на суспільні процеси.

Звернімося до ще одного важливого мотиву календарних обрядів – поминального. Він більшою чи меншою мірою присутній у кожному календарному святі, проте обрядові цикли відбивають аспекти поминальної тематики дещо по-різному. Узимку «контактували» із померлими батьками, дідами, тоді як весняно-літній період пов'язаний із поминанням тих, хто пішов із життя у молодому віці. Це узгоджується із традиційною символікою: зима асоціюється зі старістю, весна – із молодістю [4, 116]. Так, колядники в давнину сприймалися як потойбічні гості, померлі предки, що повертаються до осель своїх родичів. Це засвідчують, зокрема, тексти колядок, у яких виконавці обрядових обходів виступають в образі блудців, тобто подорожніх, мандрівників (між світами): «Блудило блудців сімсот молодців / Та й приблудило до брата Івана...» [9, 182]. Обрядові пісні весняно-літнього циклу натомість насичені демонологічними мотивами, що частково пов'язані із поминанням передчасно померлих людей. Наприклад, існує значна кількість повір'їв про русалок – небезпечних мітологічних істот. Уважалось, що це душі трагічно загиблих [14, т. 4, 496], [13, 70]; вони здатні зашкодити людині, залоскотавши її до смерті, особливо на Русальному тижні (після Трійці). Подекуди влаштовувалися проводи русалок за село, за межі *свого* простору, такий обряд супроводжувався відповідними на-

співами: «Проведу *русалку*, проведу, / До зіленого мураву, / Да й шипшиною закалю, / Да й асінаю заламлю» [13, 72]. Зауважимо, що згаданий образ мав амбівалентний статус. Русалок боялися, проте вони виконували функцію, що властива предкам: охороняли рослинність, сприяли землеробству [7, 68].

Після святкування Івана Купала потойбічні сили, виконавши свою функцію забезпечення врожайності, мають покинути людський світ. Календарні обряди забезпечували таке очищення. Як приклад наведемо купальську пісню: «*Купалочка* скупалася, / На березі сушилася. / Окропом очі завішала, / Ріпою зуби затикала. / Та й тому ж люде дивуються. / – Та не дивуйтесь сьому, люде, – / Я ж бачила дивніше: / Що *щука-рибка* кросна ткала. / А *рак-неборак* цівки сукав...» [8, 383]. Купалочка, очевидно, заміщує образ русалки, а сам текст із описом «дива», як припускаємо, виконувався із апотропеїчною та відгонною метою [14, т. 5, 559].

Літні обряди характеризуються не лише семантикою «проводів» нечистої сили і духів із людського простору, але й мотивами знешкодження відьом, які, хоч і належали до людського світу, були наділені незвичайними здібностями і могли завдати серйозних збитків: «Хто не піде на Купало, / Щоб йому ноги поламало,.. Да ідіть, хлопці, смоли брати, / Відьміні очі заливати, / Щоб по ночах не ходили, / Чужих коров не доїли» [8, 383-384]. Уважалось, що до купальського очисного вогнища не приходили лише відьми. У святковий час вони могли перетворюватися на тварин (собаку, кішку,

жабу, мишу тощо) і у такій подібності проникати до осель і господарських приміщень із метою нашкодити, найчастіше відібрати молоко у корів [6, 92], [4, 230-233]. У зв'язку з цим широко побутувала практика калічення та знищення тварини, яку вважали оберненою відьмою, що відбито в текстах: «*Наши хлопці-жабокольці*, / *скололи жабу* на колодці» [19, 221], «*Ішли дівки* на гаївку, / *Злапали си чорну кітку*. / *Нім ся хлопці* позбігали, / *Дівки кітку розірвали*» [8, 188]. Очевидно, що тваринна символіка купальських пісень збігається із мітопоетичною семантикою календарного періоду й підпорядкована вигнанню всіляких нечистих сил із людського світу.

Отже, семантика календарного часу є суттєвим зв'язком річного обрядового кола, що зумовлює циклізацію обрядів у межах ритуального календаря, а також впливає на образи й мотиви відповідних ритуальних текстів. Обрядові пісні відзначаються виразною приуроченістю до двох головних фаз сонячного циклу, а їхнє мовне оформлення зумовлене певною мітопоетичною семантикою.

## Bibliography and Notes

1. Агапкина Т. А., *Мифопоэтические основы славянского народного календаря: Весенне-летний цикл*, Москва: Индрик 2002, 814 с.

2. Байбурын А. К., *Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов*, Санкт-Петербург: Наука 1993, 253 с.

3. Виноградова Л. Н., *Мифология календарного времени в фольклоре и веро-*

ваннях славян, [в:] *Славянский альманах*, Москва: Индрик 1997, с. 143-155.

4. Виноградова Л. Н., *Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян*, Москва: Индрик 2002, 431 с.

5. Еліаде Мірча, *Священне і мирське*, Київ: Основи 2006, 116 с.

6. Жайворонок Віталій, *Знаки української етнокультури*, Київ: Довіра 2006, 703 с.

7. Іваницький Анатолій, *Обрядові пісні та їх генеза*, [у:] *Український обрядовий фольклор західних земель*. Музична антологія / Упорядкування А. Іваницького, Вінниця: Нова Книга 2012, с. 8-54.

8. *Ігри та пісні: Весняно-літня поезія трудового року* / Упорядники О. Дей, А. Гуменюк, Київ: Академія Наук України 1963, 671 с.

9. *Колядки та щедрівки: зимова обрядова поезія* / Ред. О. Дей, Київ: Наукова думка 1965, 804 с.

10. Лановик Мар'яна, Лановик Зоряна, *Українська усна народна творчість*, Київ: Знання-Прес 2006, 591 с.

11. *Логический анализ языка: Язык и время* / Ред. Н. Арутюнова, Т. Янко, Москва: Индрик 1997, 351 с.

12. *Мифы народов мира: энциклопедия*: В 2-х томах / Ред. С. Токарев, Москва 1987-1988.

13. Пархоменко Тетяна, *Календарні звичаї та обряди Рівненщини*, Рівне 2008, 198 с.

14. *Славянские древности: этнолингвистический словарь*: В 5-ти томах, Москва 1995-2012.

15. Сокіл Галина, *Обхідні календарно-обрядові пісні українців: структурно-семантичний та естетичний аспекти*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.07, Львів 2003, 24 с.

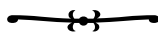
16. Толстая С. М., *Мифология и аксиология времени*, [в:] *Семантические категории языка культуры*, Москва 2010, с. 155-173.

17. Толстой Н. И., *Мифология и магия времени*, [в:] *Очерки славянского язычества* / Ред. С. Толстая, Москва: Индрик 2003, с. 27-75.

18. Чебанюк Олена, *Україна, держава: календарні обряди*, Web. 22.04.2019. <<http://www.history.org.ua/?termin=1.7>>.

19. Чубинский Павло, *Матеріали и изслѣдования этнографическо-статистической экспедициі въ Западно-Русскій край*, Санкт-Петербургъ 1872, Томъ III, 488 с.

20. Шухевич Володимир, *Гуцульщина: У 5 частинах, Частина 4*, Львів: Наукове Товариство імени Шевченка у Львові 1904, 302 с.





**Daryna Hladun**

**INTERACTION PECULIARITIES OF LITERARY AND VISUAL  
COMPONENTS OF PERFORMANCE *ENDLESS JOURNEY, OR AENEID***

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

**Дарина Гладун**

**ОСОБЛИВОСТІ ВЗАЄМОДІЇ ЛІТЕРАТУРНОЇ ТА ВІЗУАЛЬНОЇ  
СКЛАДОВОЇ ПЕРФОРМАНСУ *БЕЗКІНЕЧНА ПОДОРОЖ, АБО ЕНЕЇДА***

*Abstract:* The article is dedicated to the research on literary performance *Endless Journey, or Aeneid* by artist and director Olha Mykhayliuk, writer Yuriy Andrukhovych, musicians Mark Tokar and Viktor Novozhylov, visual artists from *VJ group CUBE* first made on 17 May 2017 as a part of the Festival *Book Arsenal-2017* program. The article discusses both visual and literary components of the performance. The study concludes that the whole text has a structure similar to drama monologue. The text itself is mostly a collage of parts of previously existing poems and essays that function in literary discourse as separate literary works by Yuriy Andrukhovych and Ivan Kotliarevskiy. Visual component consists of video projection and performers' actions and mostly results from the text.

*Keywords:* performance, literary performance, Yuriy Andrukhovych, Ivan Kotliarevskiy, *Aeneid*

Наприкінці ХХ ст. українське суспільство зазнало суттєвої трансформації. Володимир Даниленко пов'язує її з проголошенням незалежності України. Тамара Гундорова підкреслює важливість дещо ранішої події – вибуху на Чорнобильській АЕС [2, 9]. Науковці сходяться на тому, що зміни, які відбувалися в українському суспільстві в означений період (кінець 1980-х – початок 1990-х), вимагали, зокрема, ревізії канону української літератури. Так, Ярослав Поліщук наголошує на гострій потребі переоцін-

ки колоніального та доколоніального минулого й акцентує важливість окреслення нових векторів розвитку художньої літератури, що відповідали б тогочасним реаліям та суспільним запитам, серед яких – пошук «нового формату взаємодії [тексту] із читачем» [6, 8-10]. Одним із таких форматів стає літературний перформанс, що випав за рамки офіційної літературно-мистецької парадигми радянської доби.

Літературний перформанс, маргіналізований у Советському сою-

зі, був реактуалізований в Україні у 1980 – 1990-х роках, зокрема, діяльністю літературного об'єднання *Бу-Ба-Бу*, яке наприкінці 1990-х науковиця Олександра Грицак досліджує в соціологічному ключі й називає «поетичною групою» («poetry group») [10, 71-77], а літературознавець Михайло М. Найдан визначає як «групу літературного перформансу» («literary performance group») уже на початку 2000-х [11, 24]. Більш ґрунтовно явище сучасного українського літературного перформансу в 2010-х досліджує Ірина Нечиталюк, яка зосереджує увагу переважно на візуальному та мультимедійному складниках літературних дійств Сергія Жадана, Тараса Прохаська, Юрія Андруховича [5, 53-55].

У запропонованій статті ми окреслимо літературний перформанс як новий формат взаємодії тексту з читацькою та глядацькою аудиторією. Матеріалом дослідження став літературний перформанс за участі Патріярха *Бу-Ба-Бу* Юрія Андруховича *Безкінечна подорож, або Енеїда* [9]. Ми спробуємо, використовуючи методи безпосереднього та опосередкованого спостереження, описовий, аналітичний та синтетичний на прикладі перформансу *Безкінечна подорож, або Енеїда* розглянути особливості функціонування текстового й літературного складника дійства; окреслити особливості взаємодії текстового та візуального компонентів перформансу; виявити принципи організації текстового і візуального складників дійства.

Літературний перформанс *Безкінечна подорож, або Енеїда* вперше відбувся 17 травня 2017 року в рамках фестивалю *Книжковий Ар-*

*сенал-2017*. У перформансі взяли участь письменник Юрій Андрухович, мисткиня й режисерка Ольга Михайлюк, музики й композитори Марк Токар і Віктор Новожилов, а також Сергій Пілявець (відомий як *VJ Glow*, учасник *VJ group CUBE*). Окрім перформансу у просторі ДП *Національний культурно-мистецький та музейний комплекс «Мистецький Арсенал»*, протягом 2017 – 2019 років відбулося ще 11 реперформансів (повторних виконань перформансу зі змінами або без). Найбільша кількість *реперформансів* (8) припала на 2018 рік, найменша (1) – на 2019. Упродовж 2017 року відбулося 2 реперформанси. Географія дійств досить широка. Реперформанси відбулися у Донецькій (3), Луганській (2) та Івано-Франківській (2) областях, а також у містах Києві (1), Полтаві (1), Харкові (1) і Хмельницькому (1). Повторюваний характер дійства дозволяє розглядати його як тиражоване явище, подібне до серійних літературних перформансів *Стихійні, Розділові, AETHER: медіяколлаборація в режимі реального часу* тощо. Характеризуючи «світову моду» на серійні інтермедіальні проекти, мистецтвознавиця Розалінд Краусс говорить про їхній тісний зв'язок із «глобалізацією образу», пов'язаною із включенням мистецтва у капіталістичну систему [3]. Повторення перформансу дозволяє зробити його доступним більшому колу глядачів, проте зменшує унікальність окремого дійства. Додаткову валідність реперформансу можуть надати відмінності у структурі дійства та/або новий локальний контекст. У структурі тексту *Безкінечної подорожі, або Енеїди* зміни відбулися після другого

реперформансу. Тривалість наступного виконання зросла на 20–30%, порівняно із попередніми, і надалі залишилася без змін. Як повідомила Ольга Михайлюк, у першій редакції тексту була відсутня тема війни. Припускаємо, що поява другої редакції пов'язана, зокрема, із позамистецькими чинниками, оскільки вона постала перед туром у прифронтові міста [4]. Втім, локальний контекст *Безкінечної подорожі, або Енеїди*, впливав переважно на сценографію та рецепцію дійства, і значно менше на текст.

Наразі першу редакцію тексту *Безкінечної подорожі, або Енеїди* вважаємо втраченою, тому літературний складник перформансу аналізуємо за другою редакцією, отриманою від Ольги Михайлюк 12 червня 2018 року у формі комп'ютерописного електронного документу, що налічує 16 аркушів [9]. Означений текст є монологом. Він рясніє референціями й саморефлексіями наратора. Домінантною стилістичною формою у тексті є центон. Гетерогенні частини тексту поєднані способом сурядності за принципом колажу [8, 67-68]. Назва перформансу є алюзією на назви поетичного диптиха Юрія Андруховича *Загибель Котляревщини, або ж Безкінечна подорож у безсмертя* та поеми Івана Котляревського *Енеїда*.

*Літературну основу* другої редакції перформансу складають:

1) уривки з *Енеїди* Івана Котляревського: частина 1, вірші: 53-57, 63-66 [9, 13-15]; частина 3, вірші: 44-50, 68, 70-74, 77-82 [9, 6-9], 82, 84-93 [9, 10-12]; частина 4, вірші 1-2 [9, 2]; частина 5, вірші: 94, 126 [9, 4]; частина 6, вірш 144 [9, 5].

2) поезії Юрія Андруховича *Поет запитує* [9, 1], *Загибель Котляревщини, або ж Безкінечна подорож у безсмертя* [9, 4; 9, 16], *Ваня Кайн* [9, 5], *Павло Мацапура, злочинець* [9, 9-10];

3) уривки есеїв Юрія Андруховича *Виклик провінціяла* [9, 2-3; 9, 15], друга частина есею *What Language are You from* [9, 3-4; 9, 15-16]).

Композиційно дійство складається з трьох актів: 1) подорож Полтавою; 2) Пекло (з інтерлюдією *Павло Мацапура, злочинець*); 3) ода Дідоні [7]. Поділ на акти в тексті не маркований.

Наратив першого акту пов'язаний із постаттю й біографією Івана Котляревського; другого – із перебуванням Енея у пеклі; третій акт присвячений Дідоні. Текст Івана Котляревського домінує у другій частині дійства, у якій також переважає поетичне слово (29 віршів із третьої частини *Енеїди* Івана Котляревського: 44-50, 68, 70-74, 77-82, 84-93 [9, 6-12] і поезія Юрія Андруховича *Павло Мацапура, злочинець* [9, 9-10]). Водночас, *Пекло* всуціль центонне і не містить унікального (написаного для перформансу і раніше не оприлюдненого) тексту, що наявний у першому і третьому актах, і, переважно, пов'язаний із прозовими фрагментами монологу Юрія Андруховича.

Текст комп'ютеропису не атрибутований і не датований. Втім, із огляду на назву файлу *enejida\_new\_poltava.docx* [9] та час отримання документу (12 червня 2018 року), вважаємо, що його створено або поновлено для перформансу в Полтаві, що відбувся 9 червня 2018 року. Отже, текст може бути датований періодом між 28 березня (дата реперформансу у місті Маріуполь) і 9 червня

2018 року (дата наступного реперформансу у м. Полтава). Встановлено також, що співавторами літературної складової перформансу *Безкінечна подорож, або Енеїда* стали Ольга Михайлюк і Юрій Андрухович [4], який постає перед глядачами «Іваном-Юрієм Андруховичем-Котляревським» [1]. Артикульована дуальність Андрухович-Котляревський нагадує про бубабістський карнавал, проте, герой-наратор розриває коло іронічного самоповторення за допомогою чуттєво-сентиментального досвіду.

*Візуальна складова перформансу* утворена неоднорядними елементами: відеопроєкцією і діями перформерів [на сцені].

*Відеопроєкція* створена *VJ group CUBE* (зокрема, Сергієм Пілявцем) на основі:

1) світлин, знятих Ольгою Михайлюк у 2017 році в Краєзнавчому музеї ім. В. Кричевського, Музеї-садиби І. Котляревського, Художньому музеї ім. М. Ярошенка, публічному просторі м. Полтава;

2) репродукцій малярства, графіки та кераміки А. Базилевича, М. Дерегуса, В. Корнієнка, Г. Нарбута, П. П. Рубенса, В. Тернера, Дж. Б. Тьєполо, М. Ушакова-Поскочина, В. Щербини та ін.

Відеопроєкція у першому і третьому актах переважно складається зі світлин, що лінійно змінюються у форматі слайд-шов і виконують функцію ілюстративного матеріалу [до тексту]. Динаміка зображення зростає з наближенням другого акту (кульмінації дійства) і спадає до кінця третього акту.

У першому акті, коли вперше лунає уривок *Енеїди* Івана Котляревського, звук голосу Юрія Андрухови-

ча спотворюється за допомогою звукових ефектів, а оскільки це — перший і другий вірші четвертої частини *Енеїди*, насичені макаронічною мовою, то звукові ефекти додають абсурдності звучанню тексту й ще більше ускладнюють його сприйняття. Водночас, на екрані з'являються та рухаються мініатюрні світлини із репродукціями видань творів Котляревського різних років та фотокопії рукописів письменника. Малий розмір зображень та їхній динамічний рух утруднює прочитання тексту на екрані, подібно до того, як сприйняття макаронічної мови ускладнюють звукові ефекти.

Вдруге макаронічна мова лунає майже наприкінці першого акту під час виконання поезії Юрія Андруховича *Загибель Котляревщини, або Подорож у безсмертя* [9, 4]. Тоді ж слайд-шоу вдруге переривається, зображення стає динамічним і на чорному тлі з'являються векторизовані зображення численних келихів та пляшок, а також рухомий текст: «пили сивуху», «мед пиво», «горілка», «калганка», «варенуха», «чикилдиха», «цебри сивушки», «повнії діжки», «півквартівка» (слова і слововосполучення, пов'язані з бенкетом, описаним в *Енеїді*).

Наступна поява рухомого зображення маркує початок другого акту. Його структура композиційно поділена на дві частини інтерлюдією (у тексті – віршем Юрія Андруховича *Павло Мацапура, злочинець* [9, 9-10]), під час якої візуальна складова перестає буквально ілюструвати текст, натомість вибудовує окремий метафоричний наратив. Цей вірш є кульмінацією дійства і маркує якісну зміну зображення, у якому до кінця *Пе-*

кла домінуватиме колір [а не форма, як у решті дійства].

У третьому акті відеопроєкція має менш динамічний характер: зображення переважно послідовно змінюються у форматі слайд-шов.

Тож, візуальна частина дійства, пов'язана із відеопроєкцією, є неоднорідною і переважно буквально (рідше – метафорично) ілюструє текст.

Окрім того, важливу роль відіграють *фігури перформерів*. Ступінь вагомості й помітності фігур змінюється протягом дійства. Так, Юрій Андрухович – домінантна та, головню, статична фігура протягом першого і третього актів. У другому акті його голос, переважно, лунає у записі, натомість переважають фігури Сергія Пілявця (до інтерлюдії) та Марка Токаря (після інтерлюдії), плястична імпровізація якого завершує другу частину дійства.

Співавторами візуальної складової перформансу, відтак, є не лише Сергій Пілявець та Ольга Михайлюк, як зазначено у статтях та на афішах дійства [1], але також Юрій Андрухович і Марк Токар, як фігури, що беруть безпосередню участь у перформансі.

Отже, характер взаємодії текстової і візуальної складової літературного перформансу *Безкінечна подорож, або Енеїда* змінюється протягом дійства від статичних поз до динамічної плястичної імпровізації перформера; від ілюстрування тексту до динамічного відеоарту (трансльованого на відеопроєкції) й утворює паралельне смислове поле.

Проаналізувавши особливості організації текстового та візуального складників дійства, відзначимо, що

в контексті творчої практики Юрія Андруховича, *Безкінечна подорож, або Енеїда* пов'язана, переважно, не зі створенням принципово нового тексту, а з посмодерністською рекомбінацією написаного раніше. Порівнюючи текст і його виконання, відзначу, що Юрій Андрухович читає монолог майже дослівно, що споріднює даний перформанс із театральною постановкою. Посилую цю спорідненість також деклярована ієрархія творчої групи, характерна для театру (наявність режисерки, чіткий розподіл обов'язків у колективі) [1]. Втім, ця структура є досить плястичною і номінальною, як ми переконалися на основі зіставлення заявленого та фактичного авторства окремих складників дійства. До того ж, у *Безкінечній подорожі, або Енеїді* перформери не приміряють на себе маски інших, що підкреслює відсутність костюмів, гриму тощо. Тож, попри наявність ознак вистави, *Безкінечна подорож, або Енеїда* є перформансом (зокрема, літературним, оскільки літературний медіа у ній є домінантним і визначає інші). Розглядаючи даний текст як окремий літературний твір, слід відзначити його подібність до тексту літературного перформансу *AETHER: медіа-колаборація в реальному часі*. Втім, вивчення і порівняння комп'ютерописів текстів цих та інших сучасних українських літературних перформансів є матеріалом для подальших досліджень, що нададуть можливість більш повно осмислити явище літературного перформансу в Україні та його роль у літературно-мистецькій практиці окремого автора або колективу авторів, а також простежити динаміку розвитку даного різновиду

літературного тексту й більш повно осмислити літературний перформанс як нового формату взаємодії письменника з читачем.

### Bibliography and Notes

1. *Безкінечна подорож, або Енеїда. Мультимедійний колаж*: Web. 15.11.2018. <<https://artpole.org/projects/eneida/>>.

2. Гундорова Тамара, *Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн*, Київ: Критика 2005, 263 с.

3. Краусс Розалинд, *“Путешествие по Северному морю”: искусство в эпоху постмедиаальности*, Москва 2017, 104 с.

4. Михайлюк Ольга, *Повідомлення Дарині Гладун від 25 серпня 2019 року*, приватний архів авторки.

5. Нечиталюк Ірина, *Український літературний перформанс*, [у:] Вісник Одеського національного університету, Серія:

Філологія, Том 19, Випуск 2(8), Одеса 2014, с. 49-57.

6. Поліщук Ярослав, *Реактивність літератури*, Київ: Академвидав 2016, 192 с.

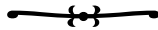
7. Семенік Оксана, *По той бік «Енеїди»*, Web. 30.04.2019. <<http://artmisto.net/2017/06/14/po-toy-bik-enejadi/>>.

8. Шаповал Мар'яна, *Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми*, Київ: Автограф 2009, 352 с.

9. *enejida\_new\_poltava.docx*, 2 редакція, з приватного архіву авторки, 16 арк.

10. Нрысак Alexandra, *The Coming of 'Chrysler Imperial': Ukrainian Youth and Rituals of Resistance*, [in:] *Harvard Ukrainian Studies* 1997, № 21, pp. 63-91.

11. Naydan Michael M. *Ukrainian Literary Identity Today: The Legacy of the Bu-Ba-Bu Generation after the Orange Revolution*, [in:] *World Literature Today* 2005, Volume 79, № 3/4, pp. 24-27.



**Liudmyla Marchuk**

## **INVECTIVE AS AN ETHNOCULTURAL PHENOMENON OF MODERN UKRAINIAN FICTION PROSE**

Ivan Ohienko Kamianets-Podil'skyi National University, Ukraine

**Людмила Марчук**

## **ИНВЕКТИВА ЯК ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПРОЗИ**

*Abstract:* The article is devoted to the analysis of invective vocabulary and its defining it as an ethnocultural phenomenon of modern Ukrainian fiction. Researching of fiction text allows us to assert the connection between pragmatic and functional features of invective. The socio-psychological reasons for the spreading of non-normative speech constructs include the features of modern process of socialization, characterized by aggravation of psychological discomfort, accompanied by an increased tendency to speech aggression.

*Keywords:* invective, conflict discourse, frustration, verbal aggression, intellectualization

Проблема функціонування ненормативної лексики є міждисциплінарною і посідає помітне місце у працях лінгвістів, психологів, психолінгвістів, педагогів. Досліджувалися питання функціонування мови і мовних норм, проблеми побудови та розуміння міжособистісних стосунків, мовленнєвих актів [1], [7], проблеми лихослів'я як соціокультурного феномену [4], [5], [6]. Світлана Форманова в монографії *Інвективи в українській мові* представила аналіз і характеристику української інвективи, систематизувала й узагальнила лінгвістичні розвідки у цій галузі, схарактеризувала інвективу як мовленнєвий

жанр і як тип мовлення, виділивши інтелектуальну інвективу, інвективу в гендерному аспекті, прокльони як національно-специфічний різновид інвективи [13].

У контексті дослідження індивідуально-стильових особливостей використання ненормативних мовленнєвих конструктів особливе місце посідає розуміння інвективної лексики в різних її типологіях. Інвективна лексика – це мова лайок та образ, що відображає семантику статевого символізму [6], [8], [9].

Актуальність теми дослідження визначається невеликою кількістю праць щодо аналізу стилю сучасної постмодерністської прози з позиції

функціонування в ньому інвективної лексики, визначення місця її у сучасному суспільстві, особливостей її як соціокультурного феномену та чіткої класифікації її функцій.

У площині соціально-психологічного аналізу проблеми ненормативної лексики зацікавили дослідників у комунікативній поведінці особистості, остання залишає чимало відкритих питань, зокрема – про походження і побудову лихослів'я у певній соціокультурній ситуації [4], [9], [12].

Зазначається, що соціокультурними чинниками, які зумовлюють міру активності прояву ненормативної лексики, постає, насамперед, ставлення до цього явища та характер його прийняття / неприйняття у певному суспільстві. Микола Махній, цитуючи Ярослава Радевича-Винницького, зазначає, що мовленнєва доброчесність завжди підтримувалася громадськістю, Церквою, суспільними інституціями в Україні [10].

Окреме місце у системі мовленнєвих жанрів належить тим, що спрямовані на конфронтацію комунікантів, ініціюють і підтримують ситуацію конфлікту. У принципі, кожен комунікативну модель можна описати з точки зору наявності чи відсутності у ній конфлікту – саме такий аспект цікавить науку конфліктологію, завданням якої є дослідити механізми виникнення комунікативних конфліктів, їхні причини і спосіб запобігання та вирішення, і врешті – спробувати віднайти найефективніші засоби досягнення толерантності в міжособистісних і суспільних стосунках. У 2019 році опубліковано моногра-

фію Наталії Войцехівської *Конфліктний дискурс в українській художній прозі XX – початку XXI ст.*, у якій окремо авторка присвятила розділ дослідженню функціонування інвективної лексики в дисгармонійному мовленні [2].

Виділитися за допомогою слова – психологічне завдання, яке час до часу ставить перед собою не тільки мистець у широкому розумінні, а й будь-який пересічний мовець. Слово завжди було й буде засобом привернення уваги. Воно повинно прозвучати на тлі загальної норми, стилю спілкування й стилю говоріння. І що нижчий рівень загальної культури, що нижче тло, на якому відбувається спілкування, – міцніше, грубіше та брутальніше має бути слово, яке дозволяє проявити себе як мовну особистість, навіть зі знаком «мінус».

Для дослідження залежності інвективності від денотативного компонента значення було зроблено тематичну класифікацію інвективних лексем у збірнику *Декамерон* сучасних українських прозаїків Софії Андрухович, Любка Дереша, Анатолія Дністрового, Сергія Жадана, Ірени Карпи, Світлани Пиркало, Світлани Повалєєвої, Тараса Прохаська, Наталки Сняданко, Сашка Ушкалова методом суцільної вибірки та охарактеризовано загальний експресивний фон кожної тематичної групи [3]. Саме приклади із творів цих та інших авторів стали ілюстраціями у словнику Лесі Ставицької *Українська мова без табу* [11]. В анотації до словника читаємо: «Словник нецензурної лексики та її відповідників – перший такого штибу фундаментальний лексикон



в Україні – подає точний опис, тлумачення й етимологію понад 5000 обценних слів, висловів, стійких словосполучень та їх евфемізмів, зокрема еротичної лексики та сексуального сленгу, які побутують в усному мовленні, художній літературі, публіцистиці та медіях, у традиційному сороміцькому та сучасному міському фольклорі тощо. До розгляду залучено лексичний матеріал XIX – XX століть, починаючи від словника Білецького-Носенка й *Енеїди* Котляревського і закінчуючи сучасними словниками, творами Юрія Андруховича, Сергія Жадана, Оксани Забужко, Олександра Ірванця, Леся Подерв'янського та інших. Максимально взято до уваги регіональні, діалектні різновиди, а також соціальні, гендерні та вікові властивості вокабулярів» [11, 3]. Проведені спостереження дозволили класифікувати матеріал.

Функційно немаркованою є група лексики зі значенням *ставлення до інших людей*.

Інвективну ознаку несуть лексеми, що стосуються таких груп:

*аморальність*: «І йому стає так сумно, так нестерпно, його охоплює такий бездонний розпач, що він ховає обличчя на грудях лагідної *проститутки* із натрудженими руками, а вона поплескує його по плечах і тихо шепоче “ну-ну”» (С. Андрухович);

*загальна негативна оцінка*: «Без нього я ніколи б не стала тим, ким стала. – *Пихатим стервом?* – пожартувала блондинка. – Королевою естетичної медицини» (Л. Дереш); «Він був підступним, як *змія*, небезпечним, як *орел*, впливовим, як *Гольфстрім*» (Л. Дереш);

*жорстокість, злість*: «Отрута медуз, отрута скатів. Отрута жаб – він казав, що у часи Середньовіччя мене би спалили як *відьму*» (Л. Дереш).

Прагматичний відтінок *сварливе* має тематична група *відсутність розуму*: «– Вона плела дівчинці якісь *дурниці* (певно, геть *вижила з розуму*).

– То що ж вона сказала?

– Не йди до них, бо вони *дурні*.

– Так і сказала? Певно, точно *стара здуріла*» (А. Дністровський); «На твою сторінку на сайті знайомств починають клювати кавалери. Більшість ти ігноруєш, бо тебе дратують *орфографічні помилки* в їхніх оголошеннях чи *дебільні тексти*, які починаються словами “Ой, я зовсім не знаю, що тут писати, це так важко!”, проте відповідаєш на листи серба Зорана і сицилійця Маріо» (С. Пиркало).

Таким чином, інвектива як функційна кляса мовних утворень є певним культурним феноменом соціальної дискредитації суб'єкта через адресований йому дискурс, який може мати форму стійкого мовного звороту, що сприймається адресатом як образливе для нього у тій чи тій культурній традиції.

Інвективні образи виконують роль своєрідного емоційного модулятора міжособистісних стосунків: вони дозволяють індивідові показати свою агресивність, не вдаючись до рукоприкладства.

На нашому матеріалі подибуємо інвективну лексику як у художньому мовленні авторок-жінок, так і в мовленні героїнь та героїв збірника *Декамерон*.

Наприклад, ненормована лексика передає враження від світлини чоловіка в уяві жінки:

«Зоран майже на всіх фото був напівголий і на пляжі...Принц, блін» (С. Пиркало).

За лексико-семантичною класифікацією виділимо такі плясти лексем-інвектив:

1) На визначення поняття *нерозумного*:

«– *Дурена!* – загорлав – і цех наче вибухнув від його гарчання» (С. Андрухович);

«Справедливості ради треба сказати, що і ми з братом Юрою грішили похітами в Галіному безневинно-дурному віці» (І. Карпа);

«Ну й жирна ти *дура...*» (С. Пиркало).

2) На визначення поняття *ненормального / нормального (звичайного)*: «*Псих ненормальний*» (С. Андрухович) (ознака за стійкістю психіки);

«Пітер високий, але не надто, і ви поруч виглядаєте, як *нормальна* пара, а не як два *гуманоїди з антропологічного музею*, що демонструють припустиму різницю в розмірі гомо сапієнс» (С. Пиркало) (ознака за зростом);

«Маріо підманув тебе, прикинувшись знаучим італійцем, а сам – *звичайний паневропейський жлоб без смаку і тонкощів*» (С. Пиркало) (ознака за національністю);

«Маріо постає для вдячної аудиторії, якій є нарешті з чого посміятися, *ідіотом, педофілом і чомусь лікарем-убивцею*» (С. Пиркало) (ознака за кримінальними і соціальними зрушеннями у поведінці людей). Нормативна мораль, як свідчить практика спілкування, не може розповсюджуватися на всі можливі

прояви життєдіяльності індивіда й групи. Саме через таке обмеження вбачається походження випадків ненормативної мовленнєвої поведінки залежно, зазвичай, від рівня культурного розвитку особистості й групи, з якою відбувається контакт.

3) Згадка про різні *сили*:

«– *Fuck*, я не знаю, що робити!» (Л. Дереш).

Спостереження над текстом художньої літератури дозволяють стверджувати про зв'язок прагматичних та функційних ознак інвективної лексики. Так, у групі лексем на визначення «нерозумного» при ідентичності денотативних та конотативних (інтенсивність, емоційність, образність) компонентів значення можуть бути і лексеми презирливих номінацій із просторічної лексики або розмовної.

Напр.: «Ти вперто женеш із голови слова *казліни* Зорана про коротке життя і крокодилів» (С. Пиркало).

Зважаючи на прагматичну спрямованість мовлення, можемо говорити про певні типові одиниці й категорії, якими послуговується суб'єкт у процесі мовлення для досягнення бажаних результатів комунікації чи конкретного комунікативного ефекту. Зокрема, важливим компонентом безпосереднього спілкування є використання мовленнєвих жанрів – типізованих схем мовленнєвих дій, закріплених у суспільному обігу, що мають специфічну притаманну їм тематику, побудову та стилістичне забарвлення. Володіння певним набором мовленнєвих жанрів є невід'ємною складовою комунікативної компетенції мовця.

Мовленнєвий жанр можна представити у вигляді об'ємної моделі, у межах якої мовець komponує менші комунікативні одиниці: конституційні і факультативні мовленнєві акти. Склад конкретної моделі формується залежно від конституації спілкування, особистостей його учасників, крім того, мовець може відразу вносити корективи до побудови жанру, враховуючи моментальну реакцію адресата та власні міркування щодо підсилення ефекту своїх мовленнєвих дій. Мовленнєві жанри є також складовою тактико-стратегічних дій, які мовець реалізує у ході певного дискурсу як цілісного утворення комунікативної діяльності.

Глобальними завданнями спілкування в умовах конфлікту є грубе (часто неаргументоване) змушування до певних дій, які ведуть до реалізації бажань адресанта; висловлення свого незадоволення щодо деяких рис або вчинків адресата; моральна перемога над суперником і зниження рівня його самооцінки тощо.

Наприклад: «Знічев'я ти розповідаєш, як *налякала* Пітера своїми балачками про ножі. Тобі смішно і трохи соромно, що ти намагалася закохатися в таке *сцикло*. Звісно, тільки за два дні до того всі газети писали про тітку, яка відрізала *хрін* своєму чуваку, але, по-перше, за діло, а по-друге, у тебе ж у руках не було жодних ножів!» (С. Пиркало).

Вплив емоційних реакцій середньої сили на поведінку людини добре контролюється її свідомістю. У тих ситуаціях, коли емоційна реакція носить особливо інтенсивний характер і спричиняє у людини част-

кову втрату контролю над собою, що виражається в лементі, вживанні нецензурних виразів, а іноді в незапрограмованих нею заздальгідь, мало обміркованих, імпульсивних учинках, називають афектом.

Існує велика й різноманітна група емоційних станів, які спричинюють уживання інвектив. Це стани роздратованости, невдоволення, тривоги, страху, радості, зворушености, суму. Інші дві групи емоційних станів – порушення або напруга. У першому випадку мається на увазі хвилювання, занепокоєння, тривога, а в другому – стрес. Стан напруги похідний від порушення: він настає тоді, коли порушення доводиться стримувати. Дуже часто саме в стані порушення, частково втрачаючи над собою контроль, людина може дозволити собі вживання нецензурних виразів.

Скажімо, *роздратування* жінки, коли вона визнає про те, що чоловік її зрадив з іншою:

«*Манала* ти цих балканських мачо. Всіх цих іноземців – іспанців, італійців, французів. *Якого трясця* тебе тягне на них?» (С. Пиркало).

Незадоволення чоловіка жінкою, коли вона від нього тікає: «*Фригідна синя панчоха!*» (С. Пиркало).

У результаті цього знімається емоційна напруга, відбувається запобігання емоційного стресу, про шкідливість якого існують безперечні докази. Аналізуючи сказане вище, можемо припустити, що іноді вживання ненормативної лексики може навіть відігравати позитивну роль. Як правило, це вживання у більшості випадків властиве людям більш емоційним, експресивним, і допомагає їм уникнути захворю-

вань, пов'язаних із розладом нервової системи.

У процесі аналізу задеклярованих авторів виділяємо такі найчастотніші функції обценної лексики:

- результат відчуття фізичного або морального приниження: «- Ой бля, – захрипіла від болю і так-сяк звільнила закоцюблені руки з-під заду» (С. Андрухович);

- приниження соціального статусу адресата: «Що ж ми – *тюлені*, без гарячої води жити?!» (С. Жадан);

- засіб вербальної агресії: «- Міліція, спасіть!!! – Починає горланити та, проте «молдаванин»-штангіст враз змушує її замовкнути, зловісно заскреготавши зубами: – Вгоманися, *курвввва...*» (С. Ушкалов);

- відношення до іншої особи із підкресленням негативних рис: «Нія, ні мої діти більше в ту хату ні ногою! *Скупердяйка проклята. Шляк би її трафив з її ковбасою. Най ся вдусить*» (І. Карпа);

- осудження рис іншої ментальної культури: «А є вона лише десь ген за рожевим горизонтом князівства Мустанг чи зеленню якої-небудь *Хуайна-Хуйни*, і всі субститути типу сушеного в запашному диму місцевої кухні м'яса – просто ні се, ні те, ні третє *чортзна-що*» (І. Карпа).

Менш частотними є функції, що:

- згладжуються експресивними морфемами: «...після удару в яке ще кілька хвилин усім тілом відчуваєш неприємний, гидотнений біль» (С. Андрухович);

- визначають рівень освіти через уживання просторічної лексики в ролі інвективів або ірончне ставлення до співрозмовника: «Пам'ятаю лише, що гуцули казали “кубаса”, і коли Люба хотіла підкреслити

чиюсь огрядність (хоча, якщо подумати, сама огрядною не була), то просто й ображено, як то роблять усі діти, називала конкурентку сосискою: – *Сусіска!* Що означало неповноцінність у категоріяльному світі ковбасних виробів» (І. Карпа,); «- Ти як твій тато! – не вгавала мама. – *Керовніки*» (І. Карпа);

- відносяться до дитячих прізвиськ – прозивання: «*Ірка-пірка-ковбаса*, на вірьовочці оса»; «*Ірка-пірка-фрікасе*, на вірьовочці о-се!» (І. Карпа);

- виконують сенсорну функцію: «Геть не так я свого часу сприймала дині й банани. Їхні окремі аромати зливалися в моїй уяві в один-єдиний масний дух, що, своєю чергою, виступав ідеальним реплікантом запаху *гівна*. Я так тоді й називала будь-який гидкий запах пукового чи какового походження: – *Бананові духи*» (І. Карпа);

- замінюють літературні слова, стилізуючи розмовне мовлення кримінальних елементів: «- Послухай, брате, – говорив волохатий, котрий виглядав упослідженим і запеклішим від товариша, – *заїбало чекати*» (С. Жадан).

Значну роль відіграють і певні соціальні настанови – уявлення про жорстокий і повний насильства світ, орієнтація на досягнення високого соціального статусу, ідеалізація успішної і впевненої особистості як людини, здатної дати словесну відсіч тощо. Наприклад: «Піди й видряпай спочатку очі його *шалаві*, потім скажи йому, що він *гандон*, а потім хлопни дверями і йди до нас. Він за тобою побіжить. Побачить тебе з пацанами. Ну, з нами, *бля*, заревнує! Якщо почне нариватися, то ми

несильно його *відпиздимо*, не бійся, для профілактики і спецефекту, як в кіно» (С. Поваляєва).

До соціально-психологічних причин поширення ненормативних мовленнєвих конструктів належать також особливості сучасного процесу соціалізації, що характеризуються загостренням психологічного дискомфорту в ситуації фрустрації, яка супроводжується підвищенням схильності до мовленнєвої агресії.

Приміром, спостерігаємо у художніх прозових матеріалах: «Тобі така *херня* не потрібна. Ти не збираєшся ділити коханця з жодними Сільванами. За кого він тебе має? Та пішов він в *пизду*» (С. Пиркало).

Можливе вживання інвектив, які виконують номінативну функцію, тобто називають людей, які виділяються за якоюсь ознакою із натовпу: «Тієї миті вони помітили побілілу сорокарічну молодицю, що несла пакети з продуктами, засичали на неї, ніби на лисицю, що прокралася в курятник, засвистали, зашуміли, і перелякана жінка мусила чимдуж утікати. Жінка спіткнулась, і з одного пакета продукти висипалися на бруківку: яблука покотилися врізнобіч, а одне зупинилося перед ногами чоловіка з пожовклими гнилими зубами, який брутально розчавив його ногою.

– Я нічого злого вам не зробила, а якщо забажаєте, можу зробити добре, – спокійно сказала до натовпу побіліла жінка, збираючи розсипані яблука й підводячись.

Проте натовп і далі викрикував на її адресу погрози й непристойності, через що вона змушена була відступитися й піти»; «Усі побілілі люди одразу полюбили цього свя-

щеника і ходили лише в його храм, після служби Божої спостерігаючи, як парафіяни з храму навпроти вороже на них зиркали й обзивали «*брудними еретиками*», «*закордонними сектантами*», «*гидкими католиками*», «*нікчемними протестантами*», «*відступниками від істинної віри*» (А. Дністровий)

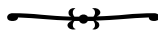
Послаблення рівня саморегуляції призводить до тимчасового обмеження впливу соціальної прийнятності, засвоєння соціально бажаних форм поведінки. Це, у свою чергу, провокує мовну агресію, що часто супроводжується вживанням ненормативної лексики, яка сприймається суб'єктом як адекватна у певній ситуації.

Сучасний художній дискурс значно модернізує тест і розширює функції жаргонізмів, інвектив та метафорично-переносної лексики як засобу стилетворення. Так, ненормативна лексика прямо входить у текст безвідносно до того, чи є це мова дійової особи, чи авторське мовлення. При цьому відсутня жанрова лімітація, і жаргонізм може з'являтися як в оповіданні, так і в філософському есеї, виконуючи оцінну функцію, або концептуальну, тобто вираження власної позиції серед інших собі подібних.

Проблема кількості та класифікації функцій мовної агресії (лихослів'я) не має одноставного вирішення у лінгвістиці, тому перспективу дослідження вбачаємо в аналізі лихослів'я у різних стратах українського суспільства, вікового та гендерного аспектів мовної агресії, етимології лихослівної ідіоматики, антиетикетної невербальної поведінки, графіті та ін.

### Bibliography and Notes

1. Арутюнова Н. Д., *Синтаксические функции метафоры*, [в:] *Известия АН СССР. Отделение литературы и языка*, Москва 1978, Выпуск 3, Том 37, с. 203-262.
2. Войцехівська Наталія, *Конфліктний дискурс в українській художній прозі ХХ – початку ХХІ ст.*, Київ: Наукова думка 2019, 356 с.
3. *Декамерон. 10 українських прозаїків останніх десяти років*, Харків 2010.
4. Жельвис В. И., *Поле брани. Сквернословие как социальная проблема*, Москва 1997, 330 с.
5. Жельвис В. И., *Слово и дело: юридический аспект сквернословия*, [в:] *Юрислингвистика-2: Русский язык в его естественном и юридическом бытии*, Барнаул: Издательство Алтайского университета 2000, с. 194-205.
6. Жельвис В. И., *“Трубость”: проблемы классификации лексики*, [в:] *“Вопросы психолінгвистики”* 2008, № 7, с. 109-113.
7. Золотаренко Тетяна, *Інвектива та її місце в теорії мовленнєвих жанрів*, [у:] *Вісник Київського національного лінгвістичного університету*, Серія: Філологія, Том 18, № 2, Київ 2015, с. 56-62.
8. Кон И. С., *Введение в сексологию*, Москва: Медицина 1989, 336 с.
9. Кон И. С., *Вкус запретного плода*, Москва 1992, 365 с.
10. Махній Микола, *Інвектива: лихослів'я як етнокультурний феномен*, [у:] *Idem, Етноеволюція: науково-пізнавальні нариси*, Київ 2009.
11. Ставицька Леся, *Українська мова без табу. Словник нецензурної лексики та її відповідників. Обсценізми, евфемізми, сексуалізми*, Київ: Наукова думка 2008, 456 с.
12. Тараненко Олександр, *Колоквіялізація, субстандартизація та вульгаризація як характерні явища стилістики сучасної української мови (з кінця 1980-х рр.)*, [у:] *“Мовознавство”* 2003, №1, с. 23-41.
13. Форманова Світлана, *Інвективи в українській мові*, Київ 2012, 336 с.
14. Шейнов Виктор, *Конфликты в нашей жизни и их разрешение*, Минск: Амалфея 1996, 288 с.



**Ruslana Hadiuk**

## **VERBALIZATION OF MODAL SEMANTICS OF REQUEST IN CONFESSIONAL STYLE**

Ivan Ohienko Kamianets-Podil'skyi National University, Ukraine

**Руслана Гадюк**

## **ВЕРБАЛІЗАЦІЯ МОДАЛЬНОЇ СЕМАНТИКИ ПРОХАННЯ У КОНФЕСІЙНОМУ СТИЛІ**

*Abstract:* The article is devoted to the analysis of verbalization of modal semantics of requests in confessional style texts. The attention is focused on the concepts of “prayer”, “sermon”, “songs” as the leading genres of the confessional style of the Ukrainian language and their linguistic and stylistic features. This research paper also determines the peculiarities of verbalization and the functioning of utterances with the modality of the request. There are outlined main means of realization of the request in religious texts, in particular: lexical-grammatical and syntactic. The research material is a selection of interrogative sentences from confessional style texts.

*Keywords:* modality, intention, confessional style, religious style, prayer, request modality

Конфесійний стиль забезпечує функціонування релігії як форми суспільної свідомості і займає особливе місце у парадигмі функційних стилів української літературної мови. Визначальною ознакою конфесійного стилю є визнання сакрального світу, який є протилежним світу реальному, абсолютного ідеалу в суб'єктах сакрального світу. Відмінна риса релігійної свідомості втілюється в особливо набожній тональності, яка є і домінуючою характеристикою стилю. Існування двох світів визначає специфіку релігійної діяльності, направленої

на досягнення земною людиною сакрального світу, тобто спасіння. Відсутність у мовознавстві системного і комплексного вивчення цих категорій, а також антропоцентричні тенденції сучасної української лінгвістики визначили актуальність теми наукового дослідження.

Метою наукової розвідки є створення цілісної концепції вербалізації модальної семантики прохання в конфесійному стилі української мови, дослідження основних засобів її реалізації.

Дослідженням релігійного дискурсу в лінгвістиці активно поча-

ли займатись в кінці ХХ століття. Проте, незважаючи на багатоаспектність вивчення релігієзнавства, у сучасній лінгвістичній науці немає єдиної думки з термінології стилю. Так, серед мовознавців досі дискусійною є назва стилю: Наталія Пуряєва раціональною назвою вважає «церковно-релігійний», Надія Бабич називає варіанти «релігійний» і «богословський», «сакральний» використовують у своїй дослідженнях Тетяна Коць і Василь Німчук, подибуємо назви «культовий» (Віталій Передрієнко) та «канонічний» (Віталій Русанівський), «церковним» називає стиль Володимир Задорожний. Дослідник Ігор Грималовський конфесійний стиль називає християнським. Крім того, дослідник пропонує не використовувати номінацію «конфесія» і ввести термін «релігійний метастиль», який об'єднає язичницькі, християнські, мусульманські, іудейські, буддистські вчення. Мовознавець поділяє аналізований стиль на такі підстили: 1) сакральний (Святе письмо, канонічні молитви); 2) літургійний; 3) проповідницький; 4) науково-конфесійний (наукові праці з богослов'я); 5) художньо-конфесійний (авторські молитви, переспіви біблійних текстів, наприклад, Шевченкові *Давидові псалми*) [5, 170]. У своїй праці *Практична стилістика і культура української мови* Н. Бабич вперше називає стиль релігійним і диференціює його як один із шести функціональних стилів сучасної української літературної мови. Подає короткий аналіз характерних рис стилю, його призначення та можливих сфер функціонування. Н. Бабич свою систему підсти-

лів конфесійного стилю складає з 1) мови канонічної богослужбової літератури, 2) мови тлумачної богослужбової літератури, 3) мови популярної богослужбової літератури, 4) мови проповідей, 5) мови текстів богослужбового піснеспіву, 6) мови методичних текстів, 7) розмовного мовлення священника, 8) богословської публіцистичної літератури [1, 487]. У підручнику зі стилістики (за редакцією проф. Любов Мацько) виділено такі жанри конфесійного стилю: Біблія, Євангеліє, богослужіння, молитва, проповідь, псалом, бесіда, видіння, літургія [8].

У своїй науковій розвідці віддаємо перевагу термінові «конфесійний стиль». Саме таку номінацію стилю знаходимо в енциклопедії *Українська мова*. Цей термін найчастіше бачимо в сучасних наукових дослідженнях провідних дослідників цього стилю – Василя Німчука, Надії Бабич, Наталії Дзюбишин-Мельник, Лариси Шевченко, Володимира Задорожного. Крім того послуговуємось структурою богослужіння, яку вивела Н. Пуряєва. Мовознавиця виділила такі різнофункційні вербально оформлені елементи богослужіння: молитва; проповідь; піснеспів (гимн) [10, 129].

Молитва – звернене до Бога і засноване на вірі благання про допомогу в різних ситуаціях та усвідомлення залежності людини від Бога (Мт. 7 : 7-11).

Алла Кожина розглядає структурні елементи молитви, у структурно-семантичному полі молитву аналізує Тетяна Тарасюк, Ірина Даниленко осмислює парадигму розвитку молитви як літературного жанру, дослідження Світлани Бог-



дан зацентовані на звертаннях у молитовних текстах, Світлана Шабат-Савка розглядає інтенцію сакральності у релігійному дискурсі, Наталія Бриндас вивчає молитву з погляду стилістики. Аналіз жанру молитви та його місце у поетичному дискурсі знаходимо у наукових розвідках Ірини Бетко, Тетяни Белобрової, Тетяни Бовсунівської.

У лексикографічних джерелах подибуємо такі тлумачення терміну «молитва»: «1) дія за значенням молитися; 2) усталений текст, який промовляється, виголошується віруючими при зверненні до бога, до святих» [3]; «усталена словесна формула, змістом якої є звернення до Господа Бога, Пресвятої Богородиці та святих із проханням чи подякою або прославлення священних осіб і подій» [10, 77]. Звідси, словникове тлумачення молитви передбачає насамперед звернення мовця (віруючого) до вищої сили, яка може бути представлена Богом, Богородицею, Ангелом-охоронцем чи іншими святими, з метою вираження вдячності, хвали чи прохання.

Зазначимо, що хоч обов'язковою ознакою жанру молитви є звернення до Бога, Богородиці, Ангела-охоронця або святих, та адресат у молитвах не завжди конкретний і не обов'язково одиничний. За формою молитва є монологом, проте вона наділена ознаками діалогічності, оскільки вірянин перебуває у постійному внутрішньому діалозі із Богом. Це виражається вербалізованими засобами діалогу (звертання, спонукальні, прохальні форми дієслів та ін.). Проте у молитві, на відміну від несакрального діалогу, який

вимагає двох комунікантів, виражаються насамперед інтенції виконавця молитви. Зворотної реакції не існує у традиційній вербальній формі, вона не виражається безпосередньо, а лише передбачається у свідомості адресата. Крім того, у релігійному дискурсі простежуємо мінливий характер зміни комунікантів. Так, священник у ролі адресанта вступає у розмову з паствою як від свого імені, так і від імені святих. Разом із тим він виступає адресантом і «провідником» інтенцій вірян у діалозі із Богом. Адже віряни, перебуваючи у комунікації із священником, свої наміри адресують не священнослужителю, а вищим силам. На основі цього виділямо такі типи релігійної комунікації: людина звертається до Бога, Бог звертається до людини, людина звертається до людини через Бога. У своїй розвідці акцентуємо увагу на першому типі релігійної комунікації.

У цьому жанрі людина (священник чи вірянин) звертається до Бога, до сакрального світу особисто чи колективно. Відповідно до потреб учасників релігійної комунікації, які ґрунтуються на суб'єктивно-діяльнісному принципі, виділяють три цілі молитви: подяка, хвала і прохання. Всі жанри релігійної комунікації, які входять в підсистему протожанру молитва (власне молитва, канон, кондак, акафіст, хвала і т. д.) співвідносяться з вказаними цілями. Аналіз жанрів показує, що в кожному з них є всі три цілі, але домінування однієї з них чи характер їх співвіднесення формує конкретний жанр. Так, головною інтенцією акафіста, кондака, тропаря є хвала і подяка, канону – покаєння

і прохання, в жанрі молитви представленні всі три цілі. Жанри, які входять в підсистему протожанру молитви, реалізуються як і на церковних богослужіннях, так і в особистому зверненні. Жанрове членування зазвичай є багаторівневим. Так, молитви з інтенцією прохання поділяються на групи, залежно від конкретних потреб прохача. Дослідниця Людмила Іваннікова у науковому дослідженні *Богослужбова мова* фіксує такі молитви з інтенцією прохання до вищих сил: ектенія – це сукупність молитов із проханнями та зверненнями до Бога; молитва-прохання – молитвослів'я, яке виражає випрошування у Бога і святих душевних чи тілесних благ; відпуст – коротке прохання про милість Божу; дозвільна молитва – прохання про позбавлення від гріхів [6].

У таких молитвах інтенція прохання ілюструється великою кількістю перформативів «прошу»: «Відаю честь і поклін Твоєму останньому конанню і прошу Тебе, прийми моє конання» [4, 111], «Святий Опікуне вмираючих, я Твій негідний слуга покійно прошу Тебе, будь при моїй смерті...» [4, 115], сполученими з різними теонімами. Так, зокрема, Бог у молитві має ряд номінацій типу «всемогучий», «милостивий» та інші, а людина позначається як «раб божий»: «Господи Вседержителю, предвічне слово Отця, сам досконалий Боже, Ісусе Христе!» [4, 26]; «Небесний Царю, Утішителю, змилосердися наді мною грішним і відпусти мені негідному слугі Твоєму усе, чим провинився» [4, 27]; «Цар. Віків безсмертному, єдиному премудрому Христу Богові, поклонімося» [4, 432].

Характерною є установка на те, що Бог здатний змінити людину – не тільки в духовному, але і тілесному пляні (тобто повернути від хворого стану до здорового): «Благаю Твоєї ласки, потіш мене, поверни мені сили й уздорови мене» [4, 102]. У молитві адресант реалізує роль «провідника» божественної волі, від віри якого повністю залежить можливість або неможливість виконання прохальної дії. Варто відзначити складний характер адресанта у молитвах (як і взагалі у фольклорних текстах), які творяться не стільки ситуативно і спонтанно, скільки багаторазово передаються у відносно готовому вигляді.

На думку А. Кожинової, у молитві поняття «автор» і «адресант» не завжди є тотожними, як у звичайному мовленнєвому акті. Кількість адресантів збільшується, якщо молитва виходить на суспільний рівень і обслуговує потреби не однієї людини (автора), а кількох [7, 140]. Своєрідність статусно-нерівноправних релігійних відносин акцентується саме на контексті молитви. Бог постає як вища і всемогутня сутність, він є джерелом необмеженої, але позитивної сили, людина ж – слабка істота, яка виступає посередником і / або прохачем. Возвеличення Бога і применшення людиною своєї гідності побудоване на протиставленні – святості Бога і гріховності людини, загалом сфери сакрального і буденного [12, 21-26].

У прохальних молитовних текстах найбільше висловлень із прямим звертанням до сакральних осіб (Бога, Діви Марії, Ісуса Христа, святих): «Допоможи мені, Боже, щоб я перемагав розкішність строгістю,

гнівливості лагідністю, байдужість побожністю» [4, 19]; «Святий Отче Миколаю, ... молю тебе, заопікуйся мною...» [4, 55]. У таких висловленнях багато метафоричності, вони пронизані почуттями надії, сподівання, любові до адресата, виражають найважливіші і найсокровенніші наміри прохача. Лише у деяких зразках подибуємо варіанти, коли прохання направлене не до бажаного виконавця прохальної дії, а до особи, яка має посприяти виконанню прохання: «Святий Отче Миколаю, встався за мене перед милосердним Богом й випроси мені ласки, щоб я в здоров'ї... перейшов цю долину сліз» [4, 55].

Виділяємо такі види прохання у комунікативній ситуації моління:

1) Прохання про помилування: «Господи Ісусе помилуй нас» [4, 4].

2) Прохання про науку: «Навчи мене, Господи, дороги уставів Твоїх. Дай мені розум і хоронитиму закон Твій» [4, 10].

3) Прохання у потребах церкви: «Благослови нашу парафію та всіх парафіян, благослови працю наших душпастирів та їхніх помічників, захороняй нашу парафію перед усякими незгодами» [4, 75], народу «Благослови Українську Націю. Дай їй на свободі розвивати природні, Тобою дані сили, обдаруй її правдивою, непопсутою освітою...» [4, 79], родини «Відвертай, Боже, Своєю всемогутньою рукою від моїх дітей усе, що може мати лихий вплив на їхні невинні серця, або стати для них нагодою до злого» [4, 91].

4) Прохання про щасливу смерть: «Молю Тебе, Господи, рятуй мене в моїй слабості, а в годині моєї смерті прийми до Себе, щоб я зі всі-

ма Святими Тебе оспівував» [4, 106]; «Будь при мені в останній хвилині мого скону» [4, 115].

5) Прохання про оздоровлення: «Зглянься милостиво на слугу Твого недужого (ім'я), відпусти йому провини його, подай йому зцілення від хвороби, поверни йому здоров'я і сили тілесні, подай йому довге життя» [4, 31].

6) Прохання про очищення душі «Господи, всемогутній Боже, благаю Тебе, [...] визволи мою душу з чистилища, веди її до Твоєї слави...» [4, 129].

7) Прохання про прощення. «Прости мені гріхи, що ними я провинився добровільно й недобровільно, свідомо й несвідомо» [4, 27].

Прохання про прощення і є спонуканням, яке направлене на адресата з метою модифікувати його ставлення до адресанта – вибачити його. Комунікативна інтенція цієї категорії продиктована страхом молільника перед карою Господа або усвідомленням хибності свого вчинку і щирим розкаянням. «Без числа нагрішив (нагрішила) я, Господи, прости мені» [4, 65]. Образ автора передбачає, що автор правильно оцінює свій вчинок як провину, а тому згідно з нормами релігійного світобачення просить пробачення або вибачається. У своїй науковій розвідці ми пропонуємо розділяти ці поняття. Оскільки прохання про прощення направлена на отримання прощення і є самантично змістовною. «О, Господь наш Ісус Христос! До Тебе звертаю молитву свою і молю про відпущення гріхів своїх. Прости мене грішного за діяння негідні і думки» [4, 66]. Вибачення є не стільки безпосередньо вибаченням,

скільки ввічливим знаком уваги до оточуючих і, у якому не виражаються почуття адресанта. Воно доречно у стандартних ситуаціях, у яких автор вибачається за дрібні, ледь відчутні незручності, направлені на задоволення соціальних очікувань суспільства. Не зважаючи на те, що загальноприйняті суспільні норми не базуються на релігійній свідомості, проте можемо стверджувати, що в її основі лежить переважно духовні цінності, які ґрунтуються на християнському світобаченні. Про це свідчить факт віднесення до особливо важких злочинів вбивство, крадіжку, жорстокість, зраду, тобто те, що релігійна спільнота називає гріхами людини.

Прохання у молитві може бути виражене прямо чи непрямо. У прямому вигляді прохання вербалізується інфінітивами «просити, молити, благати» у першій особі теперішнього чи майбутнього часу дійсного способу («я прошу», «я молю»): «Я, бідний грішник, поздоровляю Тебе з цієї долини сліз та прошу, споглянь ласкаво на мене» [4, 47]. Найпоширенішим варіантом прохання у сакральних текстах є непрямий варіант з еліпсисом, де експліцитний перформатив («прошу», «благаю») опущено, а є лише вокативна форма в поєднанні з інфінітивом, який виражає суть прохання: «Прийми мене, Господи, як ти прийняв Магдалину, розбійника, митаря...» [4, 60], «Милосердний Господи, пішли нам милість Твого Святого Духа...» [4, 100]. У формах, які виражаються за допомогою еліпсису, при відсутності перформативного дієслова, інтенцію прохання можна розпізнати тільки через вокативну форму – до

сакральних божеств із вимогою чи наказом не звертаються. Прохання є некатегоричним комунікативним актом, адже наказова форма дієслова у спонукальних прохальних реченнях виражають не наказ, а лише бажання молільника, яке супроводжується смиренням та шаную до адресата. За твердженням Світлани Шабат-Савки «возвеличення Бога і применшення людиною своєї гідності відображає концептосферу, світосприйняття, побудоване на протиставленні святости Бога та гріховности людини [12, 22].

Центральне місце у творенні християнської свідомості посідає церковне повчання, яке реалізують священики через навчання учасників конфесії. Таким повчанням у межах конфесійного дискурсу є церковна проповідь. Дослідженнями теми мови церковної проповіді займались Лев Полюга, Іван Павлов, Любов Мацько, Тетяна Хоменко та ін.

Специфіку традиційної релігійної проповіді визначають особливості релігійної сфери спілкування. Адресант та адресат проповіді стають учасниками релігійної комунікації не випадково, а в межах процесу богослужіння. З огляду на те, що церковна сфера спілкування у суспільстві здійснюється регулярно, можемо говорити про типовість комунікативних ситуацій у процесі ритуалу богослужіння. Звідси, традиційна проповідь як вид комунікації відноситься до канонічної інституційної сфери спілкування, у якій прийняті певні правила, норми та мовленнєві штампи [2, 15]. Л. Мацько дає таке визначення проповіді – це особливий вид усного монологіч-

ного мовлення, спрямований до вірян з метою повернути їх до християнського віровчення, викликати почуття вдячності Богу, виховати почуття єдності у вірі, терпіння в ім'я потойбічного життя [8, 220].

Метою проповіді є тлумачення тексту Біблії, а також здійснення впливу на слухачів (вірян), що у перспективі спонукатиме їх до покаєння і життя згідно Божих законів. Церковна проповідь як тип релігійної комунікації має монологічний характер і передбачає одноосібне звернення священика до вірян. Проте, вважаємо, що як і молитві, проповіді властива діалогічність, бо як молитва неможлива без умовного слухача (вищої сили), так і проповідь неможлива без вірян. Крім того, у проповідь священика репрезентує висловлення авторитетних джерел християнського віровчення у формі цитування, непрямого мовлення або у вигляді переказу.

Проаналізувавши тексти церковних проповідей, вважаємо, що головними інтенціями проповіді є повчальна та дидактична. Вони реалізуються у тексті, який покликаний пояснити основні моменти етики, норми і правила поведінки вірянина відповідно до канонів релігійного вчення, а також роз'яснити деякі суперечливі питання та теми. Висловлення, що виражають модальну семантику прохання, знаходимо лише у двох типах комунікативної ситуації: перша – священик звертається до Господа чи інших святих із проханням допомогти йому донести до слухачів проповідь: «Сьогодні, браття, ми споминаємо величне чудо Христа Спасителя, одно з останніх, яке створив Він за своє жит-

тя – воскресіння Лазаря, і просимо Господа осягнути чудо Господнє» (Митрополит Василь Липківський). У іншому випадку адресатом прохання є самі слухачі і адресант (священик) просить їх вислухати його проповідь, або пояснює важливість проповіді для кожного вірянина, тим самим виражає непряме прохання: «Тому особливо хочу звернутися до нашого, здебільшого ще молодого, духовенства, монашества та до всієї української молоді! Переймімося Церквою, поставмо чесний і животворящий Хрест нашого Спасителя в центрі нашого життя» (блаженніший Святослав (Шевчук); «Дорогі в Христі! Господа Бога любите, Йому вірно служити, а по смерті отримати Вічне Життя у Небі! Нехай це буде головною думкою, головним проханням щоденним впродовж цілого нашого життя» (о. Володимир Савчук).

Здебільшого вербалізація семантики прохання у випадках прямого звернення відбувається за допомогою дієслова просити (прошу, просимо) інколи інтенція прохання посилюється і переходить у емоційно забарвлену інтенцію благання, моління: «Молимо, нехай через причастя св. Тайн і нам милосердний Господь полегшує життя і страждання на цім світі...» (Митрополит Василь Липківський).

Ще одним різнофункційним вербально оформленим елементом богослужіння є піснеспів. У тлумаченні Наталі Пишної літургійний піснеспів – «це духовний богослужбовий спів, який виконують під час різного виду обрядів та священнодій для прославлення Бога та вшанування пам'яті святих» [9, 34]. Історію

розвитку української літургійної пісні як елемент української літературної мови вивчали науковці Тетяна Коць, В. Німчук, Н. Бабич та ін. На відміну від світської музики, яка є способом самовираження автора, літургійні піснеспіви мають певну специфіку: сакральну спрямованість тексту та мету служіння, що виражається у проханні, подяці та ін. Піснеспіви церковної літургії ґрунтуються на структурі богослужіння, вони завжди є канонічними і незмінними. Головним елементом у церковних піснеспівах є літургійний текст, музика є додатковим компонентом, який визначає характер виразних прийомів виконання: силу звуку, артикуляцію та інше.

Особливістю літургійних піснеспівів є те, що вони виражаються у своєрідному полілозі, де комунікантами є священник, люди (хор) та Бог (або інший святий). Проте, Бог є комунікантом умовним, його можна вважати тільки адресатом, слухачем. Священник ж і хор виконують роль адресантів, творців висловлення, які доповнюють один одного у одному намірі – зверненні до Бога: «– Молитвами святих апостолів, Милостивий, очисти безліч гріхів наших. – Ради молитов пречистої Богородиці, Милостивий, очисти безліч гріхів наших. – Помилуй мене, Боже, з великої милости Твої...» [4, 557].

Тексти богослужіння наповнені інтенцією прохання. У ній виражаються сподівання людини на милість Божу і помилування, дарування можливості покаяння і виправлення способу мислення і життя. Найбільш вживаним проханням у піснеспівах є звертання «Господи,

помилуй», що є відповіддю людей на попередню інтенцію священника. Саме ця форма відповіді є найточніше виявляє ставлення вірян до Святих, бо виражає найбільшу потребу людини – милости від Бога: «Господи Вседержителю, Боже отців наших, молимося Тобі, вислухай і помилуй. – Господи, помилуй» [4, 178]. Вербалізація модальної семантики прохання відбувається за допомогою відтворюваних клішованих слів та словоформ у поєднанні із прикметником чи займенником. Елемент молитовного прохання набуває вираження у спонукальних конструкціях. Граматичну основу їх становить наказова форма дієслова: «Помилуй нас, Боже, молимося Тобі, вислухай і помилуй» [4, 189].

Отже, визначальним елементом вербалізації модальної семантики прохання у конфесійному стилі є специфіка екстралінгвістичних (позамовних) та інтралінгвістичних (мовних) особливостей цієї сфери комунікації, яка пов'язана із релігійною свідомістю й релігійною діяльністю. До екстралінгвістичних параметрів, насамперед, відносимо: визнання надприродної сили (Бога) одним із комунікантів, тематика, яка відображає інтереси вірянина, покликання на релігійні повчання, глобальні релігійні концепти, моральні цінності і норми поведінки релігійної особи. Інтралінгвістичні особливості конфесійного стилю виражаються у виборі та використанні лексичних і синтаксичних засобів (конфесійна експресивно забарвлена, архаїчна лексика, образні перефрази, форми, які вказують на пряме звернення мовця до адресата, повтори і т. д.).

## Bibliography and Notes

1. Бабич Надія, *Богословський стиль української мови у контексті стилістичної науки*, Чернівці 2009, 487 с.

2. Безпалова Е. В., *Об адресанте и адресате коммуникативного акта традиционной и альтернативной проповеди*, [у:] *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*, Серія: Філологія, Київ 2015, № 18, Том 2, с. 15-17.

3. *Великий тлумачний словник сучасної української мови*, / Укладач та головний ред. В. Бусел, Київ-Ірпінь: Перун 2005, 1728 с.

4. *Вислухай мене, Господи: молитовник* / Упорядник о. Д. Височанський, Торонто, Онтаріо: Місіонер 2008, 680 с.

5. Грималовський Ігор, *Мовостиль Василя Ферлеєвича*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету*, Чернівці 2001, № 119, с. 169-175.

6. Іваннікова Людмила, *Богослужбова мова*, [у:] *Святопокровська Подільська церква УАПЦ*. м. Києва.

<<http://pokrovska.kiev.ua/content/bogosluzhbova-mova>>.

7. Кожина А. А., *Структура молитвы с точки зрения теории коммуникативного акта. Язык и культура*, Київ 1994, 181 с.

8. Мацько Любов, *Стилістика української мови*, Київ 2005, 291 с.

9. Пишна Наталія, *Класифікація назв піснеспівів релігійної термінологіки*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету*, Чернівці 2013, № 678, с. 34-37.

10. Пуряєва Наталія, *Словник церковно-обрядової термінології*, Львів 2001, 160 с.

11. Пуряєва Наталія, *Українська мова в літургійній практиці українських церков*, [у:] *Проблеми гуманітарних наук*, Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка 2018, № 42, с. 128-146.

12. Шабат-Савка Світлана. *Функційно-змістовий потенціал інтенцій сакральності в релігійному дискурсі*, [у:] *Науковий вісник Чернівецького університету*, Чернівці 2016, № 72, с. 21-26.



**Oksana Mitrakova**

**ORPHEUS VS NARCISSUS: TRANSFORMATION OF ANCIENT FIGURES  
IN THE WORKS *VISION OF ORPHEUS* BY HALYNA PAHUTIAK  
AND *THE MAGUS* BY JOHN FOWLES**

Berdians'k State Pedagogical University, Ukraine

**Оксана Мітракова**

**ОРФЕЙ VS НАРЦИС: ТРАНСФОРМАЦІЯ АНТИЧНИХ ПОСТАТЕЙ  
У ТВОРАХ *ВИДІННЯ ОРФЕЯ* ГАЛИНИ ПАГУТЯК  
ТА *МАГ ДЖОНА ФАУЛЗА***

*Abstract:* The article analyzes the transformation of Narcissus and Orpheus in the works of modern Ukrainian and English literature. The myths about Orpheus and Narcissus are a source of inspiration for many writers. Heroes of myths are opposite in their nature, Narcissus is, obsessed only with his own reflection, selfish and weak, in contrast to him – Orpheus – able to give and love, ready to sacrifice for the woman he beloved. Interesting transformation of these two images we can found in works *Vision of Orpheus* by Halyna Pahutiak and *The Magus* by John Fowles. Orpheus in the work of Halyna Pahutiak should have passed the way to Narcissus, but the request to alleviate the suffering of a stranger saves the hero from the final reincarnation. Narcissus, Nikolas, in J. Fowles's work, using women, loses himself, but finds a new "I" through catharsis in the finale. Both writers create new versions of the myth about Orpheus, combining it with the myth about Narcissus, settling their characters in unusual circumstances outside the ancient world.

*Keywords:* John Fowles, Halyna Pahutiak, Orpheus, Narcissus, transformation, myth

Давньогрецька антична мітологія є невичерпним джерелом натхнення для творчості письменників та малярів. Ремінісценції, алюзії, прямі посилання на героїв, богів та смертних наповнили європейську літературу ХХ століття новим баченням старих історій, вічних образів.

Міти про Орфея та Нарциса є джерелом натхнення для багатьох пись-

менників. Герої мітів протилежні за своєю суттю: Нарцис – самозакоханий, захоплений тільки власним відображенням, егоїстичний та слабкий; на противагу йому – Орфей – здатний віддавати, люблячий, заради коханої готовий до самопожертви.

Мітологічні образи та мотиви у творах Галини Пагутяк аналізувалися у розвідках В. Агеєвої, Т. Бовсу-



нівської, М. Гірняк, Я. Голобородька, Т. Гребенюк, І. Гречаник, Ю. Джуга-стряньської, Є. Нахліка, В. Неборака, Я. Поліщука, О. Романенко, Н. Ткачик, Н. Чухонцевої та ін.

Творчість Джона Фаулза є джерелом для багатьох досліджень, зокрема І. Кабанова [3], А. Пірузян. [7], І. Горобченко [2], Н. Лобкова [5], В. Тимофєєва [9].

Зіставлення художньої інтерпретації героїв мітів у сучасній українській та інших літературах не було предметом окремої розвідки, хоча таке дослідження уможливить поглиблене прочитання національних літератур у контексті світового письменства.

Міт про Нарциса упродовж багатьох століть був також предметом численних досліджень. Науковці намагалися зрозуміти та пояснити характер і поведінку носія нарцисичних ознак.

У дослідженнях Клайтона Ціммермана, присвячених образу Нарциса, перелічені всі відомі версії міту про нього. Зокрема, розглянуті версії, пов'язані із перетворенням у квітку, і запропонована цікава інтерпретація, де порівнюється любов нарцисів до води і мітологічного героя [17, 1-25]. Існують інші версії трактування Овідієвого міту. Шведська дослідниця Люїс Вайн доводить, що Нарцис не є символом самозакоханости: "Narcissus is not presented as a symbol of self-love in general" [16, 19]. Дослідник А. Філіп Гарді, який займався вивченням творчості Овідія, розглядає історію Нарциса як відповідь на античну філософську дискусію про ілюзію і реальність, з посиланням на почуття і психологію пристрасти [15, 143-173].

В українському літературознавстві спроби дослідити окремі прояви нарцисизму містяться в низці праць про українську та світову літературу. Зокрема Наталія Гладка [1, 11] слушно виокремлює, насамперед, такі розвідки з проблеми: «В українському літературознавстві спроби дослідити окремі прояви нарцисизму містяться у ґрунтовних працях О. Білецького (проблеми саморефлексії та інтроспективний нарцисизм), Н. Гаврилюк (образ Нарциса у творчості О. Білецького), М. Гірняк (проблема авторської свідомости та дзеркального відображення у творчості В. Петрова-Домонтовича), Т. Гундорової (проблеми естетизованої дзеркальності та нарцисичні ознаки персонажа у творчості О. Кобилянської), М. Ільницького (проблеми двійництва у творчості І. Франка та Ф. Достоєвського), Г. Левченко (проблеми психоаналітичної інтерпретації прози О. Кобилянської), А. Печарського (нарцисичні прояви особистости у творчості В. Винниченка та В. Підмогильного), І. Чернової (образ Нарциса в поезії О. Олесья). Літературознавці створили багато цікавих праць про інтертекстуальні зв'язки, поетичні порівняння образу Нарциса з іншими образами античної мітології, зокрема з Орфеєм, Пігмаліоном, Химерою, Протеєм, Едіпом (Р. Меґовен (R. Magowan), Дж. Рейпер (J. Raper), Дж. Расел (J. Russell), В. Гамільтон (V. Hamilton)» [1].

У мистецтві, як і в літературі, образ Нарциса є дуже поширеним. Протягом культурної історії людства сюжет про Нарциса набуває нових прочитань у різних творах мистецтва. Його використовували малярі (А. Бойд, К. Брюллов, Леонардо

да Вінчі, С. Далі, Караваджо, Г. Кафі, Ф. Лемуен, Н. Пуссен, З. Серебрякова, Дж. Вотергаус, Т. Шевченко та ін.), скульптори (П. Дюбуа, Поліклет, Челліні), композитори (К. В. фон Глюк, Н. Черепнін). До Маньєризму і Бароко художники підносять обман зору, дзеркала, що спотворюють реальність, оптичні двозначності та ілюзії, основані на відображенні. Міт про Нарциса набув особливої актуальності у перехідний період, на межі XVI – XVII століть, від мармуру Бенвенуто Челліні до малярських інтерпретацій Мікеля Анджело да Караваджо і Ніколя Пуссена. Останній, ніби наслідуючи Овідія, як і античні малярі, не акцентує уваги на відображенні у воді. Караваджо, започаткувавши барокову традицію, протиставляє фігуру Нарциса і її відображення як молодість та старість, життя та смерть, дзеркально змальовує образ мітологічного героя. Українські малярі також зверталися до мотивів нарцисизму. Наприклад, *Нарцис та німфа Ехо* – малюнок створений Тарасом Шевченком на сюжет *Метаморфоз* Овідія [1]. Український мистець, як зазначає Н. Гладка, лаконічно пом'якшивши акценти сепії, психологічно змістив колоритно витримані деталі малярськими засобами. “Пластика малюнка, тісний контакт із класичним стилем міту, сюжетом, перевага світла над тінню виділяють *Нарциса та німфу Ехо* з десятка малюнків часів заслання поета», – зауважує Марія Шах-Майстренко [12, 252].

Така мітологема, як сльози Нарциса, багаторазово інтерпретувалася в художній літературі, досліджувалась в естетико-філософських працях, психології та медицині XX ст. У *Словнику з психоаналізу* (1996) Ж. Ля-

плянша та Ж.-Б. Понталіса поняття нарцисизм трактується як любов до власного відображення [4, 24]. У працях Г. Елліса, З. Фрейда, Е. Фромма поняття «нарцисизм» є синонімом діагнозу «аутоеротизм» – тяжкому й важко корегованому захворюванню особистості, пов'язаному із прагненням оберігати свою хворобливу красу, абстрагуючись від впливу зовнішнього світу і не приймаючи його. Незважаючи на те, що у трактуванні міту Зигмунд Фрейд констатував глибший за аутоеротизм та егоїстичне ігнорування дійсності ефект фундаментальної причетності суб'єкта до матеріальної та метафізичної реальності (*Про нарцисизм*, 1914), сучасна психотерапія надто раціоналізує визначення «нарцисичний розлад особистості», «нарцисична патологія», «нарцисична динаміка» у діагностиці емоційного дефекту, що відображає нездатність індивіда до кохання, включно з агресивним відторгненням ним довірили [13].

У творі Галини Пагутяк *Видіння Орфея* музика Орфей не втрачає людяності попри обставини фантастичної реальності, йде на ризик задля забезпечення добробуту Еврідіки. Фантастичний світ, в який поселяє авторка своїх героїв, живе за дивними законами, у ньому існують два виміри, дві класи: люди та звірі.

Люди у художній реальності твору Галини Пагутяк перебувають під владою звірів, багатшої класи, жорстокого світу звіриних законів. Людина вже не є вінцем еволюції, а головними вадами людей є саме якості, які входять до поняття людяності: доброта, співчуття, прагнення творити та співпереживати. Не тільки головний герой твору Орфей здатен

на самопожертву, але і Еввідіка здатна спускатися за ним до Аїду: «Лайдак Орфей жив, як грав, а грав він класно. Інша річ, що Орфееве життя не всім було до вподоби і кінець кінцем фурії мали розірвати його на дрібні кавалки. Ця відома байка розповідала ще про смерть Еввідіки і відвідини пекла, але щодо Еввідіки Орфей був певний: вона не вмере раніше за нього, бо мусить про нього дбати, залишаючись при цьому осторонь музики та інших високих сфер» [6]. Тут героїня не тільки муза поета, але й його тінь, його берегиня, яка присвятила власне життя талантові чоловіка. Така сцена стосунків між головним героєм та його дружиною, нагадує модель поведінки Нарцис / Ехо. Поки Орфей концентрується на власних почуттях та творчому Я, розвитку таланту, Еввідіка змушена віддати своє життя потребам свого чоловіка.

Пануюча кляса відрізняється жорстокістю, егоїзмом, самозакоханістю. Прекрасні зовні, але із примітивними внутрішніми бажаннями, сповнені прагнення самовдоволення, звірі відображають не найкращі риси, притаманні мітичному Нарцисові. Зовнішність звірів є характеристикою притаманних їм тваринних інстинктів, кожен звір має свою ролу, роботу. Фантастичний алегоризм перетворює папугу на гримера, лева на ватажка, а ведмедя на швайцара.

Зовнішня ідеальність природи та її створінь протиставлена жорстким законам та інстинктам царства звірів. Подібно до Нарциса, що бачить лише себе, звірі бачать лише свою силу та її переваги. Еволюція чи деградація, кожен вирішує сам, перетворює людину у творі Галини

Пагутяк на звіра, якого більше не обтяжують людські почуття. Омана райського саду в тому, що він не є раєм чи беззаперечною перепусткою до катарсису: тільки людяність та самопожертва, любов до інших, що не притаманна нарцисистичним персонажам, здатна здійснити бажання та залишити людину людиною. Самозакоханість та пріоритетність власного Я змальовані у *Видінні Орфея*, як примітивні для людини риси, які поєднують її з тваринами.

Не тільки тваринам із твору Галини Пагутяк *Видіння Орфея* притаманний нарцисизм. Джон Фаулз демонструє віртуозну гру із простором і часом та організовує у систему літературний та художній матеріал. Процес ремітологізації на основі ігрового принципу наближає постмодерний стиль до барокового завдяки калейдоскопові образів, алюзій та мітологом [8]. Головний герой роману – Ніколас Ерфе – зовні цілком благополучний молодий чоловік, який вважає себе поетом і тонким інтелектуалом, манірний «нарцис» і порожня людина, хоча й навчався в Оксфорді. Він самовпевнено відчуває себе оригінальною, незвичайною та «зайвою людиною» у «сірому», посередньому світі середньої кляси, вихідцем з якого є сам. Вихований у традиціях вікторіанської моралі, Ніколас ненавидить лицемірство цієї епохи, прагне звільнитися від нав'язаних йому уявлень та від непотрібних зобов'язань. Лише в задоволенні своїх власних егоїстичних бажань молодик вбачає справжню свободу. Він не шкодує зусиль, щоб отримати чергову любовну перемогу і насолоджується «свободою волі» при розставанні з «переможеною».

Ніколас-Нарцис не помічає закоханої в себе Алісон-Ехо, бо вона не має голосу. Алісон загублена вічна мандрівниця, як і мітична Ехо не може прикувати до себе увагу коханого, не відчуває взаємності. Причиною є зацикленість головного героя на собі. Ніколас Ерфе у клясичному прояві нарцисизму зваблює Алісон, здобуває бажане і втрачає інтерес до вже здобутого. Поведінка героїв підпадає під твердження: «Нарцистичний шлях розвитку – це шлях зваблення, гіпероцінювання і наступного обезцінювання – розчарування. Такий шлях розвитку нарцистичної складової й такий шлях розвитку нашої цивілізації в наш час (переклад наш. – О. М.)» [11, 40].

Описуючи подорож до Греції та зустріч із близнючками, автор ще раз наголошує на егоїзмі Ніколаса: «There grew in mean intuition that she had, right from the beginning, found me physically more attractive than she wanted to admit. Narcissus-like I saw my own face reflected deep in her indecision, her restlessness» [14]. Відображення – це лише фантазія, так само як і Джулі, а реальністю є Алісон. Туга за домівкою, непричетність до життя у Лондоні та рідній Австралії, життя на пограниччі перетворюють Алісон на Ехо, яка у всьому буде поряд з Нарцисом, але його відображенням не стане.

Фарс та вистава навколо Ніколаса Ерфе є ідеальним тлом для змалювання нарцисичних рис головного героя. Нарцисові притаманна романтичність та заміна реальності на ідеальну картинку буття та образи. «Яскравим прикладом нарцисичного ставлення до об'єкта є романтичний світогляд. Із психологічної перспек-

тиви пристрасний пошук глибинного змісту світу, невтолима туга за безкінечністю, поза сумнівом, живляться відчайдушним пошуком втраченої гармонії, [...] прагнення до єдності є складовою душі романтики (переклад наш. – О. М.)» [10, 472].

Орфей перевтілюється в Нарциса і навпаки – Нарцис позбувається своєї самокоханості та стає чистим аркушем відкритим для творчого начала. Егоцентризм головного героя зіграє з ним злий жарт: його амбіції карають його самого. Спочатку Ерфе використовує людей заради втіхи, а потім і над ним маніпулятор Кончіс ставить заради забави експерименти. У фіналі твору Ерфе розгледів у Алісон не Ехо, а Еввідіку, але занадто пізно: «I gave her bowed head one last stare, then I was walking. Firmer than Orpheus, as firm as Alison herself, that other day of parting, not once looking back» [14].

Сприйняття світу з точки зору Орфея та Нарциса протилежне за своєю суттю. Зцілення Нарциса породжує нового Орфея, який здатен бачити та творити красу, а не тільки споглядати власне відображення. Навпаки ж, Орфей, згубивши творче начало та здатність до співпереживання, перетворюється на Нарциса – стає відголоском творця та естета, але зацикленого на власному его.

Непросте переродження з людини у звіра у *Видінні Орфея* та з егоїста у мислителя у романі *Mar* є протиставленням та водночас історією, що снується вервечкою з кінця до початку та з початку до кінця. Орфей у творі Галини Пагутяк мусив би пройти шлях до Нарциса, проте прохання полегшити страждання незнайомої жінки рятує героя від остаточного

перевтілення. Нарцис у творі Дж. Фаулза використовує жінок, втрачає себе, але знаходить нове «Я» через катарсис у фіналі. Обидва письменники творять нові варіанти міфу про Орфея, сполучаючи його із мітом про Нарциса, поселяючи своїх героїв у незвичні обставини за межами античного світу. В обох творах, незважаючи на різні жанри, авторам вдалося намалювати психологічні портрети Орфея-Нарциса та їх супутниць.

### Bibliography and Notes

1. Гладка Наталія, *Інтерпретація міфу про нарциса та нарцисизму в «Метаморфозах» Публія Овідія Назона*. [у:] *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди*, Серія: Літературознавство, Харків 2013, Випуск 1(2), с. 11-17.
2. Горобченко І. В., *Романи Джона Фаулза: творческа еволюція*: дисертація ... кандидата філологічних наук, Москва 1996, 184 с.
3. Кабанова І. В., *Тема художника и художественного творчества в английском романе 60-70-х гг.: (Дж. Фаулз, Б. С. Джонсон)*: дисертація ... кандидата філологічних наук, Москва 1986, 244 с.
4. Лапланш Ж., Понталіс Ж.-Б., *Словарь по психоанализу*, Москва: «Высшая школа» 1996, 623 с.
5. Лобкова Н. В., *Взаимодействие языков искусств в творчестве Дж. Фаулза*, дисертація ... кандидата філологічних наук, Нижній Новгород 2001, 174 с.
6. Пагутяк Галина, *Потрапити в сад*, Київ 1989, 219 с.
7. Пирюзян А. А., *Проза Джона Фаулза: (Эстетические принципы и их художественное воплощение)*: дисертація ... кандидата філологічних наук, Москва 1992, 203 с.
8. Солодовник К. Б., *Миф как модель текущей реальности в английском постмодернистском романе (на материале раннего творчества Дж. Фаулза)*, [в:] *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2007. № 43-1. с. 319-323.
9. Тимофеев В. Г., *Философская дидактика Дж. Фаулза: о методах и технологии воздействия на читательское сознание*: дисертація ... кандидата філологічних наук, Санкт-Петербург 1998, 179 с.
10. Хензелер Хайнц, *Теория нарциссизма. Энциклопедия глубинной психологии*, Москва 1998, Том 1, с. 463-482.
11. Хломов Д. Н., *Индивидуальная история нарциссизма. Гештальт-98*, Москва 1998.
12. Шах-Майстренко Марія, *Шевченко і антична культура*, Київ: Фахівець 1999, 288 с.
13. Шевчук Тетяна, *Метаморфоза образу нарциса та метаморфози його інтерпретації в європейській гуманістиці*, [у:] *Сучасні дослідження з іноземної філології*, Ужгород: Ужгородський національний університет 2011, Випуск 9, с. 503-514.
14. Fowles John, *The Magus*, Web 15.03.2019. <<http://www.a7sharp9.com/Magus.html>>.
15. Hardie Philip R., *Ovid's Poetics of Illusion*, Cambridge: Cambridge University Press 2002, 365 pp.
16. Vinge Louise, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early Nineteenth Century*; / Translated by Robert Dewsnap, Lisbeth Gronlund and Nigel Reeves, Ingrid Soderberg-Reeves, Lund, Sweden: Gleerups 1967, 448 pp.
17. Zimmerman Clayton, *Pastoral Narcissus: a Study of the First Idyll of Theocritus*, Boston: Rowman&Littlefield 1994, 111 pp.

**Roksoliana Kokhan**

**POETICAL CONCEPTUALIZATION OF THE CONCEPT OF “JOY”  
IN THE NOVEL OF ELEANOR PORTER *POLLYANNA***

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Roksoliana Kokhan**

**POETIKALE KONZEPTENTWICKLUNG DER „FREUDE“  
IM ROMAN VON ELEANOR PORTER *POLLYANNA***

*Abstract:* Humanitarian research draws attention to everyday concepts and phenomena, as well as to mental mechanisms of their understanding. Emerging in the modern society in a somewhat peculiar hypostasis – the one that returns to the “depths of oneself” – literature aims to delve deeper into the depths of a personality. The analysis of joy as one of the most important aspects of art, in our opinion, and as a dominant feature of literature and literariness is of conceptual importance in the philosophical and literary discourses of several centuries. The attempts of philosophical reflection on joy as a phenomenon have evolved over the centuries and were originally represented in separate concepts. The category of “joy” has also acquired a literary embodiment. In the context of this study, we consider it necessary to analyze the ideological and semantic content of the concept of “joy” and its origins in the literary and aesthetic field. The novelty of the research consists in the analytical approach to the literary interpretation of joy as a paradigm, as well as a system of stylistic factors and characteristics. The artistic elaboration of the theme of joy in the novel by the American writer E. Porter clearly demonstrates the dominant role of the stated philosophical and aesthetic category in the process of modeling and reception of the cognitive space of the literary work. The article is devoted to a detailed understanding of the structure of characters and their roles in the literature modeling of the “joy-space”.

*Keywords:* art, dominant feature, modeling, reception, interpretation, the “joy” concept

Existentielle Phänomene bilden ein unbestreitbares Interesse der Fachleute unterschiedlicher Richtungen. Eines der zentralen, aber wenig untersuchten Segmente der Dasein-Matrix ist der Begriff „Freude“. Die Geisteswissenschaft (insbesondere Literaturwissenschaft), indem sie unterschiedliche gedankli-

che und mentale Erscheinungen untersucht, umkreist die analytische Problematik durch den breiten philosophisch-ethisch-ästhetischen Kontext. Auf diese spezifische Weise dauert die wissenschaftliche Tradition: bis zum Anfang des 20. Jhs. sprudelte theoretisch-literarische Meinung als harmo-

nischer und wesentlicher Bestandteil des philosophischen Diskurses in dem kategorialen Paradigma der Gesamtbegriffe. Solche ganz abstrakte und universale Begriffe, wie Glück, Freude, Harmonie, Mensch, Welt u.a. bekamen im Laufe der Zeit mehr Bedeutung der Verallgemeinerung des Welterfassens und der Weltdeutung.

Literarische Konturierung der Ursprünge der Kategorie „Freude“, die aufgrund des breiten Systems der Deutungsvariante und der Semantik paradigmatischen Status erwirbt, scheint für die aufmerksame Bearbeitung und Analyse interessant zu sein. Für die möglichst tiefe und überzeugende Untersuchung ist es logisch, unserer Einsicht nach, das Objekt der Studie zu verengern und den fiktionalen Inbegriff der philosophisch-mentalen Kategorie gründlich zu akzeptieren. Folglich besteht der Schwerpunkt in dieser Studie in der Analyse der „literarischen Ursprünge“ der Freude in der Literatur über die Kinder. Es lässt sich andeuten, dass wir hier nicht von den Kinderwerken reden, die über die Kinder und für die Kinder geschrieben wurden und den Besonderheiten dieses Segments der Literatur (wie Unterhaltungsmerkmal oder didaktische Komponente) entsprechen, sondern von den Werken mit dem Kind als Protagonist, die durch die Thematisierung der Welt der Kindheit das „Freude“-Paradigma entwickeln.

Die Voraussetzungen der Entstehung der theoretisch-methodologischen Verfahren bei der Analyse der Kategorie „Freude“ und ihres gedanklichen Kontextes entstanden schon in philosophischen anthropologischen Werken der Antike, denn die Semantik des Begriffes „Freude“ appelliert

unmittelbar zum Verständnis des Menschenwesens. Ganz genau werden die philosophischen Suchen nach der Freude in der Antike in der Legende über das „Tisch-Becher-Idee“-Gespräch wiederspiegelt: Diogenes bat Plato, den Begriff mit seinem Sinn zu verbinden („denn wir sehen den Tisch und den Becher, aber wir sehen keine „Tischheit“ und „Becherheit“), und Plato machte ihn mit der Wahrheit bekannt: „Um den Tisch und den Becher zu sehen, hast du die Augen, aber um die „Tischheit“ und die „Becherheit“ zu sehen, hast du keinen Intellekt“<sup>1</sup> [4].

Eine breite Palette der Freude-Charakteristika ist mit deren Entdeckung in ihren philosophischen Daseinsformen verbunden. Für Demokrit bedeutet sie Glück, Mass und Moral; für Sophisten ist es notwendig, den „Horizont“ der Schönheit zu konturieren; Sokrates versteht die Freude als das ständige Erkenntnis und die Bewegung zur Glückseligkeit; die Philosophie von Sophokles besteht auf „gläubiger Weisheit“ als der Voraussetzung der Freude; im Platos Verständnis ist Freude ein wichtiger Bestandteil vom Wohl, was zur „Klugheit“ der Existenz führt, aber auch mit dem subjektiven Wahrnehmen des Angenehmen verbunden ist. Von Aristoteles wurden „Freude“, „Glück“, „Wohl“ teilweise semantisch identifiziert und sind für die Darstellung des Menschen als des Ausdrucks der biologischen und sozialen Existenz geeignet. Eigentlich soziale Dominante (und nämlich die Arbeit des Menschen) der Deutung der Freude bildet den Kern der Philosophie des Kynismus, und in den Lehren von den Vertreter der stoischen Philosophie wurde zum

<sup>1</sup> Die Übersetzung ins Deutsche wird (hier und weiter) von uns gemacht.

spezifischen Paradox (um frei zu werden, muss man sich von der Welt trennen). Menschzentriertes Modell der Freude wurde in der Philosophie von Seneca dargestellt: die „Freude“ ist für jeden schon jetzt erreichbar; sie ist das „ideale Jetzt“, das erst bei der richtigen Welterfassung möglich ist. Antike philosophische Lehre begann die Schöpfung des „freudigen Kaleidoskops“, in der Wendung dessen Bestandteile sich menschliche Existenz, die ursprünglich für alle Richtungen und Lehren ist, immer anders äußerte.

Die Untersuchung der philosophischen Tendenzen des Mittelalters ist der geeignete Anlass, zu behaupten, dass es zu dieser Zeit keine besonderen oder eigenartigen Verbindungen mit der Kategorie „Freude“ gab. Mentale Paradigmen vermeiden bewusst die Semantik der „freudigen“ oder damit zusammenhängenden Elemente in den potentiellen Interpretationen, und die gesamte Stimmung der Philosophie des Mittelalters wendet sich um die Dominanz des Religiösen. Daher setzt die Bitte von Anselm von Canterbury (der „Wohl“ mit „Willenskraft“, „Freiheit“ und „Gelassenheit“ verbindet) – „Gib mir so viel, wie du selbst kennst“ [4] – den Studiendiskurs der Problematik der Freude in die Labyrinth vom „gotischen Dom“, wo jede neue Erfassung des Freudigen vom Gotteswillen verursacht und vorgesehen wird, sowie Gottesberufung hat (Petrus Abaelardus, Albertus Magnus, Werke von Thomas von Aquin, Avicenna).

Eine spezifische Veränderung des begrifflichen Inhalts des Freude-Paradigmas erfolgt in den philosophischen Lehren der Renaissance und des Barocks. Für die humanistische Erfassung der Renaissance-Periode erwirbt der

Mensch den Status nicht nur des wichtigsten Objektes der philosophischen Betrachtung, sondern auch das wichtigste Glied der gesamten Kette der Raumexistenz. Also nach der ganzen Säkularisierung wurde philosophische Einstellung der Freude zum Teil des Diskurses „Mensch-Natur-Verstand“. In philosophischen Nachdenken von Leon Battista Alberti, Dante Alighieri, Jakob Böhme, Marsilio Ficino, Gianozzo Manetti, Pier Angelo Manzoli, Giovanni Pico della Mirandola, Michel de Montaigne, Thomas Morus, Francesco Petrarca, Carlo Raimondi, Lorenzo Valla, Leonardo da Vinci wurde der Mensch ausschließlich geschaffen, um sich jeder Leidenschaft, jedem Genuss und jeder Freude zu widmen, denn im Prozess der Schöpfung fühlt er „Freude“ und Genuss von vor allem sichtbaren Ergebnissen eigener Tätigkeit und von dem sich-als-Schöpfer-Verstehen.

Die Kategorie „Freude“ wurde in Barockweltanschauung in philosophischen Prinzipien gelöst, die sich auf andere existenzielle Phänomene beziehen (wie z.B. Korrelation „Schönheit-Vollkommenheit“ oder Dichotomie „Wahrheit-Täuschung“). Die Diskussionen über „Freude“ oder „Glück“ finden keine Entwicklung in Barocklehren.

Die Periode der Aufklärung und der Neuzeit (G. Berkley, L. Feuerbach, J.-G. Fichte, G.-W. Hegel D. Hume, I. Kant, J. Locke, J.-J. Rousseau, W. Schelling, B. Spinoza, Voltaire) hat in der mentalen Entwicklung der „Freude“ einen besonderen Spur gelassen, indem sie verkündigt hat: „was vernünftig ist, ist wirklich, und was wirklich ist, ist vernünftig“ [4]. Aufklärerische philosophisch-moralische Konzeption und menschenuntersuchendes Paradigma entstehen aus dem Anerkennen



des Menschen (der Persönlichkeit) als des zentralen Konzeptes nicht nur der Bildung der philosophischen Einsichte und Lehren, sondern auch der Bildung der Prinzipien der Weltwahrnehmung und -erfassung.

Die Gründer der Existenzphilosophie haben einen wichtigen Beitrag zur Suche nach dem Sinn des menschlichen Daseins gemacht. Biologische Konstanten in der Theorie von F. Nietzsche, die Betrachtung der „Freude“ als der implizit ausgedrückten Vollkommenheit der menschlichen Auffassungen von A. Schopenhauer, narzisstisches Verlangen als die Darstellung der „Freude“ von Z. Freud, „Freude“ als Ergebnis der Verbindung der Erfahrung und derer praktischer/tätiger Verwirklichung, die auf der Intuition in der Lehre von A. Bergson beruht, Diltheys Freude als harmonische Einheit aller möglicher „chronotopischer Inhalte“, Theorien von J.-P. Sartre, M. Heidegger – die bedeutenden philosophischen „Entdeckungen“ der existenzwichtigen Kategorien, die während der Entwicklung der Geschichte der Philosophie genügende Beweisung hatten, fügen neue Farben zum Modellierendes gesamten Freude-Paradigmas hinzu.

Wobei man den drei anerkannten „Wissenschaftsrevolutionen“ des 20. Jhs. zugestimmt hat („Quant-Computer-Gen“ laut M. Kaiku [2]) und am Ende des 20. Jhs. den Schritt weit weg nach der Postmoderne gemacht hat, appelliert die postnichtklassische Entdeckung der Freude zur Theorie der wissenschaftlichen Revolutionen (T. Kuhn). Schrittweise philosophisch-methodologische Suche nach den konzeptuellen Ursprüngen der Freude, propädeutische Emühungen, sich in

die Welt der „Gestalte und Ideen“ (H. Kostiuk) der Literatur über die Kinder zu vertiefen, kommt in den Kontext der Untersuchung der Objekte neuer Art herein – der selbstregulierten und selbstorganisierten Systeme unterschiedlicher Herkunft.

Die Periode der postnichtklassischen Philosophie und Wissenschaft verursachte die Entwicklung der postnichtklassischen Ästhetik und Literaturwissenschaft. Einerseits ist dem Wort generalisierende Natur typisch, andererseits entsteht eine bewusste Bedürfnis danach, sich an die unmittelbare (ursprüngliche, originale) Lebenseindrücke zu wenden, „selbst zu den Dingen“ (E. Husserl). Der Gedanke wird zur Wirklichkeit, erfolgt zuerst als Vorempfindung, dann – als Vorleben und bekommt schließlich die Konkretisierung durch die fiktionale Welt.

Als Ursprung der literarischen Besinnung der Freude als des Phänomens (es geht um die Werke der Weltliteratur über die Kinder und die Welt der Kindheit) betrachten wir den Roman der amerikanischen Schriftstellerin Eleanor Porter *Pollyanna*. Freude als das System der Weltwahrnehmung erwirbt im fiktionalen Raum des 1913 geschriebenen Romans (in der Periode des Existenzialismus) eine kritische Menge der poetologisch-sinnbildenden Faktoren, was die Diskussion über globale Interpretation des genannten Phänomens als der „Existenzmatrix“ ermöglicht. Sprachlich-literarische Gestaltung der philosophischen Kategorie bestimmt die Richtung der Betrachtung, den Grad der rezeptiven „Vertiefung“ in das Werk, sowie maximal erweitert den persönlichen Wahrnehmungshorizont.

Die Entwicklung der fiktionalen Realität des literarischen Werkes ist durch die „Verwurzelungspunkte“ des schriftstellerischen Absicht möglich, was durch unterschiedliche Mitteln der poetikalen Artikulation verwirklicht werden, unter anderem durch das Heldensystem des Werkes.

Die Heldenstruktur des Romans von E. Porter ist ganz breit, die dargestellten (modellierten) Personen werden um die Gestalt der Protagonistin zentriert – das elfjährige Waisenkind Pollyanna Whittier wurde zur sakralen Heldin der „freudigen Weltanschauung“. Das Schicksal erprobt ständig die Tochter der Missionäre, die als Baby ihre Mutter verloren hat, und als kleines Kind – ihren Vater: zuerst die Vormundschaft der wohltätigen Organisation und jetzt – die Reise zur Tante Polly in Pollyannas neues Haus: „Ein dünnes Mädchen im rot karierten Kleid, einem Hut, mit zwei dicken hell-gelben Zöpfen, die auf dem Rücken lagen“ [3, 17]. Die ersten autorischen Worte, die sich auf das sonnenhelle Mädchen beziehen, startet den „freudigen“ Mechanismus der Entwicklung des „freudigen“ Inhalts – „Oh, ich freue, freue, freue mich so stark, sie zu sehen! [...] ich bin Pollyanna, und ich freue mich so stark, dass sie mich abholen! Ich hoffte so darauf!“ [...] „Wissen Sie, ich freue mich so sehr darüber, dass Tante Polly nicht gekommen ist, um mich zu holen. Denn das bedeutet, dass das Treffen mit ihr noch vorsteht. Außerdem habe ich Sie“ [3, 17-18]. Freudige Stimmung des Mädchens schafft den positiven Horizont der Vorwahrnehmung der weiteren Entwicklung des Sujets mit teilweise falscher Vorstellung über die kindliche Vernunft der Protagonistin. Der Bedarf an Familienumarmungen,

an liebenden Augen des wichtigen Menschen und an der Gemütlichkeit des Hauses – die Freude als Schutzmittel der zu den schwierigen Erprobungen noch nicht bereiten Kinderpsyche bildet den Rahmen des Prozesses der Modellierung des existenziellen Horizontes auf der mentalen Fläche des Werkes. Weiteres Bekanntmachen mit der Protagonistin setzt das „erwachsene“ rezeptive Feld, in dessen Rahmen die Interpretation des Romans über das Kind realisiert wird, auf die neue Stufe: die Freude existiert nicht mehr als instinktive Reaktion oder zeitweilige Stimmungsäußerung – sie wird zur lebensdeklamierenden Energie, durch die Pollyanna das kleine Städtchen von Grund aus ändert.

Das von der Autorin gewählte Prinzip des Spiels scheint bei dem Formatieren der „Freudesinne“ in der Fläche des Werkes entscheidend zu sein. Das von jüngerer Pollyanna verkündigte „Such-die-Freude-Spiel“ wird zur Dominante der Modellierung des rezeptiven Raumes des Romans von Eleanor Porter – das Spiel, dessen Sinn darin besteht, „dass man etwas findet, worüber man sich freuen kann, gleichgültig, worüber“ [3, 78]. Der gestorbene Vater brachte dem Mädchen dieses Spiel bei, nachdem die Missionärspende dem Kind, das von der Puppe träumte, die Kinderkrücken geschickt hatte: „Am leichtesten! Freuen Sie sich darüber, dass sie diese Krücken... nicht benötigen“ [3, 78]. Die väterliche Tröstung wurde zum Schutzmittel des Kindesbewusstseins, zur einzigen Möglichkeit, das Elend und alle Schwierigkeiten zu überleben, denn „je komplizierter ist die Aufgabe, desto interessanter ist das Spiel“ [3, 78]. Pollyannas Erwachsenwerden erfolgt

auch im Laufe des „Such-die-Freude-Spiels“: die Überlegungen darüber, wie man sich an die Spielregeln halten kann – „wenn du ganz alleine in der Dunkelheit bleibst“ [3, 90] oder „wenn der Vater stirbt und es bleibt keiner, außer der Frauenhilfe“ [3, 89] – werden zu den Treppen der Bildung und Entwicklung des zum Leben und zur Freude offenen Bewusstseins des kleinen, aber sehr erfahrenen Kindes.

Die Bekanntschaft des Mädchens mit der gar nicht freundlichen Tante, die sich das Zusammenleben mit dem kleinen Mädchen kaum vorstellen kann („mir war gelungen, die Schwester zu haben, die dank eigener Dummheit geheiratet und die Kinder in die Welt gebracht hat, wo es außer ihnen Sorgen gibt. Und jetzt soll ich mich um sie kümmern? Aber, wie ich schon gesagt habe, ich werde alles machen, was ich soll“ [3, 7]), beginnt den sinnbildenden Prozess des „Bewusstseinsauflegens“. Die «freudige» Weltvorstellung von Pollyanna wird zum Zerrspiegel der Lebensvorstellungen und des existenziellen Programms ihrer Tante, «einer strengen Frau, bei der der finstere Blick jedes Mal vorkommt, wenn der Messer auf den Boden fällt oder wenn die Tür zuknallt. Aber auch wenn alle Messer und Türen in Ordnung sind, kam bei ihr kein Lächeln vor“ [3, 6]. Das Mädchen, dessen Leben (nach ihrer eigenen Beschreibung) dem „Such-die-Freude-Spiel“ entspricht, bedeutet im Rahmen dieses Werkes das Menschlichkeitsversuch für alle, in deren Leben sie hereingestürzt hat. Ihre Tante Polly, die einsame hoffärtige Frau, lebt ihre Geschichte in Lebensdämmerungen durch, indem sie mit von sich selbst und für sich selbst bestimmter Mission einverstanden ist – der Missi-

on der anständigen Dame, die eigenes Frauenschicksal absagte und sich in die Muschel des grauen Alltags: „Jetzt ist sie vierzig, und sie ist ganz alleine in dieser Welt... Miss Polly stand auf – trostlos, mit gespitzten Lippen. Selbstverständlich war sie stolz auf ihre Tugenden und ihren starken Charakter, wodurch sie Ihre Einzigartigkeit bewahrte“ [3, 10].

Das Einschreiben des spielerischen Elements in die Grenzen des fiktionalen Werkes ist wichtig im Bezug auf Besonderheiten der Autorabsicht und der deren Entsprechung den „Literaturkonventionen“ [1, 239]. Die unbedingte Voraussetzung des erfolgreichen Spiels besteht laut J. Huizinga [5, 9] in der totalen Einhaltung von deren Vorschriften. Ähnlich sieht der Musterspieler von Pollyanna aus (der manchmal mit dem Leser identifiziert wird) – derjenige, der fähig ist, sich zu freuen, auch wenn es kaum möglich ist.

Das von der Protagonistin fiktional modellierte Spiel wird zum einheitlichen ontologischen Raum. Die Existenz der Wirklichkeit im außerontologischen Horizont zentriert das Bewusstsein des Rezipienten in der emotionalen Teilnahme mit dem bewussten Einsetzen der Akzente.

Die Heldenpalette des Romans erwirbt mit dem Beginn des „Such-die-Freude-Spiels“ ihre maximale Einheit: dank Pollyanna versucht das Dienstmädchen Nancy sich über die unendliche Anzahl der Pflichten nicht zu ärgern, obwohl selbst Pollyanna keine Laune hat, die unverständlichen Vorschriften zu erledigen („einfach zu atmen heißt noch nicht zu leben“ [3, 48]). Trotzdem findet sie die „freudige“ Lösung: „Wenn es keine Gründe für die Freude gibt [...] Kann man... sich freuen, wenn diese

Pflicht erfüllt wird“ [3, 49]. Die kranke und traurige Mrs. Snow kann schon seit langen Jahren kein Sonnenschein beobachten, aber dank Pollyanna erfährt sie, dass sie sich darüber freuen kann, dass sie „sich auf die andere Seite drehen kann [...], und Ms. White (die Frau aus der Frauenhilfe – Anm. von R.K.) kann nicht“, und auch hat „gesunde Hände“ [3; 74, 197]. Die Besinnung des eigenen Lebens aus anderer ungewöhnlichen Perspektive ist die wichtige Etappe auf dem Weg zum „Such-die-Freude-Spiel“ und zum Erreichen dessen Ziels – der Katharsis und der Reinigung der durch das Leben verschmutzten Seele.

Zur Rettung wird die Freude für Pollyannas einzige verwandte in der ganzen Welt – für ihre Tante. Die Herrin eigener künstlichen Mikrowelt lässt sich gar nicht an dem „Freude-Spiel“ beteiligen: zurückgezogene Wahrnehmung des spannenden Lebens machte sie blind für die für den Mensch notwendigen und vom „*gesegnetes Kind*“ verkündeten Geheimnisse [3, 180-181]. Die Nichtbereitschaft von Ms. Polly die Regeln des „freudigen“ Spiels wahrzunehmen lässt aber ihre Nichte von ihr nicht abwenden, obwohl die Kleine die menschlichen Werte vorbildlich und vollkommen akzeptiert. Der wichtigste Wert, den Pollyanna praktiziert und realisiert und dabei in mehreren und mehreren Seelen Leben einhaucht, ist die Treue. Schließlich erobert das freudige Lebensgefühl die zur Menschlichkeit geschlossene Tante, derer Seelenwärme mindestens für zwei Personen notwendig ist – für ihre kleine Nichte und für den hoffnungslos in die Frau verliebten Arzt Chilton. Der Doktor ist auch der Teilnehmer des „Such-die-Freude-Spiels“, was im rezeptiven

Raum des Romans als zyklischer Sinn der menschlichen Existenz erscheint (der Mann ist „am freudigsten“ [3, 116], wobei er unermüdlich den Menschen hilft).

Die Besonderheit der konzeptuellen Entwicklung des „Freude“-Paradigmas besteht in diesem Roman darin, dass die lebensermutigende Vorstellung der Protagonistin über die Welt während der Handlungsentwicklung den allumfassenden existenziellen Status erwirbt: das „Such-die-Freude-Spiel“ wird zur Rettung nicht nur für das Anwesen von Harrington, sondern auch für jeden einzigen Bewohner der kleinen Stadt: der junge Obdachlose Jimmy hat jetzt das Haus und fühlt Vatersliebe, achthundert biblischen „freudigen Texte“ [3, 116] öffnen neu die Berufung des Pfarrers Pol Ford, der schweigende und finstere reiche Mann John Pedleton, der früher in Pollyannas Mutter verliebt war, wird sich nie mehr an seine Einsamkeit erinnern – alle zusammen und jeder einzelne (die Bekannten und die Unbekannten des „strahlenden“ Mädchens) spielen jetzt „Freude“.

Poetologische Deutung des Werkes wird im Rahmen des hermeneutischen Kreises realisiert, wo der Teil dank der Vorstellung über das Ganze verständlich wird und umgekehrt. Die zyklische Vorstellung über die Freude, die von E. Porter vorgeschlagen wurde, verkündigt, dass die Freudeverkörperung im gleichen Maßen in derer einzelnen Äußerungen, sowie in ihrer Einheit besteht: der Inhalt des Romans ist bewusst zentriert mit dem Ziel der weiteren rezeptiven Wiederkehr zur seinen Dominante – zur Freude.

Der von der Schriftstellerin am Ende des Werkes dargestellte Höhe-

punkt des Sujets beträgt, unserer Ansicht nach, den emotionalen Bruch der Stimmungsliniertheit des Romans. Das durch Pollyannas „Such-die-Freude-Spiel“ gerettete Städtchen Beldingsville hat im hellsten Moment des Lebens seiner Bewohner die Schulden zu bezahlen – jetzt sind sie an der Reihe das „kleine Regenbogenmädchen“ [3, 188] zu retten: nach dem Autounfall, der Pollyanna die Möglichkeit zu gehen wegnahm, weißt das Mädchen nicht mehr, worüber sie sich freuen kann. Indem Pollyanna mit der Wärme derjenigen umarmt wurde, die eigenes Morgen ohne sie nicht vorstellen, findet sie auch für sich den „freudigen“ Strahl wieder: „Ich kann mich darüber freuen, dass meine Beine irgendwann gingen, und ich ihnen dieses Spiel beibringen konnte“ [3, 208].

Der auf den Roman projizierte Diskurs des literarischen Spiels setzt den deutlichen Rahmen zum Pollyannas Spiel: die Eigenschaft des literarischen Spiels, die dazu berufen wird, „die Wirklichkeit zu widerspiegeln oder nachzuahmen“ [1, 294], ist nicht der Eigenschaft des „Such-die-Freude-Spiels“ gleich, das lebenswirklich ist.

Das auf den letzten Seiten des Werkes erzeugte tragische Motiv, setzt den Bruchmechanismus der Entwicklung des Begriffes – das Finale des Romans stellt den stärksten Ausdruck der emotionalen Ausfüllung der Phänomens der Freude dar: „Ich kann-kann-kann gehen! Heute bin ich selbständig vom Bett bis zum Fenster gekommen! Und das sich sechs Schritte! Oh, Gott, wie toll es ist – wieder auf die Beine zu kommen! [...] Ich freue mich über alles. Und am meisten darüber, dass ich mich eine gewisse Zeit nicht bewegen

konnte. Sonst würde ich nicht erfahren, was es für Glück ist, gesunde Beine zu haben“ [3, 219]. Die Aufgabe der „freudigen“ Geschichte des elfjährigen Mädchens und der kleinen amerikanischen Stadt scheint in der Überzeugung zu bestehen, dass jeder einzelne Mensch sich in seinem Leben sein Spiel finden soll [5]. Dabei ist es wichtig die Wetten zu beachten – im „Such-die-Freude-Spiel“ erscheint selbst das Leben als die Wette, das Leben eines konkreten Kindes, dessen, das „sich sogar in der schwarzen Kleidung freut“ [3, 21], um sich nicht zu verlieren.

Es lässt sich betonen, dass die poetologische Interpretation der „Freude“ als derer Deutung nicht nur als des augenblicklichen Genussgefühls oder der optimistischen Wahrnehmung der schlechten Nachricht erscheint, sondern als der komplizierten subjektivierten Lebensweise und Weltwahrnehmung. Das von den Reflexionen nach dem Bekanntmachen mit dem Werk verursachte und im psychologischen Diskurs verbreitete „Prinzip von Pollyanna“ (dessen Sinn darin besteht, dass man „zuerst mit den positiven Behauptungen, die an einen selbst beziehen, zustimmt“ [7]) zeugt von dem „erwachsenen“ kategorialen Status des Werkes über das Kind und der Welt der Kindheit.

Also die Interpretation der existenziellen Phänomene aufgrund der literarischen Werke stellt das perspektive Feld für den analytischen Diskurs der sinnbildenden Faktoren der Modellierung des fiktionalen Raumes. Die persönlichen schriftstellerischen und leserlichen Mentalkonzepte, sowie die Dominanten der Weltwahrnehmung und Weltgefühle fördern die Bildung des mehrstufigen Prozesses des (Wie-

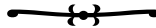
der)/(Neu)Schaffens des literarischen Werkes.

Die Suchen nach den existenziell-sinnbildenden Konzepte am Anfang des 20. Jhs., wo der mentale Schauplatz den Stimmungen des Pessimismus und der Verzweiflung, sowie den Versuchen der Bildung der einheitlichen und begründeten philosophischen Konzeptionen gehörte, grenzen an die mehreren Varianten der künstlich-poetischen Besinnung der existenziellen Phänomene.

Zusammenfassend halten wir für wichtig zu sagen, dass die literarische Interpretation der „Freude“ als einer der mächtigsten, produktivsten und kreativsten emotionalen Elemente eine breite Perspektive der Forschung der unterschiedlichen Anordnungen der Sinnbildung aufgrund der fiktionalen Entwicklung der mentalen Dominante darstellt.

## Bibliography and Notes

1. Зубрицька Марія, *Homo legens: читання як соціокультурний феномен*, Львів: Літопис 2004, 352 с.
2. Кайку Мічію, *Візії: як наука змінить XXI сторіччя* / Переклад із англійської А. Кам'янець, Львів: Літопис 2004, 544 с.
3. Портрє Елеанор, *Поліанна* / Переклад із англійської Б. Гора, Київ: Школа 2004, 224 с.
4. *Філософія. Основні ідеї і принципи* / Ред. А. Ракитов, Москва 1990, 368 с.
5. Гейзінга Йоган, *Homo Ludens* / Переклад із англійської О. Мокровольського, Київ: Основи 1994, 250 с.
6. Lebedev Sergey, *Postnonclassical Philosophy of Science: Critical Analysis*, [в:] *Вопросы философии и психологии*, №. 3 (9), Bratislava: Academic Publishing House Researcher 2016, pp. 126-137. doi: 10.13187/vfp.2016.9.126
7. Matlin Margaret; Gawron Valerie Jane, *Individual Differences in Pollyannaism*, "Journal of Personality Assessment" 1979, №. 43 (4), pp. 411-412, doi:10.1207/s15327752jpa4304\_14.





# History



**Yana Haletska**

**ANTONI MARCINKOWSKI AND HIS CONTRIBUTION TO THE  
DEVELOPMENT OF FOLKLORE AND ETHNOGRAPHIC RESEARCH IN  
UKRAINE IN THE 19<sup>TH</sup> CENTURY**

Ivan Ohienko Kamianets-Podil'skyi National University, Ukraine

**Яна Галецька**

**АНТОНІЙ МАРЦИНКІВСЬКИЙ ТА ЙОГО ВНЕСОК  
У РОЗВИТОК ФОЛЬКЛОРНО-ЕТНОГРАФІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ  
В УКРАЇНІ У ХІХ СТОЛІТТЯ**

*Abstract:* Research work and edition practice of the Polish specialist in folklore Antoni Marcinkowski (1823 – 1880) are disclosed. His role in the making of the local lore movement in Ukraine was found out. The biographical data and scientific achievements of the Polish researcher have been analyzed. The attention is drawn to the widespread knowledge of the scientist *Lud ukraiński (Ukrainians)*. The scientific achievement of the Polish scientist is noted for its scientific quality and purposefulness. The article is noted for topicality for the needs of modern historiography; it returns to the present society the forgotten figure of the Polish scientist A. Marcinkowski and rejects the inherent ideological obsession of soviet historiography in describing of this figure.

*Keywords:* Antoni Marcinkowski, a Polish scientist, folklore-ethnographic research, Ukrainian people, Ukraine

Важливу значущість для вивчення фольклорно-етнографічних досліджень України має діяльність польського і українського вченого Антонія Якса-Марцинківського (1823 – 1880) [1, 216]. Він систематично захищав мову, культуру, самобутність, право на існування українського народу. Коло його інтересів було досить велике – він був: етнографом, фольклористом, письменником та літературним критиком. Ми спробуємо оцінити науковий

доробок А. Марцинківського та розглянути значення його розвідок для подальшого розвитку краєзнавства в Україні, чому раніше не було приділено належної уваги у працях істориків.

На сьогодні не приділялося належної уваги дослідженню творчої спадщини ученого. Польські дослідники, які вивчали діяльність А. Марцинківського – це, насамперед М. Інґльот [16] та М. Квапішевський [17]. Сучасна українська історіо-

графія представлена, в основному, матеріалами, які започатковують дослідження його творчої спадщини. До них можна віднести праці Л. Баженова [1], [2], [3], С. Баженової [4], С. Гальчака [8] з погляду українознавчих і націєтворчих складових розглядає польського науковця А. Брацкі [6]. С. Громенко звернув увагу на його постать із точки зору кримського напрямку у польській історіографії [9]. О. Шалак вивчала фольклор Поділля у працях вченого [15]. Однак проблема не знайшла широкого і всебічного висвітлення в науковій літературі.

Ми намагатимемося з'ясувати внесок А. Марцинківського у розвиток фольклорно-етнографічних досліджень, проаналізувати науковий доробок вченого та визначити значення його діяльності для розвитку історії України.

Антоній Альберт Якса-Марцинківський (пол. Antoni Jaksza-Marcinkowski) народився 29 січня 1823 року в сім'ї дрібнопомісної польської шляхти Ігнація і Бригіди Марцинківських у селі Мостище (тепер у складі смт. Гостомель Київської обл.) [2, 282]. Писав під псевдонімами: Antoni Nowosielski – Антоній Новосельський [8, 174], Альберт Гриф, Альберт Антоній та ін. Початкову освіту він здобув удома, а в 1838 році вступив до 5 класу Другої київської чоловічої гімназії, де провчився три роки. У 1841 – 1844 роках навчався на філософському факультеті Київського університету [16, 589]. Роки навчання в Києві багато дали польському гімназистові і студентові. Одним із найвизначніших викладачів, які мали вплив на молодого студента, був професор Михайло

Максимович. Артур Брацкі зазначає: “перший ректор Київського університету залучив А. Марцинківського до новітнього трактування культурної спадщини українського народу як самобутньої й окремішньої” [6, 59].

Перша стаття науковця вийшла в 1843 році у “Tygodniku Petersburskim”, підписана псевдонімом Альберт Гриф і присвячена критиці творців “української школи” у польській літературі. Молодий публіцист виступив на підтримку нового покоління українських письменників, зокрема й Тараса Шевченка, із яким він був знайомий особисто, а в бібліотеці українського поета були книги польського критика [9, 37]. 1844 року А. Марцинківський через хворобу був змушений залишити університет і повернувся у родовий маєток, проте продовжував самоосвіту, вивчаючи філософію, філологію та чужоземні мови. У 1846 – 1849 роках він був співробітником журналу “Gwiazda” [4]. Тоді ж він видрукував свою першу літературно-критичну книгу *Idealy i karykatury: zarys fantasty i rzeczywistego swiata* [20].

На думку деяких дослідників, спроба створити у Києві цілу серію польських періодичних видань, наприклад “Gwiazda”, “Grosz Wdowi” [13, 306] й інших, в яких співпрацював Марцинківський, успіху не мала, хоча у його власній долі участь у цьому літературному русі зіграла чи не визначальну роль.

У 1850 році науковець здійснює поїздку на південь – “з Київщини уздовж Дніпра до Херсона, а звідти – до Одеси і морем – у Крим” [9, 37]. На початку 1850-х років А. Марцинківський встановлює контакти

із “Dziennikiem Warszawskim”, в якому, зокрема, публікує свої *Powiatki ukraińskie* (1854). У тому ж році у Вільно виходить його двохтомник *Stepy, morze i góry* [21], навіяний спогадами про недавню подорож, а ще через рік в Києві двохтомник *Dwie siostry*.

Він залишив опис міст, через які йому довелося мандрувати. Севастополь – “нове, біле, велике місто, забудоване згідно із пляном [...]. Від моря в місто ведуть сходи на кілька сотень сходинок. Білі мармурові леви посміхаються, вартуючи порт...” [21, 52-66]; Ялта, “маленьке повітове містечко; у ньому тільки дві вулиці і не знаю, чи можна налічити зо 20 будинків” [21, 72]; Алушта – “удень брудна, як найзанедбаніше із наших єврейських містечок; навіть самі старожитності генуезькі мають вигляд досить свіжих – поруч із сими, начебто новими татарськими будиночками» [21, 244] і багато інших.

Вельми активно працював А. Марцинківський у жанрі публіцистики і літературної критики, завоювавши собі визнання як “ерудита” та “інтелектуала”, отримуючи все більше визнання [17, 45-46].

Склалося так, що всі книги його друкувалися в Києві та Вільно [10, 85]. А основні теми його писань, у тому числі і літературних, так чи інакше виявилися пов’язаними з українською дійсністю. Вже в молоді роки тема народу, “люду” стає у нього чи не найголовнішою.

Свої погляди він виклав у двохтомній праці *Lud ukraiński* [18], [19]. В основу цього його головного дослідження покладені легенди, перекази, прислів’я (823 зразків), загадки (40) й інші етнографічні

матеріяли, зібрані переважно на Київщині, на що вказав Лев Баженов [1, 217]. Узагальнюючи фактичний матеріал, польський дослідник прагнув розкрити “моральний характер народу, його дух, фантазію” [18], [19]. Проте висновки, до яких прийшов дослідник, некоректні, твердження дуже часто помилкові. Він вважав, що світогляд народу ґрунтується на релігії, і саме релігія лежить в основі його творчості, а в різних жанрах фольклору зберігаються давні дохристиянські традиції, спільні для всіх народів, бо в усіх них розвинулась “єдина традиція віри і науки моральної”, – зауважує Зоряна Болтарович [5, 66].

Автор добачав спільність українських народних казок із грецькими мітами, шукав спорідненість у звичаях українського народу з індійськими, грецькими та римськими. Позитивним у його дослідженнях було застосування порівняльного методу та нагромадження великого фактичного матеріалу.

У першому томі *Ludu ukraińskiego*, який був присвячений Ю. Крашевському [4], зацікавлення для етнографа становлять обряди [18]. Опис другого тому розкриває сам підзаголовок: “Його [народу. – Я. Г.] пісні, байки, перекази, легенди, забобони, звичаї, прислів’я, загадки, замовлення, секрети лікарські, одяг, танці, ігри і т. д.” [5, 66]. Знаходимо тут і деяку інформацію й із матеріальної культури (докладно охарактеризовано чоловічий та жіночий одяг Київщини). У цій праці А. Марцинківський використовує місцеву термінологію (“охвота”, “плахта”, “запаска, “крайка”); він відзначає різницю в одязі заміжньої жінки та

дівчини, говорить про святкове і буденне вбрання. Зоряна Болтарович зазначає: “дослідник підкреслює, що поясний жіночий одяг – охвота і запаска, які носять в будень, у святкові дні змінюється каламайковою спідницею в молодших або плахтою у старших жінок. Замість бавовняної хустки, котру заміжні жінки носять поверх очіпка і яка є повсякденним убором, у свята одягають білу або сіру намітку” [5, 66].

У цьому дослідженні детально відображено календарну обрядовість свята Коляди і Купала, провідної неділі, Зелених свят, Рахманського Великодня, Маковія та подано перекази й легенди, пов’язані із цими святами. У розділі міститься аналіз ритуалів, що супроводжують закладання хати, сватання і весілля; в останньому, шостому, розділі проаналізовано сюжети, мотиви, образи переважно героїко-фантастичних (чарівних) казок [15, 34]. Описуючи Рахманський Великдень, фольклорист зауважив, що з *Бердичівського календаря* відомо, ніби “на Поділлі, в містечку Фельштині, ярмарок припадає на так званий Рахманський великдень” [7, 19]. Автор шкодував, що не вказано дату цього ярмаркового дня.

Польський етнограф і фольклорист звертав увагу й на народну медицину. Описував народні засоби лікування, вказував на те, що, крім лікувальної магії, населення знає і широко використовує лікарські властивості багатьох дикорослих і городніх рослин. У праці подано більше 40 назв лікарських рослин, зазначаючи, для лікування якої хвороби вживається та чи інша рослина. Цінним у дослідженні є й те, що

в цих записах зафіксовано народні назви рослин і хвороб. Було б набагато краще, якби він разом із народними назвами рослин подав і наукові. Важливими є і народні вірування, пов’язані із рослинним та тваринним світом [14, 78-79].

О. Шалак вказує на те, що “прислів’я у дослідженні опубліковано окремим розділом за абетковим принципом. Зразки не систематизовано тематично, помітно, що їх зібрано у різних регіонах України (деякі мають виразні ознаки подільського говору)” [15, 34].

Цікавими є описи місцевої природи, особливо величезних лісів на захід і північний захід від Києва: “Околиці Києва, – писав Марцинківський, – із півночі і заходу – лісисті. Дніпро до Полісся, Ірпінь, Здвиж – покриті сосною або березою і чудовим чорноліссям [...] густий ліс, стрункі берези, товсті, розлогі липи, високі сосни, розкидані по полю груші...” [19, 90-92]. З окремими лісовими урочищами він пов’язує ті чи інші історії, що відбулися в його житті або відомі йому за розповідями людей похилого віку: “У Мостищенському лісі, в урочищі Тополі, був колись лісовик, завжди опівночі гукав він в гущавині...” [19, 125]. У прирпінських лісах нібито зариті й численні скарби, про які постійно говорять тутешні селяни, шукають їх. Ось, наприклад “старий Семен Цибуля” або “Нечипор Пампушка” [19, 1-2-104].

Скарбами було пов’язано і чимало місцевих напівлегендарних історій, описаних Марцинківським. Одна із них починалася так: “Був колись у Мостищах чоловік Гнат Карапиш, прадід того Тимофія Карапиша, що

живе біля лісу...” [19, 98]. А ось оповідь “старого Кізяка” із Приірпіння, який колись служив у одного літнього киянина “на Глибочиці”; він постійно читав “книжку про скарби, зариті [...] по цілому світі й у Туреччині, й у Німеччині”, а також і “в селі Пашківці, в такому-то і такому-то лісі», де “стояли колись [...] гайдамаки”, сховали там “великий превеликий скарб” під “величезним каменем”. Подібний камінь і справді знаходився в однойменному лісовому урочищі, в Пашківському лісі, що на півдорозі з селища Фасова до Пашківки [12, 20].

Топографічні прив’язки тих чи інших подій, описаних Марцинківським, завжди дуже точні. Часто він докладно описує те чи інше примітне місце “Там через ліс тягнеться яр, в якому колись давно протікав струмок аж до Ірпеня; є ще люди, які пам’ятають, що в ньому була вода, стояв колодязь і над ним високі зелені тополі. Нині немає вже ні тополь, ні струмка, ні колодязя, видно тільки дно яру, порослого сосняком, молодими берізками і густою ліщиною...” [12, 19].

Одним із найцінніших, важливих і нині, є спостереження Антонія Марцинківського над релігійним життям простого українського народу. Він, зокрема, писав про прихильність українців до християнства: “з давньої мітології слов’ян український народ зберіг дуже небагато; нині він не пам’ятає жодного імени зі старих богів язичництва. Це напевно є плодом старань християнського духовенства” [19, 118]. Втім “міт релігійний втрачений, міт соціальний зберігся ще досі в обрядах, які народ наш шанує як реліквії

священної старовини, шанує, хоча давно сенс їх неясний і ніхто зараз не знає, що вони відображають” [12, 20].

Оцінюючи свою діяльність на тлі українознавчих розшукувань, Антоній Марцинківський твердив: “Найгарячішим моїм бажанням є те, щоб знайшлися односторонні у справі, яку я почав один без будь-якої допомоги. Із цієї руди чимало можна добути найчистішого золота” [11, 37].

Артур Брацкі у висновках щодо *Ludu ukraińskiego* наголошує: “Автор праці засвідчив своє ставлення до фольклору на двох рівнях, репрезентуючи особисте бачення образу художньої діяльності українців у теоретично-описовій частині монографії та відбираючи і редагуючи показові, на його думку, зразки українського народного мистецтва у вигляді пісень, дум, казок, прислів’їв, звичаїв тощо, уміщуючи водночас коментарі до них” [6, 60].

У 1859 році в Києві видано було повість А. Марцинківського *Stary biuralista*, написаних, безсумнівно, під впливом “бідних людей” Фьодора Достоевського.

Згодом українська тема проходить через усю творчість Антонія Марцинківського. Як літературний критик і теоретик, він повертатиметься до неї у багатьох своїх дослідженнях, а як письменник – широко використовуватиме український фольклорний матеріал. Пізніше його починають цікавити історичні теми. У 1863 р. з’являється його двохтомний нарис *Pogranicze naddnieprzańskie: Szkice społeczności ukraińskiej w wieku XVIII* [22]. Це “одна з перших робіт, де життя українського суспільства розглядалося

на фоні перетинів культурних кордонів..." [9, 38].

Поступово посилюється інтерес А. Марцинківського до проблематики традиційного польського католицизму і його ролі у житті польського суспільства, а також традиційного католицизму взагалі, що відображене й у його перекладах творів низки католицьких авторів з різних країн Європи [10, 139]. Він виступає і з достатньо консервативними публікаціями про роль жінки, що викликає численні протести – у тому числі й відомої письменниці Елізи Ожешко [12, 15].

Останні роки життя, борючись з прогресуючим психічним захворюванням, Антоній Марцинківський перебував у Києві, де і помер 12 вересня 1880 року. Однією із останніх його робіт стала публікація 1879 року у збірці "Uromienek wileński", із заголовком *Українські прислів'я та приказки (Przysłowia ukraińskie)*, багато в чому складена за матеріалами, зібраними ним на Київщині, насамперед у рідному Приірпінні.

Таким чином, Антоній Якса-Марцинківський зробив значний внесок у дослідження та популяризацію української етнографії, фольклористики та літератури. У своїй творчості він послідовно захищав мову, культуру, самобутність, право на існування українського народу, що знайшло обґрунтування та аналіз в його головній праці *Lud ukraiński*. Поява цього видання стала великою подією в народознавстві слов'ян, у виникненні і розвитку українознавства. Автор, спираючись в основному на власні спостереження над життям місцевого люду, показав багатство української народної куль-

тури, створив ніби енциклопедичний довідник з української народної творчості та етнографії. Праці Антонія Марцинківського й нині є неоцінним джерелом до вивчення етнографії та фольклористики України і заслуговують на всебічне використання при створенні об'єктивної історії краю.

### Bibliography and Notes

1. Баженов Лев, *Історичне краєзнавство Правобережної України XIX – початку XX ст.: Становлення. Історіографія. Бібліографія*, Хмельницький: Доля 1995, 256 с.

2. Баженов Лев, *Поділля в працях дослідників і краєзнавців XIX – XX ст.: Історіографія. Біобібліографія. Матеріали*, Кам'янець-Подільський 1993, 480 с.

3. Баженов Лев, *Регіональна історія України в дослідженнях краківської історичної школи (60-ті рр. XIX – початок XX ст.)*, [у:] *Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка* 2016, Випуск 9, с. 8-16

4. Баженова Стефанія, *Етнографія України у творах представників "української школи" у польській літературі*, Web. 23.03.2019. <[http://tovtry.com/ua/history/statti/etnografia\\_ukrainy.html](http://tovtry.com/ua/history/statti/etnografia_ukrainy.html)>.

5. Болтарович Зоряна, *Україна в дослідженнях польських етнографів XIX ст.*, Київ: Наукова думка 1976, 137 с.

6. Брацкі Артур, *Українські культурологічні студії Антонія Марцинковського: пошуки джерел націєтворення*, [у:] *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* 2019, № 2, с. 58-61.

7. Галецька Яна, *Історія Поділля в працях польських вчених і краєзнавців II пол. XIX ст.*, [у:] *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*, Кам'янець-Подільський національний уні-

верситет імені Івана Огієнка 2018, Випуск 17, Том 1, с. 18-20.

8. Гальчак Сергій, *Розвиток краєзнавства у східному Поділлі: XIX – початок XXI століття*, Вінниця 2013, 876 с.

9. Громенко Сергей, Антоний Марцинковский: *К вопросу о становлении крымоведаческого направления в польской историографии*, [у:] *Ученые записки Таврического университета* 2008, Том 21 (60), № 1, с. 35-42.

10. Громенко Сергей, *Stepy, morze i góry: Польские путешественники конца XVIII – начала XX века о Крыме*, Симферополь: Антиква 2011, 304 с.

11. Дмитренко Микола, *Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми*, Київ: Сталь 2004, 383 с.

12. Лабынцев Юрий, Щавинская Лариса, *Польский украинист Антоний Марцинковский (К 185-летию со дня рождения: 1823 – 2008)*, Москва 2008, 48 с.

13. Мазепа Лешек, *Марцинковский Антоній*, [у:] *Українська літературна енциклопедія*, Київ: Українська енциклопедія 1995, Том 3, с. 306.

14. Юзвенко Вікторія, *Українська народна поетична творчість у польській фольклористиці XIX ст.*, Київ 1961, 132 с.

15. Шалак Оксана, *Український фольклор Поділля у вивченні Антонія Новосельського: методика комплексного дослідження*, [у:] *Наукові виклади* 2014, № 3, с. 32-35.

16. Inglot Mieczysław, Marcinkowski Antoni Albert, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław: Wydawnictwo Naukowe im. Ossolińskich 1974, Tom XIX, s. 589-590.

17. Kwapiszewski Marek, *Późny romantyzm i Ukraina. Z dziejów motywu i życia literackiego*, Warszawa: Instytut Badań Literackich 2006, 190 s.

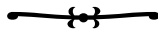
18. Nowoselski Antoni, *Lud ukraiński*, Wilno 1857, Tom I, 380 s.

19. Nowoselski Antoni, *Lud ukraiński, jego pieśni, bajki, podania, klechdy, zabobony, obrzędy, zwyczaje, przysłowia, zagadki, zamawiania, sekreta lekarskie, ubiory, tańcy, gry i t. d.*, Wilno 1857, Tom II, 282 s.

20. Marcinkowski Antony, *Ideały i karykatury: zarysy fantazyi i rzeczywistego świata*, Kijów 1848.

21. Marcinkowski Antoni, *Stepy, morze i góry: szkice i wspomnienia z podróży*: W 2-h tomach, Wilno 1854, Tom II, 277 s.

22. Marcinkowski Antoni, *Pogranicze naddnieprzańskie: Szkice społeczności ukraińskiej w wieku XVIII*: W 2-h tomach, Kijów 1863, Tom II, 236 s.



**Diana Yablonska**

**YUKHYM SITSINSKYI – HISTORIAN, ARCHAEOLOGIST,  
LOCAL SCIENTIST AND ASSISTANT PROFESSOR OF  
KAMYANETS-PODILSKYI IPE**

Ivan Ohienko Kamianets-Podil'skyi National University, Ukraine

**Діана Яблонська**

**ЮХИМ СІЦІНСЬКИЙ – ІСТОРИК, АРХЕОЛОГ,  
КРАЄЗНАВЕЦЬ ТА ВИКЛАДАЧ КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО  
ІНСТИТУТУ НАРОДНОЇ ОСВІТИ**

*Abstract:* The article describes the figure of the historian, archeologist, local historian and assistant professor of the Kamianets-Podil'skyi Yukhym Sitsynskyi Institute of Public Education. The basic components of his life, museum, pedagogical, scientific and public activity are analyzed. In particular, his participation in the training of pedagogical specialists, the work of the scientific society, the research department of history and economics of Podillya, scientific interests and the main published works are revealed. The reasons for repeated arrests and accusations of anti-Soviet activities, as well as the last years of his life, have been clarified.

*Keywords:* Yuhym Sitsynskyi, Kamianets-Podil'skyi Institute of Public Education, assistant professor, historian, archeologist, local historian, scientific society, research department, public activity

З-поміж відомих науковців і освітян Поділля у першій третині ХХ століття виокремлюється яскрава постать вченого-історика, археолога, музейника, православного священика Юхима Сіцинського. Найбільшу славу він здобув наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття, коли організував вивчення церковної і цивільної історії краю, редагував періодичні (*Подольськія епархіальныя вѣдомости, Православная Подолія, Подолія*) і наукові видання

(*Труды Подольскаго епархіального историко-статистическаго комитета, Подольскаго церковно-археологическаго общества*), член різних відомих наукових товариств, активно працював над створенням і розвитком першого громадського історико-краєзнавчого музею (давньосховища) в адміністративному центрі Подільського краю. Активно дбав про збереження багатої історико-архітектурної спадщини, працював українським просвітянином.



Залишив він слід і у національній вищій освіті.

Певний внесок у вивчення його життя та діяльності належить вітчизняним дослідникам: Олександрові Завальнюку [24], [25], [26], [27], [28], Левові Баженову [15], [16], [17], [18], Віталієві Лозовому [30], Миколі Мошаку [31], Вікторові Прокочуку [36], Вікторові Адамському [14], Анатолієві Трембіцькому [46], [47], Євгену Назаренку [33], Сергію Гальчаку [21], Сергію Сергійчуку [37], Ігореві Старенькому [45], Петрові Брицькому [19] та ін. Однак, потребує ґрунтовного висвітлення педагогічна, наукова та громадська діяльність Юхима Сіцінського, пов'язана з Кам'янець-Подільським інститутом народної освіти (ІНО), а також життєва трагедія, спричинена ворожістю російського окупаційного режиму до справжнього українського інтелігента.

Юхим (Євфимій, Юзим, Єфим) Сіцінський, син Йосипа, народився 10 грудня 1859 року у селі Мазники Летичівського повіту на Поділлі, у сім'ї священика. Навчався у Кам'янець-Подільському духовному училищі, Подільській духовній семінарії (1875 – 1881 роки) [9, 7-10]. У 1885 році закінчив Київську духовну академію зі ступенем кандидата богослов'я, переїхав до міста Бахмута, де викладав російську мову та закон Божий у місцевому духовному училищі. 1899 року його було висвячено і він став протоієреєм Кам'янець-Подільського кафедрального собору. У 1903 році він стає законовчителем у двох закладах освіти Кам'янця-Подільського – середній технічній школі та Маріїнській жіночій гімназії. З 1916 року його призначено

Подільським патріархальним спостерігачем за церковними школами [26, 6].

У 1890-х роках Юхим Сіцінський захопився археологією. На основі матеріялу, зібраного під час подорожей Поділлям, а також за результатами наукової подорожі Володимира Антоновича по середній течії річки Дністер, від с. Жванець на Кам'янецьчині до с. Рашків на Ямпільщині, здійсненої влітку 1883 року за дорученням розпорядчого комітету VI археологічного з'їзду в Одесі, науковець видав працю *Археологическая карта Подольской губернии*, де було зафіксовано і систематизовано більше 2 тисяч пам'яток кам'яного віку, доби міді та бронзи, раннього залізного віку та періоду Руси-України IX – XIII століть [40].

Із початком Української революції 1917 – 1921 років Ю. Сіцінський активно поринув у національне відродження: працював у «Просвіті», став одним із найактивніших прихильників творення Української автокефальної Церкви, членом Кирило-Методіївського братства, займався видавничими справами Подільської народної управи. Чимало зусиль доклав до заснування Кам'янець-Подільського державного українського університету [6, 35-36]. Як голова Подільського історико-археологічного товариства, разом із представниками міської думи, Подільської «Просвіти» і товариства природодослідників увійшов до складу створеної 15 січня 1918 року університетської комісії для вирішення питань заснування вишу [25, 25]. У день відкриття університету товариш міністра освіти Петро Холодний подякував членам усїєї комі-

сії, зокрема й Юхимові Сіцінському, за величезну працю з підготовки цього свята. Надалі він працював на розвиток першого подільського українського університету, зокрема, був парохом університетської церкви св. Миколая і помічником бібліотекаря, до книжкового фонду передав 23 праці зі своєї книгозбірні, однієї з найбільших у місті. 19 лютого 1919 року наказом Міністерства народної освіти УНР Ю. Сіцінського було призначено приват-доцентом кафедри церковної археології університету [13, 22]. Пізніше йому доручили викладати ще й історію Поділля на історико-філологічному факультеті. У серпні 1919 року його обрали головою бібліотечної комісії [26, 7]. З наступного року він завідував кабінетом мистецтв [45, 13]. У грудні того ж року ректор Іван Огієнко доручив Юхимові Сіцінському упорядкувати нумізматичну колекцію [5, 167]. Згодом, за особистим контролем вченого у кабінеті нараховувалося понад 3 тисяч експонатів [26, 7]. На жаль, дана колекція була втрачена в ході конфіскації цінностей для допомоги голодуючим Поволжя у 1922 році [24, 299]. Словом, священик-науковець мав певний досвід роботи, пов'язаної з освітнім процесом у вищій школі.

У першій половині 1921 р. советська влада реорганізувала Кам'янець-Подільський державний український університет у два самостійні вищі освітні заклади – Інститут народної освіти (ІНО) та сільськогосподарський інститут. До науково-педагогічного колективу першого із них увійшла значна частина професорів і приват-доцентів колишнього університету, зокрема й Ю.

Сіцінський. Його залишили у штаті (по суті, атестували): рішенням № 1089 Укрголовпрофосу НКО УСРР від 7 липня 1921 року, призначивши на посаду старшого асистента по кафедрі історії України [2, 5]. Доручили викладати чотири навчальні дисципліни: українське народне мистецтво, історію всесвітнього мистецтва, теорію мистецтва та історію російського мистецтва [4, 6-8]. Кожна із них значилася у навчальному пляні лише одного факультету – професійної освіти, мала різний академічний обсяг, викладалася для різновеликих аудиторій. Найбільше аудиторія, яка налічувала 52 студентів, любила слухати *Історію всесвітнього мистецтва*, на викладання якої відводилося щомісяця по 24 години. Щодо інших трьох предметів, то, згідно із навчальним пляном, на них виділялося по 2 години на тиждень. Слухали ці курси пересічно 20-24 особи [4, 4-4зв.].

Як активний дослідник, він брав участь у роботі різних наукових організацій, товариств, що діяли в ІНО. Ще з грудня 1919 р. на базі Кам'янець-Подільського українського університету запрацювало Наукове товариство (НТ), яке у 1921 року продовжило існування в структурі ІНО. Воно складалося із двох секцій: історико-філологічної та природничих/точних наук [34, 87], об'єднавши викладачів обох факультетів – професійної освіти та соціального виховання. З квітня 1922 року головою найбільш чисельної, історико-філологічної секції НТ було обрано Євгена Шашевського, а з 1925-го – Юхима Філя [23, 1]. Утім ця структура виявилася недовговічною і незабаром припинила існування.

Скоріш за все, місцеву владу і керівництво освітнього закладу не влаштувала дата заснування цієї організації, пов'язана із Кам'янець-Подільським українським університетом, що асоціювалося з українською («петлюрівською») владою і з тими національними і загальнолюдськими цінностями, які вона обстоювала. Тож відразу після припинення діяльності цієї структури викладачі (очевидно, за підказкою «зверху») приступили до творення наукового товариства «нового (звуженого) типу», яке б вийшло за межі вишу і об'єднало наукові інтереси краєзнавців Поділля. Цю ідею подав архівіст та історик, професор Пилип Клименко. Спільно із Юхимом Сіцінським, Юхимом Філем, Володимиром Гериновичем, Петром Бучинським, Францом Кондрацьким, Василем Храневичем, Василем Зборовцем та Федором Шумлянським він брав участь у виробленні статуту та програми осередку [27, 154]. Усі нормативні документи та назва «Кам'янець-Подільське наукове при УАН товариство» були затвердженні Українською Академією наук до літа 1925 року [32, 103]. Відповідно до них, внутрішня структура нового товариства та її склад нічим не відрізнялися від попередника. Основним завданням секцій було дослідження так званих «білих плям» історії краю, проведення археологічних розкопок, вивчення особливостей клімату регіону та обговорення актуальних проблем у ході різноманітних наукових заходів.

Перші організаційні збори товариства відбулися 2 червня 1925 року. Вони обрали тимчасову президію у складі трьох осіб (голова – В. Храневич,

заступники – В. Зборовець та Ю. Сіцінський) для обговорення організаційних питань. 21 червня відбулись другі установчі збори, які прийняли до складу товариства 97 дійсних членів, почесними членами обрали колишнього ректора П. Бучинського та професора Ю. Сіцінського [12, 2]. На четвертому зібранні, що відбулося 26 липня 1925 р., головою НТ обрали Олександра Полонського (працював упродовж 1925 – 1926 років), його заступником – Юхима Сіцінського (1925 – 1928 роки), вченим секретарем – Василя Зборовця (1925 рік). [12, 3], [32, 103].

28 листопада 1926 року щорічні загальні збори товариства ухвалили рішення про заснування його неперіодичного друкованого органу – *Записки Кам'янець-Подільського наукового при Українській академії наук товариства*, затвердили видавничо-редакційну колегію у такому складі: відповідальний редактор – Дмитро Богацький, члени комісії – Юхим Сіцінський, Юхим Філь, Марія Недужа та Трофим Недужий. Перший том *Записок* вийшов у світ лише 1928 року та мав більше сотні сторінок [12, 4-5].

Педагогічний досвід та науковий професіоналізм забезпечили викладачеві місце в науково-дослідній структурі, створеній в ІНО відповідно до постанови Раднаркому УСРР від 26 квітня 1921 року *Про встановлення загального наукового мінімуму, обов'язкового до викладання*. Тож при інститутах відкривалися науково-дослідні катедри (НДК) певного спрямування – з метою активізації навчально-наукової роботи [35, 72]. У Кам'янець-Подільському ІНО НДК історії та економіки

Поділля заснували наказом ректора у серпні 1921 р. [3, 12], [1, 1-13в.]. Спочатку у її складі було 4 відомих науковці: Є. Сташевський (керівник), Ю. Сіцинський, П. Клименко та П. Клепатський. У березні 1923 року, після від'їзду керівника до Києва, завідування перейшло до П. Клименка [1, 3], а із січня 1925 р. – до Івана Любарського [1, 4].

Важливим напрямком роботи НДК бали археологічні дослідження. У 1925 році Ю. Сіцинський разом із ректором ІНО В. Гериновичем очолив експедицію, яка проводила розкопки на території Кам'янецьчини, де були виявлені неолітичні стоянки первісних людей. Під час розкопок, зокрема у с. Велика Мукша (сьогодні Велика Слобідка), науковці знайшли захоронення двох людей у скриньковому гробі на глибині 50 см, виявили поліровані сокирки та кераміку із орнаментом ранньотрипільського часу, що свідчило про поширення цієї культури у Придністров'ї [22, 15]. Результати цих розкопок В. Геринович представив у статті *Стоянка неолітичної людини біля с. Великої Мукші, Китайгородського району, Кам'янець-Подільської округи*, яка була опублікована у *Записках Кам'янець-Подільського інституту народної освіти*.

Крім археологічних досліджень, Ю. Сіцинський, який мав в активі значну кількість опублікованих праць [38], [40], займався підготовкою і друком узагальнюючих праць, різних розвідок. Йдеться про *Начерки з історії Поділля* [41], *Нариси історії Поділля* [39], *Оборонні замки Західного Поділля* [42], *Кам'янецька фортеця* [43], *Муровані церкви Поділля* [44] та ін. Загалом на початку

1930-х років у його доробку налічувалося півсотні опублікованих та рукописних праць [8, 3-5].

Юхим Сіцинський брав помітну участь у громадській діяльності, зокрема спрямованій на посилення заходів із збереження історико-архітектурної спадщини, багато представленої у Кам'янці-Подільському та інших населених пунктах регіону (цим він активно займався і у попередній період), як найбільший фахівець у цій галузі, увійшов до складу Комітету охорони пам'яток старовини, мистецтва, природи, де ініціював чимало питань для вирішення органами місцевої влади [29, 93]. У 1923 році він вступив до профспілкової секції «Робос», що діяла в ІНО, підтримував усі корисні справи цієї організації [11, 23]. У зв'язку з похилим віком та погіршенням здоров'я змушений був зменшити громадську активність. До того ж, советська влада ставилася до нього – одного із найбільш відомих працівників ІНО – без належної поваги, як не до зовсім лояльного до окупаційного режиму громадянина, виділяючи з його попередньої біографії, як негатив, усе, що було пов'язане передусім із його українськістю, тривалою церковною діяльністю та підтримкою української Автокефалії, участю в українському національному відродженні у 1917 – 1920 роках. Большевицькі ідеологи не забули й того, що син Юхима Сіцинського – Володимир Січинський емігрував до Європи, а сам вчений у вересні 1926 року прилучився до вшанувань у міському театрі «буржуазного історика» Михайла Грушевського – з нагоди його 60-річчя від дня народження, прочитавши про ака-

деміка ґрунтовну наукову доповідь [15, 220].

За ці та інші (часто надумані) гріхи влада застосовувала до нього репресивні заходи. Так, вже 25 березня 1921 р. вченого кинули до чекістського підвалу в'язниці ЧК, намагаючись вивідати інформацію про зв'язки з сином, який проживав у Чехії [31, 338]. У домі провели обшуки, які ніякого компромату не дали, але частину майна було конфісковано. Не добившись очікуваних зізнань, російські окупанти через три місяці випустили його із ув'язнення. Після цього дружину розбив параліч (померла у 1923 р.) [14, 158]. На додачу вченого звільнили з посади завідуючого музею, який діяв в ІНО, серйозно ускладнивши його матеріальне становище. Згодом довелося піти і з ІНО. Влада намагалася знищити незламного ученого, залишила його без засобів до існування. Допомогали друзі, зокрема й Михайло Грушевський.

У 1929 р. Юхима Сіцінського заарештували вдруге. На цей раз його звинувачували у причетності до Спілки визволення України, але з того нічого не вийшло, оскільки вчений був аполітичною людиною. Навесні 1930 р. його довелося відпустити [11, 8-9].

Не маючи на що жити, у 1931 р. вчений переїхав до Києва, де друзі влаштували його на посаду наукового співробітника у Лаврському музеї. Та влітку 1933 року Ю. Сіцінський був заарештований втретє. На цей раз він потрапив під чистку «клясово ворожих елементів» і був звільнений із Лаврського музею, повернувся до Кам'янця-Подільського. Але на цьому репресій проти

вченого не закінчилися. 31 липня 1933 р. влада реkvізувала його будинок, залишивши для проживання невеличку кутову кімнату у флігелі, площею 16 квадратних метрів. Намагаючись повернути конфісковану нерухомість, він звертався до місцевої ради, чим викликав гнів советських можновладців, і 20 жовтня 1933 року у нього відібрали останню кімнату. А самого 74-річного безхатка примусово переселили на Підзамче, в будинок Юлії Ундерко [18, 112]. Під час переїзду, який організували працівники комунального господарства, дуже постраждала його унікальна бібліотека та багата колекція світлин [10, 5-8], [26, 10].

Останні роки життя вченого були вкрай важкими: не міг самостійно пересуватися через хворобу ніг, для вгамування нестерпного болю не мав ліків, його мучило безсоння [18, 112]. Помер він 7 грудня 1937 року у Кам'янці-Подільському, похований на старому міському цвинтарі. Через 60 років, у незалежній Україні, вченого реабілітували [11, 57]. Тоді ж були реабілітовані й інші представники професорсько-викладацького колективу ІНО [48].

Отже, викладач Кам'янець-Подільського ІНО, відомий подільський історик, археолог і краєзнавець Ю. Сіцінський у 1920-ті роки залишив помітний слід в історії вищої педагогічної освіти регіону, реалізуючи свій великий науковий потенціал, педагогічні і організаційні здібності, громадські чесноти, людську і громадянську порядність, які були взірцем для носіїв того суспільства, де шанувалися загальнолюдські цінності. Советський режим не дав можливості реалізувати пов-

ністю всі ці риси вченого у вищій школі і тим самим сприяти більш самовідданій роботі науково-педагогічних працівників загалом. Не «вписавшись» у нову комуністичну парадигму, Ю. Сіцінський, як представник старої української патріотичної інтелігенції, талановитий науковець і яскравий носій християнських цінностей, був приречений на немилість влади і знищення як відірвана від нового суспільства особистість. Його трагічна доля стала ще одним прикладом переслідувань окупаційним режимом одного із достойних українських діячів, чий внесок в історію науки, освіти і культури Поділля важко переоцінити.

### Bibliography and Notes

1. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд Р 302, Опис 1, Справа 953, 1-4 арк.
2. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд Р 302, Опис 1, Справа 35, 5 арк.
3. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд Р 302, Опис 1, Справа 246, 12 арк.
4. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд Р 302, Опис 3, Справа 4, 6-8 арк.
5. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд Р 582, Опис 1, Справа 134, 167 арк.
6. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд Р 3333, Опис 1, Справа 26, 35-36 арк.
7. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд Р 3333, Опис 1, Справа 29, 1-30 арк.
8. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд Р 3333, Опис 1, Справа 35, 1-5 арк.
9. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд Р 3333, Опис 1, Справа 37, 7-10 арк.
10. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд Р 3333, Опис 1, Справа 38, 1-25 арк.
11. *Державний архів Хмельницької області*, Фонд 6193, Опис 12, П. 15162, 23 арк.
12. *Національна бібліотека України імені В. Вернадського, Інститут рукопису*, Фонд 10, Справа, 18954, 2 арк.
13. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*, Фонд 2582, Опис 1, Справа 187, 22 арк.
14. Адамський Віктор, Юхим Сіцінський: *доля інтелігента у радянську добу*, [у:] *Поділля в житті, діяльності і творчості Юхима Сіцінського та Володимира Січинського*, Кам'янець-Подільський 2010, с. 156-160.
15. Баженов Лев, М. С. *Грушевський і Поділля*, [у:] *Матеріали ІХ Подільської історико-краєзнавчої конференції*, Кам'янець-Подільський, 1995, с. 219-220.
16. Баженов Лев, *Творча спадщина Юхима Сіцінського і сучасність (До 155-річчя від дня народження вченого-поділезнавця)*, [у:] *Музейна справа на Поділлі: історія та сучасність*, Кам'янець-Подільський 2015, с. 85-90.
17. Баженов Лев, *Поділля в житті та творчості Михайла Грушевського*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі. Збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський, 2016, Том 23, с. 33-44.
18. Баженова Стефанія, *Останні роки життя Є. Й. Сіцінського у спогадах рідних та знайомих*, [у:] *Юхим Сіцінський в історії та культурі Поділля*, Кам'янець-Подільський, 2004, с. 111-113.
19. Брицький Петро, *Внесок сім'ї Сіцінських (Січинських) у культурну спадщину України*, [у:] *Українська наука: минуле, сучасне, майбутнє*, Тернопіль 1999, с. 33-37.
20. Винокур Іон, *Історик Поділля Ю. Й. Сіцінський*, [у:] *Музей і Поділля*, Кам'янець-Подільський 1990, с. 9-10.
21. Гальчак Сергій, *Розвиток краєзнавства у Східному Поділлі: ХІХ – поч. ХХІ ст.*, Вінниця 2013, 878 с.

22. Геринович Володимир, *Стоянка неолітичної людини біля с. Великої Мукші, Китайгородського району, Кам'янець-Подільської округи*, [у:] *Записки Кам'янець-Подільського інституту народної освіти*, Кам'янець-Подільський 1926, Том 1, с. 14-19.

23. *Доповідь в історико-філологічній секції Наукового т-ва при Кам'янець-Подільському університеті*, "Червона правда" 1922, 20 квітня, № 85 (185), с. 1.

24. Завальнюк Олександр, *Історія Кам'янець-Подільського державного українського університету в іменах (1918 – 1921 рр.)*, Кам'янець-Подільський 2006, 632 с.

25. Завальнюк Олександр, Ю. Й. *Сіцінський у 1917 – 1920 рр.: громадянсько-політичний, культурно-просвітний і науковий аспекти*, [у:] *Поділля в житті, діяльності і творчості Юхима Сіцінського та Володимира Січинського*, Кам'янець-Подільський 2010, с. 23-29.

26. Завальнюк Олександр, Ю. Й. *Сіцінський – приват-доцент Кам'янець-Подільського державного українського університету (1918 – 1921 рр.)*, [у:] *Юхим Сіцінський в історії та культурі Поділля: зб. наук. пр. за підсумками роботи Всеукр. наук.-практ.конф.*, Кам'янець-Подільський, 2004, с. 6-11.

27. Завальнюк Олександр, Трембіцький Анатолій, *До біографії, наукових зв'язків та здобутків Ю.П. Філя*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі*, Кам'янець-Подільський, 2004, Т. 4, с. 151-163.

28. Завальнюк Олександр, Комарніцький Олександр, *Юхим (Євфимій) Йосипович Сіцінський (1859-1937)*, [у:] *Минуле і сучасне Кам'янця-Подільського: політики, військові, підприємці і діячі освіти, науки, культури й медицини: Історичні нариси*, Кам'янець-Подільський 2003, Випуск 1, с. 80-88.

29. Кучеров Геннадій, *Роль Ю. Й. Сіцінського у розвитку просвітницького руху на Поділлі*, [у:] *Музейна справа на Поділлі: історія та сучасність*, Кам'янець-Подільський 2015, с. 90-94.

30. Лозовий Віталій, *Юхим Сіцінський та Подільська "Просвіта"*, [у:] *Юхим Сіцінський в історії та культурі Поділля*, Кам'янець-Подільський 2004, с. 63-65.

31. Мошак Микола, *Великий подолянин. Біографія, спогади, документи та листування Юхима Йосиповича Сіцінського*, Кам'янець-Подільський 2013, 408 с.

32. Набок Світлана, *Кам'янець-Подільське наукове товариство при ВУАН. До питання дослідження документів співробітників Академії наук України як джерела вивчення історії України*, [у:] *Кам'янець-Подільський у контексті українсько-європейських зв'язків: історія і сучасність*, Кам'янець-Подільський 2004, с. 102-104.

33. Назаренко Євген, *Арешт Сіцінського*, [у:] *Дивокрай. Хмельниччина Подільська: науково-краєзнавчий альманах*, Хмельницький 1997, Випуск 2, с. 81-82.

34. Нестеренко Валерій, *Діяльність наукового товариства в Кам'янці-Подільському у 1921 – 1923 рр.*, [у:] *Матеріяли XV Подільської наукової історико-краєзнавчої конференції присвяченої 100-річчю заснування Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка*, Кам'янець-Подільський 2017, с. 86-91.

35. Підлісний Денис, *Радянська "професіоналізація" вітчизняної вищої школи (1920 – 1921 рр.)*, [у:] *Збірник наукових праць Харківського національного педагогічного університету імені Г. Сковороди*, Серія «Історія та географія», Харків 2014, Випуск 51, с. 69-74.

36. Прокопчук Віктор, *Краєзнавство на Поділлі: історія і сучасність*, Київ 1995, 204 с.

37. Сергійчук Сергій, *Відомий подільський краєзнавець Ю. Й. Сіцінський*, [у:] *VII Всеукраїнська наукова конференція "Історичне краєзнавство в Україні: традиції і сучасність"*, Київ 1995, Частина 1, с. 60-62.

38. Сицинский Ефим, *Исторические свѣденія о приходахъ и церквахъ Подольской епархіи*, Каменец-Подольский 1893, с.151-160.

39. Сіцинський Юхим, *Нариси з історії Поділля*, У Вінниці: [б. в.], 1927 (3 друкарні Української Академії Наук), Нарис 1: *Загальний огляд історії Поділля*; Нарис 2: *Передісторія Поділля*, Вінниця 1927, 74 с.

40. Сіцинський Юхим, *Археологічна карта Подільської губернії*, Кам'янець-Подільський 2004, с. 93.

41. Сіцинський Юхим, *Начерки з історії Поділля*, Київ 1920, 15 с.

42. Сіцинський Юхим, *Оборонні замки Західного Поділля XIV – XVII ст.: історично-археологічні нариси*, Київ: Українська академія наук 1928, 99 с.

43. Сіцинський Юхим, *Кам'янецька фортеця*, Кам'янець-Подільський 1929, 10 с.

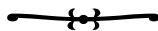
44. Сіцинський Юхим, *Муровані церкви на Поділлі*, Львів-Кам'янець-Подільський 1925, 65 с.

45. Старенький Ігор, *Юхим Йосипович Сіцинський – археолог, дослідник трипільської культури*, [у:] *Археологічні студії «Межибіж»*: науковий щорічник 2012, № 1, Хмельницький 2013, с. 138-175.

46. Трембіцький Анатолій, *З історії співпраці знаних українських археологів Сергія Гамченка та Євфимія Сіцинського*, [у:] *Археологія та фортифікація Середнього Подніпров'я*, Кам'янець-Подільський 2011, с. 148-154.

47. Трембіцький Анатолій, *Євфимій Сіцинський (1859 – 1937): наукова та громадська діяльність*, Хмельницький 2009, 300 с.

48. Філь Юхим Павлович; Поль Карл Адольфович, [у:] *Відкритий список жертв політичних репресій в СРСР. База даних*, Web. 01.06.2020. <<https://ua.openlist.wiki>>.





**Larysa Shelestak**

**COMPARISON OF THE MILITARY DEPARTMENTS  
OF THE LVIV UNIVERSITY AND THE LVIV POLYTECHNIC INSTITUTE  
IN THE STUDENTS' PRESS (1944 – 1991)**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Лариса Шелестак**

**ВІЙСЬКОВІ КАТЕДРИ ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
ТА ЛЬВІВСЬКОГО ПОЛІТЕХНІЧНОГО ІНСТИТУТУ У ВИСВІТЛЕННІ  
СТУДЕНТСЬКОЇ ПРЕСИ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ (1944 – 1991)**

*Abstract:* We explored and analyzed publications in the newspapers of higher educational institutions, about the educational, scientific, military-patriotic and political-propaganda activities of the military departments of Ivan Franko State University and the Lviv Polytechnic Institute from the beginning of the departments' work, in 1940<sup>s</sup> up to dissolution of the Soviet union in 1991. A comparative analysis of officers' work and student training at military departments was conducted. It was noted that newspaper articles covered, in general, all aspects of the activities of military departments and the military education of students. As a conclusion we pointed out differences in the submission of information in student newspapers regarding the activity of the military departments of these universities.

*Keywords:* military training, military department, "For Soviet science", "Soviet student", Lviv University, Lviv Polytechnic Institute

В умовах сучасних воєнних реалій російської агресії Україна розпочала активно відновлювати військовий потенціал, частиною якого є навчання офіцерів резерву. У Советському союзі первинну військову освіту отримували ще зі школи, а в вищому освітньому закладі було просто необхідно навчатись на військовій кафедрі, яка займала особливе місце в системі вишколу молодших офіцерів запасу збройних сил ССРР. Наказ нар-

кома оборони ССРР № 75 та Постанова РНК ССРР № 413 від 13 квітня 1944 року відновили у цивільних возах військове та військово-морське навчання студентів. Військове навчання у Львівських вищих освітніх закладах розпочалось після відновлення їх діяльності, в кінці 1944 року. У Львові, упродовж досліджуваного періоду, військові кафедри безперервно діяли лише у трьох вищих освітніх закладах: у Львів-

ському університеті, Політехнічному та Медичному інститутах.

Питання вишколу офіцерів запасу на військових катедрах цивільних вищих освітніх закладів в Україні у другій половині ХХ століття в українській історичній науці мало досліджене. Щодо діяльності кафедр військової підготовки львівських вищих освітніх закладів, то ця проблематика взагалі не вивчена. Навіть ті дослідники, що студіюють історію вищої освіти чи навчальних закладів советського періоду, не приділяли уваги військовому навчанню у вишах. Частково нашу проблематику зачіпає у своїй студії *Студентство України за демократичне вирішення питання військової підготовки наприкінці 80-х – початку 90-х рр. ХХ ст.* Олег Муравський, однак це стосується лише певних аспектів навчання на військових катедрах студентів Львова і лише в останні роки існування Советського союзу.

Ми спробуємо на основі студентської преси дослідити, проаналізувати та оцінити діяльність військових кафедр, військовий вишкіл студентів, та їхнє ставлення до цього навчання, порівняти роботу кафедр беручи до уваги істотну відмінність освітніх закладів. Зважаючи на специфіку військового навчання в медичному інституті, у студії ми розглянемо діяльність військових кафедр Львівського державного університету імени Івана Франка (тепер – Львівського національного університету імени Івана Франка) та Львівського політехнічного інституту (тепер – Національний університет «Львівська політехніка») від моменту їх сформування до 1991 року у світлі друкованих видань вишів: університетської щотижневої

газети «За радянську науку», що виходила упродовж 1948 – 1990 років [28, 3]; та інститутського щотижневика – «Радянський студент», що виходив від 1946 року [24] до 1990-го.

Студентська преса, як і вся періодика советського періоду відображала суспільно-політичний лад держави. Однак, попри ідеологічну заангажованість, преса висвітлювала передусім студентське життя та є важливим джерелом для дослідження навчальної та наукової діяльності освітніх закладів, студентського дозвілля та побуту, художньої самодіяльності, фізичної культури та військово-політичного виховання.

Кафедри військової підготовки Львівського політехнічного інституту та Львівського державного університету імени Івана Франка розпочали свою діяльність у 1944 році після відновлення роботи досліджуваних навчальних закладів відповідно до розпорядження Совнаркому СРСР № 17580-р від 29 серпня 1944 року [12, арк. 5]. Однак, навчання на військових катедрах розпочалось із другого семестру 1944 – 1945 навчального року, що було зумовлене упорядкуванням матеріальної бази та викладацького складу цих освітніх закладів. Військові кафедри, як мілітарні одиниці цивільних освітніх закладів, були консервативними та закритими. Офіцери виконували навчально-педагогічне навантаження, займались ідейно-виховною роботою; щорічно кафедри скеровували студентів на вишкіл у табірні збори. Це була основна робота військових кафедр, про яку є достатньо згадок у газетах, і вони переважно однотипні, адже це вважалося нормою студентського життя. Зазвичай, у газетах

описували важливі новини із життя вишів, які б сколихнули студентську молодь. Проаналізувавши публікації від середини-кінця 1940-х років до 1991 року, в яких є згадки про роботу військових кафедр, автор зауважує певні закономірності у їхній тематиці. То яку ж увагу приділяли військовим кафедрам автори статей студентських видань?

1. На сторінках преси знаходимо характеристику військової кафедри Львівського університету, її навчально-матеріальну частину, обладнання, форми і методи навчання студентів, яку подає начальник кафедри (1979 – 1990) К. Миронюк [43, 1-2]. Офіцери військової кафедри університету на зборах парторганізації кафедри завжди обговорювали рішення пленумів центрального комітету комуністичної партії Советського союзу та використовували усі нові ухвали щодо військово-політичного виховання у роботі зі студентами. Викладачі кафедри проводили виховні заходи, бесіди, обговорення. За ініціативи начальника кафедри на заняттях проводилися усні тематичні журнали, присвячені пам'ятним датам [56]. Пересічними є статті про хід заліково-екзаменаційної сесії на факультетах і, зокрема, на військовій кафедрі. Трапляється інформація про навчальний процес на кафедрі та як студенти складають іспити із предметів військової справи [39]. Із ілюстративних джерел маємо підтвердження, що іспити проводили в усній формі [14]. Важливою складовою військової підготовки були польові навчання, на яких студенти ще до навчальних зборів набирались практичних навичок та вміння застосовувати свої теоретичні знання [40].

У газеті «За радянську науку» трапляються згадки і про табірні збори студентів, опубліковані світлини із практичних занять [66]. Передусім писали студенти про бойові тренування на полігоні, фізичні навантаження, бойові навчання та, загалом, про враження від практичного військового навчання [30]. Окрім цього на зборах у військах велику увагу приділяли військово-політичному вихованню студентів. Студенти виступали у навчальних взводах перед особовим складом підрозділів із лекціями та доповіддю на військову та політичну тематику [56]. Траплялися замітки, що стосувались випускних іспитів у таборах. Головою комісії на державному екзамені призначали офіцерів військових частин або штабу Округу [2]. Важливим джерелом до нашої студії є опубліковані у пресі світлини студентів під час навчального процесу в аудиторіях військових кафедр [34] та на польових заняттях [40] та самого навчального обладнання, тобто матеріальної бази кафедр [16].



*Світлина 1.* Студенти-журналісти Львівського університету на літніх військових зборах [43].

2. У нашій студії велику увагу приділяємо просопографії офіцерського складу військових кафедр. Світло на

це питання проливають також газетні статті, в яких трапляються короткі біографічні довідки на працівників військових кафедр вишів. Статтю про того чи іншого офіцера подавали в газету як демонстрацію поваги, шани та похвали. Дізнаємося про капітана військової кафедри Політехнічного інституту Івана Александра, який був активним учасником німецько-радянської війни та брав активну участь у розвитку військової кафедри [45]. Знаходимо також статті про інших офіцерів кафедри інституту: інженер-підполковника Л. Кніну [51], звідки можна почерпнути біографічні дані офіцера, про військову діяльність полковника В. Ільїна [37], про бойовий досвід майора Ф. Шелепня [52], про «досягнення в роботі» майора М. Волкова [32].

Стаття *Гвардієць* розкриває нам воєнне минуле та викладацьку діяльність підполковника Якова Шляїна [57], викладача військової кафедри Львівського університету, який і сам був активним дописувачем студентської газети. Варто зауважити, що студенти з повагою ставилися до офіцера, вважали його чи не найкращим викладачем військової кафедри [10, 2]. Бойового офіцера, підполковника Я. Шляїна часто запрошували на університетські зустрічі, присвячені Другій світовій війні [35]. Загалом дізнаємося, звідки він родом, яку здобув освіту, те, що був учасником низки битв Другої світової війни [21]. Дізнаємось про підполковника М. Грибова, багаторічного начальника навчальної частини військової кафедри Львівського університету (1960 – 1968) [1], а від 1968 року – начальника військової кафедри Чернівецького університету [25], про

його фронтове минуле, навчання у Військовій академії та у Львівському університеті [63]. Варто зазначити, що він був єдиним українцем, який займав на військовій кафедрі керівну посаду достатньо довгий період. Із заміток про начальника військової кафедри полковника С. Князева до дня радянської армії також дізнаємося про його воєнне минуле, участь у бойових діях німецько-радянської війни [5] та вперше, серед усіх досліджених нами джерел, зустрічаємо його портрет [61]. Важливим ілюстративним джерелом нашого дослідження є світлини офіцерів кафедри (див.: [6], [45], [47], [50], [52], друкували їх передусім до відзначення ювілеїв, із нагоди нагород, за відзначення довголітньої праці [13], чи у некрологах [53].

3. На сторінках преси частими є замітки про військово-спортивні змагання інституту. Так, уже в листопаді 1946 р. про результати стрілецьких змагань в «Радянському студенті» писали таке: «...в тирі інституту відбулися міжфакультетські стрілецькі змагання. Слід відмітити, що підготовка до змагань воєнною катедрою була проведена погано. Тренування не проводились із-за відсутності двох 100-ватних лампочок...» [46]. У випусках зустрічаємо інформацією про роботу секцій ДТСААФ (Добровільне товариство сприяння армії, авіації і флоту, до 1951 року – ДТСАРМ), яку здійснював інститут завдяки офіцерам та матеріальній базі військової кафедри [7]. У газеті інституту подано матеріяли про участь мотоциклетної секції у змаганнях, яка була найпопулярнішою серед студентів. Важливу роботу у веденні секцій здійснювали офіцери кафедри

інституту інженер-підполковники Л. Кніна (керівник мотосекції ДТСАРМ інституту) та А. Браз [47]. Зазвичай вони і були авторами статей про роботу секцій або ж виступали активними учасниками змагань [47]. Із цих заміток можемо почерпнути інформацію про стан вишколу команд, їхніх представників, участь у змаганнях [27].

На базі ДТСАРМ і ДТСАВ Львівського університету у 1948 році були організовані стрілецька, автомобільна, артилерійська, мотоциклетна секції [4]. Мотоциклетна секція була найсильніша. Студенти-учасники змагань із мотокросу завжди ставали призерами [31]. Трапилась згодка про секцію парашутистів Львівського політехнічного інституту, автор статті вказував на те, що в університеті також були студенти, що захоплювались цим видом спорту, а тому наводив аргументи, щоб створити таку секцію і на базі Львівського університету [60]. Військова кафедра часто організовувала змагання за першість університету зі стрільби, де змагались між собою студенти різних факультетів [22], тому, починаючи від 1950-х років стрілецька секція набирала сили, однак не всі факультети були пропорційно до неї залучені, в основному у секції займалися студенти географічного, геологічного, механіко-математичного та біологічного факультетів [58]. Найбільш численною та сильною стрілецька секція ДТСААФ Львівського університету стала у 1980-х роках [9]. А в 1989 році головою комітету ДТСААФ університету призначили студента, це був безпрецедентний випадок [49]. На базі секцій ДТСААФ офіцери кафедри організовували змагання

між працівниками підрозділів везу, а також самі були учасниками та призерами таких заходів [8].



Світлина 2. Студентки Львівського університету на тренуванні зі стрільби (1957 рік) [58].

4. Офіцери та працівники військових кафедр подавали статті у випуски, присвячені до советських дат – відзначення річниць військово-політичних подій у ССРСР, а також статті про військових теоретиків та історію зброї. Звичайно, всі вони мали ідеологічний характер, возвеличували роль збройних сил советської імперії. Викладач військової кафедри Політехнічного інституту майор Ляшенко статтю *Артилерія Радянської Армії* присвятив до дня артилерійських військ ССРСР (19 листопада) [36]. Стаття підполковника Г. Мадеева *Конструктор російської гвинтівки* була присвячена 100-річчю від дня народження С. Мосіна, першого в Російській імперії розробника конструкції магазинної гвинтівки – трілінійна гвинтівка зразка 1891 року [38], яку активно використовувала Советська армія до середини 1970-х років. *Партія Леніна-Сталіна – натхненник і організатор перемог* – газетна стаття, написана до дня советської армії, автором якої був начальник військової кате-

дри інституту генерал-майор А. Голубев (1946 – 1957), розповідає про військові події німецько-советської війни, звичайно, крізь призму советської імперської ідеології [6].

До дня советської армії присвячували свої статті й офіцери військової катедри Львівського університету, згадуючи у тексті високий технічний рівень армії Советського союзу [41], значний вклад військової катедри у зміцнення міліарної сили советської імперії [42].

Часто публікувались статті, присвячені пам'ятним датам советської армії, що містили інформацію про військове життя студентів, особливо тих, які брали участь у Другій світовій війні. Це були короткі, інколи автобіографічні, нотатки самих студентів про їхнє перебування на війні. Писали їх студенти різних факультетів, різних курсів. В основному тут подавалась інформація про випадок із життя на фронті, про бій та захоплення у полон німецьких військових, форсування річок [59], облоги українських міст [33]. У нарисах про студентів-відмінників обов'язково подавали інформацію про громадську діяльність та військову службу, а отже, відзначаючи різнобічність та успішність студента (див.: [54], [26]).

Від 1970-х років знаходимо інформацію, що стосується організації офіцерами військової катедри та ДТСААФ зустрічей студентів із ветеранами Другої світової війни [55] чи екскурсій в музей Прикарпатського військового округу та місцями боїв німецько-советської війни [20]. Інколи і самі бойові офіцери катедри, проводили бесіди зі студентами інституту, ділячись власним досвідом [52]. Від середини 1980-х років

зустрічаємо статті, де йдеться про участь студентів та офіцерів у війні в Афганістані [3]. Викладачі військової катедри Львівського університету дослухалися до побажань студентів. Наприклад, як нагороду за високі показники у змаганні з медичної та оборонно-масової підготовки студентам економічного факультету організували екскурсію до Брестської фортеці [29]. Спільно з іншими підрозділами та громадськими організаціями університету викладачі військової катедри організували поїздки студентів в Олесько, Боратин, Броди [62], село Скоморохи Львівської області [65]. Такі заходи були альтернативою до, звичних і не завжди цікавих студентам, екскурсій на Холм слави чи в Музей ПрикВО, слугували доброю рекламою для катедри та отримували схвальні відгуки студентства.

5. Зменшення фінансування армії та, загалом, політична криза наприкінці 1980-х років вплинула на навчання студентів на військових кафедрах. Наприклад, траплялися випадки, коли студенти циклу автомобільної служби скаржились на те, що жодного разу не сідали за кермо автомобілів через відсутність пального на військовій кафедрі. Студенти Політехнічного інституту були готові за власні кошти закупувати бензин [15].

Із хвилею українського державотворення наприкінці 1980-х років назрівало невдоволення молоді станом військового навчання, що вилилось в антимілітарні студентські рухи. Більш енергійними у цьому пляні були студенти Львівського університету, частина яких не приховувала свою неприязнь до військової

освіти. Сторінки газети ілюструють спроби діалогу військової катедри зі студентами в питаннях доцільності військової підготовки. Зустрічаються статті офіцерів катедри, метою яких було підтримувати авторитет советської армії. Це, зокрема, стаття К. Миронюка [44], де він інформує студентство про реформи військового навчання. В публікаціях заохочували студентів навчатись, демонстрували успішність із військової справи окремих студентів-відмінників, звертали увагу пересічного студента на прогресивних молодих викладачів катедри, які мали авторитет серед молоді див.: [17], [18], [19].

Простежуємо, що на помежів'ї 1980-х –1990 років загострилась серйозна боротьба молоді України та інших республік проти чужих – советських збройних сил. Студенти університету відмовлялися навчатись на військовій кафедрі та вимагали перегляду розподілу стипендій, яка б не залежала від успіхів із предметів військової підготовки [23]. Зауважуємо, що така боротьба була притаманна не лише у Львові, але й по інших містах советської імперії.

Військові катедри йшли на поступки студентам: було відмінено обов'язкове носіння форми, прийнято накази щодо довільного зовнішнього вигляду [15], складання іспиту «автоматом», тощо [67]. За високі результати у навчанні та активну військово-патріотичну роботу студентам, за ініціативи катедри Львівського університету, надавали надбавки до стипендії або разові премії [48].



Світлина 3. Студенти Львівського університету в цивільному на занятті із військової підготовки [67].

Із проголошенням Акту Незалежності України у 1991 році викладачі військових кафедр вищих освітніх закладів продовжили свою роботу вже як офіцери України та забажали реформувати військове навчання. Так, наприкінці 1991 року на військовій кафедрі Політехнічного інституту був введений новий курс лекцій із предмету *Історія Українського війська*, що його читав дисидент, професор Валентин Мороз [64]. Це розпочало нову сторінку – вишкіл офіцерів запасу Збройних сил України.

Отже, дослідивши газетні статті, що стосуються діяльності військових кафедр, проглядається певна закономірність у тематиці. Характеристика матеріальної бази кафедр, навчальний процес та екзаменаційна сесія, організація офіцерами катедри табірних зборів студентів та, власне навчання студентів у військах. Звертаємо увагу, що таку інформацію здебільшого подає лише університетська газета, тоді як видання Політехнічного інституту загострює увагу на матеріальній базі кафедр.

Газетні публікації стають важливим джерелом до просопографічного дослідження та аналізу офіцерського

складу військових катедр. У них ми знаходимо біографічні довідки на працівників, опубліковані їхні спогади про певні події минулого та подано їхні світлини.

Цікавими для вузівської спільноти того періоду були статті про роботу секцій ДТСААФ. Вони зустрічаються чи не у кожному номері студентської преси. Роботу цих секцій курували офіцери військових катедр спільно із викладачами катедр фізичної культури. Викладачі катедр проводили тренування студентів у секціях, готували їх до змагань та, зокрема, і самі брали участь і були призерами таких заходів.

У газетних замітках найкраще охарактеризована політико-пропагандистська та військово-патріотична робота військових катедр. Офіцери військових катедр виконували роль популяризаторів мілітарних знань серед студентів. Отже, окрім навчального процесу, студенти черпали інформацію про військові досягнення в советській державі із преси. Зауважуємо на широкій тематиці цих публікацій: інформація про військових конструкторів та історію техніку, про советські воєнні операції в ході Другої світової війни, історію армії, організацію зустрічей із ветеранами війн, а також про поїздки із студентами місцями воєнних дій советської армії, до яких прихильно ставились студенти.

На основі публікацій у студентських газетах простежуємо зміни у ставленні студентської молоді до військового навчання на тлі суспільно-політичних зрушень кінця 1980-х років: антивоєнні віяння та студентські мітинги в Україні та в інших союзних республіках. Зауважуємо,

що студенти львівських вищих освітніх закладів були активними учасниками цього руху, однак, бачимо, що газета Львівського університету набагато краще висвітлює боротьбу студентів проти військового навчання та спроби університетської військової катедри пошуку компромісу із студентами. У Політехнічному інституті ця проблема не була настільки загостреною, оскільки, на думку автора, військова катедра інституту готувала офіцерів технічних спеціальностей, де політико-пропагандистська робота проводилась значно менше.

Загалом, студентські газети різнобічно висвітлюють діяльність досліджуваних військових катедр та є важливим джерелом для поглиблення наукових студій з цієї проблематики.

### Bibliography and Notes

1. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 1 о/с, Справа 6891, Арк. 34.*
2. *Ати-бати йшли студенти...*, «За радянську науку» 1988, 30 серпня, № 21, с. 3.
3. Байкова Н., *Ветерани зустрілися з воїнами-інтернаціоналістами*, «Радянський студент» 1987, 29 квітня, № 16, с. 3.
4. Барановський Олександр, *Всі в ДТСААРМ і ДТСАВ!*, «За радянську науку» 1948, 28 вересня, № 28, с. 1.
5. Бонко О., *Пам'яті битви під Москвою*, «За радянську науку» 1981, 28 грудня, № 38, с. 4.
6. Голубев Аркадій, *Партія Леніна-Сталіна – натхненник і організатор перемог*, «Радянський студент» 1947, 23 лютого, № 6, с. 2.
7. Господаревський В., *Відбулася XI конференція ДТСААФ*, «Радянський студент» 1976, 10 листопада, № 33, с. 2.



8. Григоренко В., *Стріляють влучно, «За радянську науку»* 1988, 23 лютого, № 6, с. 3.
9. Гринів М., *Змагання майбутніх воїнів, «За радянську науку»* 1989, 13 червня, № 22, с. 4.
10. Гудь Богдан, *Навчання на військовій кафедрі Львівського університету / Інтерв'ю з директором Інституту європейської інтеграції д.і.н., професором ЛНУ ім. Івана Франка Богданом Гудем, підготувала Лариса Шелестак, ЛНУ ім. І. Франка, 2017, 3 квітня, с. 3*
11. *Державний архів Львівської області*, Фонд Р-120, Опис 12, Справа 11, Арк. 1.
12. *Державний архів Львівської області*, Фонд Р-120, Історична довідка ЛПІ, Арк. 5.
13. Дубов В., *Батьківщина закликає, «За радянську науку»* 1968, 9 лютого, № 5, с. 3.
14. Дубровський В., *Вдалил старт, «За радянську науку»* 1977, 14 січня, № 2, с. 3.
15. Єлисеєв А., *Невже не можна знайти вирішення?*, «Радянський студент» 1989, 8 лютого, № 4, с. 4.
16. *Заняття по вивченню кулемета на 2 курсі, «Радянський студент»* 1947, 23 лютого, № 6, с. 4.
17. «За радянську науку» 1987, 29 грудня, № 38, с. 3.
18. «За радянську науку» 1988, 29 березня, № 11, с. 4.
19. «За радянську науку» 1988, 22 листопада, № 32, с. 1.
20. Зінченко М., *Добра традиція, «Радянський студент»* 1976, 4 лютого, № 4, с. 2.
21. *Зустріч з ветераном, «За радянську науку»* 1985, 3 грудня, № 34, с. 2
22. Іванов П., *Вони стріляють найкраще, «За радянську науку»* 1949, 1 травня, № 19, с. 4.
23. *Ініціатива... не лімітується, «За радянську науку»* 1989, 16 травня, № 19, с. 1.
24. *Історична довідка. Освітній студентський тижневик «Аудиторія», Web. 16.11.2018. <[www.lp.edu.ua/istorychna-dovidka](http://www.lp.edu.ua/istorychna-dovidka)>.*
25. *Історія військової кафедри Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича, Web. 05.05.2017 <<http://cyp.chnu.edu.ua/01histor>>.*
26. Кашуба І., *Студенти кращого взводу з військової підготовки III курсу, «Радянський студент»* 1975, 4 березня, № 8, с. 2.
27. Кніна Леонід, *Мотоспорт – спорт сміливих, «Радянський студент»* 1949, 10 листопада, № 36, с. 3.
28. Коник А., *Каменяру – 65, «Каменяру»* 2013, № 3-4, Web. 11.10.2018. <[http://kameniar.lnu.kameniar\\_2013\\_N3\\_4.pdf](http://kameniar.lnu.kameniar_2013_N3_4.pdf)>.
29. Коньков Є., *Місяцями подвигу, «За радянську науку»* 1971, 19 лютого, № 5, с. 1.
30. Костко О., *На полігоні. Солдатські будні, «За радянську науку»* 1971, 19 лютого, № 5, с. 2.
31. Кравченко Г., *В Добровільному товаристві сприяння армії, «За радянську науку»* 1949, 19 листопада, № 26, с. 4.
32. *Кращі люди інституту, «Радянський студент»* 1949, 3 листопада, № 53, с. 2.
33. Кулик С., *Штурм міста Черкаси, «Радянський студент»* 1947, 23 лютого, № 6, с. 3.
34. Курпіта Р., *Чому так повільно і несміливо?*, «Радянський студент» 1988, 20 квітня, № 13, с. 2.
35. Кухта С., *Зустріч з ветераном, «За радянську науку»* 1985, 5 березня, № 8, с. 2.
36. Ляшенко (майор), *Артилерія Радянської Армії, «Радянський студент»* 1947, 20 листопада, с. 2.
37. Ляшенко (майор), *32 роки в рядах армії, «Радянський студент»* 1947, 23 лютого, № 6, с. 4.
38. Мадєєв Г., *Конструктор російської гвинтівки, «Радянський студент»* 1949, 5 травня, № 17, с. 4.
39. Мельник В., «За радянську науку» 1977, 10 червня, № 20, с. 2.

40. Мельник В., «За радянську науку» 1977, 23 вересня, № 25, с. 4.
41. Мерзляков Тимофій, *На сторожі миру. До дня радянської армії і військово-морського флоту*, «За радянську науку» 1971, 19 лютого, № 5, с. 1.
42. Миронюк Кузьма, *Є така професія*, «За радянську науку» 1983, 22 лютого, № 6, с. 3.
43. Миронюк Кузьма, *На варті миру і праці*, «За радянську науку» 1987, 17 лютого, № 5, с. 1-2.
44. Миронюк Кузьма, *Пам'ятати про обов'язок*, «За радянську науку» 1988, 22 листопада, № 32, с. 1.
45. *Мужній командир*, «Радянський студент» 1947, 23 лютого, № 6, с. 3.
46. Осадчук Ю., *Стрілкові змагання*, «Радянський студент» 1946, 17 жовтня, № 2, с. 4.
47. *Перемога інститутських мотоциклістів на міському кросі*, «Радянський студент» 1949, 9 червня, № 22, с. 3.
48. Попович В., *Стимул або як заробити студентові гроші*, «За радянську науку» 1989, 21 лютого, № 6, с. 2.
49. *Посприяйте ДТСААФ... ідеями*, «За радянську науку» 1989, 12 вересня, № 25, с. 4.
50. «Радянський студент» 1949, 12 травня, № 18, с. 2-3.
51. «Радянський студент» 1949, 6 жовтня, № 31, с. 4.
52. «Радянський студент» 1988, 23 лютого, № 6, с. 3.
53. «Радянський студент» 1989, 9 березня, № 8, с. 4.
54. Семенюк Є., *Наші відмінники*, «За радянську науку» 1971, 19 лютого, № 5, с. 1.
55. Сморгчов С., *Розповідь про нескорених*, «Радянський студент» 1975, 4 березня, № 8, с. 2.
56. Статкевич Борис, *Громадянином бути зобов'язаний*, «За радянську науку» 1983, 29 жовтня, № 29, с. 3.
57. Стефак В., *Гвардієць. Нарис*, «За радянську науку» 1968, 26 січня, № 4, с. 3.
58. *Стрілецькі змагання*, «За радянську науку» 1957, 31 жовтня, № 23, с. 3.
59. *Чернілевський К., Форсування річки Серет*, «Радянський студент» 1947, 23 лютого, № 6, с. 3.
60. *Черпаков Л., Парашутизм – спорт сміливих*, «За радянську науку» 1956, 10 грудня, № 7, с. 3.
61. *Шана і повага*, «За радянську науку» 1969, 23 лютого, № 7, с. 1.
62. *Шинкаренко К., Міцями слави бойової*, «За радянську науку» 1987, 12 травня, № 17, с. 1.
63. *Щербаков С., Завжди в строю*, «За радянську науку» 1968, 9 лютого, № 5, с. 3.
64. *Що? Де? Коли?*, «Львівський політехнік» 1991, 31 жовтня, № 11, с. 3.
65. Юрченко В., *В гостях у воїнів-прикордонників*, «За радянську науку» 1988, 2 лютого, № 4, с. 3.
66. *Юхимович Л., Професія – вітчизну захищати – до 70-річчя Збройних Сил СРСР*, «За радянську науку» 1988, 23 лютого, № 6, с. 3.
67. *Юхимович Л., Свято мужніх*, «За радянську науку» 1989, 21 лютого, № 6, с. 1.



# Cultural Studies

**Volodymyr Aleksandrovych**

**CONTRACT BETWEEN SOCHACZEW STANDARD-BEARER  
CASPER ZYGMUNT LIPSKY AND A LUBLIN PAINTER JAN  
KUSZTALOWICZ TO PAINT THE ALTAR IN THE CHURCH OF THE  
APOSTLE JAMES IN KRZEMIENICA (1634)**

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

**Володимир Александрович**

**КОНТРАКТ СОХАЧЕВСЬКОГО ХОРУНЖОГО КАСПЕРА ЗИГМУНТА  
ЛІПСКОГО З ЛЮБЛІНСЬКИМ МАЛЯРЕМ ЯНОМ КУШТАЛОВІЧЕМ  
НА МАЛЮВАННЯ І ЗОЛОЧЕННЯ ВІВТАРЯ ДО КОСТЬОЛУ АПОСТОЛА  
ЯКУБА В КЖЕМЕЇЦІ (1634)**

*Abstract:* The article introduces the newly discovered contract dated 1634 between Sochaczek standard-bearer Casper Zygmunt Lipsky and a Lublin painter from Radom Jan Kusztalowicz, who was working in Lublin and Radom at that time, to paint the altar in the Church of the Apostle James in Krzemienica. The contract is a rare valuable testimony of the artistic life in the region, its relationships and professional activity of foremen of painting in the first half of the XVII century, their contacts and work with customers, organisation of work and payment for it.

*Keywords:* painting, contract for painting works, painter Jan Kusztalowicz, Casper Zygmunt Lipski, Lublin, Radom

Стосунки майстрів із замовниками належать до найважливіших моментів мистецького життя, проте досить нечасто й надто скромно відображені у джерельних переказах, здатних документувати цю істотну сторону мистецького процесу. І чим далі в глибину століть, тим таких відомостей, звісно, менше. З цього огляду показовим сприймається, зокрема, віднайдення при систематичному опрацюванні архівних матері-

ялів львівського походження кінця XVI – XVII ст. лише дев'ять на різний спосіб зафіксованих контрактів на малярські роботи [2, 343-373]. Самі вони достатньо різномірні за характером, виводяться із різних середовищ і через це, навіть попри свою обмеженість, здатні вказати на немало розбудоване явище. Актуальну малочисельність таких джерельних свідчень визначає також стан збереження тогочасних архівних ма-

теріялів, особливо приватних документальних фондів, де насамперед повинні були осідати перекази щодо контактів замовників із виконавцями із приводу певних робіт. Така цілком приватна, з огляду самого призначення, документація із часом неunikнено перетворювалася на маловартісну, а то й зовсім непотрібну з усіма наслідками для її збереження й нерідко безслідно зникала<sup>1</sup>.

Тому будь-яке потенційне поповнення надто скромного вже тепер фонду відповідних джерельних переказів здатне впровадити до наукового вжитку рідкісний документ з унікальними, а то й навіть не зафіксованими на інший спосіб відомостями. Кожна подібна знахідка покликана стати істотним доповненням до й надалі все ще надто обмеженої кількості відповідних матеріялів для усього обширного регіону Східної Європи, який перед поділами Речі Посполитої останніх десятиліть XVIII ст. входив до складу Польської держави.

Новою такою рідкісною знахідкою для окреслених на зазначений спосіб теренів став випадково збережений в архіві Лянцкоронських (Центральний державний історичний архів України, м. Львів) укладений 8 квітня 1634 року в місті

<sup>1</sup> Яскраві факти такого стосунку до відповідних матеріялів зберегли, зокрема, показові з цього огляду “архівні” нотатки XVIII ст. на таких документах монастирів францисканців у місті Шумськ Тернопільської області та василіянського у селі Старий Загорів Локачинського району Волинської області (див.: [11, 516-519]). На загорівському контракті 1775 р. з малярем Томашем Зенкевічем на вісім образів до двох вівтарів у каплицях монастирської церкви, наприклад, зроблена нотатка: “bardzo mało potrzebne dla monasteru Zahorowskiego” (див.: [3, 125]).

Вонхоцку (тепер Стараховіцький повіт Свентокшиського воєводства на території Польщі) контракт сохачевського хорунжого Каспера Зигмунта Ліпського з люблінським малярем Яном Кушталовічем на малювання вівтаря до костьола апостола Якуба в місцевості Кжеменіца [1, 1-1зв.] (тепер гміна Черневіце повіт Томашув Лудзького воєводства), яка перебувала у власності родини Ліпських. Замовник (бл. 1591 – бл. 1656) [13, 436-437] належав до регіонального можновладства й був сином равського (Рава Мазовецька) земського судді Вавжиньца Ліпського.

Стосовно ж кжеменіцького вівтаря, то його виконавець з’явився у літературі як маляр із Радома, що в 1625 р. у Радомі намалював на замовлення ксьондза Анджея Тарли образ *Святий Карл Борромео* з ініціалами та гербом замовника (Скшижув, парафіяльний костюл святого Станіслава) [8, 435], й, можливо, також образи *Святий Марцін презентує Христові донатора* (1626, Завада, парафіяльний костюл) та *Богородиця зі святыми і ксьондзом Анджеєм Тарло* в його епітафії (помер 1642 р.) (Тарнув, катедральний костюл) [10, 342]. Ці відомості повторено в тільки на них і заснованій лаконічній біограмі для словника польських мистців [9, 435-436].

Новітнє відкриття маляра пов’язане із вивченням популярної в давнішій літературі через своєрідний „курйозний” акцент її змісту джерельної згадки про посмертний портрет князя Кароля (Яна Кароля) Корецького, що її свого часу цілком побіжно впровадив до літератури з відкликанням до матеріялів люблінського міського архіву люблін-

ський архівіст Ян Рябінін: „Florjan Ostrowski malował konterfekt księcia Koreckiego po jego śmierci, nie należał wszakże widocznie do świętniejszych artystów, powiedziano mu bowiem po wykończeniu roboty żeby mu kobyły malować bez ogonów nie książęcą twarz (1633)” [12, 80]. Явний жартливо-скандальний присмак наведеного „вицінення” мав „припасати до вподоби” пізнішим авторам й вони декілька разів повторили свідчення Яна Рябініна зі своїми коментарями, додаючи до нього на власний розсуд від себе нові деталі, яких не було в попередника, не вдаючись при цьому до першоджерела<sup>2</sup>. Проведене дослідження показало, однак, що йшлося про портрет князя Яна Кароля Корецького (давніша література особою моделі не цікавилася зовсім), який насправді намалював не Ф. Островський, а Я. Кушталовіч. З не засвідчених у самому документі причин його одразу ж дали „поправляти” (суть передбаченого при цьому „поправляння” у віднайденому джерельному переказі не відображена) люблінському маляреві Ф. Островському<sup>3</sup>, з яким Я. Кушталовіч далі мав процесуватися з цього приводу. Саме Я. Кушталовіча й стосувалося також не тільки некоректно переказане, а й помилково віднесене при першій публікації до Ф. Островського твердження із випадково „підслуханої” приватної розмови між собою шляхтичів з двору покійного (а не, як у Я. Рябініна, сказане нібито самому маляреві) „żeby

mu kobyły malować bez ogonów nie książęcą twarz”<sup>4</sup>.

Як виявилось, Я. Кушталовіч походив із Радома й був сином тамтешнього золотаря Томаша, проте немало проживав у Любліні і в нечисленних побіжних згадках про нього серед документів люблінського міського архіву фігурує і як маляр радомський, і як маляр люблінський<sup>5</sup> без жодного виразніше зазначеного порядку. У Любліні його відзначено акурат упродовж двох десятиліть: з 1623 по 1643 р. й усі відомі джерельні відкликання до нього припадають власне на цей час.

Радомське походження та пізніші сталі радомські контакти майстра – як радомський 1625 р. він фігурує на зазначеному стшижувському образі, радомським малярем його віднотовано в люблінських міських актах під 1637 р. [4, 159] – дають змогу розглядати у контексті сталих і постійних інтересів поза Любліном й появу публікованого контракту. Його укладення у Вонхоцьку може бути пов’язане з якимись поки невідомими вірогідним контактами як самого майстра, так і, можливо, його названого в контракті замовника зі знаним місцевим монастирем цистерціянців. Принаймні, не тільки єдина ідентифікована досі згадана підписана робота мистця в костьолі у Стшижові, а й засвідчена нею співпраця з тарнувським ксьондзом виразно вказують на активність маляра не тільки в Любліні, а й у відповідному регіоні. Нововіднайдений документ, зі свого

<sup>2</sup> Огляд цих публікацій див.: [4, 152-153].

<sup>3</sup> У давнішій літературі віднотований тільки в Я. Рябініна, пор.: [7, 338]. Пор. також: [4, 152-158].

<sup>4</sup> З’ясування цієї ситуації на підставі цілковито перекрученого при першій публікації змісту першоджерела див.: [4, 151-162].

<sup>5</sup> Зіставлення відомостей про нього див.: [4, 158-159].

боку, здатний додатково характеризувати його майстром місцевих регіональних еліт й, очевидно, повинен бути сприйнятий випадково збереженим самотнім розшуканим досі джерельним відображенням можливої відповідної ширшої свого часу практики.

Прикметною особливістю віднайдені умови сприймається те, що конкретне завдання для майстра окреслено винятково лаконічно і вкрай недокладно – йдеться тільки цілком загально про малювання та золочення вітваря. Лише згодом вписано окремі дещо конкретніше викладені пункти, здатні хоч якось поглибити уявлення про саму роботу. Вітвар мав бути золочений і для реалізації цього наміру замовник зобов'язувався надати 16 книжок золота. Золочення належалося виконати на чорному тлі. Оскільки на вітварі „p[an] Jan powinien namalować tablicz trzy”, повинно йтися про структуру, укладену на зразок триптиху із трьома образами. Відсутність у контракті відсилання до необхідності малювати скульптурні елементи підказує таку традиційну, а навіть на той час уже архаїчну структуру з мальованими образами в простому столярському обрамленні, згаданому як „filunki”, що їх належалося „jaknaiprzestoini farbami dobreimi ozdobić”. Характерно, що ніяк не окреслено навіть тематики самих зображень – відзначено тільки необхідність виконати їх „według upodobania je[g]o m[os]ci” – К. З. Ліпського, проте самого „уподобання” при цьому нічим не конкретизовано й ніяк не зазначено. Умовлено тільки термін початку роботи: „Robić zaraz po Wielkiej Nocy gdy je[g]o m[os]ć pan iz czeladzią przyśle”.

Оскільки контракт укладено 8 квітня в суботу перед Вербною неділею й Великдень того року припадав на 16 квітня, передбачалося не відкладаючи, розпочати роботу або ще на провідному тижні від 18 квітня, або одразу після Провідної неділі, яка того року припадала на 23 квітня. Терміну завершення малювання й золочення вітваря не обумовлено. При цьому майстер зобов'язувався не брати іншої „головної” роботи, поки не завершить домовленої. Як випадає здогадуватися, само малювання Я. Кушталовіч мав виконати у себе в майстерні „gdy je[g]o m[[os]ć pan iz czeladzią przyśle”. Цей не зовсім зрозумілий у тексті зворот (очевидно, через якийсь пропуск) логічно випадає віднести до спрвадження заздалегідь виготовленої уже готової той час на дерев'яної столярської конструкції до маляра.

Значно докладніше, ніж домовленості стосовно самої роботи, у лаконічному тесті описано порядок виплати за неї, традиційно передбаченої як грішми, так і продуктами. Насамперед йшлося про суму 110 золотих за саму роботу, яку за взаємною домовленістю розкладено на три виплати – завдаток у сумі 30 злотих при укладенні контракту, наступних 30 злотих після завершення малювання, 20 після визолочення і решту при передачі готової роботи замовникові. Сума, загалом, достатньо скромна. На жаль, серед впроваджених до літератури матеріалів майже немає відомостей, придатних для використання для порівняння. У заповіті замайської міщанки Анни Рачкової з 1607 року згадано про заплачені місцевому маляреві Якубові Скоповському 30 золотих за вітвар й



ще один золотий за недокінчену частину роботи [6, 319]. При цьому, як і в наведеному прикладі з Кжеменіци, так само нічого конкретно не відомо про сам згаданий об'єкт. Оплата окремими сумами при завершенні поодиноких частин роботи належить до звичної практики професійного середовища та стосунків його представників із замовниками. При малочисельності таких відомостей із епохи за приклад може послужити майже сучасні кременіцкому вівтареві вписані на контракті окремі позиції розрахунку львівського міського Успенського братства з малярем Миколою Мороховським Петраховичем за виконання горішніх ярусів ансамблю ікон міської церкви в 1637 року [2, 367-368].

Набагато докладніше описано іншу частину плати, у прийнятій термінології епохи окреслену звичним поняттям „леґуміни”, ретельно перераховану в самій умові, що разом уклало „korcy żyta dwieście wąchockiey miary, bezek piwa dziesięć wąchockiey miary, grochu korzec y kasze jecmienney korzec, tatarczaney bialey korzec, jagieł pułkorcza, pszenicze korzec, masła kwart dwadzieścia i cztery, serów kobę, słoniny połeć, kapusty ceber, rzery korcy dwa, soli zwierć”. У цьому переліку привертає увагу відкликання до місцевої „wąchockiey miary” при виліченні жита та пива. Як характерну особливість домовленості подано декілька ґатунків круп, перелік яких завершує пшениця, далі тваринна продукція – масло, сири і солонина та на закінчення – квашена капуста, ріпа й сіль. Очевидно, такий розбудований склад „леґуміни” здатний відкликатися до традиції давнішого

часу, коли натуральна складова оплати займала значну її частину, в пізнішій практиці немало, а згодом уже й цілком витіснену грішми<sup>6</sup>.

Як і тематику самих зображень вівтаря – „tablicz trzy” – так і жодних деталей виконання контракт не обумовлював, окрім згаданого золочення на чорному тлі. Зобов'язання виконавця при цьому зводилися до належного приготування ґрунту (окресленого як „warowny”) та ствердженого в загальній фразі відповідно належного накладення золота при золоченні – „dać porządnie wedla potrzeby”: „Obiecuie p[an] Jan malarz grunt zasadzić warowny, złoto dać porządnie wedla potrzeby na czarnym dnie, filunki jaknairzestoini farbami dobrymi ozdobić, ołtarz w Krzemienicy ręką swoją postawić kosztem je[g]o m[oś]ci”. Показовою умовою є також прикінцеве зобов'язання майстра власноручно „поставити” вівтар на призначеному для нього місці в кжеменіцкому костьолі.

Загалом, як випадає здогадуватися на підставі віднайденого тексту, йшлося про, радше, скромніших розмірів вівтар архаїчної для того часу конструкції триптиху без різьблених елементів, найвірогідніше – один з бокових вівтарів кжеменіцкого костьолу. Віднайдений текст контракту не відзначається багатством деталей, невеликий за обсягом й презент-

<sup>6</sup> Для порівняння див., наприклад, укладений у резиденції в місцевості Великі Очі (тепер на території Польщі) контракт львівського маляра Яна Скушевського з канцлером гнєзненської капітули Юзефом Лашем на виконання малярських обов'язків з 1735 р., де окремого розділу „леґуміни” немає, вказано тільки „co dzień pułkwaterek gorzałki alembikowey u piwa garniec, okrom co u stofu się wyrzije, z piwnicy pańskiej kazać dawać”: [5, 269].

тується достатньо скромно. Однак для свого часу це достатньо рідкісний документ до історії внутрішнього життя професійного середовища малярів та контактів поодиноких його представників із замовниками навколо певної конкретної роботи. З цього огляду він, безперечно, заслуговує уваги.

Є ще один важливий аспект, так само здатний привернути увагу до нововіднайденого документу. Довготривале проживання радомського маляра в Любліні та його активність для тарнувського замовника засвідчили коло професійних інтересів майстрів все ще досить скромно відомого під оглядом мистецького життя відповідного регіону, як ці водночас усе ще так само маловідомого люблінського малярського осередку. З цього огляду контакти радомського і люблінського мистця із сохачевським старостою та виконання його замовлення для кжеменіцького костюлу додають ще один істотний вартий уваги штрих до мистецької географії та мистецьких пов'язань відповідного періоду. Тому небагатий за вимовою та на важливі для історії мистецтва деталі контракт спроможний істотно поповнити загальний скромний поки що на місцевому ґрунті образ традиції вартісними моментами стосовно цілої групи маловідомих аспектів мистецької практики регіону, який рідко досі привертав увагу, її відображення у малярському досвіді та окремих сторін її еволюції за умов першої половини XVII ст.

[Арк. 1] Stał się pewny kontrakt między je[g]o m[os]cią panem Kasprem

Zygmuntem Lipskim chorążym sochaczowskim z jednej strony, a slachetnym panem Janem Kuszałowiczem mieszczaninem lubelskim i malarzem z drugiej strony w tem sposób. Iż przerzeczony pan Jan Kuszałowic podiął się ołtarz wymalować je[g]o m[os]ci panu Krzysztofowi Zygmuntowi Lipskiemu do kościoła krzemienieckie[g]o za złotych polskich sto y dziesięć y za legumina tak pomieniona korcy żyta dwieście wąchockiey miary, beczek piwa dziesięć wąchockiey miary, grochu korzec y kasze jecmienney korzec, tatarczaney biały korzec, jagieł pułkorcza, pszeniczne korzec, masła kwart dwadzieścia i cztery, serów kobę, słoniny poć, kapusty ceber, rzepy korcy dwa, soli czwierć. Do te[g]o je[g]o m[os]ć p[an] chorąży da złota ksiąg szesnaście, kliu, krey co potrzeba. Na tym ołtarzu p[an] Jan powinien namalować tablicz trzy według upodobania je[g]o m[os]ci. Obiecuie p[an] Jan malarz grunt zasadzić warowny, złoto dać porządnie wedla potrzeby na czarnym dnie, filunki jaknaiprzestoini farbami dobrimi ozdobić, ołtarz w Krzemienicy ręką swoią postawić kosztem je[g]o m[os]ci. Piniądze na raty ma brać zadatku złotych polskich trzydzieści ex hunc drugich trzydzieści robote wymalowawszy, dwadzieścia wyzłociwszy, ostatek przy oddaniu roboty.

[Арк. 1зв.] Legumina jak robić po-  
 cnie oproc piwa, które na tydzień po  
 bedcze będzie brał. Robić zaraz po  
 Wielkiej Nocy gdy je[g]o m[os]ć pan  
 iz czeladzią przyśle. Inszey roboty pan  
 Jan malarz principalnej nie obiecuie  
 się przyiącz tę zaczawszy, aż tę wszyst-  
 ką odda. Na co sobie obiedwie stronie  
 przyzwoliely i zstrzytać obiecuią. Co  
 dla lepszey wiary rękami się swemi  
 podpisali.

Dan w Wąchocku 8 aprilis 1634\*.  
 Kasper Lipski starosta sochaczewski  
 m[anu] p[ropriae].  
 Jan Kuzstaliewicz al\*  
 Wzianem za[?]\* dnia ad ratio[nem]  
 złotych 30.  
 Złocenie ołtarza Krzem[ienicensis]  
 eccles[iae]\*.  
 1634.  
 [Центральний державний історичний  
 архів України, м. Львів, Фонд 181, Опис  
 1пр. 5991, Арк. 1–1зв., Рукопис. Оригінал].

### Bibliography and Notes

1. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Фонд 181, (Лянцкоронські, графи), Опис 1, Справа 5991, Арк. 1-1 зв.
2. Александрович Володимир, *Львівські контракти на малярські роботи кінця XVI–XVII століття*, [у:] *Україна модерна*, Львів 2000, № 4-5, с. 343-373.
3. Александрович Володимир, *Матеріяли до історії мистецького оздоблення загорівської монастирської церкви у другій половині XVIII століття*, [у:] *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник, Луцьк 2005. Випуск 12.
4. Александрович Володимир, *Люблінський посмертний портрет князя Кароля (Яна Кароля) Корецького з 1633 року. Унікальний епізод з історії українського портретного малярства*

\* Це і наступні речення дописані іншим чорнилом.

\* Закінчення не розшифровано. Три останні речення дописано іншим чорнилом.

\* Два перші слова не відчитано.

\* Дописано згодом іншим чорнилом.

XVII століття, [у:] *Україна: тексти і контексти. Кsięga Jubileuszowa dedykowana profesorowi Stefanowi Kozakowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2007, s. 151-162.

5. Александрович Володимир, *Два контракти західноукраїнських малярів на службу з 1735 та 1739 років*, [у:] *Волинська ікона: дослідження та реставрація*. Науковий збірник, Луцьк 2018, Випуск 25.

6. Ałeksandrowycz Wołodymyr, *Środowisko malarzy zamojskich czasów Jana Zamoyskiego (Część 2)*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by Ihor Nabytovych, Lublin 2015, Volume X, pp. 288-304.

7. H[eydel] M[aria], *Ostrowski Florian*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) malarze, rzeźbiarze, graficy*, Warszawa 1998, t. 6: N-Pc.

8. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, Warszawa 1953, Tom 1: Województwo Krakowskie / Red. dr. Jerzy Szabłowski.

9. Kuzstaliewicz (Kusztal, Kusztalowicz) Jan, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.) malarze, rzeźbiarze, graficy*, Wrocław etc. 1986, Tom 4: Kl-La.

10. *Malarstwo polskie. Manieryzm. Barok* / Wstęp M. Walicki, W. Tomkiewicz, katalog A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971.

11. Rewski Zbigniew, "Tu kwitków in nro 36 podartych na nic nie zdatnych", [w:] *Życie Krzemienieckie* 1938, nr 21-22.

12. Rjabinin Jan, *Murarze, malarze i rzeźbiarze lubelscy w XVII wieku*, [w:] *Biuletyn Historii Sztuki* 1932-1933, nr 1.

13. Wiśniewski Jan, *Lipski Kasper Zygmunt z Lipia h. Łada (ok. 1591 – ok. 1656)*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, Wrocław etc. 1972, Tom 17/3, zeszyt 74.

**Dmytro Pozhodzhuk**

**CATTLE-BREEDING THEME OF THE EASTER HOLIDAYS  
AMONG VOLYN' INHABITANTS**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Дмитро Пожоджук**

**СКОТАРСЬКА ТЕМАТИКА  
ВЕЛИКОДНІХ СВЯТ У ВОЛИНЯН**

*Abstract:* In the publication there is analyzed a cattle-breeding aspect of the Easter holidays of Volyn' folk calendar. There are described cattle-breeding customs and rites that existed during the days of the Easter period at the end of the 19<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century. The place of a witch in the rituals of the Easter holidays is described from the cattle farmers' point of view. There are represented examples of ritual feeding of domestic animals with the blessed products from the Easter basket. In particular, the in article there is described about the pieces of paska and ritual bread that was baked specially for the cattle. The focus is made on the period of the Easter holidays as a favourable time for the first ritual grazing of the cattle. The article is written on the basis of field ethnographic materials.

*Keywords:* ethnology, ethnographic Volyn', cattle breeding, Easter holidays, witch, cattle, cattle shed, ritual feeding

Воскресіння Христове – одне із найбільших перехідних свят церковного календаря<sup>1</sup>. Заразом Великдень – насичений день із погляду календарно-побутової обрядовості. Обрядово-звичаєвим змістом наповнені й передвеликодній та післявеликодній тижні. Утім скотарський аспект Великодня залишається поза увагою етнологів і досі. Мета цієї розвідки – детальний опис скотар-

ської складової свят великоднього циклу, а найперше головного його дня – неділі. Територіяльні межі дослідження – історико-етнографічна Волинь<sup>2</sup>. Нам належить з'ясувати, яку роль відігравала худоба в обрядах Великодня. Як, коли і навіщо її годували свяченим? Чому великодній час міг становити небезпеку відьмам, які шкодили коровам?

<sup>1</sup> “Великдень святкується першої неділі після першого весняного повного місяця, припадає він на період з 4 квітня до 8 травня” [22, 105-106].

<sup>2</sup> Історико-етнографічні межі Волині визначені львівським етнологом Михайлом Глушком. Найсвіжіші підсумки вченого щодо історико-етнографічного районування див. у статті [4].

З-поза уваги свідомо випускається деталізація процесу першого вигону, позаяк це окрема тема. Це саме стосується й освячених на Вербну неділю гілочок верби, місце і роль яких у скотарській обрядовості згадуватимемо лише побіжно.

Тема Великодня у народному календарі волинян викликала інтерес дослідників уже у другій половині XIX ст. Наочним підтвердженням цього може слугувати етнографічна розвідка В'ячеслава Камінського *Праздник Пасхи в селѣ Косаревѣ Дубенскаго уѣзда, Волинской губерніи*, опублікована на сторінках "Кіевской старины" [7]. І все ж про скотарську складову Великодніх свят автор не обмовився ні словом. Обмаль згадок про худобу в пасхальній обрядовості українців загалом і волинян зокрема й у сучасних публікаціях. У фаховій літературі виявляємо їх лише фрагментами, навіть тоді, коли йдеться про студії загальнослов'янського виміру. Зокрема, це характерно для наукових студій Тат'яни Агапкіної (див.: [1], [2]).

Поодинокі, але цінні відомості містять матеріали церковно-парафіяльних літописів кінця XIX ст. Інформативною є публікація Назара Димнича, опублікована у польському часописі "Rocznik Wołyński" міжвоєнного періоду [23]. Наразі найбільш значущою із погляду висвітлення скотарської тематики свят великоднього циклу волинян є монографія дослідника календарної обрядовості Юрія Пуківського [22]. Основним джерелом досліджуваної теми послуговували польові етнографічні матеріали катедри етнології Львівського національного університету імени Івана Франка, які по-

ходять саме із теренів історико-етнографічної Волині див.: [11], [12], [13], [14], [15], [16], [17], [18], [19], [20], [21]. Частину з них особисто зібрав автор цієї розвідки (див.: [16], [18], [19], [20], [21]).

Скотарські обрядові фрагменти у народному календарі спостерігаємо вже у передпасхальний тиждень. Зокрема, до Великодніх свят волиняни кололи свиней (с. Красуля Баранівського району Житомирської обл., с. Заморочення Шепетівського району Хмельницької обл., с. Верхобуж Золочівського району Львівської обл.) [21, 40], [21, 53], [19, 9]. При цьому залишали у хліву кінчик її хвоста, шматок шкіри чи ратиць: "Шоб не вибувало" (с. Закриниччя Баранівського району Житомирської обл.) [21, 79]; "Ракотиці. Просто кинеш, кажеш: "Хай ведеться далі худоба. Свиня". Ну є в нас такі, шо... Вони в нас там в другому селі, шо перекидають ракотиці через хлів. А ми не перекидаємо. Кидаєм просто там, де стояла свиня" (с. Владиславівка Млинівського району Рівненської обл.) [18, 22–23].

У четвер перед святом Воскресіння Христового волиняни випалювали хрестики свічкою на одвірках чи сволоках житла. Спорадично їх малювали відповідним способом на дверях хліва: "На Страсть перед Паскою, це Чистий Четвер страсть, приносимо огонь з церкви, і вже робимо хрестики отам на порозі. І в хліві. Так свічкою проводиш, і кажеш: "Кладу Божу печать, тікай із хати супостать!". Це так три рази. На кожій лучці дверей. Так колись наша баба робила, так она нас учила" (с. Дубрівка Баранівського району) [21, 6].

Великдень – велике рокове свято. Цього дня, на відміну від інших свят народного календаря, “відьом” не лише остерігалися, але й “виявляли”. Робили це багатьма способами. Деякі із них були безпосередньо пов’язані із предметами молочної продукції. Часто відьму уявляли зі скотарським реманентом на голові. Визначити, впізнати відьму можна було лише за конкретних умов.

“На жінок, які робили шкоду корові, в нас казали відьма. Казали так колись, не знаю, я не бачила, але моя баба казала, що їх можна побачити на Паску. На Паску вони, як паску святять, то як дуже комусь треба, щоб воно побачилося, вони всі, ті відьми, в якихось там відрах, як ото дійнички – на головах у них дійнички” (с. Підгора Кременецького району Тернопільської обл.) [12, 15]. “На Паску відьму можна побачити у притворі, відьма буде, якщо сир за щоку покладеш” (с. Йосипівка Козятинського району Вінницької обл.) [5, 7].

Наприкінці XIX століття для виявлення відьми послуговувалися таким методом: “На перший день Великодня, наприклад, як підуть з обходженням, то відьма не піде зі всіма, а зостанеться у церкві. У неї на голові будуть дійниця і цідилок, але цього ніхто не бачить. Якщо зробити з осичини борону і сісти за нею, то можна підглядіти, як відьма корову доїть. Щоб дізнатися, котора відьма доїть корову, потрібно вчинити так: кожну п’ятницю зранку упродовж Великого посту викинути нагору осикове поліно. Їх, за числом п’ятниць, буде сім. У Велику суботу (а за іншим варіантом, в перший день Великодня) зранку скласти ці поліно

в печі і запалити. Коли вони розгоряться, то обов’язково прийде відьма і стане просити позичити що-небудь, але їй слід нічого не давати” [8, 1076].

Схожим за змістом був спосіб, зафіксований уже на початку XXI століття: “Робили борону, мені розказував Місюра, старий дід, оцього Толика дід, шо треба зробити борону. Борону зробити од захода сонця до дванадцяти ночі. Вспій її зробити! А тоді цю борону отак візьми. Ну скільки там, шість колочків. Вона вся осикова, і зубки осикові, і перехрестя, це ж борона робиться. То встигни її зробити до дванадцяти, і сядь, і тебе вже та зла душа, шо ходить до корови, не бачить” (с. Красуля Баранівського району) [21, 48].

Із скотарського погляду, заслуговує на увагу прийом, у якому використовувався сир. “Казали колись, у церкву піди, десь там сир всей піст треба десь держать біля зуба. І підеш, то побачиш шось. Усі ці, які можуть зробити це зле, усі стоять вони десь там у куточку в церкві. Щоб сир у роті десь там носить всей піст. Перед Великоднем Великий піст” (с. Тернівка Новоград-Волинського району Житомирської обл.) [21, 108].

На Великдень, окрім продуктів, із особливою метою святити гострі предмети: “Це тако хто шось знав до худоби, то святити ножі” (с. Середня Баранівського району) [21, 154].

Щойно освятять паску, до хати першим мав заходити чоловік “тому що телятко вродиться бичечок” (с. Середня) [21, 154].

Зі свяченим заходили до хліва та до худоби: “А на Паску, з тим кошиком, пам’ятаю, приходили до хати: “Христос Воскрес!”, а потім з тим ко-

шиком ішли до хліва. Як Паска, то в нас так було. Ше йшли до хліва, де є худоба, свині [...]”; “До рані правилосі. І рано приходив з тим кошиком до хати, а потім ше до хліва заходив. Заходили тато з тим кошиком. Шоб та худоба велася, шоб то всьо [було]” (с. Жовтанці Кам’янка-Бузького району Львівської обл.) [20, 7].

Свяченим спершу годували здебільшого худобу: “Як посвятиш, тоді йдеш, та й даєш. Спочатку, як прийшли з церкви, ішли в хлів. Хазяїн давав худобі паски. Курам лушпайочки свячені” (с. Тернівка Новоград-Волинського району) [21, 104]. На Великдень перед тим, як сідали за святковий стіл, “все свячене брали, давали корові”. “Хліба, солі трошки, і як мали сідати за стіл, корова з’їла. Та й тоді сідають” (с. Середня Баранівського району) [21, 154].

В іншому випадку свячене несли до стайні лише тоді, коли поснідала сім’я (с. Монастирок Золочівського району) [19, 19].

Так чи інакше, але на Великдень свячене давали їсти зазвичай свійським тваринам: “Паску свячену тай кидовали. По кусочку. І то не паску, а спеціально порізаний хліб і спеціально святити разом з паскою хліба<sup>3</sup>, його розкришили, скільки худоби є” (с. Владиславівка Млинівського району) [18, 21-22]. “...То скибочку хлі[ба]... не скибочку, а зразу як то врізується горбичок той..., то береться святити на Паску, то дається, кажуть, худобі. Як є корова..., свиням не! Корова як є, чи там теля,

<sup>3</sup> За словами інформатора, це не був хліб, випечений спеціально для худоби. Водночас частинку пасхального хліба (не паски!) освячували, шоб згодувати худобі того самого дня: “Пекли для себе хліб. І той самий хліб... Різали скибку, і святити” [18, 21-22].

чи коза..., чи навіть кинути курам. А свиняці – не... Дається на Паску” (с. Свищів Млинівського району) [18, 90]. “На Великдень худобі давали кусочок паски, але не свині, тому що вона не чиста” (с. Пристань Сокальського району Львівської обл.) [11, 6].

“Короги паски вріжут, і худобі дають” (с. Верхобуж Золочівського району) [19, 9]. “На Великдень, коли уже посвятили паску, то зрізували із неї байди та давали кожній худобі” (м. Великі Мости Сокальського району) [11, 10]. “...Із посвяченої паски зрізували ріжки і давали худобі, шоб була здоровою” (с. Пристань Сокальського району) [11, 7].

“Худоба як іде, то паску дають свячену. Як вона вже на поле йде (перший раз), то її дають. І як прийдеш із церкви – тоже дають. З церкви прийдем – то снідаєм, і це корові даємо, всім. Як сідаєм за стіл. Мати там чи батько – взяв, пішов, корові дав. Прийшли до хати, сіли собі, поснідали. Це обізательно треба корові дати свячену пасочку!... Десь ложим так (свячену пасочку), шоб вона, як уже на поле йде... А як зразу – то ми свіжу її ж у воду давали, вже як з церкви прийдем. А пізніше – то ми давали аркуша з церкви. Вже як отелиться корова, то давали. І там шось таке, як заслабне, чи шось, то кинем. Ну там уже йдем до церкви, то такі кусочки дає батюшка. Ну він дає вже після Паски в неділю. В неділю Паска... Як ото на могилки ми вже йдемо, то тоді вже дає” (с. Дубрівка Баранівського району) [21, 133-134].

На Великдень худобу також напували водою, до якої влили трошки свяченої, іноді до цієї води додавали кусочок свяченої паски: “Водичку

зілляли в відро, та й давали. А паску не давали” (с. Кожушки Новоград-Волинського району) [21, 91]. “Тако там кине кришечок тих дві чи три” (с. Колодянка Новоград-Волинського району) [21, 14].

Крихти з паски не викидали, а віддавали худобі: “...Ті кришки, що їсти..., що їдять на Паску, воно дробиться там, ріжуть... То всі ті кришки не викидали ніде, тільки давали корові напитися” (с. Новоселівка Млинівського району) [18, 40-41].

Частинки свяченої паски домішували до пійла корови, коли вона отелилася (с. Новоселівка) [18, 41]. “...Паску я даю корові, як втелиться. Теля як має, то тоді даю паску свячену” (с. Зоряне Млинівського району) [18, 86]. “Як розтелиться корова, то як святиш, посвятиш..., то береш лубочки свяченого: паски, мазурка, там..., хліба лубочок береш святити, то там в кошичку кинеш – і вони зразу засихають, такі сухарі. А корова розтелиться, то візьмеш тії вже розмочиш, то свячене вже корові дасиш” (с. Перекалі Демидівського району Рівненської обл.) [18, 68].

Якщо корова отелювалася, то в пійло сипали також посвячену на Великдень сіль (села Середня, Мокре Баранівського району) [21, 154], [21, 74]. На думку інформаторів, ця сіль мала лікувальні властивості: “Буває, якщо у корови око – більмо таке – то харашо свяченою соллю сипнути туди” (с. Маркуші Бердичівського району Житомирської обл.) [5, 64]. Великодньою сіллю обсыпають худобу і досі під час першого вигону на пашу: “Ше є люди обсыпають солью свяченою, що це на Паску святять сіль, то цею солью обсипа-

ють” (с. Дубрівка Баранівського району) [21, 2].

“Як отелиться, дають усяке таке свячене... Ну, шкупальки з яйця свяченого там, і воду свячену ллють. Трошки якісь... крупчиків, таке о. Хліба” (с. Рилівка Шепетівського району) [21, 65]. “Шкаралупки сушили, давали корові, як отелиться, і цілушечки з паски, щоб очищалася” у селі Половецьке Бердичівського району [5, 68]. “Коли принесли паску й хліб свячені, зріжеш цілушки (із проскурки, із хліба, із паски), посушиш їх, заверни їх у хустинку. Як корова стелиться, зробиш пійло з цукром, добре додати туди тих цілушок. Вона скоро очиститься й молоко буде добре” (с. Вілія Шумського району Тернопільської обл.) [5, 287].

У Горохівському районі на Великдень на дно кошика клали шматочок хліба, який давали корові, коли вона отелювалася (с. Смолява Горохівського району Волинської обл.) [14, 20]. “На Паску, як святять..., цілушечки ці висушили, і давали” (с. Зозулинці Хмільницького району Вінницької обл.) [16, 35]. Коли виганяли худобу на пашу перший раз, то “хліб свячений давала мати. От святимо, то всігди і хліб святимо, чи якісь є проскурки, чи шось таке більше, то поклали, і вже даєм. Перехрестила мати, і всьо” [21, 11]. Освячували такий хліб на Великдень: “Паска, паски... кладуть і хліба трошки, про всякий случай треба. Ну от і дитинка плаче, чи шо. То мати любить помолитися, і хліба вщипнути, дати трошки...” (с. Дубрівка Баранівського району) [21, 11].

У Гоцанському районі Рівненської області (села Новоставці, Ясне) спеціально для корови пекли



маленьку пасочку – “балабушку”. Нею годували корову, коли та отелювалася [13, 17], [13, 21].

У селі Княгинине Демидівського району перед Великоднем пекли ще спеціальне обрядове печиво для худоби – “хрещики”: “Колись пекли... Хрещики. Хрещики звалися. Ну, таке як..., як хрест. А то пекли, як паску пекли. Паску пекли, і ті хрещики пекли. З того тіста вже їх... і їх святили, а потім як худоба отелиться, чи там цього, то кидали в пійло”. “Моя свекруха то пекла також. [...] Пекла і так о одна булочка... Такі о три булочки, то спікаю їх і ховаю на піч – ховала то. І вже тоді розтелюється корова, чи там шо, то пити давали. У пойло кидали” [18, 63-64]. “...Святили паску, святили проскурочку – отак о три таких пиріжки склеювали і то вже корова розтелиться – коровам давали...” [18, 58].

У Баранівському районі респондентка “святила чорний хліб, і святила паску, і святила цю, отаке маленьке [...], я її називаю просворочка. То я цеї просворочки трошки, і хліба цілушечку трошки, і пасхи трошки, і кидала в пійло оце” (с. Красуля Баранівського району) [21, 45].

Докладні відомості про те, що на Волині побутував звичай давати худобі спеціальне печиво, подав Ю. Пуківський у своїй монографії. Таке печиво називали по-різному: “балабушка”, “вишкребок”, “проскурка”, “вим’я”, “парочка”, “пасочка корові” [22, 155]. Доцільно зауважити, що за описом Н. Димнича дещо інакшу функцію виконували “мандрики”. Господиня, яка назбирала впродовж Великого посту трохи сиру і масла від своєї корови, давала їх своїм сусідкам, які корів не мали. “Мандрик”

у цьому випадку – це мисочка сиру і шматочок масла [23, 457].

Окрім обрядового печива із пасхального кошика, волиняни (здебільшого під час okazій) давали їсти худобі великодній артос: “Не може розродитися, то дають і свячене зілля тее, і дають проскурку...; ні, не проскурку, а як на поминки після Паски, як паска та називається? [Аркуш]. Паска та, шо стоїть... Ставлять її на Паску, і стоїть аж до Поминальної неділі. То потім роздають людям по кусочку. То якщо худоба заболіла – там не може розродитися...” (с. Черешнівка Дубенського району Рівненської обл.) [18, 80]. “Як шось там таке, не дуже поладки, то ше аркуша трошки у воду уже цю дати” (с. Дубрівка Баранівського району) [21, 3]. Як корова отелиться, “просторка дається. Така дається. Оце після Великодня в неділю, то просторки даються такі. То це просторка дається ця” (с. Дубрівка) [21, 8]. “Після Паски за тиждень. Тоді в неділю давали цей аркуш. Та й тоді приносили, давали” (с. Середня Баранівського району) [21, 154]. Давали корові з’їсти “аркуша” після її отелу і на Горохівщині Волинської області [22, 197].

Окрім свяченої паски, інформаторка зі села Красуля Баранівського району давала корові трошечки ковбаси: “Ну мені казали: «Давай так, щоб парувалась бистро, щоб не водив по кілька раз»” [21, 45]. Свячене яйце згодовували корові, якщо вона захворіє (імовірно, під час здуття) у селі Борщівка Кременецького повіту Волинського воєводства [23, 459].

У селі Великосілки Кам’янка-Бузького району на Великдень несли святити також пучок кропи-

ви: “Молоденької кропиви то давали корові, несли додому і то коли сідали снідати і ту кропиву давали корові” [15, 23].

На свято Христового Воскресіння у великодніх кошиках освячували крейду, якою малювали хрестики на дверях хліва у період Водохресних свят (с. Новоселівка Млинівського району) [18, 40-41].

Джерела XIX століття інформують про використання волинянами предметів із Великодніх свят під час різних обрядодій скотарського змісту. Наприклад, “на Водохреща худобу кроплять непочатою водою так: беруть помело (оте, що ним на Великдень з печі вимітають; його перев’язують червоним пояском або бендою, китайкою і ховають на горище), обходять тричі худобину, і кроплять” (с. Басів Кут Ровенського уїзду) [10, 235-236]. Весною, під час першого вигону худоби на пашу, волиняни села Жадківка протягували під воротами пояс, на якому носили коробку з паскою, і переганяли через нього тварин. Уважалось, що після цього чари відьом не нестимуть загрози худобі [3]. Якщо у тварини в рані заводилися черви, то рану було тяжко загоїти, особливо літом (“бо муха”). Для того, щоб залікувати таку рану, потрібно взяти кісточку з поперекової частини великоднього поросяти (“але треба знати, яку”), і повісити цю кісточку на мотузку до шиї тварини. “І черви самі випадуть, і рана загоїться” [9, 1198].

В окремих населених пунктах до одного із днів Великодніх свят приурочували перший вигін худоби на пашу. Щоправда, треба зауважити, що дата першого вигону у волинян є радше оказіональною, в іншому ви-

падку вона здебільшого приурочена до дня св. Юрія. Так, уперше худобу випускали на пашу перед Великоднем. “Зозуля закує, і вербу дадуть у черзі [тому, хто перший жене череду на випасання], і вербою корову виганяють” (с. Воротнів Луцького району Волинської обл.) [18, 8]. “Перед Паскою вигонять, уже після Вербної є свячена вербичка, і виганяють вербичкою” (с. Мокре Баранівського району) [21, 64].

Вигонили худобу вперше також у часі Великодня. “В маю місяці, перед Паскою. Як Паска, то виганяють. Як який год” (с. Кожушки Новоград-Волинського району) [21, 82]. У цьому самому селі худобу випасав найманний пастух: “Колись пастух пас. Колись. Ранче. Приблизно я займаю там шт[ук] п’ять корів, скільки. Ну колись заробляв пастух. Колись було тугіше на їжу, як зараз” [21, 82]. Доцільно звернути увагу на одну деталь: “Коли (вперше виганяють худобу. – Д. П.) якра[з] на Паску, пастухові несуть шо-небудь”. Вносили пастухові “булку якусь, гостинця якогось як пастух пасе (а не тоді, як худобу пасуть по черзі. – Д. П.)” [21, 82]. Вміст цього гостинця був таким: “Ну булку, якого пирога виносять, ну ще й пару яєць” [21, 82].

Виганяли худобу на Великдень у деяких волинських селах Львівщини. Зокрема, “часом на Паску” випускали корів мешканці села Острівчик Пильний Буського району [19, 38]. “Корову виганяли пасти на Вербну неділю, або на Великдень, поганяли лозою. Під поріг стайні клали косу, сокиру все це покривали соломою, щоб нічого із короною не трапилось. А також маком осипають кругом стайні, щоб злий дух до

неї не дійшов” (с. Пристань Сокальського району) [11, 6]. У селі Рокети Кам’янка-Бузького району худобу виганяли у неділю, на самий Великдень, що добре ілюструє цитата: “А прийшли з церкви на Великдень рано – поїли, поснідали, і тоді стали виганяти худобу, як було тепло. А як не було тепло, ну то на Провідну неділю вже виганяли. [А як виганяли?] Лозу, вода свічена – кропили водою свіченою, маком обсіяли і лозою свіченою... [А нашо маком...?] Ну, шоби відьми не доїли... Бо то є відьми! То так вміют худобу доїти, як хороба... А вужі як ссут корови! В нас не було, а по сусідстві там вуж був – ссав так ту корову... І той дедько забив, то потім мусів корову продати, бо корова риковисько робила – не даласі видоїти, ні доступити! А вуж так ссе корову, під той во... за цицьку і смокче, як хороба! То треба бити їх... Сіяти маком і ше солею свіченою, і водою зі Стрітня, то всьо... Я всьо кроплю – довкола хліва і в хліві в середині, подвіра надовкола. Маком свіченим з Маковея обсівали і корову надовкола, і хлів – шоб гадина гет не лізла, відьми... Воно вже тоді не полізе! Клали биз поріг, як виганяли, сокиру, щоб то худобу ноги не боліли... і серп клали, і сокиру клали. І то лозою цапали, шоби пасласі добре, шоби здорова була... То поцопали взаді по стегнах – такий звичай був...” [6].

Сприятливим був час для першого вигону худоби і після Великодня. “На весну, по Великодніх святах, як трава трошки підросте, то тогди ся вигонило” (с. Кути Буського району) [17, 113]. “Це обично після Паски йде худоба. Даже Паска якщо пізніше, то все равно після Паски... Бо через те, щоб не до Паски” (с. Дубрівка Бара-

нівського району) [21, 140]. “Перший раз потрібно виганяти худобу в легкий день, або в неділю після Великодніх свят” (м. Великі Мости Сокальського району) [11, 8].

Отже, проаналізувавши матеріяли з історико-етнографічної Волині, можна зробити такі висновки:

- Великодня обрядовість волинян насичена скотарською складовою і має комплексні ознаки.

- Структурними компонентами скотарської обрядовости Великодніх свят є наступні: а) виявлення відьми – крадійки молока, б) обрядові відвідини хліва господарями на Великдень з пригощанням худоби свяченим та використання свяченого (зокрема обрядового хліба) під час оказій. Перший вигін худоби на пашу упродовж Великодніх свят – менш усталений і не побутує повсюдно. Насамкінець, розвідка може послужити дороговказом із комплексного вивчення скотарської обрядовости Великодніх свят в українців.

### Bibliography and Notes

1. Агапкина Т. А., *Мифопоэтические основы славянского народного календаря. Весенне-летний цикл*, Москва: Индрик 2002, 816 с.

2. Агапкина Т. А., *Пасха*, [в:] *Славянские древности: этимологический словарь*: В 5-ти томах, Москва 2004, Том 3, с. 641-646.

3. Бучинский Марк, *Церковно-приходская летопись Георгиевской церкви села Жадковки*, Web. 27.05.2020. <<https://www.otkudarodom.ua/ru/cerkovno-prihodskaya-letopis-georgievskoy-cerkvi-sela-zhadkovki>>.

4. Глушко Михайло, *Історико-етнографічне районування України: сучасний*

стан і наукові перспективи, [у:] *Народна творчість та етнологія* 2018, № 3, с. 9-21.

5. *Етнографічний образ сучасної України. Корпус експедиційних фольклорно-етнографічних матеріалів. Календарна обрядовість* / Ред. Г. Скрипник, Київ: Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені Максима Рильського 2016, Том 6: *Календарна обрядовість*, 400 с.

6. Записав Богдан Солоп 10.03.2019 р. від Стефанії Гібляк, 1940 р. народження.

7. Каминській Вячеслав, *Праздник Пасхи в селѣ Косарева Дубенскаго уѣзда, Волынской губернии*, [в:] *Кіевская старина* 1906, Том ХСІІ, Книги 3-4 (март-апрѣль), Отд. I, с. 299-320.

8. Левицькій Андрей, *Церковно-приходская лѣтопись села Глубочка, Житомирскаго уѣзда Волынской епархіи*, [в:] *Волынскія епархіальныя вѣдомости* 1898, № 31, часть неофіціальная (1 Ноября), с. 1074-1083.

9. Левицькій Андрей, *Церковно-приходская лѣтопись села Глубочка, Житомирскаго уѣзда Волынской епархіи*, [в:] *Волынскія епархіальныя вѣдомости* 1898, № 34, часть неофіціальная (1 Декабря), с. 1197-1201.

10. Малинка А. Н., *Сборник матеріалов по малорусскому фольклору* (Черниг., Волынк., Полтавск. и нѣкот. др. губ.), Чернигов: Типографія Губернскаго Земства 1902, ХХІ + 388 с.

11. *Польові етнографічні матеріали до теми «Місце свійських тварин в календарній обрядовості селян України», зібрані у Жовківському і Сокальському районах Львівської області 19-23 липня 2005 року Наталією Хомин, [у:] Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 114-Е, 12 арк.*

12. *Польові етнографічні матеріали до теми «Демонологічні вірування українського народу», зафіксовані студенткою третього курсу Іриною Бабій 6-21*

*липня 2006 р. у Кременецькому районі Тернопільської області, [у:] Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 114-Е, 35 арк.*

13. *Польові етнографічні матеріали до теми «Традиційне тваринництво», зафіксовані студенткою третього курсу Надією Демцюх 3-17 липня 2009 р. у Гоцанському районі Рівненської області, [у:] Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 283-Е, 39 арк.*

14. *Польові етнографічні матеріали до теми «Традиційне скотарство українців», зафіксовані студенткою третього курсу Надією Демцюх 5-20 липня 2010 р. у Горохівському районі Волинської області, [у:] Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 332-Е, 33 арк.*

15. *Польові етнографічні матеріали до теми «Традиційна весняна календарно-побутова обрядовість українців», зафіксовані студенткою третього курсу Юлією Ковальчук 4-10 липня 2012 р. у Кам'янка-Бузькому районі Львівської області, [у:] Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 453-Е, 34 арк.*

16. *Польові етнографічні матеріали до теми «Традиційне скотарство українців», зафіксовані студентом третього курсу Дмитром Пожоджуком 3-14 липня 2014 р. у Хмільницькому районі Вінницької області, [у:] Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 532-Е, 56 арк.*

17. *Польові етнографічні матеріали до теми «Традиційна весняна календарно-побутова обрядовість українців», зафіксовані студенткою третього курсу Галиною Фединою 4-12 липня 2015 р. у Буському, Бродівському та Золочівському районах Львівської області, [у:] Архів Львівського національного університе-*

ту імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 549-Е, 160 арк.

18. Польові етнографічні матеріали до теми «Традиційне скотарство українців», зафіксовані студентом п'ятого курсу Дмитром Пожоджуком 29 червня – 7 липня 2016 р. у Луцькому районі Волинської області; у Демидівському, Дубненському, Млинівському, Рівненському районах Рівненської області, [у:] Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 590-Е, 91 арк.

19. Польові етнографічні матеріали до теми «Скотарство у календарно-побутовій обрядовості», зафіксовані аспірантом I року навчання Дмитром Пожоджуком 26 червня – 1 липня 2018 р. у Буському та Золочівському районах Львівської області, [у:] Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 670-Е, 41 арк.

20. Польові етнографічні матеріали до теми «Скотарство у календарно-побутовій обрядовості», зафіксовані аспі-

рантом II року навчання Дмитром Пожоджуком 7 листопада 2018 р. у Кам'янка-Бузькому районі Львівської області, [у:] Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 678-Е, 13 арк.

21. Польові етнографічні матеріали до теми «Традиційне скотарство у календарно-побутовій обрядовості волинян», зафіксовані аспірантом другого курсу Дмитром Пожоджуком 20-29 червня 2019 р. у Баранівському та Новоград-Волинському районах Житомирської області, Шепетівському районі Хмельницької області, [у:] Архів Львівського національного університету імені Івана Франка, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 700-Е, 160 арк.

22. Пуківський Юрій, *Весняна календарно-побутова обрядовість українців історико-етнографічної Волині*, Львів: Ліяна-М 2015, 312 с.

23. Dymnycz Nazar, *Obrzędy i wierzenia ludowe w okresie świąt Wielkiej Nocy*, [w:] *Rocznik Wołyński*, Równe 1931, Tom II, s. 456-462.

**Bohdan Solop**

**THE ROPE FROM THE DECEASED IN TRADITIONAL BELIEFS,  
MAGIC PRACTICE AND DEMONOLOGY OF UKRAINIANS IN VOLYN'**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Богдан Солоп**

**МОТУЗОК ІЗ ПОМЕРЛОГО У ТРАДИЦІЙНИХ ПОВІР'ЯХ,  
МАГІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ТА ДЕМОНОЛОГІЇ УКРАЇНЦІВ ВОЛИНИ**

*Abstract:* The article examines folk beliefs regarding the rope, which was used to tie the deceased's legs, arms and chin to give him a proper appearance. It has been found that, according to the beliefs of Volyn' inhabitants, this object after the contact with the deceased obtained magical properties to impact on people and animal behaviour. Local inhabitants believed that by telling verbal spells and doing enchantments with this attribute it was possible to escape from danger, to help people in trouble, keep or restore family well-being, wealth and achieve success in household affairs. It was set that such beliefs are based on the magic of assimilation and ancient imaginations of the deceased's powerful and his ability to impact people's lives.

*Keywords:* ethnology, ethnographic Volyn', rope from the deceased, traditional belief, magic, deceased

Поховальна обрядовість до сьогодні залишається однією з найбільш сталих ділянок традиційної духовної культури, де, незважаючи на сучасні глобалізаційні процеси, продовжують зберігатися чимало рудиментів давнього народного світогляду. Значна їх частина відображена у повір'ях, пов'язаних із так званими "речами померлого". Під ними дослідники розуміють предмети, з якими безпосередньо контактував небіжчик, внаслідок чого їм приписувалась особлива магічна сила [36, 236], [39, 124]. До таких речей відно-

сять і шнурок, яким мерцеві для надання належного вигляду, зв'язували ноги, руки, підв'язували підборіддя. У пропонованій розвідці спробуємо розглянути цей атрибут поховального ритуалу крізь призму народних повір'їв і магічних практик волинян. Варто зазначити, що досі вказаної теми спеціально ніхто не розробляв, а самі поховальні звичаї та обряди українців Волині<sup>1</sup>, як і інші сфери їх

<sup>1</sup> Волинь як етнографічний район охоплює південь теперішніх Волинської, Рівненської, південний захід Житомирської, північ Львівської, Тернопільської, Хмельницької та північний захід Вінницької областей України. З

традиційної культури, стали об'єктом окремих наукових студій зовсім недавно (див.: [13], [14], [40], [41]). Актуалізує наше дослідження і значна кількість оригінальних польових етнографічних матеріалів<sup>2</sup>, які вперше вводяться до наукового обігу.

Слід розпочати з того, що окремої загальноновживаної назви для номінації досліджуваного атрибуту на Волині не побутувало. Спорадично в народі вживали лексеми “зав’язка”, “зв’язка”, “перев’язка”, “підв’язка” або описові форми, як-от “теє, що зв’язували мерцеві руки”, “те, що лице підв’язували”, “шнурочок, яким ноги в’язали”, “мотузок з рук померлого”, “шнурок з покійника” і подібні. Саму ж частину тканини, що використовували для сплутування, позначали назвами, які вказували на її функціональне призначення чи матеріал виготовлення: “шнурок”, “шнурочок”, “мотузок”, “мотузочок”, “нітка”, “поясочок”, “хустинка”, “тряпочка”, “ленточка”, “бінт”, “бінтик”, “марля”, “мерліна”, “торочок”, “порозочок”, “перкелінка” тощо.

Згідно з усталеною традицією, мерцеві зв’язували кінцівки та підв’язували підборіддя одразу після смерті, “поки тіло ще не захололо”, “заки тіло не задубіло”. В минулому

етнографічного погляду частиною Волині є і Холмщина, де й нині анклявами проживає автохтонне українське населення. Докладніше про етнографічну Волинь та її межі див. у публікаціях Михайла Глушка [15], [16].

<sup>2</sup> У період з середини 2000-х років і до 2019 року включно Катедра етнології Львівського університету організувала та провела більш ніж десять експедицій на терени Волині (обстежено близько двохсот населених пунктів). Нині зібрані етнографічні джерела зберігаються в університетському архіві. Матеріали останніх виїздів ще систематизуються та архівуються.

це робила баба-“рядильниця” в пору обмивання та обряджання небіжчика. Як уже йшлося вище, така дія мала надати померлому належного вигляду до часу окостеніння тіла: “шоб тіло гарно захололо”, “шоб де не розійшлося”, “шоб не розсовувались ноги”, “шоб залякли руки”, “шоб руки держалися”, “шоб не одкрився рот” тощо. Також зв’язування рук і ніг мало б не дозволити їм “розлітатися” під час транспортування покійника до могили. Шнурки на мерцеві перебували упродовж усього обрядового періоду. Їх знімали лише перед самими закриттям домовини (в хаті чи в церкві, але найчастіше – на кладовищі). Волиняни остерігались й пильнували, щоб не залишити мотузки на мерцеві, позаяк вірили, що це зашкодить його комфортному існуванню на тім світі: “Не можна в’язаного ховати – розв’язують! А шо буде зв’язане там цілий вік?! ”<sup>3</sup> (с. Рибчинці Хмельницького району Вінницької обл.) [7, 39]. Існувало навіть переконання, що померлий міг наснитися і дорікати живим: “Зв’язували поки лежав він (небіжчик. – Б. С.) в хаті, а як вже везли на могилки, то вже розв’язували, бо не мона, шоб ноги були зв’язані чи руки. Бо буде снитися: «Нашо ти мені ноги зв’язала?! Я не можу ходити!»” (с. Владиславівка Млинівського району Рівненської обл.) [10, 24]; “Колись померла одна жінка в нас і забули їй розв’язати ноги. Бо в неї ноги розходилися [і їй їх зв’язали]. Сниться вона комусь, каже: «Все добре, але, – каже, – скачу, не можу хо-

<sup>3</sup> Для кращого розуміння багатьох повір’їв у тексті публікації наводимо пряму мову етнофорів, зберігаючи її діялектні особливості. Поряд подаємо і опис місцевостей, в яких зафіксовано інформацію.

дити!»” (с. Новоселівка Млинівського району) [10, 35].

Шнурки на мерцеві найчастіше розплутували рідні померлого. Вони ж і вирішували – залишити атрибут у труні чи забрати з собою для подальшого магічного використання. Водночас “зав’язки” непомітно міг викрасти і хтось із присутніх на похороні сторонніх людей. Нерідко під час таких ситуацій виникали конфлікти між родичами небіжчика чи священником і особою, яка хотіла присвоїти собі мотузки: “Тоді вже, як мають правити похорон, то його (шнурок. – Б. С.) розв’язують, його в труно кладут. І на цвинтарі батюшка каже: “Подивіться чи ноги не зв’язані, обізатільно розв’яжіть ноги, розв’яжіть руки і це в труно покладіть!”. Були такі жінки, що забирали. Я то не бачила, но мені розказувала одна жінка, що як помер її родич, то там одна жінка дуже хтіла торочки взяти, то хтось побачив цю жінку і прийшли насварили на ню. І вона ці торочки віддала і далеко [в труну] поклала” (с. Зозулинці Хмільницького району) [19]; “Я знаю, що як вмерла свекруха, то Ксеня (родичка респондента. – Б. С.) сиділа, не одходила [від померлої], і всі равно вкрали. То буде крутиться [та людина, яка хоче взяти шнурок], буде підбирати руками... А Ксеня бідна, ні вечерять не приходила, ні нічого і каже: «Бачиш, всьо равно не вгледіла!». А як [одного чоловіка] ховали, то на могилках вона забрала і бачили. А я кажу, щоб сказали: «Не, поклади!». Якраз на могилках вже розв’язують ноги і раз – змотала. А сказали: “Поклади! Поклади тудя, де воно було. Чоловіком торгувать не треба!”. На шось то воно бере, на шось то воно знає!? Є

всякий народ... є, шо знають і для людей, і для худоби” (с. Дворовичі Рівненського району Рівненської обл.) [10, 53]; “Я його канешно не брала, але чула, шо беруть. Но в нас батюшка дуже слідит. Як ховають, то, не дай Бог, ти смикнеш ту хусточку чи ленточку – він зразу (а він в нас пронзительний дуже): «Так, ану, покласти! Покладіть куди положано!», – всьо! Но я чула таке – беруть...” (с. Дубрівка Баранівського району Житомирської обл.) [21].

За непоодинокими відомостями, шнурок із рук (рідше – ніг) мерця жінки “зашивали” в одяг чоловікам, які зловживали спиртним та / чи давали рукам занадто багато волі: “Є такі люди, шо всякого знають, да стараються [цього шнурка] собі, щоб ніхто не бачив, забрать. Кажуть, шо як у сім’ї не лад да щоб мирно було [беруть ці мотузки]” (с. Стара Олександрівка Пулинського району Житомирської обл.) [6, 40]; “Якшо там десь незлагода якась, чоловік п’є, воює – казали, шо то треба йому зашивати того шнурочка кусочок, то він успокоється. А правда тому, не правда – я не знаю. Але бували такі люди, шо хотіли забрати” (с. Михлин Горохівського району Волинської обл.) [26]; “От в кого чоловік буйний такий: вип’є і б’ється, то, кажуть, ті шнурочки взяти і позашивати йому десь в сорочку, в чохол чи десь в якийсь рубець, шоби він [з ними] ходив – то не буде вже буйний” (с. Зелене Дубенського району Рівненської обл.) [11, 19]; “От колись казали, що якщо чоловік в сім’ї буянить, то треба взяти шнурочка з покійника (того, де зв’язували руки й ноги) й зашити йому десь у пояс чи штани, то він буде спокійніший”



(с. Береги Млинівського району) [11, 13]; “Хто б’ється чи свариться, то тим шнурком десь зашивають у поли, щоб не билися. Десь у мари-нарку, чи в сорочку тії шнурочки зав’язують, щоб не билися” (с. Іллін Гоцанського району Рівненської обл.) [2, 17]; “Якшо от жінка сердита на чоловіка, бо чоловік б’ється, то зашивають [йому] в одяг: в рукави чи в ноги (себто у штани. – Б. С.)” (с. Привільне Дубенського району) [11, 26]; “Цього мотузочка зашивають в воротник чоловікові, щоб не бився, щоб жив так як тре’...” (с. Філіополь Хмельницького району) [8, 104]; “Ото як чоловік б’ється, то зашивали в рукави і, як п’є – тоже зашивали, щоб не так пив і не бився” (с. Шклинь Горохівського району) [17]; “Якшо б’ються в сім’ї: дочку б’є, чи там синок невістку б’є... Вобщем, якщо в сім’ї б’ються, то там десь, кудись цього поясочка пришивають, та й ше там приказують!” (с. Рогинці Хмельницького району) [7, 25]; “Людям, хто п’є горілку, то зашивали. [Але] без примовки нічого не поможе. Це треба знати промовку якусь до нього” (с. Рибчинці) [7, 39]. Згадана примовка, як свідчать польові записи, являла собою оригінальну словесну формулу: “Якшо чоловік б’ється – те, де руки були зв’язані... одірви з теї тряпки (чи хустки, чи ленти, чи шо воно...) і позашивай чоловікові в манжет і кажи: «Тоді ти на мене піднімеш руки, як встане з могили той, чий це зв’язки!»” (с. Красуля Баранівського району) [25].

За матеріалами кінця ХІХ століття, українці Заславського уїзду Волинської губернії (села Плесна, Городище та ін.) вірили, що той, хто володіє “підв’язкою”, зможе легко зупинити

будь-яку сварку чи бійку, стиснувши її в руці [12, 244].

Шнурок із рук чи ніг мертвого був допоміжним і для втихомирення свійських тварин. Приміром, ним господині сплутували ноги корові, коли та пручалась в часі доїння: “Як корова, кажуть, б’ється, то ціми шнурками попутати ноги, то не буде битись” (с. Дубрівка) [33]; “Як корови б’ються, то десь в’язали” (с. Рибчинці) [7, 39]; “Кажуть, як корова б’ється, то, мол, ноги зв’язати, то корова перестане битись” (с. Дубрівка) [32].

Трапляються також свідчення, що мотузком користались жінки, аби запобігти подружній зраді свого чоловіка: “В нас ховали жінку, то її вже племянніца порозв’язувала руки і ноги, і [шнурки] в кишеню сховала. Там стали кричать: “Нашо ти таке робиш?” А вона сказала: “Мені його треба!”. А навішо воно її?! (Ну казали, шо її чоловік ходив по другіх [жінках] (тобто зраджував. – Б. С.)). А вона каже: «Шоб той чоловік не ходив по другіх»” (с. Вільгір Гоцанського району) [2, 3]; “Як чоловік десь іде од жінки, то, кажуть, шо його (шнурок. – Б. С.) треба брати. Так люди балакають” (с. Тернівка Новоград-Волинського району Житомирської обл.) [27]; “Це шось робили, щоб це чоловік десь не йшов, то шось з тими торочками робили, десь там [чоловікові] прив’язували” (с. Зозулинці) [19]; “Як чоловік такий невірний, то в колоши [одна жінка] позашивала з ніг (те, шо ноги [покійнику] були зв’язані): «Отоді будеш..., – шо вона (дружина. – Б. С.) там вже йому приказує, – як той [мрець] встане та буде по землі ходить!»” (с. Красуля) [25].

Доволі поширеним на Волині було повір’я, за яким наявність згаданого

атрибута допоможе виграти судовий спір: “Колись, казали, що на суд беруть його, як суд йде” (с. Дворовичі) [10, 53]; “Як судилисі – брали з собою ті шнурочки, то за ним було, значить, право” (с. Монастирок Золочівського району Львівської обл.) [35]; “Це, кажуть, як суд іде, то брати шнурочка, то вийде без последствія” (с. Мирославль Баранівського району) [29]; “Казали, що як суд, то щоб узяли ці мотузочки (тряпочки) на суд... Тут одного хлопця судили (обшем, його дарма судили) і його мама попросила (моя тьотка вмерла), прийшла та й каже: «Сказали, що Олегові взяти із мертв’яка трапку – і суд його не візьме!». Я кажу до Ірини (родичка респондента. – Б. С.): «Іра, я не хочу брати, візьми з мами оці, де ноги чи руки зв’язані, тряпки й дай Тоні – бач, її біда, то Олега не візьме суд!»” (с. Заморочення Шепетівського району Хмельницької обл.) [23]; “Казали, що ті шнурочки, що там зв’язують, то це можна хранити, якщо там шось таке случается... суди якісь, то брати з собою, то це як допоміжне, що це допоможе” (с. Кожушки Новоград-Волинського району) [28]; “От комусь там йде суд і страшна може бути кара чи месть, чи шось таке. І оцей кусочок чи ціленьке береш... Ше є такий артуш називається – хліб такий після Паски через неділю [в церкві розділяється і роздається людям]. Це беруть [на суд артуш] і отой кусочок ленточки, і от іменно: або ж то уміншається кара, месть чи зло, або ж то суд вобше пройде мимо – не буде ніякої кари” (с. Дубрівка) [21].

Маючи при собі шнурок на розгляді справи, потрібно було ще й пошепки промовити відповідний речитатив: “Наприклад, як подали на вас

у суд – чи справедливо, чи не справедливо, но те, що в вас є в руці той шнурочок, то воно вам якби допоможе. Брати з собою той шнурочок в суд і так собі думати, проказати: «На вужі їду, вужем поганяю – тоді мене будете судити, як мертві будуть говорити», – а мертві ж не говорять та й так воно ніби” (с. Дубрівка) [22]. На суд українці Волині рекомендували брати насамперед шнурок, яким мерцеві підв’язували підборіддя, адже він нібито “утруднить” мову чи й взагалі “стулить” рот людям, які будуть свідчити проти власника атрибута: “А як підв’язували [мерцеві] бороду (щоб то писок не відкривавсі), то той торочок, казали, дуже добре мати на подвіру, бо якби якийсь чи суд великий, чи шось, то дуже помагає. То лишали той шнурочок (казали – підв’язка). Як якийсь суд йде, то мати ту підв’язку, то воно так як писки закриває... Казали, жи як має на суді – виходи все правий з того. То так лишалося дітям. То вмисне лишали дочці чи синові – щоб мали собі” (с. Верхобуж Золочівського району) [31]; “Коли станеш вже для допиту, то [...] потрібно вийняти з-за пазухи «тряпку», взяту з-під бороди помершого, приговорюючи: «Щоб вам всім було трудно говорити до мене і осудити мене, як цьому умершому»” (с. Севрюки Старокостянтинівського у. Волинської губ.) [1, 410].

Непоодинокими є відомості, що “зав’язками” послуговувались під час гостини. Для того, щоб погіршити гостям апетит й відповідно зберегти побільше харчів, шnurки непомітно підв’язували до ніжки стола чи крісел: “В нас їдні робили весілля і тими шnurками столи – ножки перев’язували, то люди на весіллі нічого не

їли, не пили” (с. Владиславівка) [10, 24]; “Кажуть, що люди в столах на ніжку прив’яжуть як весілле чи які христини, то люди не будуть їсти. То так я багато чула, що кажіть, були на весіллі, каже, повно на столах і ніхто не їсть” (с. Новоселівка) [10, 47]; “Як весілля, в’язали підніжки у стільцях чи кріслі. Там зав’язали їх, плутали, щоб люди менше їли чи не їли зовсім” (с. Липа Горохівського району) [3, 42]; “Такі були знахарі, що на весіллі зв’язували ніжки [в столах] – гості їсти не будуть. Але то тре’ було шось знати!” (с. Бордуляки Бродівського району Львівської обл.) [4, 4-5]; “Як є весілле, то ту зав’язку коли покладуть під стіл, то люди не захочуть їсти. На столах буде повно їсти, але вони не захочуть. Люди казали: «О, сильне весілля було, [було, шо] їсти, шо пити – а люди не їли!». Під стіл як застроми ту зав’язку, то люди не можуть їсти – так старі люди говорили. То моя сестра, як в неї було весілле, каже: «Візьми ту зав’язку та й запахай під стіл, то вже люде не схочуть їсти»” (с. Збруї Бродівського району) [4, 17]; “Кажуть, що от з мерця хтось взяв... підклали під стіл, то люди не будуть їсти на похоронах чи там на весіллі, чи на шо... – менше продуктів іде. Таке говорили” (с. Шклин) [18]; “Якщо на весіллі мати нитку чи мотузочка, шо були зв’язані руки чи ноги [померлому] – люди їсти не будуть. Всього буде повно-приповно, а людям як рота зав’яже!” (с. Малі Дорогостаї Млинівського району) [11, 109].

Дієвим в уявленнях місцевих мешканців шнурок із мерця був у боротьбі зі шкідниками. Зокрема, ним “відлякували” горобців, які поїдали зерна врожаю: “Кажіть, горобів ля-

кають на городі...” (с. Кожушки) [28]; “Були такі люди, шо шось вони знали, то вони брали ті тряпочки і шось говорили до тих тряпочок. У нас як пшениця вже спіє – дуже горобчики налітають на цю пшеницю. От одна [жінка] була взяла цюю тряпочку, на паличку повісила коло пшениці і перестали горобчики летіть на ту пшеницю” (с. Сколобів Хорошівського району Житомирської обл.) [6, 62]. Завдяки джерельним матеріалам другої половини XIX століття дізнаємось і текст словесного замовляння, яким супроводжувалась магічна акція: “Во ім’я Отця і Сина і Св. Духа. Як мертві з того світа встануть, то ви тогді будете тут їсти і пити, а тепер вам тут не їсти не пити, а летіть собі на сухі ліса, та на нетри; там вам буде їсти і пити, а не тут” (с. Глубочок Житомирського у. Волинської губ.) [37, 1200].

Також “зв’язкою” лікували шкіряні нарости, прикладаючи її до тіла: “Казали колись, в кого на руках були бородавки – то помагало. Кажуть, шо пропадає” (с. Лукарівка Млинівського району) [11, 62]. А “хустку”, якою підв’язували померлому щелепу, могли використовувати “як засіб від зубного болю для підв’язування лица” (Старокостянтинівський, Заславський у.) [12, 244].

Очевидно, в основі описаних практик лежить *магія уподібнення*, мета якої – *нейтралізація* потенційної небезпеки [38, 62-64]. Інакше кажучи, вважалось, що предмети, із якими контактував небіжчик, здатні *уподібнити* носія небезпеки померлому: як мертва людина є нерухомою, бездіяльною, безмовною і нечутливою, так і нерухомими, бездіяльними та нешкідливими повинні бути виразники зла, як-от забіяка, пропоець,

зрадливого чоловіка, ворог у судовому процесі, птах-шкідник, біль тощо. Особливо яскраво мотив *уподібнення* виражений у *вербальних* примовках та замовляннях, що в первісних варіантах неодмінно мали супроводжувати магічну дію.

Паралельно на Волині, передовсім у її західній частині, побутовали повір'я про "зав'язку" як своєрідний оберіг, що захищає від зла та сприяє успіху. Так, місцеві мешканці вважали, що мотузок допомагає добре скупитись на базарі і є помічним у далекій дорозі: "Воно помічне до всього. От ідеш в дорогу, ідеш – тре' щоб зі собою було. На базар ідеш – тре' щоб взяти його. Бо воно помічне. Хто возьме, то ним користується" (с. Перемиль Горохівського району) [3, 64]; "[Один чоловік] то собі сховав. Як він пішов шось купляти, то, кажуть, йому дуже везло з того. Той шнурочок, що він везучий" (с. Бір Золочівського району) [9, 93]. "Зав'язка", як свідчать етнофори, значно полегшувала перетин кордону: "То помочна вещь. Бо моя кума їздила колись в Польщу (колись їздили – гендлювали люди). То вона взяла шнурочок – той, що чи руки, чи ноги зв'язани, і обв'язала собі чемодани. А там на таможні провірають, то все каже, що ніхто не підійшов" (с. Малий Шпаків Рівненського району) [11, 73]; "Брали, казали, жи воно щасливе в якусь дорогу. Як хтось десь переїжджав границю – казали, що дуже добре мати то" (с. Острівчик-Пильний Буського району Львівської обл.) [34].

Спорадично шнурок із мертв'яка зберігали на подвір'ї (в хаті чи хліві), вірячи, що він принесе достаток та примножить господарство: "Кажуть, що треба брати їх додому, вдома щоб

вони були в кожного, щоб вони були в родні – на багатстві якесь там чи як... Бо вони були щасливі, нашим людям помагало" (с. Закриниччя Баранівського району) [24]; "Мама як померла, то моя сваха з Соколі (село. – Б. С.) казала, щоб я взяла той шнурок – то на достаток" (с. Банюнин Кам'янка-Бузького району Львівської обл.) [5, 24]; "Беруть, бо кажуть, що то буде добре вело [господарство]" (с. Великосілки Кам'янка-Бузького району) [5, 7]. На переконання волинян, шнурок також виконував роль апотропея – не дозволяв увійти до оселі "*нечистій сили*": "Той шнурок, що руки чи ноги з'язували, він дуже потрібний дома. Казали, в той дім вже нічого зле не зайде, ніхто нічого не зачепит" (с. Чугалі Кременецького району Тернопільської обл.) [13, 1354].

За допомогою "перев'язки" вирішували різні життєві негаразди: "Є так, що в когось якісь неполадки – дати ту перев'язку, щоб носило з собою, то, кажуть, що воно допомагає" (с. Солонів Радивилівського району Рівненської обл.) [3, 74]. Деінде шнурок давали носити ув'язненим: "Казали, наприклад, в когось хтось сидів в тюрмі, то брав з собою – шоби менше сидів" (с. Ожидів Буського району) [9, 20]. Наявність мотузка начебто й полегшувала складання іспитів: "Навіть брали дітям на екзаменах – в кишеню вкхнув" (с. Острівчик-Пильний) [34].

Надання шнуркові із померлого властивостей оберега, ймовірно, є рудиментом віри у можливість людей залучати на допомогу померлих предків. У мітологічному світогляді, як відомо, мешканці потойбіччя були наділені неабиякою могутні-

стю і здатністю впливати на життя, здоров'я та добробут живих людей. Водночас слід мати на увазі, що в давнину магічними якостями наділяли речі не будь-яких покійників, а лише шанованих та дуже поважних у роді померлих [36, 242-243].

Нарешті слід згадати, що досліджуваним атрибутом намагались заволодіти особи, яких волиняни підозрювали у "відьмарстві": "Знаю, що це як хоронять, то ті шнурки, [якими] зв'язують ноги, голову (шоб рот не був відкритий), забирають, кажуть, оці такі відьми. То стараються так, шоб своє забрало ці шнурки і туди в труну положить. А є такі, що вибирають момент і хапне – ніхто не побаче" (с. Бухарів Острозького району Рівненської обл.) [2, 34]; "Якась людина брала ті шнурочки додому на відьмарство всяке. Шось робили, відьмарка якась" (с. Воронів Луцького району Волинської обл.) [10, 13]; "А котра відьмака, то вона обізатільно вкраде оці зав'язки – її треба для поганого чогось, людям оце погане робить, – можуть ноги заболіти в людини, можуть руки заболіти... Вона над ними молиться і підкидає" (с. Берестівка Баранівського району) [30]. Якщо "відьмам" шнурки допомагали у злих діяннях, то "знахарям" у лікувальній магії: "Син мій... десь просквозило його, то вже не лікує і не бере нічого, кажуть: «Вези до бабів!». Я возила в Звеняче (село. – Б. С.) до жінки. Ну і вона мала ті шнурки, що зв'язували руки (то їдні другим там вже, якщо вона є в селі, то передавали) – вона там палила того шнурочка (то не був шнурок, то якась тряпка була, марля чи бінт). То та жінка використовувала тую тряпку, то будто

би лікувала вона ним" (с. Журавники Горохівського району) [20].

Як бачимо, на Волині існували різноманітні варіанти магічного використання шнурка, із яким контактувало мертве тіло людини. Шляхом виголошення відповідних примовок та проведення із предметом визначених магічних акцій (поєднання магії *слова*, *дії* та *речі*) волиняни переважно намагались уберегтись від небезпеки, подолати сімейні труднощі, зарадити людським бідам, а також зберегти й примножити достаток. Лише зрідка місцеві мешканці використовували "зав'язку" у шкідливій магії. Зазначимо, що ареал побутування аналізованих повір'їв не обмежується лише теренами Волині, а охоплює значно ширші українські та навіть слов'янські етнографічні регіони [36, 236-241], [39, 124-126]. При цьому у слов'ян загалом та українців зокрема описані магічні практики, окрім шнурка із померлого, нерідко стосувались інших подібних атрибутів.

Також варто зауважити, що окреслені повір'я, як показали польові пошуки, побутують і в наш час. Себто у народному світогляді досі зберігаються пережитки магічного мислення й давніх уявлень про смерть та померлих, виявленню і вивченню яких дослідникам слід приділити нагальну увагу.

### Bibliography and Notes

1. Агапкина Т. А., *Народная медицина, заговоры и бытовая магия Волинской губернии (по материалам М.Ф. Кривошапкина из архива РГО)*, [в:] *Славянские архаические ареалы в пространстве Европы*, Москва: Индрик 2019, с. 385-416.

2. *Архів Львівського Національного Університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 289-Е (Польові етнографічні матеріяли, зафіксовані Мартою Кулаковою), 47 арк.

3. *Архів Львівського Національного Університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 338-Е (Польові етнографічні матеріяли, зафіксовані Мартою Кулаковою), 77 арк.

4. *Архів Львівського Національного Університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 403-Е (Польові етнографічні матеріяли, зафіксовані Ілоною Максимів), 28 арк.

5. *Архів Львівського Національного Університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 459-Е (Польові етнографічні матеріяли, зафіксовані Ілоною Максимів), 38 арк.

6. *Архів Львівського Національного Університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 491-Е (Польові етнографічні матеріяли, зафіксовані Богданом Солопом), 77 арк.

7. *Архів Львівського Національного Університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 536-Е (Польові етнографічні матеріяли, зафіксовані Богданом Солопом), 85 арк.

8. *Архів Львівського Національного Університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 538-Е (Польові етнографічні матеріяли, зафіксовані Русланою Сподарик), 105 арк.

9. *Архів Львівського Національного Університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 548-Е (Польові етнографічні матеріяли, зафіксовані Оленою Турчин), 108 арк.

10. *Архів Львівського Національного Університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 593-Е (Польові етнографічні матеріяли, зафіксовані Богданом Солопом), 108 арк.

11. *Архів Львівського Національного Університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 594-Е (Польові ет-

нографічні матеріяли, зафіксовані Русланою Сподарик ), 129 арк.

12. Бѣньковскій Ив., *Смерть, погребеніе и загробная жизнь по понятіямъ и вѣрованію народа*, [в:] *Кіевская старина*, Кієвъ 1896, Томъ LIV, Книга 9, Отд. 8, с. 229-261.

13. Галайчук Володимир, *Традиційні уявлення про смерть та померлих на історико-етнографічній Волині*, [у:] *Народознавчі зошити*, Львів 2017, Випуск 6, с. 1343-1373.

14. Галайчук Володимир, Солоп Богдан, *Традиційні уявлення про самогубців на теренах історико-етнографічної Волині*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія історична, Спецвипуск, Львів 2019, с. 927-951.

15. Глушко Михайло, *Історико-етнографічна Волинь: локалізація, межі (за матеріялами наукових досліджень другої половини ХХ – початку ХХІ ст.)*, [у:] *ІІІ Міжнародний науковий конгрес українських істориків "Українська історична наука на шляху творчого поступу"*. Доповіді та повідомлення, Луцьк 2007, Том 1, с. 111-119.

16. Глушко Михайло, *Історико-етнографічне районування України: сучасний стан і наукові перспективи*, [у:] *Народна творчість та етнологія*, Кієв 2018, № 3, с. 11-21.

17. Записав автор 05.09.2019 р. від Антоніни Романюк, 1946 р. народження, уродженки с. Сенкевичівка Горохівського району Волинської обл.

18. Записав автор 05.09.2019 р. від Галини Гаць, 1939 р. народження.

19. Записав автор 10.07.2014 р. від Неоніли Задорожнюк, 1938 р. народження.

20. Записав автор 17.09.2019 р. від Валентини Шишки, 1940 р. народження, уродженки с. Волиця-Дружкопільська Горохівського району Волинської обл.

21. Записав автор 20.06.2019 р. від Любові Якимчук, 1929 р. народження.

22. Записав автор 21.06.2019 р. від Валентини Пастернак, 1943 р. народження.

23. Записав автор 23.06.2019 р. від Олександри Григорчук, 1936 р. народження.
24. Записав автор 24.06.2019 р. від Віри Н., 1955 р. народження, уродженки с. Волиця Теофіпольського району Хмельницької обл.
25. Записав автор 24.06.2019 р. від Тетяни Юрчук, 1942 р. народження.
26. Записав автор 24.09.2019 р. від Марії Оленченко, 1948 р. народження.
27. Записав автор 25.06.2019 р. від Валентини Шевчук, 1947 р. народження.
28. Записав автор 25.06.2019 р. від Зіновії Бінковської, 1930 р. народження, уродженки с. Тернівка Новоград-Волинського району Житомирської обл.
29. Записав автор 26.06.2019 р. від Марії Шандрук, 1939 р. народження.
30. Записав автор 26.06.2019 р. від Ольги Ковальчук, 1938 р. народження.
31. Записав автор 27.06.2018 р. від Софії Мельник, 1927 р. народження.
32. Записав автор 27.06.2019 р. від Валентини Секан, 1956 р. народження, уродженки с. Глинянка Баранівського району Житомирської обл.
33. Записав автор 27.06.2019 р. від Ольги Осіпчук, 1931 р. народження.
34. Записав автор 29.06.2018 р. від Галини Семеняк, 1930 р. народження.
35. Записав автор 30.06.2018 р. від Стефанії Квас, 1933 р. народження.
36. Конобродська Валентина, *Поліський поховальний і поминальні обряди*, Житомир: Полісся 2007, Том 1: *Етнолінгвістичні студії*, 356 с.
37. Левицькій Андрій, *Церковно-приходська льтопись села Глубочка, Житомирського уезда, Волынской епархии*, [в:] *Волыніські епархіальні вѣдомости*, Часть неофіціальна, Кременець 1898, № 34, с. 1197-1201.
38. Левкиевская Е. Е., *Славянский обрег. Семантика и структура*, Москва: Индрик 2002, 336 с.
39. Плотникова А. А., *Покойницькі предмети*, [в:] *Славянські древности: етнолінгвістический словарь в пяти томах*, Москва 2009, Том IV, с. 124-127.
40. Солоп Богдан, *Житлово-господарський простір у контексті поховальної обрядовості волинян*, [у:] *Проблеми збереження і популяризації культурної спадщини: виклики та можливості*, Львів 2018, с. 155-164.
41. Солоп Богдан, *Звичаєво-обрядовий супровід винесення померлого з рідної оселі у похоронній традиції волинян (на матеріалах з Житомирської та Вінницької областей)*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія історична, Львів 2016, Випуск 52, с. 259-272.

# Musical Studies



**Oksana Solovyova**

## **THE ROLE OF BACH'S HARPSICHORD CONCERTOS IN THE FORMATION OF HIS COMPOSITIONAL AND TRANSLATION SKILLS**

Anton Makarenko Sumy State Pedagogical University, Ukraine

**Оксана Соловійова**

## **РОЛЬ КЛЯВЕСИННИХ КОНЦЕРТІВ Й. С. БАХА У ФОРМУВАННІ ЙОГО КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТА ПЕРЕКЛАДНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ**

*Abstract:* Bach's harpsichord concerts are a unique phenomenon in the context of the composer's work and the music of the first half of the eighteenth century. This genre shapes his translation skills. Various concert forms of that time became experimental for Bach, in which he honed the technique of translation, created original samples of musical works. Therefore, the systematization and analysis of the basic techniques of translation is actual in terms of his compositional logic. For the first time, Bach's concerts are considered as a process of formation of his performing and composing style.

*Keywords:* harpsichord concerto, musical translation, instrumental genre, musical performance, tonal and thematic changes

Клявесинні концерти Йогана Себастьяна Баха є унікальним явищем не тільки у контексті творчості композитора, але й музики першої половини XVIII століття, доби Бароко загалом. У надрах цього жанру формується його перекладна майстерність. Саме концертні форми того часу, різноманітні за своїми видами, стали для композитора експериментальними, в яких він не тільки відшліфував техніку перекладення, але й створив оригінальні зразки музичних творів. Тому систематизація та аналіз основних прийомів перекладення сьогодні є актуальним та цікавим з точки зору

композиційної логіки музики великого композитора. У запронованій статті розглянуто концерти Баха як процес становлення його виконавсько-композиторського стилю.

Хід міркувань в даній роботі спирається на відомі дослідження монографічного характеру з аналізу життя та творчості Баха: А. Швейцера, Ю. Холопова, Й. Н. Форкеля, М. Ф. Буковцера, дослідження щодо барокового концерту: В. Протопова, Г. Енгеля, А. Дж. Гатчингса, М. Тельбота, Й. Маттезона, Г. Й. Мозера, Ж.-Ж. Руссо, К. Д. Шерінга.

Ми спробуємо представити закономірності еволюції концертно-

го жанру від перекладень до оригінальних опусів у творчості композитора, окреслити сутність музичних перекладень в музиці XVIII століття, систематизувати концерти Баха з погляду інструментальних, тональних, фактурних змін, проаналізувати прийоми перекладення на прикладі концертів для гобоя, струнних та *basso continuo* BWV 1060R ре мінор/до мінор та двох клявесинів, струнних та *basso continuo* BWV 1060 до мінор.

У XVIII столітті спостерігається якісно новий етап у розвитку інструментальних жанрів. Неабиякою популярністю користувалися перекладення, що спричинило активний розвиток самої технології адаптування музичних творів з одного інструментального (або вокально-інструментального) середовища в інше. Процес перекладення сприяв поглибленню практично-теоретичних знань музикантів того часу у галузі фактури, форми та загалом суттєво розвинув їхнє музичне мислення. Перекладення в добу Бароко були розповсюдженим явищем. Композитори мали на меті суто практичні завдання, і можна сказати, що така практика була атрибутом музикування, коли замінювались інструментальні склади, а сам процес перекладення міг здійснюватися безпосередньо при виконанні твору. Це явище пронизувало виконавську культуру, одним із принципів якої були імпровізаційність та варіабельність, що забезпечувало рівноможливість існування музичного твору у різних інструментальних формах та тембрових умовах.

Слід зауважити, що практика перекладень певною мірою була

пов'язана із технічними можливостями та обмеженнями. Тому твори склалися відповідно до наявності тих чи інших інструментів. Клявесин (та його різновиди) був найбільш розповсюдженим серед інструментів фіксованої настройки в країнах Європи, зокрема в Австрії, Саксонії, Баварії, Пруссії та інших країнах, тому перекладення для цього інструменту були найрозповсюдженими. В різноманітних ансамблевих комбінаціях клявесин був найпопулярнішим. Поступово набуваючи сольної функції, він стає незамінним інструментом, в тому числі для перекладення різноманітних концертних форм. Нові музичні твори з'являлися з урахуванням потенційної можливості зміни інструментальних складів, через це композитори (які одночасно також були і виконавцями) володіли декількома інструментами. Більш розвинуті за дуети, тріо та квірти інструментальні склади також в основі мали так звану виконавську мобільність, коли за потреби можна було замінити один інструмент іншим (одного виконавця іншим).

В українському музикознавстві останніми роками активно розробляється явища, які пов'язані з інструментальними перекладеннями в композиційному, інтерпретаційному та технологічному аспектах. Так, з'явилися дисертаційні дослідження з проблематики перекладень Олександра Жаркова *Художнє перекладення в музиці: проблеми та рішення* [4], Олени Котляревської *Варіантний потенціал музичного твору: культурний аспект інтерпретування* [5], Станіслава Кучеренка *Шляхи становлення*

та розвитку української скрипкової школи [6], Ірини Дмитрук *Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві* [3], Наталії Хмель *Специфіка бандурних перекладень музики Бароко: виконавсько-текстологічний аспект* [10], Тараса Яницького *Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури* [13], Володимира Дейнеги *Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності* [2] та ін.

Найбільшої майстерності у перекладеннях досяг Й. С. Бах, який самотужки вчився на музичних творах своїх великих попередників та сучасників. Він практикував перекладення для клявесину, органа та інших інструментів як творів попередників та сучасників, так і власних. Серед всебічної жанрової спадщини композитора концертні форми займають особливу роль в інструментальній майстерності та еволюції творчості композитора. Шістнадцять концертів для клявесину соло, а також шість органних концертів – це перекладення концертів його італійських та німецьких сучасників. Альберт Швейцер підкреслює саме практичну сторону його концертних перекладень: “У бахівському концерті йдеться про більш блискуче проведення голосу сколюючим інструментом... Бах насамперед думав про облігатний голос. На другому місці у нього – вибір інструменту, якому доручається проведення обов’язкового голосу” [12, 303]. Також дослідник наголошує, що композитор створив свої сольні клявезинні концерти для виконання у Телеманівському товаристві, яким він у той час керував.

На початку розвитку концертних жанрів в бароковій інструментальній музиці складно типологізувати їх за складом, композицією та іншими формами музикування (як і менших за кількістю інструментів та формою творів). М. Ф. Буковцер [14] пропонує три види концертних форм – сольний, *concerto grosso* та оркестровий, К. Д. Шеринг [22] окремим виділяє ще симфонію-концерт. Г. Енгель [15] та Г. Й. Мозер [19] виділяють тільки сольний та великий (*concerto grosso*) концерти. Найбільш розгалужену класифікацію зустрічаємо у М. Телбота [17], який розподіляє концерти в наступній ієрархії:

- *concerto grosso*,
- сольний концерт,
- подвійний концерт,
- концерт для більш, ніж двох солістів,
- концерт для солістів без оркестру,
- концерт для оркестру «*Concerto a quattro*» (*ripieno concerto*).

А. Гатчинс [16] поділяє концертні форми за видами музикування: *concerto a quattro* і *concerto a cinque* (для відповідної кількості солістів і *continuo*) та до шести типів також відносить концерт-сонату, концерт-сюїту та оркестровий концерт. Свої класифікації також пропонували Ж.-Ж. Руссо [21], Й. Маттезон [18], Й. Г. Вальтер [23], Й. А. Шейбе [24], Й. Й. Кванц [20].

Йоганн Себастьян Бах опановував майстерність концертних форм на прикладах концертів для різних інструментів Антоніо Вівальді, Алессандро Марчелльо, Бенедетто Марчелльо, Джузеппе Тореллі, Георга Філіпа Телемана. Особливими для

Баха були концерти Йоганна Ернста IV Саксен-Веймарського, який прожив 18 років, але встиг залишити музичну спадщину, яка налічувала близько двадцяти творів. Із його творами Й. С. Бах познайомився через свого далекого родича Й. Г. Вальтера, який був органістом у Гендерівській церкві у Веймарі. Саме із цим містом був пов'язаний перший самостійний творчий період Баха, який розкрив його майстерність, насамперед, як композитора-органіста. Майже упродовж десяти років ним була створена велика кількість органних форм, основними з яких були масштабні поліфонічні цикли (прелюдії і фуги, фантазії і фуги, токати і фуги), окремі прелюдії, фуги, токати, варіації та збірники хоральних прелюдій (обробок). Із шести органних концертів Баха п'ять є перекладеннями концертів сучасників, (тільки концерт для органа № 6 Мі-бемоль мажор BWV 597 є оригінальним твором композитора): концерти для органа № 1 Соль мажор BWV 592 та № 4 До мажор BWV 595 – перекладення концерту для скрипки Соль мажор та концерту струнних та концерту для скрипки До мажор Йоганна Ернста IV Саксен-Веймарського, концерти для органа № 2 BWV 593 ля мінор, № 5 ре мінор BWV 596, № 3 До мажор BWV 594 – перекладення концерту № 8 для двох скрипок, струнних та *basso continuo* ля мінор та концерту № 11 для двох скрипок струнних та *basso continuo* ре мінор із циклу *L'Estro Armonico*, концерту для скрипки, струнних та *basso continuo* *Grosso mogul* Ре мажор А. Вівальді.

Для *клявесину соло* Бах зробив перекладення концертів для різ-

них інструментальних складів своїх сучасників із:

концертного циклу «*L'Estro Armonico*» Антоніо Вівальді:

концерту № 3 для скрипки, струнних та *basso continuo* Соль мажор (концерт для клявесину № 7 Фа мажор BWV 978),

концерту № 9 для скрипки, струнних та *basso continuo* Ре мажор (концерт для клявесину № 1 Ре мажор BWV 972),

концерту № 12 для скрипки, струнних та *basso continuo* Мі мажор (концерт для клявесину № 5 До мажор BWV 976),

та окремих концертів А. Вівальді: концерту № 7 оп. 8 для скрипки, струнних та *basso continuo* Соль мажор (концерт для клявесину № 2 Соль мажор BWV 973),

концерту для струнних та *basso continuo* соль мінор (концерт для клявесину № 4 соль мінор BWV 975),

концерту для скрипки, струнних та *basso continuo* Сі-бемоль мажор (концерт для клявесину № 9 Соль мажор BWV 980),

концерту для гобоя та струнних ре мінор Алессандро Марчелльо (концерт для клявесину ре мінор № 3 BWV 974),

concerto grosso № 2 оп. 1 мі мінор Бенедетто Марчелльо (концерт для клявесину № 10 до мінор BWV 981),

концерту для скрипки сі мінор Джузеппе Тореллі (концерт для клявесину № 8 сі мінор BWV 978),

інструментальних концертів Йоганна Ернста IV Саксен-Веймарського:

концерту № 1 оп. 1 Сі-бемоль мажор (концерт для клявесину № 11 Сі-бемоль мажор BWV 982),

концерту для гобою соль мінор (концерт для клявесину № 12 соль мінор BWV 983),

концерту для скрипки До мажор (концерт для клявесину № 13 До мажор BWV 984),

концерту № 4 ор. 1 ре мінор (концерт для клявесину № 16 ре мінор),

концерту для блок-флейти, струнних та *basso continuo* соль мінор Георга Телемана (концерт для клявесину № 14 соль мінор).

Перекладення концертів для органа і клявесину були здійснені у 1713 – 1714 роках. Композитор паралельно опановував майстерністю перекладень для цих двох інструментів, що вплинуло на технологічну сторону самого процес перекладень. Це свідчить про те, що Бах підходив до нього з різних сторін, враховуючи особливості конструкції інструментів, а також тематичну побудову поліфонічних ліній.

І тільки у період творчої зрілості, вже у Ляйпцигу композитор почав створювати концертні форми для соліста/солістів із супроводом. Упродовж 1730 – 1740 років ним було написано понад двадцять концертів (включаючи клявесинні перекладення власних концертів для інших інструментів). Переважна більшість концертів Баха, які написані не для клявесину, мають ще клявесинний варіант:

концерт № 1 для клявесину, струнних та *basso continuo* ре мінор BWV 1052 (1738) – перекладення концерту для скрипки, струнних та *basso continuo* ре мінор BWV 1052R (1730/34),

концерт № 2 для клявесину, струнних та *basso continuo* Мі мажор BWV 1053 (1738) – перекладення

концерту для гобоя, струнних та *basso continuo* Фа мажор BWV 1053R (1730/38),

концерт № 4 для клявесину, струнних та *basso continuo* Ля мажор BWV 1055 (1738) – перекладення концерту для гобоя *d'amore*, струнних та *basso continuo* Ля мажор BWV 1055R (1730/38),

концерт № 5 для клявесину, струнних та *basso continuo* фа мінор BWV 1056 (1738) – перекладення концерту для скрипки, струнних та *basso continuo* соль мінор BWV 1056R (1730/38)

концерт № 8 для клявесину, гобоя, струнних та *basso continuo* ре мінор BWV 1059 (1738) – перекладення концерту для гобоя, струнних та *basso continuo* ре мінор BWV 1059R (1726),

концерт для двох клявесинів, струнних та *basso continuo* до мінор BWV 1060 (1730/45) – перекладення концерту гобоя, струнних та *basso continuo* до/ре мінор BWV 1060R (1719),

концерт для трьох клявесинів, струнних та *basso continuo* До мажор BWV 1064 (1738 – 1741) – перекладення концерту для трьох скрипок струнних та *basso continuo* Ре мажор BWV 1064R (1738).

При перекладенні для органа та клявесину чужих та власних концертів Й. С. Бах в одних випадках залишав оригінальну тональність, в інших – міняв. Це було пов'язано із виконавським аспектом: аплікатурні особливості гри на органі або клявесині мають свої закономірності та позиції. На відміну від струнних та дерев'яних інструментів, органна або клявесинна поліфонічна фактура потребує уваги з точки

зору ведення голосів, артикуляційного та динамічного виділення основної тематичної лінії, тому при перекладенні важливо враховувати аплікатурну та позиційну зручність для виконавця. На власній практиці Бах випробовував всі прийоми та обирав найбільш зручну тональність для фактурно-тематичної адаптації концертів. Відтак, бачимо, що тональність відрізняється від оригіналу у концерті для органа № 3, сольних клявесинних концертах №№ 5, 7, 9, 10, концертах для клявесину, струнних та *basso continuo* №№ 2, 5, концертів для двох та трьох клявесинів струнних та *basso continuo*.

З точки зору перекладення інтерес представляє *концерт для двох клявесинів струнних та basso continuo до мінор BWV 1060*. Достеменно невідомо, в якій саме оригінальній тональності написаний *концерт для гобоя, струнних та basso continuo BWV 1060R* – ре мінор чи до мінор, вважається, що найперший варіант композитор загубив але поновив через деякий час. Сучасне виконання цього концерту зустрічається в обох варіантах.

Адекватність музичного матеріалу при зрозумілій відмінності фактурних і виразних можливостях одноголосних (скрипка, гобой) і багатоголосних (клявесини) інструментів збережена: незмінна партитура в обох концертах, в клявесинній версії – збереження сольного тематизму із закріпленням його в верхніх голосах обох партій. У зв'язку із різними виразними можливостями сольних інструментів у двох концертах, додаткові поліфонічні голоси в концерті для двох клявеси-

нів є необхідними. Ідея подвійного концерту у Й. С. Баха полягає в поліфонічному діалозі двох сольюючих інструментів. У цих концертах немає «прими» і «втори» – це дві рівнозначних сольних партії. По-різному ідея діалогу вирішена у повільних других частинах обох концертів. У Концерті для скрипки і гобоя протягом всієї частини зберігається ритмічна компліментарність, що створює особливе конфігураційно-остинатне наповнення і акустико-діалогічний стереоефект. У концерті для двох клявесинів «діалог» відбувається як між солістами, так і всередині кожної сольної партії (за принципом інвенційної поліфонічної техніки).

Зміна тональності в першій частині концерту з ре мінору на до мінор свідчить про суто виконавські потреби, які пов'язані з її основною темою. При порівнянні початкового мотиву основної теми першої частини цілком очевидно, що позиційно до мінор набагато зручніший за ре мінор. Ймовірно, мистець керувався суто практичними інтересами. Для того часу це було досить характерно, оскільки композитори були також виконавцями і добре знали і орієнтувалися в виконавських завданнях. Зміна тональності у другій частині – відповідно із Фа мажору на Мі-бемоль мажор – відбувається у рамках тональної драматургії усього концертного циклу та суттєво не впливає на вирішення виконавських завдань, хоча деякі мелодичні звороти набагато зручніші для виконання саме у цій тональності. Найбільш яскравим прикладом тематизму, адаптованого в іншій тональності, є основна

тема третьої частини: розгорнута, мелодично та ритмічно розвинута, в тональності до мінор вкладається у декілька зручних позицій.

Слід сказати про виконавську складність, яка стосується продовжених на кілька тактів звуків. Якщо у скрипки та гобоя якість атаки, продовження та завершення звуку залежить повністю від виконавців, то від клявесиніста залежить тільки атака звуку. Таким чином, змінюється сам принцип інтонування. При двох ідентичних нотних текстах, які належать творам для різних інструментальних складів, ставляться також різні виконавські завдання. Виникають різні побутування тексту у виконавській практиці, різна музично-інтонаційна виразність.

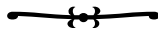
Впродовж усієї творчості перекладення були для Баха повсякденною роботою, і на прикладі численних творів можна цілком зрозуміти технологію цього процесу. Композитор був, перш за все, практиком, та не залишив, на жаль, жодного посібника із практичними вказівками та порадами. Проте його партитури та клавіри є повноцінними практичними посібниками з вивчення технік та прийомів перекладення. Можна сказати, що перекладення Й. С. Баха стали взірцем цього типу композиції загалом. Крім того, чимало світових шедеврів було збережено завдяки перекладенням великого композитора. Наприклад, при ідентифікації творів А. Вівальді, знайдених у монастирі П'ємонта у 1926 році, дослідники користувалися відомими бахівськими перекладеннями його концертів. І сьогодні існує майже необмежене поле для

подальших досліджень щодо технології бахівської музики.

### Bibliography and Notes

1. Алексеев А. Д., *История фортепианного искусства*, Москва: Музыка 1967, Часть 1, 286 с.
2. Дейнега Володимир, *Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Одеса 2006. 18 с.
3. Дмитрук Ірина, *Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Львів 2009, 214 с.
4. Жарков А. Н., *Художественный перевод в музыке: проблемы и решения*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Київ 1994, 179 с.
5. Котляревська Олена, *Варіантний потенціал музичного твору: культурний аспект інтерпретування*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Київ 1997, 19 с.
6. Кучеренко Станіслав, *Шляхи становлення та розвитку української скрипкової школи*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Харків 2018, 15 с.
7. Протопопов В. В., *Очерки из истории инструментальных форм XVI – XIX века*, Москва: Музыка 1979, 327 с.
8. Тараканов М. Е., *Инструментальный концерт*, Москва: Знание 1986, 56 с.
9. Форкель Иоганн Николаус, *О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха*. Москва: Музыка 1987, 111 с.
10. Хмель Наталія, *Специфіка бандурних перекладень музики Бароко: виконавсько-текстологічний аспект*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Одеса 2018, 222 с.
11. Холопов Ю. Н., *Концертная форма у И. С. Баха*, [в:] *О музыке: проблемы анализа*, Москва 1974, с. 119-149.

12. Швейцер Альберт, *Иоганн Себастьян Бах*, Москва: Музыка 1965, 728 с.
13. Яницький Тарас, *Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Київ 2020, 243 с.
14. Bukofzer Manfred Fritz, *Music in the Baroque Era. From Monteverdi to Bach*. New York: Dent 1947.
15. Engel Hans, *Das Instrumentalkonzert. Führer durch den Konzertsaal*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1932.
16. Hutching Arthur James Bramwell, *The Baroque Concerto*, London: Faber & Faber 1961.
17. Hutchings Arthur James Bramwell, Talbot Michael, *Concerto. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Second edition ed. by S. Sadi*, Oxford-New York 2001, Volume 6, pp. 240-260.
18. Mattheson Johann, *Vollkommene Kapellmeister*, Hamburg: Herold 1739, 512 S.
19. Moser Hans Joachim, *Musiklexikon*, Berlin: M. Hesses Verl. 1935, S. 422-423.
20. Quantz Johann Joachim, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.
21. Rousseau Jean Jacques, *Dictionnaire de musique*, Web. 30.02.2019. <[rousseauonline.ch/Text/volume-9](http://rousseauonline.ch/Text/volume-9)>.
22. Schering Karl Dietrich Arnold, *Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart*. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Leipzig : Breitkopf & Härtel 1905, S. 24.
23. Walther Johann Gottfried, *Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec: Neusatz des Textes und der Noten*, Kassel: Bärenreiter 2001, 612 S.
24. Wilk Piotr, *On the Question of the Baroque Instrumental Concerto Typology*, Musica Iagellonica, Web. 30.01.2019. <[muzykologia.uj.edu.pl](http://muzykologia.uj.edu.pl)>.





**Nataliya Samostrokova**

**ETHNOCHARACTERISTICS IN VIOLIN CONCERT OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY:  
THE WORKS BY GRAZYNA BATSEVICH AND MYROSLAV SKORYK**

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ukraine

**Наталія Самострокова**

**ЕТНОХАРАКТЕРНІСТЬ У СКРИПКОВОМУ КОНЦЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ:  
ТВОРИ ГРАЖИНИ БАЦЕВІЧ І МИРОСЛАВА СКОРИКА**

*Abstract:* Ethnocharacteristic features in the violin concerto genre of the 20<sup>th</sup> century on example of the Third Concerto by G. Batsevich (1949) and the First Concerto by Myroslav Skoryk (1969) are characterized. It is established that in Grazhyny Batsevich's work the Carpathian ethnocharacterization is embodied through the use of Podhale song and dance material in quotation, stylized and, less often, in transformed form, that is it reflects the ethnocharacteristic at the musical-linguistic and generalized-conceptual levels (by V. Drahanchuk's conception). In M. Skoryk's work the Carpathian imagery atmosphere is conveyed by an innovative approach to solo violin and orchestra timbre, imitating the "sound of the Carpathian Mountains" and by the introduction of Kolomyika intonation on a generalized conceptual level, where it is "heard" without its specific subject features.

*Keywords:* violin concerto of the 20<sup>th</sup> century, Polish violin concerto, Ukrainian violin concerto, ethnocharacteristic

Осмилення соціокультурних проблем, які виникають унаслідок сучасних стрімких змін у світовому суспільстві, потребує, з-поміж іншого, розуміння тих сталих чинників, які утримують національні традиції та, на цій основі, міжкультурну взаємодію. У польсько-українському середовищі однією із таких констант є специфічна карпатська етнохарактерність – постійна складова обох національно-ментальних сфер, що стала основою низки академічних музичних творів польської та української культур у різноманітних жан-

рах. У даному контексті звернемося до *скриpkового концерту* і розглянемо трансформацію карпатської етнохарактерности на прикладі творчости композиторів, які здійснили неоціненний внесок у розвиток жанру у ХХ столітті – польської мисткині Гражини Бацевіч та українського майстра Мирослава Скорика. Такий дуалістичний підхід, на нашу думку, дозволить виявити специфічні ознаки, які стали рушієм подальшої жанрової і стилістичної трансформації, здійсненої в опиранні на національну музичну мову – “етнохарактер-

ну семіотичну систему, що володіє певною автономністю щодо зовнішніх історичних парадигм” [7, 11], та показати специфіку етнохарактерності у вказаних польському та українському структурно-семантичних жанрових варіантах. Відтак, ми спробуємо розглянути головні риси втілення етнохарактерності у жанрі скрипкового концерту на прикладі творів Гражини Бацевіч і Мирослава Скорика, окреслити підходи до аналізу етнохарактерності у розкритті значення творчості цих авторів для розвитку жанру скрипкового концерту, проаналізувати вибрані твори вказаних мистців крізь призму втілення карпатської етнохарактерності (*Концерт № 3* Гражини Бацевіч і *Концерт № 1* Мирослава Скорика).

Питання, пов’язані із національно-мовними проблемами у музиці розглядалися у працях Олександра Козаренка [7] та інших дослідників, зокрема, з точки зору відображення ментальності – у працях Вікторії Драганчук (Кашаюк) та ін. Важливий для нашого дослідження українсько-польський аспект музичної культури ХХ століття підіймався у дослідженнях Стефанії Павлишин [8], Любові Кияновської [6], Богдана Сюті [10], щодо сучасної музикознавчої співпраці – Катерини Загнітко [3] та ін. Ми ж намагатимемося проаналізувати твори польської та української музики крізь призму однієї проблеми (етнохарактерності) в одному жанрі (скрипковому концерті). При цьому спиратимемося на дослідження творчості Гражини Бацевіч, здійснені польськими музикознавцями – Єжи Бавером [11], Малгожатою Гонсьоровською [14], Генриком Шиллером [18], Тадеушем

Зелінським [19], та творчості Мирослава Скорика у баченні Любові Кияновської [5] та ін.; аналізувати мемо жанр польського скрипкового концерту крізь призму історико-теоретичних проблем розвитку польської музики ХХ століття – на основі праць Юзефа Хомінського [13] і Кристини Вільковської-Хомінської [12], Марека Подгайського [16], [17] та український скрипковий концерт – спираючись на дослідження Володимира Заранського [4], Людмили Скрипнік [9] та ін.

Етнохарактерність на різних рівнях роботи з фольклорним матеріалом – від прямого цитування до узагальненої трансформації і художнього наслідування – є одним домінуючих факторів розвитку як польського, так і українського варіантів жанру скрипкового концерту у ХХ столітті. У цій проблемі нашого дослідження спираємося на обґрунтовану Вікторією Драганчук (Кашаюк) концепцію рівнів відображення національної ментальності в музичній культурі. Дослідниця вирізняє *первинно-синкретичний* рівень відображення (рівень формування базового фонду національно-ментальної музичної виразовості), *конкретно-мовний* (що має вербально-музично-мовний та, власне, музично-мовний підрівні) та *узагальнено-концептуальний*, що ґрунтується на аналізі “іманентних національно-ментальних ознак, «прихованих» рис національної ментальності” [2, 17-18]. Останній авторка концепції бачить як “рівень, на якому національна ментальність виражена зовсім узагальнено, проте вона «чується», і без нібито конкретних предметних (музично-мовних) її ознак” [2, 18].

З позицій такого підходу до етнохарактерности, ознаки якої бачимо на трьох вказаних вище рівнях, звернемося до жанру скрипкового концерту у польській та українській музиці.

Увібравши романтичні здобутки творців національного скрипкового концерту Кароля Ліпінського та Генрика Венявського та кращі загальноєвропейські здобутки, зазнавши культурно-ідеологічного впливу групи *Młoda Polska*, творчість провідних польських мистців у першій третині ХХ століття дала світовій музичній культурі такі взірці жанру, як концерти Мечислава Карловіча і Кароля Шимановського. Зокрема, *Другий концерт* Шимановського, інспірований також неофольклористичними пошуками Бели Бартока та Ігоря Стравінського, став у ряд із етнічно-характерними творами румунського мистця Джордже Енеску, еспанського Мануеля де Фальї та ін. Орієнтири української музики, які у ХІХ столітті традиція та історико-культурні обставини спрямовували на “культивування хорової музики та пісенно-романсової лірики” [4, 5] (полисенкова школа), розгорнулися на освоєння передового європейського досвіду у симфонічній (Станіслав Людкевич, Левко Ревуцький, Борис Лятошинський) та фортепіанній (Василь Барвінський, Борис Лятошинський) царинах. У цей період відбувається становлення жанру концерту у творчості Віктора Косенка, Петра Глушкова та Володимира Феміліді. У процесі розвитку музичної культури ХХ – початку ХХІ століття жанр концерту для скрипки з оркестром досягнув декількох апогеїв, що у польській музиці пов’язуємо з доробком

із семи концертів Гражини Бацевіч та двох концертів і подвійного концерту Кшиштофа Пендерецького, в українській – із десятима концертами Мирослава Скорика та, на сьогоднішній день, трьома концертами й окремими творами симфонічного жанру із солюючою скрипкою – *П’ятою Симфонією пасторалей*, *Сьомою камерною симфонією Шляхи і кроки* Євгена Станковича та ін. Цікаві, неординарні приклади жанру зустрічаємо у творчості Вітольда Лютославського, Анджея Пануфніка, Ромуальда Твардовського, Кшиштофа Мейєра, в українській музиці – у творчості Левка Колодуба, Віктора Камінського, Олександра Козаренка, Володимира Рунчака та ін.

Які ж особливі риси вирізимо у “знакових” як для самого жанру скрипкового концерту ХХ століття, так і з точки зору втілення етнохарактерности, творах Гражини Бацевіч і Мирослава Скорика? Обидва концерти демонструють свій, унікальний підхід до роботи із карпатською виразовістю і новаторський для свого часу та історико-культурної ситуації художній зміст творів.

*Третій скрипковий концерт* Гражини Бацевіч, разом із *П’ятим і Сьомим концертами*, належить до кращих взірців жанру у доробку композиторки, яку називають “вродженим клясиком”, стиль якої не проходить щаблі від “академічних романтичних взірців до сучасної композиторської позиції ХХ століття” [19, 7], а відразу виявляє новаторську сутність неокласицизму, яка, своєю чергою, створюється такими рисами, як “мірна ритміка, бахівський шістнадцятковий рух чи інші рівномірно пульсуючі звукові фігури, прості га-

моподібні ходи, клясична логіка конструкторної і простота мотивного розгортання – при одночасному послабленні тональної системи і відходу від функційної гармонії, антиромантична естетична позиція та схильність до гротеску” [19, 7]. Написаний у 1948 році, у добу активного авангарду в європейській музиці, твір, на противагу цій тенденції, відображає “одухотворені” сенси, що височіють над “голим” конструктивом, про що сама мисткиня висловила такими словами: “Польські композитори не мають на меті оригінально поєднувати звуки, нам недостатньо відкривати нові ефекти. Ми прагнемо створити хоча б фрагмент музики, яка дала б якесь переживання слухачеві, а не лише нам самим у часі компонування” (цит. за: [14, 290]). Таким чином, на противагу “експерименту заради експерименту” Гражина Бацевіч творить індивідуальний стиль, у якому тонко перевітлює новаторські тенденції і клясичні цінності у високохудожній формі, як одна із найбільш послідовних польських неоклясиків. У сенсі відображення національної ментальності промовистою ознакою твору є синтез універсально-барокового та фольклорного первнів, поданий крізь призму модерного мислення. На початку першої частини тричастинного циклу, як правило, відзначають необарокову лінію, де виокремлюють деякі типово-бахівські фігури та способи розвитку, при цьому тематичним джерелом більшості тем є підгальський (підгальський) фольклор, що зумовив як загальну квазінародну атмосферу твору, так і конкретні “типові мелодичні звороти, гармонічні зіставлення та ритмічні риси” [14, 175]. У такому

поєднанні необароко і неофольклоризму вбачаємо одну із прикметних польських ментальних доміант – дуалізм релігійности й народности як універсальї мислення.

Тематизм вступу і головної партії першої частини *Allegro molto moderato*, викладеної у сонатній формі, має яскраві необарокові риси. Це, насамперед, тризвучна мелодична структура d–b–c, що є зерном семитактової (4+3) теми in D у необароковому дусі із септімовим завершенням, яка завдяки безпівтоновости має “прадавній” колорит. Із цієї теми виростає розгорнута оркестрова преамбула – вказаний трихорд подається комбінаторно, у множинних варіантах тематичної та тембрової трансформації. Подібним квазібароковим чином розвивається п’ятитактова (3+2) тема головної партії проникливо-ліричного характеру – у солюючої скрипки у високому регістрі на фоні синкопованих акордів в партії оркестру. Її перший сегмент проростає з ямбічної мікроструктури d–a і містить характерне для барокової музики скрите двоголосся (d–a–c–a–b–a), а другий оспівує низхідну зменшену квінту a–dis. Етнохарактерність з’являється у творі з появою теми побічної партії *Poco meno* – спочатку в оркестрі (d–f–g–d), згодом – у партії солюючої скрипки (трансформація g–b–c–g), в яку проникають квазіфольклорні квартові і квінтові перегуки на фоні кварто-квінтового, інколи октавного, бурдонного супровіду оркестру. Цей тематизм і пов’язана із ним настроєвість “оволодівають” змістом твору, тема ПП стає основою розробки, натомість не переходить у репризу – у цій сонатній формі здійснюється композиційна модуляція у

тричастинну форму (відповідно до концепції Віктора Бобровського [1]), оскільки у репризі звучить лише тема головної партії, тобто, усувається головна основа сонатності – співставлення контрастних ГП і ПП. Образно-тематичною квінтесенцією твору є каденція соліста, в якій поєднуються тематизм головної партії (а–е–g–e), етнохарактерна квінтоваість із викладу побічної партії, а також необарокового плану фігурації, пасажі, комбінаторність розвитку тощо. Таким чином, у каденції втілюється ідея синтезу універсально-барокового та фольклорного первнів крізь призму індивідуалізованого бачення соліста.

Після коди, яка є “швидкою, щоб контрастували ліричність тем першої частини з мелодичністю другої частини” (ця вказівка Гражини Бацевіч приводиться у монографії Малгожати Генсіровської [14, 175]), звучання переходить у сферу трансформованої карпатської етнохарактерності, якою наповнюються друга і третя частини циклу. Це здійснюється завдяки використанню підгальянського мелосу, квазіфольклорних способів розвитку та імітації народно-інструментального музикування. *Andante*, викладене у сонатній формі, має в основі дві автентичні теми у підгальянському ладі із характерною лідійською квартою та типовими низхідними спадами фрази. Перша із них, особливого лірико-драматичного розвитку, трактується у музикознавчій літературі як “маловідома”, друга є повною цитатою карпатської пісні *Ej idzie se Janicek, ej pod wierchowiny* (занотованої Адольфом Хибінським у збірці *Od Tatr do Bałtyku* (№ 2) [14]. Теми головної і

побічної партій не несуть контрастності або конфліктності, як це притаманно для сонатних форм, натомість взаємодоповнюють одна одну різними гранями образу. Особливу роль у звуковому полотні цієї частини відіграє сонорність скрипки, показана крізь призму етнохарактерної інструментальної виразовості з її специфічними ефектами (у даному випадку – трелі, фігурації, хроматизовані пасажі у септолях, квінтолях та ін.). Фінал *Vivo* сповна втілює карпатську етнохарактерну атмосферу імітації народно-інструментального музикування. Рефреном є насичена мілізматикою танцювальна тема у тридольному розмірі із специфічно-синкопованою другою долею, на зміну якої приходять сонорні епізоди, що викликають асоціації із колоритним народним скрипковим виконавством. Подібний підхід до творення та розвитку матеріалу *Концерту* дав підстави дослідникам стверджувати, що у творі “вже не йдеться лише про «інтонацію», зручно вплетену у тканину твору, а про свідому стилізацію народного матеріалу, трактовану як потужний конструктивно-виразовий засіб” [14, 175], та що “фінал III концерту бентежить надто простим, невибагливим використанням фольклору” [19, 12]. Таким бачиться втілення карпатської етнохарактерности у *Третьому концерті для скрипки з оркестром* Гражини Бацевіч.

*Перший скрипковий концерт* Мирослава Скорика написаний через двадцятиріччя, у 1969 році, у період “хрущовської відлиги” в Советському союзі, коли в жорстокий умовах советської ідеології з’явилася короткочасна можливість звернутися до етнічних витоків у культурі. Саме цей

концерт є одним із “знакових” творів (серед них – *Гуцульський триптих* на основі музики до фільму *Тіні забутих предків* (1965), *Карпатський концерт для оркестру* (1972) та ін.), що знаменують “нову фольклорну хвилю” як у творчості маестро, так і у всій українській музиці.

Тематизм *Речитативу* має деклямаційний характер, він концентрується у початковій експресивній репліці соліста, мелодика якої рухається від кульмінаційної вершини  $fis^3$  чистими і збільшеною квартами і збільшеною квінтою, окреслює характерні для музичного модернізму велику септиму та застигає на малій секунді, з якої розвиваються наступні тематичні витки. У такій рубатній імпровізаційності тематизму частини вбачають спорідненість “з індивідуальністю манери актора” [5, 246], монологи якого (соло скрипки) нагадують про необароково-театралізовану природу матеріялу.

В *Інтермецо*, що відіграє функцію переходу до фіналу, специфічна мелодична лінія, викладена у скрипки соло *pizzicato*, що акцентує “гострі” велику септиму та збільшену октаву, також містить зерна подальшого тематизму частини, що розвивається у поліпластовій тембрально-розмаїтій музичній тканині, при цьому специфічні темброво-інструментальні ефекти у партіях соліста та оркестру викликають алюзії до карпатської фантастики. Ця лінія втілення регіональної етнохарактерности знаменито реалізується у *Карпатському концерті для симфонічного оркестру*, написаному через три роки, що став кульмінацією “нової фольклорної хвилі” як у творчості М. Скорика, так і в усій українській музиці.

Нарешті, *Токата* у представленні карпатської етнохарактерности найбільш близько підходить до передачі специфічної регіональної музичної лексики, проте, також переданої *узагальнено* – синкопована тема у солюючої скрипки на фоні ударних, в обрисах якої акцентуються тритон та зменшена септима (опорними тонами перших двох фраз є  $f^1-g^1-f^1-as^1$ ,  $h^1-e^1-cis^1$ ), є близькою до коломийкової танцювальности, протрактованої у джазовій стилістиці. Сповнений притаманної для жанру токати ударности та остінатности, фінал уводить в атмосферу невпинної карпатської стихії, що реалізується засобами всього оркестру, що невпинно повторює коломийково-джазову мелодико-ритмічну формулу, аж до завершальної нонново-септимової аритмічної репліки у соліста  $b^2-a^1-as^1-g-f^1$ , що ніби “зависає” у часопросторі.

Таким чином, *Третій скрипковий концерт* Гражини Бацевіч і *Перший скрипковий концерт* Мирослава Скорика мають декілька спільних концептуальних рис і, водночас, як високохудожні взірці, демонструють оригінальні підходи до їхнього втілення, насамперед – до етнохарактерности. Перше, що виявляємо у даних творах – це поєднання неофольклорної стилістики із необароковою. Гражина Бацевіч застосовує барокові формули для творення конкретного тематизму (пreamбула і головна партія першої частини) та його конструктивного розвитку за законами “бахівської” доби, і в такому синтезі універсального (духового) й фольклорного (національного) первнів вбачаємо одну із питомих ознак польської ментальности. Мирослав Скорик звертається до прадавньої

епохи у жанровому трактуванні частин (*Речитатив, Інтермецо, Токата*) та їх відповідному семантичному наповненні, приділяє велике значення афектам, які, як це й визначалося у відповідній теорії, викликають певні “фіксовані” емоційні стани у слухача, а окрім того, у творі українського майстра значну роль відіграє джазова стилістика, що напрочуд природньо поєдналася із двома попередніми, створюючи ту стихію імпровізаційності, яка, назагал, є основою етнічно-обумовленого мислення. При такому стилістичному синтезі провідною концептуальною основою обох творів є карпатська етнохарактерність, втілена у кожному із них по-різному. Г. Бацевіч звертається до *підгальянського* пісенного та танцювального матеріалу, використовуючи його у цитатному (пісня *Ej idzie se Janicek, ej pod wierchowiny* та ін.), стилізованому (етнохарактерна танцювальність, імітація народно-інструментальних награвів, звучання “народної” скрипки тощо) та, рідше, у трансформованому вигляді, тобто, відображає етнохарактерність на другому і третьому – *музично-мовному* та *узагальнено-концептуальному* рівнях (відповідно до згаданої вище концепції В. Драганчук [2]). М. Скорик створює саму *атмосферу карпатської образности* – її прадавньої таємничості та стихійності (творенням афектів, імпровізаційністю, пануючою дисонантністю музичної мови і новаторським підходом до тембральності солюючої скрипки і оркестру, що імітує “звучання Карпатських гір”, введенням коломийкової ритмоінтонаційності у синтезі із джазом), і це є той *узагальнено-концептуальний* рівень

відображення етнічної характерности, на якому вона “чується” без її конкретних предметних ознак [2, 18]. Отож, у творах втілено феномен карпатської етнохарактерности – у поєднанні із бароковою конструктивністю мислення у Г. Бацевіч та бароковою і джазовою імпровізаційністю у М. Скорика, і в цьому – ознаки і спільності, та розмаїтості етнічних культур та, водночас, шляхи для подальшого вивчення їх відображення у сучасному мистецтві.

### Bibliography and Notes

1. Бобровский Виктор, *Функциональные основы музыкальной формы*, Москва: Музыка 1978, 331 с.
2. Драганчук Вікторія, *Національна ментальність і рівні її відображення в музиці*, [у:] *Музикознавчі студії: наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка*, Випуск 18, Львів: Сполом 2008, с. 11-18.
3. Загнітко Катерина, *Музикознавчі діалоги (Львів-Варшава): Любов Кияновська & Агнешка Лещинська*, [у:] *Українська музика*, Львів 2018, Число 2, с. 105-111.
4. Заранський Володимир, *Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ 2001, 20 с.
5. Кияновська Любов, *Мирослав Скорик: людина і митець*, Львів: Видавництво журналу “І” 2008, 592 с.
6. Кияновська Любов, *Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст.*: автореферат дисертації ... доктора мистецтвознавства: 17.00.01, Теорія та історія культури, Київ 2000, 36 с.
7. Козаренко Олександр, *Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку*: автореферат дисертації ... доктора мистецтвознав-

ства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ 2001, 36 с.

8. Павлишин Стефанія, *Польська сучасна музика (1945 – 1970)*, [у:] *Музична критика і сучасність*, Київ: Музична Україна 1978, Випуск 1, с. 104-167.

9. Скрипник Людмила, *Специфіка проєвів принципів діалогу та гри у скрипковому концерті (на прикладі творів ХХ століття)*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ 2009, 17 с.

10. Сюта Богдан, *Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х рр.*: автореферат дисертації ... доктора мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ 2007, 36 с.

11. Bauer Jerzy, *Sonorystyczne inklinacji w twórczości Grażyny Bacewicz*, [w:] *Rodzeństwo Bacewiczów*, Łódź: AM 1996, s. 155-162.

12. Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Koncert XX wieku*, [w:] *Formy muzyczne*: W 5 tomach, Tom 2: *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków: PWM 1987, s. 736-776.

13. Chomiński Józef Michał, *Muzyka polska po 1956 roku*, [w:] *Polska współczesna kultura muzyczna 1944 – 1964* / Red. E. Dziębowska, Kraków: PWM 1968, s. 61-119.

14. Gąsiorowska Małgorzata, *Bacewicz*, Kraków: PWM 1999, 507 s.

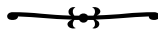
15. Bacewicz Grażyna, *Szkic odpowiedzi na nieznaną ankietę i inne zapiski znalezione pośmiertnie w papierach kompozytorki*, [w:] *Ruch Muzyczny* 1969, nr 7, s. 4.

16. Podhajski Marek, *Neoklasycyzm*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918 – 2000*: W 2 tomach, Tom I: *Eseje*, Grańsk-Warszawa: Wydawnictwo Akademii muzycznej im. Moniuszki 2005, s. 217-228.

17. Podhajski Marek, *Periodyzacja*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918 – 2000*: W 2 tomach, Tom I: *Eseje*, Grańsk-Warszawa: Wydawnictwo Akademii muzycznej im. Moniuszki 2005, s. 185-205.

18. Schiller Henryk, *Ze studiów nad muzyką G. Bacewicz*, [w:] *Muzyka*, Kraków 1964, № 3-4, s. 3-15.

19. Zieliński Tadeusz A., *Grażyna Bacewicz*, [w:] *Spotkania z muzyką współczesną*, Kraków: PWM 1975, s. 7-29.





Usein Bekirov

**PIANO MINIATURE *AVE MARIA* BY ALEMDAR KARAMANOV AS A HEADQUARTERS OF INTERTEXTUAL TRENDS IN THE MUSIC OF UKRAINIAN COMPOSERS**

National Academy Leading Personnel of Culture and Arts, Ukraine

Усеїн Бекіров

**ФОРТЕП'ЯННА МІНІАТЮРА *AVE MARIA* АЛЕМДАРА КАРАМАНОВА ЯК ПРЕДВІСНИК ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

*Abstract:* *Ave Maria* is one of the most popular religious symbols in the art of past and nowadays. A lot of leading artists of different epochs chosen this topic (J. Desprez, J. Palestrina, A. Bruckner, F. Liszt, A. Dvorzhak and others). Among them is also the Ukrainian composer Alemdar Karamanov. The religious topic was leading in his music pieces, despite the fact that religious themes were banned by the ideology of the Soviet union. A. Karamanov revealed the sacred image of the Mother of God in his work, and also embody it through a innovative techniques, creating deep meaning layers.

*Keywords:* Alemdar Karamanov, *Ave Maria*, religious symbols, the sacred

Історія звернення професійних композиторів до тексту *Ave Maria* є давньою й бере свій початок ще у добі Відродження (Ж. Дебре, Й. Окенгема, Дж. Палестрина, Ж. Мутон, А. Віллард та інші). Великий інтерес до цього тексту проявився у композиторів-романтиків: А. Брукнера, Дж. Верді, Ф. Ліста, А. Дворжака, Ш. Гуно, К. Сен-Санса, Ф. Мендельсона. Найвідомішим серед них твором стала *Ave Maria* Ф. Шуберта. У ХХ столітті цей ряд композиторів продовжив та доповнив своєю фортеп'янною п'єсою і український композитор Алемдар Караманов. Особливості прочитан-

ня композитором цього канонічного тексту у рамках інструментального викладу виводять його творчі пошуки на рівень провідних сучасних композиторських тенденцій ХХ віку. Сучасні композитори, які звернулися до цього образу – Е. Моріконе, Ю. Поволоцький, М. Шух, С. Мовчан, А. Редондо, Х. Бусто та інші.

Питання втілення та семантики католицького символу *Ave Maria* у різних видах мистецтва розглядають О. Гоблик [3], О. Афоніна [2], О. Немкова [10] та інші. Духовна музика А. Караманова та її особливості стали центральними у статтях А. Булки-

на, Е. Клочкової [8], М. Казініка [6]. У нашій статті МИ спробуємо проаналізувати особливості інструментального втілення запропонованого релігійного символу на прикладі п'єси А. Булкіна Алемдара Караманова.

У другій та третій третині ХХ століття українські землі знаходилися під окупаційними режимами й ідеологічним пресом. Ідеологічна заангажованість стосувалась і музичної творчості, через що ціле покоління мистців зазнавало жорстоких переслідувань та пресингу. Варто згадати хоча б трагічні історії таких композиторів як В. Барвінський, С. Людкевич, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, гучне виключення зі спілки композиторів київських «шестидесятників» (В. Годзяцький, Л. Грабовський, В. Сильвестров) та інших.

Серед видатних і незаслужено забутих імен українських композиторів цього періоду є також ім'я Алемдара Караманова (1934 – 2007). Талант цього мистця вражає своїм масштабом, глибиною та унікальністю. Про його майстерність і навіть геніяльність, новаторство у музиці та вплив не лише на пересічного слухача, але й на професійних музикантів і музикознавців, свідчили А. Шнітке, Д. Шостаковіч, Г. Свірідов, Ю. Холопов та інші. Перелік досягнень композитора вражає: народний артист, автор Державного гімну республіки Крим, Лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка, творець 24-х симфоній, у тому числі *Совершишася*, *Stabat Mater*, *Реквієм*, *Херсонес*, засновник музичного напрямку “релігія у симфонізмі” [3]. Варто згадати, що із 1996 року у Криму проходить Міжнародний конкурс молодих піаністів імені Алемдара Караманова,

який від початку був покликаний популяризувати фортепіанну творчість композитора, але з часом здобув звання академічного. Завдяки високому професійному рівню його учасників конкурс став одним із головних музичних платформ міжнародного рівня у Криму.

А. Караманов працював у всіх музичних жанрах. У його доробку оркестрові, симфонічні (24 симфонії, поеми, сюїти, увертюри), хорові, інструментальні (для фортепіано з оркестром, скрипки з оркестром і т. ін.) твори, музика до вистав та кінофільмів, для джаз-оркестру. Проте, визнання композитор здобув насамперед завдяки своїм фортепіанним творам та симфоніям. Обсяг творчої спадщини мистця вражає не лише своєю різноплановістю, але й глибиною та складністю образної сфери. Як визнавав сам композитор, його творчий шлях умовно можна поділити на 4 періоди: консерваторський (1953 – 1958), клясичний – захоплення музикою віденських клясиків (1959 – 1962), модерністський – авангардна музична мова (1962 – 1964) та, з 1965 року – найбільш тривалий і плідний – так званий релігійний етап творчості, образна сфера якого лежить у площині релігійних поглядів мистця.

У цей час для музики А. Караманова характерна відмова від авангардних технік, якими добре володів композитор, і звернення до традицій західноєвропейського та російського симфонізму. Акумулюючи й оновлюючи крізь призму власного стилю, А. Караманову вдалось вивести ці традиції на цілком новий етап розвитку. Такий синтез характерний одній із провідних тенденцій пост-

модернізму – відхід від крайностей до помірності, переосмислення уже існуючих досягнень академічної музики, що робить Караманова предвісником майбутніх музичних тенденцій. Як зазначає Ю. Холопов, серед великих композиторів свого часу А. Караманов “був першим, хто постав проти авангарду і вийшов на гостинець релігійної музики” [11, 124]. І це стало новаторським не тільки у сфері тематичних пошуків, але й стильових композиторських ідей.

Окреслюючи образно-тематичний вектор творчості композитора, релігійну сферу визначаємо як центральну. Автор зумів сформувати новий для свого часу напрям завдяки авторському трактуванню Святого Письма мовою музики. У своїх наймасштабніших творах – Симфонічному циклі *Совершишася* (1965 – 1966) із чотирьох симфоній, що творять 10 частин за чотирма Євангеліями та *Бисть* за біблійною книгою Об’явлення (1976 – 1980) А. Караманов передав глобальні вічні духовні цінності та істини. Варто згадати, що ще один фундаментальний твір релігійної тематики – *Реквієм* (1971), який став першим зразком втілення цього жанру серед композиторів на советському імперському просторі. Проте, релігійна тема, хоч і непрямо задекларована, присутня й у музиці авангардних років. Зокрема, фортепіанний цикл *П’ятнадцять концертних фуг*, про які автор говорив: “Це – страшні фуги, найсправжнісінський хрест” [6]. А. Караманов вважав, що цикл є втіленням передсмертних душевних страждань Христа, що перекликались із власними переживаннями композитора: відторгнення й неприйняття музичною елітою і оку-

паційною владою творчості А. Караманова.

Символічно, що Третій концерт для фортепіано з оркестром (1968) як і п’єса, яка тут розглядається, носить назву *Ave Maria*, і “подібно до симфоній, є світлою містерією, що складається із низки епізодів, які втілюють у музиці діалог архангела Гавриїла і Марії у таємничій послідовності, де могутня кульмінація веде до просвітленого вивершення настрою Богородиці: «Нехай буде мені за словом Твоїм»” [11, 128].

Ще одним твором із назвою *Ave Maria* є цикл із двох мініатюр – прелюдії та фуги, що є унікальним явищем у світовій музиці щодо втілення тексту *Ave Maria*. Цикл створений у терцовому співвідношенні тональностей, де прелюдія написана у *Desdur (Largo)* – акордово-хоральний виклад змінюється арпеджованими пасажами та мелодичною лінією імпровізаційної будови. Друга мініатюра (*b-moll, Andante*) є чотириголосною фугетою, заснованою на хроматизованих низхідних інтонаціях. Те, що кілька творів одного автора (№ 3 концерт, цикл прелюдії та фуги, фортепіанна п’єса) мають однакову назву, виводять її на рівень семіотичного знаку у просторі усїєї творчості мистця, набуваючи значення особливого духовного символу.

У творах композитора духовно-релігійної тематики очевидною є рівень філософського узагальнення обраних образів та заглибленість у власний внутрішній світ в процесі творення, інтровертність та щирість кінцевого варіанту композицій. Саме завдяки цьому музика Алемдара Караманова торкається серця реципієнта та викликає жваві емоції, стає

духовним одкровенням не лише автора, але й слухача, здатного почути та відчуті усю глибину музичних символів.

Ряд його творів натхненний народними образами Криму, картинами природи та історичними подіями, пов'язаними із Кримом: № 7 симфонія *Місячне море* (1958), Кримська увертюра для оркестру (1982), № 24 симфонія *Аджимушкай* (1983), *Легенда-бувальщина Аджимушкай* для солістів, хору і оркестру на слова Бориса Сермана (1983), містерія *Херсонес* (1994). Також знаковою є плідна творча співпраця композитора із поетесою Аллою Сампуровою (хорові цикли; сім романсів для колоратурного сопрано та фортепіано, 1975 рік). Проте, як зазначав сам композитор, головною ідеєю його зрілої творчості стає «музична релігія» – музика, пов'язана із релігійними текстами, серед яких яскравою сторінкою є п'єса для фортепіано *Ave Maria*, створена у 1972 році. Вона вражає не тільки глибиною ідейного втілення, а й стильовим новаторством. Для глибшого розуміння образності твору, слід згадати оригінальну релігійну програму.

*Ave Maria (Радії, Маріє)* є стародавньою католицькою молитвою до Богородиці. Цими ж словами починається євангельський сюжет звернення архангела Гавриїла до Марії, який сповіщає Діві благу вість – вона народить божественне немовля, тобто Ісуса. У православній традиції це надзвичайно світла подія, велике свято та радість. А. Караманов трактує цей сюжет саме так. Тому у репризі п'єси відчувається великий «музичний сплеск», своєрідний екстаз, відчуття піднесеності; реципієнт зустріча-

ється із чимось високим, недосяжним, або навіть трансцендентним. На нашу думку, композитор дуже тонко відчув семіотико-семантичні нюанси цього сюжету й підніс його, застосувавши засоби музичної виразності й новаторські способи компонування, до рівня філософського узагальнення.

Одним із ключових носіїв змісту цієї п'єси стала мелодія, яка має вокальну основу, що підкреслює обдарованість А. Караманова як видатного мелодиста. У пісенному типі мелодії можна легко переконатися, спробувавши переаранжувати всю п'єсу на твір для голосу та інструментального супроводу. Власне, у такому перекладенні уже існують виконавські версії цього твору, що спровоковано також тим, що написаний для фортепіано твір, має вербальну підтекстовку канонічної латинської молитви над нотним станом у всій партитурі. Мелодія твору виразна, плавна, легка, має широкий діапозон, що підсилює альянз до мелодій Сергея Рахманінова; основним прийомом розгортання є секвенціювання. Проте, головний парадокс полягає у тому, що початковий мелодичний зворот є цитатою надзвичайно яскравої й впізнаваної мелодії оркестрової сюїти *Павана на смерть інфанти* одного з провідних європейських композиторів-мелодистів початку ХХ століття Моріса Равеля.

Такі інтертекстуальні посилання у компонуванні музичних творів набувають поширення саме від початків 1970-х років. Першопрохідцем серед советських композиторів тут вважається Дмитрій Шостаковіч, який увів у свою № 15 симфонію (1972) цитати із опер Джоакінно Россіні та Ри-

харда Вагнера. В українській музиці першим тут вважається Валентин Сильвестров (*Дитяча музика № 1, № 2; Музика у старовинному стилі* (1973)). Проте, як бачимо, першим серед українських композиторів є саме Алемдар Караманов, хоча, можливо, при ретельній перевірці виявиться що він у тому ж 1972 році застосував цей метод раніше за Дмитрія Шостаковіча. Проте це завдання майбутніх наукових пошуків.

Інтертекстуальність є одним із головних складових філософії постмодернізму: вільне оперування авторськими текстами минулих епох, перекодування їх на ролі символів, і через це – творення нових смислових плястів. Розуміння таких міжтекстових взаємозв'язків, методів їх втілення дає можливість багатосторонньо розглянути композиторську концепцію того чи іншого твору і виявити глибинні інтенції задуму композитора.

Таким чином у п'єсі *Ave Maria* А. Караманова цитування мелодії *Павани на смерть інфанти* стає рефлексією до пізньоромантичних традицій, свідомим відсиланням до попередників як ностальгія за ідеалом, непорушним світлим образом. У цьому контексті назва твору *Ave Maria* набуває узагальнено філософського змісту – посилення до священного, туга за минулим. Варто зауважити, що автор не цитує мелодію григоріанського хоралу чи інших відомих музичних втілень тексту *Ave Maria*. Таким чином, ангельське вітання (за сюжетом релігійного тексту молитви) архангела асоціюється із вітанням з ідилічного минулого – через цитування музики романтика М. Равеля.

Цей ностальгічний образ підкреслений соковитою пізньоромантичною гармонією, із застосуванням мінливих септакордових еліпсисів. По суті, композитор свідомо звертається до вже неактуальної для свого часу традиційної романтичної гармонії для розкриття авторської ідеї. Велику виразну силу набувають затримання до основних тонів акордів (такти 11-14, 27-30). На фоні піднесеної образності початку твору даний фрагмент різко контрастує із ним. Поява низхідних малих секунд в одному із голосів складної, насиченої фактури на базі зменшеного септакорду значною мірою затьмарює світлу картину, а систематичний рух цих секунд униз викликають асоціації із риторичними фігурами музики Бароко (фігура *passus duriusculus*). У композитора цей прийом має аналогічне значення, як і в музиці композиторів XVII – XVIII століть, а саме – замилювання смертю, натяк на страждання. Таким чином музика набуває ще одної смислової площини – барокової символіки.

Тональний плян п'єси транслює романтичну традицію терцових співвідношень тональностей. Починається твір у *F-dur*, але у кульмінаційний момент (такти 18-19) відбувається тональний злам – перехід у далеку тональність *As-dur*. З цього моменту емоційний градус усієї п'єси постійно підвищується і згасає лише у коді. Розуміючи основну програму п'єси, цей прийом можна інтерпретувати як посилення радості, що поступово переходить в емоційний екстаз, а модуляцію в *As-dur* із подальшим закріпленням у цій тональності, стає знаком трансформації образу, емоційного зламу.

Безумовно, не можна не згадати про такий важливий елемент твору, як фактура. Основний склад п'єси гомофонний, але наявність додаткових прихованих мелодичних ліній свідчить про особливу "поліфонізацію" усієї музичної тканини й за типом викладу (гармонічні фігурації, арпеджіо) викликає прозорі алюзії до *C-dur* прелюдії Йоганна Себастьяна Баха з 1-го тому *Das wohltemperierte Klavier*. Тобто так виникає ще один музичний символ "ідеального", вже з історії музики, який підсилює інші.

По суті, ми спостерігаємо чотири фактурних плясти: мелодія – найвиразніший елемент, педалюючий бас, арпеджировані середні голоси, що рухаються по акордових звуках, та дуже лаконічний прихований підголосок, що втілений у низхідній інтонації секундовим кроком. Як спочатку видається (в перших двох періодах п'єси) він не має великої виразної ролі, але далі у 11-14 тактах, та 27-30 тактах саме цій інтонації відводиться важлива виразно-смілова функція. Вона стає носієм образу скорботи, напруги, чогось драматичного (*passus duriusculus*). Вочевидь, для композитора цей епізод був важливим, тому він підсилив звучання цієї мелодичної лінії октавним подвоєнням. Надзвичайної виразної сили надає музиці й сам лад – гармонічний мажор. Від самого початку п'єси виникає мерехтіння мажору та мінору, що створює певну ладову напругу.

Музична форма композиції є двочастинною типу А (*F-dur*) А1 (*As-dur*) зі вступом та кодою. Матеріал короткого двотактового вступу повторюється у коді, тим самим утворюючи свого роду тематичну арку, повертаючи до початкового образу-ідеалу.

Така структура має природу вокального жанру, як і сама музична тканина твору.

Проаналізувавши основні засоби виразності, що використав композитор Алемдар Караманов для утворення музичної концепції твору, можна твердити, що його *Ave Maria* є цілісним і новаторським для свого часу твором. Спираючись на традиційні форми не сучасної автору, а романтичної музики та риторичні фігури музики XVIII віку, композитор утворив надзвичайно рельєфний, живий музичний образ. Свідоме застосування цитати *Павани на смерть інфанти* Моріса Равеля, барокової символіки, пряме посилення до Бахової прелюдії *C-dur* створює зримий образ ідилічного минулого, званого автором не менш піднесеною й патосною назвою-символом *Ave Maria*. Мистецтвознавець М. Казінік таке інтертекстуальне рішення А. Караманова бачить у тому, що "цією алюзією Караманов хоче сказати: гине Бог, гине Богоматір, гине людське, гине богоподібність, гине система. Тому він починає із Успіння. А немає яснішого та чіткішого Успіння, ніж *Павана на смерть Інфанти*" [6].

Варто зазначити, що сам факт написання твору на релігійну тематику, є насправді першим із композиторських звернень у післявоєнну епоху, складний для всіх мистців період існування в Советського союзу. Як зазначав сам композитор, "релігія як первинний імпульс породжувала мое натхнення, піднімала на нову висоту всю мою творчість" [8]. У той час як на теренах колишньої імперії СРСР композитори почали писати музику на релігійні теми тільки на початку 1990-х років (С. Губайдуліна, А. Шніт-

ке, В. Сильвестров, Г. Гаврилец), А. Караманов, жертвуючи власною кар'єрою, визнанням, писав те, що стало центральною темою для нього особисто як композитора й людини.

### Bibliography and Notes

1. Алемдар Караманов. *Музыка, жизнь, судьба. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи*, Москва 2005, 364 с.

2. Афоніна Олена, *Символіка «Ave Maria» і «Stabat Mater» у творчості сучасних українських композиторів*, [у:] *Україна: від самотності до соборності*, Суми 2011, с. 13-15.

3. Гоблик Олександра, *Твори «Ave Maria»: варіативність інструментальних втілень*, [у:] *Сучасна наука в мережі Internet*, Київ 2012, с. 14-19.

4. Говар Н., *Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: вопросы стиля и интерпретации: автореферат диссертации ... кандидата искусств*, Москва 2013.

5. Жаркова Валерія, *Творчість Моріса Равеля: музичні тексти і комунікативний контекст: автореферат дисертації ... доктора мистецтвознавства*, Київ 2010, 30 с.

6. Казиник М., *Радиопрограмма «Музыка которая вернулась» (радио Орфей). Музыка Алемдара Караманова*, Web.

11.03.2019. <<http://www.muzcentrum/orfeus/programs/issue616/>>.

7. Караманов, *Офіційний сайт композитора Алемдара Караманова*, Web. 12.04.2019. <<http://www.караманов>>.

8. Клочкова Е., *Алемдар Караманов: «Именно в музыке проявилась моя вера...»*, Web. 14.03.2019. <<http://www.karamanov/articles/1.html>>.

9. Коханик Ірина, *Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту*, [у:] *Текст музичного твору: практика і теорія*, Випуск 7, Київ 2001, с. 90-95.

10. Немкова О. В., *Марианская образность в музыке второй половины XIX века: константы и метаморфозы*, [в:] *Диссертационный совет Ростовской консерватории: путь в большую науку*, Ростов-на Дону 2005, с. 18-24. Холопов Ю. Н., *Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов*, [в:] *Музыка из бывшего СССР / Ред. В. Ценова*, Випуск 1, Москва: Композитор 1994, с. 120-138.

11. Чекан Ю., *Интонационная практика: сущность и структура*, [у:] *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины имени П. Чайковского*, Випуск 80: *Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи / Ред. О. Зінкевич*, Київ 2009, с. 127-143.

12. Pelikan Jaroslav, *Ave Maria*, [in:] *The Riddle of Roman Catholicism: Its History, Its Beliefs, Its Future*, New York: Abingdon Press 1959, pp. 128-142.

**Anastasiya Bakumets**

**INTERMEDIALITY SPACE OF VICTOR STEPURKO`S CHORAL CYCLE  
FRESCOS OF KYIV**

National Academy Leading Personnel of Culture and Arts, Ukraine

**Анастасія Бакумець**

**ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ПРОСТІР ХОРОВОГО ЦИКЛУ  
ВІКТОРА СТЕПУРКА ФРЕСКИ КИЄВА**

*Abstract:* Intermediate is an instrument of cognition of the shaping processes of the choral cycle *Frescoes of Kyiv* by the prominent Ukrainian composer Victor Stepurko. This fourteen-part choral work is subordinated to the spiritual idea of glorifying the Lord, the grandeur and inviolability of Christian tenets of faith on a remarkable time-space scale. In choral opus, the composer successfully renders thematic plots of murals (frescoes) of Kyiv temples with ancient sacred texts, reflects artistic and architectural features with mono-tunes and background sound complexes of the acapella sound of a choir of solemn bells. The result is the only artistic complex of Kyiv frescoes by Victor Stepurko, in which the energy of the Word of God is embodied by the synergistic effects of artistic words, wall painting, and musical art.

*Keywords:* composer Victor Stepurko, choral music, spiritual topics, cycle, fresco, art synthesis, synergy

У культурі третього тисячоліття спостерігається тенденція до ускладненості принципів організації художніх (літературних, музичних) текстів, які “не лише запозичують, інтерпретують, а й асимілюють коди текстів інших видів мистецтва. Текст постає своєрідним „інформаційним генератором”, що здатен зберігати різноманітні коди, трансформувати отримувани повідомлення й породжувати нові. Звернення до кодів інших видів мистецтва дозволяє авторові повніше себе реалізувати, яскравіше виявити

своє авторське Я, експериментувати й розширювати зображально-виражальні можливості художнього слова” [6, 351].

Із другої половини ХХ ст. в українській культурі у назвах видатних творів різних жанрів нерідко використовується слово “фреска” (або “альфреско”). За спостереженнями науковців, цей факт сприяє об’ємному втіленню та більш повному розкриттю авторської ідеї. Так, на прикладі назви вірша Ліни Костенко *Українське альфреско* Григорій Клочек стверджує:



“Але ж те «альфреско» українське! І в цьому виявляється витонченість назви твору, його виразна функціональність, яка проявляється у тому, що формує і характер зображеної у поезії картини, і опцію її сприймання читачем. [...] У цьому ж випадку можна говорити про складну поетику назви, у якій йдеться про синергетичний ефект, утворений взаємодією конотацій двох слів...” [5, 71].

Уточнююча назва “фреска” у музичному творі за неймовірною частотністю свого використання претендує на звання жанроніма<sup>1</sup>. Сьогодні можливо константувати, що ця номінація “знаходиться на межі становлення, формування, шляху “прямування” з інтуїтивно-метафоричних композиторських визначень до сфери константних жанрових “імен” – стверджує дослідниця Оксана Тиха [8, 351]. Цікаво, що літературознавиця Наталія Нікоряк, вивчаючи інтермедіальність кіносценарію фільму *Київські Фрески* Сергія Параджанова, стверджує: “Використання окреслених інтермедіальних маркерів свідчить не тільки про багатогранність, унікальність та естетичний модус кіномистця. «Розкодування» інтермедіального виміру має провідне місце в адекватному прочитанні його авторського задуму, розумінні справжнього ідейного підтексту твору, свідчить про багатозарову, надзвичайно потужну складність рецептивного потенціалу *Київських фресок*” [6, 362].

Саме подібним чином формуються нові змістові та архітектонічні струк-

тури і музичних композиторських опусів. На наш погляд, подібні художні принципи пролягають у царині синестезії (авдіовізуального синтезу), чим вирізняють та забарвлюють об’ємний компендіум видатних музичних творів українських композиторів ХХ – ХХІ століть із назвами “фреска/фрески”. Відмітимо, що змістовий діяпозон такої назви доволі широкий: від терміну, який означає фреску як жанр живопису – до художньої метафори просторовості, об’ємності образів. Вкажемо наступну особливість, яка потребує спеціального дослідження: “фресковість” музики здатна створити особливий параметр композиційної цілісності та виявити особливий ракурс циклоутворення багаточастинної композиції. Саме тому видається доцільним розглянути подібний багаточастинний *хоровий твір* у аспекті інтермедіальності, оскільки відмічений формотворчий ракурс все іще залишається поза увагою музикознавців.

Мистецтвознавці, висвітлюючи архітектоніку твору, звертають увагу на інтегративну роль золотого перетину у системній взаємодії образотворчого та музичного мистецтва: так, Тетяна Каблова стверджує, що “значення золотого перетину як важливого композиційного принципу трансмірності стає підґрунтям для виникнення дійсно нового рівня існування музичних творів, інспірованих образотворчим мистецтвом. Це дозволяє розуміти їхній інтегративний зв’язок із живописним та архітектурним першоджерелом, знаходити властивості, іманентні музичному й образотворчому мистецтву. Трансмірне прочитання на основі принципу золотого перетину надає можливість

<sup>1</sup> За визначенням музикознавця Сергія Шипа терміном “жанронім” можна означити таку жанрову належність твору, яка іще тільки формується і не встигла знайти значне часове підтвердження мистецькою практикою [10, 166].

відчуті поєднання твору з природою та устроєм Усесвіту.” [4, 134].

Дослідники-літературознавці звертають увагу на феномен інтермедіальності, вивчають “інтермедіальність як домінуючу концепцію [сучасної] літературної практики” [7, 351], музикознавці ж (як до прикладу Євгенія Пахомова, яка студіює синтез і прояви синестезії у творчості українських композиторів другої половини XX – початку XXI століть [7]) перш за все фіксують “засоби актуалізації позамузичних візуальних чинників та алюзій, екстраполяції специфічних кодів інших видів мистецтв та адаптації жанрових моделей у музичному тексті” [7, 101]. Але у зв’язку з постійним оновленням сфери гуманітарного пізнання у мистецтвознавстві поняття “інтермедіальність” стає більш універсальним та поступово поглинає суміжні (але не тотожні) поняття “інтертекстуальність” та “синтез мистецтв” [7]. Саме зазначена номінація спроможна бути продуктивною для дослідження світу сучасних художніх опусів, у яких відбувається неймовірно глибоке синтезування просторово-візуального, візуально-кінетичного, просторово-чуттєвого та колористично-візуального параметрів. “Найбільш вагомим зразком такої дифузії є фреска”, – вважає дослідниця синестезії Є. Пахомова [7, 108]. При цьому інваріанти музичного екфразису, тобто – екстраполяції принципів візуального твору мистецтва в музичних системах координат, влучно втілюють різні аспекти візуально-просторових мистецтв. Таким чином, твори із назвами “музична фреска” характеризуються новим рівнем синтезу візуальних та музичних аспектів, при якому відбувається пе-

ренесення виражальних засобів і технічних особливостей образотворчого мистецтва й архітектури в музичні партитури.

“Музичні фрески” українських композиторів займають визначне місце у сучасній культурі. Найбільш системно цей творчий принцип і відповідну номінацію використовує Леся Дичко у жанрах інструментальної і хорової музики. Вона є авторкою твору *Закарпатські фрески* для органу 1986 року. Інші її *Фрески за картинами Катерини Білокур* у двох зошитах для скрипки та органу були створені у тому ж році, у 1993 – “Карпатські фрески» для фортепіано, *Французькі фрески* для читця, мішаного хору, квартету духових, органу та ударних інструментів (1995), *Еспанські фрески* для хору та ударних (1996 – 1999), *Швейцарські фрески* для двох читців, мішаного хору, органу і ударних (2002).

Також і низка композиторів XX ст. вдається до подібних назв та композиційних принципів. Леонід Грабовський у 1963 році написав монументальні *Симфонічні фрески* за мотивами антивоєнних малюнків Бориса Пророкова із серії *Це не повинно повторитися*, Володимир Губа у 1989 році створив вісім симфонічних фресок для солістів, хору та симфонічного оркестру *Над Бабиним Яром*. Камерні *Фрески*, написані для тріо дерев’яних духових, належать Вадимові Ларчикову. Композиторові Валентиніві Бібіку – *Три фрески* для камерного оркестру, фортепіанні фрески створили Богдана Фільц – *Світанкова фреска*, *Надвечірня фреска*; Ярослав Верещагін – *Фреска* для контрабаса та фортепіано; Олександр Костін – *Тамниці степових курганів*. *Фортепіанні фрески* (1978).

Цей список доповнюється особливою тематичною ланкою, оскільки ціла низка видатних музичних творів присвячена фрескам Києва. Програмні опуси композиторів насичуються алюзіями архітектурних та історичних шедеврів всесвітньо відомого давнього міста, завдяки чому відбувається часове зближення та діалог епох, як-от, зокрема, у камерній сюїті Віталія Годзяцького *Фрески Софії Київської* (1966 рік – I редакція, 1980-й – II редакція); у симфонічній фресці Валентини Дроб'язгіної *Софія Київська* (1981); в опері-ораторії Івана Карабиця *Київські фрески* (1982) на вірші Бориса Олійника для солістів, хору й симфонічного оркестру; у сюїті Левка Колодуба для духового оркестру *Фрески стародавнього Києва* (1999); у Концертній симфонії для арфи з оркестром *Фрески Софії Київської* Валерія Кікти (1972) та хорового твору Віктора Степура *Фрески Києва* (2016).

Віктор Степура – яскрава персона сучасної української музичної культури. Багатовимірна художня індивідуальність В. Степура проявилася ще у 1970-ті роки під час навчання у Київській консерваторії (у клясах Мирослава Скорика – як композитора, Лева Венедиктова – як диригента). Водночас, науковець В. Степура є автором численних наукових статей, серед яких *Музична концепція триєдності Всесвіту, Етнокультурологія як соціальний та мистецький вияв у національно-культурному просторі України та дисертації Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття* (2018). Із традиціями церковного співу та відповідною тематикою Віктора Степура тісно пов'язувала викладацька

робота: з 2004 року мистець розпочав працю на Катедрі музичного мистецтва Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, яка займалась підготовкою регентів церковних хорів.

Жанровий діапазон його творчості надзвичайно широкий – це симфонічні полотна, оперна музика, хорові композиції, інструментальні та вокальні твори. Але найбільш плідно композитор реалізовує себе у царині хорової музики. Вкажемо його наступні твори: *Вічна пам'ять* для мішаного хору без супроводу (1995); *Різдвяний тропар* для мішаного хору без супроводу (2002); *Літургія святого Іоанна Златовустого* для мішаного хору без супроводу (2011); *Missa tovere світлої пам'яті Катерини Берденнікової* для мішаного хору та струнного оркестру (2013); *П'ять духовних хорів* для солістів та мішаного хору без супроводу (1. *Отче наш*; 2. *Благальна ектенія*; 3. *Співайте Господеві!*; 4. *Нехай воскресне Бог*; 5. *Вірую* – 1985 – 1997 роки); *Богородичні догмати ХVІІ століття* для хору з оркестром (2003); *“Літургія сповідницька” світлої пам'яті гетьмана Івана Мазепи*, для читця, симфонічного оркестру та органу (2004).

Вкажемо на оригінальні авторські хорові версії псалмів та кантів, що відомі у зібранні Лариси Івченко [9] у наступних творах автора: *Українські канти ХVІІ ст. за Димитрієм Тупталом* для мішаного хору та симфонічного оркестру у п'яти частинах (2008); *Монологи віків* для мішаного хору і солюючих інструментів, на тексти псалмів у 14-ти частинах (2013), *Господня земля* (псалом 23) для хору і флейти (2009), *Господи, силою Твоєю* (псалом 20) для труби *solo* та хору

(2010), *Дякуйте Господу* (псалом 135) для хору і саксофона-сопрано (2010), *Над ріками Вавилонськими* (псалом 136) для віолончелі *solo* та хору (2010), *Блажен муж* (псалом 1) для дудука *solo* і хору (2011) і *Господи, Боже наш* (псалом 8) для скрипки та сопрано *solo* і хору (2011). Також наведемо значущі хорові концерти та літургії на тексти книг Пророків, серед яких: *Концерт пам'яті М. Леонтовича* (друга редакція – *Відпуст*) для солістів та мішаного хору без супроводу на тексти псалмів № 69 (*Поквапся спасти мене, Боже*) та № 51 (*Чого хвалишся злом, о могутній?*) та з Книги Екклезіястової (1994 – 1997 роки); *Літургія сповідальна пам'яті жертв тоталітаризму* для мішаного хору та оркестру (2015); інші твори. У духовних творах Віктора Степурка яскраво виявляються як синтез традицій так і тенденції до оновлення музики, оскільки він – автор особливих сакральних творів, стилістика яких орієнтована на етнокультуру, на українське коріння мистецтва. Досконалому володінню хором, живому відчуттю хорового звучання В. Степурко завдячує власній хормейстерській практиці. Особливе місце у хоровій творчості В. Степурка займає чотирнадцятичастинний цикл *Фрески Києва*, написаний у 2016 році.

Зазначений твір композитора ще й досі не розглянутий українським музикознавством, хоча особистість видатного композитора, диригента, поета та науковця привертає увагу дослідників Олени Афоніної [1], Ярослави Бардашевської [2] та інших.

Хоровий твір Віктора Степурка *Фрески Києва* вперше прозвучав на XXVI Міжнародному фестивалі *Музичні прем'єри сезону* (2016 року). У цей

циклічний твір із чотирнадцяти частин композитором включено раніше написані хорові обробки духовних піснеспівів: *Адам від землі* (1997), *Услыши мя, Господи* (1987), хор на текст першого псалму *Блажен муж* (1997), Стихири та степенні антифони Преподобним Антонію та Феодосію Печерським (2012 – 2015).

Зазначимо, що в аналізованому нами творі у кожній частині мистецем запозичуються розспіви Києво-Печерської Лаври та інші місцеві наспіви, що наведені у збірці *Ірмологіон*. Таким чином, цей цикл заснований на оригінальних зразках українського середньовічного співу і представляє собою багатоголосі перекладення відомих ірмоложних напівів<sup>2</sup> які у давні часи звучали у храмах України.

У першій частині твору – під назвою *Єдин свят* – Віктор Степурко використовує музику Київського наспіву XVII століття [3, 79]. В *Ірмологіоні* він зафіксований як напів Лаврського монастиря на Галичині, датований 1677 роком. Експозиційне проведення міститься у партії тенорів: мелодія звучить у середньому регістрі, у динаміці *forte* і підтримується урочистими акордовими барвами мі-бемоль мажору. Друге проведення теми стверджує ідею храмового звучання: наспів звучить октавою вище, як луна, на *pianissimo*. Просторове звучання створюється співставленням регістрів та контрастом динаміки. У фонізмі акордових грон приховані реальні обертони лаврських дзвонів, які вповні розкриваються у другому розділі форми першого номеру, що

<sup>2</sup> Не наспів, а напів – як вказує Олександра Цаллай-Якименко. “Напів – це історично сформований в Україні термін на означення жанру церковного ірмоложного співу” [3, 7].

присвячений кадансуючим юбіляціям на тексти *Алілуйя! Амінь*.

Друга частина твору Степуркових *Фресок Києва* має назву *Адам від землі*. Її основну тему запозичено із наспівів великопостних, на стихіру *Господи, воззвах*, глас Шостий. На ці тексти пізніше, у XVIII столітті, склалися релігійні пісні – “адамові плачі”. Вони були розповсюджені у репертуарі кобзарів та лірників. Раніше В. Степурко вже звертався до цього тексту і у нього є окремий однойменний аналогічний хор. Це II частина триптиху *Київські розспіви* для чоловічого хору без супроводу (у 3-х частинах): *Усліши мя, Господи; Адам від землі; Архангельський глас* (1997 року).

Музика другої частини *Фресок Києва* розкриває три контрастних теми-образи. Першій пов'язаний із псалмодічним виконанням теми: звернення до Бога звучить у силябічній манері. Строгість, чіткість акцентування безтерцових акордів вибудовує уявну безкінечну вертикаль (як стійка колона високого храму – стовп віри). Диявольське лукавство змія-спокусника – передається розспівами та дисонуючими акордами у надширокому розташуванні із “диявольським тритоном”. Контраст образів міксується кадансовою розспіваною плинною поспівкою, що виконується прийомом хорового *tor-morando* в архаїчній монодійній фактурі, яка передає настрій храмової молитви, спокутування гріхів. Тобто, історія Адамової спокуси та каяття представлена напрочуд живописно, виразово-плястично.

Третя частина твору – *Блажен муж* – заснована на тексті першого псалма Книги Псалмів, якій яскраво протиставляє світ праведників та не-

честивих. Ці текст та музика – особливі для композитора. Вони були використані у 2011 році у інших циклічних творах В. Степурка: *Монологи віків* та однойменної композиції для дудука *solo* і хору. Строфічна форма музики третьої частини підпорядкована монодії цитованого Острозького напіву XVIII віку, наведеному у збірці Ірмологіон за Львівським першодруком [3, 24]. Тему викладено у партії солюючих тенорів на квінтовому бурдоні тенорів та басів. Відтворено традицію виконання лірницьких кантів. Із розвитком “сюжету” композитор ущільнює фактуру за рахунок *divizi* голосів та активно співставляє проведення теми у контрастних регістрах, синтезує характерні засоби православного співу і музично-риторичні засоби. У цій частині привертає увагу відповідність окремих мелозворотів гласовим поспівкам знаменного розспіву. Так, кінецьова низхідна поспівка частини на словах “і путь нечестивих погібне” (такти 18-21) є безпосереднім відповідником поспівці шостого гласу та аналогом фігури *anabasis* із західноєвропейської музичної риторики.

Четверта частина *Стихира прп. Феодосію Києво-Печерському* використовує гласові поспівки степенних антифонів. Основну поспівку викладено у монодійній фактурі у партії басів. Для настрою молитовного звернення до образу Феодосія властива особлива шана: монодія (плинна, повільна у розмірі 3/2) чергується з урочистим акордовим викладенням більш активного пульсу 2/2 (гармонізація монодійної поспівки). Зіставлення низького регістру теми-монодії (горизонталь) та хорової акордової вертикалі, зростання динаміки та ущільнення фактури веде до грандіозної кульмі-

нації, яка акустично стверджує світлий образ та ідеї святителя Феодосія Києво-Печерського.

П'ята частина твору *Фрески Києва* звуковими барвами змальовує аналогічний настрій, коли тема Київського напіву *Хваліте Господа* із монодійної суворости виростає до урочистих дзвонових юбіляцій. Шоста частина *Надіюючися на Господа* використовує степенну 2-го гласу також Київського напіву XVII століття. Дещо похмурий колорит частини пов'язаний із вперше використаною діезною тональністю (мі-мінор натуральний та мелодійний). Образ тих, що сподівається на Господа та "гори зріт" подано у неймовірній цілності та єдності: початкова вузькооб'ємна поспівка у жіночої групи мішаного складу хору повторюється та ущільнюється за рахунок зростання діапазону від малої октави до другої. Дублювання напіву терціями, секстами, імітування у всіх шарах фактури зводить внутрішній простір цього "жіночого номеру" до передачі неймовірної духовної сили віри у Господа. Порядок вступу голосів та спрямування акустичного простору музики у горну вишину неначе моделює та передає храмовий акцент на образах небесної заступниці – Богородиці Діви.

Сьома частина *Плотю уснув* (простого напіву XVII століття, якій був зафіксований у 1709 р. у Львівських першодруках у розділі *Співи на страстний тиждень і Пасху Господню*) – світла та динамічна частина із моторним рухом шістнадцятими тривалостями та примхливим пунктиром. Грайливість мелодико-ритмічного звороту привертає слухачку увагу, принцип його імітування у різних шарах фактури сприймається

майже зорово як динамізація та рух світлого життєдайного образу.

Подальша драматургія другої половини циклу у частинах VIII – XIV різко співставляє контрастні настрої та протилежні емоції: стриманість плинних монодійних наспівів та – ствердження емоцій радості, життєдайних сил віри. Подібний принцип надає фізичного і, навіть, зорового відчуття вітальної енергії, кульмінаційного урочистого ствердження перемоги над смертю у останній частині.

Київські напіви XVII ст. покладено в основу восьмої частини *Да умолчит всякая плоть* та дев'ятої частини *О Тебї радується* (Київського напіву XVII століття: спів на Літургії Василя Великого). Духовний вірш складає зміст десятої частини *Усліши мя, Господи*. Емоції радості, щастя пронизують XI – XIV частини, відповідно: *Архангельський глас* (сюжет Благовіщення), *На небо очі пуцаю* (Степений антифон 2 гласу), *Лікуй, днесь Сіоне* та заключний номер *Слава во вишніх Богу* (Стихира на Різдво Христове по 50-ім псалмі 2-го гласу).

Твір Віктора Степурка представляє особливий авторський погляд на історію української християнської храмової культури, відкриває нові творчі ресурси використання монодії у сучасній хорovій музиці. Екуменічна складова світогляду мистця виявляється в органічному поєднанні композиційних принципів православної духовної культури із гомілетичними фігурами із західноєвропейської музичної риторики. Поліфонія народно-підголоскового складу органічно вплітає українські етнічні візерунки у полотно *Фресок Києва*.

## Bibliography and Notes

Таким чином, твір Віктора Степурка займає визначне місце у жанрово-стильовому локусі сакральної інтермедіяльності зорово-аудіальної культури України. До таких відносяться усі надбання української музичної культури із назвами *Музичні фрески*. Це – особливий локус творчості українських мистців.

Назва *Фрески Києва* вдало підкреслює особливу якість музики Віктора Степурка: її зорову виразність, плястичність. Твір неначе суттєво розширює мистецькій контекст художнього простору монодійних наспівів. Образи сюжетів фресок київських храмів відбиваються у музиці В. Степурка і виникає особливий аудіовізуальний синтез. Його коріння – у синестезійних процесах тотожного сприйняття образів та засобів виразності творів настінного малярства княжої Русі-України (фрески) і давнього церковного музичного жанру (монодійного напіву), завдяки чому посилюється художня цілісність музичного тексту хорової композиції твору Віктора Степурка.

Таким чином, специфічна архітектонічно-композиційна організація розглянутого твору у своїй циклічній єдності репрезентує яскраво виражений інтермедіальний характер. Власне, й інтермедіальність тут постає ключовим фактором циклізації та змістової єдності текстів різних видів мистецтв (малярства, архітектурного каркасу, біблійного слова та музичного).

Подані аналогії дозволяють ствердити ідею щодо інтермедіальної змістовості різних творів у номінації *Фрески Києва* – як у музичних, так і у суміжних мистецьких галузях.

1. Афоніна Олена, *Творчість В. Степурка у культурологічних вимірах сучасного музичного мистецтва*, [у:] *Мистецтвознавчі записки: Збірник наукових праць*, Київ: Міленіум 2007, Випуск 11, с. 146-155.

2. Бардашевська Ярослава, *Псалми у творчості Віктора Степурка: контекст жанру й деякі особливості інтерпретації*, [у:] *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство* 2015, № 21(1), с. 150-156.

3. *Духовні співи давньої України: Антологія* / Упорядник О. Цалай-Якименко, Київ: Музична Україна 2000, 215 с.

4. Каблова Тетяна, *Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі*, Київ 2015, 161 с.

5. Ключок Григорій, *Українське альфреско*, [у:] *Ліна Костенко: тексти та їх інтерпретація*, Київ: Український пріоритет 2019, с. 71-77.

6. Нікоряк Наталія, *Інтермедіальність як жанротворчий фактор (кіносценарна специфіка „Київських Фресок” Сергія Параджанова)*, [у:] *Питання літературознавства / Problems of Literary Criticism*, № 88, 2013, с. 351-367.

7. Пахомова Євгенія, *Синтез і синестезії у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століть* [у:] *Часопис Національної музичної академії України імені Петра Чайковського*, Київ 2017, № 1 (34), с. 101-112.

8. Тиха Оксана, *Музична фреска як феномен сучасного мистецтва*, [у:] *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні* 2009, Випуск 5, с. 77-82.

9. *Український кант ХVІІ – ХVІІІ ст.* / Упорядник Л. Івченко, Київ: Музична Україна 1990, 189 с.

10. Шип Сергій, *Музичний жанр в методологічному аспекті*, [у:] *Культурологічні проблеми української музики: Науковий вісник Національної музичної академії імені Петра Чайковського*, Київ 2002, № 16, с. 154-177.

# Philosophy



Alla Poltoratska

## HUMAN AND ANIMAL IN TRADITIONAL WESTERN PHILOSOPHY

Vasyl' Sukhomlynskyi Ukrainian College in Kyiv, Ukraine

Алла Полторацька

## ЛЮДИНА І ТВАРИНА У ТРАДИЦІЙНІЙ ЗАХІДНІЙ ФІЛОСОФІЇ

*Abstract:* The article analyzes the history of the formation of the correlation between man and animal from the period of Antiquity to the twentieth century. The formation of the human / animal opposition is studied. The author of the article described the traditional Western opinion on the representation of animals and humans. The study found that as long as man divides the world into nature and culture, all other beings will be driven into restraint (created by man) and the exploitation and enslavement of non-humans will continue. In other words, philosophy needs more than finding ways to justify its own interests and privileges. Such a perspective encourages a modern rethinking of the opposition between man and animal and a reconsideration of the enduring roles of the non-human and the human. The study outlines one of the problems of modernity - it is not only a human issue, but also a responsible, critical attitude to the realities of non-humans and awareness of the place of the animal in relation to man in the new worldview.

*Keywords:* opposition, human, animal, philosophy, border

У сучасних соціокультурних реаліях виникає необхідність переосмислити кореляцію між людиною та твариною, яку сформулювала західна філософська традиція: Платон [11], Арістотель [2], Августин [1], Томас Гоббс [7], Рене Декарт [9], Георг Вільгельм Фридрих Гегель [6]. Наприкінці вісімнадцятого століття тварини стали «об'єктами людських маніпуляцій» [26, 2]. Однак, у наукових працях другої половини ХХ століття простежуємо намагання проблематизувати набутки попередників щодо розуміння людини і нелюдини. Зокрема, Жорж Батай [4] та Мартин Гайдеггер

[13] окреслили цю взаємодію уже не з позиції вищості людини. У сучасній філософській думці ставлення людини до тварини набуває все більшої актуальності (Марго Демелло [20], Лінда Калоф [22], Джорджо Агамбен [16], Гаррієт Рітво [26], Джеремі Бен-там [17], С'юзан МакГар [24] та інші).

У нашій статті ми спробуємо провести діяхронічний аналіз опозиції людина-тварина в західній філософській традиції, дослідити специфіку та суперечності людино-тваринної взаємодії в історичному зрізі.

У традиції західно-європейського дискурсу людина позиціонувалася

як протилежність тварини, що дало можливість утримувати кордон між ними. Мислителі (Арістотель *Політика* [2], Т. Гоббс *Левіафан* [7], Р. Декарт *Роздуми про метод* [9]) підкреслювали винятковість людини та її відмінність від тварини. Від Античності на людину дивилися як на «*animal rationale*» (Арістотель), яка має раціональну свідомість та суспільний спосіб життя [15, 65-66].

Античність заклала основи для розуміння різниці між людиною та твариною. Першим філософом, хто в «античний період протиставив рослинні і тваринні початки життєвому початку людини» [12, 63], був Сократ, хоча і Платон підтверджував відмінність людини від нелюдини, бо вона (людина) має вічну і безсмертну душу, яка вселяється у тлінне тіло, що володіє тваринною природою [11, 379]. Арістотель продовжував: «Так само можна думати, що й рослини існують на користь тваринам, а останні на користь людині. Домашні тварини необхідні для використання їх у господарстві, а також для їжі. Дикі ж тварини, хай не всі, але більшість із них дають людині їжу, а також матеріял для виготовлення одягу та інших речей. Тож, оскільки природа нічого не робить незавершеним, а з певною метою, то треба визнати, що вона створила все це для людей» [2, 26]. Філософ підкреслював вищість людини над іншими живими істотами, в тому числі і над невільниками. Арістотель був певний, що раби ближчі до тварин, бо виконують корисну роботу, адже їх тіло дане їм «для виконання необхідної фізичної праці» [2, 31]. Окрім того, філософ вважав, що для тварини, яка за своєю природою нерозумна, «краще перебувати у під-

порядкуванні людини» [2, 33], яка, на думку мислителя, «з-поміж усіх живих істот має здатність говорити» [2, 18]. Водночас, лише людина впізнає себе у тваринному та відчуває із твариною спорідненість, одиницею такого обміну є *anima*, душа, що має свою градацію. Світ, на думку філософа, ієрархічний і менш розумні (тварини, раби і жінки) підкорюються розумнішим. Мислитель був переконаний, що люди мають право на поневолення тварин. Таким чином, онтологія Платона, Сократа та Арістотеля заклала основи для вищости людини над тваринами та природою і виправдала споживацьку поведінку людини.

В добу Середньовіччя кордон між людиною та твариною лише розширився. Ієрархізований християнський світогляд трактував людину як «апогей творіння» та наділяв її вищим ступенем земного буття. Святий Августин підтримував цю ієрархію та вважав, що Бог дає людині право панувати над тваринами та підкоряти їх. Він писав, що Бог хотів, щоб Його розумне творіння – людина – панувала не над людиною, а над твариною. Тому перші праведники є пастирями тварин, а не царями людськими [9, Ч. 5]. Хоча у своїх працях святий Августин припускає, що звірі як живих істот сприймають не лише себе, але й один одного, і нас [5, 360]. Богослов відмічав, що тварини розуміють себе і людей, проте не відкидав думки про те, що людина має панувати над усіма. У філософії Середньовіччя розуміння вищости позиції людини посилюється завдяки юдео-християнській традиції.

В добу Нового часу мислителі розглядали людей та тварин як ча-

стину природи, на рівні з деревами, скелями, рослинами. Томас Гоббс наголошував на відмінності між людиною та твариною на основі мови: «без здібності до мови у людей не було б ні держави, ні суспільства, ні договору, ні світу, так як цього нема і у левів, ведмедів та вовків» [7, 90]. Мислитель вважав, що «мова особлива властивість людини» [7, 90]. Він продовжував розмежування нелюдини та людини відповідно до традиції попередників. Сама ж тварина не сприймалася ним як живий організм, що має почуття і відчуття, а лише як істота, що знаходиться поза культурою.

Отож, тварини розумілися тепер як механізми. Рене Декарт вказував, що нелюдські тварини – автомати, що схожі на філософського зомбі та позбавлені раціональних душ, а «люди – єдині істоти, які володіють духом» [9, 169]. «Машина-звір» Рене Декарта – пов'язана з виправданням панівної позиції людини. Вчений досліджував тіло як роботу машини. За Декартом, людське тіло, як і тіло тварини, є машиною. Мислитель розглядав тіло тварини як механізм, що реагує на подразники. Крім того, філософ порівнював душу людини і тварини та наголошував, що «наші душі відрізняються від тваринної [...], наша душа має природу, що цілком незалежна від тіла» [9, Ч. 5], тому є безсмертною. Для Р. Декарта тварини нездатні ані співчувати, ані страждати. Позиція вченого визначена механістичними законами і склала основу гуманізму цього періоду.

У добу Просвітництва людина трактувалася вищою над усіма істотами, що живуть на землі. Іммануїл Кант вбачав у «людині – людину; мі-

нерали, рослини і тварини – істоти» [23, 241]. Філософ був певний, що виняткові риси має лише людина, тому «наші обов'язки перед тваринами є обов'язками лише щодо нас самих» [23, 239]. Тварини можуть бути засобами для досягнення людських цілей: це ті істоти, існування яких залежить не від нашої волі, а лише від волі природи. Тварини – це істоти без розуму, тому їх називають речами; а раціональні істоти – це люди, тому що природа вже позначає їх як самоцінних [23, 240]. На думку І. Канта, лише людина прагне до вирішення внутрішніх протиріч через вдосконалення, а тварина такої здатності не має. Варте уваги розуміння межі між людиною та твариною розпрацьоване Георгом Гегелем, який вважав, що людина є не просто жива істота як така, не тварина, а дух [6, 400]. Вона піднімається до висот духу завдяки силі свого мислення. Тварини ж не володіють такими вміннями, тому люди мають право керувати не лише власним, але і їхніми життями.

На розуміння опозиції людини і нелюдини особливий вплив мали дослідження Чарльза Дарвіна (*Про походження видів засобами природного добору, Походження людини і статевий добір*). Учений пояснив перехід одних форм життя в інші процесами спадковості, мінливості та природного добору [8]. Ч. Дарвін вважав, що люди походять від людиноподібних мавп, а тому людина постає в одному видовому ряді з іншими істотами. Дослідник стверджував, що тварини подібні до людей, вони теж висловлюють свої емоції та відчувають світ. Тварини можуть міркувати і приймати рішення. «Важливо, що чим більше звичок якоїсь конкретної

тварини вивчає біолог, тим більше він приписує їй розуму і менше невідомих інстинктам» [18]. Науковець зазначав, що тваринам сняться сни, бо під час спостережень виявилось, що вони рухливі під час сну [19]. Він поставив під сумнів межу між нелюдиною та людиною й доречність панивної позиції людини. Науковий здобуток мислителя увиразнює зв'язки та подібності людини із нелюдиною. Фактично, Чарльз Дарвін докорінно змінив погляд на інших тварин та взаємовідносини нелюдей із людьми. Такі погляди заклали основу для переоцінки людини в майбутньому. Фридрих Ніцше зауважував, що придушення власних інстинктів призводить до послаблення людини як особистості й перетворює її у «стадну тварину»: «...ми більше не виводимо людину з “духу”, з “божества”, ми відсунули її в ряди тварин. Ми вважаємо її найсильнішою твариною, тому що вона хитріша за всіх; наслідком цього є її духовність. З іншого боку, ми усуваємо від себе марнославне почуття, яке і тут могло б проявитися: що людина є великою прихованою метою розвитку тваринного світу. Вона зовсім не вінець творіння, кожна істота поряд із нею стоїть на однаковому рівні досконалості. [...] Посвідчуючи це, ми стверджуємо ще більше: людина, взята відносно, є найбільш невдалою твариною, найхворобливішою, що відхилилася від своїх інстинктів найнебезпечнішим для себе чином, – але, звичайно, з усім цим і найцікавішою!» [10]. Людина вже не тварина, проте і ще не людина. Людина має подолати тваринне в собі і свою жорстокість. Це можливо, адже природі людини властиві декілька станів: тварина, людина та надлюдина, що

відповідає ієрархічній градації того-часного світогляду. За умови подолання себе людина може стати надлюдиною, яка вміє контролювати свої інстинкти та своє єство.

На початку ХХ століття французький філософ Жорж Батай, роздумуючи про людину та тварину, прийшов до висновку, що потрібно розрізняти людський та тваринний стан людини, що корелює із двома світами: «профаним» та «сакральним», в якому буття тварини належить потаємному світу, а життя людини – ні. Вчений розглядав «тваринний стан» – як стан безпорадності» [4, 57], а людину – трансцендентною, яка усвідомлює себе нетвариною. Вона відчужується від тварини після опанування знарядь праці. Після цього відокремлення їй вдалося перетворювати навколишній світ на світ речей. Разом із тим світ природи поставав сакральним для людини, вона бажала з ним єднатися, проте це було неможливим, адже вона вже нетварина. На думку філософа, головною відмінністю людини від тварини є вміння людини працювати. Таким чином, людина почала сприймати навколишній світ через призму речей, що сприяло укріпленню споживацької філософії людини та посиленню межі у взаємодії людини із твариною.

Різниця між людським та тваринним проаналізована Ж. Батаєм у праці *Історія еротизму*, де він досліджував моменти переходу від тварини до людини. Мислитель допускав тотожність людини із нелюдиною. «В якомусь сенсі тварина могла б, але фактично не може, сказати “я є”. Те саме відбувається, зрештою, і з людиною, яка спить; можливо, тварина – це

спляча людина, а людина – тварина, що визволяється з-під сну природи. Ми зазвичай не знаємо, як ставитися до тварин, що їх найдавніші люди з невідомих причин наділяли Божественним життям. Ми, однак, легковажно трактуємо тварин як речі. Від початку вони були одночасно речами й істотами, подібними до нас, інколи навіть якимись невлотимими аспектами втілення Божественности. Коли люди зробили з інших людей рабів, то побачили перед собою людей, які втратили людську гідність і вважалися тільки речами. Звідси опозиція полягала не лише у відсутності людської мови у тварини, але і розуміння останньої як меншовартісної. Мартін Гайдеггер також розмежував людину та нелюдину. На його думку, «існування» – властиве виключно людині, «Істота, що існує – людина. Людина існує одна. Скелі є, але вони не існують. Деревя є, але вони не існують. Коні є, але вони не існують. Ангели є, але вони не існують. Бог є, але він не існує. Пропозиція “людина існує одна” жодним чином не означає, що одна людина є справжньою істотою, тоді як усі інші істоти є нереальним чи межовим видом, чи людською ідеєю. Пропозиція “людина існує” означає: людина – це істота чие буття відрізняється відкритим стоянням у неприхованості буття, від буття, в бутті [21, 214]. На його думку, людина – *animal rationale* («розумна тварина» [13, 66]), людина метафізики, яка утверджується у статусі тварини, яка працює. Філософ зазначав, що бути людиною означає бути в мовленні, якщо її немає, то тварина постає позбавленою будь-яких прав.

У ХХІ столітті, в умовах економічних, екологічних та культурних криз, виникає потреба у переосмисленні

бачення тварини та перцепції людини. Сьогодні людина потрактовується вже не як «вінець творіння». Сьогодні філософи (Джеремі Бентам [17, 3], Том Реган [25, 19]) усе частіше говорять про тварин в етичному аспекті та закликають до припинення їх експлуатації, ратують за надання прав нелюдині, протестують проти вівісекції та проти кордону між видами. Сучасний французький філософ, Джорджо Агамбен, часто звертається до прикладу концентраційних таборів, на їхньому прикладі він хоче показати глибину проблеми, яка оприявнюється у цьому факті. Проблема полягає не в тому, що полоненим відмовлялося у визнанні їхньої людськості, а в тому, що людське суспільство існує через безперервне виробництво відмінностей, що породжує нові форми виключення. А тому дискурс тваринності, що об'єднує в собі традиційні онтологічні та етичні відмінності, слугує для легітимізації поділу та нерівності не тільки між людиною та твариною, але і між людиною і людиною.

Загалом, сучасна філософія прагне відійти від традиційних бінарних позицій тварина / людина та межі у їхній взаємодії, який є результатом роботи «антропологічної машини», що функціонує від часів Античності й до сучасності та продовжує продукувати винятковість людини. Тому існування традиційної межі дає змогу людині уникнути моральної відповідальності перед нелюдьми.

Отже, допоки людина поділятиме світ на природу та культуру, всі інші істоти будуть загнані в обмеження (створені людиною) та продовжуватиметься експлуатація та поневолення нелюдей. Іншими словами, філо-

софія потребує більшого, аніж пошук способів виправдати інтереси та привілеї власного виду, адже нездатність мислителів правдиво оцінювати світ призводить до виникнення поділу людина / тварина та ігнорування інтересів нелюдських тварин. Сучасне переосмислення опозиції між людиною та твариною сприяє перегляду сталих ролей нелюдини та людини. Тож одна із проблем сучасності це не лише питання людини, але і відповідальне, критичне ставлення до питань реалій нелюдей та усвідомлення місця тварини відносно до людини у новій системі світорозуміння.

### Bibliography and Notes

1. Августин Аврелий, *Про Град Божий*, Минск 2000, 1296 с.
2. Арістотель, *Політика* / Переклад із давньогрецької О. Кислюка, Київ: Основи 2000, 239 с.
3. Батай Жорж, *Історія еротизму*, Web. 12.03.2109. <<http://www.ji.lviv.ua/n33texts/bataile.htm>>.
4. Батай Жорж, *Теорія релігії*, [в:] *Idem, Проклятая часть: Сакральная социология*, Москва 2006, с. 52-109.
5. Блаженный Августин, *Творения: В 4-х томах, Том 3: О граде Божием*, Книги I-XIII, Київ 1998.
6. Гегель Георг, *Философия религии: В 2-х томах, Том 1*, Москва: Мысль 1975, 532 с.
7. Гоббс Томас, *Левіафан*, Київ: Дух і Літера 2000, 606 с.
8. Дарвин Чарлз, *Происхождение видов путем естественного отбора*, Москва 2003, 496 с.
9. Декарт Рене, *Рассуждение о методе*, [в:] *Idem, Сочинения: В 2-х томах, Том 1*, Москва: Мысль 1989.
10. Ніцше Фридрих, *Антихристиянин*, Web. 02.04.2109. <<http://thales2002.narod/antychrtext.html>>.
11. Платон, *Діалоги*, Київ: Основи 1999, 395 с.
12. Симондон Жильбер, *Два урока о животном и человеке*, Москва: Gruntdrisse 2016.
13. Хайдеггер Мартин, *Бытие и время*, Харків: Фоліо 2003, 503 с.
14. Цит. за: Гиренок Ф. И., *Кант против Аристотеля*, [в:] *Антропологические исследования*, Web. 10.03.2109. <[http://www.hrono.ru/libris/lib\\_g/girenok12.html](http://www.hrono.ru/libris/lib_g/girenok12.html)>.
15. Шуман А. Н., *Аристотель*, [в:] *История философии. Энциклопедия*, Москва 2002, с. 65-66.
16. Agamben Giorgio, *The Open: Man and Animal* / Translated by K. Attell, Stanford University Press, Stanford, CA. 2004, 106 pp.
17. Benthall Jonathan, *Animal Liberation and Rights*, [in:] *Antropology Today* 2007, Volume 23 [April], Issue 2, p. 3.
18. Darwin Charles, *The Descent of Man*, London: J. Murray, Print, New York (1874) 1998: Prometheus Books.
19. Darwin Charles, *The Origin of Species*, New York: Oxford UP (1859) 1996, 251 pp.
20. DeMello Margo, *Animals and Society: An Introduction to Human-Animal Studies*, Columbia University Press 2012, 504 pp.
21. Heidegger Martin, "Existence and Being", in *Existentialism from Dostoevsky to Sartre* / Ed. Walter Kaufmann, New York: Meridian Books, 1956, 214 pp.
22. Kalof Linda, *Looking at Animals in Human History*, [in:] *Reakting Books* 2007. Volume VIII.
23. Kant Immanuel, *Duties to Animals and Spirits*, [in:] *Lectures on Ethics* / Trans. Louis Infield, New York: Harper and Row 1963, pp. 239-241.
24. McHugh Susan, *Animal Stories: Narrating across Species Lines*, Mineapolis: University of Minnesota Press 2011.
25. Regan Tom, *Defending Animal Rights*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press 2001, 179 pp.
26. Ritvo, Harriet, *The Animal Estate*, Cambridge, MA, Harvard University Press 1987, 369 pp.

**Nataliya Bytsiv**

**ON THE PROBLEM OF NATIONAL ACCORD OF THE UKRAINIAN  
COMMUNITY IN THE CONTEXT OF IVAN FRANKO'S SOCIO-  
PHILOSOPHICAL VIEWS**

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

*Abstract:* The article identifies and substantiates the problem of national accord of the Ukrainian community in the context of Ivan Franko's socio-philosophical views in the aspect of the leading trends in the development of modern Ukraine. The state of the studied problems in social philosophy is analyzed. The connection between the national and interethnic aspects in Ivan Franko's philosophical reflection on trends of the Ukrainian society's development in the context of its consolidation, democratization and reaching agreement was clarified. It was defined that concerning the issue of national accord at the national and interethnic levels Ivan Franko paid much attention to the problem of full-fledged, equal coexistence of Ukrainian-Polish-Jewish communities, their interethnic concord in the context of consolidation. It was found out that the writer-thinker considered the idea of Ukrainian conciliarism to be a formative national idea component. It was determined that I. Franko tried to solve to the issue of Ukrainian conciliarism in the context of the general ideology development of the Ukrainian nationalism, by integrating ethnic entities, spiritual-cultural consolidation of life and the unity of the Ukrainian, national and universal items. The further research aims at identifying and substantiating the role and influence of spiritual factors on the development of the Ukrainian community in the socio-philosophical heritage of I. Franko.

*Keywords:* Galicia, Ivan Franko, national accord, ethno-national relations, Ruthenians, Jews, Poles

Modern socio-political processes in Ukraine and the world, which objectively require the development of the Ukrainian national statehood, actualized the problem of national concord in its existential and cognitive dimensions, namely the substantiation and determination of its origin, evolution in Ivan Franko's literary and socio-philosophical heritage.

The state of the problem development is systemically analyzed at the fol-

lowing levels: 1) Ukrainian and foreign interdisciplinary researches of Ivan Franko's socio-philosophical views on the problems of national and interethnic concord of the Ukrainian community (M. Hnatiuk, G. Hrabovych, J. Hrytsak, Z. Husar, T. Hundorova, I. Lysyak-Rudnytskyi, I. Matkovskyi, R. Mnykh [10], I. Nabytovych, E. Pshenychnyi, M. Shkandrii and others); 2) interdisciplinary investigation of historical processes and the socio-political situation of Gali-

cia's ethnic entities of the Franko's period by Ukrainian and foreign scholars and philosophers (K. Avgustynovych, I. Begei [2], A. Voldan [4], V. Halyk, V. Moskovych, M. Mudryi, O. Terpits and others), whose conclusions will expand the study of Ivan Franko's socio-philosophical views in the context of the leading trends of the modern Ukrainian community's development.

Working on the study of this issue, we used the results of the discussion conference *Ivan Franko and the Jewish Question in Galicia* (Vienna, October 2013), round table *Ivan Franko's Creative Heritage and the Present Times* (Kyiv, April 2016), All-Ukrainian scientific and practical conference *Ukrainian-Polish-Jewish relations in Eastern Galicia (First Half of the 20<sup>th</sup> Century): Historical Experience, Lessons for the Present* (Drohobych, May 2018), the author's course of a series of lectures by Bohdan Tycholoz *Doctor F, or Faust in an embroidered shirt: a history of progress* and the recent researches of leading scholars.

Investigating the socio-philosophical views of Ivan Franko on the problems of national peace, harmony and unity in the Ukrainian community in the temporal and spatial characteristics of its existence, it is necessary to apply a historical-contextual approach which will allow us to find out the following issues: causes and aspects of the writer-philosopher's creative work, the reasons of creating socio-philosophical works; the expression of the thinker's changeable ideological and political position in his heritage and the worldview features of the Franko's period. However, defining and analyzing Ivan Franko's socio-philosophical views, it is necessary to avoid methodological limitations and political engagement.

The aim of the article is to express and substantiate the problems of national peace, harmony and unity of Ukrainian-Polish-Jewish relations, formulated in the socio-philosophical I. Franko's heritage in the context of development trends in the modern Ukrainian community. According to the stated aim, the following tasks should be solved: to identify the socio-philosophical views of I. Franko on the problem of national peace, harmony and unity of the Ukrainian community in the context of the socio-political situation in Ukraine in the late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century; – to find out the connection between the national and the international in I. Franko's philosophical reflection on the tendencies of the Ukrainian community development in the context of its consolidation, democratization and concord – from the Franko's period up to the present; to identify the conceptual dimensions of this existence as a system of the writer-thinker's views on the problem.

The research of national peace, harmony and unity problems in I. Franko's socio-philosophical heritage demonstrate the views of the «writer-worker» on the national accord as an ethnosocial factor: the origin, phenomenon essence, objectives, functions and mechanisms of the Ukrainian nation's consolidation. The subject of socio-philosophical reflection of the thinker-universalist is the problem of national peace, taking into account the challenges of the national and international character, namely the time and space characteristics of the second half of the 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> centuries.

The conceptual approaches to the problem of national peace and national accord in the Ukrainian community as



a research element of socio-philosophical heritage of I. Franko are restored through the following structural and content components: the objective and subjective causes of its occurrence – the socio-political life in Eastern Galicia and Over-Dnipro Ukraine during the Franko's period, as well as in the international context, and I. Franko's life and creative work, the conceptual and categorical apparatus, theoretical and methodological basis, general provisions, content, significance of researching I. Franko in the Ukrainian and international intellectual tradition, the evidence of authenticity of the erudition study of I. Franko in the projection of the civilizational development trends of the modern Ukrainian community.

The conceptual and categorical apparatus of the concept of national peace and national accord of the Ukrainian community in the creative heritage of Ivan Franko includes the problem definitions, introduced into scientific use in the European language tradition or borrowed by the author: «antisemitism», «philosemitism», «Zionism», «xenophobia», «xenophilia», «assimilation», «ethno-national relations», «national treason», «ethno-national policy», «Ukrainian nation», «Ukrainian people», «national self-awareness», «national-cultural autonomy», «Galician Ruthenians», «Galician Polish», «Galician Jews» and others.

The methodological and theoretical basis of I. Franko's research on national peace and national concord of the Ukrainian community are the philosophical ideas of national unity, national-cultural identity, Marxism and class struggle theory, cosmopolitan and chauvinist-imperial concepts. However, the last two concepts were denied by the

intellectual-artist, because he had always believed that peace and harmony between people regulated the level of a person's happiness or the happiness within a society through the freedom of an individual and they guarantee human rights. Marxism and the class struggle theory are directed against the consolidation of the nation. Therefore, the thinker calls for national consolidation, unity and class struggle in the national anthem *Ne pora (It is not the Time)* (1893): «Ne pora, ne pora, ne pora / V ridny haty vnosyty rozdor» («It's not the time, it's not the time, it's not the time / To bring discord to the native house!») [13, 24]. Franko was concerned about the isolation of the Ukrainian community, not in the geopolitical situation but rather in the ideological divergency regarding the nation's spiritual development. During the Franko's period, the theoretical solution of the national accord problem and its essence, place and significance for the consolidation of the Ukrainian nation was represented by the national-state and ethno-national development concept. According to the first, the ideological and cultural combination of the West and the East was projected, including the principles of social justice, social equality, freedom, brotherhood, and Ukrainian political conciliarism. It is worth mentioning that I. Franko states the following thesis, "...The idea of socialism ultimately aims at the closest fraternity (federation) of people with other people and nations with other nations on terms of freedom and equality" [12, Vol. 45, 50]. According to Yaroslav Hrytsak, "the examples of Ukrainian-Polish-Jewish cooperation on socialist grounds looked like an anomaly on the general socio-political background in Galicia" [6, 349].

In order to achieve aim and tasks of the article, it is necessary to take into account the objective and subjective factors why I. Franko's research on national harmony appeared. The circumstances of the Galicia's socio-political life of the Franko's period determined the «cross paths» of the imperial and national, populist and socialist vision of the socio-political space, which contribute to the consolidation of the Ukrainian nation and socio-philosophical reflection on them. These factors influenced the peculiarities of his life, strengthened his national consciousness, intensified the process of national revival and I. Franko's philosophical and literary creative work, affected the evolution of his worldview, which was shown in a number of his works. Having married O. Khoruzhynska, I. Franko, as a subject of the «plebeian» nation (as he called himself – note by *N. B.*), laid the foundations of the ideological unity of Ukraine. Taking into account the objective and subjective factors of the Ukrainian socio-political life of the Franko's period, it is necessary to provide the conditional periodization of I. Franko's worldview evolution concerning ethnic awareness. The first stage – the 70 – 80s of the 19<sup>th</sup> century – Franko initiated the creation of the Workers' Socialist Party (the RURP), organizing the Ukrainian-Polish-Jewish proletariat for social equality and national justice. The second stage – the 1890s – the radicalization of the «national program» of the RURP, causing the tendency of Polish consolidation on the basis of nationalism, the ideological struggle the Poles as a «historical nation» – Jews and Ruthenians as non-historical nations. The idea of Zionism impressed I. Franko: “I really like your idea of the Jewish state's

reestablishment [...], because it is like a sister of our Ukrainian idea – the revival of the Ukrainian state” [13, 334]. The third worldview stage is the early 20<sup>th</sup> century, when Franko got interested in semitism and anti-semitism in Galicia. The desire of the Jews to create their own state shifted Franko's worldview from an international-federalist political platform to a national-independent one.

From the social philosophy point of view, the notion of the national accord is explained as “...the state of harmonious relations and successful cooperation of national-ethnic, social, political levels and other forces within one state formation, the unity of the whole nation or different national minorities that make up the population of a multinational state on a vital issue, the result of the successful development of processes called the policy of national accord, reconciliation” [1, 259].

Despite the variety of socio-political trends, I. Franko was influenced by the ideologically separated nation between the proletariat and the intelligentsia, on the one hand, between the over-Dnieper Ukraine and Galicia, on the other hand. The thinker believed that it was necessary to fight for the ideological unification of the Left Bank and the Right Bank Ukraine into a single «organism». Being the representative of the Ukrainian National Democratic Party he considered that Galicia as a «national Piedmont» of Ukraine (the consolidating region – noted by *N. B.*) would unite the Ukrainian lands. Franko claimed that the over-Dnieper region, Galicia, Bukovyna, and Transcarpathia should make up the complex of the spiritual-cultural, scientific-political Ukrainian space. Moreover, the national consciousness, the in-

tegration activities of the intelligentsia, cultural and scientific relations, private life, and one language are the main factors of the unity for non-historical nations. N. Savetchuk mentioned it as the main requirement for the national accord in the article *Philosophical and Legal Views of I. Franko*: “The division of Ukrainian lands between the two monarchies doomed the Ukrainian people to captivity, cultural retardation and moral degradation. Severe social oppression was intensified by national humiliation and intimidation [...]. This made it possible only to spread the process of capitalist relations, which were based on national, social and legal inequality and the oppression of the Ukrainian people. In these conditions, Eastern Galicia became the center of the national liberation movement, which was a response to such realities of public life” [11, 2].

M. Horlach, V. Kremen who studied I. Franko’s views on the problem of autonomy of the Ukrainian community, claimed that “...an important strategic task which the Ukrainian community has to face is the reproduction of the huge Ukrainian ethnic mass «the entire cultural organism». This very socio-cultural national structure must be able to inherit «the universal cultural achievements without which no nation or state, no matter how strong it is, can exist»” [5, 133].

I. Franko’s socio-philosophical views on the problem of national accord are represented in the work *Beyond the Possible* (1900), in which the writer-thinker says, “one day there might be the time to consolidate some free international unions to achieve higher international goals” [12, Vol. 45, 284]. A consolidated nation must be capable of “independent and political life”, “resistant to being as-

simulated by other nations”, it should not be closed “in itself”, but it must be open to “universal cultural achievements”, have a high level of independent economic and state-political development, have its own homeland, and speak its own native language” [9].

Basing on the empirical fact of the «mode of substantiality» (Ukrainian identity), the philosopher valued the imperative of the Ukrainian national unification and revival. Franko offers an original vision: people can become «a disciplined by force» (national unity) or «an uncontrolled herd». Criticizing muscoviteism, the thinker analyses the essence of this Ukrainophobic doctrine applying the cosmopolitan slogans of «all-round love» and «universal brotherhood» and the alienation of Galicians from their most important cultural identity: “...what should «the idea of the universal brotherhood mean», when one of the main tasks of this idea in Galicia is to «destroy the Ukrainian identity», to do away with the direction whose program is based on work for the native people, for the development of their well-being, their spiritual life, and, therefore, their language?” [12, Vol. 45, 419].

Investigating the specificity of the issue of national accord at the national and interethnic levels, Ivan Franko pays attention to the problem of full value, equal coexistence of the triangle of ethno-national unity of the Ukrainian, Polish, Jewish communities, which constituted the Galicians metaphysical identity, their interethnic understanding in the context of consolidation. The works of the writer-philosopher were devoted to the research of this problem: issues of Jewish discourse: novels *The Petriis and Dovboshchuks* (1876), *Boryslav Laughs* (1881), *Crossroads* (1899-1900); novels

*Zakhar Berkut* (1883), *Boa Constrictor* (1884), *At the Bottom* (1880); short stories *To the Light!* (1890), *Gava* (1888), *Gava and Vovkun* (1890), *Gershko Goldmacher* (1890); the article *Semityzm i Antysemityzm w Galicji* (1887), series of articles *Żydzi o kwestji żydowskiej* (1893); the poem *Moses* (1905); the scientific research *What Does Solidarity Mean? Galizische Zwecke* (1886) and others; issues of Polish discourse: the article *Poles and Ruthenians* (1897), *Something about the Polish-Ukrainian Relations* (1895), *The Poet of Betrayal* (1897) and many others. However, according to Y. Hrytsak, “those articles which contradict the established canon of Franko as a supporter of the idea of Ukrainian-Jewish reconciliation and Ukrainian-Jewish solidarity have not been investigated yet” [7, 51].

In the article *At the End of Age* (1901) the thinker writes, “it is not a problem to use a portion of national exclusiveness, unilateralism or, if you want, chauvinism for such a great cause as the revival and consolidation of any nation. Do not be afraid, when national needs will be met, national hunger will be satisfied, the nation will reject the chauvinistic dish, the mind will take over passion, universal and common will take over the things what specialize and divide” [12, Vol. 45, 291].

The phenomenon of national self-identity, focused on the national spirit of the people as the freedom to be themselves, as well as the nation’s need for historical self-determination, sovereignty, the presence of real characters. I. Franko characterizes Ukrainians as “a heavy, clumsy, sentimental race, deprived of firmness and strength of will, so incapable of political life in its own landfill, and so fertile for werewolves

of all kinds”, in which “I found so few real characters, and so much meanness, narrow selfishness, hypocrisy and conceit...” [12, Vol. 31, 30-31]. However, I. Franko believed in the national uplift of his still non-historical people.

It should be noted that interethnic relations depended on the socio-political situation in Ukraine: Western Ukraine was part of the polyethnic Austro-Hungarian empire, and Over-Dnipro Ukraine was part of the Russian empire. Which was why, the idea of philanthropy was a pervasive ideological and philosophical idea that permeates the socio-philosophical discourse of the Ukrainian genius. Spencer’s positivism had a positive effect on the variability of I. Franko’s worldview evolution, which also influenced the socio-philosophical views concerning the interpretation of progress as a transition from a military way of life in the political sphere to democracy. Regarding the problem of the relationship between the national accord, peace and unity, I. Franko says in his *Open Letter to Galician Ukrainian Youth* (1905): “We must learn to feel Ukrainians – neither Galician, not Bukovinian Ukrainians, but simply Ukrainians without any official borders. And this feeling should not be merely a phrase for us, but it should lead to practical consequences. We must – all without exception – first of all get to know our Ukraine, all within its ethnographic boundaries, in its current cultural state, get acquainted with its natural means and social illnesses and understand that knowledge well, to such an extent that each of its partial, local pain will hurt us and even a small and partial success will please us, and the most important thing is that we should understand all the aspects of its life, feel themselves as

real part of it" [12, Vol. 45, 405]. The beginning of the Franko's period demonstrated to the awareness of the national liberation necessity: the constant need to consolidate social forces didn't leave any alternative, except for assimilative death. Breaking with the national ideas was the ideological choice of valenronism (bribery and betrayal – note by *N. B.*). O. Zabuzhko considers Franko's understanding of the national idea to be ethical and anthropological [8, 66-72], based on the internal motivation of every individual to unite into the national whole, on the priority of the national over the personal interests. Moreover, it must be mentioned that a certain part of these unresolved issues is topical. "In the modern trends of the Ukrainian community's development, there is a dilemma in choosing the priorities of a socio-economic direction (according to Franko "nutrition (stomach) issues") or a national-cultural one (language, religion, traditions, etc.)" [3, 11]. I. Franko studied the trends of the Ukrainian community development in his time and in the future in the alternative: a nationally and ethnically consolidated nation and an independent state.

The writer-thinker was convinced that the national ideal should become a consolidating factor of the Ukrainian society. The state independence, constitutional order, civil peace and harmony are the first step to Ukraine's democratic self-affirmation. It is vital importance to organize the economic and cultural-spiritual life of the people on the basis of humanism and European integration.

Ivan Franko tried to solve to the issue of Ukrainian conciliarism in the context of the general ideology development of the Ukrainian nationalism, by integrat-

ing ethnic entities, spiritual-cultural consolidation of life, leveling regional barriers, the genetic desire of Ukrainians for the territorial and spiritual unity, tolerant coexistence of communities on the way to their national-cultural, socio-economic and state development, the inherited historical-state tradition, and the unity of the Ukrainian, national and universal items. The writer-philosopher considered the Polish and Jewish problems primarily in the context of solving the Ukrainian problem. Franko was fascinated by the idea of rebuilding the Jewish state, because this idea was similar the idea of rebuilding the Ukrainian state. It was based on inter-ethnic accord and peace, tolerant coexistence of the titular nation, indigenous peoples, and national minorities. I. Franko believed that Ukrainian unity was a component for the national idea creation. Being a representative of the new philosophical thought, the writer-thinker expanded the interpretation of «Ukrainian conciliarism», which included the substantiation of ethno-territorial, cultural, economic unity, the formation of national consciousness, national and religious tolerance, integration of ethnic territories, and formation of an independent Ukrainian state.

The main principles of I. Franko's research on national peace, harmony and unity of the Ukrainian community confirmed the legitimacy of the statements of the writer-thinker in the historical life of Ukraine ranging from the Franko's period to the present day. However, the following issues have not been thoroughly investigated: the coherence in the relationship between national and international development; the problem of internal regulation of ethno-national relations (Crimean Tatars); the problem

of national-ethnic, social, national unity and the unity of different national minorities; the ways of territorial integrity and civil consolidation. The solution of these issues proves the fact that the more consolidated (politically, socially, economically, ideologically, spiritually) the society is, the closer the direct and return relations between the state and civil society, the center and the periphery become, the more clearly the trends of the modern Ukrainian community development are defined. The further research aims to detect and ground the influence and role of spiritual factors on the development of the Ukrainian community in the socio-philosophical heritage of Ivan Franko.

#### Bibliography and Notes

1. Андрущенко Віктор, Горлач Микола, *Соціальна філософія*: короткий енциклопедичний словник, Київ-Харків: Рубікон 1997, 400 с.
2. Бегей Ігор, *Міжнаціональні стосунки галицьких українців, поляків і євреїв у спадщині Івана Франка*, [у:] *Соціально-гуманітарні науки* 2016, № 01 (09), с. 58-71.
3. Биців Наталія, *Проблема нації та національного розвитку української спільноти у соціально-філософській спадщині Івана Франка*, [у:] *Гілея: науковий вісник*, Київ: Гілея 2019, Випуск 141 (2), Частина 2: *Філософські науки*, с. 10-13.
4. Вольдан Алоїз, Терпіц Олаф, *На перехресних стежках: Іван Франко та єврейське питання у Галичині*, Київ: Критика 2016, 181 с.
5. Горлач Микола, Кремень Василь, *Політологія: наука про політику*, Київ 2009, 840 с.
6. Грицак Ярослав, *Пророк у своїй Вітчизні. Франко та його спільнота (1856 – 1886)*, Київ: Критика 2006, 632 с.
7. Грицак Ярослав, *Між семітизмом й антисемітизмом: Іван Франко та єврейське питання*, [у:] *Парадигма: збірник наукових праць*, Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича Національної Академії Наук України 2008, Випуск 3, с. 50-91.
8. Забужко Оксана, *Філософія української ідеї та європейський контекст: франківський період*, Київ: Факт 2009, 156 с.
9. Калакура Олег, *Актуалізація спадщини Івана Франка в контексті етнонаціональної політики України*, Web. 10.01.2019. <<http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/Kalakura.pdf>>.
10. Мних Роман, *Іван Франко і євреї*, Web. 18.03.2019. <<http://www.historians.in.ua/937-mnykh>>.
11. Саветчук Наталія, *Філософсько-правові погляди І. Франка*, Web. 13.04.2019. <[Downloads/арвчзу\\_2008\\_20\\_5%20\(3\).pdf](#)>.
12. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1976 – 1986.
13. Франко Іван, *Мозаїка*, Львів: Камінь 2002, 432 с.



# Our Publications



**Ihor Nabytovych**

**LETTERS OF NATALENA KOROLEVA TO FATHER IVAN LESKOVYCH  
FROM MUNICH ARCHIVE**

University of Maria Curie-Skłodowska in Lublin, Poland

**Ігор Набитович**

**ЛИСТИ НАТАЛЕНИ КОРОЛЕВОЇ ДО ОТЦЯ ІВАНА ЛЕСЬКОВИЧА  
З МЮНХЕНСЬКОГО АРХІВУ**

*Abstract:* The epistolary, which is published below, was found by the author of the publication in Munich in 1996. It is part of a small archive of the family of writers of Natalena Koroleva and Vasyl' Koroliv-Staryi.

These letters were written by the writer Natalena Koroleva in the last years of her life to Father Ivan Leskovich, Chancellor of the Apostolic Exarchate in Munich. On behalf of the Ukrainian Greek Catholic Church, Fr. Leskovych cared for Natalena Koroleva, who lived in need and lack of money in the town of Melnik in Czechoslovakia.

It is obvious that the epistolary published here is only a part of some larger lost archival collection of the writer's epistolary. But they also become a magic lantern that illuminates the last years of the great artist's life.

*Keywords:* Natalena Koroleva, Vasyl' Koroliv-Staryi, Ukrainian writer, epistolary

Епістолярія, яка оприлюднюється нижче, знайдена автором публікації у Мюнхені в 1996 році. Вона є частиною невеликого архіву сім'ї письменників Наталени Королевої та Василя Короліва-Старого.

Листи Наталена Королева писала до отця Івана Леськовича (11.12.1913 – 23.01.1981), канцлера Апостольської Екзархії в Мюнхені. Від імені Української Греко-Католицької Церкви о. Леськович опікувався Наталеною Королевою, яка жила у нужді й безгрошів'ї у містечку Мельнік у Чехо-Словаччині.

Очевидно, що опубліковані тут листи – це лише частина якогось більшого втраченого архівного збору епістолярії письменниці. Але й вони стають чарівним ліхтарем, який освітлює останні роки життя великої мисткині.

Переїхавши у 1963 році з Мюнхена на українську парохію до Гамбурга, отець Іван Леськович забрав із Мюнхена й усе, що надсилала Наталена Королева. Архів письменників, на жаль, як цілісність не зберігся.

Врятував якусь частину цього архіву тодішній секретар канцелярії

Апостольської Екзархії в Мюнхені, редактор мюнхенського “Християнського голосу” (газети Української Греко-Католицької Церкви) Павло Головчук<sup>1</sup>.

На початку липня 1996 року дружина автора цієї публікації Галина Набитович (на той час студентка літніх семестрів Педагогічного Інституту при УВУ в Мюнхені) передала до Апостольської Екзархії до Преосвященного Владика Платона Корниляка лист із проханням повідомити про те, чи існує у Мюнхені архів Наталени Королевої та Василя Короліва-Старого і яка його доля. У відповідь на цей лист Павло Головчук передав через Галину Набитович авторові публікації цей невеличкий архів, додавши до нього свого листа, який розповідає історію його врятування:

<sup>1</sup> Павло Головчук, український журналіст, перекладач і письменник (псевдонім Панас Бездольний), народився в українській родині у 1940 році у селі Дев’ятина в Боснії. Після закінчення неповної середньої школи продовжував навчання у духовній семінарії ордену Салезіян у Крижевицях. Це хорватське містечко біля Загреба, в якому і нині живе українська громада.

Павло Головчук студював на юридичних факультетах в Університетах Загреба та Сараєва. Протягом років готував і провадив передачі на радіо Баня-Лука для українців Боснії, Хорватії, Сербії. У 1960 – 1970-х був однією із ланок, яка займалася переправленням українського самвидаву із Советського союзу на Захід.

У 1980 році переїхав із родиною до Західної Німеччини. До 1989 року мешкав у Гамбургу, до 2005 – у Мюнхені. Сьогодні Павло Головчук мешкає у Хорватії, у містечку Липовлянах біля Загреба. Автор цієї публікації мав зустріч із ним у столиці Хорватії на початку травня 2018 року – на святкуванні двадцятиліття Україністики у Загребському університеті.

Павло Головчук  
Мюнхен, Німеччина

Мюнхен, 30 липня 1996

До ВШанов. Пана мгр.  
Ігоря Набитовича  
В Ходорові, Україна

Вельмишановний Пане,  
я, як секретар канцелярії Апостольської Екзархії в Мюнхені, відписую Вам на листа, що Ви передали своєю дружиною для Преосв. Владика Платона Корниляка в справі творів письменниці Наталени Королевої.

Сталося так, що бігом обставин я більше ознайомлений з цією справою від Владика Платона та, задля його здоров’я, не клопотав його Вашим листом.

Сам я з Боснії, тобто колишньої Югославії. В серпні 1980 р. [я] прибув до Гамбургу на працю при нашій [українській греко-католицькій] новозбудованій церкві. Запросив мене до себе сл[авної] п[ам’яти] о[тець] Іван Леськович. На жаль він помер п’ять місяців пізніше. В одній з пивниць, на купі різних книг і паперів, я натрапив на листи і рукописи Н. Королевої, про творчість якої до того часу не чув. Захопившись її творчістю, почав шукати за її друкованими творами.

Сталося так, що священник, який прийшов на місце отця Леськовича, походив із Каталонії, а в часі, коли я був у короткій відпустці, з деякими нашими людьми-“селепками”, знищили все, що на їхню “мудру” думку було зайве, навіть числа передвоєнної “Червоної Калини” та інше.

Я врятував рукописи Н. Королевої. Тому, що й сам займаюся літературною творчістю, [а] мої твори друкували в “Новій думці”, органі Союзу Русинів і Українців Хорватії, підготував для цього часопису її оповідання *Роксолана*, на мою думку ще ніде не опубліковане. На жаль, воно не прийшло на чергу друкуватися, бо війна знищила місто Вуковар, де був осідок редакції “Нової думки”.

Про продовження роману *Сон тіні* я ніде не читав. Це вперше довідався з Вашого листа<sup>2</sup>. Не знайшов про це [і згадок] у листах Н. Королевої до о. Леськовича [у тих, що маю]<sup>3</sup>. Словацьке педагогічне товариство в Братиславі, український відділ, видало в 1966 р. *Сон тіні*, де є і повість *1313*, але тут ніде не згадується про евентуальне продовження роману.

О[тець] Іван Леськович пересилав рукописи Н. Королевої до видавництва “Добра книжка” в Торонто, до Олександра Моха. Тут світ побачив *Предок*, легенди *Подорожній*, *Згадки про мою смерть* Василя Короліва-Старого, чоловіка Наталени. Ці книжки вийшли в друкарні Отців Василіян.

*Де є Істина? – Квід ест Верітас?* – побачила ця книжка світ у Видавництві Миколи Денисенка в Чикаго. Отже, можна припускати, що до когось потрапив і рукопис *Останнього бога* Н. Королевої. Але до кого? Після тридцяти з чимось років це не легко віднайти.

<sup>2</sup> Йшлося про рукопис повісті Н. Королевої *Останній бог*.

<sup>3</sup> Себто тих, які публікуються тут. Але про *Останнього бога* Наталена Королева таки згадує в опублікованому тут листі від 7 жовтня 1962 р.

Якщо цей рукопис знаходиться у Ватиканській бібліотеці<sup>4</sup> (не знаю з якої причини [він] мав би там бути) то не легко [буде] його звідтам дістати. Це можна б спробувати через Отців Василіянів або Конгрегацію Східних Церков (Преосв. Архиеп. М. Марусин). Від людей у Мюнхені, щоб щось більше про це знали, я не міг нічого довідатися конкретнішого.

У мене, як я згадав, є дещо з рукописів Н. Королевої та її чоловіка Василя. Я носився з думкою це все колись опрацювати. Але... Не пощастило з багатьох причин. Думав комусь це все, що маю, передати (в Україну, в першу чергу). Господь Бог спрямував до мене пана І[вана] Равлюка і Вашу дружину. Тому я всі матеріали передаю Вам, надіючись, що Ви їх використаєте, що [вони] не пропадуть і таким чином допоможете, щоб Україна краще ознайомилась з великою Жінкою, якою була письменниця Наталена Королева.

[...]

Зістаюсь із висловами належної поваги і побажанням усього доброго  
Павло Головчук

Оригінали опублікованих нижче листів Наталени Королевої до отця Івана Леськовича зберігаються у приватному архіві автора публікації. Їх копії, разом із описом історії їх віднайдення, зробленою автором цієї публікації, – в Архіві Українського Вільного Університету в Мюнхені (Баварія).

<sup>4</sup> Це було тодішне припущення автора цієї публікації.

високодостойний Пан Отче,  
сердечно дякую за прислані гроші.  
Саме сьогодні їх одержала й зараз же  
повідомляю. Дальші розділи повісти  
*Сон тині* посилатиму. Посилаю Вам  
малу фотографію з тих, що мій покій-  
ний дружина привіз колись з Підкар-  
паття<sup>5</sup>, коли там малював. Якщо Вас  
цікавило-б – маю цілий альбом таких  
фотографій, ним роблених. Прикла-  
даю, на взірець, дві фотографії. Маю,  
також, де кілька знімків Отців з тих  
монастирів, де дружина малював.

Поручаючись Вашим  
святим молитвам  
В глибокій пошані

*Н. Королева*

†. Рах. 14 / VIII 59

Високодостойний Пан Отче,  
Висилаю Вам три пакети книжок.  
Нині дуже прошу мені відписати, аби  
не відсилала зайво: 1) чи цікавили  
б Вас листівки, як ті, що прикладаю  
(*Пам'ятник Хрещення*). На цьому міс-  
ці, по переказах, було охрещено Киян  
св. Володимиром. Маю таких листі-  
вок приблизно 300 штук. 2) чи ціка-  
вила б Вас книжка (дві чвертки) про  
Н[астю] Волошин<sup>6</sup>, стігматозовану, о.  
Костельника<sup>7</sup>. 3) чи цікавили б Вас

<sup>5</sup> Себто із Закарпаття, яке між двома світовими війнами входило до складу Чехо-Словацької держави. Василь Королів-Старий розмалював там, зокрема, після 1935 року, церкву Імстичівського монастиря (біля Іршави), де настоятелем тоді призначили отця Петра Котовича.

<sup>6</sup> Настя Волошин (сестра Міріам, 1911 – 1994), стигматичка, черниця-василіянка.

<sup>7</sup> Отець Гавриїл Костельник (1886 – 1948), українець, народжений у Сербії; священник УГКЦ, після пседособору 1946-го року – ба-

казки, як ті, що посилаю: *Дід та баба, Наш звіринець* 4) 12 чисел (ріжних річників, чисел у яких є щось написане мною) “Дзвонів”<sup>8</sup>.

Прошу відповісти, аби я не мусила зайво носити ці пакети на пошту, й платити за ту пошту. Бо кожний такий пакет оплачувати коло 10 к[орун] ч[еських]. Радо Вам все це пошлю й рішучо нічого за це не хочу. Але якщо воно Вам непридатне, то навіть з цим морочитись?

Маю ще латорогаровані (не друком!) кілька сшитків 1) Проповіді Св. Василя Великого (переклав о. Д. Чепіль Ч.С.В.В.) 2) свята Тереза від Дитяті Ісуса (Mgr. Loveille, перек. о. В. В. Ч.С.В.В.) 3) *В школі Спасителя* за К. Каргом чину капуцинів о. В. В. Ч.С.В.В. 4) Про поступ у совершенстві (перекл. о. Котовича з оригіналу Родрігеса)<sup>9</sup> 5) Монаше життя Soruf Fure [?] (перекл. о. Котовича<sup>10</sup>) та трохи вишиванок (не повних! розріжнених аркушів) й нот. Коли все це може Вам придатись – дуже радо перешлю. Тут – ніхто з українців цим не цікавиться. Буде того так на 5-6 пакетів, бо не можна посилати більше, як по одному кіло. Тому й питаю раніш, як посилати. Бо давати на “збір старого папіру”, завжди буде досить часу, як я вже помру! Іншого ужитку з цього тут уже не зроблять.

ттюшка РПЦ. Богослов, письменник, мовознавець та історик.

<sup>8</sup> “Дзвони” – щомісячний український журнал католицького спрямування. Виходив у Львові в 1931– 1939 роках.

<sup>9</sup> Родрігес, *О поступі в совершенстві та чеснотах християнських*, Жовква 1923, 240 с.

<sup>10</sup> Отець Петро Котович (1873 – 1955), чернець ордену василіян, проповідник і видавець релігійної літератури, заклав Ужгородську василіянську друкарню. Приятель Василя Короліва-Старого.

Нині трохи відпочину, а потім посилаю Вам свою автобіографію, по розділах, у міру як виправлю. Але, як що Вам щось з названого буде цікаво, радо-б цього збавилась. Бо тримати у мене – нема місця, а знов скласти на горище? То й, справді, тільки на старий папір й буде придатне!

Поручаюь Вашим святим молитвам

В глибокій пошані

*Н. Королева*

†. Рах. 24 / X 59

Високодостойний Пан Отче, знайшла у рукописах та книжках (які перешлю таки Вам) мого покійного дружини В. Короліва цю віршовану поему *Анна Регіна*. Де, коли й в якому часопису була вона друкована – не уявляю собі<sup>11</sup>! Знайшла ці поворивані лише листочки.

Покійний дружина дуже любив цю постать Анни Ярославни, й любив у дечому порівнювати її зі мною (“скрізь й всім чужа”, “хто долю ізгоя погодивсь тягти – тягтима її до віку”). Любив називати мене “останньою Ярославною”, бо, дійсно, один з далеких предків мого батька, Вільфред II Швено, Норман, був одружений з донькою Ярослава Мудрого Марією, сестрою Анни (XI століття). Бо був ще Вільфред I Швено, який прийшов на Україну у X, чи XI столітті – з так званими “варягами”. Той був одружений з Норманкою – Свангільд.

Де хто з Українців не уявляють собі, аби хтось міг знайти своїх предків “аж з IX століття!” Так, наприклад,

<sup>11</sup> Ця поема Василя Короліва-Старого друкувалася з продовженням у “Нашій культурі” у 1937 році.

пані Д. Сіяк<sup>12</sup> образилась й гадала, що я її на глум беру, коли на її питання: “З якого часу Ви Українка?” я їй цілком щиро й впевнено відповіла: “З IX століття”.

Отже, посилаю Вам цю поему. Дружина любив часом складати вірші, але звичайно не давав їх до друку, бо “не вважав себе за поета”. Аж цю *Анну Регіну* мені читав. Читав, також й *Роксолану*. Як знайду – пришлю Вам її. Поручаюь Вашим святим молитвам

В глибокій пошані

*Н. Королева*

†. Рах. 27 / X 59

Високодостойний Пан Отче, посилаю Вам рукописи, що збули по покійному дружині могому В. Короліву-Старому (“Старий” був його псевдонім, так само як “Диканський”, “Антон Струна”, “Дід Василь”).

*Згадки про мою смерть* були видані книжкою – здається р. 1940 або може 1941. Була це остання книжка, написана покійним. Я її не маю, бо комусь позичила й мені її не вернули.

Інші рукописи – дуже старі, але ніким не були друковані. Видавці їх з обуренням повертали з висвітленням, що “не можуть їх друкувати”, бо ті оповідання “показують біду еміграції на чужині”, “низьку культурність емігрантів” й ще до того “висміюють Подебрадську Академію... “осередок освіти”. Може Ви на це подивитесь інакше, бо знаєте, біда серед еміграції, дійсно, була. А “освіти” покійний дружина ніколи не “висміював” (ніби-то в образі Подебрадської Ака-

<sup>12</sup> Дарія Сіяк (1908 – 1977), бібліотекар НТШ у Сарселі й українська громадська діячка. Друга дружина Володимира Кубійовича.

демії). Навпаки, вважав що освіта і культура потрібні ширшим, українським верствам... Але не вважав за єдине джерело освіти тільки Под[ебрадську] Академію<sup>13</sup>.

Десь були серед рукописів дуже цікаво подані *Казки природи*. Ще їх не знайшла. Українські книжки що збули – висилатиму. Знайшла один примірник своєї книжки 1313. Чи знаєте її? Як виправлю – вишлю Вам, бо пам'ятаю, що там була сила різних помилок друку.

Свої спогади, також, висилатиму: лишилось щось вісім розділів. Як закінчу висилати Вам свої спогади, висилатиму нову книжку, яку посала писати.

Подія, описана в оповіданні *Зубний технік*<sup>14</sup>, дійсно сталася – досить давно вже, щось у роках 1928–1929 – в Мельнику. Зубний технік, родом з Галичини, в дійсності звався Роман Задорожний. Він уже вмер, щось п'ять чи шість років тому. А “патріот Петро Яворець” (в дійсності звався Іван Яворський, також Галичанин) живе – й не погано! – й нині. Має недалеко від Мельника власний дім й шинок. В Мельнику живе не далеко від мене, його донька, Ема, дуже гарна жінка, одружена із заможним Чехом, що добре заробляє. Має, також, власний дім, з радіо, телевізією й т. п. До мене не голоситься, бо я – “вбога жебрачка”, а себе за українку не визнає, бо на її думку всі українці – це “голота й цигани, що мандрують світами й

<sup>13</sup> Мається на увазі Українська Господарська академія (УГА) в Подєбрадах, заснована у 1922 році. Один із важливих осередків української освіти на еміграції. В. Королів-Старий був викладачем УГА.

<sup>14</sup> До листа прикріплено оповідання Василя Короліва-Старого *Зубний технік*, підписане псевдонімом Антон Струна.

жебрають де й що можна”. А батько її, колись такий патріот? Зрештою, патріотом він лишився. Бачила його влітку, як приїздив до доньки. Дуже мене запевнював, що перш за все треба винищити всіх поляків – де-б й які не були. Потім – французів, італійців, еспанців. Крім українців мають право існувати на світі тільки Німці та Американи (“бо Американи мають гроші!”). А він сам, дарма що зветься Іван Яворський – є, власне... німець... тільки родом з Галичини!.. Такі бувають “Овідієві метаморфози” часами!.. Зрештою, я не дивуюсь, бо цей зацний патріот не вмів ані читати, ані писати, ні по українському, ні по чеському!.. А в Чехах – за часи ще “Австрійські”, – кожний, хто був багатий за іншого, або мав ліпшу посаду – вважав за необхідність говорити по німецькому! Цей же чоловічок був ціле життя тільки візником на пивному заводі, а нині – шинкар, або по тутешньому: “пан гостінський”! “Пан”!

Поки що, досить жартувати! Дальші рукописи й засылки посилатиму Вам аж по “Душічках” (2 / XI)<sup>15</sup>, бо до цвинтаря мого 4 кілометри ходи – до автобуса не можу влізти, бо нога не згинається у коліні й підтягти її на досить високе “ступатко” автобуса – не можу. Коли-ж іду пішки – на це піде майже цілий день, бо ж на цвинтарі треба гріб оправити, квіточки посадити (у нас не було дощів вже дев'ять тижнів!) А як прийду додому, то така втомлена, що вже нічого не можу. Це вже не “жарт”! І навіть мені, що завжди люблю жартувати, не до сміху... Звичайно по тих “екскурсіях”

<sup>15</sup> Задушний день, 2 листопада, коли вірні Церкви моляться за душі померлих, насамперед тих, що чекають збавлення у Чистилищі.

на цвинтар ані не можу спати від втоми та болісті в нозі... А ще ж якійсь учень прийде з “ут консекутівум”, німецькою мовою або російською! У нас у школах російська й німецька мови обов’язкові, то-ж буває, що якось Епікові або Єнікові до голови не лізе, то ж треба туди тую “мудрість” “загнати”... як вівці до кошари!..

Поручаюсь Вашим святим молитвам, з глибокою пошаною

*Н. Королева*

*Р. С.* Листівок інших не маю, тільки ці, що прикладаю.

†. Рах. 9 / XI 59

Високодостойний Пан Отче, посилаю Вам останні три розділи *Шляхами й Стежками Життя*. Рукопис закінчений. Але багато в ньому помилок цілком для мене дивних бо переписував цей рукопис на машинці п. І. Попел-Сулима, бувший суддя, та ще, як він казав, мав він докторат – медицини й знав – це, дійсно правда, – мови латинську й старогрецьку. Тобто – була це інтелігентна й культурна людина. Отже, можу висвітлити ці помилки тільки або втомою переписувача, або його хворобливим станом (вмер вже, щось два роки, а може й три). Наприклад замість “іконопис” надруковано було “іконостас”, замість “картони”, тобто малярські **шкіци** – “картини”, замість “екстатичний” – “ексотичний”, замість “фра-Анжеліко” – “фра Аншеліко”(!!), замість “в клепсідри” – “в кляшторі”. А на ст. 403 (408) розділ XIX, 8 рядок з низу “Прото опанування Еспанії” і т. д. цілком міняє сенс, бо має бути “Проти”! Зрештою “прото” – ані не українська форма. Це – чеський вираз! Я скрізь повиправляла. Але, будь

ласка, допильнуйте й Ви! Аби не було нонсенсів!

Прикладаю вирізку зі старих, чеських газет, з репродукцією образу вівтарного, що його малював покійний дружина для чеського костела.

Як що знайдете хвилину прочитати мою автобіографію, напишіть мені свою про неї думку.

Загублений примірник рукопису цієї автобіографії, що я його послала п. Д. Сіак “для музею” як вона просила, оказався... в Америці, в Канаді, власне, у пані Копач<sup>16</sup>, яка про це мене у минулому місяці повідомила.

Повість *1313* вишлю як виправлю. Чи маєте Ви мою повість *Предок* й другу – що може бути зв’язана з автобіографією *Без коріння*?

Як що не маєте – а хотіли б – по троху Вам їх посилатиму.

Поручаючись Вашим святим молитвам

в глибокій пошані

*Н. Королева*

Книжки, що збули по покійному дружині пачками по троху пересилатиму.

†. Рах. 5 / I 60

Високодостойний Пан Отче,

Давно вже я не писала Вам. Була хвора. Нині вже мені ліпше, тож знов беруся за перо.

Посилаю Вам дрібничку: *Центурион* про св. Марцела, Папу. Чи дістали Ви послані Вам дві книжки про Настю Волошин. А також, будьте ласкаві, напишіть мені чи я вже послала

<sup>16</sup> Олександра Копач (1913 – 1998), українська еміграційна письменниця і літературознавець, авторка брошури *Наталена Королева* (Вінніпег 1962).

Вам *Дев[']ята* – коротке оповідання про Св[яту] Наталену, мою Святу патронку? Бо не знайшла цього заголовка на посланих Вам рукописах. Я завжди зазначаю на поштовій розписці, що саме послала. Але *Дев[']ятої* немає. Хоч є три чи чотири розписки на яких нічого не зазначено. Потім прошу дуже відписати, чи маєте Ви мою повість *Предок?* А як ні – то чи на[ді]слати Вам її, як посилаю *Сон тині, Шляхами і Стежками Життя*, тобто – завжди розділ або два?

До речі: з *Шляхами і Стежками Життя Шляхами і Стежками Життя* вийшла прикра – і одночасно... комична історія. Після двох років мовчанки, пані Д. Сіак, яка раніш мені писала в листах, що “любить мене як рідну маму”, озвалась на Різдво зі “святочним” листом, у якому пише, що тому, що написано у *Шляхами і Стежками Життя* не вірить, бо там ніби то “більш як половина фантазії”. Звідки [вона] це може знати, коли ніколи мене не бачила, не знала й – само собою, нічого про мене не чула від людей мені близьких? Далі закидає мені, що я “так ненавиджу українців, що аж бризкаю ненавистю”. Прошу Вас, чому ж тоді коли я могла зайняти місце у французькій, чеській та інших пресах, я вибрала українську, яка ще, до того, ані заробітку мені не додавала? Чи такі річі роблять “з ненависти”? Ви читали – й маєте рукописи, – *Шляхами і Стежками Життя*. Чи знайшли там прояви цієї “ненависти до українців”? Що я не “захоплювалась” кожним, без винятку, урядовцем Місії чи Міністерства, – це ще не є, гадаю, ознака “ненависти” до цілого народу!.. Далі пише, що “уявляє собі” як я “понижувала й зневажала укр[аїнських] пань”... На це вже тяжко щось казати. Хіба, що лю-

дина культурна, інтелігентна, вихована і яка колись бачила товариство культурних людей, не може “понижувати і зневажати” кого-б то не було!.. До всього-ж – жадні українські пані у нас не бували. Покійний дружина не хотів цього, бо казав, що це відбирало-б мені час, який можу використати на літературному полі. Були у нас пані В. Віленська двічі, пані Лоська – один раз й пані Юлія Соляк також один раз. Була ще, правда, раз пані Омельченко, яка побачивши у мене над писальним столом великий образ Св. Терези з Авіли й Діву Марію з Монсеррата “порадила” мені “викинути з хати ці польські богомази”. Я обмежилась тільки тим, що стримано висвітлила, що це образи – еспанські, а не “польські”, на що та пані, вказуючи на Мадонну Монсерратську “запевнила” мене, що “втирати очки” – “є зайво”, бо вона, пані Омельченко, прецінь, бачить що, це – Ченстоховська “чорна” Богородиця! Монсерратська Пресвята Діва, дійсно, вирізьблена зі старого, почорнілого дерева. Є це статуя, а Ченстоховська – ікона, та ще й подібна до Візантійських...

На це я вже нічого не відповіла, бо таки ж не буду “сваритися” як перекупка на торзі з особою, яка приїхала до мене на відвідини та ще й ... у перший раз!..

Писала ще п[ан]і Сіак що п[ан]і і О. Копач, з якою я у приятельській переписці, “жалувалась” їй, п. Сіак, що “завжди расплачеться як дістане лист від мене. Я послала того листа п Сіак п. Копач, питаючи її, що власне, сталося? П[ан]і Копач відповіла, що п[ан]і Сіак дуже мало знає, що писала їй тільки питаючи про мою адресу, бо казали їй що п. Сіак її знає. Що ніколи не “плакала” над моїми листами і про



жадний “плач” п. Сіяк не писала. Далі п. Сіяк ще мені “забороняє” “називати себе християнкою” після того, як я написала *Шляхами і Стежками Життя...* Не знаю, на якій підставі п. Сіяк вважає себе маючою право “екскомунікації”. Мала я вуйка, прелата, знала особисто Меррі доль Воля, Д’Орбіньї. Нарешті, як Ви це читали з листів Митроп. Шептицького до мене, які я Вам переслала до збірок, ані він ніколи не закидав мені “ненависти до українців”. І не тільки “не забороняв” мені називатись християнкою й писати по українському, а й призначив був мені пенсію (по смерті мого дружини) й намовляв мене перенестися до Львова, де б мені нічого не коштувало помешкання й їжа, бо хотів аби я оселилась при якомусь кляшторі... На це я не згодилась.

Дивно діставати такі листи! Гадаю, однак що найліпше – не відповідати на них, як що прийдуть ще від тієї ж авторки.

Пишу Вам це все не “в порядку нарікань”, а тому, що п[ан]і Сіяк може й Вам щось написати про мене, то щоб Ви знали у чому річ. Бо колись – з початку – вона мені писала, що тільки вона підняла питання про святкування мого ювілею та спричинилась до того, щоб моя праця знов появилась в укр[аїнській] пресі. А я, навіть не знаю, власне, хто вона, і якій вплив і місце має в українському літературному житті!.. Зрештою – мені це однаково. Головне, прошу відписати мені ласкаво 1) чи дістали послані дві книжки, 2) чи посилати Вам *Предка* і 3) чи маєте *Дев[’]яту*?”

Поручаюсь Вашим  
святим молитвам  
у глибокій пошані

Н. Королева

Високодостойний Пан Отче,  
Спасибі Вам за милого листа, та що не викинули мене “до коша зі старим папіром”! Також й за обіцяну грошову висилку. Ще не одержала її, але тільки дістану, напишу подяку яка буде одночасно й поквітованням, що гроші прийшли. Нині мені тяжко дуже працювати регулярно, як робітниці. Нога дуже болить. На весну ще дужче, бо то зміна на дощ, то знов тепло. Тільки як у теплій хаті сиджу та можу разів зо два лягти на пів години то ще якось можу бути до чогось.

Посилаю Вам *Нерушиму Стіну*. Написала я її приблизно 17/VIII, але нині викінчила. Друкована, само собою, ще ніде не була, але перший нарис – не опрацьований, – послала п. Л. Биховському, якого знаю дуже давно – ще як він студентом був, й якій дуже захоплювався моїми *Старокиївськими легендами*. А *Нерушима Стіна* належати мусить до них. Отже хотіла п. Биховському зробити радість й послала йому той “чорновик” на прочитання – не на друк! Можливо, що буде ще цих “легенд” й на третю книжечку... Чи годилися-б Вам оповідання на тему євангельську? Ще не друковані ніде, але довші?.. Як що годились би – напишіть а я вишлю їх Вам.

*Роксоляну* перешлю, як перепису. Тільки, мабуть, Вам не підійде. Бо не вбачаю у цій дамі нічого християнського. Бачу лише незвичайно енергійну, твердої вдачі й рішучу дівчину, яка пускається на отчайдушні вирішення – не вагаючись. Такій “лицар у спідниці!..” І до того, вважаю, що була це жінка, яка ніяк

не могла допустити, аби хтось керував її життям: ані батьки, ані... султан! Отже, коли з такою вдачею перейшла на віру магометанську, то, мабуть, християнський підклад не був у неї дуже певний. Можливо, що цікавим у цій моїй праці буде єдине те, що брала я образ Роксолани не з українських джерел, але з пісень, казок та легенд що склали про неї “чужі” – східні поети та східний люд. Дещо, колись виписала, як була у Венеції, зі старих записів колишнього Венеціанського посла у Туреччині. Дістались мені ці записи до рук випадково, від знайомих, разом з фотографією зі старовинного портрета Роксолани, була це приватна збірка.

Поведінка деяких осіб проти мене, не переймає мене й не журюся. Люди є люди! А еміграція тяжко знетворює – навіть, скажу більш: деградує людей!..

Тішить мене, однак, що я ще не цілком “забула”, що колись “була лікаркою”! Та “діагноза” моя відносно п[ан]і Сіак оказалась справна. Ось, дослівно, що писала мені про неї п[ан]і Гаркавич яка її давно й добре знає: “Є це самітня, перезріла жінка, у критичному віку з нахилом до істеричних вибухів”... Я так й гадала.

Посилаю Вам, до збірки, кілька дрібничок (у чеськ[ій] мові) з рисунками що їх робив мій покійний дружина. Потім пришлю ще дещо.

Бажаю Вам приємних Свят Воскресіння Христового – моїх улюблених Свят!

Поручаючись Вашим святим молитвам в глибокій пошані

*Н. Королева*

†. Рах. 26 / IV 60

Христос Воскрес!

Високодостойний Пан Отче,

Перш за все дякую за Ваш і владки дар. Саме сьогодні дістала послані Вами 200 D. M.<sup>17</sup> на наші гроші це виходить 341 к[орон] ч[еських] в болах на TUREX. Дуже й дуже дякую. Ще, здається, ніколи не було мені так тяжко з грошима. Бо на працю мусила-б ходити (насипати риж до сачків) на нічну зміну, від 10 вечора до 6 рано. А для мене це вже занадто тяжко. Були у мене відвідини. Не знаю, як ці милі молоді люди звуться – забула їх запитати, а вони забули мені це сказати. Лише сказали, що Ви їм дали мою адресу й що побачуть Вас знову. Тому передала Вам через них пару книжок. Вони ж сфотографували мою хату з усіх кутків. Жалію, що не попровадила їх до саду. Саме квітнуть броскви! Обіцяли, що пришлють мені знімки. Тож тоді довідаюся хто вони й як звуться.

Посилаю Вам обіцяну – більшу – працю про Роксоляну<sup>18</sup>, під заголовком *3 казок життя*. Багато там різних заміток, висвітлень, бо в Україні не уявляють собі життя східної жінки, життя Сходу, взагалі.

Я-ж знаю це життя, бо мешкала в Азербейджані, Турецькій Орменії, Персії, Єгипті й добре знала мови арабську, перську й два діалекти татарської.

Дуже мені цікаво, як Вам сподобається ця моя праця. Мені вона здається (по *Quid est Veritas?* яку я вважаю

<sup>17</sup> D. M. – німецьких марок.

<sup>18</sup> У архіві збереглося два рукописи цієї повісті. Вони мають між собою незначні відмінності, спричиненні, очевидно, їх редагуванням Наталеною Королевою при переписуванні.

за найліпшу зі своїх праць) одною з ліпших.

Бажаю Вам всього найліпшого й поручаюся Вашим святим молитвам.

В глибокій пошані

*Н. Королева*

†. Рах. 2 / V 60

Високодостойний Пан Отче,

Напевно Ви вже одержали послану мною Вам Роксолянчу (З *Казок Життя*) й тепер вже мушу Вам висвітлити, що сталася мені немила, навіть прикра річ. Послала була я Вам раніш оповідання – легенду про св. Андрія під заголовком *Нерушима Стіна*, й написала Вам, що ту річ щойно написала й що вона не була друкована. Я Вам не казала неправди: я саме тоді ту річ написала, а чорновик – як, мабуть, також повідомила, послала п. Биховському, якого давно знаю й який дуже захоплювався моїми легендами. Книжок цих *Легенд Старокиївських* у себе я не маю. Комусь їх позичила – коли ще мала й мені їх не повернули. Отже, уявить собі моє неприємне здивування, коли п. Биховський мені написав, що *Нерушима Стіна* була надрукована уже в році 1942... Як це сталося? Я часами собі “записую” для себе теми, які мені прийдуть у думку й які не маю зараз охоти, настрою або часу написати. Часами – як це ще бувало за часи до другої світової війни, коли мене ще друкували, видавці насідали аби я їм – й тільки їм! – давала свої рукописи, – я посилала тим видавництвам чорновика, “нашкіцовані” тільки. Вони-ж мені відписували, чи маю це “викінчити”, чи це їх “не цікавить”. Таким чином у тих бувших видавців старо-

го крою, які нині в Америці, є дуже багато таких моїх рукописів, про які я або забула, або просто не знаю... А ті видавці – користаючись тим, що я не маю жодної укр[аїнської] преси (ніби до нас “не доходить”, коли я просила посилати мені, хоч де хто з українців тутешніх дістає з Америки часописи) – друкують що хочуть, й про що я ані не знаю, бо гонорарів мені ніхто не платить... Мабуть також тому що “не доходить”! Хоч від Вас дістаю завжди, коли посилаєте, так само як і від хору “Арфа” з Торонто.

Отже, тим сталося, що знайшовши “записану тему” *Нерушимої Стіни* я дійсно, тепер обробила її, оброблену послала Вам, а чорновик п. Биховському. Але вірте мені, ніяк не хотіла ані ошукати Вас говорючи Вам неправду, ані якось впровадити Вас до помилкової думки. Прошу вибачити мені й не брати цього за зле. Бо ще тоді, як того прибавились те, що я була хвора, без грошей, а щоб заробити їх мусила ходити на працю від 10 годин вечора до шости годин ранку! Все це відізналось на мені. До того-ж “милі листи” п[ан]і Сіяк – знов писала мені, доказуючи, що вся моя “заслуга” у тому, що я “добре знаю митольогію” але з українцями не вмію обходитися, бо українці – “дуже витонченого виховання”. Залишаю Вам судити про це “витончене виховання”. Я на ті листи відповідати не буду, як не відповідатиму й на “витончено-виховні” закиди п. Моха, який мені писав, що я вже “занадто стара” й “не пам’ятаю про що писала” й “що вже говорила”... Що я стара – це правда: на 73 рік мені йде!.. Але чи багато таких “старих” що у такому віку працюють літературно, дають години мов, й працюють на нічній праці на фабриці? Мені це не

гірко й не обидно: люди є які є! Але я нікому не кажу неправди, не ошукую нікого, тим більш – особу духовну. Бо ж хо[д]жу до сповіді й була вихована вуйком-священиком. Тому усправедливлююсь перед Вами. Поручаючись Вашим святим молитвам. В глибокій пошані

*Н. Королева*

*Р. С.* Мені здається, що по *Роксоляні* ще не видко, що я вже не можу писати, бо “за стара”?

†. Рах. 16 / V 60

Високодостойний Пан Отче,  
Посилаю Вам дрібничку – (на цей раз не помиляюсь: ще не друковану!) простодушно-щирю... Таке сучасне *Fiaretti!*

Прошу ласкаво виправити, як слід справно говорити і писати: “Франтішек”, “Франциск”, “франтішкам” чи “франтішканам”? Бо від смерти дружини (1941) я вже 19 років говорю по українському тільки зі своїм котом – більш не маю з ким! – бо українців не бачу часто. Отже, чи не набралась я вже “котячого акценту”?

Дуже й дуже прошу: напишіть мені свою думку про два ці оповідання – такі різні! – *З казок життя* й *Кухар з Форлі*. – що послала Вам. Ще раз дякую за допомогу, що Ви послали мені 26/ IV 60. Завдяки їй могла заплатити борг, трохи підлікуватись й відпочинувати. То-ж знов пишу й пишу... Тільки, чи ж хоч варто воно доброго слова? Але “стараються” про мене й інші! П[ан] Бачинський повідомив мене, що моє оповідання *Передйорданська ніч* передруковують хто хоче: в Канаді, й ще десь (не незвав

де) який[сь] православний часопис. Отже, це “оповідання” – це є розділ з моєї автобіографії *Шляхами й стежками життя*... То-ж не дивуюсь, що коли років зо два рукопис цей блукав невідомими мені “стежками й шляхами”... видавництв, редакцій і т. п. інституцій, то може з’явиться ще й в буддійському часопису, хоч я про це нічого не відаю і відати не можу.

Зі всього цього – нічого собі не роблю, бо й що можу зробити?

Поручаючись Вашим  
святим молитвам  
З глибокою пошаною

*Н. Королева*

†. Рах. 25 / VI 60

Високодостойний Пан Отче,  
Посилаю Вам поки що знайдені у старих паперах шкци покійного дружини та його улюблену віршовану ним поему *Анна Регіна*<sup>19</sup>. Ще була десь *Роксоляна* – цілком інакше трактована як моя Роксоляна (*З Казок Життя*) яку Ви маєте. На цьому кінчаю, бо мають нині білити хату й латати підлогу (бо на цілу нову – нема чого й думати!). Поручаючись Вашим святим молитвам, у глибокій пошані

*Н. Королева*

†. Рах. 13 / XI 60

Високодостойний Пан Отче,  
посилаю Вам: 1) необроблений рукопис В. Короліва *Роксоляна*. Переконавшись, що в ньому так багато

<sup>19</sup> До листа додано вирізані з окремих номерів «Нашої Культури» за 1937 рік картки з публікацією поеми Василя Короліва-Старого «Анна Регіна».

історичних помилок, й що постать Роксолани і її оточення – несправно ним трактовані, покійний не схотів більш над цим рукописом працювати. 2) книжечку *Дзелень бам!* видану ще в Києві року 1917 або 1918 – напевно не знаю, бо я зазнайомилась з В. Королівим лише р. 1919 у Празі. 3) книжечку чеську *Nade mlýnem* – як взірець, як В. Королів перероблював чеську літературу на українську (віршики укр[аїнські], писані рукою В. Короліва) 4) листочок, писаний також В. Королівим, як взірці, як він популяризував та перекладав на чеську мову українські казки, віршики. Писав чеською мовою В. Королів добре. Брав лекції чеської мови. Але як говорив – його часом не розуміли. Бо не мав “чеської вимови”, як це часто трапляється зі слов'янами. Я ж – навпаки, пишу по чеському з помилками, але говорю як чешка, бо мачуха моя була чешка.

Не зражайтесь, що п[ан]і С. Русова<sup>20</sup> у передмові до *Дзелень бам!* спосилається на авторитети А. Коменського та Лютіра. П[ан]і С. Русова – дівочим назвиськом Ліндфорс – була шведка, лютеранка. До православ'я перейшла, щоб бути “більш українкою”. Але до релігії була байдужа. Навіть сміялась мійому “фанатизму”, що я ходжу до костела й вірю у “католицькі забобони”.

Чи Ви знаєте, Високодостойний Пан Отче, що й В. Королів був шведського походження? Як – ні, то я Вам напишу про це детальніше. Але В. Королів був дуже віруючий й побожний гр[еко-]католик. Як що Ваша ласка – помолитесь за нього 11/XII – це день його смерти, року 1941... Як час тікає!..

<sup>20</sup> Софія Русова (1856 – 1940) – український педагог, літературознавиця, громадська діячка.

Дуже вам вдячна за Вашу ласкавість, завдяки якій – дістану на Свята дар від Кир Плятона якого не знаю особисто. А йому дякую за те, що згадав про мене й тішуся, що моя літературна праця йому подобається.

Поки що, ще не дістала оповіщеного Вами дарунку, як дістану – напишу зараз же.

Можливо, що ще напишу для Вас оповідання на євангельську тему – як Бог дасть! – набереться з часом таких оповідань й на цілу книжечку!..

Поручаючись Вашим святим молитвам, в глибокій пошані

*Н. Королева*

Листівка, на якій зображено замок у Мельнику.

На звороті: 25 / V 62.

Високодостойний Пан Отче, посилаю Вам оце вирізки з колись – давно ще! – друкованих річей-дрібничок. На листівці – наші Мельницькі «куріози». Нині Замок перетворений у музей, бо колишні власники його, молодий князь Лобковиць, загинув на перегонах на моторках. Не було йому ані 25 років. А жона його, спочатку упорядковала була у «родовому замку»... винарню та ресторацію (з гербом Лобковиців на шильді), а потім вийшла за американина і виїхала. Праворуч – маленький будинок, – ресторація під назвою «Пекло». Там часто сидів сакристіян<sup>21</sup> костела і о. пробощ мусив «ходити до Пекла, щоб витягти звідти сакристіяна» – жартовали люди.

Поручаюсь Вашим молитвам

*Н. Королева*

<sup>21</sup> Костельний, який опікується захристією й готує все, необхідне для Літургії.

†. Рах. 20 / VIII 62.

Високодостойний Пан Отче,

Тільки що дістала від п. Денисюка<sup>22</sup> свою книжку *Quid est Veritas?*<sup>23</sup> Виглядає гарно, (крім моєї фотографії, яка вийшла розмита й вініетка Рима з часів... Мікель Анджельо, яка ніяк не в'яжеться з Пілатом. Але, не можна хотіти аби Американці це відчували!). Посилаю Вам доручно пакет з рукописами [шкіцями<sup>24</sup>] покійного дружини.

Поручаючись Вашим святим молитвам, у глибокій пошані

*Н. Королева*

†. Рах. 7 / X 62.

Високодостойний Пан Отче,

Посилаю вам фотографії з образів покійного дружини та де які фотографії о. Василян. Маю ще, але пошлю як трохи зароблю. Бо з Америки нічого не посилають й п. Денисюк не пише, чи друкуватиме *Сон міні та Останній бог*. Тому мушу проголоситись знов як вчителька мов. Бо ходити на поле добувати з землі ріпу вже не можу. Не знаю також, чи дістану також, чи дістану дозвіл вчити дома у себе, бо у нас це не робиться. Вчителька мов ходить до школи і там вчить додатково тих учнів що хочуть вчитись якійсь мові. Не знаю, чи пройде це. Але як не пройде – муситиму [йти] до “Дому пенсистерів”, чого мені дуже й дуже не хочеться. Хотіла б дожити у своїй хаті. Я її, правда, вже за

<sup>22</sup> Микола Денисюк (1913 – 1976) – український видавець і громадський діяч у США.

<sup>23</sup> Йдеться про виданий Миколою Денисюком роман *Quid est Veritas?* (Чикаго 1961).

<sup>24</sup> Дописано зверху олівцем.

життя подарувала. Оце маю в ній кімнату й передпокій а головне – садок при хаті... Але ті, що я їм хату подарувала не можуть мене утримувати, бо мають двоє дітей, обоє ходять на працю. Марженка мені пере білизну й дає обід в неділю (бо дома цілий тиждень не варить обідів, обідають там, де мають працю, а діти у “Дружині” тобто дитячій столовці.

Поручаючись Вашим святим молитвам, у глибокій пошані

*Н. Королева*

Напишіть, будь ласка, чи одержите ці фотографії, бо на “рекомєндо” не могу собі дозволити.

†. Рах. 29 / X 62.

Високодостойний Пан Отче,

здається, що Ви – не відаючи про те! – врятували мене від долі кінчати життя у “богадільні”, тобто “Домі Пенсистерів”, саме тим фактом, що 5 / IX 62 дістала я від Вас (“Apostolische Exarchia” тобто) 100 D. M. А що 12 / V також дістала від Вас 100 D. M.; й 3 / III 62 100 D. M. то це було взято на увагу що хтось мною “опікується”, й що я не є така вже “самітня й безпомічна” у своїх 75 роках... Дуже й дуже Вам вдячна! Бо для мене покинути свою тиху кімнатку й садок, де я цілий час буваю сама (ті, що я їм подарувала свою хату цілий день на праці й тільки ввечері приходять до дому) значило не тільки покинути спокійне життя але й назавжди покинути літературну працю. Бо у “Домі пенсистерів” містяться в одній кімнаті три особи (це на спання).

Інші “приємности” як читання, працьовня, й т. п.) є спільні для всіх. А що найгірше – у 8 ½ г [одині] веч[о-

ра] гасять електрику а вставати треба у 6 год ранком. Крім того – “реве” “rozhlas”<sup>25</sup> та телевізія, до яких я ніколи не була “закохана”... То-ж як при таких умовах працювати? Я б там, мабуть, за рік “унудилася б до смерти!” І Ви мене від цього захоронили!..

З Америки-ж – ніхто нічого не посилав. П[ан] Мох сам мені не пише, але якось його секретарка чи інша “побожна душа”, написала мені аби я не боялась що щось “за п[аном] Мохом пропаде. Бо він дуже шляхетна людина й заплатить, як матиме на те час...”. Це нагадує польський дотеп: “Jak będe miał, jak będe chciał, jak Pan Bóg pomoże to... oddam być może!”<sup>26</sup> М. Денисюк написав ще перед двома місяцями що “напише пізніше”... але з чого б я мала бути жива? На працю не беруть мене бо ледве хо[д]жу. На вчительку мов не беруть, бо застара! Отже... була одна перспектива “Дім

<sup>25</sup> Радіо. – чеськ.

<sup>26</sup> Як буду мати, як хотітиму, як Пан Біг допоможе, то... може й віддам. – польськ.

Пенсістів!..”. Але вчас доглянули, що Apost[olische] Exarhia “опікується” мною! Чи не потребуєте якогось оповідання? Але – пригадую, що Різдвяне я Вам вже послала. Почала було писати нову книгу (історичну) *Скитська Діяна* але нині мусила її припинити, бо знайшлась така “праця”: пильнувати одну хвору дівчинку. Часами – іду аби була при дітях, батьки яких пійшли до театру, на таньці чи іншу забаву. Але з цієї праці “голова пухне” бо я ніколи дітей не мала, не знаю їхньої психології, й тому їм зі мною “дуже цікаво” – засипують мене питаннями! Аж вертаю до дому захрипла й без голосу. Аж – може-ж таки п[ан] Денисюк ще мене виручить й поверну до *Скитської Діани*? Посилаю Вам кілька перекладів ще зроблених покійним дружиною. Чи цікаво Вам це? Чи цікаве Вам це?

Поручаючись Вашим святим молитвам у глибокій пошані

*Н. Королева*

# Reviews



## SICHESLAV REGION PHILOLOGICAL

*Word and Text Palette of Sicheslav Region: Collective Monograph* / Ed. by Valentyna Biliatska, Dnipro: Lira 2020, Issue 1, 220 pp.

## СІЧЕСЛАВЩИНА ФІЛОЛОГІЧНА

*Палітра слова й тексту Січеславщини: колективна монографія* / За ред. Валентини Біляцької, Дніпро: Ліра 2020, Випуск 1, 220 с.

*Abstract:* The article deals with the collective monograph “*Word and text palette of Sicheslav region*”, published in 2020 by the Dnipro publishing house “Lira”, edited by Professor Valentyna Biliatska. All materials in it are united by a single goal: to represent the diversity of artistic and aesthetic, theoretical and literary, linguistic aspects of the works of writers of the Dnipro region, to focus on the poetics and problems of their work in a broad domestic and world context from ancient times to the present. The research is aimed at a comprehensive study of the literature of the Dnipro, understanding the role of this literature in the context of the national literary process. The collective monograph serves as a model for the scientific study of literary regional ethnography as an integral part of the history of Ukrainian literature.

Кожне нове видання, пов’язане із регіональним літературознавством, варто сприймати як значний поступ в осягненні місцевих осередків національної культури. Такі матеріали повинні стати надбанням усієї філологічної спільноти, виходити далеко за межі свого регіону й популяризувати літературу локального спрямування на різних витках її розвитку. Саме таке завдання і сповідують гуманіта-

рії Національного технічного університету “Дніпровська політехніка”, які започаткували видання першої колективної монографії *Палітра слова й тексту Січеславщини*, що вийшла друком у 2020 році в Дніпровському видавництві «Ліра» за редакцією професорки Валентини Біляцької. Наукова монографія – дітище Кафедри філології та мовної комунікації (завідувачка Світлана Ігнат’єва) цього університету, яка активно розвиває культуру і літературу регіону й долучає до цієї справи фахівців не лише свого краю, а й усієї України.

Засновники рецензованого видання започатковують масштабний проєкт дослідження та інтерпретації художніх, художньо-документальних, журналістських, літературознавчих текстів, які творилися безпосередньо письменниками-січеславцями або авторами, вихідцями із січеславського краю. Усі матеріали об’єднані єдиною метою: репрезентувати різнобічність художньо-естетичного, теоретико-літературного, лінгвального аспектів творчості письменників Дніпровського регіону, зацентрува-

тися на поетиці і проблематиці їхньої творчості у широкому контексті від давнини до сучасності. Слушною із цього приводу є думка редакторки В. Біляцької: «У літературознавстві творчість письменників “адміністративних поділів”, часто відносять до “другого ряду”. [...] Проте їхні твори, співмірні з історичними періодами й характером літературної спадщини, є показником літературних смаків доби, у них наголошено на етноморальних канонах, у їхній співвіднесеності увиразнюється творчість “великих” письменників» (с. 25).

Колективна монографія *Палітра слова й тексту Січеславщини* складається із п'яти тематичних блоків, у яких представлені матеріали, що визначають загальний стан розвитку літератури Придніпров'я і досліджують поезію, прозу цього регіону, мовні особливості творів краєзнавчої тематики. Авторами публікацій виступають дослідники із Дніпра, Полтави, Запоріжжя, Кривого Рогу. Рецензентами видання, окрім автора цього відгуку, є авторитетні літературознавці – професорки Віра Просалова та Ольга Турган.

Світлана Мартинова, старший науковий співробітник музею “Літературне Придніпров'я” у монографічному розділі *Новітня література Придніпров'я: спроба загального огляду* характеризує художній набуток письменників Січеславщини кінця ХХ – початку ХХІ століття як цілісне, самостійне явище. Дослідниця здійснює спробу представити літературу Придніпров'я у сув'язі мистецьких традицій, веде мову про активну співпрацю письменників старшого покоління і талановитої молоді. Авторка побіжно торкається аналізу творчості Віктора

Коржа, Валентина Чемериса, Бориса Буряка, Григорія Гусейнова, Лесі Степовички, Марії Зобенко, Миколи Миколаєнка. За її спостереженнями творчість письменників цього періоду визначається поліжанровістю, стильовою розмаїтістю, композиційним експериментуванням.

Високою оцінкою С. Мартинова характеризує періодичні видання Січеславщини, вважає, що саме вони мали значний вплив на формування національної самосутності краян. Зокрема, йдеться про дніпропетровські видання “Жорна”, “Форум”, “Слово”, “Пороги”, які у зрусифікованому краї в перші роки незалежності ставали носіями національної ідеї, порушували злободенні питання українського життя, водночас тут публікувалися твори дніпропетровських письменників, висвітлювалися питання культурно-мистецького плану. Серед тогочасних часописів С. Мартинова чільне місце відводить літературно-мистецькому і громадсько-політичному журналу “Пороги” Української Асоціації Незалежної Творчої Інтелігенції (УАНТІ), засновником і редактором якого був поет і правозахисник Іван Сокульський (видавався упродовж 1989 – 1990 років). Навколо часопису вдалося об'єднати високодуховну інтелігенцію, яка стала інтелектуальним ядром, носієм прогресивних ідей у справі національного відродження Придніпров'я.

Що важливо, кожен розділ колективної монографії вдало доповнює наступний. Приміром, літературознавиця Людмила Ромас, вдаючись до аналітичної конкретики, синхронізує заявлену вище проблему і характеризує творчість дніпровського письменника-шістдесятника Віктора Коржа.

Дослідниця здійснила ідейно-тема-тичний аналіз поезій, які увійшли до останньої прижиттєвої збірки автора *Чиста сила* (2010). За її спостереженнями, збірка відзначається розмаїттю мотивів та самобутністю їх поетичного розвитку. Серед ключових визначається мотив родової пам'яті і безпам'ятства, чину і відповідальності, високої суті мистецтва і ролі мистця у суспільстві. Збірка В. Коржа наповнена патріотичним змістом, антимілітарною спрямованістю, водночас у ній виразно прочитуються ностальгійні щемливі ноти, що спонукає дослідницю вести мову про філософську складову збірки, про її глибоке екзистенційне наповнення. Насамкінець Л. Ромас застерігає від провінційного рецепіювання творчості регіональних письменників і на прикладі творчості В. Коржа, талановитого представника "тихої лірики" українського шістдесятництва, визначає і доводить високий художньо-інтелектуальний рівень його поетичного мислення.

У руслі заявленої наскрізної теми монографії продовжує свої наукові висліди професорка *Світлана Ковпик*. Дослідження на тему: *Специфіка вияву авторської імпатії в діалогії Г. Гусейнова "Принцеси революції"* сприяє досягненню психологічних портретів, вималюваних автором на тлі буремних історичних процесів поч. ХХ ст. Григорій Гусейнов, натхнений історією Галини Кузьменко, вчительки української мови та літератури, спробував творчо інтерпретувати її образ і передати увесь спектр власних почуттів до головної героїні діалогії. Учителка відіграла значущу роль у житті легендарного Нестора Махна, і саме на тлі їхніх взаємин автор моделює власну

виразну позицію у ставленні до історичних постатей. За спостереженнями С. Ковпик, у розповідях про легендарних жінок початку ХХ століття виразно простежується помітне захоплення, співчуття, сум письменника з приводу долі історичних постатей.

У колективній монографії творчість Григорія Гусейнова стає об'єктом дослідження й доцента Наталії Горбач. Авторка аналізує твір *Одіссея Шкіпера та Чугайстра. Окупаційний роман* і акцентує увагу на руйнуванні міфів Другої світової війни крізь призму сприйняття жертв окупації (йдеться про зраду близьких, досвід життя на окупованих територіях тощо).

Програмне вивчення літератури рідного краю у контексті шкільної літературної освіти пропонує доцент Антоніна Сергієнко. У розділі монографії ця авторка подає власний погляд на проблему вивчення літератури Придніпров'я на уроках української літератури у загальноосвітніх закладах.

Свіжими новаторськими дослідженнями у колективній монографії є праці професора Валентини Біляцької, доцентів Світлани Ігнат'євої, Світлани Нечипоренко, Ірини Цюп'як, Валентини Луценко та Світлани Полякової. Усі вони спрямовані на комплексне вивчення літератури Придніпров'я, досягнення ролі цієї літератури у контексті загальнонаціонального літературного процесу. Колективна монографія слугує взірцем для наукового вивчення літературного краєзнавства як невід'ємної складової історії української літератури.

**Oleh Rarytskyi,**  
Ivan Ohienko Kamianets-Podil'skyi  
National University, Ukraine

## THEORY OF THEOLINGUISTICS

Nataliya Piddubna, *Theory of Theolinguistics: The phenomenon of Biblical Reference in Ukrainian Linguolculture and Verbalization of the Religious World's Image (19<sup>th</sup> Century Discursive Practice Analysis)*, [In Ukrainian], Kharkiv: Maydan 2019, 456 pp.

## ТЕОРІЯ ТЕОЛІНГВІСТИКИ

Наталія Піддубна, *Теорія теолінгвістики: феномен біблійності в українській лінгвокультурі та омовлення релігійної картини світу (аналіз дискурсивної практики XIX ст.)*, Харків: Майдан 2019, 456 с.

*Abstract:* The monograph presents a comprehensive theory of Ukrainian theolinguistics, stages of its development, influence of the modern linguistic methodology on its formation. It introduces theological linguistics terminology with regard to the problematic issues, like its key notions (theoneme, biblical expression, religiolect, biblieme and others). The study explores derivational, stylistic and register potential of biblical expressions; describes such linguistic processes as sacralization, desacralization, resacralization and others; reveals the content of the notions of religious text, religious language, religious discourse. The status of a biblical expression is interpreted as precedent unit; phraseological biblical expressions are classified according to a set of parameters. The work builds the model of biblical expressions field structure and outlines their systemic-structural connections as well as the specificity of their axiological potential realization and lexicographic interpretation. Special attention is paid to language creativity of Taras Shevchenko and Stepan Rudanskyi with regard to the potential of religious component verbalizing in their *ego*-texts and literary works.

Розвиток сучасної лінгвістичної науки на межі XX – XXI століть позначений появою в межах загальнонаціональної мовної системи теологічної підсистеми, пов'язаної із релігійною картиною світу, що має специфічні мовні вияви на різних мовних рівнях. Такий посилений інтерес до нового теолінгвістичного напрямку цілком умотивований, адже релігія була і залишається невичерпним джерелом творчості представників різних видів мистецтв, зокрема письменництва, є невід'ємним складником світової й національної культури, посідає важливе місце в системі духовних і моральних цінностей. І ось після кількох десятиліть скрупульозної праці українських лінгвістів над проблемою “Мова і релігія” настав момент офіційного утвердження окремої галузі українського мовознавства – теолінгвістики. Однак попри те, що за останні десятиріччя з'явилася низка теолінгвістичних досліджень, до недавнього часу в

україністиці не було комплексного монографічного дослідження з теолінгвістики. Із цього погляду рецензована монографія Наталії Піддубної *Теорія теолінгвістики: феномен біблійності в українській лінгвокультурі та омовлення релігійної картини світу (аналіз дискурсивної практики XIX ст.)*. Це дослідження органічно входить до серії наукових теолінгвістичних розвідок; воно скероване на вивчення етапів становлення й розбудови української теолінгвістичної царини, демонструє багатоаспектний аналіз релігійних номінацій в узуальній та індивідуальній мовній практиці. Монографія Наталії Піддубної є ґрунтовним науковим дослідженням, у якому вперше розглянуто українську теолінгвістику як самостійний синтетичний науковий напрям і з'ясовано особливості вираження феномену біблійності в українській мовній картині світу та лінгвокультурі.

Матеріалом дослідження авторка вибрала широку лексикографічну базу та тексти Тараса Шевченка і Степана Руданського. Звернення до аналізу використання релігійного матеріалу письменниками саме цього періоду і саме цих мистців є принципово важливим, оскільки ця доба знаменує формування нової української літератури і нової української літературної мови.

Осмислення взаємодії мови й релігії обов'язково передбачає дослідження феномену біблійності у світовій культурі загалом і в українській лінгвокультурі, зокрема механізмів омовлення релігійної картини світу певного етносу, особливостей вербалізації релігійних концептів.

Перспективним завданням теолінгвістики як нового напрямку мовознавства є й виявлення особливостей, основних тенденцій розвитку лінгвософської категорії сакрального, з'ясування теоретичних засад і сучасних орієнтирів у дослідженні релігійної комунікації та ін.

Продумана і виважена архітектоніка монографії дозволила послідовно, науково обґрунтовано підійти до феномену біблійності в українській лінгвокультурі.

Перший розділ дослідження *Теолінгвістика як самостійний науковий напрям: його теоретичні засади. Історія української теолінгвістики. Лінгвофілософська категорія сакрального* присвячений представленню теолінгвістики як наукового напрямку та нової дисципліни синтетичного типу, визначенні її предмета, об'єкта, дослідницької одиниці. Тут же аналізуються наукові напрацювання в царині теолінгвістики у різні періоди розвитку українського мовознавства, а також з'ясовано сутність категорії *sacrum* / *сакрального* в сучасній науці.

Простежуючи становлення підґрунтя теолінгвістики загалом і національної зокрема, Наталія Піддубна спирається як на клясичні наукові праці, так і на нові. Авторка зауважує, що предмет, об'єкт, одиниці, методологічні постулати, мета й завдання, метамова теолінгвістики залишається ще в стадії формування, проте вже цілком можна окреслити теолінгвістику як самостійну дисципліну синтетичного типу. Дослідниця увиразнила національну своєрідність галузі, що пов'язана з особливостями вербалізації понять соціального інституту релігії в Україні, україн-

ської релігійної мовної картини світу. Окремішність теолінгвістики підтверджує також український дискурсивний релігійний простір, зокрема тексти всіх функційних стилів, пов'язаних із релігійною сферою.

У другому розділі *Ключові поняття теолінгвістики: релігійний стиль, релігійний дискурс, релігійний текст, релігійна мова, релігіолект* проаналізовано основні термінологічні одиниці теолінгвістики та різні підходи до їхнього вживання.

Імпонує потрактування ключових понять дослідження. Так, Н. Піддубна декларує, що релігійний стиль і релігійний дискурс не взаємовиключні, а взаємодоповнювані поняття, оскільки релігійний стиль – текстове вираження релігійного дискурсу, що, відповідно, є складником релігійної комунікації. Релігійний дискурс – односторонньо ширше поняття, ніж релігійний стиль. Цілком підтримую позицію авторки щодо побудови релігійного дискурсу за принципом поля, у якому є центр, що складається з ядерної та приядерної зон, і периферія – дальня та ближня.

У третьому розділі *Бібліїзм – класифікаційний підтип теонеми, його багатоаспектний статус, системні зв'язки й проблема лексикографування* студіюються бібліїзми як прецедентні одиниці мови, розглянута їх класифікація, інтерпретація. У монографії сформульовано виважену й повномасштабну авторську дефініцію бібліїзмів: це «слова чи усталені вирази, що можуть мати структуру словосполучення або речення, а також цитати та тексти, що є фрагментами Біблії або ж алюзією на певний її фрагмент і широко вживаються в мовленні» (с. 170), подає також своє

бачення їхніх константних і факультативних ознак, типи його формально-семантичної структури, термінологічну синонімію, орфографічну варіантність.

Зауваживши, що термін *біблійна лексема* є синонімічним до терміна *лексичний бібліїзм*, дослідниця розглядає гіперо-гіпонімії зв'язки між поняттями «релігійна лексика / фразеологія» і «біблійна лексика / фразеологія», а також «прецедентний релігійний феномен» і «прецедентний біблійний феномен».

Четвертий розділ дослідження – *Вербалізація релігійного складника в дискурсі (на прикладі аспектного аналізу мовотворчості Т. Шевченка і С. Руданського)* демонструє практичні своєрідності вербалізації релігійного складника в *ego*-текстовому інтимному (листуванні, епістолярії) та художньому просторі МО Тараса Шевченка та Степана Руданського. Тут дослідниця приходить до важливого висновку не тільки для мовознавства, але й літературознавства, психології творчості: «Листи та щоденники як автентичний матеріал дають змогу найбільш повно відтворити психологічний портрет їхнього автора, характеризують постать як МО, розкривають чинники її становлення, показують роль впливу на неї мовного колективу та, відповідно, певної МО на мовний колектив. І саме теонеми, зокрема бібліїзми, ужиті Т. Шевченком, є одним із засобів інтелектуалізації української мови, засобом своєрідного відходу від “котляревщини”, а також вербалізації релігійного світогляду письменника» (с. 274).

У результаті копіткої роботи авторки одержано низку нових фак-

тів, зокрема змодельовано й схарактеризовано польову структуру біблійності крізь призму авторської концепції; проаналізовано специфіку релігійної мовної свідомості українців, що зафіксована в художньому, епістолярному та щоденниковому дискурсах вишуканих українських мовних особистостей Т. Шевченка і С. Руданського для виокремлення традицій омовлення релігійних концептів у дискурсивній практиці українців; продемонстровано тенденції впливу релігії на розвиток сучасної української мови, що відображено в її сучасному різностильовому дискурсивному просторі включно з мовою масмедій, соцмереж та інтернет-форумів.

Не применшуючи наукового здобутку монографії, слід зауважити, що, як видається, у ній можна було б розглянути явище біблійних стилізацій, зокрема й

у творчості Шевченка, а також детальніше зупинитися на семіотико-семантичному розрізненні термінів *sacrum* / *сакральне* та *священне*. Також було б логічніше, якби авторка дотрималася симетрії в дослідженні фактичного матеріалу й аналізувала не лише двомовні листи та російськомовний щоденник Тараса Шевченка, а ще і його поетичні твори, як це вона зробила, висвітлюючи мовленнєву практику Степана Руданського.

Загалом дослідження Наталії Піддубної є добротною науковою студією у просторі дослідження категорій *sacrum* та *profanum*, у освоєнні сакральних обшарів української мови, літератури та культури загалом.

**Ihor Nabytovych,**  
University of Maria Curie-Skłodowska in Lublin, Poland



SPHERES OF CULTURE