

VII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

# Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen.

Die Ukraine aus globaler Sicht

München 27.–30. Oktober 2016

## Діалог мов – діалог культур. Україна і світ

VII Міжнародна наукова Інтернет –  
конференція з україністики

Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik • 2016

# **Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik**

Herausgegeben von  
Olena Novikova, Ulrich Schweier, Peter Hilkes

Band 2016

readbox unipress  
Open Publishing LMU

VII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

**Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen.  
Die Ukraine aus globaler Sicht**

**Діалог мов – діалог культур.  
Україна і світ**

VII Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики

München

27. Oktober – 30. Oktober 2016

readbox unipress  
Open Publishing LMU

2017

Mit **Open Publishing LMU** unterstützt die Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München alle Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler der LMU dabei, ihre Forschungsergebnisse parallel gedruckt und digital zu veröffentlichen.



Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität  
Geschwister-Scholl-Platz 1  
80539 München

Herstellung über:  
readbox unipress  
in der readbox publishing GmbH  
Am Hawerkamp 31  
48155 Münster  
<http://unipress.readbox.net>  
Münsterscher Verlag für Wissenschaft

© für alle Texte bei den jeweiligen Autoren 2017  
Die in diesem Band veröffentlichten Beiträge geben die Meinung ihrer Verfasser oder Verfasserinnen wieder und nicht in jedem Fall die des Herausgebers, der Redaktion oder des Verlages.

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet abrufbar über <http://dnb.dnb.de>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:  
<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:19-epub-41248-2>

978-3-95925-059-7 (Druckausgabe)  
978-3-95925-060-3 (elektronische Version)

*Rezensenten:*

Prof. Oleksij Vertij (Ukraine)

Halyna Bilyk (Ukraine)

Dr. Olena Gudzenko (Ukraine)

Viktorija Koval'čuk (Ukraine)

Dr. Oksana Kovač (Ungarn)

Dr. Svitlana Romanjuk (Polen)

Dr. Svitlana Semenjuk (Großbritannien)

Dr. Hanna Černenko (Ukraine)

Dr. Uljana Štandenko (Ukraine)

## INHALT

<b>Vorwort</b>	24
<b>S P R A C H E</b>	
<b>Blyznjuk Oleksandr</b> Die Werke Taras Ševčenkos in englischen und deutschen Übersetzungen	26
<b>Kobčenko Natalja</b> Periodisierung der Erforschung syntaktischer Beziehungen	32
<b>Kostusjak Natalija</b> Valenz-Asymmetrie in den Grenzen prädikativer Syntaxeme	37
<b>Ljubavs'ka Julija</b> Das Konzept <i>Gewinn</i> in den Grenzen der Konzeptosphäre <i>Business</i> (am Material aus der sowjetischen und heutigen ukrainischen Publizistik)	48
<b>Marynenko Iryna</b> Sprachkulturelle Besonderheiten des Humors in Odessa	57
<b>Mežov Oleksandr</b> Zweikomponentige Derivationen von Paradigmen einfacher Sätze in der heutigen ukrainischen Sprache	67
<b>Myslyva-Bun'ko Ivanna</b> Dynamik von Lexemen mit dem Wortstamm <i>art-</i> in der heutigen ukrainischen Sprache	75
<b>Monachova Tetjana</b> Izdryk-Nesterovyč "Summa": Suche nach einem neuen Multimedia-Genre	80
<b>Moskalenko Lilija</b> Russinisch-ukrainisch-russische Kontroversen: linguale und extralinguale Faktoren	86
<b>Moštah Jevhenija</b> Metaphorisierung neuen Wissens über die Welt in einer afrikanischen Traveloge in Anna Jaremenkos "Briefe vom Äquator"	96

<b>Omel'čuk Julija</b>	103
Fakenews in den ukrainisch- und englischsprachigen Medien	
<b>Pustovalova Vira</b>	110
Phraseologie der Essayistik bei Jurij Andruchovyč: Pragmatik der Transformation	
<b>Romanjuk Svitlana, Sanevs'ka Marta</b>	117
Die mit den Herrschenden Unzufriedenen: Slogans und Losungen der Revolution der Würde in der Ukraine vs Protestcodes in Polen	
<b>Sadova Larysa</b>	126
Spezifik femininer Substantivierung in orthodoxen Kirchendokumenten Wolhyniens im 19. Jahrhundert	
<b>Serebrjans'ka Iryna</b>	133
Das Diplom – Wissensgarantie oder sekundäre Angelegenheit: zur Verwendung des Begriffs am Beispiel der Sprache einer studentischen Internetzeitschrift	
<b>Syvokozova Viktorija</b>	138
Lexikografische Vorstellung der lexikalischen Semantik registrierter Einheiten im Wörterbuch der ukrainischen Sprache in 20 Bänden	
<b>Syvokozova Tetjana</b>	145
Semantische Zeitfolge der unbestimmten Dauer in den Denkmälern des ostpolessischen Dialekts im 17. bis 18. Jahrhundert	
<b>Tryfonov Roman</b>	153
Das Wort in der subjektiven Wahrnehmung Iryna Žylenkos	
<b>Ukrajinec' Ljudmyla</b>	161
Semantisch-pragmatische Transformationen des Vokals [u] im ukrainischen poetischen Diskurs des 20. bis 21. Jahrhunderts	
<b>Cholod'on Olena</b>	171
Das Verb als Instrument der Wiedergabe von Weltanschauung und Mentalität bei Dialektsprechern Ostpolessiens	



<b>Štandenko Uljana</b>	178
Das Funktionieren sakraler Konstruktionen in der altukrainischen Sprache des 17. Anfang 18. Jahrhunderts (Material der “Akten des Feldgerichts Poltava von 1668 bis 1740”)	
<b>Jastrems’ka Tetjana</b>	183
Dynamik der Wortnests mit der Höhenbezeichnung <i>-eepx-</i>	
<b>L I T E R A T U R</b>	
<b>Az’omov Viktor</b>	191
Buße bei der Abkehr von nationalen Vorsichtsmaßnahmen oder ‘ewiges Thema’ einer Tragödie verratener Gefühle? Analyse des Poems “Kateryna” Taras Ševčenkos (Methodologie ‘DASE’)	
<b>Antonovyč Svitlana</b>	205
Ukrainer in der Ukraine und außerhalb: ‘ohne Land’ unter ein Gesetz fallen	
<b>Astaf’jev Oleksandr</b>	211
Ukrainische Literaturwissenschaft im Ausland	
<b>Bilyk Halyna</b>	225
Frontales Schaffen von Borys Humenjuk: künstlerisch-ästhetische Koordinaten	
<b>Borodica Svitlana</b>	237
Problem der nationalen Selbstidentifikation des Helden im Romanepos “Ost” von Ulas Samčuk	
<b>Budnyj Vasyl’</b>	244
Ukrainische Moderne in der literarisch-kritischen Optik Ivan Franko: stilistische Typologie, Chronologie und Poetik	
<b>Buzov Anton</b>	253
Die existentielle Dimension in der Novellistik Vitalij Benders in der Nachkriegszeit	
<b>Vasylenko Vadym</b>	260
Totalitarismus und Generationen: der Roman “Hetsyman-Garten” von Ivan Bahrjanyj und die Erzählung “Rotunde der Mörder” von Todos’ Os’mačka	

- Vertij Oleksij** 269  
Fundamentale Grundlagen, Zeichen und Begrifflichkeit der ukrainischen Literaturwissenschaft in der Emigration
- Vertij Oleksij** 280  
Wie Tamara Hundorova und ihre Gleichgesinnten den Präsidenten verdummen (Zur Angelegenheit “Offener Brief zum Schutz der Ehre von Hryhorij Hrabovyč, und für eine Reform der Nationalen Taras Ševčenko-Prämie der Ukraine”)
- Hurduz Andrij** 288  
Strukturelle Dominanz der Mythopoetik im Roman von Alla Rohaško “Herbstliches Rondo einer Mondnacht”
- Hurduz Kateryna** 295  
Der Romandiskurs gegen den Krieg bei Erich-Maria Remarque und Oles’ Hončar
- Dančyšyn Nazar** 306  
Die Poesie von Ihor Kalyneč’, Hryhorij Čubaj und Roman Kudlyk als kreative Opposition zu den Grundlagen des sozialistischen Realismus
- Demčenko Alla** 315  
Nationale mystische Welt in der Sammlung “Das Leben Marias” von Serhij Žadan
- Dubrovs’kyj Roman** 321  
In zwei Welten: die bürgerliche Lyrik bei Halyna Hordasevyč in der Periode der ‘Stagnation’
- Koval’čuk Halyna** 330  
Der Melpomene-Rundtanz im Angesicht des Todes: Natalja Kuzjakina im Soloveč’kyj-Theater in den Jahren 1923–1937
- Kolesnyk Hanna** 339  
Das Haus als sakrales Zentrum im Roman “Der auf die Kreuzigung wartet” von Henry Lion Oldi
- Korivčak Ljudmyla** 347  
Gleichklang der Lyrik M. Černjavs’kyjs mit der Philosophie Artur Schopenhauers, Friedrich Nietzsches

<b>Korotjejeva Viktorija</b> Mythologem des Gartens in der Lyrik von Arsenij Tarkovs'kyj und Vasyl' Stus	354
<b>Krochmal'nyj Roman</b> Kohärenz der künstlerischen Figur – Ausdruck nationaler Identität im ukrainischen poetischen Text	363
<b>Lavrynovyč Lilija</b> “... wo das Wunder der Zeit herrscht”: ukrainische Lyrik zu Beginn des 21. Jahrhunderts unter dem Aspekt der Kategorie Temporalität	373
<b>Lens'ka Svitlana</b> Die Generation der “erschossenen Wiedergeburt” im Diskurs der Emigration: das künstlerische Schicksal von Anatol' Haks	384
<b>Malynovs'kyj Artur</b> Die Erzählung “Der Künstler” im Licht der Ševčenko- Vision des Petersburger Textes	393
<b>Marynenko Jurij</b> Die Ukrainistik Jurij Bojko-Blochins: Prioritäten der Rezeption	403
<b>Myronjuk Valentyna</b> Archetypische Figuren im Werk der Schriftsteller der “Pokuts'ka Trijka”	414
<b>Nabytovyč Ihor</b> Ethnopsychologie der Ukrainer in der literaturkritischen Rezeption von Darija Vikons'ka	424
<b>Nahornyj Jaroslav</b> Die literaturwissenschaftlichen Ideen bei Pavlo Bohac'kyj	432
<b>Pidopryhora Svitlana</b> Künstlerisches Experiment in der Literatur: zur Begriffsdefinition	447
<b>Prosalova Vira</b> Pavlo Bohac'kyj – Mykola Chvylyjovyj: Dialog der Autoren und der Texte	453

- Rajbedjuk Halyna** 461  
Nationszentristische Dominanten der  
literaturwissenschaftlichen Studien Jurij Šerechs
- Russova Vladlena** 472  
Ukrainisch-griechische Forschungen von Arkas
- Sajenko Valentyna, Hušča Pavlo** 478  
Das “Hollywood am Ufer des Schwarzen Meeres”  
im Leben und Werk Geo Škurupijs
- Svitlyc’ka Oksana** 491  
Zum Problem der Intermedialität in der Prosa  
Nina Bičujas
- Tkačuk Ruslan** 496  
Das Werk des Metropoliten Veljamyn Ruts’kyj “Examen  
obrony to iest odpis na script, oborona verificatij  
nazwany, w ktorym się zgromadzenie wilenskie zejścia  
ducha iustificuie, że nie popadło w sowitą winę, sobie  
zadana” im Kontext der Kirchenkrise in der Ukraine
- Tračuk Tetjana** 506  
Farbenreiche Perspektiven des künstlerischen Schaffens:  
Grenzen der Verwendung und der Modifikation durch  
den Autor (am Material der Novelle “Die Nymphe” von  
Ivan Franko)
- Firman Ol’ha** 511  
Selbstreflexion als Instrument nationaler Identität im  
Poem “Ohne Wurzel. Biographie einer Zeitzeugin” von  
Natalena Koroleva
- Cepkalo Tetjana** 516  
Die Interpretation des Mythologems des Mondes in der  
Poesie V. Holoborod’kos
- Čopyk Rostyslav** 524  
Reflexion über die Diskurskultur bei der Aushändigung  
der Nationalen T.H. Ševčenko-Prämie 2016 an Hryhorij  
Hrabovyč
- Švec’ Alla** 536  
“Aus der Markierung der Vergangenheit sich am  
Wahren, einer lebendigen Figur erfreuen...” (das Bild  
der Erinnerung bei Natalija Kobryns’ka in den Memoiren  
ihrer Zeitgenossen)

<b>Jablons'ka Natalija</b>	549
Besonderheiten in Genre und Stil der Prosa Volodymyr Danylenkos im Kontext der Prosaschule Kyjiv-Žytomyr	
<b>Jankov'ska Žanna</b>	557
Die Figur des Erzählers in der ukrainischen Kurzprosa der Epoche der Romantik	
<b>BILDUNG UND KULTUR</b>	
<b>Bojko Halyna</b>	567
Ukrainischlernen als Zweitsprache bei Kindern im Vorschulalter in einem französischsprachigen Milieu	
<b>Viničenko Bohdan</b>	576
Besonderheiten der Rezeption indischer Philosophie in der Ukraine in der zweiten Hälfte des 19. bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts	
<b>Kataoka Hiroši</b>	585
Vergleich zwischen der ukrainischen und japanischen Folklore beim Muster 'Leben und Tod'.	
<b>Ostapčuk Tetjana</b>	589
Die Repräsentation von Čornobyl' im amerikanischen Spielkino	
<b>Porchun Tetjana</b>	600
Die Verbreitung von Hippy-Fetisch unter Jugendlichen in der URSR und die offizielle Reaktion	
<b>Pryščenko Svitlana</b>	609
Rot in der Reklame: semiotische Transformationen visueller Muster	
<b>Čerems'kyj Kostjantyn</b>	618
Aktuelle Methoden der Erneuerung bei der Rezeption des epischen Erbes durch die ukrainische Gesellschaft	
<b>Ščehel's'kyj Valerij</b>	629
Spielpraxis bei den Podolen gemäß Kalender und Brauch: das Problem von Widerstand, Überleben und Wiedergeburt	

## GRUNDLAGEN DER UKRAINISCHEN NATIONALEN IDENTITÄT

- Bedlins'kyj Oleksij, Bedlins'kyj Volodymyr** 640  
Die funktionale Rolle der entlehnten und nichtnormativen Lexik: der psychologische Aspekt
- Boženko Anastasija** 649  
Herausbildung einer städtischen Identität der Bevölkerung in Charkiv in der zweiten Hälfte des 19. bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts
- Bryžyc'ka Svitlana** 656  
Taras Ševčenko und die Entwicklung einer nationalen Identität bei Ukrainern (zweites Viertel des 19. Jahrhunderts bis Mitte der 1920er Jahre)
- Horišna Halyna** 667  
Der suggestive Charakter der Poesie der Revolution der Würde
- Korž-Usenko Larysa** 680  
Contra spem spero: Selbstverwirklichung ukrainischer Frauen in Forschung und Lehre
- Kretov Pavlo, Kretova Olena** 691  
Medienkurs der Herrschenden und nationale Identität: symbolische Dimension eines neueren Mythos der Ukraine
- Kuz'menko Oksana** 701  
Erfahrung dramatischer Existenz im poetischen Werk ukrainischer Ostarbeiter (das Folklorekonzept 'Unfreiheit')
- Lukjanenko Oleksandr** 715  
Heiße Unterstützung des Kalten Krieges: Karikaturen aus Bildung und Politik in der Epoche der Destalinisierung (1953–1964)
- Nabok Maryna** 727  
Ethnoästhetik des Heldenhaften im ukrainischen Volksglauben und mündlich überlieferte Volksdichtung der Völker der Welt

<b>Tychovs'ka Oksana</b>	736
Die ethnopsychologische Basis kosmogener Mythen über die Entstehung der Welt aus dem Ei	
<b>Tuluzakova Ol'ha</b>	745
Aktualisierung der Lexik als Bekundung der nationalen Identität eines Ukrainers	
<b>Trač Nadija</b>	752
Krieg der Augenzeugen: Diskurs des russisch-ukrainischen Konflikts in der aktuellen ukrainischen Prosa	
<b>Šestopalova Tetjana</b>	768
Ausmerzung und Einpflanzung als Herausforderung und Faktor nationaler Identität (die kritische Methode Ju. Lavrinenkos)	
<b>Jakubovs'ka-Kravčuk Katažyna</b>	782
Zwischen Literatur und Journalistik – das Thema des Majdan	
<b>A N H A N G</b>	791
<b>T E I L N E H M E R D E R K O N F E R E N Z</b>	807

## З М І С Т

<b>Передмова</b>	24
<b>М О В А</b>	
<b>Близнюк Олександр</b> Твори Тараса Шевченка в англomовних та німецькомовних перекладах	26
<b>Кобченко Наталя</b> Періодизація вивчення синтаксичних зв'язків	32
<b>Костусяк Наталія</b> Валентна асиметрія в межах предикатних синтаксем	37
<b>Любавська Юлія</b> Концепт <i>Прибуток</i> у межах концептосфери <i>Бізнес</i> (на матеріалі радянської і сучасної української публіцистики)	48
<b>Мариненко Ірина</b> Лінгвокультурні особливості одеського гумору	57
<b>Межов Олександр</b> Двокомпонентні дериваційні парадигми простих речень у сучасній українській мові	67
<b>Мислива-Бунько Іванна</b> Динаміка лексем з основою <i>арт-</i> у сучасній українській мові	75
<b>Монахова Тетяна</b> Іздрік-Нестерович “Summa”: пошук нового мультимедійного жанру	80
<b>Москаленко Лілія</b> Русинсько-українсько-російські контрoверзи: лінгвальні і позалінгвальні чинники	86
<b>Моштаг Євгенія</b> Метафоризація нових знань про світ в африканському тревелозі Анни Яременко “Листи з Екватора”	96



- Омельчук Юлія** 103  
Фейкові новини в україно- та англomовному медіапросторі
- Пустовалова Віра** 110  
Фразеологія есеїстики Юрія Андруховича: прагматика трансформацій
- Романюк Світлана, Саневська Марта** 117  
Невдоволені владою: слогани і гасла Революції Гідності в Україні vs протести код у Польщі
- Садова Лариса** 126  
Специфіка жіночих іменувань у православних церковних документах Волині XIX ст.
- Серебрянська Ірина** 133  
Диплом – гарантія знань чи справа вторинна: реалізація поняття в мові студентського інтернет-журналу
- Сивокозова Вікторія** 138  
Лексикографічне представлення лексичної семантики реєстрових одиниць у словнику української мови в 20-ти томах
- Сивокозова Тетяна** 145  
Семантика часової наступності неозначеної тривалості у пам'ятках східнополіського говору XVII–XVIII cc.
- Трифонов Роман** 153  
Слово в суб'єктивному сприйнятті Ірини Жиленко
- Українець Людмила** 161  
Семантико-прагматичні трансформації голосного [y] в українському поетичному дискурсі XX–XXI cc.
- Холодзон Олена** 171  
Дієслівна лексика як засіб відтворення світогляду й ментальності діалектоносіїв Східного Полісся
- Штанденко Уляна** 178  
Функціонування сакральних конструкцій в староукраїнській мові кінця XVII – початку XVIII cc. (за матеріалами “Актів полтавського полкового суду 1668–1740 pp.”)

<b>Ястремська Тетяна</b>	183
Динаміка словотвірного гнізда з вершиною <i>-верх-</i>	
<b>ЛІТЕРАТУРА</b>	
<b>Азьомов Віктор</b>	191
Спокута відпадиння від національних оберегів чи ‘вічна тема’ трагедії зраджених почуттів? Аналіз поеми Тараса Шевченка “Катерина” в методології ДАСЕ	
<b>Антонович Світлана</b>	205
Українці в Україні та поза її межами: під знаком ‘безґрунтів’я	
<b>Астаф’єв Олександр</b>	211
Українське літературознавство в зарубіжному світі	
<b>Білик Галина</b>	225
Фронтowa творчість Бориса Гуменюка: художньо-естетичні координати	
<b>Бородица Світлана</b>	237
Проблема національної самоідентифікації героя в романі-епопеї “Ost” Уласа Самчука	
<b>Будний Василь</b>	244
Український модерн у літературно-критичній оптиці Івана Франка: стильова типологія, хронологія й поетика	
<b>Бузов Антон</b>	253
Екзистенційний вимір новелістики Віталія Бендера повоєнної доби	
<b>Василенко Вадим</b>	260
Тоталітаризм і генерації: роман “Сад Гетсиманський” Івана Багряного та повість “Ротонда Душогубців” Тодося Осьмачки	
<b>Вергій Олексій</b>	269
Основоположні підстави, ознаки та поняття українського еміграційного літературознавства	

<b>Вертій Олексій</b>	280
Як Тамара Гундорова та її однодумці обдурюють Президента (З приводу “Відкритого листа на захист честі Григорія Грабовича і за реформування Національної премії України ім. Т. Шевченка”)	
<b>Гурдуз Андрій</b>	288
Структурна домінанта міфопоетики роману Алли Рогашко “Осіннє рондо місячної ночі”	
<b>Гурдуз Катерина</b>	295
Антивоєнний романний дискурс Е.М. Ремарка й О. Гончара	
<b>Данчишин Назар</b>	306
Поезія Ігоря Калинця, Григорія Чубая та романа Кудлика як творча опозиція до засад соцреалізму	
<b>Демченко Алла</b>	315
Національний міфосвіт збірки Сергія Жадана “Життя Марії”	
<b>Дубровський Роман</b>	321
У двох світах: громадянська лірика Галини Гордасевич періоду ‘застою’	
<b>Ковальчук Галина</b>	330
Танок Мельпомени перед обличчям смерті: Наталя Кузякіна про Соловецький театр 1923–1937 років	
<b>Колесник Ганна</b>	339
Дім як сакральний центр у романі Г.Л. Олді “Той, що чекає на перехресті”	
<b>Корівчак Людмила</b>	347
Суголосність лірики М. Чернявського з філософією А. Шопенгауера, Ф. Ніцше	
<b>Коротєєва Вікторія</b>	354
Міфологема саду в ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса	
<b>Крохмальний Роман</b>	363
Когерентність художнього образу – виразник національної ідентичності в українському поетичному тексті	

- Лавринович Лілія** 373  
“...де діється чудо часу”: українська лірика початку XXI ст. в аспекті категорії темпоральності
- Ленська Світлана** 384  
Генерація “Розстріляного Відродження” в еміграційному дискурсі: творча доля Анатолія Гака
- Малиновський Артур** 393  
Повість “Художник” у світлі Шевченкової візії петербурзького тексту
- Мариненко Юрій** 403  
Україністика Юрія Бойка-Блохіна: пріоритети рецепції
- Миронок Валентина** 414  
Архетипні образи у творчості письменників “Покутської трійці”
- Набитович Ігор** 424  
Етнопсихологія українців у літературно-критичній рецепції Дарії Віконської
- Нагорний Ярослав** 432  
Літературознавчі ідеї Павла Богацького
- Підопригора Світлана** 447  
Художній експеримент в літературі: до дефініції поняття
- 453
- Просалова Віра**  
Павло Богацький – Микола Хвильовий: діалог авторів і текстів
- Райбедюк Галина** 461  
Націєцентричні доміанти літературознавчих студій Юрія Шереха
- Руссова Владлена** 472  
Українсько-грецькі студії Аркасів
- Саєнко Валентина, Гуша Павло** 478  
“Голлівуд на березі Чорного моря” в житті і творчості Гео Шкурупія

<b>Світлицька Оксана</b> Проблема інтермедіальності у прозі Ніни Бічуї	491
<b>Ткачук Руслан</b> Твір митрополита Велямина Рутського “Examen Oborony to iest odpis na script, oborona werificatij nazwany, w ktorым się zgromadzenie wilenskie zejścia ducha iustificiue, że nie popadło w sowitą winę, sobie zadana” в контексті церковної кризи в Україні	496
<b>Трачук Тетяна</b> Барвописні перспективи художнього твору: межі узусу та авторської модифікації (на матеріалі новели Івана Франка “Мавка”)	506
<b>Фірман Ольга</b> Саморефлексія як засіб національного самоозначення в повісті “Без коріння. Життєпис сучасниці” Наталени Королевої	511
<b>Цепкало Тетяна</b> Інтерпретація міфологеми місяця в поезії В. Голобородька	516
<b>Чопик Ростислав</b> Міркування з приводу дискусії довкола висунення Григорія Грабовича на здобуття Національної премії ім. Т.Г. Шевченка 2016 року	524
<b>Швець Алла</b> “Із мраки минулого вичарувати ясну, живу постать...” (мемуарний образ Наталії Кобринської у спогадах її сучасників)	536
<b>Яблонська Наталія</b> Жанрово-стильові особливості прози Володимира Даниленка в контексті київсько-житомирської прозової школи	549
<b>Янковська Жанна</b> Образ оповідача в українській короткій прозі періоду романтизму	557

## ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА

- Бойко Галина** 567  
Навчання української мови як другої дітей дошкільного віку у франкомовному середовищі
- Вініченко Богдан** 576  
Особливості рецепції індійської філософії в Україні у другій половині XIX ст. – першій половині XX ст.
- Катаока Хіросі** 585  
Порівняльний аспект образу “життя та смерті” в українському та японському фольклорі.
- Остапчук Тетяна** 589  
Репрезентація Чорнобиля в американському ігровому кіно
- Порхун Тетяна** 600  
Поширення фетишів хіппі серед молоді УРСР і офіційна реакція
- Прищенко Світлана** 609  
Червоний колір у рекламі: семіотичні трансформації візуальних образів
- Черемський Костянтин** 618  
Сучасні методики відновлення сприйняття епічної спадщини в українському суспільстві
- Щегельський Валерій** 629  
Календарно-обрядова ігрова практика подолян: проблема протистояння, виживання та відродження
- ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**
- Бедлінський Олексій, Бедлінський Володимир** 640  
Функціональна роль запозиченої та ненормативної лексики: психологічний аспект
- Боженко Анастасія** 649  
Формування міської ідентичності харків’ян у другій половині XIX – на початку XX cc.

- Брижицька Світлана** 656  
Тарас Шевченко і розвиток національної ідентичності українців (друга чверть XIX ст. — середина 20-х рр. XX ст.)
- Горішна Галина** 667  
Сугестивний характер поезії Революції Гідності
- Корж-Усенко Лариса** 680  
Contra spem spero: самореалізація українських жінок у науковій і викладацькій діяльності
- Кретов Павло, Кретова Олена** 691  
Медійний дискурс влади та національна ідентичність: символічний вимір новітнього міфу України
- Кузьменко Оксана** 701  
Досвід драматичного буття в поетичній творчості українських остарбайтерів (фольклорний концепт ‘неволя’)
- Лук’яненко Олександр** 715  
Гаряча підтримка холодної війни: освітянські політичні карикатури доби десталінізації (1953–1964)
- Набок Марина** 727  
Етноестетика героїчного в українських народних думках та усній народній поетичній творчості народів світу
- Тиховська Оксана** 736  
Етнопсихологічне підґрунтя космогонічних міфів про створення світу з яйця
- Тулузакова Ольга** 745  
Актуалізація лексики як вияв національної ідентичності українця
- Трач Надія** 752  
Війна очевидців: дискурс російсько-українського конфлікту в сучасній українській прозі

<b>Шестопалова Тетяна</b>	768
Викорінення і вкорінення як виклик і чинник національної ідентичності (критичний метод Ю. Лаврінєнка)	
<b>Якубовська-Кравчик Катажина</b>	782
Між літературою та журналістикою. Тема Майдану	
<b>Д О Д А Т К И</b>	791
<b>ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ</b>	807



## Vorwort

Als die Internationale Wissenschaftliche Internetkonferenz ‘Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen’ im Jahre 2010 ins Leben gerufen wurde, stellte sie insbesondere aufgrund ihrer virtuellen Anlage eine Besonderheit dar. Inzwischen hat sie vom 27. – 30. Oktober 2016 bereits zum siebten Mal stattgefunden, und es spricht wohl für sich, daß die Zahl derjenigen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, die sich um die Teilnahme an der VII. Konferenz beworben hatten, einen neuen Höchststand erreicht hat. Von Anfang an war es ein wichtiges Anliegen der Konferenz, insbesondere jüngeren Fachleuten ein zeitgemäßes Forum zu bieten, um sich ungehindert und dabei ohne besonderen Reiseaufwand über die vielfältigen und aktuellen Themen der ukrainischen Sprache, Literatur, Kultur und Bildung international wissenschaftlich auszutauschen. Die VII. Konferenz konnte die wichtige Rolle erfolgreich fortsetzen, die auch bereits alle ihre Vorgänger gespielt haben, nämlich einen maßgeblichen und aktiven Beitrag zur weiteren Stärkung der Ukrainistik im gesamten europäischen Wissenschaftsraum zu leisten.

Neben der bereits 2014 eingeführten Kategorie ‘Grundlagen der ukrainischen nationalen Identität’ wurde in der VII. Konferenz als neue Sektion ‘Ukrainisch als Fremdsprache’ angeboten, die zusätzliche interessante Möglichkeiten für den internationalen Wissenschaftsdialog eröffnen und zum Motor zahlreicher gemeinsamer Projekte werden soll. Als Instrument der Förderung und der Koordination solcher internationaler Forschungsprojekte wurde im August 2016 zum 25. Jahrestag der Unabhängigkeit der Ukraine am Institut für Slavische Philologie der LMU München das ‘Internationale Zentrum für Ukrainisch als Fremdsprache’ eröffnet; das Zentrum soll, ebenso wie die neue Sektion der Konferenz, eine virtuelle Brücke sein, die eine Vielzahl Interessierter verbindet, um das Ukrainische als Fremdsprache und somit die ukrainische Kultur in der Ukraine, in Europa und in vielen anderen Ländern zu unterstützen und zu fördern.

Gemeinsam mit der Tradition der Konferenzsammelbände verdienen die Podiumsveranstaltungen besondere Aufmerksamkeit, die nach den Konferenzen an der LMU München stattfinden. Sie resümieren die Arbeit jeder Konferenz und präsentieren traditionsgemäß diejenigen Autoren, die als Gewinner des Wettbewerbs um den besten Vortrag eingeladen werden. Gast des Podiums zur VII. Konferenz am 22. Juni 2017 war Dr. Nadija Trač, Dozentin des Lehrstuhls für Ukrainisch der Nationalen Universität ‘Kyjiv-Mohyla-Akademie’ und Postdoc der Justus-Liebig-Universität Gießen mit ihrem Vortrag ‘Maidan Language as a Mirror of Identities’.

Für die ebenso routinierte wie sorgfältige Vorbereitung und für die erfolgreiche Durchführung der Konferenz, besonders aber auch für die Erstellung dieses Sammelbandes, gebührt nun bereits zum siebten Mal ganz besonderer Dank Dr. Olena Novikova, die von Peter Hilkes und Olena Bader unterstützt wurde. Unser Dank gilt auch dem Verlag *readbox unipress*, der die Konferenzbände in eine eigene Reihe aufgenommen hat, sowie der Abteilung *Open Publishing LMU*. Nicht zuletzt danken wir natürlich allen Konferenzteilnehmern und freuen uns auf die geplante Fortführung der Virtuellen Konferenz der Ukrainistik im Herbst des nächsten Jahres.

Prof. Dr. Ulrich Schweier  
 Institut für Slavische Philologie  
 Ludwig-Maximilians-Universität München.

## Передмова

Коли у 2010 році ідея Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції ‘Діалог мов – діалог культур. Україна і світ’ втілювалася в життя, її віртуальний формат являв собою щось незвичайне. Проте, 27–30 жовтня 2016 року вона була успішно проведена вже всьоме. Сам за себе говорить і той факт, що кількісь науковців, які зареєструвалися до участі в ній, досягла нового максимуму. Головним прагненням конференції з моменту її заснування було створення, передусім для молодих дослідників, сучасного міжнародного наукового форуму для обговорень різноманітних актуальних проблем української мови, літератури, освіти й культури у форматі без додаткових перешкод та поїздки на далекі відстані. Важливість VII-ої конференції так само, як і всіх попередніх, полягає в тому, що їй вдалося зробити значний внесок у подальше зміцнення україністики в загальноєвропейському науковому просторі.

Разом з категорією ‘Основи української національної ідентичності’, яка була започаткована в 2014 році, на VII-ій конференції запропоновано нову секцію - ‘Українська мова як іноземна’. Вона відкриває додаткові цікаві можливості і має стати в майбутньому двигуном для численних спільних проєктів. Як інструмент для підтримки та координації таких міжнародних дослідницьких проєктів у серпні 2016 року до 25-річчя Дня Незалежності України в Інституті слов’янської філології був відкритий ‘Міжнародний центр української мови як іноземної’. Цей Центр, так само, як і нова секція на конференції, має бути віртуальним мостом, який поєднає всіх зацікавлених для підтримки й поширення української мови як іноземної, а разом з нею й української культури в Україні, Європі та багатьох інших країнах світу.

Поруч із щорічниками наукових доповідей конференції на особливу увагу заслуговують засідання круглого столу, які проводяться в Мюнхенському Університеті Людвіга-Максиміліана. Тут підводяться підсумки роботи кожної конференції і, за традицією, сюди запрошуються автори-переможці конкурсу на кращу доповідь. Гостею круглого столу VII-ої конференції 22 червня 2017 року була доцент кафедри української мови Національного Університету ‘Києво-Могилянська академія’, докторант Інституту славістики Гіссенського університету імені Юстуса Лібіха д-р Надія Трач з доповіддю ‘Мова Майдану як дзеркало ідентичності’.

За бездоганну роботу з підготовки й успішне проведення конференції та окремо за підготовку щорічника на особливу подяку вже всьоме заслуговує др. Олена Новікова. За підтримку проєкту ми висловлюємо подяку Петеру Гількесу та Олені Бадер. Ми дуже вдячні також видавництву *readbox unipress* та відділу публікацій *Open Publishing LMU* за те, що наші щорічники виходять окремою серією. Проте, насамперед, ми широко вдячні всім учасникам конференції та з радістю очікуємо запланованого продовження Інтернет-конференції з україністики восени наступного року.

Проф. д-р Ульріх Швасер  
 Інститут слов’янської філології  
 Університету Людвіга-Максиміліана Мюнхен

## ТВОРИ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В АНГЛОМОВНИХ ТА НІМЕЦЬКОМОВНИХ ПЕРЕКЛАДАХ

*Олександр Близнюк*  
(Україна)

*У статті проводиться короткий аналіз проблем перекладу художньої літератури, зокрема творчості Тараса Шевченка. Висвітлені основні труднощі у процесі перекладу: історичний та національний колорит, безеквівалентна лексика, збереження ідіостилю та звучання оригіналу.*

*Ключові слова: переклад, Тарас Шевченко, колорит, безеквівалентна лексика.*

## WORKS OF TARAS ŠEVČENKO IN ENGLISH AND IN GERMAN TRANSLATIONS

*Oleksandr Blyznychuk*

*The article gives a brief analysis of the problems of artistic translation of poetic literature, in particular the works of Taras Ševčenko. The article also covers basic difficulties and dilemmas during the process of translation: historical and national color, non-equivalent vocabulary, saving the individual style and sound of the original.*

*Keywords: translation, Taras Ševčenko, color, non-equivalent vocabulary.*

Завдяки перекладам польською, словацькою, чеською, болгарською, німецькою, англійською, іспанською, японською, китайською, бенгальською та іншими мовами творчість Т. Шевченка стала відомою у всьому світі. У зв'язку з цим постала й проблема адекватної передачі його тексту як в теоретичному, так і в практичному планах, яка тісно пов'язана із загальними проблемами стилістики. Якщо звичайний переклад виконує здебільшого інформативну роль, відтворюючи зміст тексту оригіналу засобами іншої мови, то художній переклад (а тим паче поетичний) має виконувати незрівнянно більше функцій: від культурної та духовної до історичної та етнографічної. Така різниця зумовлена перш за все функціональним навантаженням самого художнього твору.

На загальну сутнісну проблему донесення послання, яке заклав у художній твір автор, вказували І.П. Зайцева та О.В. Таранова: “Художня література займає особне місце серед інших видів мистецтв. На відміну від музики та малярства, які впливають на людей різних національностей безпосередньо через зір і слух, що притаманні всім здоровим людям, твір художньої літератури інколи стикається зі значними перешкодами на шляху до свого читача, якщо цей читач є носієм іншої мовної системи, ніж автор твору” (Зайцева, Таранова 2011, 25).

Це ж стосується і перекладів творів Т. Шевченка, адже в них перекладачі прагнуть відкрити певну життєву правду, важливу для людини. Завдання перекладача, в такому разі, полягає у донесенні до читача всього того, що Т. Шевченко заклав в основу свого твору, визначальною складовою якого є зміст, тобто надзмістове інтенціонально-ідеологічне його значення. Тому художній переклад творів Т. Шевченка, як і взагалі художній переклад, вимагає

не тільки передачі змісту літературного твору з однієї мови на іншу, але й має донести закладений у тексті український культурний та національний колорит. Таким чином на перекладача лягає неабияка відповідальність, адже художній переклад переростає у процес міжнаціональної взаємодії культур.

Але ж поетичний текст, несе в собі не тільки змістовну складову, а й емоційну, історичну, культурну, навіть мелодійну та інші складові. Тому для перекладачів поетичних творів Т. Шевченка їхня перекладацька місія виявляється ще більш складною, адже вони повинні зберегти також і невлловиму мелодику та звучання його першотвору.

При трансформації першотвору іншою мовою вправний перекладач змушений ретельно зберігати бездоганну художню форму оригіналу, намагатися адекватно донести до іншомовного читача соціальні, історичні та політичні аспекти проблематики творів, відтворювати тема-ремаітичні та стильові наголоси, підвести читача до всеосяжного різноманіття почуттів першотвору. Перекладач поетичних творів сам повинен бути вправним поетом: доречно підбирати риму та потрапляти в розмір, не спотворюючи змісту оригіналу та обходячись лише незначними додаваннями чи перестановками. Відтворення іншою мовою творів такого поета, як Т. Шевченко покладає на перекладачів величезну відповідальність, адже знайомство багатьох іноземних читачів з українською культурою та літературою починається саме з його творчості.

Переклад поезій набагато складніший також і через неспівпадіння граматики, фонетики та синтаксису різних мов.

М. Бажан, пишучи про тяжкі повинності перекладача, говорив, що процес перекладу сповнений внутрішніх творчих сумнівів і суперечностей. І не дивно, адже більшість читачів не сприймають прочитаний ними твір як переклад. Вони асоціюють його з оригіналом, формують своє враження про автора, його стиль та ідею твору, керуючись тільки перекладом. Відповідальність перекладача художньої літератури неабияка і вона зростає пропорційно таланту та майстерності самого творця оригіналу. Письменники національного масштабу, історичні та духовні лідери націй, такі, як Т. Шевченко, створюють надзвичайно складні твори з точки зору емоційності, глибини змісту, багатшаровості ідей, багатогранності проблематики, метафоричності, національного колориту. Саме тому його художні послання захоплюють серця співвітчизників, а перекладачі беруть на свої плечі тягар надзвичайно важкої майже нездійсненої місії: відтворити те саме враження, той самий ефект і донести його без втрат до іншомовного реципієнта. Не дивно, що лише найвідважніші з перекладачів знаходять в собі силу та снагу, щоб нести на своїх плечах таку відповідальність. Для адекватного перекладу творів Т. Шевченка перекладач повинен ознайомитися із історичними документами, коментарями та науковими дослідженнями самих творів, а також надати при перекладі певну інформацію читачеві у вигляді коментарів та зносок задля повноцінного сприйняття творчості та ідей письменника іншомовним читачем.

Неординарним завданням постає передача ритміко-інтонаційного звучання творів флективної української співучої мови аналітичною англійською мовою, чи рідкою обтяженою незвичними синтаксичними конструкціями німецькою мовою, чи навіть дуже несхожою китайською. Іноземні та українські поети-перекладачі

неодноразово висловлювались щодо невдячності та надзвичайної складності поетичного перекладу. Не багатьом поетам-перекладачам вдається зберегти оригінальне звучання першотвору, як це, наприклад, вдалося відомій англійській перекладачці Вірі Річ:

All, alone, all alone  
Like a stem sere, unwanted;  
The Lord gave me no luck,  
Nor good fortune granted.

Ой одна я, одна,  
Як билиночка в полі,  
Та не дав мені бог  
А ні щастя, ні долі.

Поетичний переклад займає окрему нішу перекладознавства. Лінгвісти виокремлюють чіткі структури та створюють специфічну методологію, аби полегшити поетам-перекладачам їхнє нелегке завдання. Вони зводили результати своїх досліджень у чіткі вказівки та поради, як, наприклад, І. Прушковська: “Усталена практика створення віршових перекладів передбачає дотримання трьох відповідностей: еквілінеарності – відповідності строф і рядків, еквіметричності – дотримання системи чергування наголошених і ненаголошених груп складів – стоп, еквіритмічності – дотримання ритміки – хвилеподібної зміни способів організації вірша” (Прушковська 2011, 3).

Звучання, мелодика, побудова, навіть довжина слів та розташування наголосу у різних мовах відрізняється досить кардинально і нас зовсім не дивує той факт, що багатьом перекладачам творів Т. Шевченка доводиться жертвувати деякими особливостями поетичного першотвору заради збереження більш важливих аспектів: ідеї, змісту чи культурного враження. На відміну від суджень багатьох читачів, що відтворення тексту оригіналу іншою, навіть близькоспорідненою мовою (звичайно ж ми маємо на увазі переклад), здійснюється не шляхом механічного підставлення лексичних чи граматичних відповідників. Завдання слів добраних перекладачем в процесі художньої інтерпретації полягає в донесенні змісту до читача та у здатності впливати на внутрішній стан того, хто його сприймає.

Образну, художню цілісність твору формують різноманітні художні засоби та асоціації, що відкривають здатність звичних предметів побуту виразити духовну сутність людського буття. У зв’язку з цим набуває значення розуміння суті художньої цілісності, взаємозв’язку тексту і художнього твору, бо “текст не охоплює твір у його повноті” (Гиришман 1991, 8). Саме цей факт і є головною проблемою кожного перекладача творів Т. Шевченка. Адже він має розкрити прихований зміст тексту, який заклав у нього автор, та передати його засобами іншої мови, чим донести до читача головну ідею, закладену Кобзарем, не змінивши її. Але внутрішній зміст твору може пережити певні зміни навіть до того, як він потрапляє на стіл перекладача, адже “упродовж свого існування в історичному контексті твір змінює свій сенс, дещо втрачаючи з реалій свого часу в силу того, що ці реалії перестають бути зрозумілими нащадкам” (Червінська 2001, 18). Чим більше часу пройшло з моменту написання твору, тим сильніше на

перекладацьку діяльність пливає часовий фактор, тому перекладачеві необхідно взяти на себе функцію об'єднуючої ланки не тільки між двома мовами, але й між двома культурами та історичними епохами. Перекладач повинен бути не тільки знавцем двох мов, але й істориком та етнографом. Правильне та коректне розуміння тексту досягається заглибленням в історичний період життя письменника та у його зв'язок з описаними у творі подіями. Незважаючи на думку, що художні твори проносять свою актуальність для читачів крізь товщу віків, певної діахронічності уникнути неможливо. З часом відбувається певна зміна понять, зміщення акцентів та соціальних пріоритетів. Завдання перекладача, який займається їх потрактуванням, полягає у тому, щоб уникнути значного зміщення чи перекручування акцентів та ідейних складових першотвору. Особливо це стосується творів Т. Шевченка, який жив та творив у історичний час, що охоплює значимий період розвитку суспільної свідомості українців. Для передачі історичності та колориту його поезій перекладачі часто вдаються до вживання анахронізмів мови перекладу, аби підкреслити різницю між теперішньою та минулою епохою, як у нижченаведеному уривку перекладу (Івана Франка) твору “Кавказ” (оригінал дуже насичений нині маловживаними словами) було вжито застаріле німецьке слово “Kerker”:

Doch wir sind aufgeklärt ja schon,  
Wir lesen Gottes hehre Worte  
Und von des tiefsten Kerkers Pforte  
Bis zu dem golden-hohen Thron  
Sind wir bald Bettler, bald Spion.

Інтерпретатори часто зберігають вжиті у першотворі історизми, навіть коли це впливає на перше лексико-семантичне сприйняття тексту. Під час першого ознайомлення читач сприймає емоційний та історичний імпульс, а за точним лексичним розумінням він вже звертається до зноски чи посилання.

Звичайно ж при згадуванні історичного колориту мова йде про історичні реалії – це не специфічна група, і її можна розглядати лише за приналежністю до певної історичної епохи. Переклад історичних реалій полягає у передачі історичної забарвленості цих слів на додачу до їхнього матеріального змісту та іншим видам конотації. Твори Т. Шевченка насичені описами побуту, соціального життя людей та історичних подій періоду XVII–XIX сс., а отже і реаліями та власними назвами, що стосуються цієї історичної епохи України. Саме ця історична забарвленість створює ту надзвичайну ‘атмосферність’ поетичних творів Кобзаря, яка занурює нас у життя українського народу, його переживання, його боротьбу. І саме ця ‘атмосферність’, яка є не чим іншим як історичним колоритом, створює своєрідний виклик для перекладача.

Не всі перекладачі, на жаль, намагаються зберегти цю атмосферність. Деякі інтерпретатори йдуть шляхом найменшого спротиву, замінюючи деякі історичні реалії на більш знайомі та зрозумілі іншомовному перекладачеві лексичні одиниці.

Власні назви та імена належать до реалій певної мовної культури, відрізняючи її від інших. Вони називають об'єкт думки (надуманий чи дійсний), особу чи місце, єдине та неповторне в своєму роді. Носії цієї культури мають щодо реалій деякі фонові знання та асоціації, котрі на певному етапі міжмовних

контактів можуть бути відсутніми в носіїв іншої мови. Тому при відтворенні чи перекладі таких назв-реалій, виникає, з одного боку, необхідність підкреслити особливий національний колорит чи унікальність цих назв, а з іншого — за необхідності небагатослівно передати й асоціації, властиві для носіїв цієї мовної культури. Більшість перекладачів зберігають оригінальне звучання власних назв, без змін чи з незначними змінами, вводячи їх до тексту перекладу.

Dann singt er traurig,  
wie der Russe

Die Sitscha einst zerstöret hat.

Або, щоб те знали,  
Тяжко-важко заспіває,  
Як Січ руйнували.

Вицнаведений уривок перекладу німецькою мовою вірша Т. Шевченка “Перебендя” вийшов із-під пера майстерного перекладача та поета Івана Франка. Цей переклад також є прикладом адаптації змісту першотвору для якнайкращого розуміння та сприйняття іншомовним читачем. В оригіналі поет не конкретизував нападників, адже кожен українець змалечку знає, хто саме зруйнував козацьку твердиню. Перекладач взяв до уваги те, що пересічний німецькомовний читач не знайомий настільки близько та докладно з історією України, тому ввів у переклад уточнення.

Яскравого історичного колориту творам надають імена історичних фігур та титули, що давно вже вийшли з ужитку.

Саме послугованнями титулами підкреслює, що події творів Т. Шевченка розгортаються у імперські часи, наразі ж люди звикли до нових суспільних порядків і до того, що аристократичні титули вже не мають ваги.

Von Blut und Tränen ganze Läufen,  
Um aller Zaren Durst zu lindern,  
Mit Kindern sie und Kindeskindern  
In Witwentränen zu ersäufen!

А сліз, а крові? Напоїть  
Всіх Цариків би стало...  
З дітьми і внуками, втопить  
В сльозах вдовиці і дівочих.

Знову ж таки ми спостерігаємо на цьому прикладі з поеми “Кавказ”, що не завжди засоби іншої мови дозволяють зберегти звучання першотвору. Тому на перший план висувається зміст тексту його образне та емоційне навантаження. Для цього перекладач Іван Франко не просто підшукує відповідну одиницю в мові перекладу, а поняття, яке матиме те саме емоційно-експресивне забарвлення та асоціативні зв'язки.

Неабиякої перекладацької майстерності вимагає передача безеквівалентної лексики. Під час перекладу вірша Т. Шевченка “Русалка” це продемонструвала відома перекладачка Віра Річ. Найлегшим варіантом для перекладача було б використати один з англійських аналогів mermaid, water nymph або pixie. Але ж замість цього Віра Річ транслітерувала слов'янське слово ‘русалка’.

Swim away as a russalka

Tomorrow in the night-time  
 I'll come out to roam with him,  
 You'll tickle him, sprightly!

Надзвичайно проникним, емоційним і тому важливим до перекладу був “Кавказ”. Але саме цей твір, як ми вже зауважили у попередніх прикладах, був важким з точки зору перекладу. Особливо очевидна у ньому концентрація безеквівалентної лексики. Іван Франко, перекладаючи цей твір, якомога точніше передавав колорит, тому у німецькомовному тексті перекладу він зберіг слова “степ”, “сакля” та “чурек” і навіть додав слово “курган”:

Mit Liebestränen nimmst du's an  
 Und lispelst still die Wort' für dich,  
 Erinnerst dich an den Kurhan,  
 An Steppen, Berge und an mich!  
 Tschurek und Sakla – dein Revier,  
 Sind nicht geschenkt und nicht erbeten,  
 Und niemand – glaub's nur – raubt sie dir  
 Und niemand schmiedet sie in Ketten.

В одному з найкращих англomовних перекладів цього твору, який виконала відома перекладачка Віра Річ, ми спостерігаємо зовсім іншу картину. Слово “степ” отримало у якості еквівалента найближче за значенням англійське слово “plain”. Слова “сакля” та “чурек” були замінені на шотландські еквіваленти, що звичайно створює певне відчуття незвичності лексичних одиниць у англomовного читача, але знищує той неповторний присмак кавказького духу.

Bannock and croft are all your own;  
 They were not alms, were not a gift,—  
 No one will seize them for his own,  
 Clap you in chains and drag you off.

You will read them to the end,  
 Recalling quietly,  
 The heroes' graves, the plains, the hills,  
 The land you loved—and me.

Але ми не можемо не зауважити, що за звучанням, мелодикою та ритмом англomовний варіант більш наближений до оригіналу.

Як бачимо, переклад поетичних творів Т. Шевченка стає справжнім викликом навіть для наймайстерніших з перекладачів, таких як Іван Франко та Віра Річ, адже завжди постає дилема: зберегти зміст, ідею та колорит першотвору, чи надати більшу перевагу збереженню оригінального звучання, емоційного ритму. Ці два названі перекладачі впоруються із цим надзвичайно професійно, тому ми і звернули на них увагу.

Гиршман, М.М. (1991). *Литературное произведение. Теория и практика анализа*. Москва. С. 160.

Зайцева, І.П., Таранова, О.В. (2011). *Автопереклад Володимира Набокова як феномен перекладу художньої літератури (на прикладі роману “Лоліта”)* Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка № 16, Ч. I, 2011. С. 227.



Прушковська, І. (2011). *Відтворення поезики шевченкового слова в турецькомовних перекладах*, Харків 2011. С. 7.

Червінська, О. В. (2001). *Рецептивна поезика*. – Чернівці: Рута, 2001. С. 56.

## ПЕРІОДИЗАЦІЯ ВИВЧЕННЯ СИНТАКСИЧНИХ ЗВ'ЯЗКІВ

*Наталія Кобченко*

(Україна)

*У статті запропоновано періодизацію дослідження синтаксичного зв'язку з моменту появи перших слов'янських граматики до сьогодні. З огляду на домінуючі принципи аналізу обґрунтовано виокремлення п'яти історичних етапів у становленні теорії синтаксичного зв'язку.*

*Ключові слова: синтаксичний зв'язок, граматики, історія синтаксису, періодизація.*

## PERIODIZATION

## OF THE SYNTACTIC CONNECTIONS RESEARCHING

*Natalja Kobčenko*

*The paper deals with the periodization of the syntactic connections researching from the time of the first Slavic grammars appearance till today. Five historical periods of the syntactic connections theory formation are distinguished according to dominant principles of the analysis.*

*Keywords: syntactic connection, grammar, history of syntax, periodization.*

Проблема синтаксичного зв'язку постала разом із виформуванням синтаксису в окремий розділ мовознавства, адже ще на початках його усвідомлювали як учення про закони й механізми сполучення слів. Попри тривалі й активні пошуки граматикистів, говорити про існування цілісної теорії синтаксичних зв'язків зарано, оскільки певні їхні різновиди ще потребують наукового осмислення. Викінченню теорії синтаксичного зв'язку сприятиме не лише з'ясування сутності недосліджених його типів, а й своєрідний опис історії досліджень у цій галузі.

З огляду на це мета розвідки – спроба укласти періодизацію становлення теорії синтаксичного зв'язку від часів появи перших слов'янських граматики (XVII ст.) до початку XXI ст. Наголосимо, що джерелами формування цієї теорії розглядаємо праці як українських, так і російських науковців, адже з відомих історичних причин тривалий час українська лінгвістика розвивалася у взаємодії з російською.

Загалом в арсеналі сучасної лінгвістики є чимало історіографічних розвідок, які відбивають розвиток граматичної думки в Україні. Однією з перших є праця Г. Ягича “Історія слов'янської філології”, у якій з-поміж опису діяльності й здобутків видатних постатей у галузях слов'янського мовознавства, літературознавства та етнографії висвітлено концепцію та наукову вагу граматики М. Смотрицького (Ягич 1910, 28–32), схарактеризовано синтаксичні дослідження О. Потебні (Ягич 1910, 550–556), подано огляд українських

граматик “малоруських друзів Міклошича” – М. Осадци, О. Огоновського, Є. Желехівського та О. Партицького (Ягич 1910, 759–763). У монографії В. Німчука (Німчук 1985) проаналізовано граматики, що побутували протягом XIV–XVII cc. на теренах України, а також граматику І. Ужевича, яка, хоч і була невідома тогочасним українцям, є цінною пам’яткою вітчизняної лінгвістики. Попри те, що стиль викладу в книгах М. Жовтобрюха (Жовтобрюх 1991) та С. Бевзенка (Бевзенко 1991) витриманий у дусі радянської ідеології, вони дають досить цілісне уявлення про розвиток української лінгвістики загалом і граматики зокрема та містять бібліографію, за якою цей розвиток можна простежити ґрунтовніше. Ю. Шевельов, окреслюючи історію української граматичної думки, виокремив такі напрями й школи: опис мови церковного ритуалу (XV–XVIII cc.); панування церковної традиції (початок XIX ст.); утвердження філософсько-раціоналістської граматики (романтичний принцип) (друга половина XIX ст.); позитивістсько-порівняльний напрям, сформований під впливом ідей Ф. Міклошича, та школа О. Потебні (кінець XIX ст. – початок XX ст.); поєднання романтичного та пуристичного принципів (1917–1933); структурна лінгвістика (початок 30-х рр. XX ст.) (Shevelev 1989). Г. Мацюк обґрунтовує існування в українській лінгвістиці XIX ст. галицької нормативно-граматичної школи (Мацюк 2004). У студії Г. Бідера здійснено аналітичний огляд граматик української мови, що були видрукувані в Галичині й на Буковині протягом 1850–1918 рр. (Бідер 2006).

Що ж стосується формування теорії синтаксичного зв’язку, то натрапляємо лише на окреслення витоків деяких російських термінів цієї галузі (Попова 1974) та на поодинокі екскурси в історію опрацювання окремих типів і форм цього феномену (Ведерников 1960; Слинко 1994). Схематичне уявлення про розвиток цієї теорії протягом XX ст. можна скласти за статтею Н. Патроевої, яка, формулюючи проблеми типології синтаксичного зв’язку, побіжно зауважує про час появи досліджень деяких його різновидів (Патроева 2008). Між тим, спеціальні праці, у яких би було докладно висвітлено історію становлення синтаксичного зв’язку в слов’янському мовознавстві, наскільки нам відомо, відсутні.

Зважаючи на те, що в описуваній галузі склалися, канонізувалися й змінювалися певні наукові підходи, набували статусу аксіом, а потім були переглянуті певні концепції, є підстави говорити про періодизацію дослідження синтаксичних зв’язків. Окреслена тут періодизація не збігається з періодизацією становлення української граматичної думки, яку уклав Ю. Шевельов (Shevelev 1989), та із загальною періодизацією розвитку українського мовознавства, яку запропонував С. Бевзенко (Бевзенко 1991, 13), з двох причин: по-перше, вона охоплює довший історичний проміжок, по-друге, її об’єкт вужчий, а формування окремої теорії певної науки протікає в часі по-іншому, ніж поступ цієї науки загалом. Отож, розвиток теорії синтаксичних зв’язків відбувався за такими етапами:

1. XVII–XVIII cc. – зародження теорії синтаксичних зв’язків. Протягом цього часу було видано низку граматик: “Адельфотес. Грамматіка доброглаголиваго еллино-словенскаго языка” (1591), написану під керівництвом митрополита Арсенія, “Грамматіка словенска” (1596) Л. Зизанія, “Грамматіки СлавѣнскиА

правильноє Сунтагма...” (1619) М. Смотрицького та “Грамматыка словенская” (1643) І. Ужевича (УМ: Енциклопедія 2004, 113), але не в усіх натрапляємо на синтаксичний розділ. Праця Л. Зизанія описує лише фонетичну й морфологічну систему церковнослов'янської мови (Німчук 1985). У передмові до “Адельфотесу” укладачі визначили чотири складники граматики: “орфографіА, просодіА, етимологіА, и синтаґисъ, сирѣчь правописаніє, припѣваніє, православіє, и съчиненіє”, проте, за свідченням В. Німчука, синтаксичний рівень залишився невисвітленим (Німчук 1985). Аналіз цих праць свідчить про те, що протягом зазначеного проміжку часу було сформовано платформу студіювання підрядного синтаксичного зв'язку, виокремлено дві його форми (узгодження й керування) та започатковано традицію поширювати сферу його реалізації на предикативний центр речення. Характерними ознаками цього періоду є відсутність усталених термінів та опис особливостей поєднання слів відповідно до їхніх морфологічних показників.

2. *XIX ст. – утвердження термінології та формування платформи для поглиблення теорії синтаксичних зв'язків.* Особливістю граматик першої половини XIX ст. є те, що “це і навчальна книга, і зразок наукової праці, яка в контексті тогочасної науки концентрувала в собі спеціальне (власне лінгвістичне) і систематизоване знання про мову, фіксуючи найбільш значущі результати лінгвістичної традиції своєї доби” (Мацюк 2004, 4). А в умовах тогочасної відсутності спеціальних монографічних досліджень синтаксичної будови мови їх можна вважати єдиним джерелом, що відбиває стан опрацювання теорії синтаксичних зв'язків. З другої половини XIX ст. з'являється й набирає сили тенденція до диференціації наукових і “шкільних” граматик. Але деякі лінгводидактичні праці певною мірою представляють теоретичні концепції авторів, тому за ними теж можна простежувати рівень вивченості того чи того мовного явища. Джерелами формування зазначеної теорії на цьому етапі були граматики: О. Востокова “Русская грамматика...” (1831), М. Греча “Практическая русская грамматика” (1934), І. Могильницького “Грамматыка ѡзыка Славено-руСкогѠ” (написана 1824 р., видана 1910 р.), М. Лучкая “Грамматика слов'яно-руська” (1830), І. Вагилевича “Grammatyka języka Małoruskiego” (1845), М. Осадци, О. Огоновського “Грамматика руского языка” (1889), І. Огоновського та В. Коцовського “Методична грамматика рускої мови” (1894) – і, звичайно ж, фундаментальна праця О. Потебні “Из записок по русской грамматике” (1874).

На цьому етапі лексеми ‘узгодження’ й ‘керування’ набувають термінологічного статусу, наукові рефлексії деяких учених закладають підґрунтя для відкриття й подальшого опрацювання таких форм підрядного зв'язку, як вільне поєднання (за традиційною термінологією прилягання) й кореляція.

3. *Початок – 30-ті рр. XX ст. – період панування морфологічного, або формального, критерію.* Різна мета створення фахових описів граматичного ладу мови та збірників законів і правил її функціонування, а також орієнтація авторів на різну цільову аудиторію сприяли остаточному розмежуванню наукових і дидактичних граматик. У цей час опубліковано надзвичайно багато граматичних підручників і посібників для потреб шкільної освіти та самонавчання, огляд яких уже представлено в лінгвістичній літературі (Жовтобрюх 1991; УМ:

Енциклопедія 2004, 113–114); поряд з цим продовжують виходити наукові граматики, починають з'являтися монографічні дослідження та спеціальні статті, присвячені окремим питанням синтаксису. Як зазначає Ю. Шевельов, у цей період уже була сформована наукова школа О. Потебні (Shevelev 1989), тому очевидно, що багато його ідей активно розвивали інші мовознавці, зокрема Д. Овсяннико-Куликовський. Окрім студій цього мовознавця, виформування теорії синтаксичного зв'язку відбувалося завдяки напрацюванням О. Шахматова, Є. Тимченка, М. Перегінця, О. Пешковського, Ю. Карського, С. Смаль-Стоцького, В. Сімовича та ін.

Засадничими принципами дослідження на цьому етапі є розгляд синтаксичних зв'язків між парами слів і словоформ ізольовано від решти компонентів речення та визначення форми підрядного зв'язку на підставі морфологічного вираження залежного компонента. Стало канонізованим положення про існування двох типів синтаксичного зв'язку – сурядного й підрядного – та трьох форм останнього – узгодження, керування й прилягання. Водночас виникає тенденція відмови від формального підходу та складаються передумови для обґрунтування предикативного зв'язку, уперше висловлена ідея про подвійний зв'язок та зароджується поняття напівпредикативного зв'язку.

*4. 40-ві рр. – кінець ХХ ст. – перехід на рівень речення, пошуки альтернативи морфологічному підходові.* Незважаючи на те, що протягом цього періоду здебільшого в усіх підручниках і посібниках з граматики загальноприйнятою була дворівнева структура синтаксичного зв'язку (1-ий рівень: за наявністю/відсутністю залежності між компонентами поділ на сурядний і підрядний зв'язок; 2-ий рівень: за морфологічним вираженням залежного компонента поділ підрядного на узгодження, керування, прилягання), теорія цього феномену була поглиблена відкриттям (або спробами відкриття) нових типів і форм синтаксичного зв'язку та удосконаленням розуміння вже наявних. Усі ці процеси добре відбиті в академічних граматах, монографіях, дисертаційних дослідженнях і наукових статтях. Матеріалом для узагальнень стосовно цього часового проміжку слугували праці В. Виноградова, О. Смирницького, І. Мігіріна, Є. Кротевича, О. Каминіної, Н. Шведової, О. Сиротиніної, О. Скобликової, В. Кононенка, В. Лушай, Б. Ключковського, В. Малащенко, Н. Лаврентьєвої, Л. Булаховського, Б. Кулика, Ф. Смагленка, Л. Чеснокової, З. Сілкіної, Г. Золотової та ін.

Цей період позначений оформленням поняття предикативного зв'язку, обґрунтуванням поділу підрядного на прислівний і детермінантний, розширенням кількості форм підрядного зв'язку (відмінкове прилягання, кореляція), започаткуванням учення про подвійний та напівпредикативний зв'язок та спробами вмотивувати існування пояснювального зв'язку. Нагальною стає потреба створення нових класифікацій синтаксичного зв'язку з урахуванням усіх його різновидів.

*5. Злам ХХ–ХХІ ст. – уточнення наявних типів і форм синтаксичного зв'язку, класифікаційні пошуки.* Крен сучасного мовознавства в бік функційного підходу уможливив глибше студіювання граматичної природи синтаксичного зв'язку, наслідком чого постала певна зміна кваліфікаційних і класифікаційних

принципів, корекція сфер реалізації відомих досі типів і форм синтаксичного зв'язку та висвітлення специфіки й меж поширення його маловивчених різновидів, певне уточнення термінологійного апарату цієї галузі. Джерелами й рушіями розвитку теорії синтаксичного зв'язку на сучасному етапі в українському мовознавстві є дослідження І. Вихованця, К. Городенської, А. Загнітка, М. Мірченка, О. Кульбабської. Р. Христіанінової та ін.

Розвиток теорії валентності та надбання функційної лінгвістики зумовили остаточну відмову від формальних показників на користь семантико-синтаксичної позиції компонентів. Відповідно до цього підходу скориговано поняття керування й відмінкового прилягання; науковці поглиблюють відомості про напівпредикативний та подвійний синтаксичні зв'язки, вивчають недиференційований синтаксичний зв'язок, здійснюють спроби випрацювання альтернативних теорій відомих явищ, а також намагаються обґрунтувати оптимальні принципи класифікації синтаксичних зв'язків.

Отже, в історії становлення теорії синтаксичних зв'язків відповідно до панівних наукових концепцій, методологічних підходів та результатів їх застосування можна виокремити п'ять етапів: 1) XVII–XVIII сс. – зародження теорії синтаксичних зв'язків; 2) XIX ст. – утвердження термінології та формування платформи для поглиблення теорії синтаксичних зв'язків; 3) початок – 30-ті рр. XX ст. – період панування морфологічного критерію; 4) 40-ві рр. – кінець XX ст. – перехід на рівень речення, пошуки альтернативи морфологічному підходові; 5) злам XX – XXI сс. – уточнення наявних типів і форм синтаксичного зв'язку, класифікаційні пошуки. Докладне висвітлення розвитку теорії синтаксичного зв'язку на кожному з виокремлених етапів становить перспективу нашого дослідження.

Бевзенко, С.П. (1991). *Історія українського мовознавства. Історія вивчення української мови*. Вища школа. Київ.

Бідер, Г. (2006). *Галицькі та буковинські граматики української мови (1850–1918)*. Українська мова. № 2. С. 15–30.

Ведерников, Н.В. (1960). *Учение об управлении в русской лингвистической литературе*. Ученые записки Кабардино-Балкарского пед. ин-та. Нальчик. Вып. 7. С. 32–60.

Жовтобрюх, М.А. (1991). *Нарис історії українського радянського мовознавства (1918–1941)*. Наукова думка. Київ.

Мацюк, Г. (2004). *Українське мовознавство XIX ст. крізь призму наукових шкіл*. Вісник Львівського ун-ту. Серія філол. Вип. 34. Ч. II. С. 311.

Німчук, В. (1985). *Мовознавство на Україні в XIV–XVII сс.* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://izbornyk.org.ua/nimchuk/nim.htm>

Патроева, Н.В. (2008). *Проблеми типології синтаксических связей*. Ученые записки Петрозаводского гос. ун-та. № 1. С. 118–121.

Попова, З.Д. (1974). *“Согласование”, “управление”, “примыкание” в русской лингвистической терминологии*. Синтаксические связи в русском языке. Владивосток. С. 38.

Слинько, І.І., Гуйванюк, Н.В., Кобилянська, М.Ф. (1994). *Синтаксис сучасної української мови. Проблемні питання*. Вища школа. Київ.

Українська мова: Енциклопедія. (2004). Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.Б. Бажана. Київ.

Ягич, И. В. (1910). *История славянской филологии*. Санктпетербургъ.

Shevelov, G.Y. (1989). *Grammar*. Encyclopaedia of Ukraine [Електронний ресурс], режим доступу:  
<http://encyclopediaofukraine.com/display.asp?AddButton=/pages/g/r/grammar.htm>

## ВАЛЕНТНА АСИМЕТРИЯ В МЕЖАХ ПРЕДИКАТНИХ СИНТАКСЕМ

*Наталія Костусяк*  
(Україна)

*У статті проаналізовано предикатні синтаксеми, які внаслідок модифікації лексичного значення їхнього морфологічного маркера змінюють свій валентний потенціал. Таке явище переважно виникає у двох випадках: 1) коли предикат набуває узагальненого значення, не пов'язаного з конкретним часовим виміром; 2) коли роль керованого компонента виконує вторинний іменник з абстрактним значенням.*

*Ключові слова: предикат, присудок, модифікація.*

## VALENCE ASYMMETRY WITHIN PREDICATE SYNTAXEMES

*Natalija Kostusjak*

*The article analyzes the predicate syntaxemes which are influenced by the modifying lexical meaning of their morphological marker, and therefore change their valence potential. This phenomenon usually occurs in two cases: 1) when the predicate acquires the generalized value, which is not connected with the specific time dimension; 2) when the role of a controlled component is performed by the secondary noun with an abstract noun.*

*Key words: predicate, modification.*

Сучасна українська лінгвістика особливо з кінця ХХ ст. еволюціонує у своїх поглядах, школах, концепціях, відбувається переосмислення давно сформульованих й утверджених канонів. Дослідники намагаються вийти за межі наукової упередженості й сфокусувати увагу на складності, багатогранності, цілісності й різноаспектності мовних явищ, оскільки саме такий підхід дає змогу вибудувати виважену, глибоко продуману теорію, спрямовану на якнайповніший вияв комунікативно-прагматичних функцій мовних одиниць. Суголосність із зазначеними тенденціями притаманна й працям, у яких сфокусовано увагу на створенні якомога масштабнішої класифікаційної схеми простих елементарних речень. Указаний формат уможливив їхнє дослідження не тільки в проекції на поверхневий, суто граматичний аспект, що в утрадиційних описах тривалий час перебував у центрі наукового вивчення, а й крізь призму глибинної (семантичної) спеціалізації та комунікативно-прагматичної інтерпретації. Такі

принципи аналізу лягли в основу новітнього й натепер пріоритетного в лінгвоукраїністиці функційно-категорійного напрямку. Зорієнтованість на цей вимір послугувала підставою для виформування чіткішого поняттєвого апарату, пов'язаного з трирівневою кваліфікацією реченнєвих побудов – семантико-синтаксичною, формально-синтаксичною та комунікативною. Низку термінів, дотичних до створення викінченої й об'єктивної теорії речень, поповнила й категорія валентності. Принагідно зауважимо, що спонукою до написання будь-якої студії є, безперечно, усвідомлення її автором актуальності порушеної проблеми. У такому разі зазвичай указують на відсутність у лінгвістиці комплексних праць, виробленої однотипної класифікаційної моделі, спорядичність дослідження аналізованого явища тощо та пропонують шляхи нового, продуктивнішого й переконливішого тлумачення сутності обраного об'єкта. На нашу думку, було б хибним зарахувати валентність до сфери малодосліджених категорійних величин, адже на сьогодні маємо потужну наукову базу, де зреалізовано спробу узагальнити, систематизувати й структурувати присвячений їй матеріал (див. праці Л. Теньєра (Теньєр 1988), С.Д. Кацнельсона (Кацнельсон 1987), М.Д. Степанової, Г. Гельбіга (Степанова, Хельбіг 1978), Б. Парті (Partee 1998), І.Р. Вихованця (Вихованець 1988, 107–115), А.П. Загнітка (Загнітко 1996, 268–299), К.Г. Городенської (Городенська 2001), О.Г. Межова (Межов 2012), Т.Є. Масицької (Масицька 1998) та ін.). Чимало уваги розгляданій категорії приділено й у низці наших досліджень (Костусяк 2012, 186–290; Костусяк 2013-а; Костусяк 2013-б; Костусяк 2014). Попри це теорія валентності не претендує на повну вичерпність. За спостереженнями А.П. Загнітка, вона “постійно розвивається та поглиблюється, внаслідок чого багато суперечливих синтаксичних питань набувають іншого виміру і статусу, а їхнє вирішення постає в дещо інших аспектах” (Загнітко 2015, 372). Однією з нових площин студіювання розглядової категорії вважаємо дослідження валентних зсувів, виникнення яких пов'язане з конкретною мовленнєвою ситуацією.

Дотичним до порушеної в статті проблеми є виразний акцент на розмежуванні семантико-синтаксичного та формально-синтаксичного різновидів валентності. Специфіку семантико-синтаксичної моделі, що ґрунтується на логічній основі й зорієнтована на віддзеркалення певної об'єктивної ситуації, визначає значеннєвий план речення. За спостереженнями В. Гумбольдта, важливу роль у цьому процесі відіграє дієслово, завдяки якому думка “полишає свою внутрішню оселю й переходить у дійсність” (Гумбольдт 1984, 199). Указуючи на важливість дослідження глибинних особливостей мовного механізму, науковець зазначає, що “всі інші слова в реченні подібні до мертвого матеріалу, який чекає на своє поєднання, і тільки дієслово є сполучною ланкою, що містить у собі та поширює життя” (Гумбольдт 1984, 199). Цілком поділяючи міркування дослідника й дотримуючись теорії вербоцентричності, вважаємо потрібним зацентрувати й на інших класах слів – функційних еквівалентах дієслова – відприкметникових, відприслівникових, відчислівникових та відіменникових дериватах, які структурують просте елементарне речення. Спільними параметричними характеристиками власне-дієслівних та синтаксично одієслівних різновидів предикатів є здатність регулювати передбачений

їхньою семною структурою кількісно-якісний склад підпорядкованих субстанційних синтаксем, маркованих іменниками в певних семантичних відмінках<sup>1</sup>. До чинників, пов'язаних із процесом формування простого семантично елементарного речення, належать також семантико-синтаксичні відношення. Деяко інше функційне навантаження притаманне формально-синтаксичній валентності, в основі якої перебувають формально-синтаксичні зв'язки. Її призначення полягає насамперед у мовленнєвій реалізації присудка та прогнозованих ним членів речення. У такому разі доречно говорити також про частиномовну належність ознакових слів, модифікацію категорійної семантики в синтаксично вербалізованих компонентах, що виявляють послаблення чи й загалом втрачають певні граматичні категорії та одночасно набувають категорійних ознак дієслова, не змінюючи за вказаної перекатегоризації свого лексичного значення. У цьому руслі потрібно зацентувати на засобах експлікації підмета та другорядних компонентів, що можуть перебувати на правах облігаторних (обов'язкових) чи факультативних (необов'язкових, формальне елімінування яких не спричинить руйнування інформативної самодостатності речення) членів речення.

Важливо уточнити, що в українській мові будь-яка предикатна синтаксема не становить собою конгломерат чітко визначених ознак, зокрема й валентних. За певних контекстуальних умов сполучувальна потужність дієслова чи іншої за частиномовною належністю лексеми, що потрапила у вербальну площину, може змінюватися. На нашу думку, валентний контраст потребує розгляду в різних аспектах, з-поміж яких найнеобхіднішим вважаємо вияв передумов появи зміщень розгляданого зразка. Крім того, пильної уваги заслуговує акцентування на частиномовній належності носіїв валентності, що уможливить розмежування модифікованої непохідної (дієслівної) валентності та модифікованої похідної (відприкметникової та ін.) валентності. Ще одним цікавим явищем вважаємо визначення кількості валентних позицій, які зазнають згортання. Певна річ, вагомою передумовою реалізації поставлених завдань і важливою запорукою формулювання теоретичних узагальнень слугує дібрана джерельна база, що дає змогу доказово унаочнити висунуті міркування. У нашій статті корпус дослідницького матеріалу становлять дані авторитетного ще й натеper одинадцятичного *Словника української мови* (СУМ), а також новітня художня література та український мас-медійний простір.

Опис валентного контрасту розпочнемо з предикатів, маркованих дієсловами, адже саме вони становлять центральну частиномовну групу слів, що формують найбільшу кількість реченнєвих моделей. У такому разі доречно, з одного боку, апелювати до лексикографічних джерел, оскільки головною передумовою зміни валентного потенціалу предикатних синтаксем є багатозначність їхніх маркерів, а з іншого – зважати на ситуативно-прагматичні умови та комунікативний намір мовця. До зазначених параметрів дотичні дієслова, які, крім активного виконавця дії, прогнозують / не прогнозують наявність одного чи кількох правобічних компонентів. У першому випадку динамічна ознака є активною, тобто може

<sup>1</sup> Проблему розмежування морфологічних і семантичних відмінкових граем, їхній значеннєвий діапазон і репертуар виражальних засобів порушено в статті "Морфологічні та семантичні відмінки сучасної української літературної мови" (Костусяк 2013).



стосуватися будь-якого часового виміру й має конкретний характер, а в другому – пов'язана з т. зв. позачасовим категорійним значенням і є носієм узагальненої семантики. Валентний зсув переважно відбувається в напрямку двовалентність → одновалентність, рідше – тривалентність → одновалентність, чотиривалентність → одновалентність і, за словами Н. Іваницької, виявляє стосунок до абсолютизації дієслівної лексики (Іваницька 2001). Семантично модифіковані дієслівні предикати, що втратили правобічні субстанційні синтаксеми, В. Каленич називає ситуативно одновалентними (Каленич 2007, 6). До низки диференційних параметрів розгляданих лексем належить моделювання ними речених побудов, у яких виразним є акцент саме на дії, точніше здатності суб'єкта до дії, виявленої безвідносної до об'єкта, адресата, інструментала тощо. Наприклад: *А ось під цим темно-синім чохлам її [Галин. – Н. К.] рояль! Але зараз вона не грає. І не співає. Тепер вона швачка: шие – перешиває – перекроєє...* (Т. Белімова).

Нівеляція правобічних компонентів та специфічна комунікативна ситуація зазвичай зумовлює звуження семантики дієслова. Зокрема, у Словнику української мови подано три значення лексики *пити*, серед них перших два позначають дію, яку може виконувати людина: '1. Ковтати яку-небудь рідину для вгамування спраги' // 'Ковтати порошки, пілюлі, звичайно запиваючи їх водою'. 2. 'Вживати спиртне; проводити час за питтям горілки, вина і т. ін.' (СУМ-6 1975, 369). З огляду на це роль об'єктних компонентів здатні виконувати іменники на позначення різних напоїв, рідин, наприклад: *пити воду, сік, молоко, чай, каву, компот, вино, горілку* тощо. Водночас за умови втрати підпорядкованої субстанційної синтаксеми дієслово *пити* набуває тільки одного значення – 'бути п'яницею; пиячити' (СУМ-6 1975, 369), що свідчить про згортання сполуки з іменниками – назвами спиртних напоїв.

Крім предикатів дії, валентні зрушення притаманні також деяким предикатним синтаксемам зі значенням процесу, зокрема з локативною семантикою (*лежати, сидіти, стояти*), та предикатам стану (*мріяти, хвилюватися, розхвилюватися*).

Подекуди трапляються випадки, коли дієслівний предикат реалізує не звуження семантичного простору (модифікацію), а повну зміну його лексичного значення (мутацію). Пор. значення слова *пекти*: 'викликати відчуття фізичного болю від дотику до вогню або до чого-небудь гарячого' (СУМ-6 1975, 111) і його семантичний вияв у реченнях ...*її аж пекла цікавість, що ж Ігор буде говорити про свого колишнього шефа...* (Л. Когут); *І сьогодні пече сором за те, що серед нас, українців, є ті, хто вирощує свій нібито патріотизм на антисемітських дріжджах...* ("День", 29. 09. 2006). У наведених структурах дієслово *пече* є складником предиката стану (пор.: *пече цікавість* і *цікаво*; *пече сором* і *соромитися, соромно*), натомість відповідно до наведеного в словниковій статті значення воно самостійно, без допомоги інших слів маркує предикат дії, що прогнозує суб'єкта дії та об'єкта дії: *Мама пече тиріжку*.

У сучасній українській мові найбільшу групу здатних до валентних зрушень формують предикати, семантична трансформація яких пов'язана з двовалентними ознаковими словами. У такому разі слід узяти до уваги аналіз розглядуваного мовного явища крізь призму двоаспектного характеру

валентності – семантико-синтаксичного і формально-синтаксичного. З огляду на перший принцип доцільним є виокремлення кількох різновидів предикатів, що виявляють спроможність програмувати тільки лівобічний субстанційний компонент, передбачений суб'єктними семантико-синтаксичними відношеннями. Такі ознакові слова вказують на:

1) хист людини, її професійну особливість, уміння виконувати якусь дію тощо, тоді як їхні твірні відповідники експлікують конкретну фізичну дію, реалізовану в певний часовий відрізок: *варити, готувати, молотити, пекти, пити, полоти, прасувати, прати, сіяти, смажити, співати, читати*. Передумовою семантичної модифікації вказаних дієслів є їхнє регулярне функціонування разом з обмеженою значенневою групою іменників в об'єктній позиції, нівеляція якої спричинила зміну сполучувальних можливостей предикатів, але не зруйнувала основного змісту реченнєвої конструкції. Лексеми розгляданого зразка в первинному своєму вияві потребують суб'єкта, маркованого семантичним відмінком суб'єкт дії, та об'єкта, зреалізованого семантичною відмінковою граменою об'єкт дії. Унаслідок зміни валентного потенціалу твірної словоформи правобічний компонент зазнає редукції. Пор.: Зранку *мати* варила молочну просяну кашу... ("День", 30.03.2015), У центрі міста *волонтери* варили справжній український борщ ("День", 11.02.2015) і Цілими днями [*мати*. – Н. К.] *вешталася по хаті – варила, прала, підмітала...* (Л. Пономаренко), – *Я би на вашім місці не варила, не прала, не прасувала...* (О. Чинилук); Уранці *Барбара* готувала омлет... (В. Войнович), Тонкостанна *смажлявка, сільська дівчинка* <...> *щось прала на Озері* (Ю. Покальчук) і *Вона* [*баба*. – Н. К.] *завжди була з нами. Підмітала хату, готувала, прала...* (С. Чирков); *Оксана* старанно прасує білу *сорочку* (А. Шиян) і *Вона* [Ліля. – Н. К.] *відчувала себе заручницею побуту, бо тільки й робила, що вистоювала в чергах у магазині, варила їсти, прала, прасувала...* (Л. Когут), *І вона* [Надя. – Н. К.] *мила у мене підлогу, посуд, вікна, витирала порохи з книг, прала, прасувала, навіть поривалася варити...* (Е. Андрієвська); *Жінки* крутили маленькі, як пальчики, голубці, чаклували над грибною підливкою, варили весільний борщ і пекли до нього смачні часникові *пампушки...* (Л. Когут), *Я* <...> *смажила кавові зернятка* (С. Андрухович), *Крупка* з радістю *смажив яєчно щоранку* (Люка Дашвар) і *Напередодні я прела на кухні кілька годин – пекла, смажила, варила...* (І. Роздобудько); *...Люба* крізь сльози читала *батьківські листи...* (Л. Когут) і *...вона* [Христина. – Н. К.] *читала запоем...* (Л. Когут), *Якби було можливо, я б ніколи нічого не писав, а тільки читав, читав, читав... І так – тисячу літ або й дві...* (Ю. Винничук). Навздогін зафіксованому вкажемо ще на одну ознаку маркерів аналізованих предикатів: якщо їм притаманна багатозначність, то описані явища зазвичай стосуються тільки одного зі значень слова. Наприклад, у Словнику української мови слово *готувати* представлено як п'ятизначне, але актантна деривація характерна для цієї лексики в третьому значенні: 'варити, приготувляти їжу; куховарити' (СУМ-2, 149), пор.: *...дружина готує обід* (Н. Сняданко) і *...Еріка* чудово готує... (Л. Денисенко). Важливо зауважити, що валентні зсуви властиві тільки дієсловам, суб'єктну позицію яких заповнюють іменники – назви осіб, пор.: *...які неймовірні вишневі штруделі пече мама...* (А. Вінник) → *Мама* смачно пече і – *Пече, ой пече клята кропива,* –

вилаявся пошепки (Я. Яріш), ...сонце не гріє, а пече... (Дара Корній); ...діти з Тихого Куточка під керівництвом учительки співали пісні (Я. Мельник) → Діти гарно співають і Доц падає і співає... (Дара Корній), За стіною цього разу весело й завзято співає флюяра (Дара Корній), Співає півень. Знову співає півень (Т. Белімова). Реченнєві побудови із суб'єктом, маркованим назвами неістот чи істот, але не людей (птахів, тварин, комах тощо), моделюють предикати, що мають узагальнене значення, зокрема реалізують природну властивість виконувати якусь дію і не потребують об'єктного компонента.

Серед конструкцій із суб'єктною синтаксемою, експлікованою субстантивами – назвами осіб, уважаємо за доцільне звернути увагу на одиниці т. зв. перехідного різновиду. У такому разі роль маркера об'єктного компонента виконує не власне-іменник, а неозначений займенник, який надає структурі узагальненого значення, а отже, наближується до побудов, експлікованих транспонованими одновалентними предикатами дії. Крім того, модифіковані ознакові слова не втрачають здатності структурувати трикомпонентне речення, що засвідчує збереження валентної спроможності первинних форм. Усе це слугує доказовою базою належності таких речень до т. зв. проміжної зони. Наприклад: *А тут гарненька початкуюча модель, яка щось там трішки співає* (Дара Корній);

2) здатність / нездатність людини рухатися, переміщуватися в просторі: *(не) ходити, (не) бігати*. В аналізованих лексемах за реалізації модифікованих порівняно з вихідними формами дистрибутивних відношень відбувається часткова зміна семантики, що й зумовлює їхню валентну перекатегоризацію, пов'язану з перетворенням двовалентних дієслів на одновалентні. Зокрема твірне дієслово *ходити* зі значенням '1. Ступаючи ногами, переміщатися, змінювати місце в просторі' (СУМ-11 1980, 105) для реалізації свого змісту потребує суб'єкта та локатива, а його транспонований відповідник – тільки суб'єкта. Аналогічні валентні зміни притаманні й іншим лексемам цієї групи. Пор.: *Водій ходив вздовж машини*... (А. Вінник) і *Ні, це не лісовий звір. Так ходить тільки людина* (В. Тарасов), – *Мені б із Соколом побачитися. <...> – Та він же в городищі*... *І ослаб зовсім, не ходить*... (А. Вінник); *...а по хаті бігала мишка* (А. Вінник) і *...він [Чеслав. – Н. К.] із ранку до пізнього вечора бігав, плавав і стріляв*... (В. Тарасов);

3) неспроможність людини пригадувати минуле; розлади пам'яті, поступова її втрата, часто пов'язана з віковими змінами: *забувати, не пам'ятати*. Валентний зсув дієслівних форм такого зразка зумовлений нейтралізацією правобічного об'єктного компонента, пор.: *...я забув на сидінні в залі свого ковбойського капелюха*... (М. Кідрук), *Вероніко, ти забуваєш про диск* (С. Талан) і *...вона [людина. – Н. К.] повинна забувати, бо це є засіб самозахисту* (В. Лисюк), *Дід був такий старий, що став уже забувати* (Укр. нар. казка);

4) можливість / неможливість сприймати органами чуття: *(не) бачити, (не) чути*. Такі дієслова перебувають у дериваційних зв'язках із лексемами, що позначають конкретну дію, спрямовану на об'єкт. Унаслідок набуття ними узагальненої семантики відбувається нівеляція об'єктної синтаксеми. Пор.: *Вона [Ірина. – Н. К.] нажахано дивиться у вікно, немов бачить там примару* (Дара Корній) і *...тато погано бачить* (А. Вінник), *Перевірки, безкінечні тести*

говорили одне – очі здорові, а я не бачу (Дара Корній); Аліна не чує хлопця (Дара Корній) і – Вона не чує, – сказав схвильований Тік (А. Вінник);

5) локативний процес: *лежати, стояти, сидіти*. Згортання правобічної позиції, маркованої семантичним відмінком статичний локатив, відбувається через звуження лексичного значення поданих дієслів. Наприклад, одновалентність мовної одиниці *лежати* зумовлена її вживанням у ролі ‘бути хворим, не вставати з постелі’ (СУМ-4 1973, 469). Принагідно вважаємо за потрібно звернути увагу й на специфічні функційно-значеннєві параметри лівобічної суб’єктної синтаксеми. Більше семантичне розгалуження притаманне цій одиниці за поєднання її з двовалентними предикатами. У такому разі суб’єкт реалізують субстантиви на позначення істот та неістот. Натомість від модифікованих одновалентних ознакових слів залежить тільки субстанційна синтаксема, експлікована іменниками – назвами істот, пор.: *До неї підійшла літня жінка, яка доглядає за дівчиною, що лежить на ліжку...* (М. Іванцова), *На підвіконнику лежить величезний букет волошок* (Дара Корній), *На столі у справжньої галицької родини завжди лежить сніжно-білий обруч...* (Н. Сняданко) і *І твій батько Петро також. Лежить бідолаха хворий, лікарі говорять, що мало часу йому вже залишилось...* (Л. Когут). Із семантичними зрушеннями пов’язаний і валентний зсув дієслова *стояти*. Важливо зауважити, що в Словнику української мови хоч і вирізнено значну кількість семантичних відтінків цього слова – 19, проте не зацентровано на розмежуванні його значень, які реалізують дво- та модифікований одновалентний вияви. Якщо не вдаватися до змістової конкретизації, такі предикати можна пов’язати з узагальненим першим значенням ‘1. Бути на ногах у вертикальному положенні, не рухаючись з місця (про людину і тварину)’ (СУМ-9 1978, 742). Утім зорієнтованість на комунікативно-прагматичну спеціалізацію аналізованих мовних одиниць дає змогу вказати на їхню відмінність. Двовалентне дієслово *стояти* вказує на процес, що відбувається в межах якогось простору. Натомість одновалентний відповідник розглядаючої лексеми позначає вміння людини, найчастіше дитини, виконувати вказану дію як притаманну їй особливість, пор.: *...стоїть посеред дороги півень...* (С. Талан), *А батько стоїть посеред хати...* (С. Талан) і *Після реабілітації поранений боєць уже самостійно стоїть, В 11 міс. дитина <...> самостійно стоїть (“Пропедевтична педіатрія“). Унаслідок відповідних трансформаційних змін валентні зміщення виявляє й дієслово *сидіти*, пор.: *Поруч із ліжком Сашка на кріслі сидить Марта...* (Дара Корній) і *Травмований чоловік після операції вже самостійно сидить, У віці 8 міс. дитина <...> самостійно сідає, сидить, лягає (“Пропедевтична педіатрія“). Одновалентність також притаманна аналізованій лексемі в значенні ‘7. розм. Бути ув’язненим, позбавленим волі’ (СУМ-9 1978, 159). Унаслідок частого вживання цього дієслова разом зі словами на зразок *камера, в’язниця, тюрма* як локативними синтаксемами воно набуло властивості самостійно, без допомоги правобічних синтаксем відтворювати закладений у ньому зміст, тобто відбулося семантичне стягнення, пор.: *Веде мене цивільний та ще й знайомий, з яким я сидів разом у польській тюрмі* (І. Дрогомирецький) і *Я <...> за чотири з половиною роки сидів з людьми різних політичних переконань, переважно з вищою освітою* (І. Дрогомирецький);**

б) узагальнений розумовий чи психічний стан людини: *мріяти, побиватися, хвилюватися*. Ситуативна одновалентність цих дієслів пов'язана зі згортанням правобічного об'єктного компонента, пор.: ...Зойка завжди мріяла про чоловіка героїчної професії (Л. Денисенко), ...мій батько мріє про зятя з вищою освітою (Н. Снядалко) і У його волі було розімкнути задубілі пальці і впасти з холодного заліза вниз, на дахи контейнерів, у яких теж хтось жив, по-своєму рідів, мріяв, засмучувався (Я. Мельник). Узагальнювальний зміст розгляданих семантично модифікованих предикатів є особливо виразним за умови вживання кількох дієслів на позначення притаманних емоційно-психічних станів, темпераменту людини чи персоналізованій істоти. Пор.: *Чи вона й справді так одчойно хвилюється за дівчину?* (М. Слабошпицький), *Ми дуже за вас хвилювалися* (Л. Денисенко) і *[Тетяна Василівна. – Н. К.] думала і не думала, хвилювалася і не хвилювалася, було в ній дивне піднесення...* (П. Загребельний), *Він [ліс. – Н. К.] галайкотів, щebetав, джерготів, сердився, шаленів, хвилювався, радів, тішився, ридав ...* (Дара Корній).

У сучасній українській мові валентні зсуви притаманні також тривалентним дієслівним предикатам, що внаслідок певних семантичних зрушень набувають одновалентного потенціалу. Такі модифіковані компоненти найчастіше позначають:

1) конкретну фізичну дію: *косити, жати, шити, рубати, малювати, орати*. У первинному вияві вказані ознакові слова для реалізації свого змісту, крім суб'єкта, потребують об'єкта та інструменталія, унаслідок нівеляції яких вони набули узагальненої семантики, зокрема вказівки на вміння людини виконувати певну дію, пор.: *Інгу цікавили коси. Звичайні коси, що ними косарі в давнину косили траву* (Ю. Збанацький), ...*Катруся із цьоткою <...> жалі серпами жито...* (С. Дубницький), *Порадюк <...> рубав сокирою товсте гілля...* (І. Чендей), *Тонісі гілки хтось із підлітків спритно рубав сокирою...* (Б. Бастюк), *[Селяни. – Н. К.] орали землю дерев'яним плугом...* (Б. Савка) і *Адже чоловік Ганни забрав у неї, по суті, всю роботу. Косив, орав, сіяв...* (“Волинь”, 03.02.2005), *Орав, сіяв, косив парубок та й на шматок хліба якось спрамагався* (Укр. нар. казка);

2) здатність людини висловлюватися: *говорити, розмовляти*. Їхні твірні відповідники зі значенням мовленнєвої діяльності потребують одного лівобічного та двох правобічних синтаксем. Пор.: *Порошенко говорив з Меркель про Донбас* ([Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.dw.com/uk>), *Порошенко розмовляв із Путіним про Савченко...* (“Слово і діло”, 19.04.2016) і – *В Україні зараз кожна четверта дитина починає говорити пізно* (“Gazeta.ua”, 21.07.2010), *Якщо вчасно звернутися до дефектолога, то за два-чотири тижні дитина почне говорити* (“Gazeta.ua”, 21.07.2010), – *Зараз погано розмовляють або взагалі не розмовляють 2-3-річні* (“Gazeta.ua”, 21.07.2010). Одномісність валентної рамки притаманна також дієсловам із додатковою темпоральною семантикою початку дії, пор.: ...*Мирон заговорив про обурених селян...* (А. Кокотюха) і *Дядько чоловіка заговорив після 4 років...* (“Gazeta.ua”, 21.07.2010), – *Заговорив, заговорив мій синочок...* (Ю. Вовк).

Найпериферійнішу групу компонентів, що слугують основою для творення ситуативно одновалентних дієслівних предикатів, становлять чотиривалентні

ознакові слова зі значенням ‘писання’. Пор.: *Левко писав татові листи [ручкою]*. – Н. К.]... (Л. Когут) і *У першому класі діти вже пишуть і читають*. Як засвідчують подані приклади, семантичне стягнення предиката зумовило нівеляцію трьох правобічних синтаксем – об’єкта, адресата та інструменталія.

Своєрідну групу предикатних синтаксем, що виявляють ознаку “згасання” валентних позицій дво-, три- і чотиривалентних дієслів, структурують фразеологічні спо. луки. У такому разі частина правобічних компонентів зазнає редукції, а формально представлені синтаксеми перестають виконувати субстанційну функцію й структурують разом із дієсловом цілісний предикативний комплекс, для якого характерна зміна семантичного простору, пор.: *...вуй Анорій пече свій оріховий хліб* (М. Дочинець) і *...він [Ждан. – Н. К.] знову зніжковіє, зашпортнеться, пече раків* (Ю. Мушкетик); *...селяни б’ють домами кригу...* (Г. Тютюнник) і *...люди тут не б’ють байдиди* (“Громадське. Волинь”, 24.12.2014); *Вони ту рибу брали просто з піску* (О. Чорногуз) і *...Кузьмака брали дрижаки* (Р. Федорів).

Часткову зміну семантичної моделі репрезентують також предикати з правобічними вторинними компонентами на позначення абстрактних понять, що, на думку А.П. Загнітка, “призводить до формування семантично цілісної сполуки слів” (Загнітко 2015, 384). Розглядане мовне явище дослідник вдало коментує на прикладі слова *знаходити* (Загнітко 2015, 384–385), пор.: *Як ти мене знайшов?* (Н. Гурницька), *Полковник вриєт знайшов кресало...* (Ю. Мушкетик) і *...він там, ймовірно, дурня клеїть, зайшов розвагу...* (Я. Мельник) ← *Він там, ймовірно, дурня клеїть, розважився*. Аналізований факт можна простежити й на інших прикладах, пор.: *Ганну перейняла господиня, яка брала в них молоко* (“День”, 28.05.2010) і *Ліну <...> брала цікавість* (О. Гончар); *Україна володіє багатими сільськогосподарськими угіддями...* (“День”, 06.07.2011) і *Активісти зазначають, що під час фестивалю напередодні був представлений фільм про героя, який володіє надзвичайними здібностями...* (“День”, 01.04.2016) ← *Активісти зазначають, що під час фестивалю напередодні був представлений фільм про героя, який є надзвичайно здібним, ...нею [Галею. – Н. К.] оволодівав страх* (Л. Когут) ← *Вона злякалася*.

Крім семантико-синтаксичної валентності, усі валентно модифіковані дієслівні предикати виявляють стосунок до її формально-синтаксичного різновиду, який ґрунтується на формально-синтаксичних зв’язках. З огляду на цей кваліфікаційний принцип аналізовані одиниці виконують функцію простого чи складеного дієслівного присудка, пов’язаного з підметом у називному відмінку формою координації. Складена присудкова форма часто слугує засобом модальної модифікації речення, що особливо яскраво передає допоміжний зв’язковий компонент, наприклад: *Більше того, самі служителі церкви часто просто не вміли читати...* (“День”, 17.06.2016), *Для порівняння, в ту пору правителі європейських країн не вміли ні читати, ні писати* (“День”, 24.07.2009). Зважаючи на ознаку облігаторності / факультативності підпорядкованих членів речення, розглядалий субстантив варто кваліфікувати як облігаторний компонент. Ще одну спільність проаналізованих вище ситуативно одновалентних компонентів становить домінування структур, у яких ужито не один, а кілька таких дієслів, наприклад: *Жодне весілля без неї не обходилося*.

*Вона пекла, варила, смажила* (Г. Мацерук), *Тоня була готова і на такі подвиги, варила-смажила-пекла, дуже вже старалася* (Дара Корній). У мовленнєвій практиці засвідчені випадки, коли формально-синтаксичну валентну перспективу реалізує не підмет, а керований член речення, експлікований грамемами орудного, давального чи знахідного відмінків. Зазначені компоненти перебувають з присудком у підрядному зв'язку: *...і водночас пригніченість оволодівала нею [Тетяною. – Н. К.]...* (П. Загребельний); *Людині властиво забувати...* (В. Лисюк); *Хлопця брав страх.*

В українській мові явище валентної асиметрії зрідка можна простежити на прикладі не тільки дієслівної лексики, а й прикметникової. Наприклад, відприкметниковий еквівалент дієслова *готовий*, що зазвичай прогнозує суб'єкта та об'єкта, функціонуючи у значеннях 'який уже зроблений, цілком закінчений у своєму виготовленні; виготовлений, завершений' (СУМ-2 1971, 148) та 'розм. а) вмер; б) зовсім сп'янів' (СУМ-2 1971, 148), реалізує свій зміст тільки за допомогою суб'єкта, пор.: *Учень готовий до уроків, Аграрії району до жнив готові* ("Народне слово", 26.06.2014.) і *Заготовку поверніть знову ребром до себе, розтягніть її у різні боки – човен готовий* (Н. Походжай). За деяких контекстуальних умов на виділену мовну одиницю припадає інше функційне навантаження: сполучаючись із низкою абстрактних іменників, інфінітивами, прикметниками, вона входить до кількокомпонентного предиката: *Голова Верховної Ради Володимир Гройсман готовий очолити новий уряд* ("День", 24.03.2016), *Дружини Святослава і Рюрика, а також чорні клобуки <...> були готові грудьми зустріти Кончака...* (В. Малик), *ЄС готовий стати сильнішим і згуртованішим...* ("День", 25.06.2016). Як засвідчують подані приклади, на формально-синтаксичному підрівні слово *готовий*, виконуючи функцію напівзв'язки, є компонентом складеного дієслівного присудка, його ускладненого різновиду чи ускладненої моделі іменного складеного присудка. Зазначені структури мають чітко виражений модальний зміст потенційності.

Отже, у сучасній українській мові предикатні синтаксеми внаслідок модифікації лексичного значення їхніх маркерів (зазвичай набуття узагальненої семантики) можуть виявляти різний семантико-синтаксичний валентний потенціал. У такому разі відбувається елімінавання правобічних субстанційних компонентів, зумовлених переважно твірними двовалентними, рідше три- та чотиривалентними ознаковими словами, які в процесі деривації набувають одновалентності. Згортання вказаних субстантивів пов'язане також із функціонуванням вторинних іменників з абстрактним значенням, що спричинює появу семантичного стягнення. Змістові зрушення вказаного різновиду притаманні не тільки власне-дієслівним предикатам, а й іншим одієслівним частиномовним класам слів, передовсім синтаксично вербалізованим відприкметниковим компонентам. Крім семантико-синтаксичної валентності, усі вони одночасно є носіями характерного для поверхневої структури мови її формально-синтаксичного різновиду, в основі чого перебуває обов'язковий предикативний (двобічний) зв'язок і валентно мотивований підрядний (однобічний) зв'язок, зреалізований у твірних структурах й елімінований у похідних. Наявність підрядно підпорядкованих членів речення притаманна безпідметовим структурам. Специфіку формально-синтаксичної валентності

відбиває реалізація присудкової та підметової позицій, з огляду на що доцільно акцентувати на лексично модифікованих ознакових словах як одиницях, модельованих простим дієслівним присудком, його ускладненим різновидом, складеним дієслівним присудком чи ускладненою моделлю іменного складеного присудка. Підметову позицію традиційно заповнюють іменники в називному відмінку. У ролі керованих членів речення, що на семантико-синтаксичному підрівні корелюють із суб'єктом, засвідчені субстантиви в орудному, давальному та знахідному відмінках.

Вихованець, І. (1988). *Частини мови в семантико-граматичному аспекті*. Київ. Наукова думка.

Городенська, К. (2001). *Предикатно-валентна основа елементарного односкладного речення*. Українська мова. № 1. С. 69–73.

Гумбольдт, В. (1984). *Избранные труды по языкознанию*. Москва. Прогресс.

Загнітко, А. (1996). *Теоретична граматики української мови. Морфологія*. Донецьк. ДонДУ.

Загнітко, А. (2015). *Функційна типологічність у синтаксисі: внутрішньо реченнєвий валентний простір*. Тенденції розвитку української лексики та граматики. Варшава – Івано-Франківськ. Ч. II. С. 372–390.

Іваницька, Н. (2001). *Семантико-синтаксичні умови абсолютації дієслівної лексики*. Проблеми граматики і лексикології української мови : зб. наук. праць НПУ ім. М. П. Драгоманова. С. 59–68.

Каленич, В. (2007). *Двоскладні речення з одновалентними дієслівними предикатами в українській мові: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.01 “Українська мова”*. Київ.

Кацнельсон, С. (1987). *К понятію типів валентности*. Вопросы языкознания. № 3. С. 20–32.

Костусяк, Н. (2012). *Структура міжривневих категорій сучасної української мови: монографія*. Луцьк. Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки.

Костусяк, Н. (2013). *Морфологічні та семантичні відмінки сучасної української літературної мови*. Українська мова. № 4 (48). С. 45–57.

Костусяк, Н. (2013-а). *Формально-синтаксична валентність синтаксично вербалізованих відчислівникових дериватів*. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету ім. Михайла Коцюбинського. Серія: Філологія (мовознавство). Вип. 18. С. 3–9.

Костусяк, Н. (2013-б). *Формально-синтаксична валентність у категорійній системі сучасної української літературної мови*. Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького національного університету: зб. наук. праць. Вип. 9. С. 230–239.

Костусяк, Н. (2014). *Критерії кваліфікації та структура категорій валентности*. Тенденції розвитку української лексики та граматики. Варшава – Івано-Франківськ. Ч. I. С. 223–236.

Масицька, Т. (1998). *Грамматична структура дієслівної валентности*. Луцьк. РВВ “Вежа” Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки.

Межов, О. (2012). *Типологія мінімальних семантико-синтаксичних одиниць*. Луцьк. Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки.



СУМ (Т. 2, 1971; Т. 4, 1973; Т. 6, 1975; Т. 9, 1978; Т. 11, 1980) – Словник української мови: в 11т. – Київ. Наукова думка.

Степанова, М., Хельбиг, Г. (1978). *Части речи и проблема валентности в современном немецком языке*. Москва. Высш. шк.

Теньер, Л. (1988). *Основы структурного синтаксиса*. Москва. Прогресс.

Partee, B. (1998). *Some continuing puzzles about the valency “Be”*. Issues of Valency and Meaning. Studies in Honour of Jarmila Panevová. Prague. Charles Univ. Press. P. 27–37.

## **КОНЦЕПТ ПРИБУТОК У МЕЖАХ КОНЦЕПТОСФЕРИ БІЗНЕС (НА МАТЕРІАЛІ РАДЯНСЬКОЇ І СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ)**

**Юлія Любавська**  
(Україна)

*У доповіді йдеться про специфіку вербалізації одного з ядерних концептів концептосфери БІЗНЕС. Розглядаються семантичні, стилістичні, синтагматичні та прагматичні особливості мовних засобів, у яких утілюється концепт ПРИБУТОК у радянській та пострадянській українській публіцистиці, та здійснюється спроба простежити зміни, що відбулися з концептом на зламі ХХ–ХХІ століть.*

*Ключові слова: лексична семантика, денотат, конотат, оцінний компонент значення, ідеологізація.*

## **CONCEPT PROFIT WITHIN THE SPHERE OF CONCEPTS OF BUSINESS (COVERING SOVIET AND MODERN UKRAINIAN JOURNALISM)**

**Julija Ljubavs'ka**

*The report deals with the verbalization features of one of the core concepts in the BUSINESS sphere of concepts. Semantic, stylistic, syntagmatic and pragmatic peculiarities of language items that embody PROFIT concept in Soviet and post-Soviet Ukrainian journalism are being studied, and an attempt to follow the changes that occurred to the concept at the turn of the XX–XXI centuries is made.*

*Key words: lexical semantics, denotation, connotation, evaluative component of meaning, ideologization.*

Концептосфера БІЗНЕС на межі ХХ–ХХІ століть зазнала значних змін. У радянські часи вона належала до периферії картини світу українців. К. Руснак зазначає, що “матеріальний бік людського життя, грошові відносини, майнова нерівність або апіорі не існували в тоталітарній «квазіреальності», або належали до розряду ідеологічно ворожих” (Руснак 2011-б, 68), так можна говорити і щодо бізнесу. Лексика, що об’єктивувала концептосферу БІЗНЕС, була ідеологічно маркованою, оскільки називала явища “чужого” капіталістичного світу. Однак наприкінці ХХ – на початку ХХІ століть бізнес став реальністю нового українського суспільства, на що швидко зреагувала і мова. Тому видається

важливим дослідити названу концептосферу в діахронічному аспекті. Часові межі нашого дослідження охоплюють період від другої половини ХХ століття до сьогодні.

Концепт ПРИБУТОК є одним із ядерних складників концептосфери БІЗНЕС, оскільки отримання прибутку – основна мета будь-якої бізнес-діяльності. Саме номінування прибутку часто розкриває ставлення мовця до бізнесу. Порівняймо визначення лексеми *бізнес*, подані в “Словнику української мови”, що вийшов друком у 1970-ті роки, та в новому, доповненому його перевиданні 2010-х років. У першому *бізнес* визначено так: “комерційна, біржова або підприємницька діяльність як джерело *наживи* [тут і далі виокремлення мої – Ю.Л.] в капіталістичному світі” (СУМ 1970, 179), у другому – “підприємницька діяльність, спрямована на отримання *прибутку*” (СУМ 2010, 503). Як бачимо, у словнику радянських часів на позначення прибутку вживається негативно конотоване слово *нажива*. Дефініція, подана в новому словнику, показує, що негативна оцінка явища бізнесу як такого зникає, оскільки на позначення прибутку обирається нейтральна номінатема, а також зі словникової статті зникає вказівка на капіталістичний світ, що відразу маркувала слово як вороже.

Безперечно, лексема *прибуток* називає досить широке поняття, пов’язане не лише з бізнесом. Це відображується й у словниковій статті про прибуток у згаданому словнику 1970-х років. Не будемо наводити всі визначення, лише зазначимо, що в словнику розрізняють такі відтінки значень: “Доход капіталістів, джерелом якого є додаткова вартість”, “Доход державних підприємств у соціалістичному суспільстві”, “Додатковий доход державного підприємства, колгоспу і т. ін. від якого-небудь виробництва” (СУМ 1976, 565–566). Тобто розрізняється прибуток у капіталістичному і соціалістичному суспільствах. Різняться своїм емоційно-оцінним забарвленням й ілюстративний матеріал до цих тлумачень: цитати, подані до визначення про дохід у капіталістичних країнах, мають різку негативну конотацію: “Американський монополістичний капітал, що розбух на дріжджах воєнних прибутків і гонки озброєнь, захопив найважливіші джерела сировини, ринки збуту і сфери прикладення капіталу (Програма КППС 1961, 27); Робітники вболівали за ці підприємства, дарма що чимало жил повітягали з них капіталісти, чимало за своє життя вони тут сажі наковтались ради чийось прибутків (Гончар, III 1959, 425)”. Це дає підстави говорити, що в мовній картині світу радянської людини існувала чітка поляризація оцінок щодо прибутку: якщо мова йшла про прибутки в СРСР, оцінка була позитивною, коли ж торкалися теми прибутку в капіталістичних країнах, – виключно негативною.

Преса в Радянському Союзі була однією з основних сфер функціонування так званої “тоталітарної мови”, тому саме аналіз публіцистичних текстів дасть змогу якнайкраще продемонструвати вищесказане. Матеріалом роботи обрано публіцистичні статті, присвячені подіям у світі, однієї з популярних газет того часу “Молодь України” (далі – МУ).

Концепт ПРИБУТОК вербалізувався за допомогою лексеми *прибуток* та інших абсолютних чи ідеографічних синонімів, які можна поділити на стилістично нейтральні та емоційно й оцінно забарвлені. До першої групи належать слова *прибуток*, *заробіток*, *виручка*, *дивіденд*, *пайка* тощо: “Саме в

резиденцію цього 69-річного «спокійного пенсіонера» у штаті Флоріда надходили дані про прибутки гангстерських організацій, що їх вони одержують від експлуатації різних притонів, гральних будинків, тоталізаторів та інших сумнівних закладів» (МУ, 28.02.1971); “Виручка ж від експорту осідає в сейфах власників підприємств – американських капіталістів. А для Гаїтайянського народу залишається, як і раніше, жорстка експлуатація, злидні й темрява” (МУ, 15.05.1973); “«Ліберал» Оппенгеймер так само пристрасно хоче врятувати систему апартеїду, яка приносить йому казкові дивіденди, як і «ультра» Форстер” (МУ, 18.07.1973); “Багато поліцейських, крім всього, зв’язані безпосередньо із злочинним світом. Зокрема, вони отримують свою пайку від торгівлі наркотиками. Так, дільничний Логан на цьому бізнесі «заробляє» у Гарлемі півтори тисячі доларів щомісяця” (МУ, 01.04.1975). У таких контекстах слова з первинно нейтральним значенням набувають негативного забарвлення. Передусім, як видно з наведених цитат, це відбувається шляхом використання таких двох засобів: 1) антитези, за допомогою якої протиставляються величезні прибутки капіталістів і бідне життя й тяжка праця простих людей; 2) вербалізації тих сфер, звідки надходять прибутки, завдяки чому вказується на тісний зв’язок концептосфер БІЗНЕС і ЗЛОЧИННІСТЬ. Спираючись на класифікацію часткових оцінок Н. Арутюнової (Арутюнова 1988, 75–76), можна говорити, що в текстах такого характеру переважають етична та нормативна оцінки.

До групи стилістично забарвленої лексики на позначення прибутку відносимо слова *нажива*, *зиск*, *барши*: “Угорська Народна Республіка, підкреслюють у Будапешті, прагне до активізації міжнародного співробітництва, до розвитку наукових, культурних зв’язків та контактів між людьми. Однак при ньому вона, природно, розраховує, що додержуватимуться її суверенітет та закони. А втім, певні кола західних країн хотіли б скористатися можливостями розширення контактів для ідеологічних диверсій, а представники бізнесу – з метою наживи, не гребуючи при цьому ніякими засобами” (МУ, 22.08.1976); “Уп’ятьох, мов «пальці божої руки», як висловлювався пізніше Бартелемі, вони торували собі шлях у «великий світ» злодіїв. Гендлярство, наркотики, морально розбещені дівчата – основний засіб їхньої наживи” (МУ, 20.01.1970); “Погоня за максимальним зиском, насильство і здирство, міжнародний розбій – такі «теоретичні принципи» прагматизму. Тому не випадково його називають філософією бізнесу” (МУ, 04.10.1953); “Охорона здоров’я у США стала великим бізнесом. 350 тисяч лікарів, 7.500 лікарень і 1800 страхових компаній монопольно розпоряджаються здоров’ям людей, будь-якими шляхами загрибаючи неабиякі барши” (МУ, 10.04.1973); “Однак суспільству «вільного ринку», як іменує себе капіталізм, не потрібні молоді робочі руки. Власників підприємств цікавить не доля молоді, а збереження примноження баршиів” (МУ, 12.01.1977). У цілому ці тексти теж характеризуються вказівкою на зв’язок бізнесу й отримуваного від нього прибутку зі злочином, в останній цитаті наявна також антитеза, однак, на нашу думку, ці тексти за рахунок залучення емоційно-оцінної лексики є більш експресивними, градує негативної оцінки наростає.

Варто зазначити, що в радянській публіцистиці дуже рідко, але трапляються статті про спроби співвітчизників нечесно заробити. У таких випадках автори теж використовують подібну стилістично забарвлену лексику на позначення таких людей, їхніх дій, а також отриманого прибутку: “Звичайно, люди, що зробили риболовство засобом наживи, особливо небезпечні” (МУ, 22.09.1970); “Бариси на посвідченнях (назва)” (МУ, 03.10.1975); “Товар і навар, або пригоди колишньої спекулянтки (назва). Мало не в центрі Полтави роками процвітала «туча». Щотижня вирувала барахольними пристрастями. Гула й ревіла, що аж небу було спекотно. Спекулянти вдосвіта сповзалися сюди, мов на основне робоче місце, і в міру свого таланту обшахраювали ближніх. Добряче нагрівши руки від перепродажу нечесно добутих речей, відчували ще більший апетит до наживи” (МУ, 22.06.1977). Останній фрагмент особливо показовий. На позначення прибутку автор використовує розмовне слово “навар”, яке сприяє експресивізації тексту. У цілому стаття відзначається нагромадженням стилістичних засобів, які допомагають досягти мети – створити іронічний образ торгівців та засудити їхні дії й прагнення отримати прибутки. Проте звернімо увагу, що засудження дій капіталістів мають безапеляційний характер, тоді як тексти про радянських спекулянтів відзначаються моралізаторським тоном та вказують на боротьбу з цим явищем у суспільстві: “Операції продовжувалися. «Навар» тьмарив свідомість, ріс апетит злочинця. Текли крадені червінці, четвертаки. Добряче натекло – понад двадцять тисяч карбованців. Настав фінал і бурхливій діяльності Строгого-Корейка. Застукали, як кажуть, на гарячому, вилучивши з кишень досить таки кругленьку суму грошових одиниць. Не вдалося їх пустити в черговий оборот. Натомість в короткій двадцятип'ятилітній біографічній випусці Анатолія Строгого з'явилися вельми значущі доповнення відповідних параграфів Кримінального кодексу” (МУ, 30.03.1974).

Повертаючись до номіналем, які вживаються в радянській пресі на позначення прибутку, відзначимо, що вони активно сполучалися з прикметниками зі значенням розміру прибутків. Уживалися як прикметники в прямому значенні, наприклад: “Величезні прибутки приносять йому [Гаррі Опенгеймеру, відомому фінансисту капіталістичного світу] пароплавні компанії, землі в Південній Африці, залізниці, заводи, фабрики” (МУ, 02.09.1981); “Торговці тваринами у Бельгії, Голландії і Сполучених Штатах скуповують все – від звичайних жаб до різних порід птахів. Перепродуючи їх приватним колекціонерам або багатим любителям екзотики, вони одержують чималенькі бариси” (МУ, 23.09.1975); “Правлять ним [бізнесом на наркотиках] під контролем люди, які залишаються в затінку, хоча й одержують багатомільйонні бариси” (МУ, 14.10.1981), так і прикметники з переносним значенням, що додатково акцентували обсяг доходу капіталістів: “Багато італійців вважають, що зупинити наступ наркотиків неможливо, бо торгівля цим смертоносним товаром приносить казкові бариси” (МУ, 01.09.1976); “Важко сказати, кого тільки не ошукали спиртні ділки. На цей раз вони досить успішно зазіхають на «святу церкву» [...]. Адже саме «ювілейного року» розпродаж індульгенцій, різних предметів культу і «святих реліквій» досягає апогею і приносить папській скарбниці фантастичні бариси” (МУ, 19.08.1975);

*“У Сполучених Штатах процвітає бізнес на мафії. Будь-яка книжка про пригоди бандитів стає «бестселером». Гангстерські фільми дають шалені прибутки”* (МУ, 31.07.1976). Як бачимо, усі наведені прикметники вказують саме на великий розмір прибутку, що радянські публіцисти беззаперечно засуджують, оскільки такі прибутки здобуваються злочинним шляхом.

Ад’єктиви, що сполучаються зі словом *прибуток* та його синонімами, можуть виражати нормативну оцінку (такі прикметники переважно об’єктивують концепт ЗАКОН): *“Мафія вже володіє цілими галузями індустрії – заводами і фабриками, універсальними магазинами, ресторанами, які безпосередньо не зв’язані з її злочинною діяльністю і дають законний прибуток”* (МУ, 08.08.1976). А також – етичну: *“Тільки хижацька нажива, немилосердна експлуатація дешевої робочої сили з числа тубільного населення, збагачення за рахунок інших поневолених народів – таке було й залишається досі кредо міжнародного імперіалізму”* (МУ, 17.04.1973).

Тексти такого типу мали свою прагматичну мету. Журналісти намагалися створити й утвердити стереотип бізнесмена з капіталістичних країн як безпринципної людини, кінцевою метою якої є отримання якнайбільшого прибутку, заради якого вона готова піти на будь-що. Тому в статтях із певною періодичністю повторювалися ті самі твердження в різних варіаціях, як, наприклад, із вище цитованого: *розширення контактів з метою наживи, не гребуючи при цьому ніякими засобами* (МУ, 22.08.1976), *підприємці не зупиняються ні перед чим* (МУ, 24.08.1971), а також з інших текстів: *“Забезпечення належної охорони праці, здоров’я робітників стає в Англії однією з найгостріших проблем. Навколо неї розгоряється боротьба. Поки що господарями становища залишаються підприємці, які керуються правилом: прибутки дорожчі за життя”* (МУ, 16.09.1975); *“«Прибуток – яким завгодно способом!» – під таким девізом живуть і промишляють не тільки підприємці Нового світу та Західної Європи, – яскраво діє цей принцип і в скандинавській країні «благоденства» Швеції”* (МУ, 04.06.1981). Таким чином вказувалося на аморальність капіталістів і їхню жадібність до прибутків. Цій меті слугували й часто вживані словосполучення, побудовані переважно на основі метафори погоні, полювання: *“У погоні за прибутками торговці часто втрачають самоконтроль”* (МУ, 05.01.1977); *“Процес братів Вілло наочно показав, що в погоні за наживою ділки порушують і юридичні, і моральні закони”* (МУ, 19.05.1974); *“Життєва філософія цих місць не змінилася. Змінилися лише методи полювання за доларом”* (МУ, 18.11.1975); *“Міф про ковбоїв ставав дедалі експансивнішим і приносив величезні барвиші. Адже, по суті, не завзяті ковбої на породистих конях переслідують «кровожерливих» індійців, а строката компанія кіноділквів полює за доларами глядачів, що нудьгують «по колишніх добрих часах»”* (МУ, 18.02.1987). Подібні словосполучення можемо бачити й у інших вищенаведених фрагментах.

Варто також звернути увагу на дієслова чи віддієслівні іменники, які вказують на операції з прибутком. Передусім, це слова зі значенням заробляння (*загрібати, заробляти, збільшення, примноження*) й підрахунку отриманих доходів (*підраховувати, калькувати*): *“Будь-яка буржуазна газета, журнал чи телевізійна станція є капіталістичним підприємством, хазяї якого зацікавлені в*

максимальному збільшенню прибутку, в експлуатації трудящих, а, значить, у збереженні капіталістичного ладу” (МУ, 08.05.1973); “Виступаючи недавно перед членами Спілки німецьких журнальних видавців, статс-секретар федерального міністерства господарства Отто Шлехт, наприклад, характеризував сучасні західнонімецькі видавництва насамперед як «господарські підприємства, які, як і інші, калькують і рахують» тобто орієнтуються на одержання прибутків” (МУ, 13.05.1975); “Сім мільйонів туристів пройшли через родові замки та мастки впродовж минулого сезону. За вхід платилося в середньому фунт стерлінгів, а десять років тому ціна була у вісім разів нижча. Одне слово, аристократи крокують у ногу з часом. – Життя складне! – нарікають вони, підраховуючи свої прибутки” (МУ, 17.04.1976), “День і ніч стрекочуть лічильні машини. Ще б пак, американським та англійським товстосумам є що рахувати. Активи «Бритіш-американ» і зв'язаних із нею корпорацій оцінюються в два з половиною мільярда доларів” (МУ, 09.01.1971).

Для вираження значення заробляння функціонують і фразеологічні звороти. Традиційним є фразеологізм нагрівати руки, що означає “наживатися на чужому, нечесно, незаконно збагачуватися” (ФСУМ 1993, 198): “Важко назвати воєнний конфлікт, на якому бізнесмени від смерті не нагріли б собі руки” (МУ, 05.01.1977). Текст відзначається високим рівнем експресивності завдяки фразеологізму, що несе негативну оцінку, а також конструкції бізнесмени від смерті, що вказує на жадливу сферу отримання прибутку – торгівля зброєю під час воєнних конфліктів.

Активно функціонують відносно нові сталі вислови робити бізнес, робити гроші, що мають фактично тотожне значення – ‘давати прибуток’: “Ідеї і теорії в тлумаченні прагматистів не є відбиттям в свідомості людини матеріального світу. Вони є істинами остільки, оскільки корисні і практичні, здатні робити бізнес, давати максимальний прибуток” (МУ, 04.10.1953); “У Лондоні цойно народилася нова фірма, сім директорів якої недавно вийшли на волю, а три хоча ще у в'язниці, та незабаром їх випустять. Було оголошено, що фірма робитиме бізнес, даючи «технічні» поради і консультації будь-кому, хто має намір ставити фільми або писати романи, теми яких – пограбування. Гроші, як бачимо, роблять подвійно. Уперше під час пограбування, вдруге – продаючи секрети «технології» пограбування” (МУ, 08.05.1976); “На пристрастях можна робити гроші” (МУ, 21.05.1974); “Так само, як колись Джем Слейтер, у перші роки своєї кар'єри Бентлі був оголошений у Сіті «фінансовим генієм» і так само, як Слейтер, Бентлі відкрито заявив, що для нього найголовніше в житті – «робити гроші»” (МУ, 31.08.1976). Ці сполуки часто поширюються вказівкою на предмет бізнесу, який засуджується: “Мабуть, час уже повідомити, хто ж ті злочинці, що ошукують мексиканську голоту, порушують американські імміграційні та митні закони, роблять бізнес на торгівлі наркотиками” (МУ, 02.08.1973); “Найчастіше подібні фотографії, що викликають у ситого обивателя лише тимчасовий переляк, публікуються різними приватнокапіталістичними фондами та організаціями, що роблять гроші на самій темі голоду” (МУ, 03.03.1971). Докладніше це питання ми розглядаємо в іншій статті (Любавська 2016, 205–209).

Як бачимо, тісним і нерозривним є зв'язок концепту ПРИБУТОК з концептом ГРОШІ, оскільки власне номінативи на позначення грошей і вказують на розміри прибутку. Передусім, це саме слово *гроші* та лексика на позначення валюти, що ми могли спостерігати в вищенаведених цитатах (*робити гроші, полювання за долларом*). Статті про бізнес часто супроводжувалися вказівкою на розмір прибутків капіталістів у доларах: “*Бізнес на здоров'ї американців зріс за останні роки на 300 процентів, його річний оборот – 65 мільярдів долларів*” (МУ, 10.04.1973); “*Командні висоти в економіці продовжували займати північноамериканські ділки. Вони прибрали до рук природні багатства – срібло, нафту, сірку, олово, цинк, мідь, золото. Хоч тепер позиції зарубіжного бізнесу дуже підірвані, іноземні капіталовкладення в цій країні досягають досить значної суми – близько 4 мільярдів долларів. А тільки за останні 6 років чужоземні ділки вивезли понад 6 мільярдів долларів чистого прибутку*” (МУ, 12.04.1973). Можна говорити, що в радянській публіцистиці слово *доллар* функціонувало як ідеологема, оскільки вказувало на грошову одиницю ворожих західних країн, яка постулювалася як найвища цінність капіталістів. Показовою є наступна цитата: “*У чому ж причина незнищеності мафії та її процвітання? Відповідь на це в самій природі хворого суспільства, де єдиним божеством і мірилом успіху є доллар. У кого більше грошей, той і править своє*” (МУ, 19.07.1981).

Порівняно з радянськими часами, коли преса фактично була рупором держави й репрезентувала офіційний дискурс, сьогодні журналіст більш вільний у своєму виборі й може відстоювати власну думку щодо описуваних подій, і щодо сучасного бізнесу й прибутків підприємців зокрема. Спробуємо продемонструвати вищесказане на прикладі публіцистики сучасних інтернет-видань.

Передусім відзначимо, що в сучасній публіцистиці продовжують функціонувати ті ж номінативи на позначення прибутку, що й раніше, однак вони зазнали певних конотативних трансформацій. Як ми говорили, будь-яка лексика, що називала явища капіталістичного світу, у радянській публіцистиці була ідеологічно маркована, тому мала оцінний компонент як невід'ємний, тож навіть стилістично нейтральна лексема *прибуток* у текстах про західних бізнесменів набувала негативного забарвлення. На межі ХХ–ХХІ століть в Україні змінилися соціально-економічні умови і бізнес став явищем нашого суспільства, тому ідеологічна конотація зникла. Однак слово *прибуток* сьогодні може вживатися в різних контекстах. Так, воно може бути стилістично нейтральним, наприклад, у текстах, які несуть аналітичну інформацію: “*...впродовж найближчих шести років українські видавці, поліграфісти, які виготовляють книжкову продукцію, будуть звільнені від необхідності платити ПДВ і податок на прибуток, а книжкова торгівля – ПДВ*” (<http://uabooks.info>, 19.11.2008); “*За нашими оцінками, державні підприємства, які належать до сфери управління Міністерства, за минулий рік збільшили прибутки (дивіденди з яких повинні виплачуватися вже цього року) майже на 16 млрд грн*” (<http://www.epravda.com.ua>, 18.02.2016). Також лексема може набувати в контексті негативного забарвлення: “*«Чиновникам від церкви» набагато важливіше «застопити» ділянку землі у центрі Києва і збудувати на*

стародавніх руїнах (у випадку Десятинної церкви) або на місці скверу (у випадку побудови православної каплиці на Львівській площі) сучасний храм, який швидко дасть прибутки” (<http://tyzhden.ua>, 07.07.2011); “Під тягарем хабарництва і адміністративного тиску підприємці прагнули забезпечити собі прибуток за рахунок тіньової економіки, оптимізації податків, мінімізації інвестицій” (<http://www.kyivpost.ua>, 29.04.2011); “У корупційних схемах, які нібито приносять незаконні прибутки голові Кіровоградської облдержадміністрації Олександру Петіку, замішаний народний депутат від ВО «Свобода» Святослав Ханенко” (<http://antikor.com.ua>, 07.08.2014), “Кримінальна справа Дзіндзі, це розправа над найактивнішим діячем «Дорожнього контролю». Ця громадська організація у міліції вже давно поперек горла, бо заважає нечесним працівникам ДАІ отримувати тіньові злочинні прибутки на дорогах (іншими словами грабувати водіїв) в комфортних умовах анонімності” (<http://blogs.pravda.com.ua>, 05.09.2013). Як бачимо, у текстах, де має місце негативна оцінка, концептосфера БІЗНЕС вступає у взаємозв'язки з такими ментальними структурами, як ПОЛІТИКА (об'єктивується за допомогою слів чиновники, депутат тощо) та ЗАКОН. В останніх двох цитатах наявні прикметники – носії нормативної оцінки, що безпосередньо вказують на зв'язок концептів ПРИБУТОК і ЗАКОН. У першій цитаті наявна також виразна етична оцінка, оскільки вказується на зв'язок концептосфер БІЗНЕС і ЦЕРКВА. Згадаймо, що нормативна й етична оцінки були притаманні й для радянської публіцистики.

Також досліджувана номінатема може вживатися в контекстах із позитивною конотацією. У таких випадках виявляється зв'язок концептів ПРИБУТОК і УСПІХ, оскільки в текстах йде мова про те, як хороші прибутки забезпечують людям успішне, щасливе життя: “Віктор Ольшевський, сільський голова з багатим життєвим досвідом, замислився, як зробити, щоб люди не хотіли покидати село... Він почав генерувати ідеї: який же продукт можна вирощувати, щоб потребував багато трудового ресурсу, та щоб отримувати гарний прибуток? Підказав кум, Володимир Нечитайло, який першим заклав у Сніткові приватний яблуневий сад на 5 га” (<http://bilozerka.info>, 09.07.2016); “Чоловік має бізнес, який дає йому добрий прибуток і забезпечує комфортне життя, аж раптом курс долара (чи інша зовсім реальна в наших часах економічно-юридична перешкода) зводить прибуток до нуля, а то і до трагічного мінуса” (<http://catholicnews.org.ua>, 10/07/2016). Бачимо, що в таких контекстах слово прибуток сполучається з прикметниками, що є носіями позитивної оцінки.

Номінативний ряд на позначення прибутку в сучасній мові розширюється завдяки словотворенню. Наприклад, у публіцистиці активно функціонують такі деривати від слова прибуток, як надприбуток, мегаприбуток, суперприбуток, а також демінутив прибуточок: “Чернігівці у приватних розмовах спокійно говорять про те, хто насправді контролює ігровий бізнес в їхньому рідному місті. При цьому громадяни називають прізвиська бізнесменів і навіть депутатів (!) місцевих рад. Чому в такому разі контролери не беруть «за жабри» ані їх самих, ні підпільні ігрові точки, які приносять надприбутки?!” (<http://www.gorod.cn.ua>, 15.09.2010); “Держслужбовець або політик, котрий



вважає своїм головним і єдиним завданням виконувати лише законні функції, в Україні може досягти хіба що великих неприємностей. Саме цей апарат забезпечує надприбутки вітчизняних олігархів, не забуваючи, звичайно, й себе. А відбувається це за рахунок основної маси населення” (<http://tyzhden.ua>, 22.03.2012); “Заробіток на «лівих» сигаретах – тема для окремого розслідування, в даному випадку важливо, що і тютюн, і спиртне – це ідакцизна продукція, яка в разі тіншового обороту дає не те що над-, а мегаприбутки” (<http://gazeta.ua>, 16.09.2015); “Марокко, Єгипет, Туреччина, Росія, Швейцарія – це не перелік курортних країн, запропонований туристичними фірмами, це місця, які охоче відвідували рядові менеджери і керівний склад торгових фірм для участі в різноманітних конференціях, природно, за системою «все включено», за рахунок підприємств-виробників харчових продуктів і побутової хімії. 2009-го, зрозуміло, жодної такої поїздки не було організовано – час розкидатися шаленими грішми із суперприбутків минає” (<http://kolomyia.org>, 20.01.2010); “Свій газ в Україні є і, як корисна копалина з надр, він, по Конституції, належить народові України. Але, всі свердловини вже хтось примутив, і ні у Вікіпедії, ні на сайтах держкомпаній, відповідальних за газ, ви не знайдете, а скільки ж у українського народу є газу, які потреби він покриває, яка його собівартість та хто його добуває і ним розпоряджається та отримує непогані такі прибуточки” (<http://www.hgi.org.ua>, 2015). Як бачимо, наведені деривати вказують на великий розмір прибутків, навіть демінутив в останній цитаті, завдяки чому виникає конотація іронічності. Як зазначалося вище, у радянській публіцистиці на розмір прибутку вказували прикметники зі значенням великого розміру й у таких текстах великі прибутки капіталістів підлягали беззаперечному засудженню. У сучасній мові сполучуваність слова *прибуток* (і синонімів) розширилася: прикметники можуть вказувати і на невеликий розмір доходів: “Луцька книгарня «Освіта», що на проспекті Волі, має мізерні прибутки, тому не може відмовитись від пільг на орендну плату” (<http://www.volynpost.com>, 26.11.2012); “Найняти додаткових працівників – зростають витрати й зменшуються і без того малі прибутки” (<http://tyzhden.ua>, 29.08.2008). Такі тексти супроводжуються співчутливим тоном, чого в радянському дискурсі апіорі не могло бути.

Зважаючи на тісний зв'язок концептів ПРИБУТОК і ГРОШІ, зазначимо, що на сучасному етапі значно розширився номінативний ряд на позначення грошових одиниць. Якщо в радянській публіцистиці основним об'єктиватором концепту ГРОШІ було слово *долар* (окрім самого слова *гроші*), то сьогодні до цього ряду приєдналися слова *євро*, *гривня*, *рубль* та інші, а також різноманітні вторинні номінації, особливості яких добре досліджено в статті К. Руснак (Руснак 2011-а), тому ми лише обмежимося посиланням на її роботу.

Отже, суспільні зміни кінця ХХ – початку ХХІ століття суттєво вплинули на розвиток концептосфери БІЗНЕС, і її ядерного концепту ПРИБУТОК зокрема, і на її місце в мовній картині світу українців. У радянській публіцистиці створювався й підтримувався образ капіталістів, для яких прибуток є вищою цінністю. Тому номінатема, які при цьому використовували автори, мали статус ідеологем, адже вказували на явища ворожого світу. Навіть первинно стилістично нейтральна лексика набувала в контекстах негативного забарвлення.

На сьогодні публіцистика позбавилась ідеологічного тиску, автор добирає номінативні засоби на позначення прибутку залежно від своєї соціальної позиції і прагматичних настанов. Номінативний ряд об'єктиваторів концепту ПРИБУТОК активно поповнюється за рахунок словотворення.

Арутюнова, Н. Д. (1988). *Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт*. Наука. Москва.

Любавська, Ю.С. (2016). Слово бізнес у суб'єктній та об'єктній функціях у радянській і пострадянській публіцистиці. Вісн. Харківського нац. ун-ту ім. В.Н. Каразіна. Вип. 74. С. 205–209.

Руснак, К.С. (2011-а). Відображення концептуалізації грошей у номінативних одиницях валют (на матеріалі української преси початку ХХІ ст.). Вісн. Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Сер. Філологія. Вип. 62. С. 75–79.

Руснак, К. С. (2011-б). Вербалізація концепту багатство в дискурсі радянської преси 50–70-х років ХХ ст. Лінгвістичні дослідження. Вип. 31. С. 66–72.

*Словник української мови: у 20 т.* (2010). Т. 1. Наук. думка. Київ.

*Словник української мови: у 11 т.* (1970–1980). Наукова думка. Київ.

*Фразеологічний словник української мови. Кн. 1.* (1993). Наукова думка. Київ.

## ЛІНГВОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ ОДЕСЬКОГО ГУМОРУ

*Ірина Мариненко*  
(Україна)

*Предметом аналізу є специфічні риси мовлення, породжені мультикультурним середовищем Одеси, що слугують елементами створення комізму в гумористичних текстах. На багатому фактичному матеріалі розглянуті фонетичні, лексичні, морфологічні й синтаксичні особливості; встановлені мови, які слугували джерелами аналізованих мовленнєвих явищ. Визначені найпродуктивніші й найпоширеніші моделі, що сприяють створенню комічного ефекту.*

*Ключові слова: полімовність, мовна інтерференція, граматична категорія, ідиш, запозичення.*

## LINGVOCULTURAL FEATURES OF ODESSA HUMOR

*Iryna Marynenko*

*The subject of analysis covers specific features of speech generated by a multicultural environment of Odessa, which serves as the elements of creating humour in comic texts. Phonetic, lexical, morphological and syntactic features are considered in a rich factual material; the set languages that served as sources for the analysed speech phenomena. The most productive and the most popular models, contributing to the creation of a comic effect, were identified.*

*Keywords: multilingualism, language interference, grammatical category, Yiddish, borrowings.*

Проблема породження гумористичних текстів залишається донині не вирішеною, попри значну кількість наукових досліджень (Фрейд 2007; Бахтин 1990; Боров 1970). Науковці дійшли однозначного висновку щодо комплексності, багаторівневості механізму породження комічного, оскільки в цьому процесі задіяні як соціальні, етнокультурні, політичні, так і мовні чинники. Неабияку роль відіграють також і особистісні характеристики конкретної людини щодо сприймання чи породження комічного.

Із погляду мовностилістичного у творенні комічного тексту беруть участь найрізноманітніші засоби всіх рівнів мовної системи: фонетичного, лексико-семантичного, словотвірного, морфологічного, синтаксичного, стилістичного. Питання лінгвальних засобів створення комічного ефекту неодноразово були в центрі уваги дослідників (Походня 1989, Шмелева 2002, Денискіна 2006, Шумейко 2007, Калита 2006, Корнева 2009, Пришва 1977), однак практично поза увагою науковців залишаються питання породження гумористичних текстів одеської тематики. Саме необхідність з'ясування способів творення комічного мовними засобами в таких популярних творах і визначає актуальність цієї розвідки.

Об'єктом дослідження ми обрали комічні тексти малих форм (анекдоти, гумористичні вислови, жарти), зібрані на сайті <https://ok.ru/odesskiyumor>, що належать до так званого одеського гумору. Цим творам характерна ціла низка специфічних ознак, що виокремлюють їх з-поміж інших. Пояснення особливостей одеського мовлення намагалися дати як мовознавці (Степанов 2004; Мечковская 2006; Стецюченко, Осташко; Смирнов 2008; Лищенко 2014; Вершик 2003; Кабанен 2010), так і дослідники інших галузей науки (Аеров 2003; Юдин 1999; Золотарева 2003), що свідчить про актуальність проблеми витоків одеського розмовного мовлення, яке слугує підґрунтям для гумористичних текстів.

Видається слушною думка Є. Степанова, про те, що “в середині XIX ст. в Одесі було сформовано міське койне на базі російської мови внаслідок змішування говорів південного та північного наріч з російською літературною мовою, субстратними й адстратними елементами української, їдиш, польської, грецької, італійської, французької, німецької та деяких інших мов” (Степанов 2004, 11). Вплив екстралінгвальних чинників (міграційні процеси; підвищення рівня освіченості населення і, як наслідок, поширення літературної мови на побутовому рівні спілкування; поступове зменшення носіїв одеського міського койне тощо) призвів до того, що протягом XX століття з одеського розмовного мовлення поступово зникали мовні елементи, які вважалися “родзинкою” мешканців південної Пальміри. Однак колоритність таких елементів настільки припала до душі і самим одеситам, і всім громадянам колишнього СРСР, що такі мовні особливості продовжили своє існування в значній кількості жартів, анекдотів, гумористичних висловів, які активно поширюються й у наш час. Доказом цього є те розмаїття друкованих видань, інтернет-сайтів, що регулярно публікують гумористичні одеські міні-тексти, або й стилізовані під них. Як

слушно зауважив М. Аеров, “визначення ‘одеський’ стосовно анекдоту, пісні означає або місце, де народився фольклорний твір, або стиль, до якого вдається оповідач. Інтонація, грасування, одеська лексика й фразеологія, стилістичні прийоми (риторичне запитання, відповідь запитанням на запитання, макаронізми), безліч ‘суто одеських’ порівнянь і метафор – усе це мовні засоби, за допомогою яких виконавець стилізується ‘під Одесу’” (Аеров 2004).

Анекдот вважається усним фольклорним жанром, а тому поширена думка, що записані тексти їх втрачають певну свіжість, інтонаційну й вимовну специфіку. Однак відсутність суворого правописного редагування в сучасних виданнях дозволяє передавати особливості усного мовлення графічними засобами. До фонетичних засобів творення комічного ефекту належать: 1) передня вимова російського звука [ы], наближення його до [и], що веде до пом’якшення попередніх приголосних, наприклад (усі приклади одеського мовлення подаються російською мовою, оскільки саме вона є основною мовою усного спілкування мешканців Одеси – І.М.): *бистро, шоби, била, бички, виход*. Цей процес відбувся “завдяки посередництву української, грецької, болгарської, італійської, французької та деяких інших мов, що функціонували в Одесі впродовж XIX ст. й пізніше” (Степанов 2004, 102). Проте в сучасному усному мовленні процес зближення фонем <ы> та <и> сприяє створенню комічності на рівні звукового оформлення тексту, пор.: *Напротив одесского вокзала не работает фонтан. – Скажите, - спрашивает приезжий у одессита, – этот фонтан когда-нибудь бил? – Что за вопрос! Он бил, есть и будет!* У цьому тексті зближення фонетичне призводить також до утворення омоформ, що спричинює комічне непорозуміння між учасниками діалогу; 2) тверда вимова приголосних звуків перед [э], що за старою орфоепічною нормою мала поширюватися лише на зубні приголосні в запозичених лексемах перед наголошеним голосним. Однак із втратою зазначеної норми звичка вимовляти твердо приголосні перед [э] не тільки не втрачається, а й поширюється на інші приголосні й позиції звука щодо наголосу: *академик, манэра, троллэйбус, ничэво, бэз* та ін. У живому мовленні зазначене явище було поширене в одеситів старшого покоління, проте фольклор наділяє ним і сучасних мовців Одеси: – *Изя, как мы с тобой домой поедем? – Софочка, а как ты хочешь? – А как правильно сказать: “пори” или “пориэ”?* – *Дорогая, таки правильно сказать “троллэйбус”;* 3) тверда вимова звука [р], спричинена, перш за все, впливом українського діалектного мовлення (південно-західні й деякі поліські і південно-східні діалекти), а також південновеликоруських говірок: *Бора, с мора, веровка, рядом, пузырок* (тобто Боря, с моря, веревка, рядом, пузирек), напр.: *Приезжий на Привозе в рыбном ряду: – И шо Ви ее нюхаете? Вся рыба только с мора. – Мне далеко везти, боюсь, не доведу. – Я выму Вам кишки – довезете, а не довезете – будет шо вспомнить...* 4) гаркавість при вимові звука [р], яка зазвичай приписується євреям, що вказує на те, що значну частину мешканців Одеси складають саме представники цієї нації: *Сагочка, догояя, дгака, стгаино, кугочка* та ін., наприклад: – *И это Ви еще не видели нашего Мойшу в дгаке! Боже мой, как стгаино его бьют!* Вказівкою на те, що цей анекдот належить до єврейських, крім гаркавості, є ще й використання суто єврейського власного імені персонажа; 5) додаткова вокалізація (Мечковская 2006, 274) в особовому

займеннику *мине* (мне), що може бути пояснене впливом української мови й північно-російських говорів. Натомість Є. Степанов вважає причиною виникнення цього явища “тяжіння до вживання двоскладових форм у непрямій парадигмі особового займенника першої особи однини ...під впливом української мови і, можливо, північно-російських говорів” (Степанов 2004, 123): *Одесса. Дорогой бутик. Дама примеряет платье: – Ой, Ви знаете, мене немножко давит в груди... – А мене кажется, на Вас исключительно хорошо сидит! – Не! Ви мене не поняли... Мене жаба давит! У цьому анекдоті наявна ще одна особливість одеського мовлення – порушення правил керування, коли замість граматично вмотивованого відмінка вживається некодифікований; 6) відсутність протетичного звука [н] у формах особових займенників із прийменниками: *на ём, в ём* (замість літературних форм *на нём, в нём*). Наприклад: *– Ви знаете, Рабинович купил себе велосипед и ездит на ём таки как молния! – Шо, так бистро? – Ни, таки загзагом!* Така вимова може бути пояснена дією закону аналогії, вирівнюванням форм, оскільки в непрямих відмінках без прийменників ці займенники не набувають протетичного [н]; 7) заміна літературного звукосполучення [шт] на [ш] у словах *что, чтобы*, що пояснюється впливом українського розмовного мовлення й суржику, пор.: *До тюремной камеры посадили еврея. Співкамерники запитують: – За що посадили? – Ой, не поверите, я политический! – Та ты шо! А шо ж ты такое против партии делал? – Та на празнике дали прочитать стих Маяковского, и я прочёл! – И шо?? Шо ты такое мог ото прочти? – Я знаю? Город будет? Я знаю? Саду цвесь?**

Лексичні засоби створення комічності включають: запозичення з різних мов, переважно з їдишу й української; зміну семантики лексеми; використання в одному тексті лексичних одиниць різного стилістичного забарвлення. Лексико-семантична система одеського живого мовлення, на думку Є. Степанова, “зазнає найбільших відхилень від літературної норми в напрямку використання представниками різних етносів запозичень з української мови” (Степанов 2004, 191). Результати аналізу гумористичних міні-текстів засвідчують, що на перше місце серед запозичень виходять запозичення з їдишу, оскільки саме вони вносять у тексти суто одеський колорит з єврейськими компонентами, тоді як українізми не здатні так однозначно вказувати на одеське походження твору. Так, в анекдотах і жартах одеської тематики часто вживаються такі запозичення з їдишу, як *бекицер* (швидко), *гешефт* (вигідна обладка, прибуток), *цимес* (жарг. щось приємне, смакота; суть чогось, квінтесенція), *цорес* (неприємності, прикрість), *тухес* (дупа), *шлимазл* (невдаха, нездара, божевільний), *кецик* (шматочок), *майсы* (жарти), *кишиш* (переполох, крик, розборки), *фицкать* деньгами (розкидатися), *ша* (тихше, замовкніть), *вус* (що), *азохен вей* (вигук, що може позначати співчуття, тривогу, паніку чи невдоволення) тощо, пор.: *Рабин ругает Гершеле за склонность к пьянке. Гершеле: – Ребе, я пью, чтобы утопить свои цорес. – И утопаеш? – Ох, ребе, как они умеют плавать!* Суттєвий вплив на лексичну систему російської мови одеситів справляє українська мова, адже “за умови масової двомовності лексичний вплив однієї мови на іншу може досягати чималих обсягів, оскільки лексика є найпрозорішим рівнем мовних систем” (Вайнрайх 1972, 31). Саме українізми, іноді набуваючи специфічних

семантичних відтінків у процесі запозичення, надають комічний відтінок текстам. Українські лексеми настільки гармонійно влітаються в одеське російське мовлення, що реципієнт не завжди зауважує іншомовність того чи того слова (*юшка, шибеник, кишеня, жменя, разхристанний, цікавий, тыняться, швендять, лаяться, тулиться, надыбать, нехай* та ін.), напр.: *Ви такие интересные, шо швендяйте до рыбного ряда, купите там селедку и морочьте ее голову, а не мне. Ця репліка з реального діалогу слугує доказом гумористичності буденного одеського мовлення, його наповненості українськими (цікавий, швендяти). Значно менше мовлення мешканців Одеси послуговується запозиченнями з інших мов, наприклад, із французької в повсякденному використанні зафіксовані слова-звертання мадам, месьє: *Софа обращается к сексопатологу: – Доктор, мой муж очень слаб у постели, и я просто не знаю, шо мне и делать. – А чем вы его кормите, мадам? – Та в основном картошкой... – Дорогая мадам Софа, шо вы себе знали, шо от крахмала стоят только воротнички.**

Ще одним яскравим засобом створення комічності в тексті є зміна семантичної структури слова. Наприклад, слово *посоветовать* в одеському мовленні набуває додаткового значення ‘підказати’ (*Ви не посоветуете, который сейчас час?*), *поймешь* – ‘отримати, стати власником’ (*– Что вы знаете, Боря поймел такой гроб с музыкой, за который ему вряд ли мечталось. А как плакали соседи? Скажу честно. Так плакать можно только от большой зависти...), ум* – набуває додаткового конкретного значення “мозок” (*Из диалога на Привозе о гвяжьем мозге, который лежит на прилавке: – А по чём у Вас этот говяжий ум?*). Значного розширення значення і, відповідно, вживання в мові набуло дієслово *иметь* завдяки калькуванню фразеологічних висловів і вільних синтаксичних конструкцій із їдишу, німецької, французької, італійської, української мов, пор.: *– Ой, Яшенька, как вы себя имеете? Говорят, вы удачно женились? Кто познакомил вас с вашей женой? – Я никого не виню...; – Боря, я слышал, вы таки имеете хороший гешефт? Чем же вы занимаетесь? – Открыл виртуальную гостиницу в интернете. – Гостиницу?! Так в ней же нельзя ни жить, ни спать, ни есть. Та за шо же тогда брать деньги? – За вход и выход.* Ще одним засобом створення комічного ефекту в тексті є поєднання стилістично різномірної лексики, як-от слів високого й заниженого стилю: *По залу для прибывших пассажиров в одесском аэропорту молодая женщина тянет пьяного мужа: – Яша, я желаю, чтобы ты здох со своей водкой! У меня таки закипают мозги от мысли, как тебя дотащить до дому... – Розочка, я имею желание узнать, где мы находимся? – В аэропорту! – Розочка, а шо мы таки делаем в аэропорту? – Шо, шо. Мы из Египту возвращаемся! – Та ты шо... Ну, и как там?* Окрім стилістично несумісної лексики, надавати комічності тексту може й використання просторіччя, слів, що створені за аналогією до наявних у мові, проте не кодифікованих (*взад, туточки, тамочки* тощо): *– Молодой человек, заберите таки назад свои мысли от моего тела! И не смотрите на меня своими женатыми глазами...* 3-поміж особливостей мовлення Одеси виокремлюють активне використання зменшувано-пестливих одиниць, що поширюється не тільки на іменники (*юшечка, килечка, червячок, цяточка*; а особливо власні імена: *Софочка, Борюсик, Фимочка*), а й на інші частини мови: прикметники (*старшенький, младшенький, синенький*), прислівники (*легонечко, тамочки,*

туточки, немножко) та ін.: *Одесситка сделала базар и, стоя в центре двора, делится мыслями с соседкой: – Была на Привозе, купила два кило синеньких, сделаю рагу... Кило бичков: старшеньких пожарю, а младшеньких отварю на юшечку...* Для російської мовленнєвої практики така кількість пестливих лексем не характерна: “частотність використання демінутивів у російському мовленні Одеси відповідає частотності вживання демінутивів у всіх самостійних частин мови в українській мові, а не російській” (Степанов 2015, 102).

Особливості фразеологічної підсистеми одеського мовлення обумовлені російсько-українською диглосією, тривалими й тісними контактами мешканців міста з носіями німецької, італійської, французької та інших мов. Саме це спричинило появу фразеологічних запозичень, калбок і напівкальок у мовленні одеситів. Тексти комічного змісту використовують насичені гумором українські фрази: *аж гай шумит, байбьки бить, горобцям дули давать, понасть в халепу, ловить гав* та ін., а також вельми колоритні кальковані сталі вислови *делать базар* (з франц.), *такова се ля ви* (з франц.), *иметь интерес* (можливе запозичення з їдишу, німецької, французької, італійської або української), *иметь вырванные годы* (з їдишу) тощо, напр.: *Мошенница решила сделать вырванные годы старику-водителю и стала допытываться от него, почему, мол, люди едут стоя и что вообще за беспредел* (цит. з <http://dumskaya.net/post/o-gorodskih-sumashedshih/author/>). Водночас поміж ідіом, вживаних носіями міського койне Одеси, існує значна кількість власне одеських, специфічних фразеологізмів, які є своєрідною візитівкою мешканців цього міста: *делать беременную голову / мозг, вас здесь не стояло, две большие разницы, делать кислую морду, разорятся без копейки денег* та ін.: – *Посмотри, дорогая, какой у меня сегодня отличный улов! – Таки не делай мне беременный мозг! Тетя Соня видела, как ты заходил в рыбный магазин! – Ну, подумал, зачем нам столько... часть решил продать, конечно.*

Морфологічні відхилення від мовної норми в одеському мовленні також спричинені здебільшого впливом мов національних меншин Одеси – явним чи прихованим. Так, завдяки контактуванню російської з неслов’янськими мовами відбувається заміна перехідних дієслів семантично близькими неперехідними: *где вы сохнете белье, ты мне устал своей ревностью, не дрожи диван: ты лопнешь все пружины* й под. На думку Є. Степанова, “мовленнєвими візитівками Одеси довгий час уважають помилки в уживанні доконаного та недоконаного видів дієслова, дієслів одно- та різноспрямованого руху”, що пояснюється контактуванням російської з мовами, у яких відсутня категорія виду дієслова і не розрізняються дієслова руху за спрямованістю дії (Степанов 2004, 422), пор.: *людям некуда стоять* (замість *стать*), *вы мне будете не верить* (замість *не поверите*), *перестаньте сказать* (замість *говорить*), напр.: *В одесский загс заходит старый еврей и пишет заявление на смену фамилии. Все в шоке: “Зачем тебе такая морока?” – Вы мне будете не верить, но я вчера таки нашел готовую могильную плиту! У пересічних мовців, обізнаних з літературною нормою російської мови, така граматична недоречність викликає усмішку. Також до засобів створення комічного ефекту в текстах одеського мовлення належать уживання одних граматичних форм дієслів замість інших (*Что ты мог ото прочти*, де замість наказового способу має вживатися форма інфінітива*

*прочеть*), використання просторічних форм на зразок *пошлите* замість *идемте* (Одесса, Дерибасовская. По ней мечется взмыленный интеллигент. Подскакивает в одесситу: – Вы не знаете, где находится почта? – Знаю. А зачем она вам? – Хочу послать деньги родителям в Москву. – Пошлите со мной. – Нет! Я вас не знаю! – Не бойтесь, пошлите со мной! – Нет! Ни в коем случае! Вы меня обманете! – Ну ладно, если ты из Москвы, скажу тебе по-русски: идемте со мной! Я покажу, где почта! Таким чином, комізм цього діалогу будується на омонімічному збігу форм наказового способу від дієслів *пойти* і *послать*, що й викликає заперечення в одного зі співрозмовників. Водночас одесит усвідомлює невідповідність свого мовлення літературній нормі, виправляючи просторічну форму на унормовану).

На різноспрямовані мовні контакти російського мовлення Одеси вказують і відхилення від граматичної норми у вживанні відмінків, що створює, по-перше, комічність у звучанні тексту, по-друге, відчуття, що мовець недосконало володіє граматику російської мови (*мог стать академик, эти слова не выходят из мой рот, с радостью на лицо*). В аналізованих текстах автори (записувачі) інколи зумисне зловживають нехтуванням морфологічними нормами, нагромаджуючи помилкові форми в межах одного міні-тексту, пор. у замальовці: *Одесский двор. Маленький Эмик: – Мама, мама, я хочу мороженое! Тетя Песя: – Кто вчера лопнул стакан? Кто рассонил папа? Кто выпрыгнул кошка через форточка? Кирпич тебе, а не мороженое!* Цей текст акумулював у собі значну кількість граматичних аномативів, що здатні внести в текст елементи комізму: вживання некодифікованих суфіксів у дієслівних формах, використання прямого відмінка у всіх позиціях іменника, а також створення неологізму на позначення дії 'розбудити' та ін.

До мовленнєвих особливостей одеського мовлення належить вживання прислівників із прийменниками за аналогією до прийменниково-іменникових моделей: *об где, между здесь, на уже, об там*, напр.: – *Песя, на когда вам нужны эти туфли? – На уже! – Ну, на вчера я вам таки не сделаю. Приходите завтра после пяти...* На нашу думку, це явище може пояснюватися впливом української мови, у якій літературною нормою закріплена значно більша кількість адвербіативів, створених за моделлю префікс + прислівник, ніж у російській мові: *відколи, надалі, відтоді, відсьогодні, дотепер, замало, позаторік, наавтра* та ін. Одеське мовлення значно розширило застосування цієї словотвірної моделі, що для носіїв російської мови видається незвичним, а часто й комічним.

З-поміж граматичних прийомів створення комічного контексту виокремлюються властиві винятково одеському розмовному мовленню відхилення в дієслівному керуванні, що полягають в заміні прийменника *о* на *за* під впливом української мови, пор.: *спросить за проблему, говорить за осторожность, рассказывать за мадам, послушать за просьбу* й под. Наприклад: *Одесское такси. Водитель отчаянно лихачит. Сара делает ему замечание: – Водитель, вы бы не могли ехать осторожней? Меня дома ждут 8 детей! – Ха! И вы говорите мне за осторожность!* Водночас в одеському мовленні поширені й інші конструкції, в яких відбувається додавання прийменника (*я с тебя удивляюсь* замість *я тебе удивляюсь*) або ж, навпаки,



заміна прийменникової конструкції на безпрійменникову (*Памятка в туалете в одной еврейской семье: “Не сиди просто так, думай что-нибудь”*), хоча в літературній російській мові нормативним вважається словосполучення з орудним відмінком з прийменником о).

Створенню комічного ефекту сприяє й такий поширений у мовленні одеситів прийом, як поширення дієслівної форми однокореневим іменником, якого літературна норма не передбачає: *спрашивай вопросы, спрашивается вопрос*. Така тавтологія підкреслює емоційність тексту, його розмовно-просторічний характер, напр.: – *Ты говоришь, он тебя обмахивал. Тогда спрашивается вопрос: почему ты не отреагировал? – Кито? Я? Хорошенькое дело, а кито упал?* Стилiстично близькою до цього засобу вважаємо заміну одного з компонентів словосполучення на семантично близький: *скажи на вопрос* (замість ‘ответь на вопрос’), *замолчите своего Леву* (замість ‘успокойте своего Леву’). Відхилення від граматичної норми в цих фразах полягає в заміні перехідного дієслова на неперехідне або навпаки, що підсвідомо збентежує реципієнта, примушує його усміхатися: – *Фима, от ты мне скажи на вопрос: почему женщины меньше пьют, чем мужики? – Софочка, таки все просто... Женщины в основном все красавицы!*

Поширеність конструкцій із дієсловом *иметь* у мовленні одеситів пояснюється тим, що у самому місті та на його околицях у ХІХ – першій половині ХХ ст. функціонували так звані “мати-мови”, на відміну від східнослов’янських “бути-мов”: грецька, їдиш, німецька, французька, італійська, польська, болгарська та деякі інші (Степанов 2004, 434). У сучасному мовленні такі конструкції активно використовуються мовцями на позначення різноманітних модальних значень: *я имею вам кое-что сказать, имеете себе позволить, имеем потеряь много денег* і под. Пор.: *Советский уровень жизни таки самый высокий в мире. Какая из акул капитализма имеет себе позволить таскать во рту двести грамм золотых зубов?* За аналогією до зазначених конструкцій побудовані й такі словосполучення, як *буду делать вам стыдно, сделайте себе лучше неть, сделал мне нечем кушать*, у яких чітко відчувається вплив романських і германських мов, однак на російськомовному ґрунті вони набувають комічного звучання: – *Сёма, поддержи мой макинтош, в ём семачки. Я покажу этому фраеру, как бушует Черное море... – Сёма, отдай мой макинтош. Семачки возьми себе. Этот фраер сделал мне нечем кушать*. У російському літературному мовленні такі структури передаються за допомогою підрядної частини складнопідрядного речення (Этот фраер сделал так, что мне нечем кушать) і, таким чином, втрачають компонент експресії.

Не властиві російській мові й конструкції ‘дієслово + інфінітив’, які досить широко вживаються в мовленні мешканців Одеси (*видели вас тут стоять, видели тебя идти*). Кодифікованими відповідниками їм є структури з дієприкметником у формі орудного відмінка на місці інфінітива (*видели вас стоящим тут, видели тебя идущим*), однак нормативні конструкції через свою нейтральність, повну відсутність емоційного компонента втрачають привабливість із погляду творців і записувачів гумористичних текстів, тому в анекдотах, жартівливих висловлюваннях перевага надається саме словосполученням з інфінітивом, напр.: – *Ви не видели тут стоять мою дочь? –*

*Нет, ми таки видели идти вашу мать!* Водночас, активні дієприкметники в російській літературній мові частіше вживаються в письмових стилях (науковому, офіційно-діловому), ніж у розмовному мовленні, а тому такі конструкції з інфінітивом, крім експресивної функції, виконують ще й функцію економії мовних засобів, тобто суттєво скорочують зусилля мовця.

Синтаксична контамінація здатна породжувати нестандартні й експресивні вислови, які, у випадку набуття ними комічного звучання, активно проникають в гумористичні тексти, пор.: *замолчите свой рот – замолчите + закройте свой рот; берешься за кушать – берешься за еду + начинаешь кушать; можно вас на минутку спросить – можно вас на минутку (отвлечь) + можно вас спросить* тощо. Саме це явище належить до найпопулярніших мовностилістичних прийомів в анекдотах на одеську тематику: – *Симочка, можно вас на минутку спросить? С чего это вы носите обручальное кольцо не на той руке? – Смешно сказать! Я вышла замуж не за того человека.*

Використання прийменника перед формою інфінітива також належить до поширених прийомів творення комізму в тексті. На думку Є. Степанова, це явище є своєрідним “новим супінном” в одеському міському койне й полягає у вживанні інфінітива замість девербатива, до того ж не тільки у функції обставини мети (Степанов 2004, 439–440): *он думает об выпить, берешься за кушать, ехать за увидеть, объявление про продать топор, выбирать на украсить зал* тощо. Напр.: – *Поверьте, Боря! Мне не надо ехать в Париж за увидеть улыбку Джоконды! Мне достаточно спросить у моей Сары, куда она девала наши деньги...*

Проаналізувавши найчастотніші засоби творення комічного ефекту в гумористичних міні-текстах на одеську тематику, можемо стверджувати, що їхні автори ретельно відбирають із наявних в одеському міському мовленні лінгвальних особливостей найбільш яскраві, колоритні, експресивні, які дозволяють в максимально стислому тексті відобразити всі характерні риси мовлення Одеси. Джерелами таких особливостей слугували всі мови, носії яких заселяли місто впродовж його існування: їдиш, українська, німецька, грецька, французька, італійська, польська, болгарська та деякі інші. А отже, насичене значною кількістю вкраплення з інших мов, одеське мовлення є впізнаваним і слугує підґрунтям для створення цілого пласту гумористичних текстів, що не лише не втрачає своєї популярності з плином часу, а й адаптується до новітніх технологій фіксації текстів.

Аеров, М. (2003). *Одесский язык*. Мигдаль Times. № 40 [Електронний ресурс], режим доступу: [www.migdal.ru/article-times.php?artid=3334&print=1](http://www.migdal.ru/article-times.php?artid=3334&print=1)

Аеров, М. (2004). *История евреев Одессы в городском фольклоре*. Мигдаль Times [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.migdal.org.ua/migdal/methodology/3766/3780/>

Бахтин, М. (1990). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Москва. Художественная литература.

Борев, Ю. (1970). *Комическое*. Москва. Искусство.

Вайнрайх, У. (1972). *Одноязычие и многоязычие*. Новое в лингвистике. Вып.4. С.23–42.

Вершик, А. (2003). *О русском языке евреев*. Die Welt der Slaven. XLVIII. P. 135–148.

Денискіна, Г.О. (2006). *Мовно-жанрова еволюція анекдота в газетних текстах*. Наукові записки Інституту журналістики. Том 26. С. 56–61.

Золотарєва, Е.А. (2003). *Проблемы коммерциализации «одесского смеха»*. Докса. Збірник наукових праць з філософії та філології. Вип. 3. С. 186–191.

Кабанен, И. (2010). *Одесский язык: больше мифа или реальности?* Slavica Helsingiensia. С. 287–298.

Калита, О. М. (2006). *Мовні засоби вираження іронії в сучасній українській малій прозі*. К.

Корнева, Л. (2009). *Про деякі типологічні риси українського анекдоту*. Збірник наукових праць Полтавського держ. пед. університету ім. В.Г. Короленка: Філологічні науки. Вип. 1. С. 55–61.

Лищенко, Н.Ф. (2014). *Одесский городской текст и карнавальная традиция*. Науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського. Вип.4.13 (104). С.134–139.

Мечковская, Н.Б. (2006). *Русский язык в Одессе: Вчера, сегодня, завтра*. Russian Linguistics, С. 263–281.

Походня, С. И. (1989). *Языковые виды и средства реализации иронии*. Київ. Наукова думка.

Пришва, Б.Г. (1977). *Засоби гумору в творах Остапа Вишні*. Київ. Вища школа.

Смирнов В. (2008). *Одесский язык*. Одесса. Полиграф.

Степанов, Є.М. (2004). *Російське мовлення Одеси*. Одеса. Астропринт.

Степанов, Є.М. (2015). *Українські запозичення в лексиці та фразеології російського мовлення Одеси*. Одеський лінгвістичний вісник. № 6. Т.1. С. 99–104.

Стецюченко, А., Осташко, А. *Как говорят в Одессе* [Електронний ресурс], режим доступу: [www.odessit.com/media/odessa/1/russian/76.htm](http://www.odessit.com/media/odessa/1/russian/76.htm)

Фрейд, З. (2007). *Остроумие и его отношение к бессознательному*. Санкт-Петербург. Азбука-классика.

Шмелева, Е. Я., Шмелев, А. Д. (2002). *Русский анекдот: Текст и речевой жанр*. Москва. Языки славян. культуры.

Шумейко, О.А. (2007). *Мовні засоби творення комічного в сучасній українській поезії (на матеріалі творів другої половини ХХ століття)*. Харків.

Юдин, А. (1999). *Украинская Одесса*. Неприкосновенный запас. № 3 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nz/1999/3/udin.html>

## ДВОКОМПОНЕНТНІ ДЕРИВАЦІЙНІ ПАРАДИГМИ ПРОСТИХ РЕЧЕНЬ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

*Олександр Межов*  
(Україна)

*Здійснено комплексний семантико-синтаксичний аналіз двокомпонентних дериваційних парадигм односкладних і двоскладних простих речень. Схарактеризовано граматичні засоби семантичної модифікації суб'єктних і об'єктних синтаксем. З'ясовано сутність транспозиційних видозмін у процесі перетворення двоскладних і односкладних конструкцій різних структурних схем. З'ясовано характер симетрії/асиметрії семантико-синтаксичної та формально-синтаксичної структури аналізованих речень.*

*Ключові слова: дериваційна парадигма, просте речення, синтаксична деривація, транспозиція, модифікація.*

## TWO-COMPONENT DERIVATIVE PARADIGMS OF SIMPLE SENTENCES IN MODERN UKRAINIAN LANGUAGE

*Olexandr Mežov*

*A complex semantic-syntactic analysis of two-component derivative paradigms of simple sentences was done. Grammatical means of semantic modification of subjective and objective syntaxemes are characterized. The essence of transposition in the conversion of simple sentences is elucidated. Derivative relation of simple sentences of different structural schemes were identified. The character of symmetry/asymmetry of semantic-syntactic and formal-syntactic structures of the analysed sentences is shown.*

*Key words: derivative paradigm, a simple sentence, syntactic derivation, transposition, modification.*

Будь-яка ситуація позамовної дійсності може бути відображена у системі мови сукупністю однорівневих або різнорівневих синтаксичних одиниць, які мають спільну власне-семантичну структуру і перебувають між собою у відношеннях синтаксичної похідності. Ще донедавна відношення вихідних і похідних одиниць розглядали переважно у словотворі. Проблема похідності на синтаксичному рівні набула особливої актуальності в українському мовознавстві наприкінці минулого сторіччя і до сьогодні перебуває в центрі уваги багатьох граматистів.

У сучасній лінгвістичній науці поняття дериваційної синтаксичної парадигми сформоване за аналогією до поняття словотвірної парадигми, яке, так само, ґрунтується на морфологічній (словозмінній) парадигмі. “Подібно до того, як словоформи відмінювання і дієвідмінювання утворюють морфологічні парадигми, набір похідних одного і того самого слова утворює його словотвірну (дериваційну) парадигму”, – слушно зауважує О.А. Земська (Земская 1978, 72). У синтаксисі виділяють дериваційні парадигми речення і словосполучення, які охоплюють усі похідні, утворені безпосередньо від них, синтаксичні одиниці. Ці актуальні питання граматики висвітлені у працях українських мовознавців

І.Р. Вихованця (Вихованець 1993, 175–180), К.Г. Городенської (Городенська 1991, 156–177), А.П. Загнітка (Загнітко 2011, 650–700), Н.М. Костусяк (Костусяк 2012, 72–98), О.Г. Межова (Межов 2012, 366–382) та ін. Реченнєвим одиницям властива найбільша розгалуженість дериваційних парадигм – від двокомпонентних до п'яти-, шестикомпонентних. Багатокомпонентні парадигми характерні для складних речень, двокомпонентні – для простих. Об'єктом пропонованого дослідження є двокомпонентні дериваційні парадигми простого речення модифікаційного і транспозиційного різновидів.

Принципи розрізнення явищ модифікації і транспозиції наводить чеський лінгвіст П. Адамец: модифікації – це перетворення ядерного речення додаванням до нього нового елемента – модифікатора з відповідною семантикою; транспозиція пов'язана з трансформаційними перетвореннями ядерного речення, за яких змінюється його синтаксична структура, але зберігається лексичне наповнення і характер узагальнено-семантичних відношень між його компонентами (Адамец 1978, 213–214).

Мета статті – здійснити комплексний семантико-синтаксичний аналіз двокомпонентних дериваційних парадигм односкладних і двоскладних простих речень. Досягнення поставленої мети передбачає розв'язання таких основних завдань: виявити граматичні засоби семантичної модифікації суб'єктних і об'єктних синтаксем; з'ясувати сутність транспозиційних видозмін у процесі перетворення двоскладних речень в односкладні; виявити дериваційні зв'язки двоскладних конструкцій різних структурних схем; встановити відношення похідності в системі різнотипних односкладних речень.

Дериваційну парадигму модифікаційного типу, за І.Р. Вихованцем, формують деривати з модифікованою суб'єктною чи предикатною синтаксею. Конструкції з модифікованою суб'єктною синтаксею охоплюють її неозначено-особову, узагальнено-особову та кількісну модифікації, а конструкції з модифікованими предикатами – фазову, модальну і заперечну (Вихованець 1993, 171–173). Розглянемо їх докладніше.

Базовою одиницею дериваційної парадигми з модифікованим суб'єктом є двоскладне речення, похідною – односкладна, рідше двоскладна конструкція. У вихідному двоскладному реченні діяч, носій процесу чи носій стану виражений іменниками-назвами істот або особовими займенниками. У похідному односкладному чи двоскладному реченні простежуємо: 1) лексичне незаповнення суб'єктної позиції, напр.: *Тепер ходжу стежками і стежинами і прокладаю шлях крізь болота* (Л. Костенко) ← *Тепер я ходжу стежками і стежинами і прокладаю шлях крізь болота*; *Ювелірні вироби виготовляли з привозної бронзи* (“Археологія України”) ← *Ювелірні вироби майстри виготовляли з привозної бронзи*; *Історію, як Батьківщину і матір, не вибирають, її пам'ятають* (“Слово і час”) ← *Історію, як Батьківщину і матір, люди не вибирають, її пам'ятають*; *Чорну душу милом не відмисш* (Народна творчість) ← *Чорну душу ти милом не відмисш*; 2) заповнення суб'єктної позиції займенниковими словами *хтось, дехто, кожен, усякий, ніхто* залежно від додаткових семантичних відтінків неозначеності чи узагальненості, напр.: *Хтось іде понад річкою* (Є. Гуцало) ← *Дівчата йдуть понад річкою*; *Ніхто не перекреслить мій народ* (В. Симоненко) ← *Вони не перекреслять мій народ*;

*Трудиться має кожен, як бджола* (Д. Павличко) ← *Трудиться має людина, як бджола*; 3) заміну форми називного відмінка суб'єкта формою родового із значенням великої кількості, інтенсивності, яка супроводжується експресивним забарвленням конструкції, напр.: *Міністрів зібралоя!* (М. Стельмах) ← *Багато міністрів зібралоя і Міністри зібрался*; *Снігу нанесло!* (Д. Павличко) ← *Багато снігу нанесло і Сніг наніся*; *Народу зібралоя – страх!* (Є. Гуцало) ← *Багато народу зібралоя і Народ зібрався*; *А дітей бігало!* (М. Вінграновський) ← *Багато дітей бігало і Діти бігали*. Ще більшої експресивності набувають односкладні безприсудкові генитивні структури, у яких кількісно модифікований родовий конденсує суб'єктно-предикатну семантику, пор.: *А соняшника, а маку, буряків, лободи, укрупу, моркви!* (О. Довженко).

Як видно з наведених вище прикладів, внаслідок елімінації суб'єктної синтаксеми утворюються означено-особові, неозначено-особові та узагальнено-особові односкладні речення, комунікативна мета яких – зосередити увагу не на особі, а на дії або стані. Щоб виділити у повідомленні діяча або носія стану використовують двоскладні конструкції. Специфіка неозначено-особових односкладних речень у невизначеності суб'єктів дії або стану, які мовець свідомо не називає, бо з комунікативного погляду немає потреби в номінації особи, тобто стилістично важливою є сама дія (стан), а не її джерело. Названа в узагальнено-особових реченнях дія, характерна для всіх або для багатьох, може стосуватися будь-кого. Семантику неозначеності або узагальненості підсилюють займенникові слова-підмети *хтось, дехто, кожен, усякий, ніхто*, які перетворюють односкладні речення на структурно двоскладні з акцентованим неозначеним або узагальненим діячем. Нівеляція неозначено-кількісного числівника *багато* (*чимало*) у кількісно-іменникових сполуках призводить до утворення експресивних варіантів двоскладних речень з родовим партитивного суб'єкта в позиції підмета або головного члена односкладного генитивного речення, який, крім суб'єктного значення, зосереджує предикатну семантику надмірної кількості осіб чи предметів.

Дериваційна парадигма з модифікованою предикатною синтаксемою складається з вихідного двоскладного або односкладного речення та відповідного похідного з уведеними: а) допоміжними фазовими дієсловами *починати, заходжуватися, братися, стати, продовжувати, закінчувати, кінчати, кидати, переставати, припиняти* та ін., які позначають початок, продовження і кінець дії, процесу чи стану, напр.: *Лискуче срібло роси починає тремтіти синім туманцем* (М. Стельмах) ← *Лискуче срібло роси тремтить синім туманцем; Тільки ж починає вечоріти вже* ← *Тільки ж вечоріє вже* (Р. Іванчук); *Марина продовжувала готувати сніданок* (І. Вільде) ← *Марина готувала сніданок; ...Данюша скінчив розповідати* (А. Головка) ← *Данюша розповідав*; б) модальними дієсловами *бажати, хотіти, могли, уміти, зуміти, сміти, намагатися, мусити, мати* або прикметниками з модальним значенням *спроможний, здатний, схильний, зобов'язаний, змушений, повинен, ладен, рад* та ін., напр.: *По двісті років можуть жити ворони...* (Є. Летюк) ← *По двісті років живуть ворони; Ми хочемо всю нашу країну вкрити квітучими садами* (О. Гончар) ← *Ми всю нашу країну вкріємо квітучими садами*;

*Прабабці Марфі просто хотілося попліткувати* (В. Яворівський) ← *Прабабка Марфа просто пліткує; Люди повинні більше дивитися на зорі...*(М. Стельмах) ← *Люди більше дивляться на зорі;* в) заперечними частками або предикативами: *У горах ні сліду* (Б. Харчук) ← *У горах сліди; Ні щастя, ні лиха, ні боргу, ні війн* (І. Жиленко) ← *Є щастя, є лихо, є борг і є війни; Федота там не було* (Григорій Тютюнник) ← *Федот там був; Таких будинків у Петербурзі на Невському нема* (З. Тулуб) ← *Такі будинки є у Петербурзі на Невському.*

Двокомпонентні дериваційні парадигми простого речення транспозиційного типу найчастіше формують похідні односкладні конструкції та базові двоскладні, серед яких виділимо такі моделі:

1) давальний суб'єкта + прислівниковий предикат стану ← називний суб'єкта + прикметниковий предикат стану: *Марії стало спокійно* (О. Іваненко) ← *Марія стала спокійною; Вірці справді стало сумно* (Б. Харчук) ← *Вірка справді стала сумна; Весело ... стало Лаврінові* (Ю. Мушкетик) ← *Лаврін став веселий;*

2) давальний суб'єкта + прислівниковий предикат стану ← називний суб'єкта + дієслівний предикат стану: *Духнович аж трохи соромно було перед товаришами за свою таку недоречну зараз болячку* (О. Гончар) ← *Духнович аж трохи соромився перед товаришами за свою таку недоречну зараз болячку; Орисі ставало страшно* (Григорій Тютюнник) ← *Орися стала боятися;*

3) давальний суб'єкта + дієслівний предикат стану ← називний суб'єкта + дієслівний предикат стану (дії): *...задрімалось дідові* (М. Чабанівський) ← *Дід задрімав; Гарикові не спалося* (М. Трублаїні) ← *Гарик не спав; Не читається Тані* (О. Гончар) ← *Таня не читає;*

4) давальний суб'єкта + інфінітивний предикат потенційної дії ← називний суб'єкта + дієслівний предикат дії: *Тобі вести людей* (О. Гончар) ← *Ти вестимеш людей; Бігти Миколі мимо Ягорової хати...* (О. Гончар) ← *Микола бігтиме мимо Ягорової хати;*

5) орудний суб'єктно-інструментальний + дієслівний предикат дії + знахідний суб'єктного об'єкта ← називний суб'єкта + дієслівний предикат дії + знахідний об'єкта: *Ух, і шурляло нас хвилями в тому Тихому океані!* (З. Тулуб) ← *Ух, і шурляли нас хвилі в тому Тихому океані!; Воду зривало вітром...*(О. Гончар) ← *Воду зривав вітер; Калюжі затягло кригою* (В. Дрозд) ← *Калюжі затягла крига;*

6) орудний суб'єктно-інструментальний + дієслівний предикат стану ← називний суб'єкта + дієслівний предикат дії: *Дощем пахне* (О. Коломієць) ← *Дощ пахне; Пахне свіжою лепехою* (В. Лазарук) ← *Свіжа лепеха пахне; Смерділо гасом* (В. Дрозд) ← *Смердів гас;*

7) місцевий суб'єктно-локативний + прислівниковий предикат стану ← називний суб'єкта + прикметниковий предикат стану: *У казармі було порожньо* (З. Тулуб) ← *Казарма порожня; В землянці було холодно* (З. Тулуб) ← *Землянка холодна; В кімнаті було тепло* (П. Загребельний) ← *Кімната тепла; У морі було темно* (М. Трублаїні) ← *Море темне; У stodолі тепло* (Б. Харчук) ← *Stодола тепла;*

8) знахідний суб'єктно-об'єктний + дієслівний (віддієслівний) предикат результативного стану ← називний суб'єкта + дієприкметниковий предикат результативного стану: *Якима поранило* (В. Дрозд) ← *Яким був поранений; Мороза вбило* (О. Гончар) ← *Мороз був вбитий; Цензуру заборонено* (“Конституція України”) ← *Цензура заборонена; Статтю надруковано* (“Слово і час”) ← *Стаття була надрукована;*

9) родовий прийменниковий суб'єкта + іменниковий предикат стану (якості) ← називний суб'єкта + прикметниковий (дієслівний) предикат стану (якості): *Ні совісті, ні правди нема в людей* (О. Коломієць) ← *Люди безсовісні, неправдиві; Не було в них тієї байдужості, зневаги та жорстокості* (М. Трублаїні) ← *Вони не були байдужі, зневажливі, жорстокі; У мене немає страху перед смертю* (Р. Іваничук) ← *Я не боюся смерті.*

Внаслідок наведених трансформацій утворюються різнотипні односкладні речення, комунікативна специфіка яких виявляється у зіставленні з синонімічними до них двоскладними структурами. У двоскладних реченнях суб'єкт активний, від його волі залежить характер діяльності, в односкладних безособових конструкціях суб'єкт дії або стану пасивний: від його волі, бажання не залежить дія або стан, які виникають самі по собі. Дещо більший ступінь активності суб'єкта зберігають односкладні інфінітивні речення. Семантичні зміни супроводжують формальні перетворення: називний суб'єкта набуває форми непрямих відмінків, а дієслівні особові предикати перетворюються на безособові дієслівні чи прислівникові, а прикметникові – на прислівникові тощо. Як слушно зауважує Н.М. Костусяк, “...спостерігаємо порушення узвичаєної структурної схеми елементарних синтаксичних одиниць, пов'язане з переміщенням сильнокерованих компонентів у лівобічну сферу” (Костусяк 2013, 234).

Двокомпонентні дериваційні парадигми простого речення транспозиційного типу також охоплюють похідні та вихідні двоскладні конструкції, серед яких виокремимо такі моделі:

1) давальний суб'єкта + дієслівний предикат стану (сприйняття) + називний об'єкта ← називний суб'єкта + дієслівний предикат стану + знахідний (орудний) об'єкта: *Мріялись хлопцеві паруси на півнеба...* (О. Гончар) ← *Хлопець мріяв про паруси на півнеба; Моєму синові снилася Україна* ← *Мій син снів Україною* (Р. Федорів); *А мені у безтурботні дні Назавжди, навіки полюбилися ніжні і замріяні пісні* (В. Симоненко) ← *А я у безтурботні дні Назавжди, навіки полюбив ніжні і замріяні пісні;*

2) давальний (родовий прийменниковий) суб'єкта + дієслівний предикат стану (володіння) + називний об'єкта ← називний суб'єкта + дієслівний предикат стану + знахідний об'єкта: *В Ярьських їм (батькам) належав невеликий хутір* (М. Попович) ← *В Ярьських батьки мали невеликий хутір; Потєбні належать праці з питань мовознавства, фольклору, етнографії* (“Мовознавство”) ← *Потєбня має праці з питань мовознавства, фольклору, етнографії; А в мене й шабля батькова була* (Л. Костенко) ← *А я і шаблю батькову мав; Гроші в нас є* (Р. Іваничук) ← *Ми маємо гроші;*



3) давальний (родовий применниковий) суб'єкта + прикметниково-іменниковий предикат якості ← називний суб'єкта + прикметниковий предикат якості: *Його (Шевченкові) поезії властивий суворий реалізм* (О. Гончар) ← *Його (Шевченкова) поезія суворо реалістична; Багатозначність притаманна їй іншим вигукам* (І. Вихованець) ← *Вигуки багатозначні; Їй (Марині) притаманна рішучість* (А. Дімаров) ← *Марина рішуча; Для етики (Епікура) характерна аполітичність ("Політологія")* ← *Етика Епікура аполітична; До речі, для Олеса Гончара характерна особлива поштивість до жінки* (Б. Олійник) ← *До речі, Олесь Гончар особливо поштивий до жінки;*

4) давальний суб'єкта + прикметниковий предикат якісно-модального відношення + називний об'єкта ← називний суб'єкта + дієслівний предикат стану + родовий об'єкта: *Султанові потрібні слуги* (Р. Іванчук) ← *Султан потребує слуг; Україні потрібні інвестиції ("Голос України")* ← *Україна потребує інвестицій; Державі необхідна Конституція ("Політологія")* ← *Держава потребує Конституції;*

5) називний об'єктного суб'єкта + дієприкметниковий предикат результативного стану + орудний суб'єкта ← називний суб'єкта + дієслівний предикат дії + знахідний об'єкта: *Сюжет був підказаний Пушкіним* (М. Попович) ← *Пушкін підказав сюжет; Книжка була відредагована поетом* (Д. Павличко) ← *Поет відредагував книжку; Постулат (Планка) був обґрунтований А. Ейнштейном ("Загальна хімія")* ← *А. Ейнштейн обґрунтував постулат Планка; Правосуддя в Україні здійснюється виключно судами ("Конституція України")* ← *Суди здійснюють правосуддя в Україні; Гребля була розмита водою* (П. Загребельний) ← *Вода розмила греблю; Ліве крило літака було охоплене полум'ям* (М. Трублаїні) ← *Полум'я охопило ліве крило літака;*

6) знахідний суб'єкта + дієслівний предикат стану (ставлення) + називний об'єкта ← називний суб'єкта + дієслівний предикат стану + орудний об'єкта: *Ученого приваблювала їй багата історико-культурна спадщина краю ("Наука і суспільство")* ← *Учені зацікавилися їй багатою історико-культурною спадщиною краю; Вузько національна українська революція поета явно не задовольняла* (В. Стус) ← *Поет явно не задоволений вузько національною українською революцією; Дедалі більше людей обурює безглузда війна на Сході ("Голос України")* ← *Дедалі більше люди обурені безглуздою війною на Сході; Тоню захоплює таємниця* (О. Гончар) ← *Тоня захоплюється таємницею; Походження (назви Київ) цікавило давньоруських літописці... (І. Вихованець) ← Давньоруські літописці цікавилися походженням назви Київ;*

7) знахідний (орудний, родовий, місцевий) суб'єкта + дієслівно-іменниковий предикат емоційного стану ← називний суб'єкта + дієслівний предикат емоційного стану: *Її (Люду) охопила тривога* (М. Трублаїні) ← *Вона (Люда) тривожилася; Жах охоплює Марка* (М. Стельмах) ← *Марко жахається; Туга навалилася на мене...* (П. Загребельний) ← *Я затужив; На Михайла навалилися спогади* (А. Дімаров) ← *Михайло згадував; Сум заволодів нею...* (В. Шевчук) ← *Вона засумувала; Острах запанував людьми* (Григорій Тютюнник) ← *Люди злякалися; До матері підступив страх* (А. Дімаров) ← *Мати злякалася; В*

*Грекові зринув гнів* (Ю. Мушкетик) ← *Грек розгнівився*; *В Богданові ворухнулося бажання і собі бути таким* (О. Гончар) ← *Богдан забажав і собі бути таким*.

Внаслідок таких трансформацій двоскладні активні конструкції з називним суб'єкта дії або стану і особовим перехідним дієслівним предикатом (зрідка – прикметниковим) перетворюються на пасивні двоскладні речення з непрямым відмінком суб'єкта стану (процесу). Похідні двоскладні структури характеризуються асиметрією семантико-синтаксичного та формально-синтаксичного членування: семантичний суб'єкт у них корелює з керованим другорядним членом речення, а семантичний об'єкт – з підметом, тобто "...формально-синтаксичні члени набувають нетипової для них ролі у значеннєвій організації речення" (Межов 2013, 94).

Нечисленними є двокомпонентні дериваційні парадигми простого речення транспозиційного типу, які містять похідні та вихідні односкладні конструкції, серед яких виділимо такі моделі:

1) орудний суб'єкта + дієслівний предикат стану ← знахідний суб'єкта + дієслівний предикат стану: *Мироном затрясло* (Б. Харчук) ← *Мирона затрясло*; *Ним підкинуло на сидінні* (Б. Харчук) ← *Його підкинуло на сидінні*; *А Шпаргелою носило* (Б. Харчук) ← *А Шпаргелу носило*; *Людьми трясло* (Є. Гуцало) ← *Людей трясло*;

2) прийменниковий орудний (родовий) суб'єкта + прислівниковий предикат стану ← давальний суб'єкта + прислівниковий предикат стану: *А з Добролюбовим було погано* (О. Іваненко) ← *А Добролюбову було погано*; *А тут стало погано з Петьком* (А. Дімаров) ← *А тут Петькові стало погано*; *Для чиновника це було дуже важко* (М. Попович) ← *Чиновникові це було дуже важко*;

3) знахідний суб'єктно-об'єктний + предикат результативного стану ← знахідний об'єкта + предикат дії: *Портрет було закінчено* (З. Тулуб) ← *Портрет закінчили*; *...мене засуджено* (В. Симоненко) ← *Мене засудили*; *Асфальт потрощено* (І. Драч) ← *Асфальт потрощили*; *Міст висаджено в повітря* (О. Гончар) ← *Міст висадили в повітря*; *Греблю захоплено* (О. Гончар) ← *Греблю захопили*;

4) знахідний суб'єктно-об'єктний + предикат результативного стану + (орудний суб'єктно-інструментальний) ← знахідний суб'єктно-об'єктний + предикат дії + (орудний суб'єктно-інструментальний): *Водою залито майдан* (О. Гончар) ← *Водою залило майдан*; *Зруйновано вулиці з підприємствами, лікарнею, житловими будинками* ("Голос України") ← *Зруйнувало вулиці з підприємствами, лікарнею, житловими будинками*; *Накриття було зірвано. Столи перекинуто* ("Експрес") ← *Накриття зірвало. Столи перекинуло*.

Базовими у цій дериваційній парадигмі є односкладні безособові та неозначено-особові конструкції, а похідними – тільки безособові із предикативними прислівниками, формами на *-но*, *-то* і особовими дієсловами, вжитими в безособовому значенні. У деяких парадигмах простежуємо не лише зміну форми предиката, а й морфологічного вираження суб'єкта. Наприклад, зміна знахідного відмінка на орудний додає суб'єктному компоненту додаткового відтінку інструментальності, заміщення давального

прийменниково-відмінковою формою *з + орудний* – соціативно-об’єктного відтінку, а формою *для + родовий* – відтінку адресата-призначення.

Отже, двокомпонентна дериваційна парадигма простого речення складається з модифікаційної та транспозиційної підпарадигм. Модифікаційна підпарадигма пов’язана з ускладненням похідного речення семантичними відтінками неозначеності, узагальненості, надмірної кількості, інтенсивності, фазовості, модальності, заперечності тощо. Транспозиційна підпарадигма охоплює похідні та базові речення усіх типів у таких варіантах: *односкладне речення* ← *двоскладне речення*; *двоскладне речення* ← *двоскладне речення*; *односкладне речення* ← *односкладне речення*, серед яких найрозгалуженіший перший варіант. Перспективними є дослідження багатокомпонентних дериваційних парадигм складних речень.

Адамец, П. (1978). *К вопросу о синтаксической парадигматике*. Языкознание в Чехословакии. Москва. Прогресс. С. 209–215.

Вихованець, І.Р. (1992). *Нариси з функціонального синтаксису української мови*. Київ. Наукова думка.

Вихованець, І.Р. (1993). *Грамматика української мови. Синтаксис*. Київ. Либідь.

Городенська, К.Г. (1991). *Деривація синтаксичних одиниць*. Київ. Наукова думка.

Загнітко, А.П. (2011). *Теоретична граматики сучасної української мови. Морфологія. Синтаксис*. Донецьк. ТОВ “ВКФ «ВАО»”.

Земская, Е.А. (1978). *О парадигматических отношениях в словообразовании*. Русский язык: Вопросы его истории и современного состояния. Виноградовские чтения I–VIII. Москва. Наука. С. 63–77.

Костусяк, Н.М. (1998). *Структура міжривневих категорій сучасної української мови*. Луцьк. ВНУ ім. Лесі Українки.

Костусяк, Н.М. (2013). *Формально-синтаксична валентність у категорійній системі сучасної української літературної мови*. Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького національного університету. Вип. 9. С. 230–239.

Межов, О.Г. (2012). *Типологія мінімальних семантико-синтаксичних одиниць*. Луцьк. ВНУ ім. Лесі Українки.

Межов, О.Г. (2013). *Формально-синтаксичні варіанти предикатних синтаксем у структурі простого речення*. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Філологічні науки (мовознавство). № 22 (271). С. 91–95.

## ДИНАМІКА ЛЕКСЕМ З ОСНОВОЮ ART- У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ МОВІ

*Іванна Мислива-Бунько*  
(Україна)

*У статті проаналізовано динаміку функціонування слів з інішомовним компонентом art- у сучасній українській мові. Українські лексикографічні праці, медійні тексти засвідчують, що англійське слово Art/art (від латин. artis – мистецтво) в українській мові самостійно не вживають, воно входить до складних слів – абревіатур. Інішомовна основа art- за своїм значенням є синонімом до прикметників мистецький, художній, артистичний, тому її можемо кваліфікувати як аброоснову. Виокремлено семантичні групи абревіатур з art-: назви осіб, мистецьких напрямів, спеціальних приміщень, організації/установ, заходів, видів діяльності, предметів/творів образотворчого мистецтва та ін. Запропоновано писати похідні з art- разом, як і будь-які частковоскорочені абревіатури.*

*Ключові слова: динаміка лексикону, аброоснова art-, абревіатура.*

## DYNAMICS OF WORDS WITH ART- COMPONENT IN MODERN UKRAINIAN LANGUAGE

*Ivanna Myslyva-Bun'ko*

*In this article the dynamics of the functioning the words with of the foreign language Art- component has been analysed. Due to the active process in vocabulary, modern Ukrainian language is defined by intensive use of borrowed words. New lexeme can be used singularly and become a part of word creative processes. Ukrainian lexicographical work, media texts prove that the English word Art (from the Latin. Artis – art) is not used alone in Ukrainian language. The foreign language basic Art is synonymous with adjectives artistic, literary, artistic (in the second sense) by it's meaning, so it can be qualified as abrobasic Semantic abbreviation groups with Art- are determined: the names of individuals, groups of individuals, artistic directions, special facilities, organizations / institutions, events, activities, items (works) fine arts, etc. It was suggested to write words derivatives from Art- together, as well as any partially reduced abbreviation of the truncated component adjectival origin.*

*Key words: dynamics of lexicon, abrobasic (component) Art-, abbreviation.*

Розвиток мови – це передусім поява нових слів, виразів, значень. Виникнення нових лексем у будь-якій мові спричиняють зміни в суспільно-політичному, науковому, культурному житті, міжнародні контакти. Інтенсивна динамізація мовної системи, зокрема українського словотворення XXI століття, зумовлена дією трьох основних чинників: 1) потреба в істотному оновленні комплексу номінативних засобів мови як наслідок появи / актуалізації значно більшого й, головне, іншого, ніж досі, кола понять, що потребують мовного вираження; 2) потреба в розширенні загальностилістичних (номінативно-експресивних) і власне стильових можливостей мовного самовираження суспільства (Słowotwórst-

wo 2003); 3) активність міжнародних зв'язків, інтернаціоналізація словникового складу мови.

Безперечно, особливу роль у поповненні словникового складу мови відіграють журналісти. Швидкість реагування на важливі події в суспільстві, постійний пошук емоційно-експресивних мовних засобів сприяють витворенню нових і залученню іншомовних номінацій. Усі ці процеси найяскравіше засвідчують засоби масової інформації (газети, журнали, інтернетові видання, радіо, телебачення), адже подають найсвіжішу й найактуальнішу інформацію. Відповідно тексти ЗМІ віддзеркалюють сучасну українськомовну практику.

У сучасній лінгвістиці науковці активно розробляють питання динаміки українського лексикону (Н.Ф. Клименко, М.І. Навальна, О.А. Стишов, Н.В. Стратулат, О.О. Тараненко). Чимало праць присвячено новітнім словотвірним процесам (Л.С. Азарова, Є.А. Карпіловська, Л.П. Кислюк, Н.Ф. Клименко, І.Я. Мислива-Бунько, О.О. Тараненко, Л.В. Туровська). Проте в мовознавстві відсутні студії, присвячені дослідженню динаміки складних слів з іншомовною основою *art-*. Це спонукає до поглибленого студіювання цих дериватів і надає нашій темі *актуальності*.

*Мета статті* – простежити динаміку лексем з абросоною *art-* у сучасній українській літературній мові; зафіксувати якнайбільше слів із цією основою; класифікувати одиниці з *art-* на семантичні групи; подати рекомендації щодо написання слів з *art-*.

У зв'язку з інтенсивним розвитком масової культури, розгортанням індустрії розваг, відпочинку, видовищ і виникненням нових видів дозвілля, а також під впливом посиленних європейсько-американських зв'язків відбулася активізація запозичування і творення / вживання складних слів із компонентом *art-* (латин. *ars, artis* – мистецтво). Сьогодні в культурно-мистецькій сфері життя українців ця лексема-основа надзвичайно популярна і “модна” та щораз нарощує словотвірні обертони.

“Великий тлумачний словник сучасної української мови” (за ред. В.Т. Бусла), “Словник іншомовних слів” (за ред. О.С. Мельничука), “Новий словник іншомовних слів” (за ред. Л.І. Шевченко), словники А. Нелюби та Є. Редька “Лексико-словотвірні інновації (2014)” і “Лексико-словотвірні інновації. 2012–2013” не фіксують *art* як окремо вживану лексему. У них подано похідні слова *art-рок, art-терапія* (Великий тлумачний словник 2009, 41), *art-бізнес, art-галерея, art-директор, арткафе, art-терапія* (Український орфографічний словник 2008, 30–31), *art-рок, art-терапія, art-шоу* (Новий словник 2008, 35), *art-місія, art-шоу* (Нові слова 2009, 23), *артпросунтий* (Нелюба 2014, 16), *артательє, ARTмама, artмобілізація, ARTобстріл, АртШева, артярмарок* (Нелюба 2015, 19–20). Словник “Нові слова та значення” виділяє *art-* з таким тлумаченням: “*мист.* Перша частина складних слів, що позначає мистецтво того напрямку, яке вказано в другій частині” (Нові слова 2009, 23). Закцентуємо, що в англійській мові, порівняно з українською та іншими слов'янськими мовами, *art* функціонує як самостійне слово та може бути іменником і прикметником, залежно від контексту: *Art* – 1) *ім.* мистецтво; 6) *прикм.* художній (мистецький) (Мюллер 2005, 36).

Отже, в українській мові англійська лексема *art* як самостійне слово не вживають, проте вона входить до похідних і вказує на зв'язок із мистецтвом. Такі слова кваліфікуємо як аббревіатури, в яких компонент *art*- частково скорочений (безумовно, в цьому випадку відсутній прозорий зв'язок із прикметником, проте *art*-, маючи семантичне навантаження 'мистецтво, мистецький, артистичний', цілком можна вважати аброосною, котра зазнала усічення). В українській мові паралельно з аббревіатурами з *art*- функціонують словосполучення з прикметником *мистецький*. Щоправда, їх уживають рідше, ніж “модне” *art* (що аброоснову використовують навіть там, де не доречно): ...*Зараз ведуться перемовини з мистецькою галереєю “MoMA” в Нью-Йорку (“День”, 18.10.2013); Арт-галерея “Мануфактура” відкриває виставку IMPRESSION (“День”, 23.03.2015)*. Проте в текстах ЗМІ фіксуємо лексему *Art/art* як самостійну в назвах фестивалів, виставок, мистецьких проєктів: *У Мистецькому Арсеналі завтра стартує VIII ART KYIV Contemporary (“Львівська газета”, 12.11.2013); Завтра у Львові – перший фестиваль вуличного мистецтва Lviv Street Art (“Львівська газета”, 6.10.2012)*. Ці одиниці були утворені за зразком мови-донора (англійської). Проте такі слова чужі словотвірній та лексичній системі української мови.

Лексикографічні джерела подають обмежену кількість слів з основою *art*-. Список доповнюють колективна праця “Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі” (Клименко 2008), дисертація Мисливої-Бунько І.Я. “Складні слова в мові сучасної української преси: структура та стилістичні функції” (Мислива-Бунько 2014), а також матеріал із мас-медіа. Сучасні ЗМІ під впливом глобалізаційних процесів активно творять і вводять у вжиток українців (особливо молоді, котра позитивно реагує на запозичення з інших мов, підтримує новітні мовні тенденції) чимало аббревіатур з основою *art*-. Динаміка сучасних слів з *art*- виявила себе в кількісних та якісних змінах. Кількісні зміни передбачають розширення українського лексикону завдяки збільшенню похідних дериватів складних слів з *art*- із восьми до понад 100 одиниць. (див. Додаток 1).

Якісні зміни характеризують номінації з новим семантичним навантаженням та номінації-замінники узвичаєних лексем. Більшість зафіксованих слів належать до потенційних, тобто не зафіксовані словниками. Наразі вони проходять адаптацію в сучасній українській мовній системі.

Подамо семантичну класифікацію цих лексичних одиниць:

1) назви осіб: *арт-пропагандист, арт-управитель, арт-менеджер, арт-керівник, арт-критик, арт-дилер, арт-лідер, стрім-арт-майстер, арт-терапевт, арт-психолог, арт-галерист, арт-продюсер, арт-дизайнер, арт-директор, арт-диверсант*, напр.: *Пропонуватиму уряду рішення про припинення держконцерном РРТ передачі сигналу телеканалів, які популяризують путінських арт-пропагандистів, – заявив Кириленко (“Українська правда”, 1.01.2015)*;

2) назви груп осіб: *арт-тусовка, арт-дуо, арт-колектив, арт-група*, напр.: *Цей митець не є людиною публічною, уникає арт-тусовок, не звик спілкуватися з великою аудиторією (“Високий замок”, 23.05.2013)*;

3) назви спеціальних приміщень, місць, організацій, установ: *арт-галерея, арт-агенція, арт-салон, арт-студія, арт-кафе, арт-готель, арт-кав'ярня, арт-квартира, арт-кафедра, арт-клуб, арт-їдальня, арт-ферма, арт-Арсенал, арт-центр, арт-інституція, арт-ринок, арт-дворик, арт-ресторан, арт-майстерня*,

*арт-світ*, напр.: У Києві з'явилася дитяча благодійна арт-ігальня, де діти з бідних сімей зможуть поїсти безкоштовно. Незабаром тут планують проводити майстер-класи та розвиваючі заняття для дітей (“Високий замок”, 27.10.2015);

4) назви мистецьких напрямів, стилів: *арт-рок*, *арт-шоу*, *поп-арт*, *боді-арт*, *етно-арт*, *стріт-арт*, *арт-культура*, *арт-деко*, *арт-фешн*, *попс-арт*, *арт-текстиль*, *жлоб-арт*, *арт-бук*, *арт-хаус*, напр.: Група поціновувачів боді-арту влаштувала виставу, де головною декорацією було зображення на їхніх тілах (“5 канал”, 17.02.2009);

5) назви дійств, заходів: *арт-ярмарок*, *арт-аукціон*, *арт-вечір*, *арт-фестиваль*, *арт-акція*, *Арт-Київ*, *арт-пікнік*, *арт-масляна*, *арт-інсталяція*, *лате-арт*, *арт-форум*, напр.: На благодійній арт-вечір у Володимирі-Волинському прибудуть гості з “Бандерштату-2015” (“Бут”, 8.08.2015);

6) назви сукупності дій: *арт-проект*, *арт-місія*, напр.: Арт-місія – це пропозиція ефективного способу організації виставкового простору, пропозиція познайомитися з самотніми та професійними майстрами-художниками (<http://art-mission.org>, 17.02.2015);

7) назви сукупності предметів: *арт-колекція*, напр.: Путіну заповіли арт-колекцію, вартістю 2 млрд доларів (“Відомості.ua”, 8.10.2015);

8) назви специфічних процесів: *арт-процес*, *арт-задум*, *арт-піар*, *арт-креатив*, *арт-підпілля*, *наблік-арт*, напр.: Арт-підпілля Донецька. Із липня почала діяти група “Мурзилки”. Художники розвіщують по місту сатиричні фанерні фігури терористів (“День”, 6.08.2015);

9) назви методів лікування: *арт-терапія*, *арт-психотерапія*, напр.: ...Однією зі складових процесу повернення бійців до звичайного життя є арт-терапія (“Високий замок”, 20.05.2015);

10) назви предметів (творів) образотворчого мистецтва: *арт-скульптура*, *арт-фігура*, *арт-об'єкт*, *арт-робота*, *арт-відео*, *арт-писанка*, напр.: У Львові презентують триметрову арт-писанку (“Високий замок”, 26.03.2015);

11) назви видів діяльності: *арт-бізнес*, *арт-стоматологія*, *арт-дизайн*, напр.: У всьому світі мистецтво, а вірніше арт-бізнес, завжди тісно пов'язане з політикою (“День”, 29.09.2011);

12) абстрактні назви: *арт-позитив*, *арт-традиції*, напр.: ...Представлені картини не лише показують харків'янам частину з того, що було зроблено в образотворчому мистецтві за роки незалежності молодій державі, але й є першою ластівкою відродження у місті арт-традицій (“День”, 27.06.2012);

13) назви одягу: *арт-костюм*, напр.: ...Вона від синтетичного мистецтва (перфоменси, поєднання арт-костюма, музики, балету) перейшла до суто малярської творчості (“Високий замок”, 22.09.2015).

Основа *арт-* переважно приєднується до запозичень (слів грецького, латинського, англійського, французького походження): *арт-терапія*, *арт-бізнес*, *арт-галерея*, *арт-менеджер* та багато інших. Проте помічаємо здатність *арт-* сполучатися з питомими основами, утворюючи гібридні лексеми: *арт-вечір*, *арт-задум*. Завдяки цьому іншомовні компоненти адаптуються до словотвірної системи мови-реципієнта.

Інтенсивність запозичення спричинює проблеми в написанні іншомовних слів або слів з іншомовними компонентами. Словники та мас-медіа засвідчують

написання слів з *арт-* через дефіс. Проте, оскільки ми ці лексеми вважаємо частковоскороченими аббревіатурами (перший компонент – прикметникового походження), то логічнішим і водночас нормативним буде написання дериватів *арт-галерея, арт-директор, арт-проект, арт-кафе, арт-простір* та й усіх інших разом: *артгалерея, артдиректор, артпроект, арткафе, артпростір* і т. д.

Отже, в сучасній українській літературній мові відбувається зростання словотвірної активності й потужності англійської основи *арт-*, утворення словотвірних гнізд навіть за умов відсутності реєстрації базового іншомовного компонента в лексикографічних джерелах. Українські лексикографічні праці, медійні тексти засвідчують, що англійське слово *Art* (від латин. *artis* – мистецтво) в українській мові самостійно не вживають. Воно входить до складних слів – аббревіатур. Відповідно аброснова *арт-* має зв'язок із прикметниками *мистецький, художній, артистичний*. Складні слова з *арт-* можуть називати осіб, явища, мистецькі напрями, проекти, події, приміщення, організації / установи й ін.

Звісно, престижність і “мода” на вживання певних іншомовних слів зумовлює деякі труднощі в написанні. Щодо похідних з *арт-*, то пропонуємо писати їх разом, як і будь-які частковоскорочені аббревіатури з усіченим компонентом прикметникового походження.

Збільшення складних слів з *арт-* у мові та закріплення (частота вживання) в мовній практиці митців, журналістів свідчить про входження запозичень чи гібридних дериватів у лексико-семантичну систему української мови. Відтак радимо лексикографам вносити найбільш уживані слова до словників загальнолітературної мови.

Активність функціонування запозичень в українській мові спонукає до написання окремих студій, присвячених конкретним іншомовним словам або похідним лексемам з іншомовними основами.

*Великий тлумачний словник сучасної української мови.* (2009). Перун. Київ ; Ірпінь.

Клименко, Н.Ф. (2008). *Динамічні процеси в сучасному українському лексиконі*. Видав. Дім Дмитра Бураго. Київ.

Мислива-Бунько, І.Я. (2014). *Складні слова в мові сучасної української преси: структура та стилістичні функції* : дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.01 “Українська мова”. Луцьк.

Мюллер, В.К. (2005). *Новый англо-русский словарь*. Русский язык – Медиа. Москва.

Нелюба, А., Редько, Є. (2014). *Лексико-словотвірні інновації. 2012–2013*: словник. Харків. істор.-філол. тов. Харків.

Нелюба, А., Редько, Є. (2015) *Лексико-словотвірні інновації (2014)*. Словник. Харків. істор.-філол. тов. Харків.

*Новий словник іншомовних слів* (2008). Арії. Київ.

*Нові слова та значення : словник* (2009). Довіра. Київ.

*Український орфографічний словник* (2008). Довіра. Київ.

*Slowotwórstwo / Nominacja* (2003). Opole.



## **ІЗДРИК-НЕСТЕРОВИЧ“SUMMA”: ПОШУК НОВОГО МУЛЬТИМЕДІЙНОГО ЖАНРУ**

*Тетяна Монахова*  
(Україна)

*Як зазначено в анотації до твору, “Summa” – книжкова версія (у задумі – мультимедійного) проекту письменника Юрія Іздрика та журналістки Євгенії Нестерович. Насправді, текст є безпрецедентним явищем в українській художній літературі й медіа-практиці, феноменом, що, можливо, започаткує новий філологічний жанр на стикуві прози й журналістики. Вивченню його атрибутивних характеристик і дискурсивних особливостей, контексту створення та композиційних, когнітивних і стилістичних прикмет присвячується ця доповідь.*

*Ключові слова: постмодерністська стратегія текстотворення, концептосфера, інтерв'ю.*

## **IZDRYK-NESTEROVIČ “SUMMA”: THE SEARCH FOR A NEW MULTIMEDIA GENRE**

*Tetjana Monachova*

*As the annotation to the book says, “Summa” is a book version (Multimedia is planned) project of a writer Jurij Izdryk and a journalist Jevhenija Nesterovič. In fact, the text is an unprecedented phenomenon in the Ukrainian literature and media practice, the phenomenon that might launch a new philological genre at the junction of prose and journalism. The report studies the attributive characteristics, discursive features, context of the creation, composite, cognitive and stylistic signs of the text.*

*Key words: postmodernist textbuilding strategy, conceptosphere, interview.*

Розвиток сучасних текстових жанрів, еволюція засобів масової комунікації, активізація Інтернет-спілкування – усе це спричиняє появу нових, досі не вивчених, текстових форм.

Концепція стратегій текстотворення (Монахова, 2015) може слугувати ефективним теоретико-методологічним інструментом для опису й класифікування безпрецедентних в україністиці текстів. Одним із таких є твір “Summa”, художньо-публіцистичний текст Юрія Іздрика і Євгенії Немирович.

Від самого початку, від “задуму”, як зазначено в анотації до твору, текст “Summa” є симбіозом словесності й журналістської діяльності – “книжкова версія... мультимедійного проекту”. Інше, на перший погляд, технічне зауваження на обкладинці: “+18 Застереження: книжка містить ненормативну лексику. Всі методики та рецепти, представлені в тексті, є стилістичним прийомом і плодом художньої фантазії. В жодному випадку не намагайтеся реалізувати їх у дійсності”. Отже, ще не приступаючи до читання власне тексту книжки, читач стикається з декларацією синтезу художньої прози й медіа.

Історію створення книжки розповідають самі автори на творчих зустрічах із читачами: Євгенія Нестерович, львівська журналістка, прийшла брати інтерв'ю у письменника Юрія Іздрика, в результаті цього спілкування виникла ідея

розширення діалогу до формату книжки, задля чого обидва співавтори переїхали на три тижні у спільне мешкання, де й відбувалося це пролонговане у часі інтерв'ювання.

Інтерв'ю в журналістиці розуміють як тип аналізу інформації, застосований з метою отримання точної оцінки факту чи явища за допомогою звернення до поглядів авторитетних, відомих експертів, публічних осіб, фахівців у певних галузях, громадських діячів тощо. Ширше інтерв'ю – це зафіксована письмово чи за допомогою відео- й аудіо носіїв і оприлюднена в засобах масової комунікації бесіда журналіста й певної особи.

“Summa” – перша спроба в україністиці перетворити інтерв'ю на великий художній текст.

Одна з ключових категорій лінгвістичної прагматики – “точка зору” – стала вертикаллю, на яку нанизано всі майже лексикографічні визначення понять і концептів у цьому тексті. Виявлення точки зору українського письменника Юрія Іздрика на ті чи ті явища й артефакти життя за допомогою діалогу з журналістом становить мету твору. “«Точка зору» – найзагальніша когнітивно-психологічна пресупозиція позиція людини, яка спирається на набутий раніше перцептивний і когнітивний досвід, віру, переконання тощо і визначає світосприйняття, категоризацію, оцінку сукупності сприйнятих зовнішніх вражень і внутрішніх відчуттів, а також певною мірою сам процес перцепції. В аспекті комунікації визначає стратегії й тактики спілкування, моделі адресанта й адресата, розуміння ситуації загалом, добір, профілювання дискурсів (текстів), мовленнєвих жанрів, мовленнєвих актів, кроки розгортання діалогу, шляхи й засоби аргументації, впливає на реєстр, тональність і атмосферу спілкування” (Бацевич 2010, 157).

Вважаємо за доцільне говорити про стратегії текстотворення, в межах яких і розгортається дискурс “Summa”. Стратегія текстотворення є явищем водночас як екстра-, так і інтралінгвістичним, тобто це спосіб організації повідомлень, який залежить від настанов мовця та його інтенцій під час говоріння, має чіткий вербальний план вираження, репрезентований певними прийомами і тактиками творення тексту, але й зумовлений законами розвитку мови. Стратегія текстотворення відбиває свідоме ставлення мовця до стану, статусу й еволюції української мови, традиційної української концептосфери, мовних і культурних табу; це спосіб позиціонування себе, зовнішня самопрезентація через мову; це показник включеності мовця в соціально-культурний та політичний контексти або його відчуження від них. Вивчення стратегій текстотворення – це спосіб діагностування світоглядних позицій комунікантів і водночас результату відбиття менталітету мовців у їхньому мовленні (Монахова 2015, 84–85).

На сьогодні в українській мові функціонують одночасно, корелюючи, взаємодіючи й подекуди змішуючись, народницька, модерністська і постмодерністська стратегії текстотворення. Твір “Summa” створено відповідно до постмодерністської стратегії текстотворення, що ґрунтується на принципі мовної гри, вдається до вербального епатажу й брутальності, застосовує некодифіковані форми української мови зі стилістичною метою, розвиває нові формати функціонування державної мови, зокрема мову Інтернету.

Розглянемо деякі тактики постмодерністської стратегії текстотворення, застосовані в цьому тексті.

Одним з найбільш поширених принципів визначення специфіки постмодернізму є підхід до нього як до своєрідного художнього коду, тобто переліку правил організації тексту. Важкість цього підходу полягає в тім, що постмодернізм з формального погляду виступає як мистецтво, що свідомо спростовує усілякі правила й обмеження, які випрацювала попередня культурна традиція. Тому як засадничий принцип організації постмодерністського тексту голландський дослідник Д. Фоккема називає поняття нонселекції (Fokkema, 1986). Стверджуючи, що одна з найголовніших ознак постмодерністського сприйняття полягає у спростуванні будь-якої можливості існування природної чи соціальної ієрархії, вчений виводить із цього так званій “принцип нонієрархії”, що лежить в основі структурування і формотворення всіх постмодерністських текстів.

Створивши своєрідний довідник, автори не подають рубрику “Зміст”, таким чином спонукаючи читача розгорнути текст на будь-якій сторінці й почати читати з випадкового місця у книзі. Відсутність структурної систематизації, каталогу визначень і дефініцій, поданих у тексті, реалізує постмодерністську тактику нонселекції. Текст позбавлено лінійності – обов’язкової народницької умови організації повідомлень.

Книжка налічує 63 дефініції, деякі з них дублюються, деякі супроводжуються рубрикою “Рецепт” – додатковим коментарем-порадою до визначення. Хронологія словникових статей додається (див. Додаток 2).

На когнітивному рівні аналізу постмодерністських тактик текстотворення розглядаємо концептосферу тексту “Summa”. Її утворюють концепти “Бог”, “Тілесність”, “Психо-”, “Біологія”, “Філософія”, “Структуралізм”, “Мова”, “Самоідентифікація”, “Сучасність”, “Добро і зло”. Утім, структурування концептосфери тексту може бути дискусійним моментом, який кожен дослідник інтуїтивно розв’язує по-своєму. Так, Наталія Лебединцева у рецензії на твір пише про концепти Любов, Рай і Пекло, Людина, Психічна структура, Молитва, Число, Мова (Лебединцева 2016).

Під концептом розуміємо конгломерат семантичних полів, розширених культурно-філософськими значеннями так, що лексеми в структурі концепту об’єднані не однією, а кількома сполученими між собою семами. Концептом можуть стати лише такі семантичні поля, які номінують суспільно важливі для певного етносу й людства в цілому поняття, що дають змогу значенням перейти від співвідносного їм фрагменту дійсності до сфери ідеального, тобто духовно-ментального.

За такого розуміння, кожна словникова стаття книги є репрезентантом певного концепту, оскільки автори відбирали з-поміж безлічі понять і явищ такі, що, на їхню думку, є найважливішими для світоопису сьогодення, тобто формували певну концептосферу.

Концепт “Бог” відкриває книгу дефініцією “En Theo”, далі йдуть репрезентанти “Молитва”, “Душа”, “Людина”, “Бажання”, “Істина”, “Час”, “Втілення”, “Психічна структура”. Визначення поняття “Молитва” трапляється у тексті двічі: перше – з погляду класичних релігій, входить до концепту “Бог”, друге є частиною концепту “Психо-” й розглядає молитву як “одну з найдієвіших психопрактик” (Іздрик 2016, 35). У межах концепту “Бог” людина розуміється

передовсім як її душа, бажання є “проблемою Я”, покараного Богом; істина визначається через антипод і антонім до Бога – через диявола; час “міряють, як Бог дав”, але це “внутрішній біологічний годинник” (Іздрик 2016, 64) – тут спостерігаємо перетин концептів “Бог” і “Біологія”; “втілення” – лексема, що об’єднує концепти “Бог” і “Філософія”, міркування щодо “даного нам світу” (Іздрик 2016, 76). ‘Психічна структура’ – двічі повторюваний, але по-різному витлумачений термін. Перша дефініція дорівнює словосполучення “психічна структура” іменникові “душа” (Іздрик 2016, 32), вписуючи його таким чином у концепт “Бог”. Друге визначення подає значення “модель людської психіки” (Іздрик 2016, 114), сполучаючи концепт “Бог” із концептом “Психо-”.

Концепт “Тілесність” презентує іменники “Тілесність”, “Секс”, “Оргазм”, “Порнографія”, “Мораль”, “Відповідальність”. Цей концепт є базовим для всієї постмодерністської стратегії текстотворення, оскільки саме він розтабує традиційно замовчувані в українській культурі теми, вербалізує фізіологічні процеси тощо. Якщо з лексемами *тілесність*, *секс*, *оргазм*, *порнографія* всередині цього концепту питань не виникає, то іменникові репрезентанти “Мораль” і “Відповідальність” потребують пояснення. Дефініція слова “Мораль” починається словами: “Мені здається, що всі ці психологічні і мало не психіатричні девіації у стосунках породжені тим, що соціум упродовж усього свого існування прає між чоловіком і жінкою мораль, яка абсолютно там ні до чого” (Іздрик 2016, 62). Як бачимо, автор розуміє і тлумачить широку етичну категорію лише у вузькому сегменті міжстатевих стосунків, тобто в межах тілесності. Поняття “Відповідальність” уписано в контекст “епохи пуританства” й пов’язано з тим, що людина зважується на близький контакт, “не важливо: сексуальний, не сексуальний”, тобто відповідальність у Іздрика є складовою процесу інтимізації, як тілесної, так і духовної (Іздрик 2016, 76).

Окремо виділяємо концепт “Психо-”, по-постмодерністськи кваліфікуючи префікс цілим концептом. Визначити концепт як “Психологія” було б помилкою, оскільки він ширше за це поняття: цей концепт уміщує рефлексії Юрія Іздрика щодо психічних, психологічних, нейронних, психосоматичних та інших процесів, що протікають у людському організмі й визначають поведінку й самоусвідомлення людини. Репрезентантами концепту є “Психоактив”, “Психічна структура”, “Молитва”, “Любов”, “Психогормони”, “Розширення свідомості”, “Свідомість”, “Роздвоєння”. Так, зокрема, любов тлумачиться як “танець двох identity” (Іздрик 2016, 41), тобто почуття кваліфікується через ідентичність, одне з базових понять психології.

Доволі поширеним кількісно є концепт “Біологія”, що об’єднує репрезентанти “Життя”, “Зомбі” (= людська популяція), “Жінка” (= інша раса), “Маніпуляції”, “Людина” (= помилка еволюції), “Культура” (= соціогенез), “Вода”, “Біохімія”. Термінологізація оцінки – одна з провідних ознак постмодерністської стратегії текстотворення, зокрема на аксіологічному рівні. У постмодерністських текстах трапляються медичні, соціологічні, психологічні, культурологічні, математичні, музичні, комп’ютерні терміни тощо. Навіть у межах одного ідіолекту, в мові письменника-постмодерніста Юрія Іздрика, можна спостерігати весь термінологічний арсенал вербалізації оцінки, що засвідчує велику щільність термінів у мовному постмодернізмі. У тесті “Summa”

превалюють біологічні поняття, відбувається осмислення буття крізь біологічну структуру.

Інший концепт, який умовно названо “Структуралізм”, відбиває прагнення мовця до верифікації довкілля, створення власної архітектури світу, що має часто математичні форми й обчислення. Його утворюють репрезентанти “Числа”, “Піраміда”, “Різома”. Так, термін “різома”, центральний для постструктуралізму та постмодернізму взагалі, Іздрик тлумачить передовсім як “позбавлена ієрархій структура, в якій роль центра або верхівки може виконувати будь-який «атомарний сегмент», залежно від ситуації. Аналогами в живій природі є грибниця, а також – людський мозок” (Іздрик 2016, 59). Заперечення структурування через осмислення структур – постмодерністська тактика текстоворення.

Концепт “Філософія” вербалізовано репрезентантами “Суспільний договір”, “Моноліт”, “Числа і виміри”, “Кайф”, “Бог”, “Хвороба”, “Краса”, “Абсурд / Безглуздя”. Особливістю вербалізації концептів у цьому тексті є те, що іменникові репрезентанти часто мають відмінне від кодифікованого у словниках значення. Авторське переосмислення понять і створення власних дефініцій формують унікальну іздриківську концептосферу. Зокрема, сленгові лексема “кайф”, що в наркоманському сленгу позначає психофізичний стан людини після вживання наркотичних речовин, у цій книзі описує буддистське поняття “дао” й слугує визначенням методів будування моделі світу (Іздрик 2016, 51). У словниковій статті “Моноліт” Юрій Іздрик розмірковує про щільність світу, теорію великого вибуху, чорну діру (Іздрик 2016, 36). Визначення “Числа і виміри” розглядає матрицю світу і нас у ній (Іздрик 2016, 37). “Бог” у Іздрика – це “ідеологічний конструктор, який неодмінно виникає на певній стадії самоусвідомлення і формування identity” (Іздрик 2016, 71). Репрезентант концепту “Філософія” лексема “Хвороба” також розглянуто в межах філософських рефлексій про людське існування (Іздрик 2016, 72). Іменниковий репрезентант “Краса” є перетином концептів “Філософське” і “Бог”, оскільки автор тлумачить поняття, звертаючись до теми Бога, розглядаючи красу як збірне до “щастя” й “радості” людей (Іздрик 2016, 92). Поняття “Абсурд / безглуздя” витлумачено в термінах філософії та логіки (Іздрик 2016, 120).

Концепт “Мова” не є продуктивним, налічує репрезентанти “Мова”, “Письмо” і “Поезія”. Таку непоширеність можна пояснити тим, що концепт “Мова” є традиційно народницьким. Народницька стратегія текстоворення виборює одвічні для України традиційні цінності, серед яких і мова. Будь-які ліберальні судження про українську мову, відкритість до європейських, російських чи американських лексичних і граматичних інтерференцій, інтертекстуальність і принцип мовної гри, колоквіалізація й субстандартизація розмовного, художнього дискурсів та мовлення засобів масової комунікації викликають сильний опір у представників народництва як такі, що загрожують існуванню української мови, а, значить, і самій Україні. Реакцією на панівну роль народництва у попередню добу стала модерністська стратегія текстоворення, яка, розвинувшись до етапу постмодернізму, втратила стійкий і великий інтерес до рефлексування щодо мови. Мовці-постмодерністи охочіше говорять про буття як таке і тілесність, ніж про роль і вагу мови.

Концепт “Самоідентифікація” часто дифузує в концепти “Філософія” і “Бог”, а також “Біологія” і “Психо-”, утім, має й власні репрезентанти: “Світлі й темні” (йдеться про іздриківську систему координат “свої – чужі”), “Біль” (самоідентифікація через біль), “Деміургія” (“коли майже-майже на повному серйозі увіруєш в те, що твоє слово має магічну силу, що ти реально деміург”) – тут спостерігаємо перетин полів концептів “Самоідентифікація” і “Мова” (Іздрик 2016, 89).

Концепт “Сучасність” теж семантично розчинений в інших концептах, окремо в його складі виділяємо “Гроші”, “Знаки”, “Треш”, “Міфологізація”, “Утопія”, “Рай і пекло”, “Спам”, “Любов”, “Привабливість зла”, “Культура”. Репрезентанти концепту допомагають осмислити сучасний рівень культурного надбання цивілізації, добу постмодернізму й пост-постмодернізму, розглядають саме поняття “культура” в технологічних і соціальних контекстах. Так, поняття “треш” у Іздрика дорівнює постмодернізмові (Іздрик 2016, 117), рай і пекло – візуалізація в мистецтві; спам – це “ігри в позитивчик”, напівправда (Іздрик 2016, 47), любов тотожна соціальній оцінці (Іздрик 2016, 29), а «привабливість зла» – те, як люди сублімують свої хвороби в літературу” (Іздрик 2016, 96). Іздрик-постмодерніст рефлексує щодо постмодернізму.

Окремо виділено концепт “Добро і зло”, в якому два репрезентанти – власне “Добро і зло” і “Довіра”. Цей концепт може бути залучений до широкого концепту “Філософія”, або ж його можна залишити виокремленим як центральні поняття людської цивілізації.

Разом із когнітивним аспектом для визначення стратегії текстотворення треба залучати аналіз аксіологічного інструментарію, використаного автором. Оцінність постмодерністського дискурсу характеризується наявністю лексичного калькування як способу надання різкої саркастичної оцінки, лексичних варваризмів, термінологізації оцінок, а також активним вживанням брутальної лексики, сленгу, зокрема наркоматського тощо. Текст “Summa” з першого речення (“Будуєш собі той світ, викидаючи звідти всякий непотреб і, очевидно, що не прописуєш взагалі там можливостей для такої хуйні, як війна” (Іздрик 2016, 9), марковано ненормативною лексикою. Оцінки, як позитивні, так і негативні, створюються за допомогою табуйованих слів, напр.: “От це могло би бути моїм запитанням до Бога. Але не що таке краса, а я б просила показати її. – І: Покаже колись. Мені показав, то й тобі покаже. Ахуйтельно” (Іздрик 2016, 92).

Термінологічність і технократичність постмодерністського дискурсу “Summa” є також постмодерністською тактикою текстотворення, напр.: “Але послухай, це абсолютно нормальний салоган, якщо вдуматись. Ніщше відпочиває. Я тобі зараз здефініціюю, що таке щастя” (Іздрик 2016, 92).

Ще одна постмодерністська тактика – включення епістолярних елементів у загальний текст книжки. На сторінках 6–7, залапковано два короткі тексти, що передують вступові, стилістично оформлені як щоденникові записи співавторів: “Зависнути в Чернівцях на три тижні, в листопаді. Ділити простір, тепло, їжу, куриво. Вчитися слухати й говорити. Вчитися бути разом, не зазіхаючи на свободу партнера. Зближуватися, не наближаючись. Наближатися, не порушуючи рівноваги. Добувати золото груш, срібло дзеркал, щільність моноліту. Балансувати на межі прозоріння і прострації... Дослухатися до все

промовистішого мовчання одне одного. Ділити порівну ключі від квартири, і відкривати двері синхронно, двома ключами нараз” (Іздрик, 7). В анотації книжку “Summa” названо “довідником” і “конспектом” мультимедійного проекту, що планується, – такі визначення претендують на науковий характер нарративу. Наявність рубрики “Рецепти” натомість відсилає читачів до масмедійної журнальної традиції.

Отже, сусідство декількох типів дискурсу, органічно об’єднаних загальною метою і підпорядкованих їй, міжстильова дифузія і відверта міксація стилів засвідчують постмодерністський характер тексту.

“Summa” – парадоксальна інновація в українському текстотворенні, в якій можна знайти алюзію на античну форму “Діалогів” Платона, водночас є першим експериментом в україністиці з перетворення інтерв’ю на повноцінний художній текст. Такий жанровий гібрид висуває низку кваліфікаційних питань до самого поняття “художній текст” і спонукає філологів і журналістів до ретельного вивчення й розвитку порубіжного художньо-медійного жанру.

Бацевич, Ф.С. (2010). *Нариси з лінгвістичної прагматики*. Львів.

Іздрик, Ю., Нестерович, Є. (2016). *Summa*. Чернівці.

Лебединцева, Н.М. (2016). *Простір уможливлення* [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://litcentr.in.ua/blog/2016-07-19-120>

Монахова, Т.В. (2015). *Народництво, модернізм і постмодернізм у лінгвістиці*. Миколаїв.

Fokkema, D.W. (1986). *The semantic and syntactic organization of postmodernist texts*. Amsterdam.

## РУСИНСЬКО-УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКІ КОНТРОВЕРЗИ: ЛІНГВАЛЬНІ Й ПОЗАЛІНГВАЛЬНІ ЧИННИКИ

*Лілія Москаленко*  
(Україна)

*Стаття присвячена визначенню місця русинських говірок у структурі української мови, з’ясуванню причин структурних і семантичних особливостей цих говірок на всіх мовних рівнях, спростуванню псевдонаукових теорій про їхню окремішність аж до вичленування в окрему мову.*

*Ключові слова: русинські говірки, українська мова, російська мова, мовна політика.*

## RUTHENIAN-UKRAINIAN-RUSSIAN CONTROVERSY: LINGUAL AND EXTRALINGUAL FACTORS

*Lilija Moskalenko*

*The article is devoted to the definition of Ruthenian dialects place in the structure of Ukrainian language, to the finding out the cause of the structural and semantic features of these dialects in all linguistic levels, refuting pseudoscientific theories about their separateness until isolation as a separate language.*

*Key words: Ruthenian dialects, Ukrainian, Russian, language policy.*

У старожитніх говірках української мови, до яких належать, зокрема, й русинські говірки, відбилася складна доля їх носіїв, що проживали на території, яка постійно зазнавала розчленування й розподілу між різними державами. Створення адміністративно-політичних кордонів, що розділяли територію, споконвічно заселену носіями однотипних українських говірок, між різними державами, призводило до більш чи менш тривалих, стійких та інтенсивних контактів носіїв українських говірок із носіями говірок інших мов. Це закономірно призводило до територіальної варіативності говірок південно-західного наріччя, у тому числі й русинських, яка з більшою чи меншою інтенсивністю виявляється на всіх мовних рівнях.

Русинські говірки, що тепер побутують на території південно-західних областей України, на суміжних землях Молдови, Румунії, Угорщини, Словаччини, Польщі, а також, як окремі анклави, в колишній Югославії, у Канаді та США, належать до архаїчного закарпатського (середньозакарпатського, підкарпатського, південнокарпатського) говору карпатської групи говорів південно-західного наріччя української мови (Гриценко 2000, 443–444; Німчук 2000, 174–176; *Карта говорів української мови* 2000, 721).

Термін ‘русинська мова’ використовується для позначення одного з варіантів української (руської) літературної мови українців Закарпаття. Право на офіційне функціонування ‘русинської мови’ в писемній формі почали виборювала вже з кінця XIX ст. Першими створити літературну мову для українців Закарпаття на протигагу карпаторуській (російській мові в місцевій вимові) (Чучка 2000, 228) намагалися місцеві народовці, однак це прагнення призвело до мовного сепаратизму, бо відрізало один із територіальних варіантів української мови від загальнонаціональної мови українців, а його носіїв – від українців. Так, угорський філолог О. Бонкало, один з ідеологів мовного сепаратизму, доводив, що закарпатці не українці, не росіяни й не чехи, а самобутній слов’янський народ із власною мовою й культурою. Чехословацька влада (1919–1939 рр.), яка й назвала цю “мову” “русинською”, визнавала її мовою навчання в початкових класах, мовою державних установ Підкарпатської Русі. Угорська влада періоду окупації (1938–1944 рр.), називаючи цю мову здебільшого угорською (Чучка 2000, 642), також підтримувала ідею творення окремої русинської мови. Тепер головним ідеологом, що наполягає на окремості русинської мови, її кодифікації, а також обстоює існування окремої “русинської” нації на теренах українського Закарпаття, Східної Словаччини, Південно-Східної Польщі, Північної Сербії, Північно-Західної Румунії й Угорщини, є канадський історик П.Р. Магочі (Чучка 2000-2, 526–527). Усі зусилля цих учених – через привабливу ідею створення для територіально порізнених носіїв однотипних говірок *окремої мови*, а отже проголошення їх *окремим народом*, – спрямовані на відмежування однієї з діалектних груп української мови від загальнонаціональної української мови, а її носіїв – від українського народу.

Цю ідею обстоюють у своїх нових ‘наукових’ розробках і деякі вчені окремих країн СНД, що на їхніх територіях проживають русини (руснаки), які (попри всі зусилля радянської влади та проросійськи налаштованого керівництва деяких колишніх радянських республік, а тепер незалежних країн) зберегли свою мовну й культурну ідентичність, що поєднує їх з українським народом.



Так, тенденційно своєрідне трактування термінів ‘русин’ і ‘русинська мова’, що зводиться до підміни їх поняттями ‘русский’ ‘росіянин’ і ‘русский язык’, ‘російська мова’ знаходимо в публіцистиці й “наукових” працях С.Г. Суляка, президента громадської організації “Русь” у м. Кишиневі (Республіка Молдова), колишнього інструктора-соціолога ЦК ЛКСМ Молдавії (Суляк 2004-1, 186–192; Суляк 2004-2, 1–240; Суляк 2006, 1–23). Як у публіцистичних, так і в наукових “розробках” цей “учений”, упереджено досліджуючи історію русинів Молдови, Бессарабії й Буковини, обстоює їхню належність до *російського* народу, а їхньої мови – до *російської*. У всіх своїх публікаціях він вправно жонглює термінами “русин” і “русский”, “русинское” і “русское”, майже регулярно подаючи їх – завдяки близькості звучання – як абсолютні синоніми. Така “гра” термінами спрямована спочатку на нівеляцію семантики цих термінів, а пізніше – на заміну першого другим. Через це на сторінках його праць фігурують “русинское (русское) движение”, відстоює свої права “русская (русинская) интеллигенция”, стверджується “русское (русинское) происхождение” “русинского этноса”, прокидається і шодалі міцніє “русское (русинское) национальное сознание”, яке допомагало русинам зберігати на території Молдавського князівства, а тепер Молдови “русинскую (русскую) идентичность”, “русинское движение” виявляється “в изучении русского литературного языка”, діячі “русинского Возрождения” страждають за “свою русскость”, з’являються “русские галичане и буковинцы”, “южноруссы”, а “русинский этнос”, “особенно в XX в.”, як твердить автор, зазнає “насильственной дерусификации” (Суляк 2004-1, 187–189; Суляк 2004-2, 240) (замість, очевидно, “*дерусиніфікації*”, тобто *деукраїнізації*). Автор сміливо творить і використовує сумнівні географічно-політичні та філологічні терміни, а саме: “Русская Буковина”, “Южная Украина”, “южнорусские”, “малорусские”, “славянский язык” тощо (Суляк 2006, 5, 13, 14), певно, прийнятні для науковців Інституту етнології і антропології ім. М.М. Миклухо-Маклая РАН, де ним була успішно захищена кандидатська дисертація. С.Г. Суляк не розмежовує також родові (“восточнославянский”) й видові (“русский”) поняття, використовуючи їх як синоніми: “восточнославянская (русская) направленность”, “язык русинов (древнерусский)” (Суляк 2004-2, 81; Суляк 2006, 1–10). Зауважимо персонально для цього “вченого”, що родове поняття “восточнославянский” ‘східнослов’янський’ формують три видові складники: “білоруський”, “російський” та “український”, а *древнерусская* ‘давньоруська’ мова – це сукупність близькоспоріднених східнослов’янських (білоруського, російського та українського) діалектів, які виокремилися з праслов’янської мови (Півторак 2000-1, 120–121).

Цей автор, спираючись на зміни, які відбулися в мові, культурі й побуті руснаків під впливом іноетнічного середовища, та замовчуючи ті визначальні ознаки, які збереглися, прагне відмежувати русинів від “малоросів” ‘українців’, а русинське мовлення від “малоруського” ‘українського’, однак об’єктивно переконливо зробити це йому не вдається. Зрозуміло, що тривалі контакти між різними етносами призводять до побутових, культурних і мовних взаємовпливів. Проте, століттями проживаючи серед носіїв інших мов, інших культур, інших конфесій, тісно контактуючи з ними в побутовому й громадському житті, русини-українці зберегли свої визначальні психоемоційні риси, специфічні

побутові реалії, атрибути своєї національної культури та мови. Це відображено й у назвах тих чи інших побутових і культурних реалій, які проникли навіть на сторінки тенденційно заангажованих праць С. Суляка.

Більшість визначальних, специфічних, на його думку, психоемоційних рис русинів – таких, зокрема, як “почуття гумору, безтурботність, спокій”, “добродушність, гостинність, набожність, ввічливість”, “дружелюбність, м’якість, стриманість” (Суляк 2006, 13–14), безперечно, належать до загальнолюдських і притаманні певною мірою представникам різних народів. Деякі з них – “діяльність, енергійність, підприємливість” – особливо властиві, за твердженням С.Г. Суляка, саме русинам-українцям, виявляються, як у русинів, що проживають на різних територіях, так і в представників інших народів, оскільки такі риси більшою чи меншою мірою виявляються виключно під дією різних економічних, політичних і географічних чинників і не можуть бути зумовлені етнічною належністю. Окремі з рис, притаманних русинам, зокрема “гордість, любов до незалежності, нетерпимість принижень”, обов’язково постають у представників будь-яких народів у відповідь на утиски та приниження під час перебування під владою інших народів. А такі виокремлені паном Суляком у русинів риси, як “повага і уважне ставлення до старших, до батьків”, високе поцінування “шлюбу, подружньої вірності, цнотливості, дівочої скромності” (Суляк 2006, 14), відмежовують русинів і від росіян, і від молдаван, серед яких вони жили, що зауважували й інші дослідники цього питання, та поєднують їх з українцями, що проживають на інших українських територіях. Такі риси характеру, очевидно, зумовлюють і той факт, що у своїй мові українське населення Наддністрянщини, як і всі українці, широко використовує евфемізми, зокрема для називання свині використовують лексему “*безрога*” ‘свиня’ (Суляк 2004-2, 103; Суляк 2006, 14).

На недоцільність творення окремої “*русинської мови*” та безперспективність такої “мови” ще в міжвоєнні роки (1919–1939 рр.) вказували авторитетні вчені Чехословаччини й України (Чучка 2000-2, 526–527). І, безперечно, мали рацію. Як зазначає мовознавець П.П. Чучка, політично заангажований термін “*русинська мова*” невдалий ще й через свою багатозначність: поляки донедавна називали “*русинською*” українську мову взагалі, а серби, хорвати й чорногорці позначають ним літературну мову руснаків колишньої Югославії, що є нащадками українських емігрантів, які переселилися на Балкани протягом XVIII–XIX століть (тут функціонують також назви “*руски язык*”, “*руська бешета*”, “*бачванський говір*”). Руснаки (русини) – українці карпатського регіону – не використовують у своєму мовленні прикметника “*русинський*”, а своє мовлення традиційно називають “*руською бесідою*” (Чучка 2000-2, 526–527; Белей 2000, 527). Недоцільність і необґрунтованість виокремлення русинських говірок в окрему мову усно і в публікаціях неодноразово фахово обстоював і носій однієї з говірок верхньонадборжавського говору, що побутує на Закарпатті, член-кореспондент НАН України, доктор філологічних наук В.В. Німчук (Німчук 2013, 3–26; Мойсієнко 2013, 172). Навіть ті ознаки русинських говірок, які подано в працях С.Г. Суляка як виключно русинські, дозволяють впевнено ідентифікувати ці говірки як українські (тут і далі до аналізу залучаємо мовний

матеріал, вилучений з праць С.Г. Суляка (Суляк 2004-2, 1–240; Суляк 2006, 1–23).

Русинським говіркам на різних мовних рівнях властиві диференційні риси української мови, які відрізняють її від російської.

На рівні фонетики це, зокрема, такі риси, як:

1) злиття етимологічних [i], [ы] в [u] при збереженні первісних [i], [ы] в російській, напр.: кывого (Суляк 2004-2, 115) ‘кривого’ (укр. кывого – рос. крывого); прислалы (Суляк 2004-2, 110) ‘прислали’ (укр. прислалы – рос. прислалы); пшеницю (Суляк 2004-2, 112) ‘пшеницю’ (укр. пшеницю – рос. пшеницу);

2) рефлексія давнього [гъ] як [i] при рефлексії його як [e] в російській, напр.: не болцла (Суляк 2004, 112) ‘не боліла’ (укр. не боліла – рос. не болела); вцю (Суляк 2004-2, 112) ‘вію’ (укр. вію – рос. вею); дивчата (Суляк 2004-2, 116) ‘дівчата’ (укр. дівчата – рос. девчата) (запозичення з української); дида (Суляк 2004-2, 111) ‘діда’ (укр. діда – рос. деда); по коліна (Суляк 2004-2, 112) ‘до колін’, ‘по коліна’ (укр. по коліна – рос. по колени); сцю (Суляк 2004-2, 112) ‘сію’ (укр. сію – рос. сею); сцйся (Суляк 2004-2, 116) ‘сійся’ (укр. сійся – рос. сейся); тобц (Суляк 2004-2, 108) ‘тобі’ (укр. тобі – рос. тебе (Бевзенко 1980, 224);

3) монофтонг [i] (поряд з монофтонгами [y], [ɨ], [u]) в карпатських говорах на місці давніх [o], [e] в новозакритих складах при збереженні їх у російській, напр.: батц (Суляк 2004-2, 113) ‘батіг’ (укр. батіг – рос. батог (др. батогъ)); вцз (Суляк 2004-2, 113) ‘віз’ (укр. віз – рос. воз (др. возъ)); кітка (Суляк 2004-2, 105) ‘кішка’ (укр. кішка – рос. кѣшка (др. кѣтка)); міц (Суляк 2004-2, 113) ‘мій’ (укр. мій – рос. мой (др. мои)); твцй (Суляк 2004-2, 113) ‘твій’ (укр. твій – рос. твой (др. твои)); тцк (Суляк 2004-2, 106) ‘тік, приміщення для молотби’ (укр. тік – рос. ток (др. токъ) (Бевзенко 1980, 224);

4) асиміляція [j] в інтервокальній позиції попереднім приголосним і подовження його в українській мові при відсутності аналогічного явища в російській, напр.: весцдця (Суляк 2004-2, 116) ‘весілля’ (укр. весілля – пор.: рос. веселье) (Півторак 2000-2, 622–623);

5) м'який [ц]: до крцнцц (Суляк 2004-2, 108; Суляк 2006, 17) ‘до криниці’ (укр. до крцнцц – рос. до крцнцц) (запозичення з української); рукавцц (Суляк 2006, 15) ‘рукавиці’ (укр. рукавцц – рос. рукавцц).

На граматичному рівні це такі риси, як:

1) наявність кличного відмінка при майже повному занепаді його в російській мові (засвідчений тільки у складі фразеологізмів та інших мовних формул, що мають церковнослов'янське чи українське походження): батьку (Суляк 2004-2, 118) ‘батьку’ (укр. батьку – рос. отец і отче), Боже (Суляк 2004-2, 111) ‘Боже’ (укр. Боже – рос. Боже), воротарю (Суляк 2004-2, 115) ‘воротарю’ (укр. воротарю – рос. вратарь), воротарчкц (Суляк 2004-2, 115) ‘воротарчику’ (укр. воротарчкц – рос. вратарчик), пане (Суляк 2004-2, 110) ‘пане’ (укр. пане – рос. пан (запозичене з польської мови, очевидно, через українську)); тцтк (Суляк 2004-2, 118) ‘тітко’ (укр. тітко – рос. тѣтя), Хрцсте-Боже (Суляк 2004-2, 114) ‘Хрцсте-Боже’ (укр. Хрцсте-Боже – рос. Хрцсте-Боже, Господц Боже);

2) відпадиння кінцевого *t* у дієсловах 3 особи однини теперішнього часу при його збереженні в російській: *везе, іде* (Суляк 2004-2, 115) ‘везе’, ‘іде’ (укр. *везе, іде* – рос. *везёт, идёт*);

3) виразно українське фонетичне оформлення суфіксів, що мають семантику зменшеності чи пестливості: суфікс *ат* + *очк*: *дитяточко, зерняточко* (Суляк 2004-2, 115); суф. *івк*: “*дяківка*” (Суляк 2006, 11) ‘приватна школа, організована русинами, щоб дати своїм дітям освіту рідною мовою, у якій викладав дяк’; суф. *ин*: “*хатчина*” (Суляк 2004-2, 105; Суляк 2006, 14) ‘менша кімната в хаті’; суф. *иц*: *дранцця* (Суляк 20042, 105; Суляк 2006, 14) ‘частина покрівлі’;

4) закінчення *оју* іменників жіночого роду твердої групи в орудному відмінку однини при *ој* у російській мові, напр.: *пыслою, веретою* (Суляк 20042, 105; Суляк 2006, 14). Аналогічне явище фіксується навіть у мові автора, напр.: *вечерею* (Суляк 2004-2, 110) (закінчення *еју*, що в українській мові є нормою для іменників жіночого роду м’якої групи), *с колядою* (Суляк 2004-2, 110) (закінчення *оју*, що в українській мові є нормою для іменників жіночого роду твердої групи);

5) структура і семантика прийменникових конструкцій, напр.: *пиди до кирници* (Суляк 2004-2, 108) (укр. *пиди до криниці* – рос. *пойди к колодцу*).

У говірках русинів, що побутують на різних територіях, фіксується значна кількість питомо слов’янських лексем, що сягають своїм корінням ще праслов’янської доби, однак закономірно в цих говірках функціонує також чимало лексичних запозичень із говірок різних мов, зокрема польської, чеської, словацької, румунської, молдавської, угорської, а також різних тюркських. Переважна більшість цих слів невідома російській мові, окремі – знані тільки через українські говірки, що функціонують на території сучасної Російської Федерації або межують з російськими говірками, а також через говірки, які сформувалися при взаємодії говірок української та російської мов. Це назви:

1) будівель і їхніх частин: *хата* (Суляк 2004-2, 105) ‘хата’ (укр. *хата* – рос. *дом*); *вылыка хата* (Суляк 2004-2, 105) ‘велика хата’ (укр. ‘найбільша кімната хати’ – рос. ‘большая комната’); *мала хата, хатчына* (Суляк 2004-2, 105) ‘найменша кімната хати’ (укр. ‘менша кімната хати’ – рос. ‘маленькая комната’); *комора* (Суляк 2004-2, 106) ‘приміщення для продуктів харчування, хатніх речей’); *прысьба* (Суляк 2004-2, 105; Суляк 2006, 14) ‘призьба, земляний насип навколо підмурка будинка’ (укр. *призьба* – рос. *призьба* ‘завалинка’); *стриха* (Суляк 2004-2, 116, 117) ‘стриха’ (укр. *стриха* – рос. діал. *стреха* ‘стриха’); *обора* (Суляк 2004-2, 106; Суляк 2006, 14) ‘обора, загін для худоби’ (укр. *обора* – рос. діал. *обора* ‘загорода, загін’, із псл. *obora* (ЕСУМ4 2003, 140–141); *мур* (Суляк 2004-2, 105; Суляк 2006, 14) ‘мур’ (укр. *мур* ‘кам’яна або цегляна стіна; огорожа’ (сумнівним є подане автором значення ‘плетень’) – рос. діал. *мур* ‘кам’яна стіна’ (ЕСУМ3 1989, 535); *шопа* (Суляк 2004-2, 106) ‘шопа, навіс для зберігання сільськогосподарських знарядь’, з пол. *szopa* ‘споруда без стін, відкрита прибудова, сарай’ (ФасмерIV 1987, 466); *кошара* (Суляк 2004-2, 106; Суляк 2006, 14) ‘кошара, загорожа для овець’, з молд. *кошар(э)* ‘хлів, загорожа для худоби’, рум. *coşár, coşără* ‘тс.’ (ЕСУМ3 1989, 67–68);

2) хатнього начиння: *верета* (Суляк 2004-2, 105; Суляк 2006, 14) ‘верета, рядно, [різнокольоровий вовняний килим]’ (укр. *верета* – рос. *веретье*, рос. діал.

*верета* ‘мішок, корзина’ (ЕСУМ1 1982, 354); *налавник* (Суляк 2004-2, 105; Суляк 2006, 14) ‘рядно або щось подібне, що використовується для накривання лави’; *мисник* (Суляк 2004-2, 105) ‘відкрита полиця для посуду’; *полиця* (Суляк 2004-2, 105; Суляк 2006, 14) ‘дошка для посуду, прибита на всю довжину стіни’ (укр. *полиця* – рос. діал. *полица*); *стільчык* (Суляк 2004-2, 105; Суляк 2006, 14) ‘стілчик, низька табуретка’; *жердка* (Суляк 2004-2, 105; Суляк 2006, 14) ‘палиця, закріплена під стелею, на якій розвішують одяг’; *рушник* (Суляк 2004-2, 108) ‘рушник’ (укр. *рушник* – рос. діал. *ручник*, *рушник* ‘полотенце’);

3) речовин і матеріалів: *вапно* (Суляк 2004-2, 117; Суляк 2006, 17) ‘вапно’ (укр. *вапно* – рос. діал. *вапно* ‘известь’ (ЕСУМ1 1982, 134);

4) страв і понять, пов’язаних зі споживанням їжі: *обід* (Суляк 2006, 16) ‘частування з приводу будування криниці, колодязя’, псл. *obědъ* (ЕСУМ4 2003, 134); *паланыця* (Суляк 2006, 15) ‘паланиця’ (укр. *паланиця* – рос. діал. *паленица* ‘вид хлібини’ (ЕСУМ4 2003, 270)); *вертута* (Суляк 2006, 15) ‘пиріг із скрученого в рулон тонкого коржа тіста з різноманітною начинкою, який спірално складають в плоский кружок, обертаючи його навколо власної осі’; *корж* (Суляк 2006, 16) ‘корж, круглий кондитерський виріб з прісного тіста без начинки’; *бориц* (Суляк 2006, 16) ‘юшка, суп з буряка і капусти’ (укр. *бориц* – рос. *бориц* ‘т.с.’ (з укр.)); *пlachинта* (Суляк 2006, 16) ‘пlachинда, вид пирога, листковий пиріг’, з молд. *plăcintă* (рум. *plăcintă*) ‘тс.’ (ЕСУМ4 2003, 434);

5) одягу: *кожух* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘кожух’; *крайка* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘різнокольоровий пояс’, ‘пояс із кольорової пряжі’; *кучма* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘висока бараняча шапка’; *капелюх* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘капелюх’, з пол. [*kapeluch*] (ЕСУМ2 1985, 370); *кырпа* (Суляк 2004-2, 108; Суляк 2006, 15) ‘головний убір заміжньої жінки’, ‘жіночий очіпок’, з молд. *қырпэ* ‘хустка, ганчірка’ і рум. *cîrpă* ‘тс.’ (ЕСУМ2 1985, 437); *калытка* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘кисет’, ‘торбинка для грошей чи птююну’; *сардак* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘сардак (сердак), вид верхнього теплового суконного одягу, пальто’, з тур. [*şirdag, şirdak*] ‘вид одягу’ (ЕСУМ5 2006, 217); *чугай* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘пальто’, ‘довгий кафтан’, з тур., вульг. *çohâ, çoka* ‘сукно’, крим.тат. *çuka* ‘одяг’ (ФасмерIV 1987, 377); *очкур* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘ремінець, шнурок для під’язування штанів’, з крим.тат, тур. *uçkur* ‘тс.’, чагат. *içkur* ‘тс.’ (ФасмерIV 1987, 377);

6) взуття та його елементів: *постолю* (Суляк 2004-2, 107) ‘постоли, м’яке селянське взуття з цілого шматка шкіри’ – псл. *postolъ* (< \**podtolom*) (ЕСУМ4 2003, 537); *черевики* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘черевики’, псл. \**červī* (ФасмерIV 1987, 336); *онуча* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘онуча’ (укр. *онуча* – рос. *онуча* ‘портянка’, псл. \**onutja* (ЕСУМ4 2003, 194); *чоботы* (Суляк 2004-2, 107; Суляк 2006, 15) ‘чоботи’, з тюрк., пор.: тат. *çabata* ‘личаки’ (ФасмерIV 1987, 370–371);

7) спорідненості та свояцтва: *тато* (Суляк 2004-2, 110) ‘батько’; *нанашко* (Суляк 2006, 16) ‘хрещений батько, весільний батько’, з молд. *нэнаш* ‘хрещений батько, весільний батько’, рум. *nănaş* ‘тс.’; *нанашка* (Суляк 2006, 16) ‘хрещена мати, весільна мати’, рум. *nănaşă* ‘т.с.’ (ЕСУМ4 2003, 37);

8) соціального стану: *пан* (Суляк 2004-2, 110) ‘пан’, з пол. *pan* (ЕСУМ4 2003, 272–273);

9) рослин: *купчак* (Суляк 2004-2, 117; Суляк 2006, 17) ‘чорнобривці прямостоячі, повняки, *Tagetes erecta* L.’ і ‘чорнобривці розлогі, *Tagetes patula* L.’; *чорнобрывець* (Суляк 2004-2, 117; Суляк 2006, 17) ‘чорнобривці розлогі, *Tagetes patula* L.’; *любысток* (Суляк 2004-2, 117) ‘любысток лікарський, *Levisticum officinalis* Koch.’;

10) свят: *празник* (Суляк 2004-2, 117; Суляк 2006, 17) ‘храмове свято’; *зелені свята* (Суляк 2004-2, 116; Суляк 2006, 17) ‘Зелені свята’ – рос. ‘Троицын день’;

11) звичаїв та обрядів: *маланка* (Суляк 2004-2, 111) ‘новорічний обряд з традиційним переодяганням у тварин і фольклорних персонажів’;

12) видів діяльності: *клака* (Суляк 2006, 16) ‘гуртова праця в сусіда чи родича, голока’, з молд. *клакэ* ‘панщина; гуртова робота’ і рум. *clăcă* ‘тс.’ (ЕСУМ2 1985, 453).

Отже, у русинських говірках закономірно переважають запозичення з польської, молдовської та румунської мов, є також тюркські за походженням лексеми.

Окремі риси русинських говірок Молдови свідчать про їх спорідненість із говірками південно-західного наріччя різного типу (переважно говірками карпатської групи говорів). Це, зокрема:

1) наявність фонеми [ʏ] – *сыр* (укр. сир – рос. сыр’), *мы* (укр. ми – рос. мы), *ты* (укр. ти – рос. ты) (Суляк 2004-2, 109; Суляк 2006, 17), яка, на думку С.-Г. Суляка, свідчить про відмінність русинських говірок від українських і спорідненість їх із російськими. Однак ця фонема досить поширена в південнозахідних українських говірках і реалізується як звук заднього ряду високого чи середнього піднесення, а також як звук середнього ряду високого піднесення з різним рівнем напруження на місці давнього [ʏ], відрізняючись від російського [ʏ] більш заднім місцем творення (це явище характерне для середньозакарпатських українських говірок карпатської групи говорів) (Бевзенко 1980, 52, 209, 224), органічним продовженням яких є південнозахідні говірки, що функціонують як на суміжних із сучасною Молдовою теренах, так і безпосередньо на її землях;

2) зближення у вимові звуків [e] та [i] у слабкій позиції (зокрема ненаголошеній): *вѣлыка хата* (Суляк 2004-2, 105; Суляк 2006, 14) ‘велика хата’, *воротычка* (115) ‘воротечка’ (див.: (Бевзенко 1980, 209));

3) функціонування числівника *один* у формі *џдин* (Суляк 2006, 17) ‘один’ (Бевзенко 1980, 211), очевидно, під впливом пол. *jeden, jedyny*, ч., слц. *jeden* через безпосередні контакти носіїв південнозахідних говірок з носіями говірок цих мов;

4) наявність звукосполук [ʏp], [ʏл], [ʏр], [ʏл] відповідно до давніх [rʏ], [lʏ], [rʏ], [lʏ], напр.: *кырница* ‘криниця’ (Суляк 2004-2, 108) (< псл. \*кѣпница) (Бевзенко 1980, 210);

5) опускання інтервокального [j] в закінченнях іменників жіночого роду 1 відміни в орудному відмінку однини, через що іменник на місці закінчення, на думку С.Г. Суляка, “имеет странную форму *оу*”, напр.: *рукоу, ногоу* (Суляк 2004-

2, 109; Суляк 2006, 17) ‘рукою’, ‘ногою’ (у русинських говірках: *рукоу́, ногоу́*) (Бевзенко 1980, 227);

6) епентетичне [л] в іменниках і прикметниках, напр.: *здоровля* (Суляк 2004-2, 118) ‘здоров’я’ (укр. *здоровля* – рос. *здоровье*) (Бевзенко 1980, 211);

7) препозиція зворотної частки *ся* в дієсловах, напр.: *ся смияти* (Суляк 2004-2, 108; Суляк 2006, 17) ‘сміятися’; *ся насмияв* (Суляк 2004-2, 108; Суляк 2006, 17) ‘насмівся’, *ся похвалив* (Суляк 2004-2, 108; Суляк 2006, 17) ‘похвалився’ (Бевзенко 1980, 213);

8) наявність інфінітива на *ти*: *шмалыты* (Суляк 2004-2, 111; Суляк 2006, 17) (Бевзенко 1980, 211);

9) нестягнені форми прикметників середнього роду в називному та знахідному відмінках: *золотее* (Суляк 2004-2, 115) ‘золотее’, *крайнее* (Суляк 2004-2, 115) ‘крайнее’ (Бевзенко 1980, 225).

Отже, більшість рис русинських говірок, що спільні з рисами говірок південно-західного наріччя, протиставляються рисам південно-східного й північного наріч; риси русинських говірок, які спільні з рисами всіх наріч української мови, є інтегральними і свідчать про те, що русинські говірки, які функціонують на територіях різних країн в оточенні інших мов, – це тільки територіальний різновид української мови.

Офіційна російська наука, яка пустила глибоке коріння в Молдові, всіляко намагається уникнути визнання того факту, що русини, які живуть в Бессарабії, хоч і мають окремі особливості в мові, культурі, побуті, що відрізняють їх від русинів Галичини, Закарпаття, Буковини, основними рисами спільні з ними, як і з українцями взагалі, та відрізняються від народів, в оточенні яких живуть. Спроби довести, що русини – окремий народ, а їхня мова – це окрема мова, лише перехідний етап до того, щоб зробити русинів – одну з етнічних груп українців – “*субеттносом русского народа*” (Суляк 2006, 20), що готовий злитися з великим російським народом, а русинські говірки – “*субязыком русского языка*” з відповідними перспективами.

Більшість русинів, які мешкають на території сучасної Молдови, визнають себе українцями, а отже – частиною українського народу, тому заклики С.Г. Суляка і йому подібних теоретиків за кордонами України до визнання русинів окремим народом (“спорідненим” із російським народом), а їх мови – окремою мовою (теж дуже “спорідненою” з російською), вимоги до уряду України визнати русинів нацменшиною (Суляк 2006, 20) не можна розцінювати інакше як великодержавно спекулятивні, шовіністичні, ворожі інтересам нашої держави й нашого народу.

### Умовні скорочення

др. – давньоруська мова

крим.тат. – кримськотатарська мова

молд. – молдавська мова

напр. – наприклад

пол. – польська мова

псл. – праслов’янська мова

рос. – російська мова

рум. – румунська мова  
 слц. – словацька мова  
 тат. – татарська мова  
 тс. – те саме  
 тур. – турецька мова  
 тюрк. – тюркські мови  
 ч. – чеська мова

Бевзенко, С.П. (1980). *Українська діалектологія*. Вища школа. Київ.

Белей, Л.О. (2000). *Русинська мова в Югославії та Хорватії*. Українська мова. Енциклопедія. Київ. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана. С.527.

Гриценко, П.Ю. (2000). *Південно-західне наріччя*. Українська мова. Енциклопедія. Київ. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана. С.443–444.

ЕСУМ (Т. 1, 1982; Т. 2, 1985; Т. 3, 1989; Т. 4, 2003; Т. 5 2006). *Етимологічний словник української мови*. У 7 т. Наукова думка. Київ.

*Карта говорів української мови*. (2000). Українська мова. Енциклопедія. Київ. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана. С.721.

Мойсієнко, В.М. (2013). *Німчукова епоха лінгвоукраїністики*. Українська мова. № 3 (47). – С.172.

Німчук, В.В. (2000). *Закарпатський говір*. Українська мова. Енциклопедія. Київ. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана. С.174–176.

Німчук, Василь. (2013). *“Кодифікувати нові літературні мови”? Зберегти і захистити українські говори!* Українська мова. № 3 (47). С.3–26.

Півторак, Г.П. (2000-1). *Давньоруська мова*. Українська мова. Енциклопедія. Київ. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана. С.120–121.

Півторак, Г.П. (2000-2). *Східнослов'янські мови*. Українська мова. Енциклопедія. Київ. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана. С.622–623.

Суляк, С.Г. (2006). *Русини Молдави: основные этапы этнической истории*. Автореф. дис. ... канд. ист. наук. Москва.

Суляк, Сергей. (2004-1). *“Забутый” этнос*. Москва. № 11. С. 186–192.

Суляк, Сергей. (2004-2). *Осколки святой Руси. Очерки этнической истории руснаков Молдави*. Кишинев. Издательский дом “Татьяна”.

Чучка, П.П. (2000-1). *Карпаторуська мова*. Українська мова. Енциклопедія. Київ. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана. С.228.

Чучка, П.П. (2000-2). *Русинська мова*. Українська мова. Енциклопедія. Київ. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана. С.526–527.

Чучка, П.П. (2000-3). *Угроруська мова*. Українська мова. Енциклопедія. Київ. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана. С.642.



**МЕТАФОРИЗАЦІЯ НОВИХ ЗНАТЬ ПРО СВІТ В АФРИКАНСЬКОМУ  
ТРЕВЕЛОЗІ АННИ ЯРЕМЕНКО  
“ЛИСТИ З ЕКВАТОРА”**

*Євгенія Моштаг*  
(Україна)

*У доповіді показано роль метафори в книжці Анни Яременко “Листи з екватора” (2016), у якій мандрівниця і письменниця розповідає про своє перебування в Африці з християнською місією. Знайомство з новими реаліями дає авторці підстави для зіставлень за подібністю, результатом цього стає утворення нових оригінальних метафор. Ці метафори роблять розповідь більш експресивною, формують своєрідність авторського ідіолекту.*

*Ключові слова: метафора, експресивність, жіноча мандрівна проза.*

**METAPHORIZATION OF NEW KNOWLEDGE ABOUT THE WORLD  
IN AFRICAN TRAVELOGUE BY ANNA JAREMENKO  
“LETTERS FROM THE EQUATOR”**

*Jevhenija Moštah*

*The presentation demonstrates the role of metaphors in the book by Anna Jaremenko “Letters from the Equator” (2016), in which the author talks about her stay in Africa with the Christian mission. The author’s acquaintance with new realities gives the reason for comparisons by similarity resulting in the formation of new original metaphors. These metaphors make the narration more expressive and form the originality of the author’s idiolect.*

*Keywords: metaphor, expressiveness, woman’s travel prose*

Коли людина здобуває новий досвід або зустрічається з новими враженнями, вона часто мислить метафорично. Це пов’язано з тим, що метафора дозволяє осмислити нові реалії світу в зіставленні з уже відомими, через уподібнення. Як пише дослідниця метафори Л. Кравець, “метафора виникає під час вирішення проблемної когнітивно-номінативної ситуації, коли людина, спираючись на уяву, формує образи і смисли, яких раніше не існувало” (Кравець 2012, 3). Тому особливий інтерес для дослідження становить уживання метафори в подорожній прозі. У подорожі для людини на перший план виходить саме процес пізнання нового, а в ході цього процесу метафора разом з іншими засобами бере участь у членуванні світу та репрезентації дійсності (Скляревская 2004, 10). Метафори активно вивчаються в різних текстах художнього та інших стилів української мови, але, як слушно зазначає Т. Давиденко, бракує таких досліджень на матеріалі текстів сучасної жіночої прози (Давиденко 2013, 29). Дослідження названої авторки є одним із внесків у цьому напрямку, але ми зосередимо увагу саме на жіночій подорожній прозі.

Сучасна українська жіноча подорожня проза представлена рядом видань, серед яких одним із найновіших і найбільш оригінальних є книжка Анни Яременко “Листи з екватора” (Яременко 2016). Її авторка вирушила до Східної Африки (Уганда, Південний Судан) із християнською місією і, виконуючи свою

роботу, описала враження від місцевих реалій. Ця книжка, побудована як серія листів з Африки в Україну, і становитиме об'єкт цього дослідження, мета якого – визначити роль метафори в експресивній побудові оповіді авторки про її африканські враження. Ми розподілимо метафори за тим, яку саме ділянку дійсності і картини світу вони описують, і простежимо їхню специфіку залежно від теми вислову та номінативної спрямованості.

Чимало вражень в авторки пов'язані зі спогляданням природи, яка її оточує на новому континенті. Коли письменниця береться описувати природу, робить пейзажні замальовки, її мова часто стає метафоричною: “...велике африканське небо. Цього вечора воно було розбурханим і живим, наче відіграло величезну виставу на кількох підмостках одночасно: спершу огидало веселкою розлого мангове дерево, зодом – котило чорними хмарами, що, мов клуби диму, вистилали вечірній неспокій, а далі – сипало дощем, ніби сніговою порошкою, і одночасно підсвічувало західним сонцем, що вже потроху вкладалося спати в білі хмарові перини!” (Яременко 2016, 26). В цьому об'ємному фрагменті співіснує ціла низка уособлень (*живе небо; відіграло виставу; сонце вкладалося спати*), об'єднаних загальною експресивністю, що дає можливість увиразнити передачу зорових образів у словесній формі. Взагалі експресивна метафорика, передусім у вигляді уособлень, характерна для поданих у книжці описів неба, порівняймо: “Мабуть, єдине, що неможливо поділити, розірвати чи пошматувати на клаті, – то небо. Воно нероздільне, ціле, святе... Тихою кицькою воно згорнулося над горизонтом і своїми невагомими лапами ніжно й міцно обіймає крихітку Землю. В усіх куточках Землі: на екваторі, за полярним кругом чи по сусідству, – людей об'єднує небо” (Яременко 2016, 113). У цьому випадку вживання метафори не обмежується експресивністю. Зооморфна метафора *кицьки*, яка *своїми лапами обіймає Землю*, дійсно передусім спрямована саме на увиразнення і служить викликанню певних емоцій та формуванню художнього образу, але в цьому уривку присутній і концептуальний зміст та вимір. Ідея нероздільності неба (що в макроконтексті протиставляється кордонам і суперечностям, наявним на Землі) є своєрідною декларацією авторки, її світогляду і мовної картини світу. Імпліцитно це співвідноситься з поняттям єдиного Бога, що його письменниця як місіонерка несе в африканську глибинку. Далі висловлювання розгортається ще одним семантично близьким уособленням: “Часом здається, ніби воно цинічно й байдуже спостерігає за маленькими іграшковими чоловічками, що метушаться десь там, далеко внизу. Але то не так!” (Яременко 2016, 113). Тут від зооморфного образу авторка переходить до антропоморфного, при цьому в підтексті продовжує залишатись образ Божественної сутності, що спостерігає за людьми.

Подібним чином, теж своєрідно, розгортається в книжці динаміка метафор на позначення дощу. Спочатку дощ передається через традиційну метафору *крана з водою*. Причому авторка, знову ж таки відповідно до своєї (і водночас народнопоетичної) картини світу, вводить Бога як суб'єкта: “Здається, що Бог сказав нам: «Достатньо вам моєї благодаті...» – та закрутив краник дощової води, закрив небо на карантин і розігнав хмари” (Яременко 2016, 60). А в пізнішому детальному описі мовного образу дощу, коли він усе-таки починається в Африці, А. Яременко подає його вже як розгорнуте уособлення:

*“Любо прислухатися, як вечірній дощик барабанить своїми пальчиками по металевих дашках наших притулкових будиночків. Але тільки не сьогодні! Сьогодні він геть не церемонився з ніжностями: стукав кулаками, грюкав з усієї сили, наче збирався проламати дах будинку й затопити всіх його мешканців. [...] Ламав пальми, залазив своїми мокрими руками у вікна та двері й уже зовсім нещадно топив усіх, хто потрапляв йому на очі...”* (Яременко 2016, 109). Оскільки дощ характеризується передусім за діями, які він чинить на середовище, у метафоричній структурі переважає дієслівна образна лексика. А іменники, які теж є складниками уособлення, семантично пов’язані з цими діями, тобто називають ті частини тіла, якими дії виконуються (*пальчики, кулаки, руки*). Таким чином, тут можемо говорити про комплексність, цілісність метафоричного образу. Крім того, у побудові цього образу спостерігається градація: від невеликої міри інтенсивності, вираженої накопиченням демінутивів, до максимальної сили вияву.

Деталі африканського краєвиду, що належать до неживої природи, теж подаються за допомогою метафоричних образів. Образ гір є також антропоморфним, але тут акцент через статичність, непорушність гір робиться не на діях, а на зовнішньому враженні: *“Уздовж дороги досить добре видно, як обскубани пагорби, зовсім не прикриваючись, убого світять своїми кістками”* (Яременко 2016, 90). Відбувається зіставлення не тільки гір із зовнішністю людини, а й нових для авторки гірських краєвидів з уже відомими їй: *“Якщо Карпати я зазвичай називаю кудлатими, сивими й нерозчесаними, то наші сусідні гори я радше описала би як зелені, прибрані та кістляві”* (Яременко 2016, 90). Як ми вже говорили на початку, в подорожі нове знання сприймається через призму вже наявного досвіду. При цьому мовний образ українських гір теж метафоричний, побудований на уособленні, тому що це загальний когнітивний механізм сприйняття природи людиною. Хоча є й метафори інших типів. Так, для опису африканської річки використовується речовинно-побутова метафора: *“Річка мала в собі не воду, а, певно, розсіл із-під огірків. На березі товклися корови, вівці й хлопці, що мили колеса своїх велосипедів. Тут воду використовують одночасно для всього”* (Яременко 2016, 69). Метафора пояснюється дескрипцією, яка дає конкретніше уявлення, але первинним для письменниці є чуттєво-образне, емоційне сприйняття, тому саме метафоричний образ започатковує опис річки.

Ще одним прикладом уособлення є вислів, який стосується всієї африканської природи в цілому: *“Не встигли ми оговтатися, як нестерпно-шалено-зелено-прекрасна африканська природа замкнула нас у свої пальмові обійми і, схоже, не збирається відпускати!”* (Яременко 2016, 8). Він наведений на самому початку книжки, є вербалізацією одного з найперших вражень авторки від нових краєвидів і від середовища. Тут природа характеризується не за зовнішнім образом, а за її дією на людину, втіленим через дієслівну в основі своїй метафору.

Звичайно, під час перебування в Африці авторка “Листів з екватора” отримала нові зорові та інші враження не тільки від картин природи, а й від заселених людьми місць. Це теж знаходить своє відображення в багатьох описах, у тому числі метафоричних. У картині, яку подає письменниця, Африка

густонаселена, багатолюдна, і це втілюється у використанні метафори *вулика*, яка зустрічається в різних місцях книжки. “*Столичний вулик*” – так називається розділ про столицю Уганди Кампалу, опис якої на початку тексту розкриває зміст метафори: “*Привітна та галаслива Кампала знову зустріла нас скаженим вуличним рухом, тисячами людей різного кольору, раси, віку й роду занять. Здавалося, що сюди водночас зійшлися люди з усіх куточків планети!*” (Яременко 2016, 102). Аналогічно: “*Цього разу новим «прапорцем» на нашій карті стало місто Кітале. Воно нагадало нам великий брудний вулик, у якому бджоли хаотично метушаться та в’їдливо дзижчать над вухом*” (Яременко 2016, 109-110). Це загальноомовна метафора, але в контексті авторської оповіді вона додатково увиразнюється. У першому випадку процитованому фрагменті – епітетами та предикативною конструкцією (підрядною частиною), яка робить метафору розгорнутою.

Подібною за семантичним наповненням є метафора в такому контексті: “*Крихтний глиняний кубик швидко заповнився людьми й уже скидався на рукавичку з казки, яка от-от розійдеться по швах!*” (Яременко 2016, 23). Тут метафора також розгорнута, містить динамічний компонент, а також, на відміну від метафори *вулика*, має походження з прецедентного тексту. Знання цього прецедентного тексту є необхідним для правильного розуміння й інтерпретації метафоричного вислову. Варто також відзначити, що аналізована метафора є національно забарвленою, містить відсилання до народної, фольклорної картини світу.

Але найбільш характерною для описів конкретних місцевостей Африки (у зв’язку з людьми та їхньою діяльністю) є ономастична метафора. Хоча не всі дослідники виділяють ономастичну метафору в окремий різновид, ми погоджуємося з І. Білоус, яка вважає, що “*ономастична метафора має чітко виражений антропоцентричний характер, а тому є важливим когнітивним механізмом, за допомогою якого ми сприймаємо й оцінюємо навколишню дійсність і формуємо наше ставлення до неї*” (Білоус 2013, 136). Прикладом традиційної ономастичної метафори, яка давно і стабільно вживається в різних мовах, є онім *Мекка* зі значенням ‘найбільш бажане місце, куди прагнуть потрапити багато людей’. У тексті А. Яременко він ужитий для опису побаченого в новому селищі і стає частиною перифрази: “*Мувайо – це маленьке селище неподалік, місце, де, зі слів нашої Джейнроуз, «можна придбати все» – так би мовити, «Мекка» африканського підприємця*” (Яременко 2016, 36). З виробництвом товарів і торгівлею пов’язана й інша ономастична метафора: “*Замість звичного для нас словосполучення «Made in China» на більшості товарів красується напис «Made in Kenya». Ми собі дійшли висновку, що оця наша країна-сусідка – такий собі африканський міні-Китай*” (Яременко 2016, 15). Вона теж служить для побудови перифрастичної назви, цього разу для цілої країни. Пізніше ця назва відтворюється в тексті: “*Ну от, за пакуванням чемоданів у своє недалеко закордоння – чи, як ми вже нарекли його, «африканський міні-Китай», Кенію, – все частіше думаю про Різдво...*” (Яременко 2016, 58). Це демонструє характерну для перифраз тенденцію до закріплення в мовній картині світу, стереотипізації.

У попередніх прикладах ономастична метафора є статичною, вона виконує функцію опису об'єкта. Але такий різновид метафори може бути і динамічним, демонструючи процес уподібнення, перенесення в русі: *“Не знаю, чи хтось із нас був коли-небудь на бразильському карнавалі, а от у нас склалося враження, що Бразилія на якусь мить «переїхала» в Африку!”* (Яременко 2016, 23). Тут підставою для уподібнення стає загальна атмосфера з вільним, розкутим виявленням емоцій, яка в мовній картині світу традиційно пов'язується з бразильським карнавалом. Звернемо увагу, що всі ономастичні метафори в книжці мають інтернаціональний характер.

Найбільша кількість метафор у *“Листах з екватора”* спрямована на опис людей, їхньої зовнішності, поведінки тощо. Авторка у своїй африканській подорожі є надзвичайно активною в комунікації, бо це передбачено самою суттю місіонерської діяльності. Вона постійно зустрічається з різними людьми і подає яскраві замальовки. Так, зооморфна метафора в наступному контексті продовжує метафору вулика, розглянуту вище, але переносить акцент уже на людей: *“Щойно ми в'їхали на шкільне подвір'я, зі школи, як із вулика, вилетіли маленькі чорношкірі «бджілки», які відразу ж обліпили нас з усіх боків...”* (Яременко 2016, 68). Демінутивна форма метафоричного іменника *бджілки* і загальна культурна семантика бджоли як близької людині комахи наповнює вислів позитивною оцінкою і емоційним змістом.

Типовою як у мові взагалі, так і в тексті Анни Яременко є соціальна метафора, у якій перенесення відбувається на основі соціальної ролі та пов'язаного з нею образу. Два такі приклади: *“Це неможливо пояснити, але щойно лахміття змінюється на гарненьку сукню – маленька дівчинка перетворюється на принцесу”* (Яременко 2016, 28); *“Цю жіночку називають «молитовним воїном». Вона виростила кілька поколінь духовних лідерів. Багато людей по всьому світу мають за честь називати себе її дітьми – їх вона стереже в молитвах, міцно любить і завжди підтримує мудрими порадами”* (Яременко 2016, 112). Метафора *дівчинки-принцеси* є більш традиційною і ґрунтується насамперед на зовнішньому образі та ситуативній поведінці. А друге слововживання, у якому метафоричний іменник *воїн* з конкретизаційним означенням *молитовний* утворює перифразу, базується на характері та діяльності людини протягом усього її життя, формуює усталений образ.

Релігійний дискурс, елементи якого послідовно протестуються в книжці, зумовлює частоту метафоричного вживання іменника *ангел* (*янгол*) у характеристиці людей, яких письменниця-місіонерка зустрічає на своєму шляху *“Добрый і простодушний охоронець щиро засміявся й сказав, що завжди до наших послуг. Це ще одне маленьке диво: він завжди приходив на допомогу в найнеобхідніший момент. Здається, Бог нам послав ще одного ангела...”* (Яременко 2016, 30); *“Не знаю, як то описати. Ви коли-небудь бачили янголів? Так от. Позаду стояла саме ВОНА. Щоправда, без крилець та німбу, але то все суті справи не мінє. Старенька чорношкіра жіночка носила на собі чернече вбрання й мала великого золоченого хреста на грудях”* (Яременко 2016, 87). Характерно, що такі метафори стають дедалі більш розгорнутими, а в результаті слово вживається у множині, підкреслюючи постійність зустрічей із людьми, для

характеристики яких можна застосувати такий іменник: *“Янголи, що трапляються на нашому шляху, досить різні”* (Яременко 2016, 88).

Артефактна метафора для характеристики окремої людини також уживається. О. Андрейченко говорить про складність і неоднорідність сфери-джерела “артефакт” у метафоричному застосуванні (Андрейченко 2011, 106). Звичайно, у різних сферах артефактна метафора може набувати різного стилістичного забарвлення. Якщо в політичних текстах, за спостереженнями цитованої авторки, вона часто слугує створенню іронічного звучання, зневажливого ставлення до події чи особи (Андрейченко 2011, 109), то в подорожніх оповідях Анни Яременко артефактна метафора зі сфери техніки передає теплоту в ставленні до дитини: *“Малюк поважно проходитьже подвір'ям, уважно розглядаючи всіх, хто трапляється на очі. Здається, що то не дитина, а малий сканер, який просвічує до кісток і «читає» тебе зсередини”* (Яременко 2016, 52). Головною тут стає сема проникливості, цікавості й уваги, для якої технічна метафора вказує на високий ступінь вияву.

Образи дітей зустрічаються і в інших метафоричних контекстах: *“На вуличках відносно тихо, якщо не враховувати місцеву «митницю» – так ми називасмо дітлахів, котрі, побачивши на горизонті блідолицих, чимдуж мчать назустріч (а деякі сідлають велосипеди!), вишиковуються шнурочком і зникають лише тоді, коли в їхніх руках опиняється цукерка”* (Яременко 2016, 35); *“...І вже кожне дитя терпляче чекало своєї черги, доки в маленьких пальчиках опиниться така дорогоцінна кольорова цукерка! Отож пройшовши такий «митний контроль», рушасмо дивувати наших сусідів та разом із ними молитися й читати Біблію”* (Яременко 2016, 43). Тут також, незважаючи на семантичну неоднозначність образу *митниці*, можемо говорити про позитивну оцінку, прихильність, джерелом якої є емоційне ставлення авторки до дітей. У метафорі *митниці* переважає динамічний, сценарний компонент. Він відіграє основну роль і в такій метафорі: *“Цього разу «парадом» керувала мала Естер. Була серйозною й намагалася говорити голосно...”* (Яременко 2016, 62). Також діти є суб'єктами дії і в економічній (за сферою-джерелом) метафорі бартеру: *“...збирають урожай касави, бобів, кукурудзи й арахісу. Між іншими, останній ми нещодавно виміняли у дітей на цукерки. А що? Бартер, як то кажуть, він і в Африці бартер”* (Яременко 2016, 55). Додаткової виразності цьому висловлюванню надає фразеологізм *X – він і в Африці X* за рахунок його буквалізації, оскільки онім *Африка* тут уживається у прямій номінативній функції, а не суто фразеологічно.

Ще однією сферою, в описі якої Анна Яременко активно використовує метафори, є емоції й взагалі внутрішні почуття і переживання людини. Тут переважають уособлення, за допомогою яких відчуття увиразнюються й інтенсифікуються. Так, саме з уособленням власних відчуттів письменниці передає свої перші емоції від зустрічі з Африкою: *“Багато місяців тому в одну мить моє серце зупинилося й почало стукати десь далеко, за кілька сотень кілометрів від тіла. І, сідаючи в літак, я знала, що лечу, перш за все, шукати своє серце. Перший близький і дуже знайомий стукіт відчувся, коли поверталися через гори в місто. Моє забулене серце вигулькнуло з-за розлогих чагарників, розчепило сплутане гілля й рушило мені назустріч. Згодом пришвидшило крок і,*

лякаючись відстати, помчало навздогін за нашим розбитим і брудним міні-венном...” (Яременко 2016, 9). Такий контекст дозволяє не тільки яскравіше подати відчуте. Образ *серця*, яке перебувало в Африці й чекало на зустріч, стає засобом формування образу Африки як бажаного місця, бажаної мети для подорожі та перебування. Ще одне уособлення передає хаотичність і динаміку вражень: *“Відчуваю себе вихователькою в дитсадку: думки, спогади, враження, наче галасливі дітлахи, гасають в голові з кутка в куток, і я ніяк не можу шикувати їх у рядочок, аби гарно причепурити, розчесати та представити вам”* (Яременко 2016, 14). Пов’язані з емоційною сферою уособлення, як бачимо, динамічні, у них важливу роль відіграє семантика руху, переміщення. Зазначені метафори взято з перших сторінок книжки, тобто з тієї частини оповіді, яка передає перші, захоплені враження від знайомства з новим континентом. Надалі уособлення допомагає авторці передати й інші почуття, наприклад, ностальгію: *“Схоже, туга за Батьківщиною проглядається все частіше – висувається поволі зі схованки та спостерігає за моїм африканським світом сумними очима”* (Яременко 2016, 61).

Водночас треба сказати, що в передачі емоцій, почуттів і переживань не можна визначити якийсь домінуючий різновид метафори, цю функцію виконують її різноманітні типи. Сфера температурних відчуттів передає загальне емоційне тло: *“Зручно вмощуємося на матраці й готуємося поринути в тепле кольорове кіно...”* (Яременко 2016, 63). Використовується і предметно-побутова сфера: *“Як часто нам не вистачає сміливості для здійснення своїх мрій! Через це вони так і лишаються десь далеко на антресолях і потихеньку вкриваються пилом”* (Яременко 2016, 27). Тут побутова семантика контрастує з поняттям мрії. Внутрішні емоційні переживання також уподібнюються до фізичних процесів, пов’язаних з інфікуванням організму, при цьому змінюється знак оцінки: *“...інкубаційний період мого культурного шоку вже минув”* (Яременко 2016, 14). Функцію метафор виконують термінологічні одиниці (*інкубаційний період, культурний шок*). Це говорить про те, що авторська оповідь є не тільки емоційною, а й інтелектуалізованою.

Таким чином, аналіз метафор у книжці оповідей про Африку Анни Яременко “Листи з екватора” показав, що метафоризуються основні складники картини світу: жива і нежива природа, міста й інші поселення, люди, а також внутрішні стани суб’єкта оповіді. Метафора в усіх випадках значно експресивізує й унаочнює оповідь. При цьому для різних ділянок використовуються різні види метафор: природа та внутрішні переживання й емоції людини найчастіше концептуалізуються через уособлення, населені людьми місцевості – через ономастичну метафору. А от образи людей у книжці є настільки багатограними, що провідного тематичного різновиду метафори тут немає, авторка добирає виражальний засіб залежно від контексту.

В ідіостилі Анни Яременко співіснують і традиційні, і оригінально-авторські метафори, обидва їх типи слугують увиразненню оповіді. Текст метафорично доволі насичений, багато метафор мають емоційну складову. На нашу думку, широка метафорика пов’язана не тільки зі стилістичними потребами увиразнення, а й з емоційним світосприйняттям авторки і з силою того враження, яке на неї робить не знана доти африканська реальність.

Андрейченко, О. (2011). *Артефактна метафора в сучасному політичному дискурсі: когнітивний аспект*. Лінгвістичні студії. Вип. 23. С. 106–110.

Білоус, І. (2013). *Особливості ономастичної метафори в німецькомовному публіцистичному дискурсі*. Наук. вісн. Чернівецького нац. ун-ту ім. Ю. Федьковича. Сер. Герм. філологія. Вип. 668. С. 135–142.

Давиденко, Т. А. (2013). *Метафора як прикметна ознака мовотворчості представниць жіночої прози*. Наук. зап. Нац. ун-ту “Острозька академія”. Вип. 40. С. 29–32.

Кравець, Л. (2012). *Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст.* Київ.

Скляревская, Г. (2004). *Метафора в системі мови*. Санкт-Петербург.

Яременко, А. (2016). *Листи з екватора*. Київ.

## **ФЕЙКОВІ НОВИНИ В УКРАЇНО- ТА АНГЛОМОВНОМУ МЕДІАПРОСТОРИ**

**Юлія Омельчук**  
(Україна)

*У зв'язку із зростаючою популярністю матеріалів гумористично-сатиричного спрямування у засобах масової інформації на особливу увагу заслуговують глузливо-іронічні фейкові новини. У статті з'ясовано поняття “фейкові новини”, розглянуто національно-культурні особливості поширення недостовірних новин в інтернет-мережах, описано специфічні україно- та англомовні сайти фейкових новин, прослідковано їхній вплив на суспільство.*

*Ключові слова: медіапростір, інтернет-ЗМІ, інтернет-користувач, фейкові новини, реципієнт.*

## **FAKE NEWS IN UKRAINIAN AND ENGLISH MEDIA SPACE**

**Julija Omel'čuk**

*Mockingly ironic fake news deserves special attention due to the growing popularity of materials of humorous and satirical direction in mass media. The article reveals the concept of “fake news”, considers national and cultural features of false news distribution on the Internet, describes specific Ukrainian and English websites of fake news and studies their influence on society.*

*Key words: media space, Internet mass media, Internet user, fake news, recipient.*

Існування сучасного прогресивного суспільства, пронизаного безперервною комунікацією, інтенсивними інформаційними обмінами, неможливо уявити поза межами медіапростору, адже “він через всю сукупність каналів формування, передачі та зберігання інформації трансформує людську свідомість, спрямовуючи дію не лише на загальнолюдські ціннісні орієнтації, а й на специфічні прояви національних особливостей, культур тощо” (Конах 2015, 112).

Дослідники намагалися науково осмислити поняття “медіапростір” спершу з соціологічного та психологічного поглядів. Згодом з'явилися спроби визначити



це поняття в рамках соціологічного, психологічного, культурологічного, філософського, геополітичного підходів. Глобалізацію засобів масової комунікації та їх вплив на людство досліджували Д. Белл, П. Бергер, Т. Лукман, Н. Луман, М. Маклюен, Е. Тоффлер, Р. Харіс, а також вітчизняні фахівці Н. Кирилова, А. Кисельов, І. Мелюхін, М. Тур та інші. Інформаційно-комунікативну специфіку медіапростору досліджували А. Соловйова, О. Судоргіна, А. Фортунатова, Н. Хлопаєва, С. Хуторний, І. Юдіна. Розвідки Е. Вознесенської, О. Запєваліної, Л. Найдьонової, Л. Саснкової присвячені розгляду медіапростору в контексті медіакультури.

Одним із перших поняття ‘медіа’, ‘мас-медіа’, ‘медійний простір’ спробував розглумачити канадський науковець М. Маклюен, який вважав, що “медіапростір – це спосіб розширення людини. Тобто розширення можливостей людини і в той же час звуження самого простору, доступність до перегляду та участі у подіях у різних куточках планети” (Маклюен 2003, 301). А первинним завданням медіапростору є спосіб осмислення реальності, здійснення ефективної комунікації та формування громадської думки. Таким чином, дослідник дав визначення поняття “медіапростір” саме в психологічному аспекті, бо в центрі його уваги особистість та вплив на неї медіапростору як особливої форми психологічної реальності.

Український соціолог Т. Піскун визначив медіапростір, як “відкриту систему відносин виробників і споживачів масової інформації, яка завжди набуває форми тих соціальних і політичних структур, у рамках яких функціонує” (Піскун 2015, 104).

Крізь призму взаємодії національних культур С. Кулібаба розглядає медіапростір як канал трансляції духовних цінностей на рівні світової спільноти. Автор зазначає, що в культурній сфері медіапростір виконує адаптуючу, соціалізуючу та соціально-інтегруючу функції. С. Кулібаба порівнює медіапростір з хаотичною системою духовно-ціннісної інформації, яка пропонує необхідне духовно-пізнавальне середовище, вільне від диктату та комфортне для соціального вибору особистостей відповідно до різноманітних зацікавлень і потреб споживачів. На його думку, “ключовим завданням особистості, соціальних груп і держави в цілому є пошук драйверів в медіапросторі для трансляції інтегруючих термінальних духовних цінностей” (Кулібаба 2007).

Розглядаючи медіапростір як соціокультурне явище, в першу чергу варто виділити його складові. Традиційно сюди зараховують пресу, радіо, кіно, телебачення та Інтернет. Але цей перелік не є вичерпним. М. Маклюен, наприклад, до структурних елементів медіапростору відносить друковане слово, пресу, телефон, телеграф, радіо, кіно, телебачення, комікс, ігри, рекламні оголошення і навіть електрику (все, що пов'язано з комунікацією). Крім того, залежно від ступеня участі аудиторії автор виділяє гарячий і холодний медіапростір. Гарячий пов'язаний із більшою участю і зворотнім зв'язком, тобто отриманням певної реакції аудиторії (Маклюен 2003, 14).

В епоху активного розвитку інформаційних технологій у XXI столітті серед усіх складових медіапростору інтернет-ЗМІ є тим сегментом мас-медіа, що зростає дедалі стрімкіше. Саме Інтернет вважається найоперативнішим засобом масової інформації, адже здатен миттєво, негайно висвітлювати події. Значна

частина нашої спільноти щодня користується Інтернетом. Однією із цілей відвідування Всесвітньої мережі є ознайомлення з найостаннішими новинами світу. Більшість досліджень свідчать, що постійними відвідувачами новинних сайтів є ті, хто, так би мовити, “сидить на інформаційній голці” – люди, які стежать за новинами набагато пильніше, ніж середній американець (Крейг 2007, 26). Але нерідко користувачі Інтернету не можуть відрізнити фейкову (неправдиву) інформацію від достовірної, а журналісти, в свою чергу, успішно досягають власної мети – без особливих зусиль увести в оману “спраглих” читачів і переконати їх у правдивості певного повідомлення. За умов затребуваності пошуку миттєвих новин у Всесвітній мережі дедалі розповсюдженішим явищем в інтернет-мережах стають фейкові новини – повністю або частково вигадана інформація про певних осіб, суспільні події, явища, яка подається у ЗМІ як справжні журналістські авторитетні матеріали. Така інформація часто гумористичного чи сатиричного характеру створюється або з розважальною метою, або для того, щоб привернути увагу до важливих суспільних проблем, або висміяти деякі ганебні явища, поширені у певній спільноті, врешті решт для того, щоб дезінформувати і провокувати громадськість. З огляду на це вважаємо актуальним дослідження ролі фейкових новин у сучасному житті.

У нашій статті маємо за мету з'ясувати поняття ‘фейкові новини’, простежити розповсюдження недостовірних новин в Інтернет-мережах, описати певні україно- та англомовні сайти, на яких містяться неправдиві новини, вивчити вплив фейкових новин на реципієнтів.

Хоча фейкові новини є досить поширеним явищем сьогодення, чітке визначення та комплексні дослідження цього порівняно нового феномена наразі відсутні. В Україні наявні лише поодинокі розвідки з даної проблеми (І. Мудра, М. Прокопенко).

І. Мудра наводить таке визначення ‘фейку’: “фейк – це спеціально створена новина, подія чи журналістський матеріал, який містить неправдиву або перекручену інформацію, що дискримінує певну людину чи групу осіб в очах аудиторії” (Мудра 2016, 185). Називаючи фейк “інструментом інформаційної війни”, дослідниця виокремлює такі завдання фейкових повідомлень: дезінформувати аудиторію; пропагувати власне бачення, політику чи позицію; викликати агресію; похитнути позицію індивідуума і змусити його засумніватися; посяти паніку; змінити усталену думку в аудиторії; спонукати по певної дії; активувати увагу і зацікавити аудиторію; переконати аудиторію за допомогою вигаданих фактів; залякати аудиторію тощо (Мудра 2016, 185).

Репортер українського інтернет-видання “День” Марія Прокопенко, спілкувавшись із експертом, кандидатом психологічних наук, подає такий матеріал: “Оскільки ми живемо в інформаційному світі, наше бачення та реакції визначаються змістом інформації, яку ми споживаємо. Із огляду на це, поширення фейкових повідомлень не може не позначитися на психічному здоров’ї суспільства... Дослідження показують, що люди вважають найбільш важливими саме ті теми й проблеми, які активно висвітлюються й обговорюються в ЗМІ. Таким чином можна цілеспрямовано коригувати уявлення суспільства – фактично формувати нову реальність” (Прокопенко 2014). Дійсно

фейкові новини, нерідко підкріплені фотофейками чи відеофейками, є одним із ефективних засобів впливу на громадськість та її маніпулювання.

Та попри всі зазначені негативні чинники фейкові новини набувають дедалі більшої популярності. Це пояснюється тим, що читачі не одразу здатні розпізнати підробку правдивої інформації або почасти беззастережно вірять у достовірність описаних фактів. В інтернет-мережі існує багато спеціальних веб-сайтів, на яких розміщуються фейкові новини, а пошукові системи навіть пропонують різноманітні огляди і рейтинги таких сайтів. Так, зокрема Джон Макклейн, веб-ентузіаст і “новинний наркоман” (Web enthusiast and news junkie), на сторінках веб-сайту MAKEUSEOF наводить перелік найпопулярніших десяти веб-сайтів фейкових новин та сатири – “Faux News: 10 Best Websites for Fake News and Satire” (McClain John 2009). Найкращими автор називає такі джерела: The Onion (America’s Finest News Source – найкраще американське джерело новин), Private Eye (the British version of the Onion – британський варіант американського Оніон), Indecision Forever (a regular political website – постійний політичний веб-сайт), NewsBiscuit (offers the “news before it happens” – пропонує новини, які ще навіть не сталися), “The Spoof” (“one of the leading satire newspapers on the Internet” – одна з провідних сатиричних газет в Інтернеті), “Sports Pickle (is a humor, satire, and parody website covering the world of sports – гумористичний, сатиричний і пародійний веб-сайт, що висвітлює світ спорту), Unconfirmed Sources (publishes political satire and news story parodies – публікує політичну сатиру та пародії на новини), CAP News (with U.S. and international news, the website also reports on politics, entertainment, business, health – разом з новинами США та закордонними новинами веб-сайт повідомляє про політику, розваги, бізнес, здоров’я), The Enduring Vision (website is packed full of news, editorials, and great features, including “The Best of Spam” – веб-сайт насичений новинами, передовими і сенсаційними статтями, включаючи “Найкращий Спам”), DERF Magazine (from local content to stories on just about anything, DERF also includes pet obituaries and lame horoscopes – окрім місцевої інформації про що завгодно, Дерф також включає в себе некрологи домашніх тварин і недолугі гороскопи), NewsMutiny (offers national and world news, as well as articles on local, entertainment, home and garden, advice, and a “Farts and Giggles” page with all kinds of crazy stuff – пропонує національні та світові новини, а також матеріали про місцеві новини, розваги, будинок і сад, поради і сторінки з усіма видами божевільної маячні) (McClain 2009).

Закордонні фахівці не тільки створюють рейтинги перекручених новин, а й роблять чимало спроб описати явище фейкових новин і з’ясувати їх позитивний чи негативний вплив на реципієнтів. Канадський дослідник-соціолог, філолог А. Амарасінгем упорядкував збірник “The Stewart / Colbert Effect: Essays on the Real Impacts of Fake News”, що містить статі різних авторів про дві американські сатиричні телевізійні програми “The Daily Show” із Джоном Стюартом та “The Colbert Report” зі Стівеном Кольбером (Amarasingam 2011). Есеїсти у своїх працях (Jody C. Baumgartner and Jonathan S. Morris “Is fake news the real news?” – “Фейкові новини справжні?”, Dannagal Goldthwaite Young and Sarah E. Esralew “Theoretical considerations. Irony and the news: speaking through cool to American youth” – “Теоретичні міркування. Іронія та новини: незворушно до американської

молоді”, Kevin A. Wisniewski “Real ethical concerns and fake news: The daily show and the challenge of the new media environment” – “Справжні етичні проблеми і підроблені новини: Щоденне шоу і виклик нового медіасередовища”) вивчали проблеми, породжені популярністю розважальних фейкових новини, а саме: з’ясували роль сатири в політиці, прослідкували зниження рівня довіри до традиційних джерел інформації, описали інформаційну функцію зазначених шоу, а також способи, якими ці шоу впливають на громадську думку.

Серед прогресивної молоді нині модним є звертання до так званих додатків на Google Play – на кшталт Fake News Maker, Fake News Generator і т.п. За допомогою подібних програм будь-який користувач може легко розіграти своїх друзів. Додатки, що працюють як генератори жартівливих новин, містять набір веселих новинних статей, які здатні приголомшити друзів чи знайомих. Користувачеві необхідно просто вибрати заголовок статті, вказати своє ім’я і місце розташування, і буде згенерована кумедна стаття, яку можна відправити через соціальні мережі або електронною поштою певному адресатові.

Завдяки інтернет-журналістиці новини стають більш оперативними та менш достовірними. Ледве не щодня через сторінки інтернет-видань проходять неточні або зовсім неправдиві повідомлення. Фейкові новини – це певний тест для електронних видань та їх журналістів на профпридатність. Більшість ЗМІ не вдається його пройти. Іноді вони намагаються приховати свої помилки, але це тільки підриває довіру аудиторії і применшує авторитетність видання.

Нарікаючи на гонитву за сенсаційністю багатьох електронних видань, Т. Назарук стверджує, що “останнім часом ми теж маємо чим похвалитися” і публікує “Топ 8 фейкових новин українського інтернету” (Назарук 2012).

На нашу думку, вартим уваги є четверта позиція цього переліку – “*Чак Норріс підтримав українську мову*”, що більше схожа на інтернет-жарт. Чак Норріс, який завдяки програмі для обробки зображень Adobe Photoshop “почав учити українську мову”, адже в руках тримає підручник з української мови для 10-11 класів. І лише напис на книзі: *Чак Норріс: Ти вчиш українську?* одразу допомагає уважному і вдумливому читачеві розпізнати, що це фотофейк. Для решти користувачів інтернет-мережі ця інформація так і залишилася правдивою. Поширення цього фото разом із наступним дописом “*Зустріч Чака Норріса з представниками української діаспори у м. Онтаріо з нагоди Дня української мови UA DAY, 9 листопада 2011 року*” (Назарук 2012) виявилось достатнім, щоб фотожаба стала переконливим фактом і потрапила в пресу та на сторінки різних веб-сайтів як справжній фотофакт.

*Табачник скасує літеру “І”* – такий інформаційний заголовок вражає, спантеличує українців. Ця новина знаходиться на шостому місці “Топ 8 фейкових новин українського Інтернету”. Публікація такого роду є нічим іншим, як так званою “журналістською качкою” – повністю вигаданою інформацією, яку для достовірності підкріпили посиланням на джерело “Економические известия” та ще й начебто коментарем самого міністра освіти і науки України Дмитра Табачника: “*Справа в тому, що у букві “І” немає необхідності, – розповідає Дмитро Табачник, – вона легко замінюється сполученням букв “йі”. Російська мова обходиться без букви “І”, значить і українська обійдеться. Та і зрештою, скільки тій українській мові жити-то залишилось...*” (Назарук 2012).

Резонансний матеріал набув такого розголосу, що відповідне міністерство навіть було змушене оперативно відреагувати і спростувати подану інформацію, назвавши її суцільною провокацією.

Подібно до української підбірки в Інтернеті знаходимо схожий рейтинг американського інтернет-активіста Віла Біча “6 of the funniest fake news stories that the media fell for” – “6 найсмішніших фейкових новин у ЗМІ” (Beach 2015).

В умовах безупинного спілкування суспільства в соціальних мережах, постійного обміну власними фото, зростаючого інтересу до інноваційний цифрових технологій новина про появу сучасного фотоапарата стала сенсаційною: *Selfie sticks? How about selfie shoes?": Let's be honest, the selfie stick craze has set back evolution by a considerable number of years, but if the selfie shoe was real we'd be doomed.* – “Селфі палиці? А як щодо Селфі взуття?": *Давайте будемо чесними, манія на селфі палиці залишилася далеко позаду в нашій еволюції, але якби селфі взуття було б можливим, ми були б приречені* (Beach 2015). Для більшої вірогідності інформації на сайтах був розміщений цілком правдивий відеоролик із демонстрацією цього винаходу. Чимало інтернет-джерел одразу шокують своїх користувачів подібною новацією, не здогадуючись про те, що це був просто першоквітневий жарг.

*“Neil Armstrong is convinced the moon landing was fake”* – “Ніл Армстронг визнав, що політ на місяць був вигадкою” таким заголовком приголомшив громадськість американський сайт фейкових новин The Onion, який популяризував новину про те, що теоретики, таємно змовившись, переконали Ніла Армстронга в тому, що його висадка на Місяць була неправдивою чулкою, навіть якщо він там насправді був. У повідомленні йшлося про те, що Армстронг був змушений переглянути кожен деталь його висадки на Місяць і після аналізу декількох відеоматеріалів з YouTube та блогу, врешті решт визнав, що його поїздка на Місяць була вигадкою на прес-конференції. З метою досягнення кращого ефекту та впливу на адресатів на сайті був розміщений фрагмент відео з кінофільму “Тупий та ще тупіший” (1994), на якому один із персонажів Ллойд (актор Джим Керрі) звертає увагу на вирізку з газети з промовистою назвою “*Man Walks on the Moon*” – “Людина висадилася на Місяці” і висловлює відверте здивування: “Невже?” (Beach 2015).

Беручи до уваги розповсюдженість фейкових новин у медіапросторі та той факт, що чимало засобів масової інформації не гребують їх поширенням заради своїх високих рейтингів та зацікавлення читацької аудиторії, слід бути обачним і розсудливим читачем для того, щоб “не попасти на гачок” “вигадливих” журналістів. Не слід звинувачувати у цьому тільки майстрів пера, адже поширення неправдивих новин спричинене декількома тенденціями в сучасних українських ЗМІ. Як зазначає Б. Бахтєєв, “по-перше, це таблоїдизація ЗМІ, поширення суто “жовтих”, розважальних правил і методів створення матеріалів на “солідну” інформаційну журналістику” (Бахтєєв 2012). Автор називає цю тенденцію “інфотейнментом” – примітивізацією журналістики як такої. “Гучний заголовок, що має збивати з ніг. Зміст – гранично спрощений, без півтонів, а отже, такий, що гіпертрофує подію, а то й викривлює її. Сенсація як самоціль, коли метою стає не інформувати, а вразити, приголомшити. Йдеться, власне, не лише про правила та методи – вони є наслідками, – а про ціннісні орієнтири, про

саму мету журналістської діяльності” (Бахтєєв 2012). По-друге, це “ретранслятивний характер політико-інформаційної журналістики”. Ретранслятор не несе відповідальності за те, що ретранслює. Відповідальність за зміст і правдивість реклами несе особа, яка замовляє такі вигадані новини.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні лінгвостилістичних та лінгвокультурологічних особливостей текстів фейкових новин з урахуванням національно-культурної специфіки змістового словесного і графічного наповнення веб-сайтів, на яких розміщені ці новини.

Amarasingam Amarnath. (2011). *The Stewart/Colbert Effect: Essays on the Real Impacts of Fake News*. McFarland & Company, Inc., Publishers. Jefferson, N.C.

Beach Will. (2015). *6 of the funniest fake news stories that the media fell for* [Електронний ресурс], режим доступу:  
<http://www.wow247.co.uk/2015/06/26/funniest-fake-news-stories/>

McClain, John. (2009). *Faux News: 10 Best Websites for Fake News and Satire* [Електронний ресурс], режим доступу:  
<http://www.makeuseof.com/tag/faux-news-alert-best-websites-for-fake-news-satire/>

Бахтєєв, Б. (2012). *Фейкові новини у фейковій державі* [Електронний ресурс], режим доступу:  
[http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/standards/feykovi\\_novini\\_u\\_fejkoviy\\_derzhavi/](http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/standards/feykovi_novini_u_fejkoviy_derzhavi/)

Кулибаба, С.И. (2007). *Медиапространство и трансляция духовных ценностей*. Материалы Международ. науч. конф. Т. 2. С.128–129. [Електронний ресурс], режим доступу: [http://vk.com/doc-54830594\\_213541276](http://vk.com/doc-54830594_213541276)

Конах, В.К. (2015). *Виникнення та еволюція поняття “медіа-простір” в науковій думці*. Вісник Дніпропетровського університету. № 2. С. 112–129.

Крейг, Р. (2007). *Інтернет-журналістика. Робота журналіста і редактора у нових ЗМІ* / пер. з англ. А.Ю. Іщенко. ВД “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Маклюэн, М. (2003). *Понимание медиа: внешние расширения человека* / пер. з англ. В. Николаева. Канон-Пресс. Москва.

Мудра, І. (2016). *Поняття “фейк” та його види у ЗМІ. Теле- та радіожурналістика*. Випуск 15. С. 184-188. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://journal.lnu.edu.ua/vypusk7/n15/tv15-25.pdf>

Назарук, Т. (2012). *Топ 8 фейкових новин українського Інтернету* [Електронний ресурс], режим доступу:  
[http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/standards/top8\\_fejkovikh\\_novin\\_ukrainskogo\\_internetu/](http://osvita.mediasapiens.ua/ethics/standards/top8_fejkovikh_novin_ukrainskogo_internetu/)

Пискун, Т.В. (2015). *Медиапространство как особая социальная структура: к методологии вопроса* [Електронний ресурс], режим доступу:  
[www.readera.org/article/medyeaprostranstvo-kak-osobaja-sotsyealnaja-0-10118474.html](http://www.readera.org/article/medyeaprostranstvo-kak-osobaja-sotsyealnaja-0-10118474.html)

Прокопенко, М. (2014). *Фейк як інструмент війни* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://day.kyiv.ua/uk/article/media/feyk-yak-instrument-viyuni>

**ФРАЗЕОЛОГІЯ ЕСЕЇСТИКИ ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА:  
ПРАГМАТИКА ТРАНСФОРМАЦІЙ**  
*Віра Пустовалова*  
(Україна)

*У доповіді розглянуто трансформовані фразеологічні одиниці, що функціонують у текстах есеїстичних збірок Юрія Андруховича “Дезорієнтація на місцевості” та “Диявол ховається в сирі”. Мовний матеріал проаналізовано з погляду дискурсивних і стилістичних характеристик. Головну увагу звернуто на діапазон прагматичних функцій, які виконують фразеологізми у зазначеному корпусі текстів.*

*Ключові слова: фразеологічна одиниця, трансформація, прагматика, експресія, оцінка.*

**PHRASEOLOGY OF ESSAYS BY JURIJ ANDRUCHOVYČ:  
PRAGMATICS OF TRANSFORMATIONS**  
*Vira Pustovalova*

*The report deals with transformed phraseological units, operating in the texts of Jurij Andruchovyč's essay collections “Disorientation on the ground” and “The devil is hiding in the cheese”. The language material is analysed in terms of discursive and stylistic characteristics. The main attention is paid to the range of pragmatic functions performed by phraseologisms in the mentioned texts.*

*Keywords: phraseological unit, transformation, pragmatics, expression, evaluation.*

Есеїстика Ю. Андруховича вже неодноразово потрапляла в поле уваги науковців, ці тексти розглянуто з точки зору стилістики (Хорошева 2010), когнітивної лінгвістики (Трифонов 2009), перекладознавства (Іваницька 2011). Разом із тим фразеологія їх досі не розглянута, тож це питання здалось нам актуальним. Дослідники публіцистичних текстів (Добросклонская 2008; Костомаров 1999; Устенко 2011 та ін.) наголошують на спрямованості таких текстів на читача, їх образності та експресивності. Ці характеристики формують когнітивну основу фразеологічних висловів різного ступеня усталеності. Як культурні знаки, фразеологічні одиниці уможливають створення реальності всередині медіасвіту, бо самі засоби комунікації та мова медіа є інструментами для ‘переписування реальності’ (McLuhan 2010). До аналізу в цій статті залучено сталі вислови різної природи, що містяться у збірках есе “Дезорієнтація на місцевості” та “Диявол ховається в сирі”. Усі цитати наведено зі збереженням особливостей оригіналу.

Завдяки своїй поширеності та образному характеру фразеологізми стають плідним полем для трансформацій. Вони яскраво відображують специфіку авторського мовлення і є важливим засобом експресивізації тексту. Окрім того, операції з усталеними мовними одиницями – важливі прийом реалізації інтенції мовця у текстах, орієнтованих на масового читача. Тема трансформації фразеологізмів широко і багатоаспектно розробляється в науці. Огляд робіт із

цієї теми дозволяє зробити висновок, що більшість досліджень у цій галузі спрямовано на визначення механізмів трансформації (Коновець 2002; Naciscione 2010), спроби схематизації трансформаційних процесів (Данильчук 2010), фіксації трансформатів та створення відповідної бази на матеріалі текстів різних дискурсів (Стахова 2012), проблеми перекладу модифікованих фразеологізмів (Arsenteva 2014). На нашу думку, особливої уваги заслуговують прагматичні функції змінених фразеологічних одиниць, бо найчастіше саме прагматика мотивує мовців шукати альтернативу усталеним висловам.

Зібраний матеріал дозволяє виокремити в загальному вигляді структурні і семантичні трансформації. У результаті перших змінюється зовнішня форма фразеологічної одиниці. Такі трансформації відбуваються внаслідок адаптації сталого вислову до позначуваної реалії, а також із метою більш вдалої реалізації комунікативної інтенції мовця. При цьому незмінним лишається когнітивний образ, який стоїть за фразеологізмом, і його (фразеологізму) синтаксична будова, що забезпечує впізнаваність мовної одиниці за зовнішньою формою. У такий спосіб фразеологічний знак одночасно передає закріплену за ним культурну інформацію, що накопичилась у процесі його відтворення в дискурсі, і вдало відбиває специфіку ситуації.

У низці випадків модифіковані варіанти використовуються суто з експресивною метою: *“І щось таке навіть дописав до першої своєї поетичної збірки про нібито революційних балтійських матросів, які йдуть штурмувати Зимовий, а підступні юнкери вже засіли при кулеметах, – у дійсності це була моя приватна фіга в кишені, адже йшлося всього тільки про кінозйомки, про світ як кіно, про історію як фікцію. Але ця кишенькова фіга остаточно зняла з видавців побоювання щодо моєї лояльності та своєї відповідальності”* (Андрухович 1999, 112). У такому разі фразеологізм, як правило, реалізує ключову семантичну ознаку (в цитованому фрагменті – таємність + перевага) і створює експресію в рамках контексту. Трансформований вислів повністю дублює когнітивний образ і семантичну структуру вжитого раніше фразеологізму і використовується для додаткового підвищення експресії й акцентування, а також імплікації іронічно-ігрового ставлення до ситуації.

Антонімічна структурна трансформація має кілька варіантів виявлення. Контекстуальне зіставлення одного з компонентів фразеологізму з його антонімом створює експресивний ефект: *“Я хочу підкоритися йому, упокорено слухати тільки його і тільки його мову й голос, записувати слідом за ним його крилаті й безкрилі вислови, прибирати в його печері, носити за ним зброю”* (Андрухович 2006, 43); *“За кормою лишився увесь хмарочосовий комплекс Волл-стріту, [...] місце, де провертаються найкарколомніші операції з людським майбутнім, звідки долар керує реформами, кризами, африканськими пожежами, закарпатськими повеннями та іншими стихійними лихами і не мени стихійними процвітаннями”* (Андрухович 1999, 73). Антонімічне словосполучення лишається вільним, не набуваючи ознак фразеологічності, хоч його структура повністю ідентична. Мета введення таких антонімів – у відновленні й акцентуванні образного змісту фразеологічної сполуки, стертого внаслідок регулярного вживання у дискурсі. Таким чином стала сполука відтворюється не автоматично, а образно, функціонує як актуальна метафора.



Антонімічна заміна одного з компонентів фразеологічної сполуки спричиняє не лише структурні перетворення: *“Отож наступне з набоковських облич – провокативне. Ентомологічний навик прищиплювання тут як ніде доречний – Набоков просто-таки прищиплює своїми вбивчими характеристиками, лапідарними, жовчними, стилістично бездоганними. Кабінет його жертв нагадує швидше пантеон культури, розкішний за екзотичним звучанням імен та видовою різноманітністю. Ось вони знемагають, навіки бездоганно точно прищиплені, ці метелики вічності – Достоевський, Камю, Джойс, Фройд, Томас Манн, якийсь іще Солженіцин, такий собі Пастернак... Ні, ви тільки гляньте, що лишилось від Чернишевського! Чорнильні плями на літках, бруд під нігтями й луна на плечах. Бідолашні невдахи, що потрапляли йому під холодну руку!”* (Андрухович 1999, 108).

У семантичній структурі ФО з двох ключових ознак (гарячковість, непродуманість дій + постраждалий від неї об'єкт) відповідно перша ознака замінюється на протилежну, а друга лишається незмінною. Мовець адаптує фразеологізм під власні виражальні потреби. Сталі семантичні ознаки, що формують образний зміст ФО, взаємодіють із семантикою заміненого компонента, і ця трансформація має як експресивне значення, механізм якого реалізується аналогічно описаному вище, так і дає характеристику об'єкта номінації, акумулюючи в одному образному вислові вже сформульовані в контексті ознаки.

Ще один спосіб посилення експресії – зміна структури сталого вислову за допомогою поширювачів: *“Це потратило в мене, ніби в десятку. Останнім часом я шукаю в улюблених книжках не однієї, а кількох книг одразу. Найголовніше – щоби вона не вичерпувалася наскрізними прочитанням зліва направо (як і справа наліво). Таким, як воно є у *Грі в гру*”* (Андрухович 2006, 213). У результаті розширення фразеологічної одиниці додатком її друга частина стає порівняльним зворотом, що на когнітивному рівні спричиняє зміну об'єкта дії. У такий спосіб мовець прагне підкреслити суб'єктивний характер сказаного. Фразеологізм активізує семантичну ознаку точності, на якій далі наголошено в тексті.

Атрибутивні поширювачі, введені до складу фразеологізмів, посилюють його експресивно-оцінний потенціал: *“Загалом же уявлення про нутрянну русофобію галичан чи – децю ширше – західних українців є одним із хронічно найзапущеніших російських міфів, розпачливою спробою якимось витлумачити собі проблематичність, чи, м'яко кажучи, небезхмарність стосунків із молодшими братами, задалегідь прийнявши тезу про дві України, з яких одна – більша – загалом проросійська і переважно російськомовна, а друга – менша – Росію ненавидить і послідовно каламутить найчистішу воду братньо-слов'янських стосунків”* (Андрухович 2006, 82). Мовець вербалізує фрагмент чужої картини світу, використовуючи властиві чужому дискурсу сталі вислови (*молодші брати, братньо-слов'янські стосунки*). Контекст сформовано як зіткнення протилежних оцінок. З одного боку, автор, описуючи ‘чужий’ погляд, цілеспрямовано добирає лексико-фразеологічні засоби, які підкреслюють найвищий ступінь позитивної і негативної оцінки, задля створення враження надлишковості. Тож роль трансформованої ФО полягає в максимізації ступеня вияву оцінки. Разом із тим, автор протиставляє власну позицію описаній, добираючи негативнооцінні

лексеми для опису останньої (*хронічно найзапущеніший російський міф*), завдяки чому оцінки всередині чужого дискурсу змінюються на протилежні.

Якщо в одному контексті використано кілька механізмів зовнішньої трансформації, кожен із них виконує свою функцію, тому такі контексти максимально експресивні й оцінні: *“Проте щодо українського питання чинник Польщі у зовнішньополітичному мисленні росіян ґвалтовно виростає з розмірів надокучливої мухи до масштабів слона, і то бойового. Росіянам цей слон потрібен для верифікації одного з найзанедбаніших історичних міфів – про зовнішню, привнесenu із-за бугра природу ‘українського сепаратизму’”* (Андрухович 2006, 92–93). У процитованому контексті самостійна образна одиниця *надокучлива муха* поєднується з теж сталим, хоч і не ідіоматичним висловом *бойовий слон*. У результаті такої контамінації формується ще один розширений вислів на основі *ФО роботи з мухи слона*. Контекстуально цей фразеологізм підкреслює певну семантику хибності, але його стандартність послаблює експресію, і вона повертається зміною форми. Кожен із самостійних висловів у складі фразеологізму виконує експресивну функцію, позначаючи характеристики описуваних реалій: *надокучлива муха* вказує на незначущість, а *бойовий слон* додає семантичний компонент агресії.

Семантика фразеологічних сполук також постійно формується і змінюється в результаті їх функціонування в дискурсі. Фразеологізми, як метафоричні за своєю природою одиниці, не тільки ретранслюють закладені в них від початку готові культурні образи, але й зазнають образної трансформації, результат якої закріплюється в семантиці фразеологізму (Ковшова 2012, 70–71). Семантичні трансформації стосуються лише внутрішнього змісту фразеологізмів, не зачіпаючи зовнішньої форми.

Один із механізмів реалізації трансформацій цього типу – актуалізація поряд із фразеологічною семантикою компонентів прямого значення відповідного словосполучення: *“Але що таке насправді цей антипод, цей антипатріотизм – чи не патріотизм власне у його найциррішому вигляді? Чи це не він вимагає відокремитися і відмежуватися? Я маю на увазі, наприклад, ці мури ще свіжі від фарби таки захисного кольору – там, відразу ж за західним кордоном України?”* (Андрухович 2006, 76) Прикметник *захисний* у цитованому контексті використано одночасно і в прямому лексичному значенні, і в переносному – як позначення кольору. Асоціації, пов’язані з назвою кольору, і пряме лексичне значення прикметника містять вказівки на небезпеку, від якої є потреба захищатися. Авторіві ця потреба здається надлишковою, тому контекст вибудовано так, щоб іронічно заперечити цю потребу. У деяких випадках значення подвійне трактування мовцем сталого вислову контекстуально пояснюється задля увиразнення ефекту взаємодії семантичних компонентів: *“Дякую друзям з Німеччини, Польщі, Британії, Угорщини, Чехії, Штатів, Швейцарії, звідки це? – кожен з них писав, як стискає за нас кулаки – і в дослівному значенні, і в переносному – і ця енергетика стиснених кулаків нас, безумовно, підтримувала, бо насправді все на світі вирішується чистотою й інтенсивністю докладених зусиль, а переживання – це також зусилля”* (Андрухович 2006, 136–137).

Сталі вислови, що стосуються реалій радянської епохи, реалізують максимальний вияв негативної оцінки. Це пов'язано передусім із суб'єктивною позицією мовця, який протиставляє свої погляди радянській/пострадянській дійсності та об'єктивує це на мовленнєвому і стилістичному рівні: *“Радше все, далі Львова на захід він уже не йшов. Ніби справжня залізна завеса проходила саме західним кордоном СРСР. Це виглядає абсурдно, адже на заході СРСР межував не з агресивними імперіалістами, озброєними до зубів мілітаристами чи спраглими відплати реваншистами, але саме лише з братніми союкріаїнами. А проте час до часу щось таке і в них там відбувалося, тож брати ставали в очах радянської влади небезпечнішими від заклятих ворогів”* (Андрухович 2006, 102). Як бачимо, основний механізм операцій Ю. Андруховича з номінаціями, властивими радянському дискурсу, – зміна оцінного вектора через протиставлення своїх поглядів офіційній радянській позиції. Кліше відтворюються в мовленні автора з незмінною зовнішньою формою, проте в них контекстуально закладаються оцінні інтенції, протилежні загальноприйнятим на той час. Слід також відзначити, що сказане стосується лише сталих висловів з традиційно позитивним значенням (*розвинутий соціалізм, братні союкріаїни*), а кліше, що в радянському дискурсі мали негативний зміст (*агресивні імперіалісти, озброєні до зубів мілітаристи, спрагли відплати реваншисти*) відтворюються незмінно і є стилізацією мовлення під радянський дискурс. Таким чином, власне оцінними для мовця є вислови зі зміненням оцінним вектором.

Апелювання до різних семантичних ознак також може бути причиною семантичних змін у структурі фразеологізму. У результаті маємо зміну традиційних оцінок, закріплених за ФО, зумовлену суб'єктивним авторським переосмисленням: *“Є регіони справжні, цілісні навіть у своїй зруйнованості та потворності. Галичина ж – наскрізь штучна, зшиті до купи білими нитками псевдоісторичних домислів і політиканських інтриг. [...] З перспективи Полісся Галичина не просто жалюгідна, – вона постмодерністська. Але я маю інакшу перспективу. [...] Моя лінія оборони – це я сам, але в мене немає іншого виходу, як тільки боронити цей шматок, цей клапоть, ці клапті, що розлазяться навсідч. Вони розлазяться, але я прагну стягнути їх до купи, зшити – бодай і білими нитками своїх власних версій та домислів”* (Андрухович 1999, 118–120). В обох випадках фразеологічне уживання мовної одиниці ґрунтується на базовій семантичній ознаці штучності, яка і закладена імпліцитно, й есплікується в контексті. Мовець вкладає у сталий вислів суб'єктивний зміст, він акцентує ті самі ознаки, але оцінює їх позитивно, як і реалію, яку номінує через ФО.

У досліджуваних одиницях зустрічаємо також випадки подвійної трансформації, коли для вдалої реалізації авторської інтенції фразеологічна одиниця змінюється і структурно, і семантично. Як правило, вони поєднують уже названі вище механізми, хоч прагматика таких висловів різна в кожному випадку. Наприклад, трансформація ФО через розширення і заміну компонента на структурному рівні спричиняє семантичні зміни, які залежать від особливостей мовних одиниць, які стали поширювачем і заміником: *“Слід було повертати в істинну віру тутешніх дикунів, себто спалювати їхні завошивлені поселення разом із немитими ідолами, а тоді цілими племенами заганяти їх по горла у порослі очеретом льодовикові озера і тримати годинами у воді на*

*відстані найжачених списів, щоб вони, курва, порозумнішали. Слід було гідно нести свій цивілізаційно-дезінфекційний хрест, себто меч, двиганити на собі важенні обладунки та зброю”* (Андрухович 2006, 244). У процитованому контексті фразеологізм *нести свій хрест*, зазвичай оцінюється амбівалентний, набуває мілітарних конотацій. На семантичному рівні це веде до нівелювання ключової для цієї мовної одиниці ознаки покори і заміни її ознакою агресії. У результаті фразеологізм у трансформованому вигляді стає засобом негативної авторської оцінки, яка посилюється загальним іронічним ставленням автора до описуваної реальності.

Конфлікт традиційних і суб'єктивних авторських оцінок можемо спостерігати в такому контексті: *“Я назвав би його вчителем рятувального ескапізму. Щиро кажучи, це був кепський вчитель – у тому сенсі, що як усі самоуки, він сторонився раз і назавше сформульованих систем, і якщо вже й вів когось за собою, то тільки манівцями. Себто навпаки – саме тому він і був чудовим учителем. Адже шлях манівцями – єдино можливий шлях для того, хто хоче бути вільним аутсайдером”* (Андрухович 2006, 177). На структурному рівні відбувається подвійна трансформація: порівняно з первинним виглядом *іти / блукати манівцями* перший компонент змінюється спочатку на дієслово з іншим значенням, а потім на іменник. Це впливає на зміну ключових ознак на семантичному рівні: і дієслово *вести*, й іменник *шлях* передбачає цілеспрямований усвідомлений рух, на відміну від нейтрального дієслова *йти* чи дієслова *блукати* з ключовою семою невизначеності. Семантичні зміни логічно взаємодіють із контекстом. Функціонально перший варіант ФО втілює негативну оцінку через конфлікт введеної мовцем за допомогою трансформації ознаки цілеспрямованості й ознаки невизначеності, що від початку міститься в структурі фразеологізму. У результаті другої трансформації іменник *шлях* передає лише ознаку цілеспрямованості. Ширший контекст підтверджує трансльовані через фразеологізми оцінки: у першій частині висловлювання об'єкт оцінюється негативно (*кепський вчитель*), у другій – позитивно, хоч така оцінка є суб'єктивно авторською (*чудовим учителем [...] для того, хто хоче бути вільним аутсайдером*).

Підставою для подвійної трансформації можуть також бути асоціативні зв'язки. В основі таких асоціацій лежить подібність реальності, одна з яких позначається фразеологізмом, а для другої обирається подібна до фразеологічної авторська номінація. При цьому експресивно-оцінні функції первинного фразеологізму переносяться на нефразеологічну мовну одиницю: *“Я не сумніваюся, що в цьому сенсі СРСР і далі існує – як велетенський і неподільний шмат суходолу, шоста частина землі, де прийнято любити погану музику (ні, не Чайковського і не Мусоргського – цих слухають західніше). [...] Я міг би піти ще далі і поширити цей здогад на цілу систему: СРСР насправді продовжує існувати – позбавлений зовнішнього, він цілком непохитно зберігається у внутрішньому, всередині, він і надалі займає свою найпросторішу одну шосту на мозкових пів кулях, на рівні підкірки, у нервових клітинах, які, до речі, таки відновлюються всупереч загальникові про їх цілковиту невідновлюваність. Так от: ці – відновлюються”* (Андрухович 2006, 261–263). У свідомості автора СРСР набуває образного змісту, стає символом, який використовується для

характеристики пострадянських реалій. Реалізується це через апеляцію до однієї зі сталих перифрастичних номінацій, яку потім автор трансформує, адаптуючи до власних номінативних потреб, зберігаючи при цьому властиві оригіналу оцінні конотації.

Есеїстика Юрія Андруховича характеризується значним фразеологічним різноманіттям. У досліджених есе зустрічаємо різні за походженням і функціональними характеристиками ФО, які піддаються трансформаціям задля максимальної точного втілення авторських прагматичних інтенцій. Структурні трансформації передбачають поширення фразеологічної одиниці іншими членами, а також антонімічну заміну компонентів. У більшості випадків ці операції здійснюються з метою підвищення експресії. Семантичні трансформації мають оцінний характер. Механізми таких трансформацій передбачають актуалізацію компонентів прямого значення поряд із фразеологічним, апелювання до різних семантичних ознак у структурі фразеологізму, а також використання дискурсивних характеристик сталого вислову. Подвійна (і структурна, і семантична) трансформація поєднує механізми обох розглянутих груп і характеризується максимальним експресивно-оцінним потенціалом.

Андрухович, Ю.І. (1999). *Дезорієнтація на місцевості: Спроби*. Лілея-НВ. Івано-Франківськ.

Андрухович, Ю.І. (2006). *Диявол ховається в сирі: Вибрані спроби 1999–2005 років*. Критика. Київ.

Данильчук, Д. (2010). *Частотрансформовані фразеологізми як різновид штампів публіцистичного мовлення*. Мандрівець. Вип. 6. С. 54–58.

Добросклонская, Т.Г. (2008). *Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ: современная английская медиаречь*. Москва.

Іваницька, М.Л. (2011). *Переклади творів Ю. Андруховича німецькою мовою (на матеріалі есе “Місто-корабель”)*. Наук. вісник Волинського нац. ун-ту ім. Лесі Українки. Теорія та практика перекладу. Вип. 6. Ч. 2. С. 50–55.

Ковшова, М.Л. (2012). *Лингвокультурологический метод во фразеологии: коды культуры*. Либроком. Москва.

Коновець, С.П. (2002). *Комунікативно-прагматичні особливості актуалізації фразеологізмів у дискурсі сучасної преси (за матеріалами іспанських періодичних видань)*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. Київ.

Костомаров, В.Г. (1999). *Языковой вкус эпохи. Из наблюдений над речевой практикой масс-медиа*. Златоуст. СПб.

Стахова, В.Г. (2012). *Трансформаційність фразеологічних зворотів як засіб експресивності усного політичного дискурсу сучасних ефірних ЗМІ*. Масова комунікація: історія, сьогодення, перспективи. Вип. 2. С. 47–51.

Трифонов, Р.А. (2009). *Лингвокультурний зміст топонімів у метамовному аспекті (за есеїстикою Ю. Андруховича)*. Вісник Львів. ун-ту. Серія: Філологія. Вип. 46. Ч. 1. С. 146–154.

Устенко, Л.Ф. (2011). *Особливості функціонування фразеологічних одиниць у різних стилях української мови*. Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Серія Філологічні науки. Вип. 4. С. 40–44.

Хорошева, О.О. (2010). *Стилістичні фігури в системі архітекτονіки ese Юрія Андруховича*. Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. Вип. 20. С. 169–182.

Arsenteva, E.F. (2014). *Complex modifications of phraseological units and the ways of their translation*. Life Science Journal. 11(6). P. 502–506.

Naciscione, A. (2010). *Stylistic Use of Phraseological Units in Discourse*. John Benjamins Publishing Company.

McLuhan, M. (2010). *The medium is the message*. Durham M. & Keller D. Media and Cultural Studies. Blackwell Publishers. Malden, MA. P. 107–117.

## **НЕВДОВОЛЕНІ ВЛАДОЮ: СЛОГАНИ І ГАСЛА РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ В УКРАЇНІ VS ПРОТЕСТИ КОД У ПОЛЬЩІ**

*Світлана Романюк  
Марта Саневська  
(Республіка Польща)*

*У статті представлено аналіз вибраних гасел, що стали характерними під час Революції Гідності в Україні (2013–2014) у порівнянні з гаслами, що звучали на акціях протесту проти дій влади у Польщі (2015–2016). Серед них, як виявляється, трапляються схожі одиниці, іноді інспіровані взаємними польсько-українськими контактами. Авторки намагалися встановити, у чому полягає відмінність і подібність підбору й використання влучних слоганів, яких історичних подій вони стосуються, до яких героїв минулого й сучасного звертаються.*

*Ключові слова: Революція Гідності, Комітет захисту (оборони) демократії (КОД), політика, мовні засоби персвазії, гасло, слоган*

## **DISCONTENTED WITH THE STATE AUTHORITIES: SLOGANS AND CATCHWORD OF THE REVOLUTION OF DIGNITY IN UKRAINE VS THE KOD (THE COMMITTEE FOR THE DEFENCE OF DEMOCRACY) PROTESTS IN POLAND**

*Svitlana Romanjuk  
Marta Saniewska*

*The aim of this statement is to analyse particular catchwords, which became typical during the Revolution of Dignity in Ukraine (2013–2014) and to compare them with the catchwords, which can be heard during protests against the state authorities' decisions in Poland (2015–2016). One can notice that some of them are similar as the result of contacts between Poland and Ukraine. Authors of this statement tried to find out the main reason of similarity and difference in use of slogans, they showed the historical events those slogans are related to and historical and contemporary heroes they recall.*

*Key words: Revolution of Dignity, Committee for the Defence of Democracy (KOD), politics, persuasive linguistic measures, slogan, catchword.*

Гасло повинно об'єднувати – якщо не мільйони, то принаймні тисячі. Революція Гідності об'єднала мільйони, протести у Польщі після активних дій у різних площинах керування державою новообраною партією “Право і Справедливість” – тисячі. І тоді, і тепер найважливішою зброєю у протистоянні стало слово. Українські гасла вже відійшли до історії, яка, щоправда повторюється. Вони дочекалися також наукового осмислення й опрацювання (Трач 2015, 141), цікавлять молодих дослідників. Польські – тільки народжуються й розповсюджуються, невідомо, чи стануть вони у перспективі такими ж розпізнаваними й винятковими, чи асоціюватимуться з певним часовим відтинком.

Цікаво, що коріння деяких із гасел, які звучали останньо на вулицях польських міст і містечок, сягають подекуди українських подій. Звичайно, з'являються й такі, що не мають жодних схожих рис. У пропонованій статті проаналізуємо вибрані гасла, особливо звернемо увагу на схожі одиниці, що функціонували в українському й польському суспільному просторі. Дослідниця українських слоганів періоду Революції Гідності Надія Трач зазначає, що „революція починається зі слова” (Трач 2015, 17). Доповнимо, що вдало підібране слово, вплетене у контекст, стає провідним гаслом будь-якого протистояння. Таку роль мають передусім слогани, які активно з'являлися й функціонували на київському майдані, а зараз є не менш яскравими прикладами висловлення свого погляду у сучасній Польщі.

Коротко нагадаємо: українські події відбувалися упродовж 2013–2014 років, пов'язані з повстанням проти влади Партії Регіонів і Президента В. Януковича, зокрема; останнім поштовхом стало непідписання у Вільносі угоди про асоціацію між Україною та ЄС і кривавий розгром студентського протесту у центрі Києва. Акції протесту у Польщі розпочалися у 2015 р., частково тривають надалі. Вони пов'язані з діяльністю партії “Право і Справедливість”, яка після осінніх виборів 2015 р. отримала парламентську більшість у країні і де факто керує нею самостійно, без залучення інших політичних об'єднань. Новообраний Президент Польщі, Анджей Дуда (вибори відбулися перед виборами до польського Сейму, у травні 2015 р.) також належав до цього угруповання і декларує бачення, властиве згаданій більшості.

Відсутність можливості опонувати діям влади у Сеймі, зокрема, політичний конфлікт між попередниками, партією “Громадянська платформа” і новими утвореннями, напр., партією “Nowoczesna” (“Сучасна”) швидко об'єднав усіх небайдужих, особливо, противників нової влади. Так з'явилося об'єднання Комітет захисту (оборони) демократії (КОД) – громадський рух, який було засновано в 2015 році в Варшаві. Його мета – це захист верховенства закону, демократії і прав людини, утримання європейських цінностей і зміцнення громадського суспільства.

Комітет організував найбільші масові протести в Польщі після падіння комунізму, в яких брали участь сотні тисяч людей. Протести проходили на вулицях найбільших містах Польщі й у столицях інших держав за кордоном, де проживають поляки. 1,5 млн поляків стверджує, що брали участь хоча б в одному протесті. Цілі Комітету – це організація заходів, які допомагають захищати та розвивати демократичну країну права; просування і розвиток ідеї

нейтрального світогляду (на протипагу виключно католицькому); розвиток ідеї громадського суспільства, пропагування свідомого громадянства і добросовісної поведінки; захист прав людини та її громадянських свобод; активне просування євроінтеграції та розвиток співпраці між державами; організація акцій проти порушення принципів демократії, верховенства закону; популяризація знань про демократичну систему; розвиток соціальної справедливості, забезпечення свободи, прав людини і громадянина, безпеки суспільства – відповідно до Конституції Республіки Польща від 2 квітня 1997 р. Комітет об'єднує тих, хто не байдужий до демократичних цінностей, незалежно від поглядів і релігії, виступає проти порушення Конституції і введення авторитарної влади.

Організовуючи різні форми протесту, в т.ч. загатані раніше демонстрації, Комітет сприяє тому, що польський політичний дискурс поповнюється новими одиницями – як номінативними, так і епітетами, нетиповими порівняннями чи гаслами, які використовуються учасниками протестів під час демонстрацій, або іншого роду зібрань.

За “Великим тлумачним словником української мови”, який не містить статті “Слоган”, гасло – це “висловлена у стислій формі ідея, політична вимога, завдання; заклик” (*Великий тлумачний словник української мови* 2009, 224). Додатковими значеннями цієї лексеми є, крім того, плакат із закликом, провідний принцип. Словник подає також друге значення слова, за яким гасло – це “умовний знак для дії; попередження, сигнал” (*Великий тлумачний словник української мови* 2009, 224). Польські словники дають такі визначення слогану: ‘oklepany zwrot; frazes, komunał’ (надто часто вживане звернення, кліше, банальність) у першому значенні, або ‘krótkie hasło propagujące lub reklamujące coś’ (коротке гасло, яке щось рекламує). Гасло польські словники пояснюють як ‘myśl przewodnia, idea, dewiza; także: zdanie, okrzyk wyrażające taką myśl, idee’ (головна думка, ідея, девіз, також заклик) (*Uniwersalny słownik język polskiego* 2009). Отже, тлумачення цього поняття в обох мовах схоже.

Крім того, що гасло об'єднує, воно повинно бути дієвим, функційним, саме для того і створюються слогани. Описані в статті слогани є текстами дуальної природи, що кваліфікуються нами як медійні з одного боку, але передусім політичні – з іншого. Політичний слоган – це девіз, яким послуговується певна політична сила чи громадське об'єднання з метою досягнення певної мети іншим, ніж парламентський, способом, напр., під час маніфестацій, демонстрацій тощо. Влучні слогани іноді звучать і в стінах парламентів, проте основне їхнє застосування – в межах позапарламентського простору.

Звернення, щоб залишитися у пам'яті, повинно привертати увагу і легко запам'ятовуватися, добре, якщо воно рифмується, напр., як рекламне повідомлення: *Влада й опозиція – одна коаліція*. Останнє, на думку фахівців, повинно бути сміливим, небанальним, але й звичайним і змістовним, крім того, зрозумілим, простим і зв'язним (Bralczyk 2004, 13). Схожі характеристики стосуються і вдалого та функційного політичного слогана, яке має в собі чимало характерних для реклами рис. За визначенням М. Гурицької, “політична реклама – це заходи та способи формування думки виборців шляхом подання загалом об'єктивної інформації, що переконує у перевагах даного кандидата чи політичної організації над іншими” (Гурицька 2013). Повідомлення, яке має



використовуватися з політичною метою, повинно бути насамперед актуальним, стосуватися поточного періоду, так як і реклама – використовувати мовні засоби так, щоб у винятковий спосіб поінформувати про події, вчинки, надати ваги тим явищам, які повинні бути помічені адресатом, а з іншого боку – нетипово висміяти окремих осіб чи їхні дії. Звичайно, політична реклама повинна містити об'єктивну і переконливу інформацію про певну політичну особу чи організацію, але іншою її характерною рисою є те, що вона складається з емоційно впливового повідомлення (Гурицька 2013). Іноді згадана емоційність переважає над іншими складниками. Без сумніву, основне завдання слогана – бути максимально підпорядкованим меті, а політичного слогана – відповідно політичним цілям. Вони можуть бути досягнуті за умови вмілого використання різноманітних способів впливу на адресата, серед яких і конструювання вдалого гасла. Гасло, що використовується в політичній рекламі, повинно мати динамічний характер, таким чином воно краще впливає на емоції. Авторка цитованої розвідки, спираючись на досвід американських дослідників вказує на головні вимоги щодо конструювання політичного рекламного гасла, серед яких: відповідність мовним стандартам, форма, що має легко запам'ятовуватися; воно повинно нести емоційний позитивний заряд і мати тісний зв'язок з об'єктом рекламування; крім того, гасло повинно бути комунікативно спрямованим, тобто в ньому має ідентифікуватися конкретний адресат із конкретними цілями та настановами (Гурицька 2013).

Слогани повинні привертати увагу – насамперед тих, хто їх чує й повторює, використовує зі заздалегідь запланованою метою. До питання конструювання і функціонування звертаються сучасні дослідники, які зосереджуються на їхньому вивченні й аналізі з використанням різних підходів. Слоган – це також знаряддя, в якому концентруються мовні персвазивні практики (Bralczyk 2004, 7) й саме останні все частіше цікавлять дослідників. Наприклад, А. Ковалевська, вслід за іншими фахівцями з аналізу рекламних повідомлень, вважає, що слоган виступає “сугестивною віссю будь-якого рекламного повідомлення” (Ковалевська 2011, 2). Повідомлення зреалізує закладену в ньому ціль лише тоді, якщо вплине на адресата. С. Бральчик підкреслює, що персвазія виявляється найвиразніше, є помітнішою і її найпростіше змінити саме в мовному тексті (писаному чи усному), на противагу виключно зображенню (Bralczyk 2004, 9–10). Тобто мова відіграє ключову роль у тому, щоб схилити адресата до певних дій або вчинків, а мовні засоби стають при цьому основним джерелом формування вдалого повідомлення. Проте не завжди виключно слово матиме бажаний ефект, згадаймо хоча б ілюстрації або карикатури, що використовуються демонстрантами як доповнення гасел, або графіті, що з'явилися під час українських подій і вже стали об'єктом дискусій, опрацювань і аналізу (Грицюк 2015, 130–136; Якубовська-Кравчик 2015). М. Гурицька пише про позитивний ефект вдалих плакатів: підготовлених із гумором, чи сентиментальних, таких, що можуть виражати агресію щодо опонента, або спокій та впевненість зображеного на них кандидата (Гурицька 2013).

У згаданій раніше праці Н. Трач проаналізувала слогани з урахуванням їхніх функцій – суспільної (що стосувалася гуртування й мобілізації учасників протестів (Трач 2015, 50–51, 92–95); формування ідентичності (Трач 2015, 40–

41); передачі цінностей, передовсім європейських (Трач 2015, 42–45) й мовної (комунікативної, еспресивної, поетичної (Трач 2015, 71-80)). Схожі функції властиві також і гаслам, що з'явилися у польському середовищі, проте особливо важливими, спираючись на наведену класифікацію, стали, на нашу думку, суспільна й мовна функції. Інші дві – формування тожсамості й передача цінностей не є на сьогодні надто актуальними для поляків з огляду на їхню зреалізованість: тожсамість поляків як окремого народу з одного боку, і як європейського – з іншого – не вимагає підтвердження. Натомість європейські цінності, що упродовж останніх років міцно вкорінилися в польському суспільстві, останньо вважаються загрозеними, а тому серед вибраних гасел відмічаємо також звертання до них.

Незважаючи на національний колорит, під час аналізу рекламних текстів, звертаємо увагу на типовість таких повідомлень: їм притаманні неконкретність висловлювання, неможливість співвіднесення фактів із дійсністю, стильова розмитість (йдеться насамперед про використання одиниць розмовного стилю), семантичне порушення чи нашарування, й урешті, агресивність як визначна риса політичного слогана. Дослідниця А. Ковалевська виокремила три основні моделі побудови рекламного слогану, серед яких функціональну, яка “базується на виключній функціональності реалізації сугестивного потенціалу слогану, де його головною метою вважається надання вичерпної та адекватної інформації щодо призначення і диференційних характеристик об'єкта рекламування”; гештальт-модель, головною метою якої є створення характерного образу, “що формує у свідомості адресата повідомлення про певний асоціативний зв'язок з об'єктом рекламування”; і комбіновану модель, яка поєднує в собі риси двох вищенаведених (Ковалевська 2011, 9).

Беручи до уваги той факт, що існують, за А. Ковалевською, “лінгвоментальні особливості сприйняття політичних слоганів національною аудиторією” (Ковалевська 2011, 5), певна суспільна група у межах окремої держави ініціюватиме появу гасел, що яскраво вирізнятимуться не тільки серед інших груп, але й серед інших регіонів чи, як у нашому випадку – держав. Саме тому польський політичний дискурс має власний арсенал гасел, що стосуються передусім історії й сучасності Польщі. Проте серед почутих й зафіксованих нами прикладів з'явилися й такі, що безпосередньо відповідають вживаним під час революційних подій в Україні. Напр., *Хто не скаче - той москаль*, у польському варіанті звучало: *Хто не скаче – той з Качором* (Качор – зневажливе прізвиського політичного лідера партії “Право і Справедливість”, від прізвища Качинський), або навіть таких образливих, як *Alimenty to kaczystan, kto nie skacze ten faszysta / Аліменти – то качистан, хто не скаче – той фашист*. При чому варто зауважити, що початків цього гасла слід шукати в мові фанатів футболу, зокрема тих, що бувають агресивними, тоді воно звучало: *Хто не скаче – той з поліції*. Політичні слогани відображають бачення окремих політичних і соціальних груп, а в аналізований період – і груп за вподобаннями, як-от футбольних фанатів. Підтверджують це і наукові дослідження, за якими, гасла на зразок *Від Луганська до Карпат фанат фанату – друг і брат* стали певними маркерами українських подій (Процик 2014, 234–248).

Гасла *Україна – це Європа!*; *Коломия – це Європа!* – типові для Революції Гідності, стосувалися факту ігнорування європейських прагнень українців. У Варшаві з’явилися схожі лозунги: *Nie chcemy Białorusi w Warszawie!* / *Не хочемо Білорусі у Варшаві!* Білорусь не без причини асоціюється у поляків із занепадом демократичних цінностей, українці в такому випадку заперечують бажання бути спільно з Росією: *Ni kroku назад, pozaду Moskwa!* Європейську орієнтацію відображено в гаслі *Jesteśmy i będziemy w Europie* / *Ми є і будемо в Європі*, підкреслимо, що в польських гаслах частіше йшлося саме про збереження цінностей, а не, як в українському випадку, прагнення до них, порівняймо: *Razem obronimy demokrację* / *Разом збережемо демократію*. Європейські прагнення українців зафіксовано у гаслах *Брат за брата проти ката*, бо *Україна – це Європа*, *Молодь нації – за євроінтеграцію!*, польські стосуються того, щоб нова влада шанувала європейське надбання Польщі: *Brexit – NO! Polexit – NO! PISexit – YES!* (гасло англійською мовою, що з’явилося до референдуму у Великобританії і в якому висловлено небажання щодо виходу цієї країни з ЄС (*Brexit – NO!*), заперечення теоретичного виходу Польщі з ЄС (*Polexit – NO!*), а також позитивне сприйняття того, що партія “Право і Справедливість” (аббревіатура PiS) втратить владу в державі (*PISexit – YES!*).

Гасла, які використовувалися для опису дій поліції, суттєво відрізнялися: в Україні вони стосувалися жорстокого поводження з людьми, знущань (*Нам такий захист не потрібен!*), а в Польщі – невірного подання кількості демонстрантів на вулицях (*Liczydło dla policji: 250 tysięcy – to nie 45 tys. / Рахівниця для поліції: 250 тисяч – це не 45 тисяч.*) Щодо подання інформації в медіях з’явилися такі гасла: *Manipulations - stop! Liberte = Pologne = Europe; Wasze media – to komedia / Ваши медії – це комедія*. Питання незалежності медій завжди постає особливо гостро в період різного роду повстань і революцій. Не було винятку й у польському протестному дискурсі, в якому типовими стали гасла, що підтримували осіб, яких намагалися дискредитувати: журналістів, суддів Трибуналу, напр.: *Wielowieyska, Lis, Żakowski, dumą mediów wolncej Polski / Веловейска, Ліс, Жаковські – гордість медій вільної Польщі; Prof. Rzepliński – moc jest z tobą / Проф. Жеплінські – хай буде з тобою сила* (тут використано цитату з “Зоряних воєн”).

Часто причиною заворушень є постава однієї чи кількох осіб, які, на думку протестуючих, безпосередньо причетні до появи людей на вулицях. В Україні таким був колишній Президент Янукович, ім’я якого з’явилося в таких слоганах: *Зека геть!*; *Янек – сранек; Януковича в \*опу, влада в Європу, Януковича на нари – тоді підемо на нари!*; *Янукович підарешт, а Хутін пуйло!* (тут доповнене зміненням прізвиськом російського президента), а в польському середовищі – голова правлячої партії Ярослав Качинський: *Precz z Kaczorem – dyktatorem!* / *Геть з Качором – диктатором* (виразною є паралель із українськими слоганами, в яких Янукович також описувався як диктатор, напр. *Зупиніть диктатора!*); *Jarku zakochaj się / Ярکو, закохайся* (йдеться про сімейний стан політика, який неодружений), *Władca marionetek / Володар маріонеток* (йдеться про підпорядкованість політиків цій одній особі), *Kaczyzm jak faszyzm niszczy Polskę / Качизм, як фашизм, руйнує Польщу, Panie Lechu pan się nie boi dziś gorszy sort za panem murem stoi / Пане Леху, не бійтеся, гірший сорт підтримує вас* (йдеться

про невадле сформулювання, висловлене Я. Качинським про тих, які виступають проти дій ПіС, як про гірший сорт поляків. Тут варто зауважити, що це цитата з пісні відомого ансамблю “Культ”, “Lewy szeregowsy”, що стосувалася політичних подій кінця 90-их років), чи прем’єр-міністр Беата Шидло: *Beato, czekam! Trybunał Stanu / Беато, чекаю! Державний трибунал* (йдеться про зволікання з публікацією постанов Державного трибуналу). Хоча зміст слоганів іноді був відверто зневажливим й образливим, а ‘винуватці’, які в них з’являлися, висміювалися, польські зразки не містили стільки просторічної лексики, як їхні українські відповідники, що пояснюється, насамперед, відмінністю автобіографій осіб, проти яких висловлювалися протестуючі, пор.: *Зека на йолку, ПР – на нари, Уряд – у Відставку, ВР – на перевибори, Україну – до ЄС*. Такі звертання, як *Янек, зек й под.* свідчать про набагато гірше ставлення до політика, ніж *пане Ярку, Беато* тощо.

Звичайно, крім наведених паралелей, кожна форма протистояння мала власні, особливі форми вираження у слоганах. Такими були, наприклад, українські *Слава Україні! Героям Слава!, Разом – сила!, Слава нації, Україна – понад усе, Схід і Захід разом!, Виходь на Майдан, Козацькому роду нема переводу, Краще померти стоячи, ніж жити на колінах, Не купуй! Власник – регіонал, Збирай речі та їдь у Київ!*, виокремлені студентські гасла: *Януковича на нари – тоді підемо на пари!, Студентський страйк – студентська солідарність!*, а також архаїчні: *Мир хатам – війна палацам*. Окремо відмітимо такі, що з’явилися на графіті: *Досить бухати – час воювати!*, вони за словами дослідників, характерні й тим, що частіше, ніж інші слогани, містили цитати з творів відомих письменників: *Вогонь запеклих не пече, І потече “сторіками” кров у Чорне море* (Т. Шевченко); *Хто визволиться сам, той буде вільний* (Леся Українка); *Наше все життя – війна* (І. Франко) (Грицюк 2015, 130) чи вірш І. Франка, що з’являвся на плакатах: *Я не люблю тебе, ненавиджу, беркуте!*. Схожих прикладів польських гасел нам не вдалося зафіксувати, але з’явилися цікаві рифмовані зразки: *Chcesz bajki? Oto bajka: była sobie pchła-szachrajka... / Хочете байки? Ось вам байка: була собі блоха-шахрайка* (алюзія до відомої віршованої казки польського письменника для дітей Яна Бжехви), а в гаслах використовувалися цитати з відомих пісень: *Niech nam żyje Pan Mateusz, internetu PiSie nie rusz / Нехай живе Пан Матеуш, Інтернету ПіС не чінай* (*Niech nam żyje* – цитата з пісні, яку виконують на честь іменинника, з побажаннями жити сто років).

Звичайно, слоган, який звучить рідною мовою, сприймається краще, і не тільки завдяки певним асоціаціям чи знанню реалій та історії, але передусім завдяки вдало підібраним рифмам, які втрачаються під час перекладу, пор.: *Jarku, chłopie, jesteś w Europie / Ярку, чоловіче, ми в Європі; Ustruj chiński chce Kaczyński / Устрій китайський хоче Качинський; To jest Polska europejska / Це є Польща європейська; To nie Kuba i nie Chiny, ty internet wywalczymy / Це не Куба і не Китай, ми виборемо Інтернет; Klej do protez, ciepłe majty, obronimy megabajty / Клей для протез, теплі труси, захистимо мегабайти* (ці два слогани стосувалися прийняття закону про антитерористичні дії, згідно з якими можна слідувати за листуванням кожного користувача Інтернету; останній стосується залучення до протесту різних вікових груп).

Натомість типовими гаслами були в обох країнах такі: *За волю!, За вірність!, Wolność Równość Demokracja / Воля Рівність Демократія*, чи запозичені *Я – крапля в океані, Додай краплю!, Demokraci wszystkich krajów łączcie się / Демократи усіх країн єднайтеся, Wszyscy dla wolności, wolność dla wszystkich / Свобода для всіх, усі для свободи*,

Серед польських прикладів з'явилися і жартівливі гасла: *Boli mnie noga, a rząd zmusza mnie do marszu / У мене болить нога, а уряд змушує мене марширувати, Pierwsze dziecko nigdy nie zagłosuje na PiS / Перша дитина ніколи не проголосує за “Право і справедливість”* (йдеться про введені соціальні виплати, які призначені сім'ям, що мають двоє і більше дітей), схожі жарти були й в Україні, напр.: *Вітя, підниши, Вітя, не зли Троецину*. Останні приклади асоціюються з польськими: *Saska przeprosza za Ketrę / Саска перепрошує за Кемпу* (йдеться про збіг у назві району Варшави – Саска Кемпа й прізвища керівника адміністрації прем'єр-міністра Польщі, відповідальної за блокування друку постанов Державного Трибуналу, Беати Кемпи). Згадана подія мала широкий резонанс у суспільстві, тому їй присвячено більше гасел: *Konstytucję jeszcze mamy, Trybunału nie oddamy / Конституцію ще маємо, трибуналу не віддаємо, Ręce precz od Trybunału / Руки геть від трибуналу, Bez Trybunału nie ma trójpodziału / Без трибуналу немає розподілу влади*.

Представлений огляд не вичерпує переліку усіх гасел, що з'явилися у просторі двох держав у зазначений часовий проміжок, варто згадати, що і в Україні, й у Польщі відбувалися опозиційні демонстрації, їхні гасла ми не аналізували. Розвідка мала на меті показати, що географічна й історична близькість держав може впливати на їхні політичні й медіа-дискурси. Описані у статті події – діаметрально відмінні у своїй суті, проте, як бачимо, мовотворчість тих, хто виходить на вулиці, є схожою. Ті, хто прагнуть змін, використовують не тільки власний досвід і власну мову, а й намагаються запозичити чужі гасла, чи їхні фрагменти й тематику.

*Великий тлумачний словник української мови* (2009). Київ-Ірпінь.

Грицюк, О. (2015). *Соціально-політичні графіті Революції Гідності (на матеріалах Києва)*. Етнічна історія народів Європи, вип. № 45. С. 130–136.

Гурицька, М. (2013). *Політична реклама як невід'ємна складова виборчого процесу*. Політологічні записки. №7. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Polzap\\_2013\\_7\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Polzap_2013_7_24).

Процик, І. (2014). *“Ми не вороги – ми українці”*. *Українські футбольні ультрас під час Революції гідності*. Типологія та функції мовних одиниць, Луцьк, № 2, с. 234–248.

Ковалевська, А. (2011). *Метамоделі лінгвістичної сугестивності політичних рекламних слоганів*. Автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня канд. філол.н., Одеса.

Трач, Н. (2015). *“Разом – сила!”: Риторика українського спротиву*. *Соціолінгвістичні есеї*, Київ

Якубовська-Кравчик, К. (2015). *Творчість Сергія Радкевича – діалог сучасного мистецтва з традицією*. *Реферат на Шостій міжнародній науково-*

*практичній інтернет-конференції з україністики*, Мюнхен, 29.10–01.11.2015 р. (у друці).

Bralczyk, J. (2004). *Język na sprzedaż. Czyli o tym, jak język służy reklamie i jak reklama używa języka*, Gdańsk.

*Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz (2009). Warszawa.

<http://www.depo.ua/ukr/life/uchasniki-revoljutsiyi-gidnosti-ydut-marshem-doporoshenka-18022016154800>, доступ: 05.07.2016

<http://komitetobronydemokracji.pl/>, доступ: 25.08.2016

<http://www.eurointegration.com.ua/articles/2016/01/20/7043598/>, доступ: 20.01.2016

<http://wiadomosci.dziennik.pl/polityka/zdjecia/511342,1,kod-komitet-obrony-demokracji-demonstracje-manifestacje-mateusz-kijowski-hasla-transparenty-zdjecia.html>, доступ: 21.01.2016

<http://www.fakt.pl/wydarzenia/polityka/najmocniejsze-hasla-na-marszu-kod/7qcv4vv>, доступ: 27.02.2016

<http://wyborcza.pl/1,75398,20181635,swietujmy-razem-4-czerwca-marsze-kod-w-rocznice-pierwszych.html>, доступ: 4.06.2016.

<http://www.fakt.pl/wydarzenia/polityka/najmocniejsze-hasla-na-marszu-kod/7qcv4vv>, доступ: 27.02.2016

<http://trojmiasto.wyborcza.pl/trojmiasto/1,35636,20355709,rece-precz-od-trybunalu-czarny-protest-kod-na-dlugim-targu.html#ixzz4E7OrWJOI>, доступ: 5.07.2016.

## СПЕЦИФІКА ЖІНОЧИХ ІМЕНУВАНЬ У ПРАВОСЛАВНИХ ЦЕРКОВНИХ ДОКУМЕНТАХ ВОЛИНИ ХІХ СТ.

*Лариса Садова*  
(Україна)

*У статті проаналізовано словотвірну структуру жіночих прізвищевих назв на Волині ХІХ ст., виокремлено лінгвальні особливості формування спадкових антропонімів, встановлено ступінь впливу позамовних чинників на виникнення прізвищ. У статті розглянуто проблему іменування жінок-селянок Волині ХІХ ст., представлено їх додаткові іменування та антропонімні формули, які вживалися для ідентифікації та були мовним засобом для соціальної диференціації.*

*Ключові слова: прізвище, антропонім, апелятив, словотвірна модель, суфікс.*

## SPECIFIC USE OF FEMININE NAMES IN ORTHODOX CHURCH DOCUMENTS OF VOLYN IN THE XIX CENTURY

*Larysa Sadova*

*The word-formation structure of the last names in the south of Volyn' region has been analysed. In the article lingual peculiarities of the inheritable anthroponyms formation have been specified, the level of the extralinguistic factors influence on the appearance of surnames has been established. The proposed research article aims to explore the social aspects of Ukrainian anthroponymical stock in XIX centuries, which concerns to female representatives of the peasant woman. It presents and describes their additional identification formulae, which were a language measure for the social differentiation.*

*Key words: last name, anthroponym, appellative, word-formation group, suffix.*

Постановка проблеми. Життя та статус жінки на Волині були зумовлені насамперед соціальною належністю, а також місцем у родині та сімейним станом. Основним завданням жінки поза материнством була покіра та служіння спочатку батькові, пізніше – чоловікові. Родина була патріархальною, але з виразною позицією жінки як матері та дружини, яка опікувалася хатнім господарством (Митнік 2012, 306).

Патріархальний устрій суспільства, правова несамостійність жінок були причиною низької концентрації іменувань жінок у давніх документах (Митнік 2012, 170). Навіть у церковних документах, які мали б охоплювати усіх прихожан певного храму незалежно від статі та віку, прізвищеві назви жінок наводили лише у випадках відсутності батька або чоловіка (переважно стосовно вдів).

Як слушно зазначав М.Л. Худаш, до початку ХІХ ст. практика ідентифікації особи в Україні входила до сфери звичаєвого права. Спадкове вживання таких назв було не обов'язковим, а жінок, навіть вищих суспільних верств, іменували за назвою батька, чоловіка чи брата. Про українські прізвища в сучасному

розумінні цього терміна можна говорити, починаючи з 30-х років XIX ст., але ще до кінця століття в ідентифікації низів суспільства, особливо селянства, існували відхилення навіть в урядових документах (Худаш 1977, 97).

За спостереженням М.О. Корниловича, у волинських урядових актах кінця XVIII – початку XIX ст. засвідчені випадки реєстрації селянина за самим іменем, помітна відсутність чітких правил чи настанов щодо ідентифікації особи. “Жінки, як удови по господарях, так й інші, звалися за іменнями чоловіків та батьків, без зазначення родових назвиськ” (Корнилович 1930, 128).

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Давня антропонімія різних регіонів України була об’єктом наукових досліджень Б.Б. Близнюк (гуцульські прізвища в історичному розвитку), Г.С. Бучко (бойківські прізвища в історичному розвитку), Р.І. Осташа (“Реєстр Війська Запорозького” 1649 року), С.С. Панцьо (Лемківщина XVIII–XIX cc.), І.Д. Фаріон (Верхня Наддністрянщина кінця XVIII ст. – початку XIX ст.), Л.В. Ящук (Житомирщина XVI–XVII cc.) та ін. Антропонімію Волині XVI–XVIII cc. проаналізувала І. Митнік. Прізвищеві назви Волині, засвідчені пам’ятками XVI ст., розглядали А.І. Білорус, А.М. Матвієнко, В.М. Мойсієнко, залучили до аналізу І.В. Єфименко, Р.Й. Керста, Л.Л. Гумецька. М.О. Корнилович проаналізував антропоніми Волині кінця XVIII ст. – початку XIX ст.

Антропонімія Волині XIX ст. не була предметом наукового вивчення. Документи з території Волині XIX ст. засвідчують значний за обсягом пласт прізвищевих назв, частина яких втрачена сучасною антропонімією. Антропонімолексеми цього періоду відображають специфіку становлення прізвищ як окремого антропонімного класу, тому актуальність вивчення цієї проблеми безсумнівна.

Об’єкт дослідження – прізвищеві назви Волині XIX ст. (картотека засвідчених прізвищевих назв нараховує 4261 антропонім). Предмет дослідження – структура жіночих спадкових іменувань на Волині XIX ст. та їхні словотвірні особливості (1707 прізвищевих назв). Матеріалом для дослідження слугували сповідальні відомості, метричні книги, книги шлюбів із сіл Волині за 1845–1854 pp., 1861–1864 pp., 1882–1902 pp., а також залучені для зіставлення документи початку XX ст. (сповідальна відомість Іовського храму села Борисковичі 1929 року, метрична книга Дмитрівської церкви села Дружкопіль 1920–1926 pp. та деякі інші).

Мета дослідження – комплексний аналіз словотвірних особливостей жіночих прізвищевих назв Волині XIX ст., структури компонентів жіночих іменувань Волині цього періоду.

У проаналізованих джерелах наведено або списки сімей повністю (жіноче іменування розміщено після імені, імені по батькові та прізвища чоловіка і конструкції *жена его*), або вказано батьків новонародженої дитини (жіноче іменування також розміщено після імені чоловіка та конструкції *и законная жена его*). У цих випадках прізвище чоловіка не зазначено біля імені та по батькові або зрідка тільки імені дружини, пор. *Василій Іосифовъ Кравчукъ и законная жена его Феодора Константинова; Георгій Федоровъ Притулка и законная жена его Марія Иванова* (МК Брани 1871); *Тимофей Федоровъ Рожновскій, жена его Анна Феодорова; Григорій Андреевъ Ткачукъ, жена его*



*Марія латинського обряду* (Ведомость 1834). Сповідальні відомості засвідчують прізвищеві назви жінок, якщо вони були власницями господарства або чоловік був іншого віросповідання. Номінації жінок, зафіксовані у сповідальних відомостях, зазвичай трикомпонентні (зрідка – двокомпонентні), з додатковими лексемами, що вказували на соціальну належність, сімейний стан тощо.

У постпозиції щодо іменування наведені лексеми *вдова* (27 іменувань із 296 назв жінок, засвідчених у сповідальній відомості села Ржищів 1830 року (Ведомость 1830): *Евдокія Иванова Бакаиха вдова; Марина Федорова Малецка вдова; Анна Иванова Яремчучка вдова; накрятка: Агафія Михаилова Калаханючка накрятка*. Зафіксовано також випадки, коли причина відсутності чоловіка вказана описово: *Марія Василюва Коханска, муж ея отданъ в тюрму; Агафія Феодорова Ковальска, муж ея латинского обряду*. Зрідка трапляються двокомпонентні іменування жінки без прізвищевої назви: *рекрутка Анна Семенова; рекрутка Христина Матфеева; пасербенки ихъ Акулина Семенова, Домникія Семенова; служащая ихъ Марія Петрова сирота*; однокомпонентні іменування: *племянники ихъ Агафія, Мефодій*. Одночленні іменування, за словами М.Л. Худаша, – це результат офіційно-адміністративної неунормованості способів ідентифікації особи, їхня наявність у документах зумовлена не лише тенденцією іменувати у таких спосіб представників соціальних низів, а й характером документа, його призначенням, ерудицією або старанністю писаря (Худаш 1977, 115).

Вказівку на прізвищеву назву матері у метричних книгах подано тоді, коли батько дитини був невідомий або коли батьки не перебували в шлюбі: *солдатка Елена Иванова Витючка* (МК Брани 1871); *рекрутка Параскева Григорієва Ковстинючка* (МК Блудів 1839); *Параскева Антонієва Мишука крестьянка* (МК Брани 1871); *Евдокія Захарієва Мельничучка накрятка* (МК Цегів 1860); *Параскева Іосифова Машука девица* (МК Овадно 1836).

Номінації хрещених матерів у метричних книгах багатоконпонентні, здебільшого наведені описово та прив'язані до іменування чоловіка: *Пелагія Стефанова, жена Семена Василюва Новосада* (МК Озденіж 1852); *Марія Яковлева, жена дьячка Льва Стефанова Левитского* (МК Брани 1871). Для ідентифікації жінки, яка з різних причин не має чоловіка, використано лексеми *солдатка* в препозиції (20 іменувань із 213 фіксацій назв хрещених матерів): *солдатка Соломонія Иванова Бондарчучка* (МК Блудів 1839); *солдатка Евдокія Романова Юрчукова* (МК Овадно 1836); *рекрутка* в препозиції (16 іменувань): *рекрутка Вікторія Михаилова Шнайдручка* (МК Брани 1871); *рекрутка Марфа Василюва Ковальчукова* (МК Озденіж 1852); *девица (девчина)* в постпозиції: *Евфимія Феодорова Павликова девица; Марія Стефанова Трача девица* (МК Брани 1871); *вдова (вдовствующая солдатская жена)* в постпозиції: *Домника Андреева Лисакова вдова* (МК Озденіж 1852); *Марія Стефанова Стросничка вдова* (МК Блудів 1839); *дочь* в препозиції: *пономарская дочь Густина Григорієва Тимотієвич девица* (МК Брани 1871). Серед іменувань хрещених матерів засвідчено двокомпонентні іменування без прізвищевої назви: *Марія Иванова накрятка* (МК Брани 1871).

Жіночі іменування з указівкою на прізвищеву назву наведено в книгах шлюбів та записах про смерть, оскільки іменування жінки подано тут

самостійно, а не поряд з іменем та прізвиськом чоловіка. На початку та в середині XIX ст. серед номінацій жінок домінують трикомпонентні іменування: *Агрипина Андреева Грыцькова* (1852); *Пелагія Тимофеева Клакова* (1848); *Агрипина Тимофеева Кулибчукова* (1858); *Анна Григорієва Якубейкова* (1834) (МК Цегів 1860). Прізвищева назва в таких іменуваннях виникла від прізвища батька або в окремих випадках чоловіка за допомогою форманта *-ов(а)*: *Лещукова*; *Процюкова*; *Якубчукова* (1856); зрідка – *-их(а)*: *Євдокія Іоакимова Калаханыха* (1850); *-к(а)*: *Євдокія Михаилова Павлючка* (1846) або без змін: *Іустина Осиповна Філат* (1850). У документах цього періоду засвідчені також описові назви жінок: *Александра дочь Маріи Бойковой* (МК Озденіж 1852); *Домникія Луки Бидного жена* (КИ Борисковичі 1852).

Книги шлюбів кінця XIX ст. засвідчують трикомпонентні іменування жінок, у яких прізвищева назва жінки втрачає компоненти *-ов(а)*, *-их(а)*, *-к(а)* та ін. і стає співвідсною з прізвищевою назвою чоловіка: *Акилина Стефанова Гиль*; *Пелагія Іванова Кулиба*; *Агафія Кирилова Сидорукъ*; *Параскевія Максимова Черноклимъ*; *Агафія Кодратова Шумъ* (1897) (КБО Цегів 1892), проте трапляються поодинокі фіксації прізвищевих назв на *-ов(а)*: *Агафія Максимова Ковальчукова*; *Татіанна Николаєва Юрчукова*; *Іустина Романова Николайчукова*; *-к(а)*: *Дарія Василієва Семенючка*; *Анастасія Феодорова Витючка* (КБО Цегів 1892).

Процес становлення прізвищевих назв жінок тривав і на початку XX ст. Метрична книга Дмитрівської церкви села Дружкопіль 1925 року містить записи про наречених у такому вигляді: *Степан Лисовой, син Василія і Александры, і дружина його Валентина, дочка Прокопія і Ольги Майко*; *Іван Лагановський, син Луки і Євдокії, жена Лідія, дочка Василія і Матрони* (МК Дружкопіль 1920). Звичайно, у багатьох документах початку XX ст. вживання жіночих прізвищевих назв зазнало унормування (пор. запис зі сповідальної відомості Іовського храму села Борисковичі 1929 року: *Онисим Клим. Філат, Матрона Петр. Філат* (Ведомость 1929)), проте стверджувати, що жіночі прізвища були остаточно унормовані наприкінці XIX ст., недоцільно, адже записи з метричних, сповідальних книг, книг шлюбів та інших документів кінця XIX – початку XX ст. містять чимало випадків неунормованого функціонування жіночих іменувань.

Неоднорідність прізвищевих назв жінок на Волині XIX ст. можна простежити не тільки на рівні обов'язковості або факультативності вживання жіночої прізвищевої назви, а й на рівні її словотвірної структури. Залежність іменування жінки від чоловічого іменування, яка зумовлена другорядною роллю жінки в родині, відображена насамперед у структурі жіночої прізвищевої назви. Іменування жінок містили у своїй структурі додаткові форманти, що слугували засобом творення андронімних та патронімних номінацій. Існування таких форм, до яких належить більшість іменувань жінок цього періоду, підтверджує неунормоване функціонування прізвищ жінок протягом усього XIX ст.

Патронімні іменування жінок на Волині XIX ст. виникали шляхом додавання суфіксів *-к(а)*: *Анна Сильвестрова Лисачка*, *Марія Іванова Мельничушка*, *Пелагія Мартинова Степанючка* (КБО Цегів 1892) та *-ов(а)*: *Євдокія Андреева Батюкова*, *Харитина Михаилова Ткачукова*, *Парасковія Захарієва Четикова* (КБО Цегів 1892), поодинокими фіксаціями представлені патроніми, співвідносні

з формами родового відмінка батькового прізвища: *Карпини девица, Трача девица* (МК Брани 1871).

Андроніміні іменування жінок позначали переважно вдів, дружин солдатів або рекрутів, оскільки за наявності чоловіка прізвищева назва біля імені жінки була відсутня взагалі (якщо в документі було згадано і чоловіка) або наведена описово: *Елисавета Григорієва, жена Онуфрія Данилово Черскаго* (МК Брани 1871). В антропонімії Волині ХІХ ст. для творення андронімічних іменувань засвідчено форманти *-их(a)*: *Матрона Иванова Канавчыха, Евдокія Иванова Бакайха* (Ведомость 1834); *-к(a)*: *Анна Иванова Яремчучка, Елена Григорієва Витючка* (МК Озденіж 1852); *-ов(a)*: *Марія Максимова Ковальчукова, Харитина Михаилова Ткачукова* (КИ Борисковичі 1852).

Суфікси *-к(a)* та *-ов(a)*, очевидно, були позбавлені емоційно-експресивного забарвлення, про що свідчить називання однієї особи андронімічними іменуваннями з обома цими формантами: *рекрутка Марфа Васи́лієва Ковальчу́чка, рекрутка Марфа Васи́лієва Ковальчу́кова; рекрутка Вікторія Михаилова Шнайдрочка, рекрутка Вікторія Михаилова Шнайдрукова* (МК Брани 1871). У сповідальній відомості 1834 року засвідчено запис *Феодосія Васи́лієва Громична* (Ведомость 1834), поява якого зумовлена впливом аналогічних російських іменувань. Утворення з формантом *-их(a)*, які були продуктивними на початку ХІХ ст., втрачають свою продуктивність до середини ХІХ ст., натомість активно функціонують андроніміні іменування із суфіксами *-к(a)* та *-ов(a)*, а також виникають жіночі прізвищеві назви, співвідносні з прізвищевою назвою чоловіка.

Висновки та перспективи подальшого розвитку дослідження. Отже, проаналізований антропонімічний матеріал Волині ХІХ ст. дає змогу стверджувати, що процес остаточного унормування прізвищ жінок не був завершеним до кінця ХІХ ст. – початку ХХ ст. Неусталеність жіночих прізвищевих назв, наявність андронімічних та патронімічних формантів у їхній структурі свідчить про нерегульованість проблеми функціонування жіночих прізвищ, зокрема правового та мовного аспектів цієї проблеми. Поява “Нового цивільного кодексу” 1826 року, який зобов’язував кожного жителя Російської імперії мати прізвище, зумовила юридичне унормування прізвищевих назв. Натомість процес мовного унормування прізвищ, який тривав протягом усього ХІХ ст., пізніше торкнувся і сільського антропонімікону, засвідченого церковними документами.

Дослідження жіночих прізвищевих назв Волині створює передумови для цілісного аналізу всієї антропонімії регіону в синхронії та діахронії, уможливорює лексикографічну систематизацію сучасних прізвищ із огляду на особливості їхньої словозміни, семантику основ та спосіб творення кожної антропонімолексеми.

Білорус, А.І. (1970). Про особові назви Західної Волині ХVІ ст. / Архіви України. 1970. № 3. С. 36–42.

Гумецька, Л.Л. (1958). Нарис словотворчої системи української актової мови ХІV–ХV сс. Київ. Видавництво АН УРСР.

Сфименко, І.В. (2003). Українські прізвищеві назви ХVІ ст. Київ.

Керста, Р.Й. (1984). Українська антропонімія XVI ст. Чоловічі іменування. Київ. Наук. думка.

Корнилович, М.О. (1930). Народна родова ономастика на Волині наприкінці XVIII ст. і в 1-й пол. XIX в. / Етнографічний вісник ВУАН. 1930. Кн. 9. С. 127–131.

Матвієнко, А.М. (1962). Особові назви Західної Волині XVI ст. / Друга республіканська ономастична нарада. Київ.

Мойсієнко, В.М. (2013). Луцька замкова книга 1560–1561 рр. як відображення офіційної “руської” мови середини XVI ст. у північноукраїнському варіанті / Луцька замкова книга 1560–1561 рр. Луцьк.

Худаш, М.Л. (1977). З історії української антропонімії. Київ. Наук. думка.

Mutnik, I. (2010). Antroponimia Wołynia w XVI–XVIII wieku. Warszawa.

Mutnik, I. (2012). Imiennictwo przedstawicieli stanu mieszczańskiego i chłopskiego w ziemi Wołyńskiej w XVI–XVIII wieku / Студії з ономастики та етимології. 2011–2012. Київ.

#### Джерела дослідження

Ведомость 1929 – Ведомость за 1929 годъ обретающимся при Іовской церкви села Борисковичъ въ приходе нижеявленныхъ чиновъ людямъ, со изъявленіемъ противъ коегождо имени о бытіи ихъ въ Святую Четиредесятницу у Исповеди и Святыхъ Тайн Причастія.

Ведомость 1830 – Ведомость Епархіи и Губерніи Волинской Поведа Владимирского села Ржищева, Церкви Зачатіевской, наблюдающаго Священника Іоанна Скульскаго съ Причетниками при оной церкви въ Приходе ниже явленныхъ чиновъ людей съ изъявленіемъ противъ коегождо имени о Бытіи ихъ у Исповеди и Святыхъ Тайн Причастія сочинена за 1830 годъ.

Ведомость 1834 – Ведомость Епархіи и Губерніи Волинской Поведа Владимирского села Брань, Церкви Свято-Покровской, Священника Квинтиліана Стефанова сына Левитского съ Причетниками при оной церкви въ Приходе ниже явленныхъ чиновъ людей съ изъявленіемъ противъ коегождо имени о Бытіи ихъ у Исповеди и Святыхъ Тайн Причастія сочинена за 1834 годъ.

КБО Цегів 1892 – Книга брачныхъ обысковъ за 1892–1902 гг. Введенская церковь села Цеговъ Владимир-Волинскаго уезда (Державний архів Волинської області, далі –ДАВО).

КИ Борисковичі 1852 – Книга исповеданія прихожан Свято-Троицкой церкви села Борисковичи за 1852 годъ (ДАВО).

МК Блудів 1839 – Метрическая книга, данная изъ Владимирскаго Духовнаго правленія зъ надлежащимъ подписомъ Владимірскаго уезда села Блудова Церкви Михайловской для записи родившихся, Бракомъ сочетавшихся и умершихъ обоого пола декабрия 31 дня 1839 года (Archiwum Główne Akt Dawnychw Warszawie, далі – AGAD).

МК Брани 1871 – Метрическая книга, данная изъ Волинской Духовной Консисто́рии в Покровскую Церковь на безсрочное время для записи родившихся на 1871 годъ (1871–1881 гг.) (ДАВО).

МК Дружкопіль 1920 – Метрична книга Дмитрівської церкви села Дружкопіль 1920–1926 рр. (ДАВО).

МК Овадно 1836 – Метрическая книга, данная изъ Губерніи Волынской уезда Владимирскаго причту села Овадна Церкви Вознесенской и приписной к оной села Могильна Церкви Рождествобогородичной для записки в прихрдахъ ихъ родившихся, бракомъ сочетавшихся и умершихъ обоего пола душъ декабря 31 дня 1836 года (AGAD).

МК Оздениж 1852 – Метрическая книга по Указу Волынской Духовной Консисто́риі, выданная отъ благочиннаго 1 Округа Луцкаго уезда въ Церковь Преображенскую села Озденижа, для записи актовъ родившихся, бракомъ сочетавшихся и умершихъ по приходу указанной Церкви на 1852 год (AGAD).

МК Цегів 1860 – Метрическая книга записи о рождении за 1845–1860 гг. Введенская церковь села Цеговъ Владимир-Волынскаго уезда (ДАВО).

**ДИПЛОМ – ГАРАНТІЯ ЗНАНЬ ЧИ СПРАВА ВТОРИННА: РЕАЛІЗАЦІЯ  
ПОНЯТТЯ В МОВІ СТУДЕНТСЬКОГО  
ІНТЕРНЕТ-ЖУРНАЛУ**  
*Ірина Серебрянська*  
(Україна)

*Стаття присвячена проблемі інтерпретації поняття ‘диплом’ в сучасному суспільстві та його мовної репрезентації в текстах студентського інтернет-журналу. Визначено семантичну структуру слова диплом та інших номінацій документа про вищу освіту. Проаналізовано їх конотативні значення, обумовлені соціально-економічними факторами. Прیدілено увагу функціям демінутивів у студентських текстах.*

*Ключові слова: диплом, слово, поняття, конотативні значення.*

**DIPLOMA – GUARANTEE OF KNOWLEDGE  
OR SECONDARY MATTER: REALIZATION OF THE CONCEPT  
IN THE STUDENT LANGUAGE OF INTERNET MAGAZINE**  
*Iryna Serebrjans'ka*

*The article covers the interpretation of the term ‘diploma’ in modern society and its linguistic representation in the texts of the student online magazine. It establishes semantic structure of the word and other nominations of the document on higher education. Their connotations have been analyzed taking into account social and economic processes. The functions of diminutives in students’ texts are also defined here.*

*Key words: diploma, the word, the concept, connotative meanings.*

Проблеми сфери освіти сьогодні активно розглядаються соціологами, філософами, педагогами психологами та іншими фахівцями. Для мовознавців цей предмет дослідження є новим. Аналіз сфери освіти через призму мовної картини світу українського народу до цього часу не здійснювався, чим і зумовлена актуальність роботи, яка стала продовженням серії наукових публікацій автора, присвячених проблемі експлікації концептосфери освіти в мові сучасних засобів масової інформації (див. Серебрянська 2017, 34–38; Серебрянська 2017, 110–111; Serebrjanska 2017, 105–110).

Мета наукової розвідки – з’ясувати особливості репрезентації поняття ‘диплом’ у сучасній мовній свідомості представників українського студентства. Матеріалом для аналізу стали тексти студентського інтернет-журналу “Освіта та...”.

За “Словником української мови”, слово *диплом* має кілька основних значень: “1. Документ про вищу або середню спеціальну освіту, а також про присудження якого-небудь звання, надання вченого ступеня і т. ін. 2. Документ про надання яких-небудь прав або нагород особі чи установі. 3. Почесна нагорода, грамота для відзначення окремих осіб та колективів за успіхи на виставках, художніх конкурсах, у спортивних змаганнях тощо. 4. розм. Дослідження або проект, які виконуються для одержання посвідчення про закінчення вищого або середнього спеціального навчального закладу; дипломна робота” (СУМ-2 1971, 280). За

педагогічними джерелами диплом – “офіційний документ про закінчення вищого чи середнього спеціального навчального закладу, про присвоєння вченого ступеня чи звання” (Гончаренко 1997, 90); “офіційний документ встановленого зразка про закінчення вищого чи середнього спеціального навчального закладу і присвоєння відповідної кваліфікації за фахом, що надає право на зайняття певних службових посад, або про присвоєння вченого ступеня чи вченого звання; офіційний документ, що засвідчує факт нагородження особи чи установи (наприклад, диплом лауреата конкурсу) або присвоєння їм тих чи ін. прав” (Енциклопедія освіти 2008, 190).

Крім наведених вище значень, слово *диплом* у сучасному соціальному контексті набуває нових конотацій, утворюючи цілий синонімічний ряд слів на позначення документа про вищу освіту. Так, у студентських текстах, крім традиційних номінацій *диплом*, *червоний диплом*, використовуються розмовні (сленгові) зменшено-пестливі форми *папірець*, *корочка*, *червона корочка*, *кірочка*, *скоринка*, *скориночка*. Демінутивні, що функціонують у мові, як правило, надають тексту ніжних, позитивних відтінків. У нашому ж випадку вони швидше створюють загальний емоційний колорит іронічності, пов'язаний із сучасними освітніми реаліями, що в свідомості окремих студентів може переплітатися з теплим ставленням до своєї *alma mater*. Функціонування зазначених розмовних слів у мовленні студентів на одному рівні з загальнонавчаними, їх багатий варіативний ряд та часто негативне оцінне забарвлення є свідченням знецінення в суспільстві поняття “документ про вищу освіту”. Асоціативні значення часом суперечать одне одному, що пов'язано не стільки з суперечливістю студентського світогляду, скільки з відповідними соціокультурними та економічними умовами, в яких наша молодь живе й здобуває освіту. В аналізованих текстах найбільш поширеним є розуміння диплома як вторинного предмета порівняно з якісними знаннями, досвідом роботи, вдалим працевлаштуванням (32 % випадків). Високим також є статистичний показник функціонування семи «диплом як необхідна умова працевлаштування (18 %). Інші конотації, пов'язані з документом про освіту, мають нижчі відсотки (див. Додаток 3).

Наведемо приклади репрезентації зазначених смислів у текстах студентського інтернет-журналу “Освіта та...”:

1. ‘Диплом – справа вторинна (порівняно з якісними знаннями, досвідом роботи, вдалим працевлаштуванням)’: *Диплом – справа вторинна. Спочатку потрібно працевлаштуватися, а потім дивитися по обставинах: потрібний диплом чи ні. Маючи роботу, завжди можна піти на заочне відділення вузу або, у крайньому випадку, купити диплом (09.02.2013); Більшість українців прагнуть надати своїй дитині можливість отримати вищу освіту, при цьому важливим для них є не отримання якісних професійних знань, умінь та навичок, а просто отримання «кірочки» про закінчення вузу (16.03.2013); Вступаючи до вузу, кожен студент має певні цілі. Найчастіше – це «корочка», «відкос» від армії та нові знайомства, і аж в останню чергу – здобуття знань з обраної спеціальності (24.02.2012); Але цим мають зайнятися наші законодавці – що за дивні вимоги для працевлаштування: рівень знань не цікавить, «кірочка» – цікавить (27.10.2011); ...У наш час хоча і бажаємо мати диплом, проте його*

наявність не є важливішою, аніж уміння орієнтуватися в соціальному просторі, бажання працювати та постійно самовдосконалюватися (21.02.2012); *Що ми маємо після закінчення ВНЗ? З одного боку, певний багаж знань і навичок з надією застосувати їх на практиці при працевлаштуванні на роботу. З іншого боку – диплом, який нібито вказує, що цей самий багаж у нас є. Та в роботодавця не це є своя думка: диплом престижного ВНЗ – гарне доповнення, але ніяк не привід прийому на роботу. Важливіше, як проявить себе людина на співбесіді, і те, наскільки вона готова до роботи, який в неї досвід роботи (24.04.2012); Досвід роботи цінується набагато вище за диплом (09.02.2013); ...Виходить, що тобі всі п'ять років потрібно було не здобувати «корочку», а отримувати досвід роботи (29.12.2011); *Що стосується освіти, то важливі не знання, а диплом, неважливо, який і яким способом отриманий (15.12.2011).* Тож виходить, що слова диплом і знання, диплом і досвід, які за семантикою не протиставляються, за певних контекстуальних умов можуть утворювати антонімічні пари, що виражають зміну пріоритетів у сучасному суспільстві.*

2. 'Диплом – необхідна умова вдалого працевлаштування': *Наше покоління не розглядає освіту як отримання знань, а як отримання «корочки», яка знадобиться, щоб влаштуватися на роботу... (13.09.2012); ...Розглянемо найбільш поширені стереотипи про необхідність навчання і здобуття диплому вузу, про вплив «скориночки» на працевлаштування й успішність кар'єри (09.02.2013); Більшість студентів, які навчаються у вузах та й взагалі у вищих навчальних закладах, навчаються лише для так званої «корочки». Оскільки для того, щоб влаштуватися на будь-яку роботу, від нас вимагають ту ж саму «корочку» – диплом, але ніхто не цікавиться, як ти його отримав, чи маєш ти ті самі знання, чи фахівець ти своєї справи, головне, щоб цей диплом був, а як саме ти його отримав, нікого не цікавить! (23.12.2011); Суспільству «корочка» важлива, бо без неї ти не можеш нормально працювати, користуватись деякими пільгами (20.09.2011). На протигагу контекстам, які підкреслюють цінність документа про вищу освіту, його важливість, знаходимо приклади, в яких навіть червоний диплом, на думку молоді, не може гарантувати випускникам університетів працевлаштування: *Маючи червоний диплом, майже неможливо влаштуватися на роботу (18.05.2012).* Таким чином, досліджувані номінації репрезентують знецінення диплома та пріоритетність форми документа над його змістом.*

3. 'Диплом – соціальний статус': *Не обов'язково, що ти добре навчався, що в тебе червоний диплом, а те, що в тебе є «папірець», і без нього ти ніхто, а з ним – людина (10.12.2011); Диплом збільшує розрив у можливостях молодих людей досягти певного соціального рівня (30.04.2012); ...Більшість студентів зараз навчаються не для того, щоб потім працювати за своїм фахом, а лише щоб була вища освіта чи, просто сказати, для «корочки» (17.12.2011).*

4. 'Диплом – комерційне явище': *...Диплом можна купити! (20.09.2011); Дипломи просто купують в тих самих університетах, особливо це стосується заочних форм навчання (06.10.2011); ...У жодному випадку не піддайтесь на легкість купівлі диплома (09.02.2013).*

5. 'Диплом – гарантія знань, показник цілеспрямованості': *Потенційний роботодавець розглядає диплом не тільки як гарантію отримання певних знань*



та підтвердження кваліфікації за спеціальністю, але і як результат цілеспрямованості здобувача, показник уміння працювати і досягати поставлених цілей (09.07.2012); Майбутній роботодавець оцінює освіту не за кольором диплома чи оцінками в додатку, а за результатом отриманих знань, адже сам диплом – це лише шматок пластику, який свідчить про те (09.07.2012). І, навпаки, диплом, на думку студентів, не є гарантією надання знань деякими вищими навчальними закладами: *Якість вищої освіти сьогодні дуже низька. Диплом не гарантує достатнього рівня кваліфікації* (09.02.2013). Такі приклади актуалізують проблему низької якості надання освітніх послуг в окремих навчальних закладах.

6. ‘Диплом – сходинка до майбутньої професії, один з етапів у житті’: *Одні вважають навчання в університетах сходинкою до отримання професії, інші ж навчаються заради «корочки» про здобуття певного фаху* (20.09.2011); *Диплом є ...наступною сходинкою в житті* (20.09.2011).

7. ‘Диплом – шлях до матеріальних благ’: *...У наш час вищі навчальні заклади для більшості студентів стали місцями, де вони можуть отримати корочку, не навчаючись та не докладаючи при цьому зусиль, а в майбутньому використовувати це в своїх особистих цілях – для збагачення* (23.13.2011).

8. ‘Диплом – перевага над іншими’: *Але в більшості випадків диплом про вищу освіту може виявитися «плюсиком», який... дозволить вам завжди бути на півкроку попереду інших претендентів...* (09.02.2013).

9. ‘Диплом (червоний диплом) – символ даремних сподівань’: *Знову питання, а кому і для чого потрібна ваша червона «корочка»??? Відповідь – нікому* (29.12.2011).

Таким чином, аналіз семантичної структури слова *диплом* та інших, синонімічних слів на позначення документа про вищу освіту продемонстрував наявність нових конотативних значень, зумовлених соціально-економічними процесами в суспільстві. У цілому їх можна поділити на дві групи, перша з яких пов’язана з розумінням цінності вищої освіти й відповідного документа (‘диплом – гарантія знань, показник цілеспрямованості; сходинка до майбутньої професії; необхідна умова вдалого працевлаштування’); друга пов’язана виключно з матеріальними цінностями, надає пріоритет наявності самого документа (скоринки), а не знань, тоді як цінність самої освіти знівельовано (‘диплом – справа вторинна; соціальний статус, комерційне явище, шлях до матеріальних благ; перевага над іншими; символ даремних сподівань’).

Наше дослідження виявило невтішну тенденцію: якщо раніше диплом сприймали як показник високого рівня розвитку людини, її знань, то сьогодні таке його розуміння не є пріоритетним. На перший план виходить його вторинність, а отже, на думку студентів, вища освіта втратила свою значущість як джерело знань і всебічного розвитку особистості, поступившись місцем моді на статус людини з вищою освітою, на наявність, висловлюючись лексикою студентства, “корочки”, або “скоринки”, без якої важко влаштуватися на роботу. У студентських текстах реалізується прагматизм стосовно необхідності отримання диплома (‘диплом як комерційне явище’), розчарування відносно ролі вищої освіти в сучасному суспільстві (‘диплом як символ даремних сподівань’). Використання зменшено-пестливих форм на позначення документа про вищу

освіту робить мову студентів емоційно насиченою, збагачує основне значення слів відтінками іронічності. Крім того, оцінні лексеми служать засобом вираження авторського ставлення до зображуваного.

Білодід, І.К. (1971). *Словник української мови : в 11 томах*. Акад. наук УРСР, Ін-т мовознавства ім. О. Потебні. Т. 2. Київ.

Гончаренко, С. (2008). *Український педагогічний словник*. Київ.

Кремень, В.Г. (ред.). (2008) *Енциклопедія освіти*; Акад. пед. наук України. Юрінком Інтер. Київ, 2008.

Серебрянська, І.М. (2017) *Викладач, учитель, педагог, професор: семантичний діапазон номінацій*. International research and practice conference “Contemporary issues in philological science: experience of scholars and educationalists of Poland and Ukraine”: Conference Proceedings. Lublin. С. 34–38.

Серебрянська, І.М. (2017). *Аксіологічні акценти освітніх номінацій сесія, стипендія, диплом, знання в мовній свідомості українського студентства*. Одеський лінгвістичний вісник: Науково-практичний журнал. Вип. 9. Том 2. Одеса. С. 127–131.

Серебрянська, І.М. (2017). *Емотивно-оцінний потенціал композитів сфери освіти в медіа-текстах*. Zbiór artykułow naukowych. Konferencji Międzynarodowej Naukowo Praktycznej “Filologia, socjologia i kulturoznawstwo Badania podstawowe i stosowane: wyzwania i wyniki”. Warszawa. Wydawca: Sp. Zoo “Diamond trading tour”. P.110–111.

Студентський інтернет-журнал “Освіта та...” [Електронний ресурс], режим доступу : <http://www.osvitata.com/>

Serebrianska, I. (2017). *Assessing aspects of higher education institutions in the language of the magazine “I am a student”*. The Tenth International Congress on Social Sciences and Humanities. Proceedings of the congress. East West Association for Advanced Studies and Higher Education GmbH. Vienna. P. 105–110.

**ЛЕКСИКОГРАФІЧНЕ ПРЕДСТАВЛЕННЯ ЛЕКСИЧНОЇ СЕМАНТИКИ  
РЕЄСТРОВИХ ОДИНИЦЬ У СЛОВНИКУ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ  
В 20-ТИ ТОМАХ  
Вікторія Сивокозова  
(Україна)**

*У статті проаналізовано способи лексикографічного представлення лексичної семантики реєстрових слів Словника української мови в 20-ти томах, зокрема описовий, синонімічний, відсильний, ілюстративний. Визначено структурні особливості дефініцій.*

*Ключові слова: тлумачний словник, лексикографічне представлення, семантичне значення, тлумачення.*

**THE LEXICOGRAPHIC PRESENTATION OF THE SEMANTICS OF THE  
REGISTERED WORDS IN THE UKRAINIAN LANGUAGE DICTIONARY  
IN 20 VOLUMES  
Viktorija Syvokozova**

*The article analyses the ways of lexicographic presentation (descriptive, synonymic, referring, illustrative) of the semantics of the registered words in the Ukrainian language dictionary in 20 volumes. The structural features of definitions are given.*

*Key words: dictionary, lexicographic presentation, semantics, definition.*

У сучасній лінгвістиці спостерігаємо посилений інтерес учених до питань лексичної семантики слова, способів її репрезентації та методів вивчення. Особливої ваги набувають такі дослідження для сучасної комп'ютерної лексикографії, оскільки опис лексичного значення слова новітніми методами дає можливість детальніше встановити специфіку його зв'язків із іншими одиницями мовної системи.

Теоретичним і практичним аспектам цієї проблематики присвячені праці багатьох українських і зарубіжних лінгвістів. Основоположними для дослідників специфіки відображення лексичного та граматичного значень слова у тлумачній лексикографії є наукові праці відомих мовознавців: Ю.Д. Апресяна, В.В. Виноградова, Ю.М. Караулова, І.М. Кобозевої, В.В. Морковкіна, М.В. Нікітіна, Л.С. Паламарчука, В.М. Русанівського, Й.А. Стерніна, В.А. Широкова, Д.М. Шмельова та інших учених (Апресян 2009; Виноградов 1986; Караулов 1981; Кобозева 2000; Морковкин 1970; Никитин 2007; Паламарчук 1973; Русанівський, Широков 2002; Стернин 1985; Широков, Білоноженко, Бугаков та ін. 2010; Шмелев 1973).

У науковій літературі стверджується, що всебічний опис форми слова (граматичної семантики) та його змісту (лексичної семантики) подають тлумачні словники, у процесі укладання яких виробився достатній досвід урахування багатоаспектності мовних одиниць; словозмінної системи, складності смислової структури слова, різнотипності значень, зав'язків лексичних значень з іншими характеристиками слова, системності взаємовідношень між одиницями лексики в цілому та ін. (Русанівський, Широков 2002, 7).

Це актуалізує вибір теми нашого дослідження, у якому аналізуються способи відображення лексичної семантики у Словнику української мови в 20-ти томах (вийшло у світ 6 томів Словника).

В Інструкції до Словника української мови в 20-ти томах зазначається, що словникова стаття як його основна структурна одиниця має два обов'язкові елементи: реєстрову (ліву) та тлумачну (праву) частини, межею між якими є крапка. У реєстровій (лівій) частині подається заголовне (реєстрове) слово (в окремих випадках реєстровий ряд), а також його граматична характеристика, стилістична й галузева віднесеність, вказівка на частотність уживання тощо. Лексичну ж семантику слова та його сполучуваність відображає тлумачна (права) частина словникової статті, яка містить значення слова з усіма його відтінками, словосполучення (сталі номінативні, еквівалентні слову, термінологізовані та фразеологічні звороти), ілюстрації до всіх вищеназваних елементів словникової статті, а також деякі ремарки: *розм.*, *заст.*, *перен.* та ін.

Для нашого дослідження основним завданням є аналіз правої частини Словника української мови в 20-ти томах, зокрема її тлумачень, або ж дефініцій, однак варто зауважити, що між лівою та правою частинами повинна виконуватися умова рівнозначності, взаємозамінності означуваної й означувальної частин (Широков, Білоноженко, Бугаков та ін. 2010, 24). Нагадаємо, що семантична характеристика реєстрового слова розкривається у тлумаченні – основній частині словникової статті, мета якої встановити зв'язок між означеним і означуваним, а також за допомогою ілюстративних прикладів показати вживання знака у мовленні. Іншими словами, тлумачення слова – це виявлення його смислу лексикографічними способами (Дарбинян 1987, 8).

Тлумачення словникової одиниці може розглядатися як опис семантичного значення слова за допомогою перефразовування. Словникова перифраза може мати різноманітні форми та способи вираження, які в теорії лексикографії прийнято називати типами і методами словникових дефініцій. Тому цілком переконаливою є думка про те, що тип словникової дефініції – це її структурна формула, обрана відповідно до мети та визначеного методу, тому правомірно класифікувати словникові дефініції за метою та методом. Словникові тлумачення можуть різнитися за метою залежно від того, яке реєстрове слово вони представляють – загальнонавживане чи термін. Під методом словникових тлумачень А.К. Дарбинян пропонує розглядати всі ті засоби, за допомогою яких воно реалізується, що є підставою для виділення таких методів дефініювання: відсилковий, синоніміїний, денотативний, аналітичний, синтетичний і функціональний (Дарбинян 1987, 11–12).

Специфіку побудови словникових дефініцій досліджував також російський лінгвіст Д.Й. Арбатський, який запропонував такі функціональні типи семантичних дефініцій: констатувальні/нормативні, пояснювальні/перекладні, формальні/змістовні, вербальні/наочні. Крім того, дослідник докладно аналізує способи дефініювання, зокрема синоніміїний, перечислювальний, описовий (deskриптивний), тлумачення через вказівку на більш широкий клас і відмінні ознаки, заперечний (негативний) (Арбатський 1977, 59).

Узагальнивши теоретичні здобутки східнослов'янських лексикологів та лексикографів щодо способів побудови лексикографічних дефініцій і

застосувавши їх практично до словникових статей Словника української мови в 20-ти томах, можна стверджувати, що в цій лексикографічній праці реєстрові слова у переважній більшості тлумачаться описовим, відсильним, синоніміїним і функційним (застосовується переважно до розроблення словникових статей службових слів) способами, які в багатьох випадках можуть доповнювати один одного.

Практика наукових досліджень з цієї тематики підтверджує необхідність використання детального аналізу семантичної структури слова через його компонентний склад. Такий підхід дозволяє кваліфікувати лексикографічне тлумачення як основний спосіб представлення лексичної семантики слова, адже опис лексичного значення у словнику постає як результат осмислення семантичної структури слова, що передбачає комплексний семантичний аналіз.

Компонентний аналіз є одним з основних методів структурної семасіології, за допомогою якого визначається семантична структура мовних одиниць, встановлюються закономірності зв'язків між цими одиницями. Тому російський лінгвіст В.Г. Гак пропонує під семантичною структурою окремого значення слова розуміти сукупність елементарних смислів, які формують це значення (Гак 1971, 271). Саме результати компонентного аналізу лексичної семантики слова зумовлюють вибір конкретного способу лексикографічного опису, найповнішим із яких, беззаперечно, є описовий. У Словнику української мови в 20-ти томах цим способом тлумачиться переважна більшість іменників, дієслів та прикметників, що є ядром загальноживаної лексики сучасної української літературної мови, наприклад, ЕКЗАМЕН, у, ч. 1. Перевірка знань з якого-небудь навчального предмета; іспит. *Минув рік, настав екзамен – і малий Франко здивував усіх: він опинився першим учеником* (М. Коцюбинський); 2. *тільки одн., перен.* Взагалі перевірка, випробування кого-, чого-небудь. *У мене виникає дивна думка, що Мегакосмос перевіряє нас на зрілість. Вся ця ситуація – екзамен, іспит. Або знайти рятунок – або пропасти* (О. Бердник) (СУМ-20, IV, 557).

У наведеній словниковій статті лексична семантика відображається описовим способом, який дозволяє найбільш точно та лаконічно розкрити значення слова, оскільки застосування семного аналізу під час укладання словника дає змогу подати об'єктивну картину опису системних відношень у мові (Широков, Білоноженко, Бугаков та ін. 2010, 29). Однак лексикографічна практика засвідчує також використання синоніміїного способу, який, як і в наведеному прикладі, може доповнювати описовий. У таких випадках синонім або декілька синонімів наводяться після описового тлумачення, межею між якими є крапка з комою, наприклад: ГАЛАСУВАТИ, *у́ю, у́еш, недок.* 1. Зчиняти галас (у 1 знач.); дуже кричати. *Всі говорили, галасували на всю хату, не знали, де сісти, де стати* (І. Нечуй-Левицький) (СУМ-20, III, 445).

Синоніміїний спосіб відображення лексичної семантики у Словнику української мови в 20-ти томах послідовно використовується також під час лексикографування діалектних чи застарілих слів, коли до такого реєстрового слова подається абсолютний синонім, що відповідає нормам сучасної української літературної мови, наприклад: ВЛАСТЬ, *і, ж.* 1. *заст.* Влада (у 1 знач.). *А я полечу Високо, високо за синії хмари; Немає там власті, немає там карі, Там сміху людського і плачу не чуть* (Т. Шевченко); 3. *діал.* Влада (у 3 знач.). *Його*

*душа була тепер у атмосфері поезії, серед живої природи .. і він боявся образити її, бо був у її власті* (І. Франко) (СУМ-20, III, 185-186). ДАРЄМНИЙ, а, е. 3. діал. Дарованийий. Даремному коневі в зуби не дивляться (прислів'я); *Їм даремний окрасць ніколи в зуби не дивився* (І. Чендей) (СУМ-20, IV, 40).

Не менш поширеним у Словнику української мови в 20-ти томах є відсильний спосіб відображення лексичної семантики реєстрових слів, за якого подається вказівка на іншу словникову статтю. Експліцитний відсильний спосіб у 20-томнику представлений відсильною вказівкою *див.*:

ДОВЕЗТІ див. довозити (СУМ-20, IV, 318).

Такий спосіб відображення лексичної семантики й вищенаведена типова формула тлумачення в Словнику української мови в 20-ти томах використовується для лексикографічного опису абсолютних синонімів, фонетичних варіантів, а також видових пар дієслів, доконаних і недоконаних види яких розробляються в одній словниковій статті, а також слів, які можуть дещо відрізнятися словотвірними особливостями. Використання вказівки *див.* вимагає розширення реєстрового ряду статті, до якої відсилається те чи інше реєстрове слово, тобто словникові статті дієслів доконаного виду відсилаються до статей недоконаного, останні ж у своєму реєстровому ряді повинні містити реєстровий ряд зі слів обох видів, а також їхніх фонетичних варіантів, якщо такі є. Наприклад:

ЗІГНУТИ див. згинати (СУМ-20, VI, 125).

ЗОГНУТИ див. згинати (СУМ-20, VI, 310).

ЗІГНАТИ, аю, аєш, *недок.*, ЗІГНУТИ, зігну́, зігнеш, *рідко* ЗОГНУТИ, зогну́, зогнеш, *док.* (СУМ-20, VI, 16–17).

Типова формула тлумачення *Те саме, що...* з відповідною відсильною лексемою, яка й пояснює лексичну семантику реєстрового слова, також стосується і відсильного експліцитного способу тлумачення, хоча частково в таких випадках задіюється й синонімічний спосіб відображення лексичної семантики, оскільки таке тлумачення вказує, що реєстрове слово є абсолютним синонімом слова, до якого воно відсилається, наприклад: БДЖІЛЬНИК, а, ч. + 1. Те саме, що бджоляр. *Трапляється, що бджолина сім'я залишається без матки. Щоб урятувати сім'ю, бджільники підсаджують у вулик нову матку* (з наук.-попул. літ.). 2. Те саме, що пásика<sup>1</sup> 1; вулик. *Від бджільника, що стояв недалеко плетеної з фашиння озорожі, нахло вощиною* (І. Чендей) (СУМ-20, I, 390).

Проаналізувавши словникові дефініції Словника української мови в 20-ти томах, у межах відсильного способу відображення лексичної семантики також виділяємо його імпліцитний підвид, що реалізується на словотвірному, граматичному та стилістичному рівнях мови та знаходить своє відображення у спеціальних типових формулах тлумачення.

Так, відсильний імпліцитний спосіб на словотвірному рівні у Словнику української мови представлений словниковими статтями, реєстрові слова яких є загальноновживаними абрєвіатурами або складноскороченими словами. Права частина таких словникових дефініцій починається лексемою *Скорочення* та подальшим її розшифруванням, наприклад: АЕС, *невідм., ж.* Скорочення: атомна електростанція (СУМ-20, I, 141). ДЕРЖБАНК, у, ч. Скорочення: державний банк. *Отож залишилися тут селищна рада, держбанк, держстрах і*

*філія контори зв'язку на дві телефоністки* (О. Черногуз) (СУМ-20, IV, 147). У аналізованій лексикографічній праці цим способом також лексикографуються складні слова, у правій частині яких обов'язково є вказівка на похідне слово, значення якого можна легко перевірити. Наприклад: АРХЕО... Перша частина складних слів, що відповідає слову стародавній, напр.: археологія, археоптерикс (СУМ-20, I, 268). ВІТАМІНО... Перша частина складних слів, що відповідає словам вітамін, вітамінний, напр.: вітаміноактивний, вітаміновмісний, вітаміноносій (СУМ-20, III, 131). ...БОКІЙ. Друга частина складних слів, що відповідає слову бік, напр.: білобокий, кривобокий, однобокий (СУМ-20, I, 585).

У Словнику української мови в 20-ти томах лексична семантика реєстрових слів подається у тісному зв'язку із їх граматичною семантикою, при чому не лише наведенням у словникових статтях відповідної словозміни. Доказом взаємозумовленості лексичної та граматичної семантики слів є використані у аналізованій лексикографічній праці типові формули тлумачення, які, відсилаючи користувача до іншої статті для з'ясування лексичної семантики, також конкретизують ту чи іншу граматичну категорію. Наведемо деякі з цих формул, які можуть бути вказівкою на частиномовну належність (*Прикм. до...*, *Присл. до...*, *Дієпр. акт. до...*, *Дієпр. пас. до...*: ВІТАЇСТИЧНИЙ, а, е. Прикм. до вітаїзм і вітаїст. *У творах письменника найяскравіше проявилася вітаїстична манера* (з наук. літ.) (СУМ-20, III, 124); ЕКЗОТИЧНО. Присл. до екзотичний. *Екзотично вбрані низенькі гольдячки, що сиділи на нартах, привертати уваги хабаровців* (І. Багрянний) (СУМ-20, IV, 564); ЗАБАГРОВЛІЙ, а, е. Дієпр. акт. до забагровіти. *Сполах, як в грозу. Забагровілих хмар раптово обертаси Мотори рвуть на повному газу* (М. Бажан) (СУМ-20, V, 21)), вказувати на властивість дії, зокрема її завершеність, однократність і т. ін. (*Док. до...*, *Однокр. до...*: ЗАРЕЄСТРУВАТИ, ую, уєш, кого, що. Док. до реєструвати. *Хіба можна зареєструвати почуття? Реєстрації піддаються лиш факти, а не почуття* (Б. Антоненко-Давидович) (СУМ-20, V, 486); БРИЗНУТИ, ну, неш, док. 1. Однокр. до бризкати. *Вода бризнула й облила ногу* (І. Нечуй-Левицький) (СУМ-20, I, 644)), визначати різновиди віддієслівних чи відприкметникових іменників (*Властивість за знач. ...*, *Властивість і стан за знач.*, *Властивість і якість за знач.*, *Стан за знач. ...*, *Стан і властивість за знач. ...*: БОЯЗКІСТЬ, кості, ж. Властивість за знач. боязкий 1. *Невідома боязкість скувала його* (О. Довженко) (СУМ-20, I, 614); ДРАТІВЛІВІСТЬ, вості, ж. Властивість і стан за знач. дратівлівий 1. *Дні сповнені були звичного безглуздя.., нудьгування, дратівливості, коли не хотіла* (Євпраксія) *нікого бачити* (П. Загребельний) (СУМ-20, IV, 465); БРУТАЛЬНІСТЬ, ності, ж. Властивість і якість за знач. брутальний 1. *Знову Ганні Іванівні стало не по собі від його прямоти, що так скидалася на звичайну брутальність* (Ю. Шовкопляс) (СУМ-20, I, 658–659)), чи ступінь вираження інтенсивності ознаки (*Вищ. ст. до*, *Найвищ. ст. до*: БІЛЬШЕ, рідше БІЛЬШ, *присл.* 1. *Вищ. ст. до* багáто 2. *А люди йшли на панщину, усе більш та більш їх збиралось* (Марко Вовчок) (СУМ-20, I, 517–518) і т. ін.

Імплицитний відсильний спосіб відображення лексичної семантики у Словнику української мови в 20-ти томах реалізується також на стилістичному

рівні, доказом чого є типові формули тлумачення із вказівкою на пестливість, зменшеність, збільшеність, згрубілість і т. ін. (*Змениш. до, Змениш.-пестл. до, Пестл. до*). Наприклад: БАНДУРКА, и, ж. Зменш. до банду́ра. *Зробив* (Котик) *собі бандурку, узяв мішок і молоток і пішов до лисиччиної хатки* (з казки) (СУМ-20, I, 350); ДЗИГА́РИК, а, ч., розм. Зменш.-пестл. до дзига́р. – *Одначе! – перебив Корнієвич, глянувши на дзитарик. – Нам, Микито Степановичу, пора йти!* (Олена Пчілка) (СУМ-20, IV, 191); БРІВОНЬКА, и, ж. Пестл. до брівка I. *А в дівчини брівоньки, А в дівчини чорнії – Матуся дала* (з народної пісні) (СУМ-20, I, 641).

Для найповнішого відображення лексичної семантики у Словнику української мови в 20-ти томах використовується ілюстративний спосіб, що реалізується наведенням до всіх значень та їх відтінків цитат із джерел різних стилів і жанрів, авторів різних часових парадигм та ареалів. Саме завдяки поєднанню вказаних вище способів та ілюстративного матеріалу досягається максимальна глибина дефініцій, оскільки контекст з одного боку демонструє семантичний потенціал тієї чи іншої реєстрової одиниці, а з іншого – зумовлює вибір лексикографом найбільш адекватного та ефективного способу відображення лексичної семантики.

Отже, у Словнику української мови в 20-ти томах лексикографування реєстрових одиниць здійснюється переважно описовим, синонімічним та відсильним способами, останній може бути експліцитним та імпліцитним і реалізуватися на словотвірному, граматичному та стилістичному рівнях української мови. Взаємодоповнюваність і взаємозумовлюваність визначених способів лексикографічного опису забезпечують максимально чітке дефініювання лексичної семантики реєстрових одиниць, а також послідовно формують чітку структуру словникових статей в аналізованому тлумачному словнику.

Апресян, Ю.Д. (2009). *Исследования по семантике и лексикографии. Т. I: Парадигматика. Языки славянских культур*. Москва.

Арбатський, Д.Й. (1977). *Толкования значений слов. Семантические определения*. Удмуртия. Ижевск.

Виноградов, В.В. (1986). *Русский язык. Грамматическое учение о слове*. Москва.

Гак, В.Г. (1971). *К проблеме гносеологических аспектов семантики слова. Вопросы описания лексико-семантической системы языка*. Моск. гос.пед.ин.иностр.яз. им. М.Тореза. Москва. С. 95–98.

Дарбинян, А.К. (1987). *Общая характеристика метаязыка толковых слова рей*. Автореферат кандидата филологических наук. Ереван.

Денисов, А.К. (1988). *Общая характеристика метаязыка толковых словарей*. Автореферат кандидата филологических наук. Ереван.

Караулов, Ю.Н. (1981). *Лингвистическое конструирование и тезаурус литературного языка*. Наука. Москва.

Кобозева, И.М. (2000). *Лингвистическая семантика*. Эдиториал. УРСР. Москва.

Широков, В.А., Білоноженко В.М., Бугаков О.В. та ін. (2010). *Лінгвістичні та технологічні основи тлумачної лексикографії*. Довіра. Київ.



Морковкин, В.В. (1970). *Идеографические словари*. Издательство Московского университета. Москва.

Никитин, М.В. (2007). *Курс лингвистической семантики*. 2-е изд., доп. и испр. Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург.

Паламарчук, Л. С. (1973). *Тлумачний словник української мови в колі слов'янських словників цього типу*: доповідь на VII Міжнародному з'їзді славистів. Наукова думка. Київ.

Русанівський, В.М., Широков В.А. (2002). *Інформаційно-лінгвістичні основи сучасної тлумачної лексикографії*. Мовознавство. № 6. С. 7–49.

Стернин, И.А. (1985). *Лексическое значение слова в речи*. Изд-во Воронежского ун-та. Воронеж.

Шмелев, Д.Н. (1973). *Проблемы семантического анализа лексики (на материале русского языка)*. Наука. Москва.

#### Джерела

СУМ-20, I – *Словник української мови в 20-ти томах*, за ред. В. М. Русанівського; НАН України, Український мовно-інформаційний фонд. Т. 1: А–Б. (2010). Наукова думка. Київ.

СУМ-20, II – *Словник української мови в 20-ти томах*, за ред. В. М. Русанівського; НАН України, Український мовно-інформаційний фонд. Т. 2: В–ВІДСРІБЛИТИСЯ. (2012). Наукова думка. Київ.

СУМ-20, III – *Словник української мови в 20-ти томах*, за ред. В. М. Русанівського; НАН України, Український мовно-інформаційний фонд. Т. 1: ВІДСТАВАННЯ–ГУРАЛЬНЯ. (2012). Наукова думка. Київ.

СУМ-20, IV – *Словник української мови в 20-ти томах*, за ред. В. М. Русанівського; НАН України, Український мовно-інформаційний фонд. Т. 1: Д–жучок. (2013). Наукова думка. Київ.

СУМ-20, V – *Словник української мови в 20-ти томах*, за ред. В. М. Русанівського; НАН України, Український мовно-інформаційний фонд. Т. 1: з–Зв'янути. (2014). Наукова думка. Київ.

СУМ-20, VI – *Словник української мови в 20-ти томах*, за ред. В. М. Русанівського; НАН України, Український мовно-інформаційний фонд. Т. 1: згага – кварта. (2015). Наукова думка. Київ.

**СЕМАНТИКА ЧАСОВОЇ НАСТУПНОСТІ  
НЕОЗНАЧЕНОЇ ТРИВАЛОСТІ У ПАМ'ЯТКАХ СХІДНОПОЛІСЬКОГО  
ГОВОРУ XVII–XVIII сс.**

*Тетяна Сивокозова*  
(Україна)

*У статті розглянуто прийменниково-субстантивні комплекси як один із найбільш точних засобів вираження темпоральних відношень. Проаналізовано особливості структури та варіювання семантики прийменниково-субстантивних комплексів на позначення часової наступності неозначеної тривалості у пам'ятках XVII–XVIII століть, що репрезентують риси східнополіського говору північного наріччя української мови.*

*Ключові слова: східнополіський говір, темпоральність, прийменниково-субстантивний комплекс, часова наступність.*

**SEMANTICS OF SUBSEQUENT TIME OF INDEFINITE DURATION IN  
WRITTEN RECORDS OF THE LOCAL DIALECT OF EASTERN POLYSSIA  
OF XVII–XVIII CENTURIES**

*Tetjana Syvokozova*

*The article covers temporal prepositional-substantive complexes in the local dialect of eastern Polissia of XVII–XVIII centuries. The author analyzes the structure and semantic variability of temporal prepositional-substantive complexes, which are used to underline the subsequent time, which characterize the indefinite duration of the action.*

*Key words: the local dialect of eastern Polissia, temporality, prepositional-substantive complex, subsequent time.*

Пам'ятки писемності з території Східного Полісся мають важливе значення для вивчення різнорівневих одиниць і категорій, основних закономірностей розвитку, організації та становлення фонетичної, лексичної, граматичної підсистем як української літературної мови, так і її діалектів. На думку багатьох мовознавців, які вивчали питання періодизації української мови (О.Т. Горбача, П.Ю. Гриценка, В.В. Німчука, В.М. Русанівського, Ю.В. Шевельова), XVII–XVIII сс. є важливим періодом формування староукраїнської мови, зокрема її літературно-писемного, народнорозмовного варіантів та діалектів. Саме цей час прямо й опосередковано пов'язаний із процесами становлення державності в Україні. За гетьманування Д.І. Многогрішного, І.С. Мазепи, П.Л. Полуботка, К.Г. Розумовського північне Лівобережжя, зокрема території Ніжинського, Стародубського й Чернігівського полків із гетьманськими резиденціями в Батурині та Глухові, стало центром не лише політичного, а й культурного життя. Територія розташування Ніжинського, Стародубського й Чернігівського полків протягом XVII–XVIII сс. відповідає сучасній території поширення східнополіського говору північного наріччя української мови (Бевзенко 1980, 203–205; Жилко 1966, 147–151). Важливими джерелами вивчення української мови цього часу є універсали, офіційні листи, накази гетьманів, полковників і

козацької старшини, Генеральної військової канцелярії, Генерального військового суду, актові книги сотенних канцелярій і міських ратуш Лівобережної України, літописні й щоденникові записи тощо. Погоджуємося із твердженням В.М. Мойсієнка, що правописний узус літературно-писемної мови канцелярій був спрямований на об'єднання, а не виокремлення писемних, освічених людей, проте не міг впорядкувати й “охопити всі розмовні поліські риси” (Мойсієнко 2004, 9). Саме тому різножанрові писемні пам'ятки XVII–XVIII cc. з території Східного Полісся відображають не лише розвиток літературної староукраїнської мови цього часу, а й діалектні риси лівобережнополіського говору.

В українській лінгвістиці знаходимо небагато праць, присвячених діахронному вивченню північного наріччя української мови, зокрема й східнополіського говору. З-поміж ґрунтовних наукових розвідок особливої уваги заслуговує комплексне дослідження фонетичної системи північного наріччя української мови XVI–XVII cc., яке здійснив В.М. Мойсієнко (Мойсієнко 2006; Непийвода 1962). Важливу роль у вивченні історичних процесів української мови має праця Ф.А. Непийводи, яка проаналізувала особливості фонетичної, лексичної, морфологічної підсистем мови на матеріалі актових книг Стародубського городского уряду. Способи й засоби вираження просторової семантики в сучасному східнополіському говорі докладно розглянув М.Г. Железняк (Железняк 1989). В.М. Михайленко визначив особливості динамічних процесів сучасного середньонадніпрянсько-поліського діалектного суміжжя (Михайленко 2002). Дослідження деяких аспектів категорії темпоральності сучасної української літературної мови репрезентовано в наукових працях В.М. Барчука, О.І. Бондаря, О.В. Бондарка, І.Р. Вихованця, О.Д. Воробця, М.В. Всеволодової, А.П. Загнітка, З.І. Іваненко, М.В. Мірченка, О.Г. Межова, Є.К. Тимченка та інших учених (Барчук 2011; Бондар 1996; Бондарко 1990; Вихованець 1980; Вихованець 1992; Вихованець, Городенська, Русанівський 1983; Воробець 2011; Всеволодова 1975; Галаур 2008; Загнітко 2007; Іваненко 1981; Межов 2012; Мірченко 2002; Тимченко 1926; Тимченко1913). Способи й засоби вираження часової семантики в сучасних східнослов'янських говірках розглянуто у працях Т.І. Сердюкової (Сердюкова 2011), а у східноstepових говірках – у дослідженні Л.С. Білик (Білик 2003). Маємо також окремі лінгвістичні праці, у яких засоби вираження часового значення розглядаються на матеріалі пам'яток староукраїнської мови. І.І. Слинко здійснив аналіз безприйменникових і прийменникових часових зворотів, досліджуючи синтаксис українських пам'яток XIV–XVIII cc. (Слинко 1968). Однак засоби вираження часової семантики, зокрема прийменниково-субстантивні комплекси на позначення часової наступності неозначеної тривалості, ще й досі залишаються поза увагою істориків мови, тому дослідження відповідних прийменниково-субстантивних комплексів на матеріалі пам'яток XVII–XVIII cc. є особливо актуальним.

У пам'ятках XVII–XVIII cc., що фіксують риси східнополіського говору, підгрупу прийменниково-синтаксичних комплексів часової наступності неозначеної тривалості, що узагальнено визначають зовнішню часову межу, після якої відбувається дія, подія тощо, утворюють прийменниково-субстантивні

комплекси із прийменником *по* та іменниками в місцевому відмінку, з прийменником *посль* (та його фонетико-графічними варіантами *после*, *посля*) й іменниками в родовому відмінку, із прийменником *через* (та його фонетико-графічними варіантами *чрезь*, *през*) й іменниками у знахідному відмінку, з прийменником *за* та іменниками у знахідному й орудному відмінках. Ці прийменниково-субстантивні комплекси різняться відтінками значення, оскільки позначають:

– загальне значення наступності щодо часового орієнтира (комплекси з прийменником *посль* (*после*, *посля*) та іменником у родовому відмінку, з прийменником *по* та іменником у місцевому відмінку);

– градацію за ознакою посилення безпосередньої часової наступності (комплекси із прийменником *за* та іменниками в орудному та знахідному відмінках);

– точно визначений відрізок часу, що відокремлює наступне в часовому плані явище (комплекс із прийменником *через* (*чрезь*, *през*) та іменником у знахідному відмінку) (Вихованець 1992, 143).

Прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *по* та іменником у місцевому відмінку був дуже поширений в староукраїнській мові та використовувався із вказівкою на період часу чи дії, після якого здійснюється інша дія (Златкин 1973, 14; Слинко 1968, 77). У пам'ятках XVII–XVIII cc., створених на території Східного Полісся, субстантивний компонент цього прийменниково-субстантивного комплексу виражений:

– іменниками, що прямо чи опосередковано вказують на частини доби: *Сегодня рушивши 6 часа по полночи зь нощьга ввотркового, обходили озера вправо* (1725, ДМ1, 321); *по обьдь-же они поехали в Лукомле* (1736, ДМ4, 84);

– іменниками – назвами свят: *Того жь року, зимою по Рождествъ Христовомъ, громъ великий гримъль и перуны били* (1634, ЧЛ, 77); *а морозы велми были великие, (тоє чинилося по Крещении)* (1654, ЧЛ, 80); *А по Бгоявленийъ гьднемъ гьль би тот товар свій выкупити* (1712, ДНРМ, 60); *по недьги восминой былъ воинскій совьт* (1721, ЛО, 106);

– іменниками нечасового значення, що служать часовими віхами при поділі приватного чи суспільного життя людей на певні проміжки, періоди: *Юрася Хмелницкого гетманомъ учинено по змьньъ Виговского* (1660, ДМ1, 2); *лечь по смерти словной памяти того ж гетмана Богдана Хмелницкого* (1710, КО, 81); *Однак / осиротълоє по смерти своего первенствующого реиментара Войско Запорожское, / не отчаеваючися желяемой себъ свободы* (1710, КО, 83); *шкатулку единую тылко по баталіи Полтавской до карету своей жона моя вставила, и через Дньпръ въ единой сукнь зь дьтми переправилася* (1721, ЛО, 110); *ему же подай Господи по земномъ, вьчноє небесное царствіє* (1725, ЧЛ, 103); *Рано по службъ бжой поехал я з Сухоноскови* (1735, ДМ4, 10); *Ездил я в город до плаценници и по вечернь и павечернь повернулся назад* (1735, ДМ4, 16);

– займенниками та власними іменами осіб, які метонімічно вказують на певний період життя чи час правління особи: *Того жь року Могила митрополитъ померъ, а по немъ зосталъ митрополитомъ Силвестръ Косовъ* (1645, ЧЛ, 77); *По Тетеръ насталъ гетманомъ Опара, а потымъ его татарє съ козацкого табору взяли зь собою въ Крымъ* (1665, ЧЛ, 84); *Федор Бурмаченко и*

*Борис Бурмаченко, аж будучи позосталис по отцови своєму и през час немальї будучи жили из собою и робили до купы заробляючи себе збирали (1673, АБ, 83); зоставивши долги по собѣ розные (1693, АС, 4).*

Як бачимо, прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *по* та іменником у місцевому відмінку є темпоральним детермінантом, утвореним у результаті трансформації підрядної темпоральної частини складнопідрядного речення (Городенська 1991, 24–25). Однією з характерних особливостей темпоральних прийменників є їх здатність “поєднуватися із невластиво-субстантивами, тобто субстантивами потенціальної предикативності або субстантивами як синтаксичними віддієслівними та відад’єктивними дериватами” (Вихованець 1980, 215). Процес згортання підрядних темпоральних частин у досліджуваних пам’ятках XVII–XVIII cc. репрезентовано двома дериваційними типами, один із яких реалізується прийменниково-субстантивним комплексом, у якому прийменник *по* поєднується з віддієслівним іменником, що має залежні компоненти (Городенська 1991, 24–25): *Неволниковъ п̄шых, на сѣй часть в̄ д̄брствѣ Московскомъ / найдуючихся, по скончѣнію войны памъ свободныхъ возвращено (1710, КО, 91); Посли царского величества Петръ Павловичъ Шафъровъ, Петръ Андреевичъ Толстой, Михайло Борисовичъ Шереметовъ и Безстужей выѣхали зъ Цариграда по заключеніи мирныхъ договоровъ (1713, ЧЛ, 98); По прочетаніи тоей цедулки циферной, одобралъ оную отъ мене (1721, ЛО, 102); застали хорую старостиху Романиху, которая по приездѣ нашемъ зараз и умре (1735, ДМ4, 32); по заходѣ слонца в̄тер холодний (1736, ДМ4, 64). Другий дериваційний тип синтаксичних одиниць реалізовано прийменниково-субстантивним комплексом, у якому прослідковується згортання відпредикатного субстантивного компонента, утвореного переважно від фазових дієслів, тобто прийменник *по* поєднується з іменником-аргументом, що називає дії, стани, процеси, події, явища (Городенська 1991, 25): *Жигмонтъ, кроль полский, померъ, а Владислава, сына его, по погребѣ, в̄ Краковѣ короновано на кролевство полское (1634, ЧЛ, 77); I по томъ побою батожномъ он, Ермолаи, повинилъся (1719, ДНРМ, 178); другая челобитная съ Коломаку, чрезъ канцеляристу Ивана Романовича, в̄ Пітербурхъ, которое когда тотъ канцеляристъ подалъ до рукъ самому імператорскому величеству, зъ церкви святой Троицы по служби божой идучому (1723, ЧЛ, 102); понеже мужиковъ в̄сѣхъ в Малой Россіи по ревизьи сего прошедшого года 1735-го показалось 111,000 (1736, ДМ4, 60); Слишно, что якобы архиереи Малороссийскіе по конференцьи з княземъ Боратинским, в Нъжинѣ бившой, поехали в Лубнѣ (1736, ДМ4, 94).**

У пам’ятках XVII–XVIII cc., що відображають риси східнополіського говору, прийменниково-субстантивний комплекс з прийменником *по* та іменником у місцевому відмінку вживається значно частіше, порівняно із синонімічним прийменниково-субстантивним комплексом з прийменником *послѣ* (*после*, *посля*) та іменником у родовому відмінку. Відомо, що у пам’ятках давньоукраїнської мови прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *послѣ* та іменником у родовому відмінку використовувався переважно для характеристики переміщення за рухомим об’єктом, а з темпоральним значенням вживався лише в поодиноких випадках, проте

протягом XVII–XVIII сс. та особливо в XIX ст. сфера функціонування цього прийменника розширилася, на відміну від російської мови, де він активно використовувався здавна (Іваненко 1981, 106; Мельничук 1961, 167; Слинсько 1968, 79).

У текстах пам'яток XVII–XVIII сс., що фіксують риси східнополіського говору, прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *посль* (*после, посля*) та іменником у родовому відмінку використовується на позначення послідовності дій у часі: *если би, уховай Бже, мгла якую кавзу понести после сего времени* (1693, АС, 23); *посля вечернѣ слушали и осцення води в церквь княжой* (1735, ДМ4, 1); *У Кривой Рудѣ я заране пообѣдал и со мною Омелянѣ, а посль обеда слобожанам приходившим наставленіе дал* (1735, ДМ4, 12); *а в другое там же на Усовцѣ в другом мѣстѣ горѣло посля полночь* (1735, ДМ4, 40).

У сучасному східнополіському говорі прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *посль* (*после, посля*) та іменником у родовому відмінку використовується для позначення часової наступності неозначеної тривалості дії: *а по'том посл'е кол'ект'ів'ізац'іі їже в'ін по'йхаў учиц'а дал'ше* (1970, ГУМ, 167); *ну посл'і вен'чан'а ідут' та'д'і да маладойі* (1970, ГУМ, 173). Зауважимо, що в сучасній українській літературній мові для позначення часової наступності неозначеної тривалості, не повністю заповненого дією, прийменник *по* поєднується з обмеженим колом іменників, а із відповідним значенням домінує прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *після* та іменником у родовому відмінку (Іваненко 1981, 106).

Посилення безпосередньої часової наступності виражається прийменниково-субстантивним комплексом із прийменником *за* та відпредикатними іменниками в орудному відмінку, утворюючи вторинну предикатну синтаксему: *за приездомъ самого пѣна Стефана Андреевича, воита новгородского, въ Лес[к]оноги по его потребѣ <, >наидено... стонжку червою атласкову его ж, свѣщенническую* (1708, ДНРМ, 33); *за пришествіемъ его величества въ Кіевъ и самъ туда жъ спѣшно пріѣхаль* (1721, ЛО, 102); *А за приездомъ въ Пітербурхъ, подали імперат. величеству сентября 13, въ иностранную коллегію, челобытную съ прошеніемъ милости отъ всей Украины* (1723, ЧЛ, 101); *Заслано листомъ п. бунчучного енералного отъ другимъ листомъ же п. Димитрія Володковского, абы, за полученіемъ оногo... сюда приездили безъ жадного описаваня* (1723, ДГК, 124).

Семантику часової наступності неозначеної тривалості, але із вказівкою на те, що дія відбувається безпосередньо або незабаром після вказаного моменту (Romaniuk 2012, 145), передає прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *за* та іменником у знахідному відмінку, що може поширюватися підсилювальною часткою *аж*: *Сей день билъ холодний велми и вѣтряний збитъ зъ снѣжною метелицею, ажъ до полночи, а за полночь утихло* (1730, ДМЗ, 15); *по отездѣ его знову мнѣ горше стало, ажъ за полночь* (1737, ДМ4, 154).

Прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *через* (*чрезь, през*) та іменником у знахідному відмінку належить до основних засобів вираження кількісно-часової наступності. Цей комплекс виокремлює віддалене в часі явище й визначає точний момент, після якого відбувається дія. Прийменник

*через* указує на початок відліку від точки на часовій осі, що збігається з часовим орієнтиром, вираженим іменником у знахідному відмінку, а прийменниково-субстантивний комплекс загалом вказує на сумарну кількість часу, після закінчення якого відбувається вказана подія (Romaniuk 2012, 140). Зазвичай прийменник поєднується з іменниками – назвами темпоральних одиниць, семантичне значення яких може бути доповнене числівниками або прикметниками: *наповати [вуви] через двоє сутки, а в непогоду и через тиждень* (1722, УП, 80); *овса по два гарца вь сутки жь однимъ тилко подеммимъ государевымъ лошадымъ, и то через три мѣсяца съ того числа, когда оны поставлятѣся на станахъ* (1722, УП, 171).

Отже, аналіз пам'яток, що репрезентують явища східнополіського говору XVII–XVIII сс., засвідчує використання низки синонімічних прийменниково-субстантивних комплексів із семантикою часової наступності неозначеної тривалості, що відрізняються відтінками значення. Так, прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *по* та іменником у місцевому відмінку дуже поширений у пам'ятках XVII–XVIII сс., що фіксують риси східнополіського говору, і позначає період часу чи дії, після якого здійснюється інша дія. Прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *посль* (*после, посля*) та іменником у родовому відмінку указує на послідовність дій у часі та вживається вкрай обмежено, на відміну від сучасної української мови. Прийменниково-субстантивні комплекси із прийменником *за* та іменниками в орудному й знахідному відмінках виражають безпосередню часову наступність. Для квантативної характеристики часового відрізка, після закінчення якого відбувається дія, використовується прийменниково-субстантивний комплекс із прийменником *через* (*черезь, през*) та іменником у знахідному відмінку. Проаналізовані прийменниково-субстантивні комплекси як темпоральні детермінанти додатково диференціюють часові відношення між компонентами семантико-синтаксичної структури речення.

Барчук, В.М. (2011). *Граматична темпоральність: Інтервал. Час*. Таксис. Сімик. Івано-Франківськ.

Бевзенко, С.П. (1980). *Українська діалектологія*. Вища школа. Київ.

Билик, Л.С. (2003). *Дієслівні словосполучення у східностепових говірках Донеччини*. Автореферат дисертації кандидата філологічних наук. Дніпропетровськ.

Бондар, О.І. (1996). *Темпоральні відношення у сучасній українській літературній мові: система засобів вираження*. Астропринт. Одеса.

Бондарко, А.В. (1990). *Темпоральность*. Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность, ред. колл.: А.В. Бондарко (отв. ред.), Т.В. Булыгина, Ю.С. Маслов, В.М. Павлов и др. Наука. Ленинград.

Вихованець, І.Р. (1980). *Прийменникова система української мови*. Наукова думка. Київ.

Вихованець, І.Р. (1992). *Нариси з функціонального синтаксису української мови*. Наукова думка. Київ.

Вихованець, І.Р. Городенська, К.Г., Русанівський, В.М. (1983). *Семантико-синтаксична структура речення*. Київ. Наукова думка.

Воробець, О. (2011). *Темпоральна предикація приїменниково-субстантивного комплексу*. Лінгвістичні студії. Збірник наукових праць. Донецьк. Вип. 22. С. 67–71.

Всеволодова, М.В. (1975). *Способы выражения временных отношений в современном русском языке*. Издательство Московского университета. Москва.

Галаур, С. (2008). *Чинники формування просторового значення в семантико-синтаксичній структурі речення з префіксально-приїменниковою кореляцією*. Лінгвістичні студії. Збірник наукових праць. Донецьк. Вип. 17. С. 57–62.

Городенська, К.Г. (1991). *Деривація синтаксичних одиниць*. Наукова думка. Київ.

Железняк, Н.Г. (1989). *Предложные конструкции в украинских восточнополюских говорах*. Автореферат дисертації на соискание научной степени кандидата филологических наук. Киев.

Жилко, Ф.Т. (1966) *Нариси з діалектології української мови* [вид. 2-ге, перероб.]. Радянська школа. Київ.

Загнітко, А. (2007). *Приїменники у структурі тексту: первинні і вторинні вияви*. Лінгвістичні студії. Збірник наукових праць. Донецьк. Вип. 15. С. 120–131.

Златкин, В.З. (1973). *Пространственная и временная многозначность древнерусских предложно-падежных форм (на материале русских повестей)*. Автореферат дисертації на соискание научной степени кандидата филологических наук. Новосибирск.

Іваненко, З.І. (1981). *Система приїменникових конструкцій адвербіального значення*. Вища школа. Київ–Одеса.

Межов, О.Г. (2012). *Типологія мінімальних семантико-синтаксичних одиниць*. Волинський національний університет ім. Лесі Українки. Луцьк

Мельничук, О.С. (1961). *Історичний розвиток функцій і складу приїменників в українській мові*. Слов'янське мовознавство. Т. III. С. 124–194.

Михайленко, В.М. (2002). *Динаміка середньонадніпрянсько-поліського діалектного суміжжя*. Автореферат дисертації кандидата філологічних наук. Київ.

Мірченко, М.В. (2002). *Синтаксичні категорії речення*. Автореферат дисертації доктора філологічних наук. Київ.

Мойсієнко, В. (2004). *Акти Житомирського уряду кінця XVI ст. початку XVII ст. – важливе джерело вивчення сучасної української літературно-письмової мови*. Акти Житомирського гродського уряду: 1590 р., 1635 р., підгот. до вид. В.М. Мойсієнко; відп. ред. В.В. Німчук. Полісся. Житомир. С. 5–41.

Мойсієнко, В.П. (2006). *Північне наріччя української мови в XVI–XVII cc. Фонетика*. Дисертація... кандидата філологічних наук. Київ.

Непійвода, Ф.А. (1962). *Актовые книги Стародубского городского уряда как памятник украинского литературного языка*. Автореферат дисертації на соискание научной степени кандидата филологических наук. Киев.

Сердюкова, Т.І. (2011). *Синонімія синтаксем на позначення місця дії та напрямку руху в просторовій проекції (на матеріалі східнослов'янських говірок української мови)*. Лінгвістика. Збірник наукових праць. Донецьк. № 3 (24). Ч. I. С. 189–198.



Слинько, І.І. (1968). *Історичний синтаксис української мови за пам'ятками XIV–XVIII ст.* Чернівецький державний ун-т. Чернівці.

Тимченко, Е.К. (1913). *Функції генитива в южнорусской языковой области.* Типографія Варшавського Учебного Округа. Варшава.

Тимченко, Е.К. (1926). *Вокатив і інструменталь в українській мові.* Київ.

Romaniuk, S. (2012). *Структура категорії темпоральності в сучасній українській мові. Struktura kategorii temporalności we współczesnym języku ukraińskim.* Warszawa.

### Джерела

АБ – *Акты Бориспольскаго мѣйскаго уряда 1612–1699 гг.*, предисл. А. В. Стороженка. Издание журнала “Кіевская Старина”; Типографія Г. Т. Корчак-Новицкаго, Михайловская ул., домъ № 4. Киевъ. 1892.

АС – *Актовая книга Стародубскаго городского уряда 1693 года*, под ред. В. Л. Модзалевскаго. Черниговская губернская ученая архивная комиссия. Чернигов. 1914.

ДГК – Лазаревский А. М. *Отрывки из дневника гетманской канцелярии за 1722–23 годы.* Чтения в историческом обществе Нестора Летописца. Киевъ. 1898. Кн. 12. Отд. 3. С. 90–145.

ДМ1 – *Дневникъ генерального подскарбія Якова Марковича (1717–1767 гг.)*, подъ ред. Ал. Лазаревскаго. Издание “Кіевской Старины”. Типографія Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, Михайловская ул., д. № 4. Киевъ. 1893. Ч. I: 1717–1725 гг.

ДМ3 – *Дневникъ генерального подскарбія Якова Марковича (1717–1767 гг.)*, подъ ред. Ал. Лазаревскаго. Издание “Кіевской Старины”. Типографія Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, Михайловская ул., д. № 4. Киевъ. 1913. Ч. III: 1730–1734 гг. – 418 с.

ДМ4 – *Дневникъ Якова Марковича. Том IV. 1735–1740 роки*, видав Вадим Модзалевський. Джерела до історії України-Руси: видає археографічна комісія наукового товариства імені Шевченка. Київ–Львів, 1913. Т. XXII.

ДНРМ – *Ділова народно-розмовна мова XVIII ст.: (матеріали сотенних канцелярій і ратуш Лівобережної України)*, підг. до вид. В. А. Передрієнко. Наукова думка. Київ. 1976.

КО – “*Пакти і конституції*“ *Української козацької держави* (до 300-річчя укладення), відп. ред. В. А. Смолій ; упорядники М. С. Трофимук, Т. В. Чухліб. – Світ. Львів. 2011. (факсиміле).

ЛО – *Лист Пилипа Орлика до митрополита Стефана Яворського (1/12.06.1721)*. Ковалевська О. Збірник “Мазепа”: реконструкція видавничого проекту 1939–1949 років. Темпора. Київ. 2011. С. 100–120.

УП – *Універсали Павла Полуботка (1722–1723)*. Універсали українських гетьманів : матеріали до українського дипломатарію, упоряд. В. Ринсевич. НТШ. Київ. 2008.

ЧЛ – *Черниговская летопись по новому списку (1587–1725)*, предисл. Ал. Лазаревскаго. Материалы по истории, литературѣ и этнографіи Южной Россіи. Типографія Г. Т. Корчакъ-Новицкаго, Михайловская улица, домъ № 4. Киевъ. 1890. С. 70–110.

ГУМ – *Говори української мови: збірник текстів*, відповід. ред. Т. В. Назарова. Наукова думка. Київ. 1977.

## СЛОВО В СУБ'ЄКТИВНОМУ СПРИЙНЯТТІ ІРИНИ ЖИЛЕНКО

*Роман Трифонов*  
(Україна)

*У доповіді розглянуто метамовну рефлексію в мемуарах Ірини Жиленко “Homo feriens”. Ідеться про ті фрагменти тексту, у яких письменниця висловлює своє ставлення до семантичних, функціональних та інших аспектів мовних одиниць. Показано, що головною роллю суб'єктивних зауважень щодо слововживань є експлікація оригінальних і/або важливих фрагментів картини світу, а також індивідуальне позиціонування на тлі інших дискурсів та систем цінностей.*

*Ключові слова: метамова, ідіолект, індивідуальна картина світу, мова мемуаристики.*

## A WORD IN IRYNA ŽYLENKO'S SUBJECTIVE PERCEPTION

*Roman Tryfonov*

*The metalingual reflection in Iryna Žylenko's memoirs “Homo feriens” is highlighted in the report. The objects of research are those fragments of the text which are used by the writer to express her attitude to semantic, functional and other aspects of language units. It is shown that the main role of subjective comments on word using is an explication of original and/or important fragments of the worldview and individual positioning in coordinates of discourses and value systems.*

*Key words: metalanguage, idiolect, individual worldview, language of memoirs.*

Виокремлюючи поняття ідіолекту на тлі ідіостилю, Леся Ставицька зазначала, що розрізнення цих термінів “акцентує соціологічну заангажованість ідіолекту, апелюючи до понять хронологічних параметрів творчості письменника, феномену його мовної пам'яті (читай – соціолінгвістичної біографії) [...] : дата, місце народження і проживання, історико-культурні обставини, соціальне макро- і мікросередовище та ін., що визначають мовний код і окремого індивіда, і письменника” (Ставицька 2009, 11). У цьому контексті важливою характеристикою ідіолекту є не лише типове чи показове слововживання, а й індивідуальне сприйняття слова, його маркування, оцінка і розміщення в “координатному просторі” індивідуального словника. Суб'єктивне ставлення до слів мовець виявляє в метамовних коментарях, які становлять собою особливий предмет дослідження, недостатньо розроблений на сьогодні на різному матеріалі. Тим часом ХХ століття з його ідеологічними зіткненнями, різноспрямованим використанням мови і комунікативним вибухом показало, наскільки різним може бути слововжиток і як важливо усвідомлювати природу мовної одиниці залежно від суспільних обставин та приписів, від суб'єкта

вживання та багатьох інших чинників, що формують простір висловлювань, означуваний у сучасній лінгвістиці як дискурс.

Одним із визначальних дискурсів українського історично-комунікативного простору ХХ століття був дискурс шістдесятників (див. про нього: Задорожна 2015), утілений, зокрема, в текстах і їхньому історичному контексті того періоду, 1960-х років, а також у пізніших ретроспективних творах, серед яких важливим жанром є мемуари. У цій доповіді розгляну мемуаристику Ірини Жиленко. Об'ємний том її спогадів “*Номо feriens*” (Жиленко 2011) є однією з найяскравіших особистісних репрезентацій тієї доби, де поєднано і власне мемуарний жанр, і епістолярну ретроспективу. На тлі розмаїтих виявів емоційного й полістистичного ідіолекту авторки виділю та розгляну її коментарі до фактів мововживання.

Українські шістдесятники існували в суспільному середовищі Радянського Союзу, яке вони намагалися зробити гуманнішим, і, відповідно, в лінгвосоціальному просторі радянського дискурсу. Їхня взаємодія з цим дискурсом набувала різноманітних форм, але переважав скепсис чи й прямий опір найхарактернішим лінгвостилістичним виявам радянської мови. Помітною рисою мови СРСР було абсорбування усталених фрагментів традиційної мовної картини світу на позначення базових цінностей і прагматичне використання їх в ідеологічних контекстах. Один із таких прикметників потрапляє у фокус уваги Ірини Жиленко: *“Зло – в ім'я добра, в ім'я ідеї. Які страшні, нелюдяні й не Божі слова! Як і слова «священна війна» або «священний гнів». Богохульство! Є на цій землі тільки одна найсвятіша святиня: людське життя. І хто важить ним – злочинець, хоч би якою благородною ідеєю він керувався”* (Жиленко 2011, 60). Слово *священний*, незважаючи на його походження з релігійної сфери, було залучене в радянський дискурс і посіло там доволі значуще місце через потребу експресивно заповнити мовно-ідеологічну лакуну можна скласти уявлення з ілюстративного матеріалу до відповідної статті 11-томного “Словника української мови”, див.: СУМ 1978, 106–107). Але, зрозуміло, його значення було кардинально модифіковане, відірване від внутрішньої форми й генези, залишивши, власне, тільки експресію. Звідси виникнення атипової сполучуваності, на якій наголошує у своїй метамовній рефлексії Ірина Жиленко. Характерно, що на протигагу радянському дискурсу письменниця виставляє народну картину світу, зафіксовану в пареміях: *“Недаремно народ каже, що «краще поганій мир, ніж добра війна»”* (Жиленко 2011, 61). Різде несприйняття радянського дискурсу простежується також у замальовці: *“Батько Ігоря Олександровича був гідним представником свого роду. Безобидний чоловік з манерами аристократа, гарний і гордий. На ньому було мовби написано те страшне пореволюційне слово «бывший»...”* (Жиленко 2011, 573). Авторка дає власні оцінки, прямі й позитивні, сперті на систему традиційних уявлень про людину. На цьому тлі конфлікт із радянськими ярликами, що означали не просто негативну оцінку, а маргіналізацію або й смерть, є очевидним.

Народна картина світу загалом репрезентує для авторки “своє”, особливо в зіставленні з офіціозом. Але водночас не слід сприймати сказане надто стереотипно: творча індивідуальність письменниці виявляється і в метамовній рефлексії над народною лексикою: *“А тепер – не осінь і не зима,*

*чортійгобатькаказна-що (ну й словечка вміють вигадувати хохли – дай нам, Боже, здоров'ячка!)*” (Жиленко 2011, 258). Зрозуміло, в цьому випадку авторка звертається до мовного засобу, який лежить за межами її власного ідіолекту. І хоча взятий він із народного мовлення, проте не репрезентує “глибин народної мудрості”, а є зразком “низової” експресії, і, незважаючи на тінь симпатії до такого способу висловлювання, письменниця все ж сприймає його як не свій, сторонній, звідки й не мотивоване на перший погляд зневажливе *хохли* – легке відчуження на тлі загального іронічного звучання вислову.

Повертаючись до радянського дискурсу, слід зазначити, що протистояння з ним інколи набуває химерних форм – химерних із точки зору природних стосунків митця і суспільства, природного входження митця в дискурс, але добре відомих тим, хто має уявлення про атмосферу радянської доби. За того, що радянська мова, як було вже сказано, абсорбувала слово *священний* і загалом поповнювалася низкою виражальних засобів із релігійного дискурсу, вживання більшості пов'язаних із вірою мовних знаків було табуоване. Тому поява у вірші письменниці мовного образу *янгол* (ідеться про те, що янгол приходить у гості до ліричної героїні на день народження), запускає специфічний механізм самовиправдання просто в поетичному тексті, де прагматичною метою є, звичайно, показ викривленості правил радянського дискурсу:

*Я злякалась: це ж біди не оберешся,  
нарікань, пліток, пересудів, доган.  
Ще й напишуть, що лірична поетеса  
релігійний проповідує дурман.*

*Я не винна. Я не знала й не хотіла.  
Без запрошення у дім мій залетів  
добрий Янгол, весь в росі і мерехтінні,  
сам рожевий, а очиська – золоті... (Жиленко 2011, 163)*

Головним приводом явних і відображених у мемуарах конфліктів письменниці з радянським дискурсом є характерна риса тієї доби – застосування ідеологічно мотивованих ярликів, тобто негативнооцінних і за того стереотипних номінативних одиниць. Прикладів метамовної реакції на них у мемуарах “*Ното feriens*” багато – це найпоказовіший метамовний прийом письменниці. Ось низка прикладів заперечення ярликів:

1. У мистецькій сфері: “*Шли Валерці і «перегини», і «схиляння перед Заходом», і «імпресіонізм». Я так зрозуміла, що змісту слова «імпресіонізм» вони взагалі не знають і думають, що це аж Боже яке щось страшне!*” (Жиленко 2011, 110); “*Ці плебеї бризкали слиною і валили на Горську, Семикіну і Заливаху гори бруду. Поначіплювали ярликів: націоналісти, формалісти і т. ін.*” (Жиленко 2011, 286); “*А вчора мене сварив досить дошкульно в «Літ. Україні» пан Новиченко. [...] Я вражаю, що такі епітети, як «манірність», «претензійність» – це не з критичного арсеналу, а зі сварливого*” (Жиленко 2011, 590). Типовою метамовною реакцією на ярлик є, як бачимо, вказівка на суб'єкта як чужого і несхвальна оцінка, в основі якої – надмірність і хибність емоцій дискурсивного опонента. Також авторка може у відповідь на ярлик добирати номінацію від себе, протиставляючи її (ситуативна антитеза): “*І як не вславляли мене декаденткою, я завжди почувалась – дитям минулого і матір'ю*

*майбутнього*” (Жиленко 2011, 346). Мистецькі ярлики тісно переплітаються з тими, у семантиці яких міститься вказівка на психологію, характер особистості: *“І от цей «цинік і песиміст» (на думку нашої офіційної критики) Ремарк у якомусь майже екстазі стверджує: «Боротися, боротися – це єдине, що залишається...»*” (Жиленко 2011, 211). Предметом критики в радянському дискурсі часто ставала не лише творчість, а й власне психологія митця, що відображується в метамовних зауваженнях Ірини Жиленко.

2. У соціальному житті (також із проєкцією з мистецької сфери): *“На нас приклеїли ярлик «космополітів». Що ж, дурні завжди мастаки на ярлики”* (Жиленко 2011, 142). Протест проти соціально маркованих ярликів, спроектованих на мистецьку сферу, стосується не лише радянського дискурсу, а й дискурсу “патріотів”-повчальників уже часів незалежності: *“Визначили би вже і відсоток, наскільки у творі дозволяється інших тем та ідей, окрім національних. А то перебереш міру – й отримаси ярлик «непатріота»”* (Жиленко 2011, 323). Також у дискурсі доби незалежності “ярликами” авторка називає й позитивнооцінні номінації: *“Мур, ім'я якому «шістдесятники». Або ще – «правозахисники». Як мало говорять про них ці ярлики. Усі ми були різні, і кожен був прекрасний своєю неповторною красою”* (Жиленко 2011, 326). Ознакою негативної оцінки номінатом і їх включення до категорії ярликів є надмірна узагальненість.

Таке прикріплення ярликів є глибоко чужим особистому дискурсу й ідіолекту письменниці, що вона недвозначно висловлює і в тогочасних листах, і в пізніших мемуарах. Звісно, як і кожна людина, час від часу вона також, базуючись на вчинках і особистих емоціях, може наділяти негативними номінаціями тих, хто їй не до вподоби, але й це подекуди супроводжується метамовними зауваженнями, які мають іронічний характер *“Козаченко на засіданні Президії сказав, що Дрозд – симулянт, але лікарі вивели його на чисту воду. Підлий бульдог! А втім, за що я так кривджу бульдогів?”* (Жиленко 2011, 186).

У випадках із ярликами *імпресіоніст*, *космополіт* і подібними спостерігається цілеспрямоване надання негативної оцінки слову, і це письменниці знімає метамовними засобами. Натомість цілком природною для її власного ідіолекту є протилежна метамовна операція – надання слову позитивної оцінки або збільшення ступеня вже наявної в ньому інгерентно: *“Не здавайся! Ти – інтелігент. Це найвищий титул на нашій землі”* (Жиленко 2011, 198). Словосполучення, подібне до ярлика, тільки позитивне, виконує в Ірини Жиленко функцію оцінки в такому контексті: *“Дзюба – те, що ми банально називаємо «войовничий гуманіст». У будь-якому суспільстві, озброївшись будь-якою ідеєю, він боровся б за свободу людського духу”* (Жиленко 2011, 523). Тут контекст містить указівку на недостатність номінативних засобів, утілену в ознаці *банально*.

Як і в інших творах, що містять світоглядні й життєві декларації та вказівки на цінності, у мемуарах Ірини Жиленко метамовні засоби використовуються в апеляції до імен концептів. Особливо значущим і для неї, і для її найближчої спільноти був концепт СВОБОДА, і на метамовному рівні це виявляється так: *“Свобода для нас не була просто красивим словом. Бо, як писав Томан Манн, «свобода лише тоді набуває вартості, лише тоді надає високої гідності, коли*

вона відвойована у невольоді, коли вона є визволенням» (Жиленко 2011, 423). Підкреслюється місце імені концепту в картині світу спільноти й відповідному соціологічно заангажованому, за Л. Ставицькою, ідіолекті. Тут метамовна апеляція має декларативний характер через те, що провідним у концепту є соціальний вимір. Натомість у широких концептах, що охоплюють універсальні засади людського існування як такого, типова метамовна дія – вказівка на певну умовність, недостатність слова, котре виконує роль імені концепту: *“Але ж у чому справжній, істинний сенс щастя? Того, що ми зємо щастям?”* (Жиленко 2011, 462); *“Людські трагедії і страждання – занадто велика плата за ту крихтинку часу, яку ми зємо життям”* (Жиленко 2011, 774). Це фрагменти філософських роздумів, частиною яких є усвідомлення умовності й недостатності слів...

Імена концептів, світоглядно важливі й оцінно навантажені слова існують в індивідуальних свідомостях по-різному, і це стає частим приводом для метамовної рефлексії. Якщо розуміння слів іншими мовець сприймає як викривлене, виникає емоційне відчуження й гостре протиставлення: *“Там, угорі, немає ні доброти, ні мудрості, ні страху Божого. Там усміхаються при слові «доброта», бо доброта для них – синонім дурості”* (Жиленко 2011, 407). Деінде такої гостроти може й не бути, у низці випадків через коментарі до слововживань письменника просто репрезентує себе як особистість на тлі загальноприйнятого розуміння концептів, декларує риси власної особистості, місцями з умисним легким комізмом: *“Брехуха я і понині, але тепер я вже знаю, що цей дивовижний дар не вада. І зветься він інакше. Брехня – це коли вигідно. А я все життя брешу (перепрошую – фантазую, фонтаную!) безкорисливо”* (Жиленко 2011, 38). Автокорекція-вибачення в письмовому тексті має ігровий характер і покликана додатково наголосити реінтерпретацію фрагмента картини світу. Зі слова *брехня* тут знімається частина негативнооцінного навантаження, що надає свіжості особистісній самопрезентації.

Оскільки мемуари є ретроспективним твором, у них обов’язково співіснують різні часові пласти: текст описує певний протяжний у часі період із минулого автора, а крім того, в ньому відображується сам час створення, і то також на мовному рівні – ширше або вужче, за волею автора, в текст неминуче пробираються мовні знаки вже не згадуваної, а актуальної доби. Тому важливим складником репрезентації мови в мемуарах є часові метамовні вказівки. Один їх різновид – апеляції до дискурсу минулого і прийнятих у ньому номінацій: *“Виходиш зі школи, пригнічена, згорблена, в якомусь, як тоді казали, «дитдомівському» муругому пальті...”* (Жиленко 2011, 70). Другий різновид – маркування вживаного слова / виразу як сучасного, виокремлення його з часу, який є предметом оповіді: *“Звісно, були й улюблені українські «шілятери» (як тепер кажуть)”* (Жиленко 2011, 78), *“Однієї ночі, пам’ятаю, мене тричі будив телефон. Бо троє отаких страждених мали його за «телефон довіри», як тепер кажуть”* (Жиленко 2011, 429). Сучасне слово несе додаткову експресію, для нього характерні різні номінативні обертони, наприклад іронія: *“Я працюю в газеті «Молодь України», очолованій «крутим мужиком», як би зараз сказали, І. Семенцем. [...] Ми ходили по струнці і здригались...”* (Жиленко 2011, 144). На перетині часів, як і на перетині ідіолектів, не лише відбуваються констатації, а й

утворюються стилістичні та когнітивні антитези, що маркують номінативні зміщення в часі: *“Що ж до «науки страсти нежной», яка нині зветься сексом, – ми були махрово-дрімучими”* (Жиленко 2011, 79); *“Для мене назва «вір-персони» звучить як нецензурна лайка. Я би згоріла з сорому, якби мене так обізвали”* (Жиленко 2011, 771–772). Як і в багатьох ідіолектах, із лексики теперішнього у фокус метамовної уваги потрапляє те, що огрублює реалії, мета письменницької рефлексії – не допустити негативних змін у мовній картині світу.

Хоча метамовні коментарі, як ми вже зазначали, є явищем, яке підкреслює й увиразнює ідіолект самого мовця, у тексті наявні також описи інших ідіолектів як частина творення мемуарних образів людей, наприклад: *“Юрко Удовенко щось розповідав мені, а я з насолодою вслухалася в його незрівнянну полтавську говірку [...]. Це не мова, а симфонія. Смачна, пахуча, жива, тепла. Не те, що наша вихолощена «літературна» мова (хай пробачать мене мої викладачі). Що відіси – норма, вона і є норма. А все по-справжньому прекрасне – трохи ненормальне”* (Жиленко 2011, 108). Також слід відзначити коментарі до різних стилістичних явищ. Цілковито у контексті вже сказаного про норму засвідчується доволі прихильна оцінка сленгу: *“...Навально входить у побутову мову (а відтак – у літературу) сленг. Це потяг до економного слововираження. Ні, я не захищаю засмічування мови, але процес «скорочування» мови і розвиток багатозначності слова – процес неминучий. Аби лиш він проходив крізь густе сито доброго смаку”* (Жиленко 2011, 267). На протигагу тому пафос послідовно оцінюється в книзі спогадів (і в наведених у ній текстах авторки, написаних замолоду, щоденникових та епістолярних) негативно: *“У «Молоді України» нарис Миколи Вінграновського про кіно і Довженка. Гарно, піднесено, але, як на мене, трохи ходульно. Мені від пафосу стає холоднувато”* (Жиленко 2011, 115); *“А наш брат, український літератор, вже заробляє грошіву на свіжинці, пише бадьорі, сповнені пафосу опуси. У Яворівського стаття зветься «Зона правди і совісті». Яке блюзнірство! Досі ми знали, що то – зона смерті”* (Жиленко 2011, 689–690). Ці записи 1962 і 1986 рр. відчутно різняться ступенем негативної оцінки (*трохи ходульно – блюзнірство*), але засвідчують стабільність внутрішньої стилістики письменниці. Цікаві колізії навколо пафосу виникали в радянському дискурсі, де, з одного боку, пафос був невід’ємною частиною риторики, з другого – статусні представники системи намагалися його монополізувати, що й відображено в епізоді зі щоденника: *“Корнійчук (із фальшивим пафосом): «Ми хочемо вас врятувати, зробити справжніми борцями, помічниками партії... Яке право молодики мають кричати: «я – меч!», «я – народ!», «я – космос!» і т. п.? Право говорити: «Я – народ» треба заслужити...”* (Жиленко 2011, 357).

Що ж до власного ідіостилю, то принципову непафосність Ірина Жиленко вважає його невід’ємною рисою і не тільки втілює це у власному текстотворенні, а й послідовно декларує: *“Задля кожної нової книжки я вичавлювала з пера краплинку отакого пафосу, що було нелегко для людини, повністю позбавленої міді в голосі”* (Жиленко 2011, 164). Несхильність до гучних слів виявляється не лише в апеляціях до соціальних концептів: *“Тільки з Богом – життя осмислене і скероване. [...] А втім, для мене Бог – надто гучне слово. Я волію звірятися з власною совістю, розумом і чуттями. А можливо, різниця – тільки в словах”*

(Жиленко 2011, 226–227). У наведеному фрагменті бачимо складність, нестабільність співвіднесення внутрішнього життя, морально-етичних, світоглядних характеристик особистості з власне мовною картиною світу, втіленою в словах. Несприйняття високих слів поєднується також із максимою скромності: *“...свого «таланту», як ти високо називаєш моє віршувальне хобі”* (Жиленко 2011, 310–311) – фрагмент із листа до В. Дрозда відсилає до вислову адресата.

За того не можна сказати, що ідіолект Ірини Жиленко повністю позбавлений тих мовних засобів і висловів, які можна схарактеризувати як пафосні. Зрештою, діапазон семантики і стилістики митця й має бути широким. Письменниця маркує такі фрагменти, але не уникає їх: *“В хвилини, коли все «моє» відгукується в тобі, я відчуваю, як половина моєї ноші забирається твоїми руками. Тоді ми стаємо на один ступінь надії і муки, тоді ми – рівноправні і справедливі. Можливо, пишу трохи «красиво», але ж душа моя зараз і справді красива і прагне красивих слів”* (Жиленко 2011, 576); *“Треба вірити в людину і в промисел Божий щодо неї, бо тільки людину ми і маємо. Без людини все втрачає сенс. Може, саме зараз, на межі тисячоліть, ми складаємо якийсь всесвітній «тест», найвищішальніший; і потрібне титанічне духовне зусилля, аби в людства відкрилося «друге дихання». І це титанічне зусилля доведеться зробити саме молодим. Майбутній день може чекати їх як жертв своїх (з ножем із-за рогу). А може чекати як рятівників і будівників. Але годі красивих слів. Я їх ненавиджу не менше за молодих. Це у нас реакція на буйно розквітлий останніми роками букет дурнів, які кожне третє слово пишуть із великої літери, а родовід українців простежують від Адама і Єви”* (Жиленко 2011, 266). Перший фрагмент – із 1960-х років, другий, як бачимо з самого тексту, – межі століть, але ідіолект і внутрішня стилістика письменниці знов-таки лишаються стабільними.

Пишучи про представника свого середовища і свого покоління Івана Дзюбу, письменниця добирає слова, зважаючи і на їхній стилістичний діапазон, і на потребу в означенні непересічності, винятковості людини. Метамовний рівень тут полягає у введенні в текст прогнозованої реакції співкомуніканта (це фрагмент із листа до В. Дрозда): *“Якщо до всіх нас, язикатих, небезталанних, але боягузливеньких міщан, цілком пасує визначення: «Я людина, і ніщо людське мені не чуже», то він – надлюдина. Не посміхайся загодя іронічно, а читай далі. Я не говорю про ідеї, переконання. Я говорю про повне зречення людиною самої себе як плоті. Тільки дух”* (Жиленко 2011, 562). Якщо в попередніх фрагментах “красиві” слова марковано прямо, то в цьому випадку – опосередковано. Загальна комунікативна інтенція не виходить за межі певної міри експресивності перетинається з іншою інтенцією – адекватно означити масштаб людей, подій, почуттів; і на їх перетині виникає ситуація, коли мовна особистість уживає певні засоби і водночас маркує їх.

Діалог про високі слова виникає і між Іриною Жиленко та Станіславом Тельнюком, до того ж конситуація також прикметна – народження дитини. Вітаючи Ірину Жиленко з цією подією, Тельнюк пише: *“Хай вона, твоя доня, успадкує красу і мужність своєї мами, талант матері і батька, чистоту і щирість їхню, – і це тишитиме всіх твоїх земляків-однородуців. [...] О Боже мій! Я наговорив високих слів, а чи припадуть вони тобі до вподоби?”* (Жиленко



2011, 605). Метатекст авторки свідчить про комунікативне порозуміння: “*Так, Славчику, твої «високі» слова припали мені до душі, бо і я ж ненаситний романтик, та ще й мати. А кожній матері народження її дитини зовсім не видається «буденною річчю», навпаки – глобальною подією вселенського масштабу*” (там само). Стилістика співвідноситься з ментальним виміром подій, і це стилістичне зв'язання є однією з форм пошуку гармонії в спілкуванні.

Як і кожному письменникові або загалом творчій людині, Ірині Жиленко траплялося опинятись у ситуаціях, коли засоби мови видаються не досить задовільними, щоб описати те, що людина спостерігає, або почуття, які вона хоче висловити: “...*Дерева ставали рожевими, здавалось, автобус їхав велетенським квітучим абрикосовим садом. А небо зробилось яскраво-синім. Тоді й сніг заголубів і заіскрився. І від дерев простяглись густо-сині тіні. Автобус із замерзлими вікнами сяяв і переливався. Такі бідні слова, Володю!*” (Жиленко 2011, 230); “*Мені дуже важко. Абсолютно фізичне відчуття безмірної ваги і замкнене клубком горло. Хоч відірви і покинь голову. Не можу знайти слів, щоб передати тобі мій стан. Слова безсилі і смертні, як і люди*” (Жиленко 2011, 395). Як бачимо, невимовність пов'язана з емоціями різних знаків – від захвату до душевного тягара. Такого типу контексти зустрічаються в різних стилях і жанрах мовлення, тут теж маємо справу зі складністю цілковитої проекції життя на мовну картину світу.

Завершити огляд метамовних засобів, уживаних у мемуарах Ірини Жиленко “*Homo feriens*”, варто рефлексією над ключовою автономінацією, яка стала назвою тексту і тим мовним знаком, який перифрастично закріплюється за авторкою: “...*зухвало назвала себе Людиною Святкуючою*” (Жиленко 2011, 768). Авторка усвідомлює важливість номінації та окреслює її прагматику. Коментар про зухвалість зумовлений тим, що така номінатема зобов'язує до певних емоційних домінант у житті людини, стереотипізує уявлення про неї і стає тією призмою, крізь яку її сприймають інші. Водночас і для самої авторки це певний ідеальний образ її внутрішнього світу – образ, на який треба орієнтуватися.

Отже, на метамовному рівні в мемуарах Ірини Жиленко реалізуються важливі риси її ідіолекту, письменниці як мовної особистості. У цій доповіді оглянуто лише їх частину – ті, які видалися найбільш характерними й показовими. Жорстке несприйняття ярликів, обережність щодо пафосу і просто уважність до мовленого слова та рефлексія над ним простежуються не в окремому фрагменті, а в усьому майже 800-сторінковому тексті.

Жиленко, І. (2011). *Homo feriens*. Спогади. Смолоскип. Київ.

Задорожна, А. (2015). *Українське шістдесятництво як дискурс та його мультидисциплінарне вивчення*. Наук. зап. Кіровоградського держ. пед. ун-ту ім. В. Винниченка. Сер. Філол. науки (мовознавство). Вип. 138. С. 420–424.

Ставицька, Л. (2009). *Про термін ідіолект*. Укр. мова. № 4. С. 3–17.

СУМ (1978). *Словник української мови в 11 т.* Т. 9. Наук. думка. Київ.

## СЕМАНТИКО-ПРАГМАТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ГОЛОСНОГО [У] В УКРАЇНСЬКОМУ ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ХХ–ХХІ СС.

*Людмила Українець*  
(Україна)

*У статті проаналізовано конотаційну спроможність голосного [у] моделювати додаткові прагматичні й семантичні доміанти в українському поетичному дискурсі ХХ–ХХІ сс. Інтерпретація асоціативної інформативності цієї вокальної одиниці в ліричних творах Б. Лепкого, О. Стефановича, М. Вінграновського, В. Стуса демонструє національні пріоритети мовотворчості, перетворюючи художній тип спілкування на чуттєву систему пізнання глибин думки.*

*Ключові слова:* конотація, український поетичний дискурс, асоціація, вокальні одиниці.

### SEMANTICALLY-PRAGMATIC TRANSFORMATIONS OF VOWEL [U] IN UKRAINIAN POETIC DISCOURSE OF THE XX–XXI CENTURIES

*Ljudmyla Ukrajinec'*

*The article deals with connotative ability of vowel [y] to model additional pragmatic and semantic dominants in Ukrainian poetic discourse of the XX–XXI centuries. Interpretation of associative informativity of such vocal unit in lyrical works of B. Lepkyj, O. Stefanovyč, M. Vinhranovs'kyj, V. Stus shows national priorities of creativity in the linguistic, transforming artistic type of communication to the sensual system of cognition of thought's intensity.*

*Key words:* connotation, Ukrainian poetic discourse, association, vocal units.

Естетична вартість та інформаційна глибина українського поетичного дискурсу ХХ–ХХІ сс. є наслідком енергетичної потужності лінгвістичних одиниць, звукова гармонія яких зазвичай продиктована національно значущими стереотипами евфонії. Як продукт історичного розвою фонетичної системи, підпорядкованої законам висхідної звучності, голосні в українській літературній мові порівняно з приголосними становлять лише 15,8% (Тоцька 2000, 5), однак залишаються обов'язковим структурним сегментом для реалізації національних закономірностей моделювання милозвучних лексем незалежно від ступеня їхньої контекстуальної зумовленості. У поетичному дискурсі навіть такий вокальний мінімум здатний демонструвати, на диво, високу функційну та асоціативну спроможність, тому звуки, в основі яких лежить музикальний тон, традиційно виступають засобом вираження авторських інтенцій, активізуючи не лише естетику української поетичної мови в різних її хронологічних вимірах, але й логіку пізнання людиною складного, неосяжного образу довкілля. У цьому зв'язку важко не погодитися з відомою дослідницею психологічної детермінованості поетичної комунікації Л. Лисиченко, котра переконана: глибинні процеси селекції лінгвістичного матеріалу в емоційно наснаженій поетичній мові зумовлені, крім соціальних та культурно-історичних чинників, ще й внутрішнім світом митця (Лисиченко 2002, 95), який евфонічно

досконалыми перлокутивними формами з яскраво вираженою асоціативною метафоричністю уможливило реконструкцію і мовної, і концептуальної картини світу. Оскільки стилістична парадигма українського поетичного дискурсу ХХ–ХХІ сс. традиційно спирається на суб'єктивну інтерпретацію ізоморфізму [у]-тональності як вектор трансляції емоційно-естетичної та інтелектуальної напруженості думки автора, то вивчення конотаційних перспектив цієї акустично виразної вокальної одиниці є своєчасним і, безперечно, актуальним напрямком у контексті генералізації фоностилістичних універсалій. Справді, серед вокальних стимулів, що позиціонують цілеспрямовану установку на формування імпліцитних поетичних образів, голосний [у] в аспекті авторських інтенцій чи не найпоєднованіше ініціює конкретні семантико-прагматичні трансформації, набуваючі статусу артикуляційно-акустичного конкретизатора зі значенням конотаційної домінанти. Об'єктивація у-континууму в дискурсивній фоносфері на рівні концепту навіювання окреслила мету дослідження: за результатами асоціативного аналізу описати повтори голосного заднього ряду високого ступеня підняття з максимально виявленим ступенем лабіалізації як джерело породження “емоційно-стильового семантичного змісту” (А. Філіппов) – так званих “прихованих сем” (Р. Гінзбург), здатних вплинути на еволюційну динаміку світоглядних та аксіологічних парадигм.

Матеріалом дослідження слугували ліричні твори Б. Лепкого, Т. Осьмачки, О. Стефановича, П. Тичини, М. Бажана, В. Стуса, В. Симоненка, М. Вінграновського, Л. Костенко, Б. Олійника та інших українських письменників (усього сто митців), що демонструють національні пріоритети мовотворчості, перетворюючи художній тип спілкування на чутливу систему пізнання глибин думки. Аналізуючи прагматичні й семантичні нашарування, породжені у-континуумом, ми спиралися на критерій Б. Томашевського: варто обирати не випадкові, а яскраво виражені звукові явища, що породжують лише “загальнозначущі асоціації чи асоціації, дані самим текстом твору” (Томашевський 1927, 67). Оскільки конотація фонетичних засобів української поетичної мови є результатом реакції на звуковий континуум не лише національного соціуму, але й окремого носія мови, то, щоб не створити суб'єктивного, далекого від авторського задуму трактування, не захопитися концептуальними вибудовуваннями під час тлумачення конотаційного потенціалу фонетичних засобів в українських поетичній мові, ми вдалися до асоціативного експерименту, в якому брали участь 182 респонденти-україністи – студенти, магістранти, викладачі факультету філології та журналістики Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка (м. Полтава, Україна) віком від 18 до 22 років. Респондентам були запропоновані поетичні зразки, у яких канонічні повтори голосних активно сприяли породженню конотації, віддзеркалюючи національні пріоритети у відображенні мовної картини світу. Як прийом семантико-стилістичного аналізу асоціативний експеримент є важливим інформативним джерелом для характеристики звукової стилістики у площині інноваційних стратегій студіювання динаміки фонетичного значення українського поетичного дискурсу. Методом суцільної вибірки з ліричної поезії ХХ–ХХІ сс. було дібрано 1377 прикладів, 512 із яких позиціонують фоносемантичний профіль усіх голосних, а 55 – конотаційну

спроможність [y]. Варто зазначити, що для конкретного вокального стимулу еволюційна закономірність додаткових нарощень залежить не лише від тональної парадигми, але й від образного виміру диференційних ознак, які у вербальній організації тексту стають самодостатньою матеріальною сутністю. Незважаючи на те що локалізація язика в задній частині ротової порожнини корелює із закритою акустикою, в українській поетичній мові [y] викликає асоціації великого за розміром звука (Левицький 1973, 26). Маючи бемольну характеристику, асоціативно [y] наближається до винятково неприємних акустичних стимулів, що не залежить від акцентованої ↔ неакцентованої вокалізації чи його функційних характеристик: у мові художньої літератури напружений [y] має “невисокий процент частоти вживання (нижче 10%)” (Чередниченко 1962, 131). Оскільки активними атрактантами завжди є ті мовні одиниці, які знаходяться на периферії лінгвістичних рівневих описів, то цей лабіалізований сегмент послідовно реалізує функцію звукосмислової композиції не лише артикуляцією та акустикою, але й частотністю як вектором негативної емоційної модальності. Подібна стратегія семантико-прагматичної інтерпретації домінування [y]-тональності в дискурсивній площині мови демонструє чутливість звукової матерії тексту, адже, на думку сучасних дослідників генерування фоносемантичних концептів, саме в місцях максимальної структурної напруженості знаходяться звуки, що характеризуються низькою частотністю. У персоніфіковано окреслених поетичних дискурсах, коли “фонетика мелодійного вірша виявляє ніби перевагу голосного у, то глухого й замисленого, що сягає колишнього й минулого, то колоритно-дикого, то палкого й благально-гужливого; смагляве забарвлення цього звука або висувається в римі, або підсилюється відтінками голосних, які його оточують <...>” (Іванов 1909, 148), цей репрезентант суб’єктивної емоції уможливує застосування антропоцентричного, або психологічного, аспекту вивчення. До слова, динаміка емоційно-образних, естетичних інтерпретацій його на рівні емоційно-оцінної сфери людської свідомості не зазнала протягом століть суттєвої асоціативної трансформації: [y] послідовно ініціює “страшні й сильні речі: гнів, заздрість, боязнь і печаль” (Ломоносов 1952, 241). Так, на початку ХХ ст. породження таємничого й моторошного настрою завдяки [y]-тональності в русистичі описав В. Жирмунський (Жирмунский 1922, 47), а в україністиці – М. Сріблянський (Шаповал), який, аналізуючи епістемологію звуків поетичної мови П. Куліша (“Досвітки”), в одній емоційній площині розглядав накопичення голосного [y] та сум козака (Сріблянський 1914, 449–465). Однак, за спостереженням І. Качуровського, ще “задовго до Куліша та його козаків сумував на ‘у’ автор “Слова о полку Ігоревім” (Качуровський 1984, 163), а це ілюструє конотаційну закономірність апперцептивної актуалізації лабіалізованого [y] як структурно-змістового компонента, що надає мові “страху й жаху” (Чередниченко 1962, 138).

Фоносемантичний профіль у-континууму у вербалізованій свідомості психологів та лінгвістів позначився й на множинних інтерпретаціях кольорової семантики. Так, К. Штрumpf поєднував голосний [y] “з темним синім або чорним” кольором (Strumpf 1928), О. Журавльов – із бузковим, темно-синім чи синьо-зеленим, що корелює з асоціативами символіста А. Рембо, для якого “у – тремтливие миготіння зелених хвиль широкіх, Спокійні луки” (Журавлев 1991,

101–102). Однак за останні роки в славістиці спостережена амбівалентність метафоричних зміщень [у]-тональності – від світло-зеленої до темної барви (Левицький 1973, 42). Не знаходячи пояснення таким концептуальним мікро(макро)семам, лінгвісти послідовні в припущеннях, що лабілізована тональна одиниця [у] має “якесь позарозумове, символічне або й містичне значення” (Качуровський 1984, 163). Статистична аргументація групування матеріалу за коефіцієнтом емоційної реакції учасників експериментального регламентування змістових парадигм та емоційної модальності звукового континууму підтвердила ядерний статус психологічної та аудіальної конотації голосного [у] для всіх часових зрізів української поетичної мови ХХ–ХХІ сс.

Фоносемантична домінанта [у] в українській поетичній мові початку ХХ ст., наприклад, ініціює розлоге асоціативне поле з 35 вражень, із яких двадцять формують психологічну конотацію – репрезентанта ядерних імпліцитних векторів почуття – від елегійно-мрійливого → журливого → сумного → тужливого → містично-трагічного до виразника розпуки (55,52 %). Такий медитаційний лад поетичної мови моделює вокальна й вокально-сегментна – [oʷ], [йу], [ў] – структура у-континууму, ініціюючи:

– елегійно-мрійливий стан: *Намалю[у]й <...> // Наддністрянську, підгірську долину, / І вечірню[у], – спокійну годину, / Синю[у], синю[у], задуману дуже; Неси в [ў] душі св[оʷ]ю[ў] найкращу думу, / Св[оʷ][ў] сердечну мрі[ў] зол[оʷ]ту, <...> / посеред крику й шуму, / У вічності глибоку сам[оʷ]ту* (Б. Лепкий);

– сум: *гори дрімаю[ў]ть, А хмари, а мряки, як думи, / Від гаю[ў] до гаю[ў] літаю[ў]ть, / І шепчуть <...> / Високих ялиць сумні шуми* (Б. Лепкий);

– журбу: *Одинокий сиджу над рікою[ў], / Одинокий з думками, з журбою[ў]; Журба мене до сну колише, / Терплю[ў] і мучусь до загиби* (Б. Лепкий);

– тугу: *Буває – тужу за то[оʷ]бою[ў], <...> / Такою[ў] тихою[ў] тугою[ў], / Буває, тужу за тобою[ў]* (Б. Лепкий);

– муку: *<...> читаю[ў] / В[ў] тім чолі кожну думку укриту, / Не подуману, а пережиту / І злеляну в[ў] муках без краю[ў]. // <...> я виджу і знаю[ў] / Туго[ў] постать струнку, сумовиту, / В[ў]се задуману, горем прибиту* (Б. Лепкий);

– розпуку та відчай: *Від дуба до дуба, від бука до бука / Стежками, пляями блукає розпука* (Б. Лепкий).

Імпліцитний зміст артикуляційно-акустичного вокального імпульсу реалізує ідею глибинної суті, на перший погляд, стилістично нейтральних одиниць, підсилюючи містично-трагічну тональність ідеостилію поета й вияскравлюючи, за словами І. Франка, його “м’який, вразливий і поетичний характер”, “тихий меланхолійний настрій” (Франко 1982, 16): *Жити трудно. / Світ – як трумно. В[ў]сю[у]ди сумно, / В[ў]сю[у]ди нудно; Див[ў]ний сум і туга / Мою[ў] душу пройма / <...> без утину; Не раз обгорнуть безталанну душу / Незнані смутки сірі* (Б. Лепкий). Зрештою, така імплікатура звукової субстанції, як конкретно-чуттєвий маркер психологічного стану, є важливим компонентом емоційно-сислової структури й діалектних стратегій мови: *Ой жалю[у] мій, жалю[у], / Гіркий непомалу! / Упустив[ў] я з[оʷ]лубочку, / Та в[ў]же не спіймаю[ў]* (І. Франко). Відомий дослідник фоніки І. Качуровський справедливо зазначав:

“<...> у Франка позареальне, мабуть, всупереч волі автора, час від часу вривається як у прозові, так і у віршовані твори” (Качуровський 1984, 167). А похмура символіка звука [у], за його словами, є тим тлом, яке свідомість мовця нарівні із семантикою лексем фіксує як містичний елемент ідіолектної системи стилістичних прийомів: *Тебе видаю[йу]чи, лю[у]бити мушу, / Тебе кохаю[йу]чи, загублю[у] душу* (І. Франко). Відтак сформований швидше стихійно-асоціативний, ніж усвідомлений ліризм як стильова домінанта, позиціонована “естетичним жестом” (А. Бондаренко) у найвищому ступені психологічної напруги. Оригінальна система звукових лейтмотивних образів інспірує психологічний стан ліричного героя на чужині: *Густе повітря душить груди...* (Т. Осьмачка). Зболений дух після пекельних кіл репресій на нелегких емігрантських дорогах життя знаменував “розкуте, підсилене символістською поетикою самовираження” (Жулинський 1995, 7), тому для митців голосний [у] – це конотаційний знак безмежної туги й болю: *Помежи чужо[йу] ю[йу]рбою[йу] / На хвилю[у] стрінуся з тобою[йу]* (Б. Лепкий). На тлі соціально-патріотичного спрямування дискурсивних парадигм репрезентом амбівалентних емоцій є, безперечно, рядки: *З лю[у]бов’ю[йу] ясного простору, / Я чую[йу] радість, чую[йу] болі, / Я розумію[йу] душу хвору* (Б. Лепкий), однак, щоб передати порухи душі аж із “тих темних, таємних глибин”, митці поклалися на конотаційну природу [у]-тональності, її високу художньо-естетичну вартість – як стогін, як плач! – навіть у духовному злеті пісні: *Хто тужив[й] / Такою[йу] лю[у]тою[йу] туюю[йу] / За волею і за красою[йу]; <...> Я чую[йу], я знаю[йу], / Що первісну тво[о’]ю[йу] красу То[о’]ді, як тебе убираю[йу] / В[й] слова, – в[й] домовину кладу* (Б. Лепкий). Слова, у вокальній структурі яких лабілізований [у] є домінантним акустичним сегментом, здатні породжувати конотацію не стільки смутку чи горя, як відчуття *настороженості, неквапливого перебігу подій, тривалих у часі: Струю[йу] із чубуків висмоктую[йу]ть смачну / Утихомирені, замислені поети. / О, музико лю[у]льок, кантати тую[у]ттю[у]ну, / Злетівших в[й] гору струй блакитні піруети!* (М. Бажан). Така конотаційна сутність голосного [у] пов’язана із символічною природою його артикуляційно-акустичних властивостей, психічними та психофізіологічними особливостями адаптації соціумом звукового континууму, тому органічним є позиціонування конотації [у]-тональності як фоностилістичної категорії національного зразка зі значенням *душевного болю: Сумний мій спів[й], товаришу, / Бо в[й]се кругом сумне* (Б. Лепкий). Зазвичай цей стилістично маркований компонент вокальної структури бере участь у моделюванні конотації *суму, тривоги, настороженості, глибокого жалю, сердечної муки, спричиненої нерозділеним коханням*. Найімовірніше, саме це й мав на увазі відомий дослідник фоніки І. Качуровський, коли зауважував про І. Франка: “Містичне почуття – почуття єдності з абсолютот – притаманне в більшій чи меншій мірі, мабуть, кожній людині. Воно несподівано, здавалось би, з’являється навіть у тих письменників, котрі декларували себе свідомими матеріалістами <...>” (Качуровський 1984, 167). Авторська концепція символіки “похмурої” (І. Качуровський) вокальної одиниці [у] експліцитно задекларувала аудіальну конотацію, якій за п’ятнадцятьма асоціаціями належить 44,48 % конотаційного поля. Співвідносячись із голосами людей, птахів та звуками довкілля, така естетична

прагматика навіть за умови яскраво вираженої спонукально-піднесеної інтонації (заклик до дії) та відсутності лейтмотивних лексем ініціює природу емоції (сумний → тужливий → містично-трагічний настрої) як субстанціональну ознаку поетичної мови початку ХХ ст.: *Засвітіть у чорну ніч електрику безжурну, / Уявіть, що нав[і]коло – храм. / Полю[у]біть, полю[у]біть зруйнованість мурну <...>* (М. Семенко). В аспекті аудіального конотування [у]-тональність видається важливим репрезентантом мотиваційних фоносемантичних процесів і версифікаційного штукарства навіть панфутуристів: прагнення до бунтівливості простежено на рівні конотаційних акцентів вокального контуру естетично невиразних лексем: *Липне грязю[у]ка до ніг над Сучаном / Після д[о]щу. / Кинув[і] у воду капусти качан, / Кричу* (М. Семенко). Система звукосмислових кореляцій за артикуляційно-акустичними, символічними та синестетичними властивостями лабіалізованого [у] інтерпретує в конотаційному полі аудіомалюнок ономатопейного характеру (18,51%), спираючись на п'ять асоціацій, націлених на звуки як прообраз бурі, бурану, глухих ударів дзвонів, гулу століть, здатних позиціонувати перебіг звукової парадигми суму й настороженості:

- звуках бурі: *Щура-буря гуде, / Я весельцем гребу; Упала зоря... / Буря дуби трощить у га[і]у]... (Б. Лепкий);*
- далекому бурані: *Мене чужина приголубить / на Волзі в дикому яру, / про волю[у] пісню[і]у] там затрубить / буран величний у бору (Т. Осьмачка);*
- відгомоні дзвонів: *дзвони / <...> кличуть і гудуть: / – Залізним будь, залізним будь! / Умій боротись до загину / й свою[і]у] нещасну Україну / на чужині ти не забудь! / – Ні, не забуду! Я іду / до тебе, краю мій убогий!.. (В. Сосюра);*
- бойових баталій: *За гуннами гунни – / І лунаю[і]у]ть чугунні луни. / Дуднява тупотів: гуди у груди тво[о']ї (О. Стефанович);*
- глухому постукуванні: *<...> чутно легкий стук: / Стук-стук, стук-стук!.. / Таємний, добре знаний звук / Незримих рук (Б. Лепкий);*
- різкому гупанні: *І вибуха, як постріл, рух, / Розряд міцних натуг. / Тут / Бує труд. / І пруг / ляга на пруг, / І кут / ляга на кут; / Луна іде нав[і]круг / Споруд (М. Бажан).*

Вокальний контур [у]-тональності сприяє породженню ядерних аудіальних мікросем (16,55%) за шістьма асоціативами респондентів, що матеріалізують голоси птахів – у народному уявленні вісників горя й страждань:

- круків: *Я зір будив[і]у]. Обводив[і]у] кругогляд / І відчував[і]у] крізь думку нерухому, / Як обсипав[і]у]ся дах княжого дому, / Як крякав[і]у] крук і як клубочив[і]у]сь гад (М. Зеров);*
- сичів: *Млини розляглися / У травах жемчужних, / У пахоцях яблунь, / У чаді дурману, / В охриплім риданні / Сичів[і]у] осо[о']ружних (В. Свідзінський);*
- журавлів: *Чути: кру! кру! кру! / В чужині умру, / Заки море перелечу, / Крилонька зітру (Б. Лепкий);*
- снігурів: *Пів[і]у]нічний вітер грає на дуду <...> / Снігур гуде, снігур гуде в[і]у] саду (В. Свідзінський);*
- горлиць: *Уже туркав[і]у]ки в[і]у] лісі смутніше гудуть <...> / Підвелися квіти, що цвітуть улітку. / Підійми, сонце, і мо[о'] ю[і]у] квітку (В. Свідзінський).*

У свою чергу, відносна простота сприйняття цих фоносемантичних детермінантів зі значенням акустичного конкретизатора сприяє формуванню в структурі поетичної мови корелятивного зв'язку між звуковими асоціаціями та аудіальними ономатопейними конотаціями – показником емоційно тужливого настрою. Помічений І. Качуровським (Качуровський 1984, 166) своєрідний симбіоз ономатопеї із символікою смутку й туги – усталеною рисою конотаційних можливостей голосного [у] – ілюструє фоносемантичний вектор розуміння суб'єктивних значень навіть у поетичному дискурсі Т. Шевченка, який використав цей асонанс, щоб передавати “протяжну дикувату мелодію пісеньки русалок” (Бровко; Коцюбинська; Сидоренко 1959, 78). Однак в українській поетичній мові початку ХХ ст. звуконаслідувальний асоціативний ефект такої аудіальної конотації традиційно генералізує конотаційну перспективу приглушених людських голосів (9,42%), сповнених суму й тривоги: *Я співаю[йу] – дуг сумно звучить* (В. Свідзінський). Така асоціативна властивість звукової архітектоніки, що символічно закріплює звуконаслідувальні тенденції (*відгомін далеких тривожних голосів*), маніфестована асонансом [у] в поетичній мові неокласичного спрямування: *Худоба чорну куряву здійсмає, / А голоси важку, неясну пряжу / Сную[йу]ть над степом <...>* (Олег Ольжич).

Конотаційні вектори лабіалізованого у-континууму поетичної мови середини ХХ ст. є концептуальним елементом асоціативно-апперцептивного мислення, ініціюючи емотивну тональність – сумні роздуми та *болісний крик-страждання*. Конфігурація ядерних і периферійних конститuentів конотаційного поля [у] відповідає магістральним тенденціям розвитку еволюційної динаміки поетичного дискурсу за законами аксіологічних парадигм нарощення імпліцитної інформації, що генералізує компресію містично-трагічного настрою.

*Аудіальна конотація* (52,62%) голосного [у] спирається на п'ять типів асоціацій, традиційно символізуючи голоси людей, птахів та звуки довкілля. Кожен такий онома топ детермінований артикуляційно-акустичними ознаками цієї лабіалізованої вокальної одиниці завдяки експресивному переосмисленню денотатів і мотивів номінації. За джерелом звучання домінує асоціація людського крику болю й розпачу (32,95%): *Ридаю[йу] і кричу, гило[у] себе у груди, / Волосся патраю[йу] з сідой голови: / Що можу я, коли дрімаю[йу]ть лю[у]ди? / Що можу я, коли заснули ви?* (В. Симоненко). Звукозображення “крику з небуття” як “відгуків життя” (Т. Осьмачка) можливе саме на конотаційно-імпліцитній основі, сформованій як мотив номінації (*ридаю, кричу, молю*), а інтенційний вектор голосного [у] маніфестує психологічне напруження такої поетичної мови: *Присвячую[йу], прошу й молю[у]: / Прийміть на теплі руки / Ви книгу скорбную[йу] мо[о']ю[йу], / Народжену із муки!..* (Т. Осьмачка). Респонденти зафіксували випадки, коли у-континуум є джерелом породження аудіальної конотації на ґрунті й інвективних голосів: *Ми часто чуєм радісну зловтіху у голосі ворожому, чужім* (В. Симоненко). Ускладнені сумною тональністю, емоції виявляють потенціал аудіальної конотації як сугестивного конститuenta мови. Об'єктом імпліцитних інтерпретацій у цей період є у-тональна символіка голосів птахів (10,46%) – традиція ідіолектної, а не системної організації поетичної мови: *<...> я, неначе пугач, <...> / Майбутнє чую[йу] чи, сучасникам кричав[йу]* (Т. Осьмачка). І хоч імітування звуків, що



навіює тривогу й сум (9,21 %) – це периферійний вияв аудіальної конотації [у], однак специфіка фонетичного моделювання, мотивована акустичними рисами денотата, – *Кинув[ÿ] журкіт в сонну бочку, / Кинув[ÿ] дерево в[ÿ] журу* (В. Свідзінський), – унікальна для прогнозування функційного навантаження звукових метафор як національно-ментальної риси соціуму.

*Психологічна конотація* ґрунтується на п'яти асоціативних враженнях, охоплюючи 47,38 % конотаційного поля голосного [у] – інтенційного еквівалента тужливих розмислів: *Думою[ÿ] думу розвію[ÿ]* (В. Стус). Для митців середини ХХ ст. у-подібна тональність безпосередньо корелює з психологічним станом ліричного героя, для якого *кохання* є сенсом життя: *Цю[у] жінку я лю[у]блю[у], і цю[у] лю[у]бов[ÿ]-лелеку / Не радістю[у] в[ÿ]криваю[ÿ], а плачем; Я лю[у]блю[у] твої руки <...> / І вологу, розтулену музику губ* (М. Вінграновський). *Одчайдушну, печальну, розхристану, / Голубу і безжально освистану – / І таку я лю[у]блю[у] тебе!* (В. Симоненко). При цьому звукосимволічні зв'язки у вокальній структурі поетичної мови завдяки аудіальній конотації [у] репрезентують “художній сплав ліричної емоції та інтелекту” (Ставицька 1990, 27).

У формуванні конотаційних перспектив поетичної мови кінця ХХ – початку ХХІ ст. голосний [у] є фоносемантичною ідеограмою динаміки психологічного стану внаслідок заглиблення ліричного героя у власні переживання.

*Психологічну конотацію* (50,34 %) голосного [у] в цей період ініціюють шість асоціативних вражень, які є результатом інтенційного кодування *туги, болю й страждання* або *сумного споглядання дійсності* впродовж життя: *Облягає душу смуток, / Обступа жура. / Надійшла – не одвернути – / Осені пора* (І. Складний). Формуючи емоційну сферу мови, що акумулює суб'єктивно-оцінну модальність, така конотація в динаміці імпліцитного функціонування зосереджує фоносемантичні акценти на реалізації голосного [у] відповідно до намірів та фонового досвіду мовця: *Бо йдуть літа буремною[ÿ] ходою[ÿ], / Різнити важко пустоцвіт од цвіту... / І той лю[у]бов'ю[ÿ] повниться од світу, / Хто рідну землю[у] має під собою[ÿ]...* (М. Вінграновський). Навіть квантитативно обмежений контур у-континууму достатній для моделювання психологічної конотації як вектора елегічного настрою, що конституційований у спогадах про втрачене кохання та материнське тепло чи рідну домівку: *Лю[у]блю[у] ту пору благовісню* (М. Вінграновський); *Углиб розбудувати отчу хату* (Б. Олійник). На тлі інтелектуалізації поетичної мови початку ХХІ ст. голосний [у] позиціонований традиційним маркером переживання (*екраную[ÿ]чи згусток болю[ÿ] / над півсонною[ÿ] головою[ÿ] / контражуром палю[у]чого німбу / ніби незбагненну екстраполяцію[ÿ] / на безмов[ÿ]но-безгучне поле / струмом крик цей епістолярний / під напругою[ÿ] почерк оголений* (В. Сад), тому смілива дискурсивна актуалізація наукової лексики (*контражур, екстраполяція, епістолярний* та ін.) хоч суттєво й ускладнює характер висловленої думки, однак не зміщує логічних акцентів із діапазону акустичної модуляції: конотація голосного [у] віддзеркалює гармонію сучасного інтелектуально-художнього розуміння джерел буття й водночас зберігає перспективу інтерпретації образного бачення тенденцій розвитку української поетичної мови на конотаційній основі.

*Аудіальна конотація* (49,66 %) – це ядерний конститuent голосного [y], ініційований унаслідок декодування мовних сигналів системою мозку на основі наслідування *людських голосів* та вражень *від пташиного співу*. Цей вокальний сегмент так часто виконує функцію імпліцитного маркера *людських голосів* на тлі суми й страждання, що відповідне розуміння його конотаційних можливостей набуває статусу прагматичного компонента й для поетичної мови кінця ХХ – початку ХХІ ст. При цьому семантична метаморфоза [y] здатна не лише реалізувати чуттєву сферу дискурсивної площини на психологічній – страждання від безвиході – основі, але й бути адгерентним елементом інтенційної інвективи, де *біль і страждання* переплетені з *криком від безсилля*: *Я губи шматую[йу]. / Я лаю[йу]сь. / Обвуглену землю[y] гризу. <...> / Брудним кулаком / витираю[йу] на вилицях / чорну слю[о']зу* (М. Бажан). Тому таким доречною є [y]-тональність, похмура символіка якої "крізь віки дійшла до сучасної поезії" (Качуровський 1984, 168), коли туга за вічними моральними цінностями логічно мотивована містичним архетипом вселюдського зла – *Демоном*: *Мов[й]чу!.. Мов[й]чу!.. Я спомини жену! / Я серцем вистукав[й] всесвітню[y] домовину, / Її всесвітню[y] тишу крижану / Я проклинати буду до загину!* (М. Вінграновський). У поетичному дискурсі цього періоду ступінь активності фоносемантичного моделювання *пташиних голосів* голосним [y] досить високий – 27,97%. Звуконаслідувальні тенденції *аудіальної конотації* позиціонують вокальний континуум ітер'єктивних лексем 'ку-ку' або 'ду-ду': *В тому годиннику з зо[о']зулькою[йу] / він причаївся у кутку. / Вона з віконечка вигулькує, / няк не вимовить:/ "Ку-ку!"; А він мені дудукає: ду-ду!* (Л. Костенко). Така конотація як комунікативно-функційний сегмент [y]-тональної парадигми мотивує звукову інтер'єктивіацію – *голоси зозулі* та *одуда* – як перцептивну перспективу сучасної української фоностилістики: *І Бог послав[й] з[о']зулю[y]. / – на віку / пий музику / муку / випадковий цього віку / потопельнику – / Сумно* (П. Тичина). Прагматична функція такого звукового тла детермінує характер цих слів-копій, адже якщо звуконаслідування "передають сприйняття мовцем звукової ситуації, то вигук виражає почуття, які вона викликає в нього" (Карпіловська 1990, 17). І якщо у-подібна тональність поетичної мови націлена на глибше розкриття змістовно-концептуальної інформації, то ономотопейний характер звукової архітектоніки рядків: *Кружить, кружить над трунами крук* (І. Качуровський) – позиціонує яскраво виражені риси соціально-прагматичного плану, де змодельований компонент окреслює перспективу актуалізації психологічно-аудіальної конотації, яка на ґрунті національної специфіки мови, зокрема культурно-історичної символіки поетичного мелосу, реалізує лінгвістичними одиницями різних рівнів імпліцитні мікросеми 'сум', 'утрачені ілюзії', 'песимізм'. Асоціативна естетизація у-континууму допомагає створити в українському дискурсі, за словами Л. Ставицької, "заглибленість у національну стихію, просякнутий ліризмом глибокий патріотизм" (Ставицька 1990, 26), а комунікативні інтенції метафоричного характеру репрезентують системні властивості української поетичної мови, інтелектуально-прагматична проникливість якої безперечна.

Отже, еволюційна закономірність епістемологічних парадигм домінування модальності у-континууму, що спирається на психологічну та аудіальну

конотацію як традиційні експоненти метафоричної транспозиції фоносемантичних конститuentів, генералізує прагматичні вектори семантики української поетичної мови ХХ–ХХІ сс.

Бровко, І.Б., Коцюбинська, М.Х., Сидоренко, Г.К. (1959). *Аналіз літературного твору*. Державне учбово-педагогічне видавництво “Радянська школа”. Київ.

Жирмунский, В.М. (1922). *Валерий Брюсов и наследие Пушкина: опыт сравнительно-стилистического исследования*. Эльзевир. Петербург.

Жулинський, М. (1995). *Приречений на самотність і вигнання*. У кн. Осьмачка, Т. С. Хто. Веселка. Київ. С. 5–20.

Журавлев, А.П. (1991). *Звук и смысл*. Просвещение. Москва.

Иванов, В.И. (1909). *О “Цыганах” Пушкина*. В кн. По звездам: статьи и афоризмы. ОРБ. Санкт-Петербург. С. 143–188.

Карпіловська, Є.А. (1990). *Конструювання складних словотворчих одиниць (на матеріалі української мови)*. Київ.

Качуровський, І. (1984). *Фоніка*. Ч. 7. Український Вільний Університет. Мюнхен.

Левицкий, В.В. (1973). *Семантика и фонетика*. Черновцы.

Лисиченко, Л. (2002). *Психологічний фактор у поетичному мовленні*. Українське мовознавство. Вип. 24. С. 94–101.

Ломоносов, М.В. (1952). *Краткое руководство к красноречию*. В кн.: Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 7. Издательство Академии наук СССР. Москва, Ленинград. С. 89–378.

Сріблянський, М. (1914). *Етюд про футуризм*. Українська хата. 6. С. 449–465.

Ставицька, Л.О. (1990). *Серцем вистраждане слово*. Мовознавство. 6. С. 23–29.

Томашевский, Б.В. (1927). *Теория литературы. Поэтика*. Государственное издательство художественной литературы. Москва, Ленинград.

Тоцька, Н.І. (2000). *Засоби милозвучності української мови*. Українське мовознавство. Вип. 22. С. 3–9.

Франко, І. (1982). *[Українська література за 1899 рік]*. У кн.: Франко І. Зібрання творів у 50 т. Т. 33 Літературно-критичні праці (1900–1902). Наукова думка. Київ. С. 10–17.

Чередниченко, І.Г. (1962). *Нариси з загальної стилістики сучасної української мови*. Державне учбово-педагогічне видавництво “Радянська школа”. Київ

Strumpf, C. (1928). *Gefühl und Gefühlsempfindung*. Johann Ambrosius Barth, Leipzig.

## ДІЕСЛІВНА ЛЕКСИКА ЯК ЗАСІБ ВІДТВОРЕННЯ СВІТОГЛЯДУ ДІАЛЕКТНОСІЇВ СХІДНОГО ПОЛІССЯ

*Олена Холод'он*  
(Україна)

*У статті на діалектному матеріалі досліджено характер віддзеркалення дієсловами позамовної дійсності. Виявлено особливості світогляду східних поліщуків на позначення сфери міжособистісного спілкування, дібраний матеріал згруповано за домінуючими характеристиками.*

*Ключові слова: східнополіський діалект, діалектна картина світу, дієслово, комунікація.*

### VERBS AS A MEAN OF REFLECTION OF EASTERN POLISSIAN DIALECT SPEAKERS' WORLDVIEW

*Olena Cholod'on*

*The specificity of reflection of extralinguistic reality by verbs, based on the dialect material, has been researched in the article. The peculiarities of Eastern Polissian dialect speakers' worldview about interpersonal communication have been revealed, and the dialect material has been grouped according to the dominant characteristics.*

*Key words: Eastern Polissian dialect, dialect picture of the world, verb, communication.*

Вияв та аналіз особливостей світогляду того чи іншого етносу неможливі без вивчення мовної картини світу, в якій відбито сприйняття дійсності й “образ світу” в свідомості відповідного етносу. Носії різних діалектів, використовуючи можливості своєї говірки (лексика, фразеологію, словотвірні ресурси), що вирізняються багатством і різноманітністю, “інакше «ословлюють» навколишній світ, малюють іншу картину буття, ніж носії літературної мови” (Радченко, Закуткіна 2014, 25). Особливе місце в діалектній картині світу посідає дієслово, мовне значення якого становить складний феномен, що зумовлено характером дієслівного денотата (Уфимцева 1986, 138), оскільки дієслово є “ніби концентрованим вираженням цілої ситуації” (Шмелев 1976, 10). У значеннєвій структурі дієслова семи функціонально розподілені відносно елементів відображуваної ситуації (Шведова 1995, 34): значення складається із сукупності денотативних сем, які відбивають ознаки денотата (події чи ситуації), і сем неденотативних, які не пов’язані безпосередньо з відображуваними ознаками денотата, вони позначають різноманітні враження та асоціації, зумовлені денотатом, оцінку денотата або спосіб його відображення в мові (Гайсіна 1981, 55).

Діалектну картину світу східних поліщуків розглянемо на прикладі дієслів мовлення. Відбиваючи сегментацію позамовної дійсності, дієслова мовлення діляться на три групи: 1) дієслова, що характеризують акустично-фізіологічний аспект мовлення; 2) дієслова, що характеризують змістовий аспект мовлення; 3) дієслова, що характеризують комунікативний аспект мовлення. В розвідці проаналізуємо діалектні дієслова на позначення комунікативного аспекту

мовлення, зібрані за спеціальною програмою в говірках Чернігівської та Сумської обл. Зауважимо, що схарактеризовано лише найбільш виразні, показові компоненти, які є релевантними в говірках. Крім однослівних лексем, беремо до уваги й дієслівну номінацію (компаративи, словосполучення, пропозитивні одиниці), оскільки це дає більше інформації про специфіку світогляду діалектоносців.

Семантика досліджуваних дієслів ускладнена вказівкою на двосторонність мовленнєвої дії, вираженої суб'єктом та адресатом мовлення, та передбачас імплікативну вказівку на об'єкт, якому надають ознаки активного чи пасивного учасника комунікативної ситуації (Іваницька 2011, 197).

Семи 'розмовляти', 'сваритися' позначають активних учасників комунікації. Для вираження 'розмовляти' вживають *гава'рит'* (Авд, Вр, Гр, Дг, Дм, Жд, Ів, Кв, Кп, Крп, Кс, Кч, Од, Ос, Пр, Сд, Смс, Смч, СР, Сх, Уб, Уш, Фс, Чр, Шп), *гава'p'it'* (Вв, Зр, Ів, Кв, Клс, Кр, Лс, Мл, Смл, Смч, СР, Уб, Хрб, ЧР), *гово'рит'* (Блк, Врт, Вт, Гж, Гл, Др, Дрг, Жк, Лт, Мк, Мт, Рт, СД, Сп, Ств, Ус, Яд), *ба'лакат'* (Авд, Блк, Блс, Вв, Вл, Вр, Врт, Гд, Гж, Дд, Дм, Др, Жк, Ів, Івн, Кв, Кл, Кпт, Крп, Кч, Лс, Лт, Мк, Мт, Од, Ос, Пр, Пч, Св, СД, Спс, Ств, Сх, Тл, Тв, Ус, Уш, Чн, Шп, Яд, Яц), *гама'н'it'* (Бл, Дг, Дм, Жд, Жк, Зм, Зр, Кв, Крп, Кс, Ос, СГ, СД, Сд, Смл, Сх, Уш, Фс, ЧР), *гама'н'et'* (Вв, Кл, Кр, Мл, СГ, Смл, Смч, СР, Уб, Чн), *гomo'н'it'* (Врт, Дрг, Пч, Сп, Яд), наприклад: *во'ни иче 'доуго 'будут' ба'лакат' (Мк), хара'ше ба'лакали (Пр), йа ж н'а крол' / шоб'у'к'л'иц':i'с'e'д'et' // йа ж 'думай' / хот' у д'ен' да с'е ж хто у'воід'е // ха'т'а у нас тут і н'е ма 'нут'н'ix // дак і На'таша п'р'ід'е шос' пага'мон'ім / йа'на м'і'н'е рас'каже / а йа йої' // (СР), ім'а'нини напр'і'м'ер' / пазб'і'рай'уц':а / панайе' дал'іс' пагама'н'ел'і і паш'л'і' // (Гр). Ця сема також виражена лексемами *гу'тарит'* (Кпт, Крп, Лт, Сд, Смч, Уш), *гу'тар'it'* (Лс), *бе'с'едуват'* (Др, Крп, Лс, Пч, Ус, Яд, Яц), *бе'седуват'* (Жд, Лт, СГ, Тл, Яд), *бе'седават'* (Кпт, Св), *б'і'с'едуват'* (Врт), *б'е'с'едават'* (Лс), *разга'вар'уват'* (Вв, Жд, Смл), *разга'варивайут'* (Шп), *абш'чац':а* (Блс, Гр, Смл), *кур'ликат'* (СР), *толко'ват'* (Тл, Яд), *талка'ват'* (Лс):*

[Інф.]: – *йон п'р'ід'е / а м'і ж там [в магазині] у'же кур'ликайем ста'рийе // (СР);*

[Інф. 1]: – *о'це так зиш'лис' под'руги / а ну да'ваї потол'куйем //*

[Екс.]: – Дақ це якусь проблему рiшати чи так просто?<sup>2</sup>

[Інф. 1]: – *ну так / да'ваї потол'куйем / йак ти жи'веш' / йак ти 'теїе / шо ти ро'била / шо ти 'теїе //*

[Інф. 2]: – *йак о'це до 'мене там под'руга 'йавиц':а он //*

[Інф. 1]: – *да'ваї потол'куйем //*

[Екс.]: – Те саме, що "побеседуєм"?

[Інф. 1]: – *да-да-да // (Яд).*

На позначення семи 'розмовляти' зафіксовано дієслово узагальненої семантики *ра'ботат'* (Уш):

[Інф. 1]: – *хаї На'ташко у'же йа иче йа'кис' час на'буду //*

[Інф. 2]: – *н'е-н'е ти ра'ботаї-ра'ботаї // а та'д'і ўже 'пуїдем // (Уш).*

<sup>2</sup> Мовлення експлоратора максимально наближене до говіркового з метою подолання комунікативного бар'єру "свій/чужий".

Значення ‘розмовляти’ зазнає деталізації – ‘розмовляти довго про щось незначне’, що виражене лексемами: *л’а’л’акат’* (Авд, Блк, Вл, Гд, Дг, Кл, Кпт, Мт, СГ, Уш), *ла’лакат’* (Тв), *ле’лекат’* (Вл, Зм, Сп), *га’лакат’* (Фс), *бол’тат’* (Вл, Дд, Мт), *бал’тат’* (Дг), *йази’кат’* (СД), *тара’бан’ит’* (Зр, Шп), *тере’венит’* (Гж), *бала’бонит’* (Пр), *тре’пат’* (Дг), *тр’е’пат’* (Дм) та словосполученнями, що у своєму складі мають іменник *язик* та відбивають асоціації з неправдоподібною, недостовірною, вигаданою, непотрібною інформацією тощо: *че’сат’ йази’ками* (Блк, Гр, Кч), *че’сал’і йази’кам’і* (Вв), *йази’к’і ча’сал’і* (Кр), *че’сат’ йази’ком* (Кл, Лт), *йази’ком тр’е’пат’* (Дг, Кл), *йази’ком тр’е’пат’* (Тл), *тр’е’пат’ йази’ками* (Др, Спс), *тр’е’пат’ йази’ками* (Яц), *’л’апат’ йази’ком* (Лт, Пч), *йази’ками ’л’апат’* (Спс), *’л’апат’ йази’кам’і* (Вв), *плес’кат’ йази’ками* (Дг), *йази’ками п’л’ешчет’* (Шп), *мо’лоли йази’ками* (Гж); *’л’аси та’чит’* (Дг, Жд, Кч), *’л’аси то’чит’* (Вт, Івн, Св), *ап’р’іієу’перти* (Гр), *тере’вен’і ва’рит’* (Дм), *тере’вен’і ’водет’* (Дг), *тере’вен’і ве’дем* (Дд), *’бас’н’і ’точет’* (ЧР), *бр’е’хен’к’і б’р’ешем* (СР), *б’рехн’і зби’рат’* (Дг), *вига’раджуват’ шос’* (Уш), *аб’і ’шо гама’н’ел’і* (Вв), *тр’е’нал’і аб’і шо* (Вв), *т’ел’інайем а’б’і шо* (Лс), *с’а’ке-та’ке бол’тали* (Дд), *т’ел’і’пат’ шо-па’пало* (Лс), *’путн’ого не’чого не ба’лакайем* (Спс), *шо на ’душу їде те ї га’монимо* (Авд), *ба’лакат’ а’би шчо на ’голаву зиш’ло* (Од), *тр’е’пат’ йази’ком йак со’бака хвос’том* (Кл), *перели’вайем с пус’того да ў по’рожн’е* (Мк), *ба’лакайем з пус’того ў па’рожн’е* (Од), *гама’н’ел’і із’ пус’того ў па’рожн’аїе* (Вв), *із пус’того ў па’рожн’е переки’даїе* (Дг), *перели’вайем з пус’того ў па’рожн’е* (Гд), *з пус’того ў па’рожн’е ба’лакат’* (Яц), *т’ел’і’найемо з пус’того ў па’рожн’ага* (Лс), *гама’н’ілі Х’імини’куре’Бен’іни’йайца* (Фс), *’т’апк’і-’л’апк’і* (Вв):

[Інф.]: – *гама’н’ілі а’би шо-небуд’ / о’то так йак Х’імини’куре // у нас о’це ’кажут’ а так гама’н’ілі Х’імини’куре’Бен’іни’йайца // ’каже / а так прагама’н’ілі а’би хот’ шо / Х’імини’куре’Бен’іни’йайца // а йа’ки’куре/йа’ки’тійе’йайца / і де тої’Бен’а хто зна // а ’кажут’ / папас’тойали з ти’йеїу’папагама’н’ілі / Х’імини’куре да’Бен’іни’йайца // і ўсе // (Фс);*

[Інф.]: – *н’е пра шо / ’т’апк’і-’л’апк’і // а чом? / а так / ’т’апк’і-’л’апк’і // (Вв).*

Під час спілкування співрозмовник може раптово змінити тему: *ўс’о ’била так хара’шо і ўдруг пада’л’і борич* (Вв):

[Інф.]: – *’каже / ўс’о ’била так хара’шо і ўдруг пада’л’і борич // а че’го? // с’е’д’ім то см’е’йал’іс’-см’е’йал’іс’а / ўс’о у’же йа’куїус’ / т’ему’тойе / йа ичас’тол’ки раз на ’ноту’в’іше у’же ўз’е’ла / йон с’е’д’ім’-с’е’д’ім’ / вот те так і ’каже / ўс’о ’била так / ’каже / хара’шо / пр’ек’расна і ўдруг па’дал’і борич // (Вв).*

Сема ‘сваритися’ виражена номінативними одиницями: *’лайуц’а* (Авд, Бл, Блс, Вв, Гр, Дг, Дм, Жд, Жк, Зм, Зр, Ів, Кл, Кр, Кс, Кч, Лт, МБ, Мкш, Мл, Пр, Св, Смл, СР, Сх, Тв, Тл, Уб, Фс, Шп, Яц), *’лайуц’а* (Блк, Вл, Вр, Гж, Гл, Др, Дрг, Івн, Кл, Кп, Крп, Мт, Од), *ру’гац’а* (Бл, Вв, Дм, Ів, Кч), *’с’ориц’а* (Жд, Шп), *скан’далит’* (Бл, Гж, Рт, Лт, Мк, Мт, СД, Сх, Тв, Яд), *’гиркац’а* (Дм, Др, Крп), *го’рикац’а* (СД), *праби’рат’* (СГ), *прачиш’чат’* (СР), *д’рац’а* (Гр, Ів, Кр, Пр, Шп), *д’рац’а* (Тл), *д’рачу’робет’* (Ос), *’воду кала’мутит’* (Сх), *’дома а’гон’і’полуміа* (Смч), *калан’тир* (Др), *не’ма’миру* (Фс), *ўс’е’ношне* (СГ):

[Інф.]: – а шо ж / п'р'ід'еш з 'бабайу 'лайес':а // а 'баба та'кайа ў ііх / йеда'вита / ва'на о'тож / т'рох'і і прачиш'чайе / да йа'ни ўс'о раў'но н'а с'лухайут' // (СР);

[Екс.]: – А є такі люди, шо люблять лаятися?

[Інф.]: – йе / а чо'го / йе // не з:а 'чого паде'рец:а п'риіде // а'бо за ко'рову а'бо за шче шчо-'небуд' // п'риіде о'це паде'рец:а // (Гл);

[Екс.]: – А буvas, шо жинка з чалавіком як заведуться, як начнуть цілий день...

[Інф.]: – не де'рис' //

[Екс.]: – А “лаятися” кажуть у вас?

[Інф.]: – 'кажут' // 'лаіец:а / 'кажут' //

[Екс.]: – А це те саме, шо “лаєцца”, шо “драцца”?

[Інф.]: – да // це ад'но і 'тоже // (Пр);

[Інф.]: – дак ва'на приха'вала йе'йе // а'бо 'буде ўс'е'ношне // та'ди на'заўтра паўста'вали / праби'рала-праби'рала йе'йе / да 'каже / ос' іш'че 'туц' і приш'ла не приз'налас'а 'Вал'а 'сину //

[Екс.]: – Шо таке “всеношне”?

[Інф.]: – у'с'у ноч 'лайка / 'ц'ілу нуоч // (СГ).

Під час експедицій у коментарях було зафіксовано осудливе ставлення до сварок:

[Інф.]: – ох і ба'би! // ну не ба'би це бу'ли моло'диц'і ў то ў'р'ем'а це во'ни не ста'р'і та'к'і шо 'зоўс'ім у'же ж моло'д'і ба'би // ох ба'би / ў с'мисл'е 'лаіуц:а та'ки з'найеш / та'ки за'йадли та'ки ха'з'айки // шос' прови'нис' 'перед'нейу дак во'на то'б'і до 'в'іку не за'буде // то 'л'уди та'ки не миро'л'убн'і // (Кл).

Діалектоносії зазначають, що сьогодні в селі частіше можна почути лайку, ніж спів:

[Інф.]: – те'пер ўже йак сп'і'вайут' о'це так шоб 'вийти і засп'і'ват' дак / це ж страш'не 'буде / 'зараз' 'будут' ка'зат' 'о-онде понати'валис'а // дес' це хтос' з'начит' йак с'п'іви / йак 'лаіуц:а т'рохи / весе'л'ії / а йак дес' сп'і'вайут' дак це дес' понати'валис'а дес' п'йаница ну о'це та'ке / по'н'ат'йе 'жиз'н'і // (СД).

Семи ‘розповідати’, ‘обіцяти’, ‘радити’, ‘пояснювати’ позначають активного та пасивного учасників комунікативної ситуації. Сема ‘розповідати’ переважно представлена однотипно: роз(с)'казуват' (Вл, Гж, Івн, Кл, Мк, СД, Сп, Спс), раз(с)'казуват' (Дм, Крп, Кс, Кч, Од, СГ, Фс, Шп), роз(с)ка'зат' (Блк, Др, СД, Яд), раз(с)ка'зат' (Дм, Жд, Кпт, Крп, Кч, Од, Смч, Шп), рас'казиват' (Лс), 'т'опат' (Кч), зд'в'інут' (Шп):

[Інф.]: – дак йак рас'каже дак / у м'і'н'е ш'чоки ба'л'ел'і отут' во ат с'м'еху // а шчас у'же н'а'чога н'е зд'в'ін'е 'каже йа у'же за'булас' // (Шп).

На позначення ситуації ‘розповісти багато цікавого’ з погляду слухача, але звичайного, повсякденного з погляду оповідача зафіксовано вживання набре'хат' (Гж, Дд). Для вираження значення ‘правдоподібно, гарно розповідати нісенітницю, брехню’ вживають ‘байат’ (Уш), ‘неправдоподібно розповідати’ – на'водит' т'ен' на пл'е'т'ен' (Гж), ‘розповісти про свою проблему, нещастя’ – пахва'лиц:а (Ів, СГ), похва'лиц:а (Вл):

[Інф.]: – *от 'Вал'а де шо па'чуйе ми'н'і не пах'валиц:а па'куда 'через л'у'д'єї не па'чуйу // ве'ками не'чого не рас'каже / не пах'валиц:а 'покул' не па'чуйу // (СГ).*

На думку діалектоносіїв, розповідь важко сприймати й розуміти, якщо людина *непа'н'атно рас'казує* (Кс), *г'і'ден:о га'монит'* (СР), *ад'но нача'ла / дру'ге не даве'ла* (Дг), *нач'н'е не 'кончила і у'же д'руге нача'ла* (Зр), *ка'зала ад'но / а 'конч'іла дру'г'ім* (Зр), *ад'но о'то рас'казує / то'го не 'кончит' дру'ге шос' начи'нає рас'казуват'* (См), *од'но почи'нає дру'гим кон'чає* (Блк, Тл), *ад'не нач'не дру'гим кан'чає* (Дм, Сх), *од'не нач'не / дру'ге безтол'кове* (Зм), *ад'но нача'ла а дру'гого не даве'ла* (Дг), *ад'но начи'нає дру'гим кан'чайет' і та'к'е // ў ад'ну 'кучу ўс'о іс'пер і те'бе не паї'м'ош* (Яц), *'может' ад'но рас'казуват' те 'к'інула д'руге шос' і т'рет'е* (Гр), *ад'ноіе дру'гоіе а та'ди т'рет'єіе зан'е'с'е / 'путан'іца* (Шп), *а 'ініше так / із п'їятого та ў де'с'ате* (Ос), *і йе'му не 'р'аду не 'ладу не'ма* (Сд), *рос'казує та'ке шо во'но / ну 'вобшчем не 'держіц:а не до 'чого* (Спс), *палу'чайец:а та'ке шо-па'пало / не пуд'р'ад* (См), *у нас та'кайа ад'на бу'ла йак с'тан'е шос' рас'казуват' дак / і с'лухат' 'н'екал'і і н'а з'лажуйец:а йа'но і н'е паї'м'еш шо* (Кр).

У свідомості поліщуків гарна розповідь повинна бути зрозумілою, емоційною, душевною, змістовною, виразною, не швидкою і не повільною тощо: *рас'казуват' кра'с'іво* (Кс), *хара'шо рас'казуват'* (Вв), *'лоўко рос'казує* (Вл), *раз'казуват' з ду'шої* (Авд, Кс), *'наче 'душу ізлі'ває* (Кс), *рас'каже 'наче 'душу ў'ложит'* (Зм), *рас'казує ад'ду'ши / ду'шеўно / с'лухайеш і не нас'лухайес':а* (Чн), *красноре'чиво роз'казує* (Блк), *шче'бече* (Авд, Жк), *рас'казує йак 'п'існ'у спе'ває* (Авд), *шче'бече йак сала'веї* (Кс), *цв'і'р'ін'кайє йак п'т'ічка* (Ів), *па'н'атно / ў'н'атно рас'казує* (Дг), *рас'казує да'ходч'іва / г'раматна* (Зр), *'йасно рас'казуват'* (Дм), *роз'борно ба'лакат' / 'лоўко ба'лакайє* (Тв), *не гіго'т'іт' / не мат'у'хац':а / дос'тупно шоб л'у'дина // у'оч'і шоб ди'вилас' //* (Івн), *во'ни так ба'лакайут' роз'казуїут' / шоб до 'тебе доїш'ло / те шо во'но роз'казує / по'н'атно //* (Спс), *'д'ел'на рас'казуват'* (Вв), *ну тал'ково шоб рас'казувала / тал'кове ўсе і па'толку шоб так / рас'казувала* (Лт), *і розго'вор іе у л'у'деї // іє так / ну йак / ба'лакайє 'ви-иразно і несп'і'ша //* (СД):

[Екс.]: – Як людина має говорити?

[Інф.]: – *ну / у'м'ер'ен:о / 'йасно / шоб бу'ло / і шче йак? // шоб не кри'чат' / і 'тихо не т'реба разга'вар'уват' заў'с'ім / шо ж там 'тихо //* (Дм);

[Інф.]: – *бу'ло ж та'ке ну разка'жи к'і'но // ва'но раз'каже 'м'едл'ено / і кра'с'іво / і па'н'атно //* (Ос).

Коли лунає така розповідь, то людина зацікавлена і має бажання слухати: *во'но у'се да п'рикладу нач'не і так же 'лоўка і с'лухаў би йо'го і с'лухаў / шо 'хочеш у'же і ти ад йо'го а во'но та'б'і шче ўсе рас'казує // ну 'наче о'то 'видкил' чи'тайє ва'на / так кра'с'іва га'монит' //* (Сд), *ва'но 'наче з га'зети чи'тайє* (СГ), *у нас то 'Йосипаўна там йес'т' та'ка / то та'ка 'добре так га'монит' // ден' би і нич с'лухаў би йі'йі // йес'т' та'киє // йес'т' та'к'ийє / шо ў'м'ійут' гама'н'іт' / йес'т' та'к'ийє / шо не ў'м'ійут' //* (Сд), *ти с'е'д'іш ка'робачку атк'рила і 'дів'іс':а / і йон б'р'єше а ти ўс'о раў'но с'лухайеш / пата'му шо та'б'і інте'ресно //* (Клс).



Процесові продуктивної комунікації заважає, коли людина кілька разів повторює, говорить щось, не подумавши. Значення 'повторювати сказане кілька разів' реалізовано у східнополіських говірках номінаціями, що відбивають асоціації з повторюваними, беззмістовними діями: *тоўк'ти* (Блк, Гл, Дрг, Мк, Пч, Тв, Ств, Ус), *таўк'ти* (Авд, Вр, Дм, Кп, Крп, Кч, Од, Ос, Пр, Сд, Уш, Фс), *поўто'р'ат* (Мт), *му'золит* (Св), *тал'дичит* (Лс), *'воду ў с'тун'і таў'че* (Дг, Сх), *тоў'че 'воду ў с'тун'і* (Гж, Кл), *тоў'че 'наче у с'тун'і моло'ко* (Тв), *наби'вайе 'голову* (Гж), *за'ладила ад'но те 'саме* (Дм), *од'не і те 'саме торох'тит* (Ус), *ка'зат' ад'не те 'саме* (Смч), *ад'нойе і 'тоже 'каже і 'каже* (Ів), *ад'но і 'тойе бал'моче* (Вв, Лс), *ба'лакайе од'не ї те 'саме* (Блк), *'т'ул'ку тра'вит* (Вв):

[Інф.]: – *'т'ул'ку тра'вит* //

[Екс.]: – Як?

[Інф.]: – *'т'ул'ку / ка'жу тра'вит* // ну / бал'моче-бал'моче / і раз 'тойе/ і д'ругий раз / і ўс'о пра ад'но і 'тоже / і бал'моче / і бал'моче / о'так 'можна ска'зат' // ад'но і 'тойе і бал'моче / і бал'моче // (Вв).

У говірках виявлено асоціації діалектоносіїв про кількість повторення сказаного: *'сорок раз ад'но ї те 'саме* (ЧР), *ад'но і 'тоже сто раз раз'казує* (Ів), *сто раз ад'не і те ж* (Пр), *сто раз па-адна'му* (Крп), *мо сто н'її с'ат раз ка'зала* (Спс), *'тишчу раз ад'но і 'тоже ба'з'ікайе і ба'з'ікайе* (Фс), *без кон'ц'а од'но і 'тоже тере'венит* (Гж).

Номінативні одиниці на позначення 'сказати, не подумавши' відбивають асоціації діалектоносіїв із зайвістю, недоречністю, швидкістю сказаного: *'л'аннут* (Авд, Бл, Блк, Блс, Вв, Вл, Вр, Врт, Гд, Гж, Гл, Гр, Дг, Дд, Дм, Др, Дрг, Жд, Жк, Зм, Зр, Ів, Івн, Кв, Кл, Кпт, Кр, Крп, Кс, Кч, Лс, Лт, МБ, Мк, Мкш, Мл, Мт, Од, Ос, Пр, Пч, Рт, Св, СГ, СД, Сд, Смл, Смс, Смч, Сп, Спс, СР, Ств, Сх, Тл, Тв, Уб, Ус, Уш, Хр, Хрб, Фс, Чн, ЧР, Шп, Яд, Яц), *тр'ена'нут* (Дм, Гр), *'боўтнут* (Дд), *'л'аннут не те шо т'реба* (Тл), *'вилет'іло те шо і не т'реба* (Вл), *із 'рота ле'тит' шо т'реба і не т'реба* (Вл), *'думайеш те / а 'вискочит' не 'тейе* (Сп), *на йази'ц'і не те 'вишло* (Сп), *тел'і пат' 'лиши'ого* (Гж), *'гаўкнула йак са'бака* (Бл), *'л'аннуў йак меи'ком па гала'в'і* (Сх), *'вискачило йак вере'беї* (Кс), *боўт'итан'ми об'т'расу* (Блк), *'нате ї мій глек на ка'пусту* (Гж).

Семи 'обіцяти', 'радити', 'пояснювати' реалізовані переважно одностипно:

1) 'обіцяти': *об'їш'чат* (Вр, Жк, Івн, Тв), *аб'еш'чат* (Вв, Ів, Шп), *абеш'чат* (Жд, СГ, Яц), *абиш'чат* (Лт), *обиш'чат* (Гж, Мт, Св), *обеш'чат* (Вт), *по'маўс'а* (Гж, Тв, Тл), *па'маўс'а* (Жд, Уш), *пуд'м'іліс'а* (СГ), *па'м'елас'* (Шп), *па'м'алас'а* (Кл);

2) 'радити': *со'в'ітуват* (Вр, Гж, Др, Івн, Мт, Св, СД, Тв, Яд), *са'в'ітуват* (Блс, Дм, Лт, Од, Пр, СГ, Яц), *са'в'етават* (Вв, Вт, Ів, Кр, Яц), *пудка'зуват* (Яд).

3) 'пояснювати': *толко'ват* (Др, Мк, Спс), *толку'ват* (Пч), *талка'ват* (Кр, Кс), *об'ас'нит* (Яд), *обіас'н'ат* (Івн):

[Інф.]: – *толко'вала / толко'вала йо'му / а во'но оди'накове* // *це так' йак 'учит' / дак 'каже / йа йо'му толко'вала / толко'вала / а вин ме'не не с'лухаў* // (Мк);

[Інф.]: – *їа то'б'ї роз'казуїу / а ти ўсе раў'но ти'тайеш у'мене шче те'саме / і іа то'б'ї ка'жу шо с'к'їки то'б'ї не ўтол'ковуї ўсе од'но до'тебе не'доїде //* (Спс).

Розглянутий лексичний фрагмент є частиною загальної смислової організації східнополіської лексики та розкриває перед читачем ставлення діалектоносіїв до життя, до світу, один до одного, до всього, що існує і відбувається у їхньому духовному світі. Аналіз лексики на позначення мовлення переконливо засвідчує, що східні поліщуки надають перевагу продуктивному та зрозумілому спілкуванню, з іронією ставляться до тривалої розмови про щось незначне та засуджують лайку, нелогічну, непослідовну, беззмістовну розповідь, повторюваність сказаного.

Гайсіна, Р.М. (1981). *Лексико-семантическое поле глаголов отношения в современном русском языке*. Изд-во Саратовского ун-та. Саратов.

Іваницька, Н.Б. (2011). *Дієслівні системи української та англійської мов: парадигматика та синтагматика*. СПД Главацька. Вінниця.

Радченко, О.А., Закуткина, Н.А. (2004). *Диалектная картина мира как идиоэтнический феномен // Вопросы языкознания. № 6. С. 25–48.*

Уфимцева, А.А. (1986). *Лексическое значение: принципы семиологического описания лексики*. Наука. М.

Шведова, Н.Ю. (1995). *Глагол как доминанта в системе русской лексики // Филологический сборник: (к 100-летию со дня рождения академика В.В. Виноградова) / [редкол.: М. В. Ляпон (отв. ред.) та ін.]. Институт русского языка им. В. В. Виноградова РАН. М. С. 409–414.*

Шмелев, Д.Н. (1976). *Синтаксическая членимость высказывания в современном русском языке*. Наука. М.

#### Перелік обстежених населених пунктів:

Авд – с. Авдіївка, Сосницький р-н, Чернігівська обл., Блк – с. Билка, Коропський р-н, Чернігівська обл. (до 2016 р. с. Червоне), Блс – с. Блестова, Менський р-н, Чернігівська обл., Бл – с. Блестова, Новгород-Сіверський р-н, Чернігівська обл., Вв – с. Вовна, Шосткинський р-н, Сумська обл., Вл – с. Вільне, Коропський р-н, Чернігівська обл., Вр – с. Вороніж, Шосткинський р-н, Сумська обл., Врт – с. Вертіївка, Ніжинський р-н, Чернігівська обл., Гд – с. Городище, Коропський р-н, Чернігівська обл., Гж – с. Гужівка, Ічнянський р-н, Чернігівська обл., Гл – с. Головеньки, Борзнянський р-н, Чернігівська обл., Гр – с. Гірськ, Щорський р-н, Чернігівська обл., Дг – с. Дягова, Менський р-н, Чернігівська обл., Дд – с. Дідівці, Прилуцький р-н, Чернігівська обл., Дм – с. Домошлін, Корюківський р-н, Чернігівська обл., Др – с. Дрімайлівка, Куликівський р-н, Чернігівська обл., Дрг – с. Дорогинка, Ічнянський р-н, Чернігівська обл., Жд – с. Жадове, Семенівський р-н, Чернігівська обл., Жк – с. Жуківка, Куликівський р-н, Чернігівська обл., Зм – с. Змітнів, Сосницький р-н, Чернігівська обл., Зр – с. Заріччя, Щорський р-н, Чернігівська обл., Ів – с. Івот, Шосткинський р-н, Сумська обл., Івн – с. Іваниця, Ічнянський р-н, Чернігівська обл., Кв – с. Кувечичі, Чернігівський р-н, Чернігівська обл., Клс – с. Ключи, Щорський р-н, Чернігівська обл., Кпт – с. Кіпті, Колоцький р-н, Чернігівська

обл., Кр – с. Кренидівка, Середино-Будський р-н, Сумська обл., Крп – с. Карпилівка, Козелецький р-н, Чернігівська обл., Кс – с. Киселівка, Менський р-н, Чернігівська обл., Кч – с. Кучинівка, Щорський р-н, Чернігівська обл., Лс – с. Лісне, Середино-Будський р-н, Сумська обл., Лт – с. Литвиновичі, Кролевецький р-н, Сумська обл., Мк – с. Макіївка, Носівський р-н, Чернігівська обл., Мл – с. Молчаново, Новгород-Сіверський р-н, Чернігівська обл., Мт – с. Мутин, Кролевецький р-н, Сумська обл., Од – с. Одинці, Козелецький р-н, Чернігівська обл., Ос – с. Осьмаки, Менський р-н, Чернігівська обл., Пр – с. Перемога, Глухівський р-н, Сумська обл., Пч – х. Пручаї, Прилуцький р-н, Чернігівська обл., Рт – с. Реутинці, Кролевецький р-н, Сумська обл., Св – с. Савинки, Корюківський р-н, Чернігівська обл., СГ – с. Святі Гори, Менський район, Чернігівська обл. (до 2015 р. с. Червоні Гори), СД – с. Салтикова Дівича, Куликівський р-н, Чернігівська обл., Сд – с. Сядрине, Корюківський р-н, Чернігівська обл., См – с. Смасонівка, Корюківський р-н, Чернігівська обл., Смл – с. Смолигівка, Ріпкинський р-н, Чернігівська обл., Смч – с. Смичин, Городнянський р-н, Чернігівська обл., Сп – с. Спаське, Сосницький р-н, Чернігівська обл., Спс – с. Спаське, Кролевецький р-н, Сумська обл. (до 2015 р. с. Ленінське), Ств – с. Ставиське, Козелецький р-н, Чернігівська обл., СР – с. Стара Рудня, Щорський р-н, Чернігівська обл., Сх – с. Сахутівка, Корюківський р-н, Чернігівська обл., Тл – с. Тулиголове, Кролевецький р-н, Сумська обл., Тв – с. Товкачівка, Прилуцький р-н, Чернігівська обл., Уб – с. Убіжичі, Ріпкинський р-н, Чернігівська обл., Ус – с. Усок, Ямпільський р-н, Сумська обл., Уш – с. Ушня, Менський р-н, Чернігівська обл., Фс – с. Феськівка, Менський р-н, Чернігівська обл., Хрб – с. Хоробичі, Городнянський р-н, Чернігівська обл., Чн – с. Чорнотичі, Сосницький р-н, Чернігівська обл., ЧР – с. Чорний Ріг, Семенівський р-н, Чернігівська обл., Шп – с. Шептаки, Новгород-Сіверський р-н, Чернігівська обл., Яд – с. Ядути, Борзнянський р-н, Чернігівська обл., Яц – с. Яцине, Путивльський р-н, Сумська обл.

**ФУНКЦІОНУВАННЯ САКРАЛЬНИХ КОНСТРУКЦІЙ  
В СТАРОУКРАЇНСЬКІЙ МОВІ КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СС.  
(ЗА МАТЕРІАЛАМИ “АКТИВ ПОЛТАВСЬКОГО  
ПОЛКОВОГО СУДУ 1668–1740 РР.”)**

*Уляна Штанденко*  
(Україна)

*У статті розглянуто виявлені серед “Актив Полтавського полкового суду 1668–1740 рр.” сталі вирази з сакральними елементами. Описано досліджувані тематичні групи та вказано на особливості стилістики конструкцій релігійного змісту. Зроблена спроба охарактеризувати тодішній стан мовної системи, котрий поєднував витоки сучасного ділового стилю та живого розмовного мовлення.*

*Ключові слова: староукраїнська мова, офіційно-діловий стиль, сакральні конструкції.*

**FUNCTIONING OF SACRED STRUCTURES IN OLD UKRAINIAN  
LANGUAGE OF LATE XVII - BEGINNING OF XVIII CENTURIES  
IN “ACTS OF POLTAVA REGIMENTAL COURT 1668–1740”**

*Uljana Štandenko*

*The article deals with sacred elements expressions found among the “Acts of Poltava regimental court 1668–1740”. Studied thematic groups have been described, and the peculiarities of style constructions of religious content has been given. There is an attempt to describe the language system, which combines the origins of modern business style and the living colloquial speech.*

*Key words: the old Ukrainian language, official-business style, sacred structures.*

Упродовж багатьох століть духовність для українського народу завжди мала надзвичайно важливе значення. У писемних пам'ятках української мови, починаючи від найдавніших часів, простежуємо вживання й функціонування найрізноманітнішої релігійної лексики. Проте детальне її дослідження та вивчення, як окремої ланки лексичної системи української мови, розпочалося лише в останні десятиліття. У поле зору дослідників потрапляють, як правило, особливості функціонування сакралізмів у сучасних художніх (прозових та поетичних) творах, а останнім часом подекуди і фольклорних (див. праці Ю. Браїлко, Н. Журавльова, Л. Синельникова, М. Скаб). За межами України дослідженню конфесійного стилю присвячено окремі розвідки О. Горбача, І. Огієнка, П. Коваліва. Свого часу українські лінгвісти також розглядали питання сакральної лексики, однак в контексті інших мовознавчих проблем (дослідження М. Худаша, Ф. Наконечної тощо).

Довгий час вважалося, що лексика сакрального змісту використовувалася лише у конфесійному стилі і вживалася у релігійно-церковних текстах, зокрема проповідях, молитвах тощо. Однак детальне дослідження канцелярських документів, зокрема “Актів Полтавського полкового суду 1668–1740 рр.” засвідчує функціонування сакральної лексики також і в офіційно-діловому стилі того часу. У серії “Пам'ятки української мови”, що виходили друком в Інституті мовознавства НАНУ, а згодом і Інституті української мови НАНУ побачили світ численні видання урядових текстів, це і “Лохвицька ратушна книга другої половини XVII ст.” і “Книга Київського підкоморного суду” та багато інших, проте на тлі загальних мовознавчих досліджень недостатньо вивчено залишається релігійна лексика у текстах пам'яток канцелярського стилю та тодішнього діловодства. Варто зазначити, що у ряді актових документів, ратушних та підкоморних книг і грамот, що виходили друком у радянський період, науковці зі зрозумілих причин поряд з історичними дослідженнями різних рівнів української мови не здійснювали окремо огляд сакральної лексики. Оскільки конструкції релігійного змісту є важливою частиною лексичного складу староукраїнської мови кін. XVII – поч. XVIII сс., вважаємо, що окремі її аналіз стане певним внеском на шляху до вивчення важливих проблем з історії української мови.

Отож, християнські звичаї та релігійні традиції українців відображено не тільки в сакральних текстах, а й у здавалось би далекій від конфесійного стилю

діловій документації. Так, наприклад, писарі, а пізніше і переписувачі кін. XVII – поч. XVIII сс., зберігаючи східнослов'янську традицію оформлення документів та використовуючи вирази й термінологію, характерні для канцелярського стилю та тодішнього діловодства, у текстах “Актив Полтавського полковго суду 1668–1740 рр.” неодноразово фіксували уснорозмовні елементи, які використовували позивачі у своєму мовленні.

Специфіка тексту актового документа виявляється в тому, що його зміст передається набором формул, тобто синтаксичних моделей, де опорними ланками виступають юридичні терміни та канцеляризми. Однак судовий процес передбачає вислуховування свідків, а писар, котрий веде протокол, записує показання свідків фактично дослівно (Чепіга 1992, 6). Отже, в актових документах відбито також народнорозмовну мову населення краю. Тому для лінгвістів ці тексти цінні тим, що в них повніше, ніж у будь-яких інших писемних пам'ятках, засвідчено живомовну стихію того часу, серед якої значний пласт становлять конструкції сакрального змісту.

Закономірно, що крізь усталені канцелярські вирази та штампи у тканину стандартної констатації фактів просочувалися живомовні елементи. У досліджуваних нами “Актах Полтавського полковго суду 1668–1740 рр.” саме через розповіді свідків про певні події до нашого часу дійшли численні фрагменти розмовного характеру, насичені конструкціями релігійного змісту, що мають неабияку цінність для дослідження конфесійного стилю в історії української мови.

Різноманітність таких конструкцій у Актах можна частково продемонструвати на конкретних прикладах, виділяючи кілька тематичних груп:

1) назви церковних обрядів та релігійних свят:

*причасти(л)ся с̄ти(х) тайн̄ь (361); с̄то(й) исповѣди и причастия с̄того (361); з служби Бжю(й) в недѣлю по(й)шли до двора [292]; Да(ст) Бгъ очекати свѣтло(є)[о] воскресенія Хва(є)[о] [108]; Прибувши з(ь) я(р)ма(р)ку решетилоско(є)[о], будучо(є)[о] на Мясоу(ст) Спасовѣ (294 зв.); ω(т)даю дякоу те(ж) чотири золотие за сорокоу(ст) [115];*

2) назви чинів церковної ієрархії та учасників богослужінь:

*тво(й) бра(т) и слуга кате(д)ри [361 зв.]; з зако(н)никами монастира ωхтирського Блговѣщення Пр(с)то(й) Бци [232]; честно(є)[о] г(с)дна о(т)ца, священика ксавронського [259]; отець Петро за єго спасение блга(т) маєт на(й)вишаго Бза [259]; у прече(ст)ного г(с)дна єго мл(с)ти о(т)ца Луки Сумеонича, протопои по(л)тавско(є)[о] [277]; повторе потве(р)жаючи при ω(т)цу Миха(й)лу ст̄бонико(л)скому [130а зв.]; при ω(т)це Григорию, с̄ценику пушъкаро(в)ски(м) [115 зв.]; превелебни(й) в(ь) Бжю г(с)днѣ ω(т)цѣ Лазарѣ Бузкеви(ч), цугумень монастира по(л)тавско(є)[о] [132 зв.]; монах Ирине(й) [232]; до че(р)ниовѣ прибули послание [253 зв.]; аже че(р)нци мовили правду [253 зв.]; ктиторе и братство храму Воскресенія Хва це(р)кви по(л)тавско(й) [143 зв.]; Мы, іноци мона(с)тира И(р)дѣнско(є)[о] [203];*

3) слова і вирази, що є назвами основних релігійних понять, Біблійних назв:

*Во (и)мя Ω(т)ца и Сна и Стого Дха в(ь) Тро(й)ци живонача(л)но(й) і нера(з)дѣльмо(й). Ами(н).* [271 зв.]; *Во (и)мя о(т)ца и сина и Стого Духа. Ами(н).* *Неха(й) будетъ ку вѣчисто(й) памяти тая речъ* [257 зв.]; *И Бга м̄лте ω мнѣ,*

*зрѣ(ш)но(м)* [115 зв.]; *будучи от Г(с)да Бѣа хоробою тѣлесною навѣжжони(ѿ)* [257 зв.]; *буду в(ѣ) ѡста(т)ни(ѿ) день пре(д) нелицемѣ(р)ни(м) судисю мѣти судѣ* [272]; *Лѣта ѡ(т) нароженя Сѣа Бжїя тысяча ше(ст)сотѣ девя(т)десятого м(с)ця февраля шестого дѣня* [232].

Варто зазначити, що в більшій частині Актів на початку чи вкінці кожного документу поряд із фіксованими формулами місця і дати поширеним був усталений вираз *Року Божого*: Наприклад: *Року Бжого тысяча ше(ст)сотѣ девя(т)деся(т) второго м(с)ця ма(р)та ѡ(с)могонадцять дѣня* [274]; *Року Бжїя ѡхпв* [1682], *м(с)ця июля, ѿ [16] дѣня* (108 зв.); *Дѣялося в По(л)тавѣ року Бжїя ѡхп [1680], м(с)ця феврал(а), кд [24] дѣня* [85] тощо.

4) назви богослужбових приміщень:

*Мн(с)тыр Воздвиження честного и животворящаго Кр(с)та Г(с)дня* [59 зв.]; *для подѣпори, якѣ души своєї, так и церкви Бжествено(ѿ)* [237]; *працею своєю чинити до мона(с)тира по(с)луше(н)ство* [132 зв.]; *до мона(с)тира дрова возили и стѣно спровожали* [132 зв.]; *при храму стого великомученика Хѣа Геѡ(р)гия в це(р)квѣ* [114 зв.];

5) штампи та фразеологізми церковного походження.

У розмовній практиці вживалися стійкі вислови, основними компонентами яких є сакралізм *Бог*: *варуй, Боже; по(д) боязню Божею*. Як правило, їх використовували у ситуаціях спілкування (здебільшого запевнення, застереження чи прохання) тощо. Порівняймо:

*хвала Бѣу, є(с)те-(м) здоровьмѣ* [114 зв.]; *вару(ѿ) Бже, не є(с)те(м) спре(ч)ни вида(н)ному декрету* [68 зв.]; *вару(ѿ), Бже, на око ѡхраме(т)* [169 зв.]; *якѣ мя Бѣ споможе* [202 зв.]; *пїнове, єдно(г)о] Бѣа боюся* [88]; *азаж ся Бѣа не бойтъ* [233 зв.]; *по(д) сумѣлен(с)мѣ и боязню Бжею визналь* [187а]; *Я, рабѣ Бжї(ѿ) Само(ѿ)ло Маджа(р), сотѣникѣ староса(н)джаро(в)ски(ѿ)* [271 зв.]; *грошѣ повине(н) буду ѡ(т)дати в семь року ѡхпв(а)-(м). Да(ст) Бѣ дочекати свѣтло(з)о] воскресеня Хва(з)о] [108]; ... а якѣ да(ст) Бѣ соорудити все, якѣ треба* [44 зв.]; *у яки(ѿ) частѣ Г(с)дѣ Бѣ допу(с)тити мѣтъ* [130 зв.]; *пїнове, бо(л)шими дарами Бжїѿми шафую* [116]; *Я на Бѣ спустивши, а не на рушаючи костей небожчиковски(х) милого родича мого* [234 зв.] та ін. Доречно вписані у контекст розповіді фрази релігійного змісту невимушено створюють в уявленні читача (слухача) елемент ширості та довіри.

Найчастіше штампи та фразеологізми церковного походження виявлено у текстах, що передають пряму мову (зазвичай це розповіді свідків, тобто живе розмовне мовлення): *а если би хто мѣ(л) то(т) мо(ѿ) тестаментѣ касовати, такови(ѿ) да будете прокля(т) анафема розсудитя зо мною предѣ нелицемѣрни(м) судисю* [258]; *и грѣшная дѣша розсуди(т)ся зо мною на второ(м) пришествїѿ пре(д) судисю нелицемѣ(р)ны(м)* (356); *дѣшу мою полецаю в руцѣ Г(с)ду Бѣу* [130]; *ѡ(т)даю дѣшу мою Г(с)ду Бѣу* [114 зв.];

Зазначимо також, що переважна більшість зафіксованих у досліджуваній пам'ятці слів і словосполучень цієї лексико-семантичної групи сьогодні активно побутує у вжитку, тобто збережена в сучасному мовленні вірян і священнослужителів.

Сакральний мовосвіт полтавців кін. XVII – поч. XVIII сс. яскраво представлено у морально-етичних поняттях, що знайшли своє відображення в

релігійних формулах та виразах. Виявлені у пам'ятці конструкції сакрального змісту, відображають християнські світоглядні позиції українців того часу, наприклад: *яко правдивому християнину* [361]; *статечне в стань ма(л)женсько(м) по-християнську жити* [249 зв.]; *просимо в томь skutечно(ї) справедливости свято(ї)* [247 зв.]; *през ла(с)ку его стую есте(м) на тльь хоробою навтьжоны(ї)* [371 зв.]; з неволь бьсу(р)ма(н)ско(ї) *за помошю Бжисю визволи(в)шися* [350 зв.] та інші.

Речення зі значенням прохання посилюють емоційність при сприйнятті окремих частин тексту: *панове, по сто(ї) правдъ вамъ повьдаемъ* [245 зв.]; *признаемъ под сумлене(м) бши нашио(ї)* [253 зв.].

Отже, очевидним є той факт, що для увиразнення певного фрагменту тексту, надання йому достовірності та підтвердження правдивості сказаного, використовувалися конструкції релігійного змісту і в офіційно-діловому стилі. Оскільки духовне начало було присутнє в усіх подіях людського життя, то й релігійні терміни та відповідна лексика часто давали оцінку морально-етичних понять населення, їх якостей та особливостей. Правда, такі речення не тільки констатували наявність цієї реалії, а й іноді у розповідях свідків висловлювали певне ставлення до неї, яке іноді мало емоційно-експресивне забарвлення.

Варто зазначити, що виявлені у Актових текстах релігійні формули не змінюють загальної стилістики речення чи основного спрямування документів, а навпаки доповнюють чи розширюють їх та додають тексту особливого колориту та правдивості сказаного. Вживання сталих виразів із сакральними елементами у офіційно-діловому стилі, на нашу думку, не випадкове, і використовувалося не лише для особливого привернення уваги слухача чи читача, а спрямоване було насамперед на те, щоб достовірніше зобразити конкретні події та ситуації, вирізнявши їх у такий спосіб з-поміж інших.

Бачимо, що “Акти Полтавського полковго суду 1668–1740 pp.”, незважаючи на їх документальний стиль, все ж таки насичені побутуванням сакральних конструкцій, які характеризувалися різноманітними та багатофункціональними стилістичними властивостями, зумовленими насамперед мовленнєвою специфікою викладу сказаного.

Наше спостереження дає підстави стверджувати, що християнська практика, а отже і виявлені сталі вирази з сакральними елементами, були змістом повсякденного життя й мовлення українського селянина чи міщанина кін. XVII – поч. XVIII століть. Окрім того, можемо констатувати, що вживання релігійних лексем та виразів в актових документах було не тільки свідченням віри мовців, але окрім усього іншого, підтверджувало й юридичну вартість тексту, тобто достовірність та правдивість сказаного.

*Актовыя книги Полтавского городского уряда XVII – го века. – Выпускъ III – й. Справы вечистья 1672–1680 годовъ / Редакция и примечания В.Л. Модзалевскаго (1914). Типографія Г. М. Веселой. Черниговъ.*

Вітрук, Н. (2010). *Стилістичні параметри використання односкладних речень репрезентації та апеляції у біблійних текстах // Науковий вісник Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича: збірник наукових праць. – Вип. 506–508. Чернівці.*

Тома, Н. (2010). *Сакральна лексика у мовосвіті Петра Могили* // Науковий вісник Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича: збірник наукових праць. – Вип. 506–508 Чернівці.

Худаш, М. (1961). *Лексика українських ділових документів кінця XVI – початку XVII ст. (на матеріалах Львівського Ставропігійського братства)*. АН УРСР. Київ.

Чепіга, І. (1992). *Народнорозмовні елементи у мові українських ділових текстів XVI – першої половини XVII ст.* // *Мовознавство*. – № 6. Київ. – С. 3–11. Джерела

Акти – *Акти Полтавського полковго суду 1668–1740 рр. (Т. I) / Зберігаються в Інституті рукопису НБУ ім. В. Вернадського / Шифр 55 257 (Лаз. 39<sup>1</sup>).*

## ДИНАМІКА СЛОВОТВІРНОГО ГНІЗДА З ВЕРШИНОЮ *-ВЕРХ-*

*Тетяна Ястремська*

(Україна)

*У статті запропоновано діахронічний аналіз словотвірного гнізда з вершиною *-верх-* – вертикальний (історичний) і горизонтальний (діалектний) аспекти. Мета дослідження – проаналізувати динаміку словотвірного гнізда, особливості структури та семантики похідних. Дослідження дасть змогу виявити основні зміни в історичному розвитку словотвірного гнізда, зокрема появу та випадіння дериватів, зміну і розвиток семантики та ін.*

*Ключові слова: словотвірне гніздо, дериват, семантична еволюція, значення, говірки південно-західного наріччя української мови.*

## DYNAMICS OF THE DERIVATIONAL CLUSTER BASED ON THE ROOT *-VERX-* (*-VERH-*)

*Tetjana Jastrems'ka*

*The author provides the diachronic analysis of the derivational cluster based on the root *-verx-* ('top') in the vertical (historical) and horizontal (dialectal) ways. The goal of this study is to analyse the dynamics of the derivational cluster, its structural features and the semantic peculiarities of the derivatives. The study will help identify major changes in the historical development of the derivational cluster, especially the emergence and fall of derivatives, their semantic changes and development, etc.*

*Keywords: derivational cluster, derivative, semantic evolution, meaning, south-western dialects of Ukrainian.*

Дослідження словотвірного гнізда (далі – СГ) не тільки демонструє особливості словотворення дериватів, а й дає змогу проаналізувати їхню семантичну структуру та фонетичні особливості, тим паче, якщо об'єктом зацікавлення є діалектний матеріал, що відображає живе мовлення носіїв говорів південно-західного наріччя, яке зберігає чимало архаїчних рис.

Діалектний словотвір є одним із найменш вивчених, попри активізацію наукових зацікавлень у цій царині (Аркушин 2004, 5–6; Харьківська 2015, 19–22).



Однак ці студії не відображають “гніздового словотворення” (Skarżyński 2003, 3–10), аналізу діалектного матеріалу у форматі словотвірного гнізда, яке є основною системотворчою одиницею в межах словотвірної системи. СГ – “сукупність спільнокорених слів, пов’язаних відношенням мотивації, або відношеннями формального і семантичного виведення одного слова з іншого” (Карпіловська 2002, 5), що, на мою думку, є ідеальною схемою подачі дериватів. Відомо чимало праць, присвячених аналізу словотвірних гнізд на матеріалі сучасної літературної мови (Верещака 1975; Голянич 1978; Лесюк 1980 та ін.), проте діалектні свідчення не було залучено до таких студій; відсутні і праці про динаміку СГ в українській мові (Білоусенко, Німчук 2013, 25).

Джерельною базою слугували діалектні матеріали, що репрезентують говірки південно-західного наріччя української мови (записи говіркового мовлення, діалектні словники та тексти, лінгвістичні атласи), та історичні (фрагменти-цитати з українських пам’яток, що увійшли до “Матеріалів для словника давньоруської мови” І. Срезневського, словники української мови XIV–XV cc., XVI – першої половини XVII cc., лексикографічні матеріали Є. Тимченка), загальномовні словники Є. Желехівського, П. Білецького-Носенка, Д. Яворницького, Б. Грінченка, а також унікальні картотеки “Словника гуцульських говірок”, “Словника української мови XVI – першої половини XVII cc.”, “Історичного словника українського язика” Є. Тимченка, які зберігаються в Інституті українознавства ім. І. Крип’якевича НАН України, та “Словника говірок Закарпатської обл.” М. Грицака, що зберігається в Інституті української мови НАН України.

Мета розвідки – простежити історію словотвірного гнізда з вершиною *-верх-*, виявити основні особливості структури та семантики дериватів.

Ідея показати схематично динаміку словотвірного гнізда визрівала кілька років і початково була втілена у вигляді порівняльних таблиць СГ із вершиною *-кров-*, одну з яких було укладено за історичними джерелами, іншу – за діалектними (Ястремська 2013, 98–99).

У статті запропоновано новий формат аналізу динаміки гнізда – зведене СГ, яке охоплює деривати, засвідчені в пам’ятках української мови XI – XVIII cc., лексикографічних працях XIX – початку XX cc., у діалектах південно-західного наріччя та в сучасній українській мові (XX ст. і дотепер). Аналізоване СГ охоплює 269 дериватів, які подано в таблиці “Словотвірне гніздо з вершиною *-верх-*” (див. Додаток 4): похідні розташовані на п’ятох ступенях деривації (ступенях похідності; далі – СД) від базового слова. “Кожен зі ступенів похідності формує свою словотвірну парадигму, послідовність яких відображає розгортання гнізда по вертикалі; слова різних ступенів похідності, або різних словотвірних парадигм, пов’язані відношенням мотивації, формують словотвірні ланцюжки, які відбивають розгортання гнізда по горизонталі” (Карпіловська 2002, 9). Словотвірні парадигми подано в окремих колонках, “слова – члени словотвірних пар або ланцюжків з’єднані між собою стрілками” (Карпіловська 2002, 9).

За даними наявних та опрацьованих джерел, вказано часові межі фіксації дериватів, які через диференційний принцип подачі слів у джерелах є досить умовними. На жаль, умовною є і цілісність СГ як системи дериватів та повнота

семантичної структури лексем, що зумовлене кількома чинниками, серед яких найважливішими є, з одного боку, фіксація слів у джерелах, а з іншого – наявність та доступність джерел.

У таблиці – деривати записано у фонетичній транскрипції наближено до норм сучасної літературної мови, щоб уніфікувати написання давніх і діалектних форм (фонетичні варіанти зведено до однієї одиниці);

- на І СД слова розміщено за частинами мови: іменники, прикметники, дієслова, прислівники і прийменники;
- у квадратних дужках запропоновано ймовірну твірну основу похідних (“втрачена ланка”), якої не фіксують опрацьовані джерельні матеріали, хоча припускаємо, що гіпотетично вони існують / існували в мові;
- жирним шрифтом виділено словотворчий формант;
- знаком \* позначено слова із множинною (несединою) мотивацією;
- після кожного з дериватів вказано часові межі (зазначено тільки ті століття, які підтверджують опрацьовані джерела);
- для літературних слів використано позначення *xx*<sup>^</sup>;
- деривати, утворені від різних альтернантів кореня (зокрема *-верх-* і *-верш-*), подано в одній “комірці”, навіть якщо їхня семантика не цілком збігається;
- полісемічні лексеми можуть репрезентувати різні моделі деривації (якщо різні мотиватори); вони розташовані на різних “сходинках”;
- до аналізу не залучено складних слів із компонентом *-верх-*.

Найвиразніше динаміка СГ виявляється передусім на морфонологічному, семантичному та мотиваційному рівнях.

1. Морфонологія. За словами П. Гриценка, “лексема, яка входить у розгалужене дериваційне гніздо, обтяжена тісними регулярними словотворчими і семантичними зв’язками, меншою мірою зазнає формальних змін. Фіксовані в таких лексемах зміни, особливо на фонетичному рівні, часто мають характер варіювання, що нагадує регулярні морфонологічні зміни – чергування” (Гриченко 1990, 137).

Опрацьовані джерела засвідчують значну кількість альтернантів кореня *-верх-* (понад 10 варіантів), які репрезентують два типи континуантів \**ьr* – сполучення голосного із сонантом (*-верх-*) та друге повноголосся (*-верех-*), за того засвідчено такі вияви /*e/* – [*e*], [*e<sup>u</sup>*], [*ê*], [*и*], [*a*] (Yastremska 2015, 222–226; варіанти написання діалектних назв, значення та паспортизацію див.: Yastremska 2015, 230–239).

У системі приголосних виявлено зміни на рівні фонем /*r/* (збереження давньої м’якості [*r*] у словах *вір'хниця*<sup>а</sup>, *вер'ховинчак*, *ве<sup>u</sup>р'хні<sup>ê</sup>на* тощо) та /*x/* (реалізується як [*x*], [*x'*], наприклад, *верховен'* – *вѣрх'івен'*, *верховний* – *верх'іўній*); послідовно засвідчено чергування /*x/* – /*ш/* (*верх* – *вершá*, *вѣршад'*, *вершейка* тощо). Для процесу словотворення характерна також альтернація приголосних /*к/* – /*ч/* (*вершáк* – *вершачина*, *верхн'áк* – *верхн'ачók*, *вершóк* – *вершѣчок*, *навѣршник* – *навѣршинчок*) та ін.

Особливістю діалектного словотвору є також наявність фонетичних варіантів афіксів і флексій, що зумовлено специфікою систем вокалізму та консонантизму говорів. Однак, як зазначив Г. Аркушин, “важливо диференціювати фонетичні варіанти суфіксів і різні афікси” (Аркушин 2004, 25), а також виділити

інваріантну форму суфікса чи флексії (на мою думку, це форма, наближена до літературної норми).

Поява варіантів здебільшого зумовлена фонетичними особливостями говірок, наприклад: перезвук [а] > [е], [и], [і] після м'яких і шиплячих (у суфіксах  $-{}^{(')}a$  ( $-{}^{(')}u$ ,  $-{}^{(')}i$ ),  $-{}^{(')}ad$ ( $\theta$ ) ( $-et$ ( $\theta$ ),  $-id$ ( $\theta$ ),  $-ud$ ( $\theta$ )),  $-{}^{(')}ak$ ( $\theta$ ) ( $-ek$ ( $\theta$ ),  $-uk$ ( $\theta$ )),  $-an$ ( $a$ ) ( $-in$ ( $a$ ) та ін.); у флексіях іменників ж.р. (*верхніц'а* – *верхніц'е*; *поверхниц'а* – *поверхниц'і*; *верш'іл'а* – *верш'іл'и*; *верш'і'їни*)); зміна [и] > [и<sup>е</sup>], [е]: *верш'іна* – *ве<sup>р</sup>ш'і<sup>е</sup>на*, *верш'єнка*; *вєрхнік* – *вєрхні<sup>к</sup>*; *верхніна* – *ве<sup>р</sup>хні<sup>е</sup>на*; [е] > [и]: *верхóвинец'* – *верхóвініц'*, *звершен'а* – *зверші<sup>и</sup>н'а*; [и] > [і]: (*на*)*вєршнік* – (*на*)*вєрш'ік*, (*з*)*верхніна* – (*з*)*верх'іна* (див.: Ястремська 2015, 477); [о] > [і]: *верхóуни* – *верш'і'їни*, *верховен'* – *вєрх'івен'* тощо.

Чимало слів, засвідчені в джерелах, відображають історичні зміни словотворчих формантів, зокрема іменникових суфіксів:  $-ost$ ( $\theta$ ) >  $-ist$ ( $\theta$ ) (*ве(ш)рхность* (XVI–XVIII) – *вєрхність* (XIX–XX); *з(ь)ве(ш)р(ь)х(ь)ность* (XVI) – *звєрхність* (XIX–XX));  $-ови(ш,с)$  >  $-ів(ш)$  (*в(ь)рховыє(ьс,с)* (XII–XVIII) – *верхів'я(вс)*, *вершів'я* (XIX–XX) та ін., дієслівного – *ова(ш)* > *-ува(ш)*) (*верховати* (і *верхованс*, *верховатий*) (XIX–XX) – *верхувати* (XX)); префіксів: *с-* > *з-* (*свершити* (XVI–XVII) – *звершіти* (XIX–XX), *свершєный* (XVI) – *звершієний* (XIX–XX), *свершение* (XVI–XVII) – *звершієння* (*звершієня*) (XIX–XX) (пор.: Жовтобрюх 1980, 108–109, 199–200; Аркушин 2004, 138, 148) тощо.

Варіантність дериватів зумовлена також оглушенням дзвінких приголосних (*вєршад'* – *вершіат'*), втратою довготи приголосних (*звершіін'а*, *довєршован'є*), зміною твердого приголосного на пом'якшений чи м'який: /ш/ – /ш'/ (*вершіа* – *вєрш'і*, *вєрші'і*; *вєршад'* – *вєрш'ід'*, *вєрші'ід'*; *вершіак* – *верш'єк*, *верш'і<sup>к</sup>*; *вершіна* – *верш'іна*, *вєршіок* – *ве<sup>р</sup>ш'і<sup>ок</sup>*), /ч/ – /ч'/ (*вер'ховинчак* – *вер'ховинч'ік*, *вершієчок* – *верш'єч'ок*), /ц/ – /ц'/ (*верш'івец'* – *верхóвец'*) та ін.

Задокументовано форми прикметників вищого ступеня із суфіксом - *ѣш-* (- *ѣш-*): *верховнѣшійшій*, *звє(ш)рхнѣ(ш)їшій(їш)* (XVI–XVII), проте в сучасних записих аналогічних форм із коренем *-верх-* не зафіксовано.

Прикметники в аналізованих говірках можуть мати тверду основу: *вєрхній*, *звєрхній* (див.: Жовтобрюх 1980, 175; Ястремська 2015, 483).

Важливим аспектом дослідження є наголошення різних елементів структури слова. Аналізованим похідним властива непослідовність наголошення (*верхніна*, *вєрхніц'а*, *вєршіок*, *верхóвіна*, *верхóвініц'*); у деяких прикладах наголос виконує смислорозрізнавальну функцію (такі деривати подано в різних “комірках”), наприклад: *верш'івец'* ‘горянин’ – *верш'івец'* ‘вершник’, *вєршніц'я* ‘жінка-вершник’ – *вершніц'є* ‘місце на печі, де сушать гриби, сливи, яблука’.

2. Семантика. Усі деривати зберігають семантичний зв'язок із словом *верх* (із псл. \**v<sup>h</sup>гъхъ* ‘найвища частина; верхня частина’), яке є твірною і мотиваційною базою для одиниць ІСД. Семантична структура слова *верх* у говорах південно-західного наріччя охоплює понад 30 значень, які формують три семантичні субкомплекси, об'єднані навколо таких центрів-домінант, як: ‘верхня частина (об'єкта)’, ‘верхній край, верхня межа’; ‘поверхня’. Засвідчено деривати, які реалізують ті самі значення, що й базове слово *верх*, як-от: ‘верхня частина чогось’ – *верш'єк*, *ве<sup>р</sup>ш'і<sup>ок</sup>*, *ве<sup>р</sup>ш'і<sup>е</sup>на*, *сувершіок*, *верхніна* *вєрхніц'а*; демінутиви *вершієчок*, *вер'ш'іч'ок*, *верш'ичок*; ‘вершина (гори)’ – *вершіа* (*верш'і*), *вєрш'ід'*, *вершіна*, *вершіак* (*верш'єк*, *верш'ік*), *вєршіок*, *вершієка*, *вершієчок* (*вер'ш'іч'ок*); ‘верхів'я (річки)’ – *ве<sup>р</sup>шіок*; ‘верхівка (дерева)’ – *вєршад'*

(*véриш'íd*), *верш'ák* (*верш'ék*, *верш'úk*), *верші́к*, *véришók*, *суверішók*, *верховін'а*, *верше́чок* (*верши'іч'ók*); 'накривка, покрішка, віко' – *véришник*, *véришók*, *навершин'ák*, *верхні́ця*; 'дах (будинку)' – *véришók*; 'вершки, сметанка' – *верхні́на*, *зверхні́на*, *верхні́нка*, *véришók*, *поверхні́на*, *повéрхніц'а*; 'пошивка, наволочка (на подушку)' – *вір'хніц'а*, *повé<sup>(u)</sup>р'хніц'а*, *повéришник*.

Семантика дериватів здебільшого не виходить за межі цих субкомплексів, однак окрему групу формують лексеми, об'єднані навколо значення 'сидячи на коні; верхи': прислівники *véрхи*, *верха́ми*, *верхо́м* функціують із цим значенням в українській мові від XV–XVI сс. і дотепер (СУМ<sup>14-15</sup>-1, 166; СУМ<sup>16-17</sup>-3, 236 Тимченко 1930, 220–221; СУМ-3, 335, 373), а також деривати із семантикою 'вершник' – діал. *верх'івéц*, *верхові́к*, *véришник*, *повéрхні́к*, субстантиви: *верхві́ний*, *верхові́й*; літ. *véришник*, *верх'івéць*, *véрхівень*, *véршень*; 'верховий кінь' – діал. *верх'івéц*, *повéрхні́к* тощо. На позначення виду податку – 'грошової феодалної повинності для забезпечення верхового перевезення службових осіб' у XV–XVII сс. були відомі варіанти *верховщина*, *верховщи́зна*, *верховьщи́зна* (СУМ<sup>14-15</sup>-1, 166; СУМ<sup>16-17</sup>-3, 238), які, імовірно, пов'язані з прислівником *верхи*; попри це, існує припущення, що утворення на *-изн(а)* запозичені "ще з давньої канцелярської мови, у якій уживалися під безпосереднім польським впливом" (Аркушин 2004, 97). Сучасні джерела цих назв не фіксують.

Виявлено такі семантичні трансформації, як:

- звуження семантики: прикметний *véрховні́й* відомий в українській мові від XI ст., пам'ятки документують слово зі значеннями 'верховний (про апостолів); 'розташований у верхній частині; верхній (про землю, місто), 'кінний (у словосполученні *véрховьниши вои*)' (Срезневський-1 1893, 465), відтак СУМ<sup>14-15</sup> наводить слово з єдиним значенням – 'верховний (про апостолів) (СУМ<sup>14-15</sup>-1, 166), у СУМ<sup>16-17</sup> знову з'являється 'верховий (про їзду)' (окрім 'верховний, головний') (СУМ<sup>16-17</sup>-3, 238), Є. Тимченко за пам'ятками XVII–XVIII сс. подає тільки 'найвищий, найголовніший, найчільніший' (Тимченко 1930, 219), Є. Желехівський (XIX ст.) – 'найвищий, головний' (МНС-1 1886, 64). У сучасних говірках відомі варіанти *ве(и)р'хоўный* 'головний, найважливіший';
- розширення семантики: *повéрхні́к* 'чапрак (у сідлі)', *поверхні́к* 'верхній камінь жорен' (XIX–XX) + 'стріха у вівчарні', 'дашок, піддашша над стрункою', 'пасовище на полонині, куди виганяють худобу після вечірнього доїння', 'вершник', 'верховий кінь' (XX); *верх'і́ўка* 'верхівка дерева' (XIX–XX) + 'верховодка (риба)', 'мн. відходи під час обробки льону (конопель); клоччя' (XX); *верхні́на* 'вершки, сметанка' (XIX–XX) + 'верхня частина чогось; верхівка, верх', 'щось найкраще'; *véрховáтій* 'повний, із надлишком (про міру)' (XIX–XX) + 'стрімкий, спадистий (про місцевість)' (XX);
- зміна значень: *véрхні́к* 'вершник' (XVI) → 'верхня частина маснички', 'верхній камінь жорен' (XX); *véрхні́ц'а* 'вершина гори, верхівка'; 'частина печі' (XIX) → 'верхня частина чогось; верх'; 'пошивка, наволочка (на подушку, перину)'; 'верхня колода (перекладина) "стільця" під жолоб для сплаву лісу розсіпом' (XX); *véрховáти* 'мати перевагу; керувати, верховодити' (XIX–XX) → 'тверднути, покриватися льодяною кіркою (про сніг, що зверху замерзає)' (XX);

– поляризація значень: прикметник *вѣршинні* ‘наповнений доверху, із надлишком, із верхом; повний,’ активно вживають носії говірок, проте МНС наводить це слово зі значенням ‘неповний’ (МНС-1 1886, 65); слово *вѣршиад*’ в аналізованих говірках є полісемічним; більшість зафіксованих значень – ‘верхів’я дерев’, ‘гора; вершина гори’, ‘високогірна місцевість’, ‘верхів’я річки, потоку’, ‘гірський потік’ – вказують на “верх”, проте одне зі значень, засвідчене спорадично, ‘яр, зарослий кущами’ – спрямовує до “низу” і дає підстави говорити про характерний для слов’янських мов семантичний зсув ‘верхів’я річки’ → ‘яр’, підтверджуючи думку М. Толстого про те, що *верх* (+*врхъ*) “є найбільш яскравим прикладом, який демонструє випадок, коли та сама лексема в різних слов’янських мовах є пов’язана з семемами протилежного плану” (Толстой 1969, 98).

Семантичний критерій є важливим і для виокремлення твірної основи, для окреслення “місця” деривата в таблиці, для визначення способу й моделі деривації, а тому кілька слів подано в таблиці двічі залежно від значень, які вони репрезентують, наприклад: *вѣрхнік* – ‘вершник’ (I СД: N+*-ник(θ)*) і ‘верхня частина об’єкта’ (II СД: Adv+*-ник(θ)*); *зверхніна* – ‘вершки, сметанка’ (II СД: з+N) і ‘керівництво; влада’ (III СД: Adj +*-ин(a)*); *верховій* – ‘який вказує на верхню частину’ (I СД: N+*-ов(иї)*) і ‘пов’язаний із їздою верхи’ (II СД: Adv +*-ов(иї)*); *вершківій* – ‘пов’язаний із *вершком*’ і ‘пов’язаний із *вершками*’ (II СД: N+*-ов(иї)*), різні твірні основи).

Аналіз СГ “підняв на поверхню” також проблему міжчастиномовної омонімії, зокрема на рівні прислівників і прийменників, адже прислівники з коренем *-верх-*, які набули статусу прийменників, становлять досить значну групу (літ., діал. *зверх*, *звѣрху*, *навѣрх*; діал. *вверх* (*увѣрх*), *звѣрха*, *звѣрхи* (*ізвѣрхи*), *зверхѣв*, *повѣрх*, *повѣрха*, *повѣрхи* та ін.). Проте ця тема потребує спеціального дослідження.

3. Мотивація. Однією з проблем побудови СГ є наявність слів із множинною (неєдиною) мотивацією на зразок слів *вѣрхнік*, *верхніна*, *вершиніця* тощо, які співвідносяться з іменником *верх* ‘верхня частина; верх’ і прикметником *верхній* ‘який розташований зверху’ та можуть утворюватися за моделями N+*-ник(θ)* (+*-нин(a)*, +*-ниц(a)*) або Adj+*-ик(θ)* (+*-ин(a)*, +*-иц(a)*). Це питання є досить дискусійним, адже для тих самих (або близьких за формою та значенням) слів пропонувано як домінантні різні моделі (пор.: Аркушин 2004, 168, 285 (*спид-няк*, *верх-н’ак*, *гир-н’ак*; *спидн-ак*, *сп’ідн-’ак*); Грещук 1995, 65, 69 (*верхн-як*, *верхн-иця*); Карпіловська 2002, 55 (*ніжн-ик*, *ніжн-иц(я)*)).

Дослідження дало змогу виявити найдавніші слова в СГ, які дотепер “живуть” у літературній мові та в діалектах: це, зокрема, *верхній* (*врѣхъниши*, *врѣхниши*) і *верховний* (*врѣховъниши*, *врѣховниши*), засвідчені в українській мові від XI с., *верхів’я* (*врѣховыѣ*) – від XII ст. (Срезневский-1 1893, 465, 467), *верховий* (*врѣховыи*), *верховина* (*врѣховына*, *врѣховина*); *вверх*, *увверх* (*въ врѣхъ*, *уврѣхъ*) – від XIV ст., *наверх* (*навѣрхъ*, *навѣрхъ*), *наверху*, *поверх* (*поверхъ*, *поверхъ*) – від XV ст. (СУМ<sup>14-15</sup>-1, 156–157, 165–166; СУМ<sup>14-15</sup>-2, 11, 159) та ін.

Водночас пам’ятки української мови документують слова, які “загубилися в часі” на різних етапах розвитку мови, яких не фіксують сучасні джерела: наприклад, *завершаны* ‘назва людей за місцем проживання’ (XV) (СУМ<sup>14-15</sup>-1, 371), *вершинокъ*, *совершеннокъ* ‘кінець, закінчення’ (XVI) (СУМ<sup>16-17</sup>-3, 243;

Картотека СУМ<sup>16-17</sup>), *вершіє, вершьє, вершокъ* ‘брунька, пуп’янок’ (СУМ<sup>16-17-3</sup>, 243; пор.: словосполучення *вершки деревянии* ‘плоди дерев’ (Тимченко 1930, 221)), *суверхий* – імовірно, ‘високий’ (XVII) (Картотека СУМ<sup>16-17</sup>), *верхолá, верхоля́к, вершино́к* ‘лісовий жайворонок; шеврик’ (XIX), *навéрхня* ‘корпус, футляр’ (XIX) та ін.

Отже, як зазначив польський учений С. Галя, саме діалектний матеріал є дуже цінним джерелом для вивчення словотвору в історичній проекції, адже дає змогу “виявити давні, типові для конкретної говірки словотворчі афікси і їх функції, невідомі іншим говорам і літературній мові” (Gala 2002, 152).

Аналіз СГ із вершиною *-верх-* на підставі діалектних матеріалів, уведених в історичний контекст, дав змогу відтворити (хоча б гіпотетично) розвиток гнізда, засвідчити час появи дериватів, а також виявити послідовність морфологічних та семантичних змін. Проте залишається низка проблем, пов’язаних із недослідженістю теми, які чекають свого часу.

Аркушин, Г. (2004). *Іменний словотвір західнополіського говору*. РВВ “Вежа”. Луцьк.

Білоусенко, П., Німчук, В. (2013). *Історія української мови. Словотвір. Іменник (проспект)*. Запоріжжя; Київ.

Верещак, В. (1975). *Словотворче поле кореня мороз у сучасній українській мові*. Мовознавство. №3. С. 74–80.

Голянич, М. (1978). *Словотвірне поле кореня -каз-*. Мовознавство. №2. С. 82–89.

Гриценко, П. (1990). *Ареальне варіювання лексики*. Наукова думка. Київ.

Грещук, В. (1995). *Український відприкметниковий словотвір*. Плай. Івано-Франківськ.

Жовтобрюх, М. (1980) та ін. *Історична граматика української мови*. Вища школа. Київ.

Карпіловська, Є. (2002). *Кореневий гніздовий словник української мови*. Вид-во “Українська енциклопедія” ім. М.П. Бажана. Київ.

Лесюк, М. (1980). *Словотвірне гніздо з коренем -вед- у сучасній українській мові*. Мовознавство. № 4. С. 76–82.

МНС. (1886). Желеховський, Є., Недільський, С. *Малоруско-німецький словар*. Т. 1. Львів.

Срезневский, И. (Т. 1, 1893). *Матеріали для словаря древне-русского языка*. Санктпетербургъ.

СУМ (Т. 1, 1970). *Словник української мови*. Т. 1. Наукова думка. Київ.

СУМ<sup>14-15</sup> (Т. 1, Т. 2, 1977). *Словник староукраїнської мови XIV–XV cc*. Наукова думка. Київ.

СУМ<sup>16-17</sup> (Вип. 3, 1996). *Словник української мови XVI – першої половини XVII cc*. Львів.

Тимченко, Є. (1930). *Історичний словник українського языка*. Харків; Київ.

Толстой, Н. (1969). *Славянская географическая терминология*. Наука. Москва.

Харьківська, О. (2015). *Суфіксальний словотвір апелятивних іменників в українських говорах Закарпаття*. Дисертація ... канд. філол. наук. Ужгород.

Ястремська, Т. (2013). *Система дериватів із коренем -кров-: історичний та діалектний виміри*. Тимченківські наукові читання. 2: Історична лексикографія. Львів. С. 90–102.

Ястремська, Т. (2015). *Динаміка діалектних явищ у тексті*. Діалекти в синхронії та діахронії: текст як джерело лінгвістичних студій. Київ. С. 476–488.

Gała, S. (2002). *O potrzebie badań słowotwórstwa gwarowego*. Dialektologia jako dziedzina językoznawstwa i przedmiot dydaktyki. Łódź.

Skarżyński, M. (2003). *Wstęp*. Słowotwórstwo gniazdowe. Historia, metoda, zastosowania. Kraków.

Yastremska, T. (2015). *The lexeme верх: its phonetic and semantic features, and derivative resources in south-western dialects of Ukrainian*. LingVaria. №1 (19). P. 221–239.

## ЛІТЕРАТУРА

**СПОКУТА ВІДПАДІННЯ ВІД НАЦІОНАЛЬНИХ ОБЕРЕГІВ ЧИ  
‘ВІЧНА ТЕМА’ ТРАГЕДІЇ ЗРАДЖЕНИХ ПОЧУТТІВ? АНАЛІЗ ПОЕМИ  
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА “КАТЕРИНА” В МЕТОДОЛОГІЇ ДАСЕ  
(ДУХОВНОЇ АРХЕТИПНОЇ СИСТЕМИ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОГО)**

*Віктор Азьомов*  
(Україна)

*У статті здійснено спробу віднайдення нових координат в ідейному поцінуванні героїв поеми Тараса Шевченка “Катерина” на основі авторської аналітичної методології ДАСЕ (Духовна Архетипна Система Етнонаціонального).*

*Ключові слова: національне самоусвідомлення, кодекс лицарської і людської честі, фізичне і духовне материнство, трагедія розкладання національного характеру, колоніальні впливи на українську ідентичність.*

**EXPIATION OF FALLING OFF FROM NATIONAL ROOTS OR ‘ETERNAL  
THEME’ OF TRAGEDY OF THE BETRAYAL FEELINGS? ANALYSIS OF  
POEM BY TARAS ŠEVČENKO “KATERYNA”  
IN THE METHODOLOGY OF SASE (SPIRITUAL ARCHETYPICAL  
SYSTEM OF ETHNO NATIONAL)**

*Viktor Az'omov*

*In the article the author tries to find the new coordinates in the ideological values of the heroes of the poem by Taras Ševčenko “Kateryna” on the basis of the author's methodology SASE.*

*Key words: national identity, the code of knightly and human honor, the physical and spiritual maternity, the tragedy of the national character being altered, the colonial influences on Ukrainian identity.*

У просторі життя віють різні формаційні вітри, але в художньому просторі найважливішою точкою фокусування мистецької уваги завжди є людина. Те, що у плині життєвих буднів розосереджене, розмите, під пером художника набуває окресленої ідеаційності (Бондаренко 2008, 19–24) та естетичної визначеності.

Творчи й феномен великого Кобзаря – у служінні ідеям національного самоусвідомлення. Тому він – наш сучасник. Національні пласти в надрах творчості Тараса Шевченка – діагностична карта народної душі. Прийти до духовного прозріння, до реалізації громадянської відповідальності кожного в поруйнованому історичному середовищі пострадянської свідомості українців можна і треба через залучення всього багатства відкриттів народного буття у творчості найталановитіших художників слова.

Це перший пункт аргументації вибору теми розвідки.

По-друге, історична дійсність поставила перед народом надзвичайно складне завдання: в умовах глобальних викликів у найстисліші строки сформувати дієву, державницьки зорієнтовану націю. Не можна вкотре наступати на граблі



розбрату, політичного протистояння. Треба використати ‘першоцеглинки’ національного духовного світотворення, відкриваючи їх дітям на уроках літератури в середній школі.

Третю позицію, вартісну в цій темі, визначимо так: від різновекторних закладів досвіду боротьби Катерини-індивіда до даності позитивного досвіду народу. Тривалий період часу перебуваючи в лещатах імперських впливів, система колективної свідомості українця, особливо на півдні та сході України, сьогодні далеко не завжди націоцентрична, бо засмічена чужинськими міфософськими ідеаційними кліше (Шубравський 1976, 7), елементами безсвідомого, що працюють на стагнацію національного самоусвідомлення.

Із цього погляду світ поезії Тараса Шевченка є скарбницею універсального народного мислення, архетипної національної світобудови (Скуратівський 2003, 68, 70–71). Гріх не скористатися вже готовим банком першообразів, створених тисячолітньою історією розвитку народного духу.

Ми далекі від спроб якоїсь штучної духовної стандартизації. До яких світоглядних маразмів доводить тоталітарна система управління масовою свідомістю знаємо з історично недалекого державницького минулого радянських часів. Але в часи глобалізаційного нівелювання національних особливостей народів і рас кожен етнос, якщо він хоче зберегти себе, повинен напружити всі сили, мобілізувати духовні та матеріальні ресурси, щоб відстояти власну самість, неповторність. Адже тільки у плавильному горні національного витворюється психічно-моральний сплав такої людської індивідуальності, що спроможна потім виходити на глобальні обшири і творити майбутню реальність цивілізації. На сьогоднішньому етапі розвитку наші етнонаціональні засади піддані жажливій ерозії, а славнозвісна масова мораль орієнтована на світ володіння і робить людину споживачем у найгіршому конвеєрно-обезличеному розумінні.

По-четверте, універсальні традиції різних рівнів, а також архетипи складають систему систем, яка у ситуації психологічного вибору визначає лінію поведінки людини. Тобто доленосні рішення, пристосовництво чи альтруїзм, зрадництво чи стояння до кінця, буття у злі чи в добрі – все вивідне із ‘знаків долі’, безсвідомих універсальних психічних передумов, які й моделюють історичне обличчя етносу. Їх не можна замінити знаннями. Вони проєктують людську індивідуальність, визначають коло наших інтересів та захоплень. Потрібно, щоб осмислення цих універсумів було включене як у державотворний суспільний потенціал, так і в урок української літератури.

П’ята позиція. Архетипи сконденсовані, ‘закріплені’, відсепаровані саме у народному міфі, у казці, у вибраній авторській творчості. Саме тут їх можна відстежити, тут вони піддаються аналізу і в системності дають уявлення про кодекс народної душі.

У поемі “Катерина” якраз і відтворена перманентна межа психологічна ситуація вибору, яка може слугувати визначником стану “національної душі” (Просалова 2008, 20) не тільки в часи написання твору, але і в сьогоднішніх критичних умовах переходу від однієї суспільно-економічної формації до іншої.

#### *Аналіз тексту поеми “Катерина”*

Не одне покоління аналітиків-літературознавців із різних ідеологічних та наукових позицій інтерпретували перші вісім рядків поеми. Зрозуміло, що

текстово-надтекстовий зміст зачину визначає не лише "філософію початку", але, вірогідно, дає певний ключ до тлумачення ідеаційного поля всього твору.

"Кохайтесь, чорнобриві, / Та не з москалями, / Бо москалі – чужі люде, / Роблять лихо з вами. / Москаль любить жартуючи, / Жартуючи кине; / Піде в свою Московщину, / А дівчина гине..." (Шевченко 1972, 50).

Замислимося, чому побутує 'бродяча' формула про те, що служивий чоловік щодо жіноцтва має один інтерес: як елементарно заскочити у гречку?

У військових статутах дійсно народних армій, які несли на своїх хоругвах не декларативні, а закладені в колективній свідомості високі ідеї, переступ будь-яких моральних норм суворо карався. І, головне, що не було розбіжності між побутовими нормами поведінки та вимогами службових інструкцій. Кодекс лицарської честі, ритуальні запобіжники, виставлені на сторожі чистоти мундира, діяли в автоматичному режимі, підтримувані стимулом традиції, тобто реального і невідворотного осуду та покарання за неморальні провокації з боку чоловіцтва.

Загальновідомо, що козака, якого викрили на перелюбі, карали на смерть. Дівчину-покритку на загальний позір виганяли із села. Так народ у неймовірно тяжких історичних умовах мобілізував морально-духовні сили, щоб фізично вижити, вистояти, не розчинитися у відцентрових течіях державницьких змагань сусідніх етносів.

А як поцінував себе солдат-росіянин царського призову на території України?

По-перше, він ментально чужий місцевому населенню: "...москалі – чужі люде..."

По-друге, "черкаси" в етнічній парадигмі представника великодержавної свідомості уявляються людьми другосортними, з якими можна поводитися як із туземцями.

По-третє, вище згадана великодержавницька парадигма на чисто побутовому рівні виставляла чітку поведінкову ієрархію: що дозволено росіянину, а що – інородцю. Для ілюстрації цього положення досить навести свідчення Левка Лук'яненка тих часів, коли він навчався в МДУ. З доброю мірою мудрої іронії він згадує, що його неодноразово називали хохлом – це проходило як побіжний побутовий епізод. Але варто було самому Левкові сказати знайомому, що той кацап, – дружба різко обривалася. Автор наголошує, що кілька разів перевіряв дію цієї ментальної формули – результат завжди був однаковий і цілком прогнозований. Причому, це відбувалося між людьми однакового соціального статусу (студенти) і вельми небюрократичної інтелектуальної університетської субкультури.

Годі й казати про великодержавний шовінізм захланного дворянина-офіцерчика, засланоного волею фатуму в аборигенне українське село. У світлі цих міркувань по-новому прочитуємо слова: "Москаль любить жартуючи, / Жартуючи кине..."

По-четверте, на побутовому рівні давала про себе знати різниця у громадянському становищі жінки в колонії та метрополії. Цей феномен художньо неперевірено дослідила Леся Українка у драмі "Бояриня". Специфіка історичного та господарського укладу України – особливо в добу козацтва –

поставила жінку на один щабель із чоловіком. Орійський, хліборобський спосіб виробництва і в часи тотальної кріпацької неволі консервував в архетипних надрах українського села колишню господарську рівність чоловіка та жінки, з додатком традиційного національного обожнювання жінки-матері, характер якого дослідники безспідставно визначають як культ матері (Вертії 2012, 53; Гарздук 2012, 20).

По-п'яте, москаль вчувається в Україні зайдою, тимчасовим квартирантом. Йдеться власне про явочний офіційний статус російської армії на території 'інородних' регіонів. Природно, що окупант у підвладному йому просторі поводитися відповідним чином. Поняття честі є регулятором поведінки лише з рівними собі. Автохтонне населення українського села апріорі не підпадало під кодекс лицарської дворянської поведінки, за приписами якої, відомо, офіцерська богема практикувала навіть виклик на дуель. Але ж не за зведення якоїсь там недосвідомої хохлушки Катерини!

Тому Шевченко й вибудовує знакову дієслівну парадигму у другому чотиривірші: "москаль жартуючи любить – жартуючи кине – піде в свою Московщину, а дівчина гине...". По-шосте, автор подає в сюжеті твору два епізоди зустрічі Катерини з російськими військовими підрозділами. Поставимо спільне для обох епізодів риторичне запитання: чи мислимо, що не під час виконання бойового завдання козацький підрозділ зустрічає матір із немовлятами, які потребують допомоги, і не тільки не надає її, але підіймає нещасну на глум? Це не властиво козакам у їх життєвому реальному часі. Наводячи два однотипні епізоди зустрічі героїні з російськими солдатами, автор у художньому часі та просторі розвінчує 'цивілізаторську' місію 'русского мира'.

По-сьоме, чужа армія у спілкуванні з чужим народом виводить моральні закони за дужки, дотримуючись у своїй діяльності військових, затверджених державою статутів. Але біда в тому, що всякий державний закон охоплює лише вузьке коло специфічних відносин. Тобто, хочемо того чи ні, регуляторну функцію моралі як загальноновизнаної традиції, навіть у випадку з москалем-офіцером, відмінити не можна. І ще біда, що саме ця моральна традиція-мірка в різних народів, у різних соціальних прошарків все-таки має свої питомі відмінності.

Саме тому бравий російський офіцер дозволяє собі те, що перебувало під суворим табу для лицаря-козака. Саме тому, спрогнозуємо, у стосунках із рівнею, з родовитою дворянкою десь із-під Курська, цей офіцер напевне ж тримав би свої інстинкти під набагато суворішим контролем совісті. У протилежному разі розплата була б неминучою – авторитетом, ім'ям, кар'єрою або й життям.

Окремого дослідження вимагає етнічний феномен, коли „серце в'яне”, але все-таки співає, як пише Т.Г. Шевченко. І чому люди у своїх оцінках мали би спочатку побачити й поцінувати “серце”, а вже потім обставини, в які те серце потрапило чи, може, саме ж їх і створило (Токмань 2002, 42–43)?

“Серце в'яне співаючи, / Коли знає за що, / Люди серця не побачать, / А скажуть – ледащо!” (Шевченко 1972, 50).

Зрозуміло, що тут відкриваються особливості національної ментальності, які вимагають специфічних аналітичних підходів.

Перша частина поеми увінчується обрамленням. Семантичне прирощення кінцівки лексично виражається через появу модальної підсилювально-видільної частки ж у першому рядку: “Кохайтесь ж, чорнобриві, / Та не з москалями”.

У четвертому рядку Т.Г. Шевченко замінив “роблять лихо з вами” на “згнущаються вами”.

Думається, що поет із найтоншим чуттям звукової вібрації слова зовсім не випадково дібрав ‘неканонічну’ лексему “згнущаються”. Перша дослідницька апеляція – до асоціації зі словом *знущаються*. Тобто роблять саму дівчину інструментом знуцання над собою ж! Як це проникливо, як правдиво – і страшно, особливо на українському ґрунті.

Звертаємося до словника російської мови: *знушаться – гребувати, гидувати*. На нашу думку, в компаративній площині автор свідомо ‘змішав’ семантику двох близьких за звучанням лексем з української та російської мов, щоб одержати синтетичне значення з тяжінням до символічно-архетипних пластів художньої психіки, бо одновимірному тлумаченню це нестандартне слово не піддається.

Зрозуміло одне: через техніку градаційного обрамлення з прирощенням, нагнітанням емоційно-експресивного компонента поет домагається переносу ідеаційного наголосу саме на останню строфу першої частини поеми. Здається, дослідники припускаються помилки, концентруючи увагу на перших рядках поеми. Тільки аналізуючи все обрамлення в його цілісності й повноті, читач може вийти на адекватне сприймання всього твору.

У другій частині поеми звернемо увагу на трикратне повторення рядка “не журиться Катерина”. Прочитуємо початок: “Не слухала Катерина / Ні батька, ні неньки...” (Шевченко 1972, 50).

Чому автор так акцентує на запереченні? Складне питання. Його обґрунтуванню, власне, присвячений увесь твір.

Тут же надibuємо відповідь, яка, здавалось би, лежить на поверхні: “Полюбила москалика, / Як знало серденько” (Шевченко 1972, 50).

Про щасливу й zarazом одіозну кордоцентричність українців сказано й написано чимало. Спробуємо вивести домінанту психічного стану Катерини у другій частині: коли дівчина керується плином почуттів, коли її поведінку визначають активізовані пласти інстинктивного, тоді на поверхню виходять містичні сили безсвідомого і логічно розікласти дію людини не можна. Стихія почуттів, як тріску, несе Катерину річищем кохання.

Проте це лише один, скажімо, ‘солодкий’ бік гонитви за щастям. Є ще одна причина, що дівчина не переймається своїм становищем: “Обіцявся чорнобривий, / Коли не загине, / Обіцявся вернутися” (Шевченко 1972, 51). Як же нерозважливо вірить селочка солодкомовному чужинцеві! Ось вона у першій своїй яві, автентична, родова відкритість наївної аборигенки, яка робить її серце дошкульно-вразливим і беззахисним. Для неї дошлюбне слово – непереступний закон. Для нього – нікчемна цяцянка.

По народженню сина Катерина вже не співає – і це двічі підкреслює автор. Вона “кляне свою долю”. У її серце закрадається сумнів щодо вірності москаля: “...може вже в Московщині / Другую кохає” (Шевченко 1972, 53).

Але це минуча підозра. Заспокоєння в тому, що “вернулись москалики іншими шляхами”, в переконанні: “А де ж найде такі очі, такі чорні брови?” (Шевченко 1972, 53).

Зрозуміло, що Катерина як духовно, так і фізично повинна підпорядкувати свій життєвий цикл догляду за дитиною.

Ставимо зовсім не зайве, на перший погляд, зухвале запитання: а чи насправді тут Катерина вже стала духовною матір'ю? З фізичним материнством все зрозуміло. Логіка нашого питання буде з'ясована дещо пізніше (Щербакова 2010, 28).

Другий розділ твору – сцена вигнання батьками своєї дочки. Одинадцять звертань до Катерини, зосереджених на короткому текстовому відрізку, претендують на окрему наукову розвідку. Любов, безмежна й болісна, всепоглинаюча і підвладна жорсткій традиції, глибока і трагічна, передбачає висновок: сила архетипічних законів, якщо вона справді оволодіває серцями і диктує моральний вибір, становить непереборну силу і робить народ безсмертним. Згадаймо нашу формулу: для того, щоб вижити у неймовірно важких історичних умовах, народ виробив систему необхідних, часом жорстких, навіть жорстоких морально-етичних запобіжників. У часи колоніальної експансії автохтонний архетипний світ став розвиватися, розосереджуватися, розріджуватися. Тому українка і повелася на обранця з ‘вищого’ світу, тому вона піддалась безсвідомому поклику серця, тому й “не слухала ні батька, ні неньки”.

Отже, за зовнішніми побутовими атрибутами ‘сільського’ кохання відкриваються процеси тектонічних етнонаціональних зрушень – початки колоніального руйнування внутрішнього патріархального життєвого укладу українського етносу в його найсвятіших, найнедоступніших і колись стійких до будь-яких небажаних змін глибинах.

Кінцівка сцени вигнання нагадує швидше прощання назавжди, в архетипній символіці десь на видноколі маячить привид смерті. Чиє??? “В селі довго говорили / Дечого багато, / Та не чули вже тих річей / Ні батько, ні мати” (Шевченко 1972, 56).

Навіть найобережніший дослідник прочитає в цих рядках, що батьки, знічені, пригломшені дочиним переступом, нагло помирають. Так, це ‘художня’ смерть із волі автора. Проте саме в цьому і полягає її пафос. Катерина, вчинивши гріх, перекладає його непідйомну родову частину на старечі плечі батька й матері. Убивця? Опосередковано – так. В архетипному сенсі – однозначно.

Що ж далі чинить Катерина? Під вишнею, якраз на місці свого гріхопадіння, бере грудочку землі. Це могло би бути поверненням до витоків, коли доля ‘пропонує пережити’ все спочатку і щось, можливо, переінакшити, виправити. Проте в наступних рядках Шевченко рішуче відсікає можливість такої версії. Ота грудочка землі – цей конкретний матеріальний атрибут, засвідчує психологічну, безсвідому провиденцію нещастя героїні. Отже, бажаного відновлення ‘гідкого каченяти’ у ‘фею’ не відбудеться. Дослідник одразу перейметься питанням: чому?

Повторюємо: чи стала Катерина матір'ю у всій повноті свого внутрішнього психологічного всесвіту? Чи бажання бути щасливою звузило її свідомість, і вона, сама собі в тому не зізнаючись, не готова цілком, без остачі, жертвувати

собою заради дитини, сповняючи тим самим свій новий, незвичний материнський обов'язок?

Як не скорботно визнавати, але Катерина ще не та мати, яка своїм звіриним інстинктом до кінця боротиметься за дитя – допоки діє її фізична субстанція. Як можна виходити в дорогу, сподіватися на перемогу, одночасно безсвідомо прикладаючи до натільного хрестика містичний знак поразки?

Автор послідовний. Катерина свідомо закликає горе на свою нерозумну голову. По-перше, вона каже: “В чужу землю чужі люде / Мене захивають...” (Шевченко 1972, 55).

По-друге, одразу моделюється навіть спосіб, у який нещасна поквитається зі своїм безталанням: “Заховаюсь, дитя моє, / Сама під водою...” (Шевченко 1972, 56).

... І все це задовго до фатальної зимової зустрічі з офіцером-зрадником, на самому початку хресного голготного шляху. Чи ж приведе таку Катерину цей шлях до просвітлення, очищення і духовної перемоги?

По-третє, вона, як не дивно, усвідомлює і страшний сакральний сенс задуманого: “А ти гріх мій спокутуєш / В людях сиротою” (Шевченко 1972, 56).

Спробуємо розібратися у психологічних хитросплетіннях, виставлених Кобзарем.

Яка природа занепадницьких настроїв Катерини?

Люди, що йдуть за своєю пристрастю, найчастіше не здатні терпіти. Можна виводити тип характеру Катерини, досліджувати екзистенцію ‘внутрішньої’ особистості, виставляти стиліві романтико-сентиментальні обмеження, які тяжіють над поетом. Але заборонене ‘московське яблуко’, до якого, попри всі табу, тягнулася дівчина, випорснувши з її рук, перетворилося в сувору, неминучу реальність. Психічно не готова до цього Катерина підсвідомо здала позиції, ще не вступивши, по суті, в боротьбу.

Катерина – літературний і національний тип. Які питомі риси нашої ментальності препарував Т.Г. Шевченко? Надмірний сентименталізм, короткозору довірливість, примат чуттєвості над рацією. І в загальнонаціональних масштабах, і в координатах окремої особистості такий розклад тягне за собою неадекватні реакції, за якими вбачаємо трагедію не лише особистості, але й цілої нації. Недарма апологія мучеництва, сліз проймає чи не кожен рядок поеми.

У третьому розділі твору Катерина жebraє в чумаків: “Бере шага, аж труситься: / Тяжко його брати!.. / Та й навіщо? А дитина? / Вона ж його мати!” (Шевченко 1972, 59).

Нарешті перед нами начатки усвідомленої матері. Мусить переступити через гордість та сором (а колись же співала).

Хоча слід віддати данину проникливості Шевченкової думки: залишки колишніх дівочьких ілюзій в епізоді здобування подавання таки прориваються в побіжному зауваженні: “Та й навіщо?” Як навіщо? Невже вона в задзеркаллі серця вже вирішила, що зійде з арени боротьби, пожертвувавши дитину на волю фатуму. Але автор уперто послідовний у логіці можливого духовного прозріння героїні: “А дитина? Вона ж його мати!” На скільки ж випробувань стачить сили в цієї української матері?

Знаковою є перша зустріч Катерини з москалями: “Ай да баба! ай да наши! / Кого не надуют!” (Шевченко 1972, 61).

На початку роботи ми наводили міркування щодо різниці ментальних позицій вояка-росіянина та лицаря-українця. Ще раз поставимо сакраментальне питання: чи мислимо, щоб підрозділ козаків-запорожців зустрів нужденну жінку з дитиною, на снігу, в личаках, у латаній свитині, та й насміявся над нею? Не треба бути націоналістично упередженою людиною, але відповідь напрошується однозначна – ні! Це не мислимо.

Катерину не знітило і не збентежило приниження від москалів. Це вже мати: “Піду дальше – більш ходила...”

З’являються мотиви самовідречення в ім’я дитини: “Оддам тебе, мій голубе, / А сама загину” (Шевченко 1972, 61). Та звідки ж така стійка невіра жінки в те, до чого уперто йде?

Справді, віддати можна того, кого візьмуть... Чи жадатиме пан-московит бачити незаконно народженого сина-байстрюка? А на собі Катерина ставить хрест: “сама загину”. Невже небесне призначення матері полягає в тому, щоб скинути дитину на чужі руки і, відомшуючись невблаганній долі, зійти з арени життя? А як же місія матері? ‘За кадром’ маячить майже маніакальне бажання упіймати обіруч привид особистого щастя, заразом передчуття нереальності такої мрії і... неготовність сконцентруватися на материнстві. “А сама загину” – це не та жертва, що відкриває нові обшири духовного розвитку, це відомста, за якою тупик зневіри в собі і в людях.

Наші припущення небезпідставні: десятьма рядками нижче прочитаємо: “Усміхнулась Катерина, / Тяжко усміхнулась: / Коло серця – як гадина / Чорна повернулась” (Шевченко 1972, 62).

Символ гадини коло серця, здається, не потребує розлогого пояснення: примара безвиході та самогубства переслідує жінку. Ота первинна установка у безсвідомому (грудочка землі на хресті) нікуди не вивітрилася. Безсвідоме провокує Катерину своїм холодним смертельним подихом, бо там, під вишнею, вона порушила, а може, і зруйнувала хитку рівновагу між тим, що хочеться (безсвідоме), і тим, що дозволено (сфера свідомості).

Нарешті в четвертому розділі відбувається зустріч Катерини та Івана. Офіцер брутально відкидає колишню коханку: “Дура, отвяжися! / Возьмите прочь безумную!” (Шевченко 1972, 64).

Проте навіть солдатам, що звикли без вагань виконувати накази, забракло сміливості. Слідує категорична начальницька репліка: “Возьмите прочь! Что ж вы стали?” (Шевченко 1972, 64).

Приходимо до важливого, хоч і передбачуваного припущення: чи не є вся попередня зневіра Катерини навіюваним інтуїтивним передчуттям, що офіцер її зрадить? Іншими словами, якщо людина йде в нікуди, то її, як у народі кажуть, і ноги не несуть.

На наших очах коїться ще один гріх. Якщо на початку поеми наголошується доволі буденне “обіцявся чорнобривий”, то у сцені очної зустрічі Катерина ставить імператив: “А ти ж присягався”. Присяга, дана від серця до серця, в українському світі дорівнювала присязі перед Богом. Ось вони, два ментальні (не просто соціально-станові!) континенти, зіткнуті Шевченком лоб у лоб.

Як ілюстрацію, наводимо звичай, що й сьогодні активно побутує на Миколаївщині. Чоловік чи жінка напитують собі в селі мирських “брата” чи “сестру”, оголошуючи про свій вибір публічно. Подібне рішення не потребує церковного підтвердження, на відміну від історичного інституту козацького побратимства, яке засвідчував священник.

Але не так уявляє непереборну силу слова росіянин, та ще й перед варваркою – простою сільською дівчиною. Як бачимо з фабули, наші герої перебувають на різних рівнях світовідчуження, а отже, і світорозуміння.

І тут, нарешті тут Катерина постає у всій величї осмисленого жертвового материнського подвигу: “Наймичкою тобі стану... / З другою кохайся... / З цілим світом... / ..... / Покинь мене, забудь мене, / Та не кидай сина” (Шевченко 1972, 64-65).

Спробуємо перекласти зміст слів жінки на мову судового протоколу: Катерина пропонує свою підневільну працю взамін за благополучне життя сина.

А далі сталося фатальне. Драма стрімко переростає у трагедію. Батько цинічно втік. Заглядаючи дещо наперед, відмінюючи емоції, приходимо до визначення, що в тогочасній Україні все-таки можна було фізично вижити самотній матері. Катерина, молода і здорова, далеко не вичерпала спромоги свого фізичного існування. Проте, доведена до стану нестями, несамовитості, вона чинить непоправне: “Возьміть його... бо покину, / Як батько покинув...” (Шевченко 1972, 65).

Воно б і зрозуміло було: людина, перебуваючи в афективному стані, за свої дії не відповідає, якби не заява отам, на початку подорожі, коли брала землю-закяття: “Заховаюсь сама під водою, / А ти гріх мій спокутуєш / В людях сиротою” (Шевченко 1972, 56).

Отут ми просимо тайм-аут. Час оприлюднити застереження, виставлені як надзавдання в дослідницькій роботі над поемою “Катерина”: намагатися надзвичайно коректно працювати з теорією безсвідомого К. Юнга (Юнг 1998, 17), не звести, не звзити історію безталанної Катерини до якогось класичного випадку психопатології, не втратити в перипетіях окремого й одиничного сутнісне й типове – отой загальнонаціональний нерв, через подразнення якого ця “класична” історія ось вже друге століття викликає сльози з очей “пересічних” українців.

Ми поставили завдання пройти вузькою стежкою літературознавчого аналізу, витримавши максимально можливу культурологічну чистоту, бо досліджуємо український національний психічний феномен в українському живильному середовищі, яке піддане колоніальній деструкції, наші роздуми – це не епікриз лікаря-патологоанатома, а намагання слідувати за генієм.

Отже, автор проектує дві можливі версії розвитку внутрішнього світу героїні.

Перша. Кілька місяців жінка примушена долати шлях до жаданої мети. За цей час нервові потрясіння має влягтися, і людина мало-помалу доходить до раціонального осмислення свого становища. Фізичні потенції дозволяли їй боротися за своє життя і за життя дитини. Зрештою, вона повинна була відмовитися від абсурдної ідеї відшукати свій прихисток на безмежних просторах Росії. Іншими словами, подаючи нахвалання Катерини на самогубство



на самому початку твору, автор дає їй простір і час схаменутися, опам'ятатися, відкинути нав'язливу ідею побудови особистого щастя під парасолею чужинського московського світу. Саме для цього свідомісного просвітлення Т.Г. Шевченко 'влаштовує' своїй героїні геніальну фабульну ретардацію – кількामीсячну мандрівку крізь літо, осінь аж до зими в пошуках 'землі обітваної' – Московщини. Підкреслюємо, що перша наша версія концентрує в собі історичний та художній часи.

Другий варіант розвитку подій менш привабливий. Бажання відшукати коханого перетворюється в непереборну ідею, центри раціонального осмислення дійсності залишаються загальмованими – людина стає функціональним додатком до смертельно небезпечних впливів безсвідомого, яке активізується, перетинає кордони свідомості і стає єдиною контрпродуктивною, але домінантною рисою поведінки. Тут можна казати про певну форму хвороби – одержимості, якщо не вживати сильніших термінів із царини психоаналізу. Стан одержимості наростає, щоденно підживлюється і виглядом самої дитини, і тяготами подорожі без будь-яких засобів до існування, й інтуїтивним передчуванням, що батько відкине і матір, і дитя. Очевидно, що Катерину повело на другий, апокаліптичний шлях. Не врятував й інстинкт матері, який в інших ситуаціях давав би живлющі сили вистояти, а тут провокував наближення до прірви відчаю: "Виростає же на сміх людям! – / На шлях положила. – / Оставайся шукать батька, / А я вже шукала" (Шевченко 1972, 65).

Що це? "Заміщення адресата помсти" чи стан неосудності (невменяемость – рос.)?

Т.Г. Шевченко через послідовне градаційне нагнітання переконливо окреслює психологічний портрет нещасної в останні хвилини життя: "Як навісна – біга боса лісом – біга та голосить – то проклина..., то плаче, то просить – вибігає на возлісся; кругом подивилась та в яр... біжить... серед ставу мовчки опинилась" (Шевченко 1972, 66).

Чому "кругом подивилась"? У душі руїна. Людина шукала зовнішнього розрядження крайньої психологічної напруги.

Чому останні кроки "мовчки"? Слово – це завжди шпарина у світ порятунку. Слів уже немає. Прийшло остаточне й безповоротне рішення: у будь-який спосіб, негайно звільнитися від мук. Ось вона, матеріалізація думки чи слова, оприявлення їх містичної сув'язі з долею у хвилину, коли око в око стикаються два світи – свідомісного безсилля людини і відомсти розгніваної архетипічної Грізної Матері.

Так чи інак, але Катерина вбила сина. Фізично. І штучний порятунок ("лісничі почули") – то в річищі художньої правди – так захотів Т.Г. Шевченко. А життєва гірка правда далеко відстоїть від засніженої дороги, на якій лежав хлопчик Івась.

"Прийми, Боже, мою душу, / А ти – моє тіло! / Шубовсть в воду!.." (Шевченко 1972, 66).

За канонами православ'я, Бог не приймає душу самогубця. То що ж закодував Т.Г. Шевченко в останніх словах Катерини?

Великий Кобзар вступає в діалог із Господом. Почнемо з того, що протягом усього твору в ліричних відступах називає вигнанницю не інакше, як "мая

Катерина”. Вона – найсвітліша, найбезневинніша, найнаївніша висока душа народу, збасаманеного столітніми канчуками несвідомості, бездержавності, рабства, втрати своїх ментальних джерел. За всього гріховного переступу дівчини, її душечка, за Шевченком, – Божа іпостась, бо навіть у своєму падінні й узневаженні вона – недоторканий плацдарм непорочності, чистоти і святості.

А що ж означає займенник *ти*, у владу якого Катерина кидає своє тіло? Одне з багатьох значень води у світі архетипічних символів – безмір несвідомого пожираючого хаосу. Це той диявол, проти якого за життя безуспішно боролася жінка і який таки доп’яв її істоту. Але не душу! Своєю волею поет не захотів віддавати душу своєї Катерини безп’ятому.

На цьому б можна ставити крапку. Сюжет завершено. Проте Т.Г. Шевченко дає ще один шанс порятунку тим, хто має на це право (Івась), і тим, хто несе відповідальність за свої дії чи бездіяльність (батько-офіцер). Пан отримує змогу спокутувати своє гріховиння і ‘заднім числом’ виправити чернетку злодіянь. Розуміємо, що змодельована зустріч лише в парадигмі художнього простору. Навряд, чи в реальному часі зустрілись би віч-на-віч наші герої, чи упізнав би батько сина в обірванці поводиреві.

Очищення не відбувається. І суджено Івасеві поневірятися межі людьми, спокутуючи гріхи і батька, й матері, і всіх своїх прашчурів до сьомого коліна. Сюжет залишається ‘відкритим’. Це означає, що поет спонукає читача до роздумів, кличе його у співавтори, веде своїх героїв у невідомість – одночасно даючи спромогу щось змінити, щось виправити, щоб розірвати зрештою безкінечний ланцюг зла.

Не забуймо, що пан у берліні – вже давно людина цивільна. Дозволимо собі припустити, що в бутність його офіцером над ним могли тяжіти неписані закони богемної офіцерської молоді – маємо на увазі легковажне ставлення до жінок. Т.Г. Шевченко робить хитрий фабульний хід: він створює невимушену побутову ситуацію, в якій людина, природно, керується засадами морального права. Тут не треба удавати з себе ловеласа-джигуна, тут суб’єкт у своєму природному волевиявленні. Поряд родина, а добропорядний сім’янин хоче, безумовно, показати себе перед близькими в найкращому світлі. Привітна пані подає лепту стареченяті. Отже, з людьми свого кола пан зовсім не мерзотник і не ловелас. Це ‘нормальний’ чоловік цивілізаційного крою, із совістю у валізі з подвійним дном.

Коли він був військовим, ми якось забули про його звання солдата, захисника вітчизни. Виявляється, офіцерські еполети не заважали зрадити людину. Закон карає переступ на полі бою. Етичні ж заборони на території варварів не спрацьовують.

У кінці твору поет змінює декорацію. Дорослий Іван постає таким, яким є насправді. Додамо, що це ще й представник елітного правлячого класу. Само собою постає питання: чи ефективно, чи правове, чи хоч би моральне це управління? Питання з розряду риторичних.

Зовнішні умови змінюються – людина залишається на тих же звироднілих позиціях. Її переконання незмінні, стійкі, повторювані. Пан з його азійськими уявленнями про Бога в душі – пряме й безпосереднє породження системи імперських російських феодальних життєвих цінностей.

Отже, Тарас Шевченко прикував до ганебного стовпа суспільний порядок, за якого одні губили свої питомі етнонаціональні обереди, перетворюючись на сліпе знаряддя долі, а інші жирували на цьому німотному народному апокаліпсисі, сповідуючи один і єдиний тварний принцип: напиться-нажертися в межах тілесного життя у три горла...

Що чекало як перших, так і других за такого розкладу суспільних стосунків, показала історія кривавого, авантюрного двадцятого століття.

В онтологічному плані художня аура поеми „Катерина” містить у собі провиденційні застороги, що, якби вони могли бути прочитані, спонукали б ‘малих’ до прозоріння, а ‘великих’ до самообмеження.

Змальовані у творі події відбуваються у християнському світі. Хто знає, чи можна казати про християнську мораль офіцера, але – хоч би про якісь начатки християнської культури? Т.Г. Шевченко художньо відсікає пана від ідеї Любові. Це справді виродок – від язичництва відірвався, до християнства не пристав. Проте перелюб – питомий язичницький атавізм. У побуті угро-фінських племен відголоски язичницьких статежих звичаїв збереглися набагато сильніше, ніж на київських горбах. І ставлення до дівочого вінка в росіян та українців різне. Що не виправляє традиція, може виправити культура. Та в межах субкультури салонного мислення російського аристократа не знайшлося місця ні для російського Карамзіна, ні для французького Вольтера, ні для іудейського Ісуса Христа. “Біла кістка” нарцисистично задоволена своєю самонавіюваною самодостатністю. Безумовно, офіцер в елементарних архетипічних схованках – дитя свого народу. Не забудьмо ще одне: народ народжує і геніїв. І третє: кожен особисто відповідає за свої діяння. Господь судитиме кожного за його серцем, а не за розумом, як свідчить Святе Письмо.

Читаючи поему “Катерина”, мимоволі замислюєшся, чи взагалі спрацював тисячолітній християнський проект на території ‘третього’Риму?

Дівчина народжує нешлюбну дитину від офіцера – не журиться, співає і кохає – наміряється на самогубство ще в момент самого початку боротьби – не виходить із тупикового психологічного ступору протягом тривалого часу – здійснює-таки подвійний суїцид – і над дитиною, і над собою... А на кого записати дочасну смерть обох батьків?

У теорії психоаналізу знаходимо просту й однозначну відповідь: свідомісне в Катерині втратило живильний містичний зв’язок із могутніми стабілізаційними надрами колективного безсвідомого. Дівчина з народу узневажила свій народ. Але ж Т.Г. Шевченко не знав ні Фройда, ні Юнга.

Наша відповідь ближча до літературознавчих студій: в умовах ‘зблокованості’ (за Ліною Костенко) суспільної та індивідуальної свідомості на особистісних інтересах психічна енергія українця концентрується в інстинкти обезволоненої покірності (творчість Марка Вовчка), побутової агресії (Кайдаші), гіпертрофованого бажання щастя (Катерина), матеріального благополуччя (герої І. Карпенка-Карого). Але в усіх зазначених випадках це справді відрив – від тверезої оцінки об’єктивних реалій, якими б неприємними й тяжкими чи, навпаки, спокусливими й манливими, вони не були. Метафорично – коли життя громади звужується до меж одиничної гордості, жадібності та заздрості, тоді

серце індивідуума втрачає здатність до біокулярного зору, а доля підгортає людину під свою сліпу владну оруду.

Зрештою суїцид Катерини – це “неминучий опір життю в цьому світі” (Щербаківа 2010, 31).

Справжня трагедія Катерини не в тому, хто і як її зрадив. Її біда, що вона не бачила іншого, альтернативного сценарію власного життя. Причина одна – маргіналізація, другорядність, підпорядкованість, упослідженість українського національного середовища, в якому чисте серце ще могло зрости, але вистояти у двобої з чудовиськом російської цивілізації вже було не здатне.

У тупиках світогляду Катерини виходу з глухого життєвого кута немає. Вона уперто шукає опори в ментально й соціально чужому аристократові офіцерові, так і не переборовши аборигенного малоросійського догмату наївної довірливості. Ми вже відзначали, що фізично Катерина була здоровою і, звичайно, мала всі потенційні можливості виростити й соціалізувати сина. Але її підкосив типовий ‘синдром підпорядкованості’ колоніально залежних народів – мотиваційна обмеженість вольових рішень і переступ морально-етичних оберегів рідного народу. Коли гонитва за примарою московського щастя стає фатумом і набирає ознак психічної хвороби, свідомість не витримує напруження межових ситуацій і безодня несвідомого пожирає саме бажання жити і боротися.

Отже, Тарас Шевченко підняв завісу над глибинними психічними процесами ‘розмивання’ повноти й цілісності української етнонаціональної Самості (єдність свідомого та безсвідомого), показав головну причину трагедії віри і довіри – двохсотлітні експансивні впливи північної метрополії на Україну як колонію.

Прикметно, що Катерина назвала сина дуже точним астрально наповненим ім’ям – Івась. У цьому факті вбачаємо повторення батьківської трагедії відпадиння, безбатченківства. Бо ж першим втратив питому духовну територію дворянин Іван. Гріх воістину тягне за собою гріх.

У нашій роботі ми поставили за мету спробувати пройти шляхом внутрішнього психологічного розвитку образу дівчини-покритки-матері, дослідивши основні пунктограми як її тяжкого прозріння, так і непереборної темноти.

У поемі “Катерина” Тарас Шевченко вперше художньо порушив проблему руйнування цілісності українського національного характеру, осмислив трагічні впливи тривалої колоніальної експансії на людину з народу.

Поет наголосив, що в умовах нав’язаної українському етносу імперської псевдоморальності традиційний український кодекс честі (примат душі, серця, духовних цінностей над будь-якими меркантильними інтересами) програє, доки людина покладається на милість колонізатора.

Великий Кобзар протиставив систему українських етнонаціональних цінностей догматам, нав’язаним феодално-колоніальною Московією.

Поема “Катерина” – це катарсисний виклик українській нації піднятися до осмислення національної екзистенції буття. У свідомості читача проковується зародження морально-етичного, соціального і, головне, національного протесту, що є природною психічною реакцією українця на трагедію матері-України.

У творі розвінчано штучний пафос романтичного ‘просвітницького’ кохання, критично драматизована душа ‘найменшого брата’.

У зв'язках із глибинами українського колективного безсвідомого духовний потенціал Катерини, перевищивши реалії її життя та загибелі, став болочим художнім одкровенням – узагальненим, об'єднавчим символом України.

За зовнішніми атрибутами любовної історії відкриваються процеси тектонічного розмивання традиційно-оберегового життєвого укладу українського етносу в найсвятіших, найнедоступніших і колись стійких до будь-яких небажаних змін глибинах.

Через руйнацію життєвих орієнтирів Катерини Тарас Шевченко чи не вперше в українській літературі оприлюднив страхітливий процес повзучого духовного самогубства нації.

Наостанок варто зазначити, що розвідка побудована на засадах авторської літературознавчої аналітичної методології – Духовної Архетипної Системи Етнонаціонального (ДАСЕ).

Бондаренко, Ю. (2008). *Аналіз ідейного змісту творів у старших класах*. Дивослово. №6.

Вергій, О. (2012). *Методика вивчення української літератури на сучасному етапі: основні ознаки і поняття*. Дивослово. № 3.

Гараздюк, О. (2012). *Тема жіночої долі у творчості Тараса Шевченка. Поема “Наймичка”*. Дивослово. № 3.

Просалова, В. (2008). *Архетипні образи в художньому світі “пражан”*. Донецький вісник наукового товариства ім. Шевченка: Збірник наукових праць. Східний видавничий дім. Донецьк.

Скуратівський, В. (2003). *Шевченко в контексті світової літератури*. Дивослово. №6.

Токмань, Г. (2002). *Урок – філософське дослідження*. Дивослово. № 3.

Шевченко, Т. (1972). *Кобзар*. Дніпро. Київ.

Шубравський, Є. (1976). *Від Котляревського до Шевченка*. Наукова думка. Київ.

Щербакова, А. ( 2010). *Доля жінки в поемах “Катерина” і “Наймичка”*. Дивослово. №3.

Юнг, К., Нойманн, Е. (1998). *Психоаналіз та мистецтво*. Вид-во Рефл- бук. Векслер.

## УКРАЇНЦІ В УКРАЇНІ ТА ПОЗА ЇЇ МЕЖАМИ: ПІД ЗНАКОМ ‘БЕЗГРУНТІВ’Я’

*Світлана Антонович*  
(Україна)

*Стаття присвячена проблемі безгрунтів’я – знаковій проблемі для української нації XX століття та початку XXI століття. У роботі доведено, що відчуття безгрунтів’я – одне з основних характеристик буття не тільки українських емігрантів середини XX століття, а й внутрішньо переміщених осіб сьогоденної України.*

*Ключові слова: втрата зв’язку з рідною землею та батьківським домом (безгрунтів’я), переміщена особа, емігрант, драматургія, п’єса.*

## UKRAINIANS IN UKRAINE AND ABROAD: MARKED BY ‘BEZGRUNTIV’JA’

*Svitlana Antonovych*

*The article covers a problem of losing connection with the native land and paternal home (‘bezgruntiv’ja’). It is a symbolic problem for the Ukrainian nation of the XX century and early XXI century.*

*Key words: losing connection with the native land and paternal home (‘bezgruntiv’ja’), displaced person, emigrant, dramatic art and play.*

Проблема безгрунтів’я – знакова проблема для української нації, яка набула особливого звучання ще в XX столітті та є характерною для початку XXI століття. Історично склалося так, що українці змушені були мігрувати чи то в межах однієї країни (Радянського Союзу або Незалежної України), чи то за кордон до Німеччини, Польщі, Канади, США, Латинської Америки та ін.

Переселення – це вимушений крок української людини, насамперед культурного або політичного діяча, зумовлений соціально-економічними, політичними, релігійними чинниками, здебільшого назустріч порятунку особистості від фізичного чи духовного її знищення. ‘Аграрне перенаселення’, розкуркулення, переслідування ‘ворогів народу’ та інші реалії доби ‘совєтів’ – ті причини, через які українці залишали свої домівки. Життя громадян сучасної України суттєво змінили анексія АР Крим та війна в Луганській і Донецькій областях. Так, від початку збройного конфлікту на сході України у квітні 2014 року власне житло довелося покинути понад 1 700 000 осіб. І це ще не остаточна цифра.

Відчуття безгрунтів’я стає однією із основних характеристик буття не тільки українських емігрантів середини XX століття, а й внутрішньо переміщених осіб сьогоденної України. Воно актуалізує такі поняття, як страх, самотність, хаос у значенні незахищеності, ‘смысловтрати’, пошуків свого місця в історичному процесі, а також утрати власного ‘я’ та національної ідентичності. Однак явище безгрунтів’я увиразнює й проблему національно-духовної, культурно-історичної єдності українців. Актуалізація звичаїв, традицій нашої культури, відтворення особливостей побуту, а також усна народна творчість є тією ланкою, що

психологічно підтримує, пов'язує людину-мігранта з її нацією, не дає 'загубитися' в новому (часом чужорідному) просторі. Ця ситуація стає ілюзорним способом заповнити історико-культурну порожнечу, яка виникла внаслідок переселення.

Утрата зв'язку з рідною землею, з місцем, у якому народився, навіть у межах території України, для українця стає екзистенційною катастрофою. Така психологічна прив'язаність зумовлена споконвічним ставленням української людини до землі, як до Матері-Берегині. Сакральна вагомість землі в ментальному портреті представників української нації пояснюється їх традиційною землеробською культурою. Л. Козубенко влучно відзначає: "Українець уявляв Землю передовсім як Неньку, що виконує захисну материнську функцію" (Козубенко 2012, 170). Антеїзм став кодом нашої світоглядної картини, основою етнічного мислення. Материнськість і здатність надавати захист є його характерними рисами. Цей символ прочитується в прагненні української людини віднайти власні корені й праоснову буття загалом.

'Межова ситуація', викликана втратою рідної землі, проявляється в українців панічними пошуками як власного 'я', так і свого місця в житті, у культурно-історичному процесі. "Цей змінений стан світу й людської свідомості вимагає вміння примиритися з *відносністю*, множинністю, партикулярністю істини, з правом кожного вибудовувати власну ієрархію цінностей. Це дає більше свободи – але й накладає незрівнянно більший тягар індивідуальної відповідальності" (Агеєва 2006, 176–177), – переконливо заявляє В. Агеєва. Сакралізація рідної землі у виразне відчуття безгрунті'я й підкреслює її руйнівний характер для українців як до представників свого народу.

Проблема безгрунті'я органічно ввійшла в український еміграційний контекст середини ХХ століття. Осмислення її можна знайти безпосередньо в роботах культурних діячів діаспорного життя, зокрема Ю. Лавріненка, Ю. Шереха. У цьому зв'язку слід згадати написаний Ю. Шерехом цикл статей "Зустрічі з Заходом" ("Від Коцюбинського до Росселіні, від Росселіні до Коцюбинського" (1950), "Дон Кіхоти проміж нас ("Народній Малахій" Жана Жіроду)" (1948), "Захід є Захід, а Схід є Схід" (1952)). У ньому дослідник розглядає названу проблему як 'найхарактеристичнішу' проблему ХХ століття: "Всі історичні процеси нашого часу ніби спеціально спрямовані на те, щоб позбавити людину ґрунту" (Шерех 1998, 390). Ю. Шерех, ураховуючи суспільно-політичну ситуацію епохи, виправдано наголошує на відчутті страху, що тяжіє над людиною: "В поняття сучасного страху входить важливий і типовий саме для нашого часу складник: страх утратити ґрунт. Страх бути здмухненим з місця. Страх починати все знову і знову спочатку" (Шерех 1998, 390).

Означеною проблемою цікавиться й Ю. Лавріненко. Це явище дослідник називає "фатальним процесом знедійснення" (Лавріненко 1971, 140) та характеризує його як "фатально невідкличне" (Лавріненко 1971, 139). Для української діаспори, враховуючи, передусім, політичну ситуацію епохи, такі настрої є цілком виправданими. Причину, через яку особистість свідомо змушена жити без ґрунту, Ю. Лавріненко абстрактно окреслює як "страшний ідіотизм доби" (Лавріненко 1971, 139).

Естетичну реалізацію відчуття отримало зокрема в драматургічній творчості українських письменників-емігрантів середини ХХ століття. Людина на середохресті культур без певного майбутнього, людина, яка втрачає ґрунт під собою, – ось головна тема діаспорної літератури тієї доби. Для переважної більшості митців зазначеного періоду цей стан був особистим досвідом. Українські драматурги, які гостро переживали психологічну травму внаслідок втрати Батьківщини, намагалися художньо осмислити життя людини, позбавленої своєї домівки та відірваної від власних коренів. Вимушене існування особистості поза національним простором набуло додаткового маркування з ознакою безглуздя. У п'єсах таких письменників-переселенців, як Ю. Косач (“Дійство про Юрія-Переможця”), І. Чолган (“Діти Дажбога”, “Загублений скарб”, “Дума про Мамаю”, “Мамай невмирущий”, “Провулок Св. Духа”, “Сон української ночі, або Мандрівка чумака Мамаю довкола світу”, “Хожденіє Мамаю по другому світі”), Л. Коваленко (“Приїхали до Америки”), А. Юриняк (“На далеких шляхах”), О. Бабій (“Олена Степанівна”), І. Багряний (“Розгром”, “Генерал”) та ін. розкривається розмаїтість та неоднозначність становища емігрантів, що вказує на особливий тип їхнього буття. Ситуація ‘без ґрунту’ стає імпульсом усвідомлення народом своєї вартості, самовизначення та самоствердження. Питання національної ідентифікації набуває онтологічного виміру. Воно пов’язується з прагненням українського народу заявити про себе як рівновелику силу у світовому історичному та культурно-мистецькому просторі.

Еміграційна хвиля першої половини чи середини ХХ століття не є першопричиною проблеми безґрунтість в Україні. За слушним спостереженням О. Черненко, “негативним наслідком автократичної та імперської політики, що діяла однаково в умовах двох режимів [царської й комуністичної Росії. – С. А.], був відхід від українського кореня більшої частини української провідної еліти. Це зупиняло розвиток української самосвідомості й інтелектуальної освіченості української інтелігенції, часто викликаючи комплекс меншовартості” (Черненко 1994, 107). Така політика нерідко ставала й причиною так званої ‘внутрішньої еміграції’. Це ситуація, коли “люди, що залишилися в Україні, але душевно не прийняли большевицької системи, були змушені мандрувати щораз далше в глибину власних душ і замикалися від довкільного світу” (Лавріненко 1964, 7). І тоді чи не кожен “в душі залишився чужинцем у цій новій дійсності, і вічним мрійником повороту до рідного краю свого серця, своїх споминів і мислей” (Лавріненко 1964, 8). Однак поняття ‘внутрішньої еміграції’ не є предметом зацікавлення нашої роботи. Доречно звернутися до творчості тих представників красного письменства, яким довелося покинути власний дім і Батьківщину.

Проблема психологічної адаптації тих, хто нещодавно емігрував, хвилює представників української діаспорної літератури. Для душевного стану переселенців характерним є страх втікача та страх перед невідомим. Так, страх стає своєрідним атрибутом життя в еміграції для родини Журбенків із п'єси “Приїхали до Америки” Л. Коваленко. Особливо часто про нього говорить дружина головного героя Івася – Олена Журбенко, чие природне покликання полягає у створенні психологічного комфорту та загишки для сім'ї. Однак її життя заповнюється передчуттям небезпеки. Страх перетворюється на



очікування зла. “Залякане сотворіння моя жінка” (Коваленко 1956, 128), – говорить Івась.

Абсолютним безглуздом є існування людини поза власною Батьківщиною, домівкою, в ізоляції від культурно-історичних традицій. Відсутність ґрунту в значенні опори, засобу врівноваження життя компенсується постійними розмовами про Україну між дійовими особами п'єси “На далеких шляхах” А. Юриняка. Духовним затишком для персонажів слугує створена ними ілюзорна модель Батьківщини, що постає з діалогів твору. Осмислюючи проблему безґрунтів'я, автор, на наш погляд, цілком доцільно використовує форму сну. Цей прийом дозволяє А. Юриняку розкрити проблему, перенісши дію в інший вимір. За п'єсою, Ростиславові, одному з персонажів драматичного твору, сниться сон, ніби він із вояками-захисниками України змушений іти з рідної землі. За допомогою діалогів між побратимами й командиром А. Юриняк намагається відтворити емоційний стан людини, якій доводиться емігрувати. Психологічною домінантою тут виступає духовний зв'язок із Батьківщиною, відчуття пам'яті та єдності з рідним краєм. Вояки з гордістю говорять про своє походження (Юриняк 1955, 34). Репліки дійових осіб сну свідчать про любов до рідного краю. “Зів'яну я в чужій землі, – говорить один із вояків. – Без сонця України мені туга й морок буде” (Юриняк 1955, 34). Іншого “верхи Бескиду полонили і поять душу пахощі степів” (Юриняк 1955, 35). “З Карпатських гір я місто Лева бачу; в смереках шумі чую шум Дніпра” (Юриняк 1955, 35), – промовляє наступний вояк. Своєю чергою, інший персонаж проголошує: “За волю Рідної Землі волила б тут я голову покласти. Замало втіхи встигла я зазнати від рідних піль, лісів, лугів...” (Юриняк 1955, 35). Безумовно, А. Юриняк, змальовуючи красу української землі, наголошує на її життєдайній силі.

Сновидіння в аналізованій п'єсі розкриває тугу емігранта до Батьківщини. Воно також мотивує ідеологічну позицію ді-пі в діаспорі. На це в драмі А. Юриняк звертає особливу увагу: “Я вірю: правду України ви проголосите в світах. Проб'єте мур брехні, що ним Москва нас оточила, і словом-зброєю єднатимете друзів нам. Бо кров'ю серця про Україну, про її муки і руїну, про безліч жертв від боротьби – сказати вояк повинен: ви!” (Юриняк 1955, 35).

Різнобічною й цікавою в контексті проблеми безґрунтів'я постає драматургія І. Чолгана. Варто розглянути його п'єси “Діти Дажбога” та „Загублений скарб”, присвячені життю ді-пі. У п'єсі “Діти Дажбога” І. Чолган змальовує картини еміграційного життя в таборі-“фортеці” (Чолган 1990, 293) “Зелений горбочок” з “подертим, вітром і дощами, прапором, символом дідівської долі” (Чолган 1990, 294). Порівняння табору з твердиною за умов ді-пі звучить символічно, демонструючи втрату тих захисних сил, що зазвичай дає людині власний дім.

На відміну від “Дітей Дажбога”, у п'єсі “Загублений скарб” І. Чолган робить акцент на збереженні духовного зв'язку з Батьківщиною: “Це скарб нас усіх: частина наших душ і сердець, це символічний зв'язок, – нитка, що лучить нас з рідним краєм” (Чолган 1990, 393). У цьому зв'язку концептуальне значення відіграє заголовок твору. Назва підтекстово спонукає до проблеми віднайдення духовного ґрунту, адже такі “скарби” утверджують приналежність особистості до націєпростору.

Наступний момент, який заслуговує на увагу, стосується традицій, фольклору, міфології, звичаїв, обрядовості українського народу. Такі елементи широко вживають діаспорні драматурги, зокрема Л. Коваленко, Ю. Косач, І. Чолган та багато інших. Речі, що завжди були в побуті українців, фольклор, дотримання традицій на чужині тощо ‘компенсують’ у психологічному плані втрату Батьківщини. Вони створюють ілюзію повноцінного буття людини, зберігаючи її національну ідентифікацію.

Наприклад, у п’єсі “Приїхали до Америки” Л. Коваленко акцентує згадувані аспекти. Авторка говорить про українські звичаї, страви тощо. Концептуальне значення для п’єси має українська пісня, що неодноразово звучить протягом твору. Вона не тільки створює відповідний настрій смутку, туги, самотності, але й духовно доповнює той осередок українства, що склався в барі Степаняка – одного з персонажів драми.

Своєрідно звучить п’єса Ю. Косача “Дійство про Юрія-Переможця”. Драматург звертається до ідеї утвердження національних коренів, шукаючи їх у минулому. Автор описує події XVII століття, зокрема правління Юрія Хмельницького. Драматург насичує твір поняттями, суголосними історико-культурному простору епохи. Так, Ю. Косач згадує повість “Александрія”, поширену серед козацької інтелігенції. Він посилається на праці, присвячені історико-політичним, культурним, релігійним питанням та ін. Характерна лексика п’єси (ордонанс, принципал, шельвах тощо) відображає дух епохи. Автор уводить інтермедію, в якій знайомить із діяльністю мандрівних філософів. Твір Ю. Косача має за мету підкреслити ‘продовжуваність’ українських звичаїв і традицій. Його позиція утверджує у світовому культурно-історичному просторі самотність народу з неповторною духовною спадщиною.

Подібний підхід властивий і драматургії І. Чолгана, зокрема у творах письменник апелює до української міфології. У п’єсах “Діти Дажбога” та “Загублений скарб” він уводить образ Дажбога – бога світла й сонця. Відповідно до народної традиції Дажбог – це “подавач усякого добра, опікун людської долі та достатку; бог, який дає білий день, щастя та любов” (Войтович 2005, 124). В І. Чолгана “дітьми Дажбога є емігранти, люди, „викинені за борт життя, без батьківщини і рідних...” (Чолган 1990, 342). Образ слов’янського бога є символом національного зв’язку для переселенців.

У діаспорній літературі цікавою інтерпретацією проблеми безgruntів’я є драми, які змальовують події минулого України, висвітлюють національну ідею. У такий спосіб переселенці сподіваються компенсувати відчуття відсутності етнічного та державного за рахунок звернення до історичних подій, визначних осіб тощо. Скажімо, Ідеєю національного відродження та самоствердження просякнута драма “Провулк Св. Духа” І. Чолгана. Дія п’єси відбувається у львівській корчмі провулку Св. Духа. У творі автор змальовує епізоди 1918–1941 рр.: розпад Австро-Угорської монархії, відвоювання Львова українцями, підпільну роботу Українського Університету, часи радянської та німецької окупації. Львів і корчму пана Семена в провулку Св. Духа драматург зображує символами вічної боротьби за самовизначення та виживання української нації. “Давнє княже місто” (Чолган 1990, 255) стає осередком духовного зв’язку поколінь, історичної пам’яті. “Це наша прадідна земля, наша країна,” –

промовляє один із персонажів. На початку п'єси митець окреслює дискусію про приналежність Львова Австрії, Польщі чи Україні. Поділ українських земель між різними державами символізує розщеплення етносу як цілісності. Ідея консолідації народу (за п'єсою – у Львові) наголошує на створенні державності. Схожі думки знаходимо в історичній епіці, зокрема в думках, історичних піснях. У ході твору автор доводить, що Львів – українське місто. Тут зосереджуються основні сили нашої культури. У дійових осіб із поверненням Львова Україні пов'язані переконання про право на самовизначення народу. Підтекстово боротьбу за Львів можна інтерпретувати як боротьбу за Україну, відвоювання рідної домівки. “Місто билось, як серце. Ритмом життя, ритмом боротьби. Це місто було їх серцем, серцем країни. За нього треба було змагатись, знову його добувати” (Чолган 1990, 263).

Повернення Львова українському народові в персонажів п'єси асоціюється з початком “світлого життя нашої держави” (Чолган 1990, 259). Львів як модель нової держави набуває відомих атрибутів фортеці, захисту, опори. Уявлення про місто як про духовну цінність українського народу сприяє осмисленню кожним своєї унікальності. Ця ситуація надає рівноваги та самовизначенню особистості.

Варто зазначити, що відчуття безgruntів'я утверджується в еміграційному колі як частина світоглядної установки на сприйняття себе й світу. Необхідність пристосовуватися до нових умов, іншої системи цінностей, часом чужої культури зумовлює виникнення в переселенців психологічної травми.

Звичайно, на сьогодні важко ще говорити про естетичне осмислення, зокрема в драматургії, політичних проблем сучасної України. Проте, як відомо, біженці із зони бойових дій Луганської чи Донецької областей намагаються облаштувати нове житло “як удома” чи поставити певну річ “на тому ж місці”, створивши таким чином ілюзію добробуту, стабільності, захищеності, спокою, повноцінного буття. Проблема пошуку свого місця в іншому просторі (новій організації чи школі) межує зі страхом бути ніким не почутим у цьому середовищі. Водночас стан страху й хаосу спонукає до єдності, згуртованості переселенців, засвідчуючи національний, культурний, духовний зв'язок між ними та державотворчий потенціал українського народу.

Відірваність від домівки, рідної землі, ізоляцію від культурно-історичних традицій українські драматурги-емігранти середини ХХ століття визначають як результат абсурдності світобудови. Відповідно до цього український варіант явища безgruntів'я має особливість: він обтяжений екзистенціалістською проблемою безглуздості людського існування й пов'язаний зі сприйняттям людиною свого місця у світі й Універсуму в цілому.

Агеева, В. (2006). *Поетика парадокса: інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*. Київ.

Войтович, В. (2005). *Українська міфологія*. Либідь. Київ.

Коваленко, Л. (1956). *В часі і просторі: п'єси*. Ми і світ. Париж; Торонто; Нью-Йорк.

Козубенко, Л. (2012). *Архетипи Землі та Виру як літературознавча проблема у романі Григорія Тютюнника “Вир”*. Теоретична і дидактична філологія. Випуск 13. С. 169–172.

Лавріненко, Ю. (1964). *Документи „внутрішньої еміграції” Максима Рильського*. Листи до приятелів. Нью-Йорк. № 7–8. С. 7–9.

Лавріненко, Ю. (1971). *Про ґрунт одного безґрунття*. Зруб і парости: літературно-критичні статті, есеї, рефлексії. Сучасність. С. 135–141.

Черненко, О. (1994). *Аналіза світоглядних принципів у прозі В. Домонтовича*. Сучасність. № 5. С. 107–112.

Чолган, І. (1990). *Дванадцять н'єс без однієї: зібрані драматичні твори 1945–1989*. ОУП “Слово” накладом ОУП “Самопоміч”. Нью-Йорк.

Шерех, Ю. (1998). *Зустрічі з Заходом*. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: три томи. Т. 1. Фоліо. Харків.

Юриняк, А. (1955). *На далеких шляхах: н'єса в 5 діях з життя українських скитальців*. Україна. Детройт.

## УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО В ЗАРУБІЖНОМУ СВІТІ

*Олександр Астаф'єв*  
(Україна)

*В статті проаналізовано еволюцію головних ідей українського еміграційного літературознавства, починаючи від неоромантизму Дмитра Донцова, Євгена Маланюка, Юрія Липи та інших до появи праць Івана Фізера, Богдана Рубчака, Григорія Грабовича. Головну увагу приділено проблемі, як стратегічні лінії екзильної літературознавчої думки, її опорні комплекси, ‘архетипи’, ‘взірці’ сприяли самоідентифікації української культури в світі, ‘синтезу’ української материкової і позаматерикової літератури, методологічному плюралізму сучасного українського літературознавства.*

*Ключові слова: українське еміграційне літературознавство, еволюція, естетика неромантизму, сучасність, механізми взаємодії, самоідентифікація, плюралізм.*

## UKRAINIAN LITERARY STUDIES IN THE FOREIGN WORLD

*Oleksandr Astaf'jev*

*The article analyzes the evolution of the main ideas of Ukrainian emigration literary studies, ranging from neo-romanticism of Dmytro Doncov, Jevhen Malanjuk, Jurij Lypa and others to the appearance of works of Ivan Fizer, Bohdan Rubčak and Hryhorij Hrabovyč. The main focus lays on the issue of how strategic lines of exile literary thoughts, its basic complexes, ‘archetypes’ and ‘models’ contributed to the self-identification of Ukrainian culture in the world, ‘synthesis’ of the Ukrainian mainland and outside mainland literature, methodological pluralism of modern Ukrainian literary studies.*

*Key words: Ukrainian emigration literary studies, evolution, neo-romanticism aesthetics, present, the mechanisms of interaction, identity, pluralism.*

Питання про школи у літературознавстві українського зарубіжжя, зрештою, і материковому, ще мало вивчене і давно потребує спеціального фундаментального аналізу, хоча цій проблемі й присвячені окремі праці Володимира Державина, Юрія Шереха, Миколи Ільницького, Михайла Насенка, Юрія Коваліва та ін. Термін 'школа' вживається тут доволі умовно, з усвідомленням, що потрібна значно більша визначеність цього поняття, чого, на жаль, нема.

Розквіт неоромантизму пов'язаний із постаттю Дмитра Донцова. Коли в Європі доба романтизму відходила в історію, то на еміграції ця традиція, оживлювана редактором "Вісника" та його однодумцями, давала дивовижні плоди. Дмитро Донцов написав багато літературознавчих розвідок, нарисів, есеїв.

У своїй доповіді 3 грудня 1931 року "Literatura stepu", виголошеній у Варшавському пен-клубі, Дмитро Донцов підкреслював, що "українська літературна Вандея на еміграції в особі Євгена Маланюка, Юрія Липи, Уласа Самчука та Леоніда Мосендза дивиться в минуле, не має перед собою ні Шатобріана, ні Йозефа Майстра, а пропагує ідеал переміни спокійної і в спокої розкішної Еллади у новий Рим з його спартанськими рисами" (Donsow 1931, 2: 716). Тобто в уяві Донцова твір як знакова система мислиться зрозумілим у категоріях поведінки і дії, і це не примарна сфера передачі інформації, а реальний елемент впливу на саму дійсність у вигляді літературно-естетичного ідеалу. Виховним 'знаковим' ідеалом, на його думку, є виражена через твір служба Батьківщині, народові, нації, для добра яких з посвятою має працювати кожен. Цим самим художня література закладає ідейні основи національного виховання, прагне перевиховати український народ і його провідну верству. Причому не можна не помітити, що Дмитро Донцов говорить не просто про декларовані в творі ідеї, а саме про 'ідейне' випромінювання змісту через знаково-символічну систему твору, про що свідчить, зокрема, і його лист до Андрія Крижанівського від 30 січня 1930 року (Донцов 1930, 206).

Це була стратегічна лінія розвитку українського еміграційного неоромантизму. Відродження пророчого духу і одержимості пророкиці Леся Українки бачить Донцов в творчості поетів періоду міжвоєн'я, тих, що гуртувалися біля нього і друкувалися в журналі "Вісник". Він називає їх 'трагічними оптимістами' (одноіменна стаття 1936 року, що увійшла до збірника "Дві літератури нашої доби"). Ось як пояснює Дмитро Донцов поняття 'оптимізму' і 'трагізму': "Безплідне скигління – ось що є трагізм без оптимізму. Безплідне мрійництво – ось що є оптимізм без трагізму" (Донцов 1991, 279).

Розвиткові неоромантизму неабияк сприяла художня і есеїстична творчість Євгена Маланюка, чії писані в різні роки і розкидані в періодиці есеї увійшли до двотомної "Книги спостережень" (1962, 1966, пер. 1997). Цей визначний поет, есеїст, культуролог виробив свій оригінальний підхід до проблем культури взагалі і української зокрема. Часто він ототожнював поняття 'культура' з 'геокультурою', особливо тоді, коли писав про культуру автохтонного населення України і аналізував чинники її формування. Євген Маланюк вважав, що землі теперішньої України від VII ст. до Різдва Христового належали до середземноморського культурного обсягу античної Еллади. Україна становила

північну частину держави, від якої пішли пізніша римська і західноєвропейська цивілізації. Жоден із інших сусідів не зазнав цього впливу.

Євген Маланюк був переконаний, що ця еллінська культура залишила помітні сліди в психіці українського народу, які мали і позитивний, і негативний вплив. Позитивним вважає Маланюк потяг до краси в усіх її виявах, глибоку християнську мораль, що особливо засвідчує про себе в родинних традиціях, пошану до людської особистості – на відміну від авторитарних цивілізацій.

Однак, ці взаємини мали і негативний вплив як на населення Еллади, так і на автохтонних мешканців тодішньої України. Культ краси призвів до евклідівського комплексу ‘матеріалізму’ української душі, браку ‘мужеських’, державотвірних первнів, дефіциту римських прикмет психіки.

Українська еміграційна література не існує для нього як замкнута знакова система. Він сприймає її як літературу певних особистостей, у більшості своїй – представників ‘спізнаного покоління’, що національно визріли й сформувалися у визвольних змаганнях і таборах інтернованих. З усього розмаїття імен і прізвищ у коло його зацікавлень ‘втягнути’ далеко не всі: Юрій Липа, Леонід Мосендз, Юрій Клен, Олег Ольжич, Олекса Стефанович та інші, словом, ‘пражани’, чия творчість може бути ототожнена з фіксованою ментальною цілісністю. Організаторів і прихильників МУРу, чи, скажімо, поетів “Нью-Йоркської групи”, які питань української державності не торкалися, у сфері його інтерпретацій нема.

Близько до Дмитра Донцова та Євгена Маланюка стоїть за своїм світоглядом Юрій Липа, який теж вважає, що література через свої умовні знаки і значення має за завдання продовжувати життя нації, насичувати текст почуттям місії і призначення кожного.

Є в нього цікавий есей: “Боротьба з янголом”. Він у ньому пише про акт творчості як велике емоційне переживання її, наголошує на механізмах функціонування мови, укладання думок у відповідні конструкції. Творчість на його думку – це боротьба за конкретну форму ідей, боротьба граничного напруження і впертої сили за головні знакові категорії та їх універсальне значення. Випадок не породжує великих творів. Вони постають у результаті жорстокої боротьби і концентрації духовної сили, які конструюють стабільні типи знакових систем і, в той же час, виснажують творця. Тільки мрійники можуть розцінювати творчість як відпочинок. Вона базується на пророцтві духовного провідника, на пошуках ‘глибокої семантики’ знакової системи, де прочитується духовне обличчя української раси. У цій боротьбі, що розколює світ на Схід і Захід, Юрій Липа вказує на мету, якою має керуватися поезія: “шукання свого ‘я’: «Бо ж Слово було на початку, як ознака людини. Воно звістувало єдність на початку нації. Слово, що, як висловився Поль Кльодель, «трансформує несвідоме у свідоме». То чудесне Слово, що дає можливість зрозуміти людину, впливаючи на неї і від неї брати найделікатніше і найдивніше спосеред людських речей – психе людини – її душу. Слово не як предмет граматики, дидактики, але, говорячи за геніальним Потебнею, ‘форми свідомості’, що їх нічим не можна заступити. Слово як вираз найглибшого інстинкту нації. Слово «не тільки як одна із стихій нації, але як її найодвертіше обличчя»” (Липа 1934, 1: 38). Бачимо, що опорні комплекси і архетипи

неоромантизму, осмислені Юрієм Липою, позитивно вплинули на розвиток української теоретичної думки і знайшли багатьох продовжувачів (Богдан Кравців, Володимир Радзикович, Богдан Романенчук, Василь Чапленко). Вони порушували проблеми самоідентифікації української літератури і української теорії літератури в чужому світі.

Вдумливе проникнення у змістовність знакових явищ і філософію життя, ‘розлиті’ по всіх частинах художньої структури, характерне для Івана Багряного. Його стаття “Думки про літературу” (МУР. Зб. I, Мюнхен; Карлсфельд, 1946) – широкий і синтетичний погляд на суспільну роль літератури й письменника. Найцікавішим у ній є судження на тему: ми і Європа.

Не можна допустити, щоб ‘європейські’ уроки національної літератури нівелювали наше індивідуальне обличчя. Не можна погодитися з легковажним закляком “проковтнути Європу, взяти її до відома і піти далі”. Річ у тім, що ‘проковтнути’ Європу так легко не вдасться. Для того, щоб по-справжньому збагатитися її скарбами, треба дуже багато вкласти праці у свої твори і вигадати нові знаки і символи ірраціонального виміру.

Незаперечною прикметою інших літературно-критичних та науково-публіцистичних праць Івана Багряного є проблема природнього контексту усіх мистецьких явищ, проблема їх ‘семіотичних’ рамок. У цьому плані характерні кілька статей, у яких автор вважає, що ті чи інші критики і культурологи, аналізуючи певні явища, абстрагуються від їх природнього контексту, що призводить до деформації.

Зберегти об’єктивне бачення світу і людей при оцінці та інтерпретації того чи іншого твору – це означає інтуїтивно проникнути у прихований за знаковою системою внутрішній світ людини, заглибитись у сповідувані нею ідеали та принципи, вникнути у психологічну підоснову її діянь (Багряний 1996, 572). Важливо, на думку Івана Багряного, при ‘перекладі’ творів з ‘мови художньої’ на ‘мову дослідника’ не гіперболізувати окремих елементів тексту та їх реляцій, а глибше розібратися, у якому контексті вони локалізовані.

Улас Самчук також вважає, що сучасна українська література у всіх своїх виявах починає втрачати віру у свою значущість. Вона починає старіти і розкладатися не як матеріальна річ, а насамперед як естетична вартість. Будь-яке художнє полотно, звісно, не обмежується тим, що зображене на ньому, воно вбирає у себе чимало складників, які стоять поза ним, тобто складають певну сукупність умовностей і засновків. Але варто письменникам засумніватися в тому, що центр всесвіту – серце кожного з них, а дух – джерело творчої енергії, що здатне сформувати і здеформувати світ, як зразу ж їх душа починає блукати довкола предметів. Майстри слова сумніваються у значущості своїх емоцій, а коли емоції – як зміст літератури – обезцінюються в їхніх очах, то й самі вони починають фетишизувати речі. Тут, додамо, дається взнаки помічена ще Фердінандом де Соссюром дихотомія мова/мовлення: художня мова збіднюється, бо ототожнюється з мовленням як реалізацією правил і можливих комбінацій знаків (Барт 1975, 114). Образи вже не можуть виражати художньої правди, вони стають трансуб’єктивними, набувають властивостей речей. Про це Улас Самчук, безвідносно до Фердінанда де Соссюра, говорив ще в своїй програмній доповіді “Велика література” на з’їзді Мистецького Українського

Руху, що (як і інші матеріали) друкувалася і в збірниках МУРу, і в журналі “Арка”, а також її фрагменти увійшли до книги “Планета Ді-Пі: нотатки й листи” (Вінніпег, 1979).

Систематизований огляд головних принципів, проблем і конкретних результатів, що характеризують післявоєнний стан лірики української еміграції, можна зустріти у працях Юрія Шевельова (Шереха). Головні літературно-критичні статті Юрія Шевельова, а також його есеї увійшли до збірників “Не для дітей” (1964) та “Друга черга” (1978). Серед проблем, порушених у них, слід назвати бодай одну: у якій мірі літературний текст описує світ, що є його референтом, іншими словами, наскільки художній текст є істинним. На думку Юрія Шереха, жодне речення художнього тексту не є ні істинним, ні хибним. Але це зовсім не применшує медитативно-описової сили творів – вони у різній мірі змальовують дійсність, життя, і їх можна нарівні з історичними документами використовувати для вивчення суспільної епохи.

Особливе місце в творчому доробку вченого займає стаття-доповідь “Стилі української літератури на еміграції”, прочитана на зборах організації “Мистецький Український Рух” (МУР) і надрукована в журналі “МУР” (ч.1, 1946). У принципі вона стосується відомого у літературознавстві науці співвідношення між літературою та екстралітературними фактами, а точніше проблеми відповідності конкретного твору певним літературним нормам. В історії духовної культури ця проблема не раз дебатовалася і супроводжувалася тривалими дискусіями про так звану правдоподібність тексту, яка визначалася двома головними типами норм. Перший із них – так звані закони жанру, коли твір мав обов’язково збігатися з певним типом літературних текстів або з їх конститутивними елементами. Приміром, твори Григорія Квітки-Основ’яненка свого часу вважалися правдоподібними лише тому, що наприкінці повісті герой одружувався з героїнею, добродішність торжествувала, а порок розвінчувався (Головацький 1849, 12–20).

Юрій Шерех ніби виходить за межі проблеми правдоподібності, бо критикує теорію жанрів, заявляючи, що література на сучасному етапі має “розтрошити раціоналізм неокласицизму”, “відбити сучасність і психіку сучасної людини” (Шерех 1964, 192), саме в такому ключі написаний, наприклад, його некролог про Юрія Клена, у якому він трактує творчість автора “Попелу імперій” не як неокласика, а як поета-романтика. Аналізуючи творчість ‘органістів’ та ‘європеїстів’ “з наближення чи віддалення її до того ідеалу національної літератури... – національної не в етнографічному розумінні, а в розумінні суверенної європейської нації, яка тому претендує на місце в Європі, що має що свого Європі сказати” (Шерех 1964, 197), Юрій Шерех насправді торкається другого типу правдоподібності, званого як співвіднесеність твору до реальності. Ще Аристотель показав, що правдоподібність – це не співвіднесеність між текстом і його референтом (співвіднесеність істинності), а взаємини між текстом і тим, що читач вважає істинним. По суті, маємо справу з відношенням між художнім твором і якимось невизначеним текстом, який належить усім членам суспільства і називається загальноприйнятною думкою. Зрозуміло, що це не ‘дійсність’, а всього-навсього лише ‘третій текст’, незалежний від твору.



Загальноприйнята думка – це свого роду також закон жанру, лише стосується він не одного, а всіх жанрів. У Юрія Шереха він має свою назву: “Україна – модерна нація”. Отже література, започаткована Миколою Хвильовим та Валер’яном Підмогильним, мала спертися на новий образ і нове поняття України не як етнічної структури, а нації європейської, і література мала стати взірцем національного стилю. Соломія Павличко пише: “Однак народність, національність, ‘українськість’ художнього твору, поняття, якими в черговий раз послуговувалися українські інтелектуали, звучали неясно, езотерично... Реальний народ залишився за кордоном, глибоко пригноблений, експлуатований, пригнічений сталінським режимом. Для членів МУРу він став навіть не теоретичним поняттям (глибокі характеристики народу давалися важко), а своєрідним семантичним знаком... Ерзац народу, якому література має служити або не служити, становили двісті тисяч табірних глядачів, читачів або слухачів. Декларації МУРу показують, що їхні автори, як ніхто до них, прагнули зрівноважити два полюси, ‘народ’ і ‘мистецтво’, зійшовшись на тому, що служити народові й служити мистецтву треба по можливості одночасно” (Павличко 1997, 328). Якраз таким був цей ‘третій текст’, що, звісно, узаконував, на думку Юрія Шереха, послідовну зміну різноманітних законів жанру. Здоровий суспільний глузд – єдиний жанр, що претендував на те, щоб підпорядкувати собі інші.

У праці “Українська еміграційна література в Європі. 1945–1949” автор продовжує нападати на неокласицизм і розвивати ідеї національно-органічного стилю (Шерех 1964, 207). І далі: “Провідний напрям нашого сьгоднішнього літературного руху визначається двома складниками, двома дороговказами: а) від загальнолюдського – до національного... б) від намагання схопити позаіндивідуальне, вічне, раціональне до бажання вилити свою душу, виговорити свої болі, прокрічати свої зойки” (Шерех 1964, 223).

Орієнтація на європеїзм – характерна риса естетичних поглядів Юрія Косача. І коли він заявляє: “...Європа, тільки Європа наше джерело рятунку і онови. Яка-небудь Європа – тільки Європа, цей величний континент, що має таємничу силу онови і відродження... Європа в її найважливіших проявах: Європа католицького універсалізму... Європа вольтер’янська... вільнодумна, раціоналістична... Європа фавстівська...” (Косач 1946, 64), – це звучить як гола декларація. Усе ж у цій декларації помітні алюзії та ремінісценції з рецензії на книгу Дмитра Донцова “Наша доба і література”, надрукованої у шостій книзі варшавського кварталника “Ми” (весна 1936), де є, зокрема, такі слова: “Хвильовий, що прагнув і шукав духовного окциденту, бачив може інтуїтивно найкращий зразок в докторі Фавсті, в якому Гете недаремно зсинтезував два елементи Заходу, германський і латинський...” (Ор 1936: 6, 203-204). І далі: “Донцов українець, проте він мислить іще по-російськи, мислить категоріями, властивими тільки росіянам” (Ор 1936: 6, 04), він “збудував велику й ефективну будівлю, але з матеріалу однорідного, і стиль її усе ж таки євразійський” (Ор 1936: 6, 04). Це не зовсім вірно.

Юрій Косач висуває тезу: письменник не повинен мати контакту з політичною боротьбою. Він істота асоціальна, увесь ‘у собі’. Очевидно, період “закріплення себе як націоналіста” Косач уже пережив. Навіть побіжний екскурс

свідчить про те, що змінюються самі уявлення про мистецтво, в одні періоди цінувалися твори, створені за певними канонами, в інші – коли вони відповідали вимогам оригінальності та неповторності, в ще інші їх вищою якістю вважалася ідеологічна достовірність.

Концепції Юрія Шереха і Юрія Косача засвідчували, що українське еміграційне літературознавство пододало вульгарний соціологізм, що воно розвивається в напрямі плюралізму, синтезів імпресіоністської, психологічної і естетичної критики, засвоєння досвіду нових шкіл, таких, як феноменологія, до якої першим звернувся Дмитро Чижевський, духовно-історична та психоаналітична тощо.

Десь із середини 50-х років ХХ ст. під впливом праць представників так званого цивілізаційного напрямку у світовій філософії історії Миколи Данилевського, Освальда Шпенглера, Арнольда Тойнбі, починає зміщуватися акцент розуміння історико-літературного процесу у сторону визнання його не як єдиного і монолітного, а множинного, розколеного на певні культурно-історичні типи, що мирно співіснують і змінюють один одного. В естетиці та літературознавстві все частіше звучать такі терміни, як ‘глобальна цивілізація’, цивілізації ‘локальні’, ‘античні’, ‘середньовічні’, ‘європейські’, ‘індустріальні’, ‘техногенні’ тощо.

Представником ‘цивілізаційного’ підходу до розуміння та інтерпретації літератури та мистецтва слід назвати Віктора Петрова (псевдоніми В.Домонтович, Віктор Бер).

Розвідка В.Бера “Засади естетики” є швидше історіософською, ніж естетичною. На його думку, суспільні ідеології, політичні напрямки, теорії мистецтв виконують щодо культури конститутивну роль і утворюють її ядро, змінюючись через пряме або опосередковане заперечення. Будь яке естетичне явище, вважає він, постає у його часовій динаміці; з іншого ж боку, як у поезії, так і в лінгвістиці при історичному підході треба розглядати не тільки зміни, але й постійні, статичні елементи. Повна всеохопна естетика або поетика – це надбудова, здійснена у ‘плаваючому режимі’ історичного процесу. Це особливо стосується безперервності, наступності у розвитку реалізму і його меж, зокрема імпресіонізму. На його думку, в імпресіонізмі митці відтворюють дійсність не як об’єктивну реальність, а як даність, окреслену новими науковими дослідженнями. Очевидно, що наукові дослідження не були суттю художніх систем та їх нелінійного утворення, а лише вихідною точкою, стимулом, який і призвів до, так би мовити, метареалізму.

У своїй незакінченій праці “Історіософічні етюди” автор характеризує сучасну добу як добу великої духовної кризи людства. З цієї кризи намітилося кілька концепцій передбачень майбутнього. Він докладніше згадує дві – одну апокаліптично-візіонерську, що пророкує загибель нинішнього світу, трактує історію як сукупність замкнених у собі циклів, і другу, матеріалістичну, що прагне перебудувати світ через соціальну революцію. Та є ще третя, пророцтво доби повної політичної і духовної емансипації націй. Культурологічний аналіз Віктора Петрова (Бера) пропонує дивовижні синтези марксизму в його класичному вигляді, варіаціях Франкфуртської школи, альтусеріанства та ін.

Однією із найактивніших фігур МУРівського періоду літературного життя української еміграції був Ігор Костецький. Уся його літературно-критична діяльність – виклик традиціоналізмові. Вже у співдовіді на Першому з'їзді МУРу він висунув гасло розриву з літературною традицією і поставив під сумнів європейський Ренесанс (Костецький 1947, 33). Єдиний вихід бачив Ігор Костецький у творенні нового модерністичного мистецтва і покладався на майбутнє: “Абсолютні твори в цьому стилі напише тільки українська доба світової літератури, оскільки усвідомлення можливості такого реалізму зароджується саме в українському мозку” (Костецький 1947, 35).

Важливим засобом модернізації культури, на думку Ігоря Костецького, є перекладацтво. У передмові до “Вибраного Езра Павнда” (1960) він викладає своє розуміння модернізму, який, услід за Езра Павндом, хоче бачити символічно-синтетичним: “Шлях мистецтва у схемі накреслюється такий: від первісно-ритуального і від роздрібненого до символічно-монументального, а разом з тим до синтетичного” (Вибраний 1960, 10). Вищий мистецький синтез здійснюється через техніку деструкції і мітотворення: “Міт – це взаємнення Я з Ти, злиття Я з Ти” (Вибраний 1960, 10). Деякі із своїх ідей, що були оголошені ще у співдовіді на Першому з'їзді МУРу, зокрема, ідею українськості він розвинув пізніше майже у двохсотсторінковій вступній статті до “Вибраного” Стефана Георга (Штутгарт, 1968-1971, т.1-2). Наймодернішим українським письменником Ігор Костецький називає Григорія Сковороду і вважає драмою нашої літератури той факт, що в її основу лягла мова не Сковороди, а Шевченка, бо остання звузила українське життя до “одної-єдиної теми” (Павличко 1997, 328). Дістається від Ігоря Костецького і таким українським письменником, як Іван Франко, Леся Українка та Ольга Кобилянська. У їх творчості не зумів втілитися український модернізм. Тому він і не склався, як стильова система.

Збудником естетичних контрверсій Ігоря Костецького стали основні доктрини посткласичної філософії від Шопенгауера, Ніцше, К'єркегора до Бергсона, Гайдегера, Сартра. Він виводив українську літературу (і літературозначу думку) на філософсько-культурологічний рівень, додаючи їй авторитету в світі і цим самим впливаючи на материкову літературу.

Спробу збудувати курс української літератури за принципами синтезу структуралізму й формалізму здійснив Микола Гнатишак у праці “Історія української літератури” (1941, незакінчена).

Дещо перегукується з ним наукова діяльність Дмитра Чижевського, представника феноменологічної школи, учня Едварда Гуссерля і, в той же час, прибічника структуралістської доктрини. Багатющий науковий доробок Дмитра Чижевського охоплює різні ділянки теорії та історії літератури. Він задумується над питанням “Що таке мистецтво?” і шукає відповіді на нього у феномені стилю. Стильова система підпорядкована своїм законам, тому тут не важать ‘оцінки’ збоку, а потрібна іманентна характеристика усієї структури, її естетичної природи, що й здійснює вчений на прикладі творчості Тараса Шевченка. Характеризуючи еволюцію Шевченкового романтичного стилю у напрямі до так званого пізнього романтизму, вчений зазначає: “Виразно повертається зір поета і до окремої людини та зупиняється уважно над її правом до життя, на щастя: може це й автобіографічні ноти, але вони ніби мають і

філософські підвалини (‘антропологізм’) та походять з глибоких роздумувань Шевченка” (Чижевський 18, 454).

Найбільшим здобутком Дмитра Чижевського є відкриття стильової епохи українського літературного бароко (і чеського теж). Описану раніше козацьку добу, уже відому як державницьку (добу самовизначення України) і господарсько-економічну він обґрунтував як культуротворчу і відкрив її стиль – бароко. Не маючи змоги видати монографію про бароко, дослідник подав його короткий нарис у другому томі празького видання “Історії літератури” (1942), а потім у поліпшеній і ширшій формі в “Історії української літератури: від початків до доби реалізму” (Нью-Йорк, 1956). Щаблі вибудованих ним стильових явищ тягнуться від системи окремого твору (і письменника) до історично-стильових епох та закономірностей їх змін. Синтетична схема цього розвитку показує нам типи стилів, що йдуть один за одним: романський і готика, ренесанс і бароко, класцизм і романтизм, реалізм і символізм (чи модернізм).

В Україні вийшло ще дві цінні книги Дмитра Чижевського: “Реалізм в українській літературі” (1999) і “Порівняльна історія слов'янських літератур” (2005, пер. з німецької).

Помітне місце в українському літературознавстві займає доробок Володимира Державина, на жаль, до цього часу ще як слід не оцінений. Світоглядні засади цього теоретика сформувалися під впливом глибоких студій та ідей Ніцше, вихідним пунктом усієї його духовно-подвижницької діяльності стало відстоювання ідеалів гармонійної краси та захист класицистичної естетики. На думку Дмитра Чижевського, глибокі і змістовні праці Володимира Державина є спробою переборення канонічної тенденції ‘історизму’ в науці і наближення до ‘морфології’ культурних та літературних явищ (Чижевський 1994, 609). У своїх дослідженнях “Античне вчення про тропи в світлі сучасної стилістики” (“Наукові записки Науково-дослідної кафедри історії європейських культур”, Харків, 1929, вип. III), “Вчення античної риторики про фігури сенсу (*schemata diamoias*)” (Мюнхен, 1954) під впливом лінгвістики вчений намагається підвести багатий сучасний матеріал під найпоширеніші теорії тропів і фігур, що йдуть від Квінтіліана. Його праця випереджує відомі у цьому плані дослідження Жана-Натана Коена, Цветана Тодорова та ін. На думку вченого, співвідношення двох (або більше) слів у тексті може стати тропом або фігурою, однак їх потенційна можливість реалізується лише тоді, коли читач сприймає цей троп (або фігуру) як таку, як текст. Це сприймання забезпечене або уже присутніми у нашій свідомості схемами (звідси – часта повторюваність тропів і фігур, що ґрунтується на повторі, симетрії, протиставленні), або через навмисне ‘підкреслення’ у тексті певних співвідношень, на які треба звернути увагу. Протилежні до тропів і фігур прозорість, непомітність словесної оболонки є певною ідеальною межею, до якої наближаються функціональні та утилітарні тексти. На відміну від інших учених Володимир Державин не просто аналізує фігури і тропи у світлі ‘теорії порушення’, а намагається побачити за ними зміст, який не може сезнути і не може бути тільки посередником при передачі значення.

У працях “Національна література як мистецтво” (“Україна і світ”, 1949, зом.1), “Українська поезія і національна чинність” (“Авангард”, 1962, ч.1),

“Теорія літератури. Поетика” (Сарсель 1952, зош.1-2) дослідник актуалізує проблему взаємин між літературою і національно-етнічною свідомістю. Національна чинність мистецтва, переконає вчений, існує не тільки поза художнім твором як засіб вираження, але є також безпосереднім принципом художньої побудови, впливає на взаємини між його елементами і на загальне значення художнього знака, яким є твір. Думка, що вона є елементом художнього твору, але елементом особливим, який міститься в творі і поза ним і зближує літературу з широкою сферою людської культури, наскрізною ниткою проходить через інші літературно-критичні праці Володимира Державина.

У розвідці “Проблема класицизму та систематика літературних стилів” (МУР, 1946, зб.П) він подає своє розуміння культурно-історичних епох, не монолітно-послідовне, ‘сконструйоване’ на історизмі, а нелінійне, поліцентричне, базоване на ‘морфології’. Саме на принципах монадного тлумачення цивілізацій та їх культур (що було характерно для Шпенглера і Тойнбі) він будує всі свої полемічні статті, спрямовані в основному проти Юрія Шереха та його ‘національно-органічного стилю’. На думку дослідника, з легкої руки Юрія Шереха здійснюється “механічна заміна більшовицької ідеології національною” (Державин 2015, 523).

Досить чітко виражена орієнтація на неокласицистичні ідеї та принципи у теоретичній та літературно-критичній діяльності Ігоря Качуровського. В основному погоджуючись із схемами ‘хвилеподібного’ розвитку культурно-історичних епох та стилів, запропонованими Борисом Ярхо, Дмитром Чижевським та Володимиром Державиним, дослідник з аналітично витонченим, опертим на глибоке знання європейської літератури інтересом з’ясовує у цих схемах ‘темні’ місця. Перше, що його цікавить, це глибока диференціація кожної стильової епохи на свої специфічні стилістичні засоби, ‘перехідні’ форми, кордони між якими часто бувають розмитими. “Доба бароко витворила сукупність власних стилістичних засобів, що мають окремі назви: культеранізм та концептизм. А в окремих країнах ці явища дістали найменування гонгоризм, маринізм (від імен авторів) та юфізм (від назви твору)” (Качуровський 1995, 200). Вчений з’ясовує головні стилістичні риси іспанського культеранізму: “1) нахил до неологізмів – конкретно до впровадження в еспанську літературну мову слів грецького і римського (латинського) походження; 2) широке застосування гіпербатону – речення будувалися за незвичним для тодішньої еспанської мови латинським зразком; 3) метафоричність – особливо у віршах” (Качуровський 1995, 200).

В історії української (зокрема й еміграційної) літератури Ігор Качуровський відзначає дві тенденції: темний стиль (герметизм) і кларизм. Герметизм, на його думку, “досягається за допомогою трьох головних чинників: 1) заплутаність синтаксичних конструкцій, 2) ускладненість метафор, 3) застосування у лексиці рідкісних маловживаних слів і виразів, зокрема алюзій, котрі не розкриваються з контексту самого твору” (Качуровський 1995, 200). Кларизм, вважає він, пов’язаний з міметичними традиціями побудови літературних образів та їх контекстуального розкриття і зрозумілості. У світлі цієї дихотомії написані головні книги Ігоря Качуровського (“Фоніка” (1984, пер. 1994), “Метрика” (1985,

пер. 1994, “Лексика” (1994), “Фігури і тропи” (1995), “Променисті сільвети” (2002)).

Друга генеральна проблема, яка цікавить ученого, це генерика й архітектоніка. “...Для кожного стилю характерна власна генерика: для пізньо-середньовічного письменства (окремої назви, котра б визначала його стиль, не існує), характерні лицарська поема; для ренесансової літератури – новела й сонет, для барокової – роман (“Гаргантюа й Пантарюель”, “Дон-Кіхот”, “Сімплісімум”...), для класицизму епічна поема й трагедія й т.д.” (Качуровський 1995, 200). Першими спробами розкрити серцевину проблематики були його книги “Новела як жанр” (1958), “Строфіка” (1967, пер. 1994). Та її докладний аналіз, всебічно розроблений комплекс аспектів вчений подає у книзі “Генерика і архітектоніка” (2005, 2008, кн.1-2).

Визнання краси за вищу цінність, яку демонстрували Володимир Державин, Ігор Качуровський, Михайло Орест та інші, переживши жаг політизації і соціологізації літературного процесу в радянській Україні, спонукало їх утверджувати концепцію естетизму і боротися за незалежність літератури від політики, релігії, моралі (пізніше ці пріоритети розвиватиме Київська школа поетів).

Іван Фізер для аналізу лірики української еміграції застосовує класифікацію представника школи ‘нової критики’ Джона Крова Рансома, яку останній називає ‘еклектичною’. Ця класифікація, що виходить із іманентності самої поезії, а не її позалітературних критеріїв, передбачає кілька перехресних аналізів: 1) за змістом, “по прямій лінії від А до Н”, де “коефіцієнтом зростання такого ряду буде одно- або багатотематичність парафрази, на яку перекладаються тут вміщені вірші” (Фізер 1969, 1: 27–30); 2) за формальними компонентами, “стилістичним крещендо, яке досягається різними мовними засобами, наприклад, зміною ритму у вільному вірші або впертим повторюванням його, що часто може набирати характеру рефрена (Юрій Гарнавський), мініатюрною фабулою, початок і кінець якої схоплюється раптово, контрастом, порівнянням, свіжими метафорами, накопиченням однотипних чи різнотипних звуків і тому подібне” (Фізер 1969, 1: 29); 3) за системою мовної організації, яка “з погляду фонологічної оркестрації навмисне спрямована або до тактометричної евфонії, або до гіпометрії, або навіть до навмисного порушення симетричної інтонації” (Фізер 1969, 1: 29). За таким ключем, а також різними моделями віршів вибудовується уявна лінія творчості поетів від Юрія Клена до Марка Царинника, у концептуальному, технічному та музичному розумінні визначається місце кожного з них у ній, і, самозрозуміло, літературний процес подається як нерозривна цілісність, диференційована на відносну автономію складових елементів.

Зміщення акцента з ‘іманентності’ поетичного твору на його структуру та контекст характерне для літературознавчих праць Григорія Грабовича. Значним новаторським внеском в історію української літератури є його книга “До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка” (1997, пер. 2003). Дослідник аналізує механізми творення канону, його риторики, суспільно-політичні функції та символіку у різні історико-семіотичні періоди літературного процесу, описуючи такі його моделі, як авторство й авторитет в Івана Вишенського,

семантика когляревщини, екзорцизм українського модернізму тощо. Вельми цікавою є його стаття “Голоси української еміграційної поезії”, де центральна проблема голосу (“точки зору”) розглядається у суспільній, психологічній, наративній та риторичній площинах. На думку дослідника, справжня українська еміграційна література почалася лише після війни, у 1945-1950 роках у таборах Ді-Пі, бо до того часу (наприклад, у період міжвоєнтя) письменники, що жили у Львові, Варшаві, Празі, не відчували мовної і культурної асиміляції у цих середовищах як чужорідних і не поривали з корінням (Грабович 1997, 390). Подальшу фазу розвитку української еміграційної літератури становить “Нью-Йоркська група”. Автор також аналізує також творчість поетів-самітників – тих, що творили і творять після розпаду “Нью-Йоркської групи” у 80-х роках, або не вписувалися у її модель; це такі поети, як Бабай, Зоя Когут, Марія Голод, Олександр Смотрич та інші.

Праці Івана Фізера та Григорія Грабовича – свідчення синтезу ідей структуралізму та постструктуралізму, нової критики, семіотики, фемінізму, що було абсолютно новим для українського літературознавства і сприймалося важко як у діаспорному середовищі, так і в материковому. Але на їх ідеях з’явилася нова плеяда українських літературознавців, таких, як Тамара Гундорова, Соломія Павличко, Ніла Зборовська, Віра Агеєва та ін.

Бодай коротко слід сказати про досягнення вчених, які продовжують розвивати традиції духовно-історичної школи, що бере свій початок від Вільгельма Дільтея, Фрідріха Гундольфа та ін. Безпосереднє переживання людини як носія духу пронизує фундаментальні праці: “Основи літературно-наукової критики” (1925, 1998) Леоніда Білецького, “Нариси історії української літератури” (1953), “Панорама найновішої літератури в УРСР” (1963, 1974), “Олександр Білецький” (1980) Івана Кошелівця, “Петро Могила й питання єдності українських церков” (1997) Аркадія Жуковського та ін. До їх числа слід зарахувати Юрія Лавріненка. Художня література може бути схарактеризована, мабуть, як вияв чистого духовного змісту через індивідуальний досвід, – стверджує він у своїй книзі “Зруб і парости” (1971). Має рацію Петро Одарченко: у назві книги трапилась помилка: написано ‘парости’ (форма родового відмінка однини) замість ‘парості’ (форми називного відмінка множини). Цікавий підзаголовок книги: “Літературно-критичні статті, есеї, рефлексії”. Доволі символічна назва цього збірника, хоч вона й об’єднує в основному літературно-критичні статті, більшість з яких раніше друкувалася у періодиці, та все ж свідчить про особистісне, суб’єктивне ставлення Юрія Лавріненка до феномену стилю – не як форми об’єкта і не як стану суб’єкта, а як змісту, що причетний до того й іншого, ніби він хоче примирити вічну суперечність між ‘я’ і ‘не-я’, перенести нас у третю сферу – чистої духовності. “Всякий стиль завжди є одкровенням” – саме така ідея об’єднує всі три розділи цієї збірки: “Література межової ситуації”, “Незрадлива муза вигнання” і “Повстання проти змори”. Та для Юрія Лавріненка у цій пограничній ситуації найважливіше те, як лірика “піднімається” до чистого моменту духовності, як вона відкидає особистісне значення внутрішніх станів, систему об’єктивних стосунків, щоб увібрати у себе обидва цих полюси, постати неповторним стильовим явищем (без егоїзму митця і догматизму суспільства).

Відомий літературознавець Петро Одарченко простежує у своїх працях зв'язок між духовними традиціями Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Лесі Українки і сучасними стильовими системами, пріоритетний вплив класики на становлення національної естетичної свідомості і її злет на рівень світової літератури.

Цю тезу він добре аргументує у статті “Михайло Орест”: “Ореста ріднить зі Сковородою не тільки сама антитеза міста зеленим лісам, а головне, філософське сприймання світу взагалі. Обоє їх ріднить глибокий і щирий та послідовний ідеалізм, примат вищих духовних цінностей над матеріальними, шукання щастя у вищих душевних поривах, внутрішнє задоволення в правді і добрі. Їх обоє характеризує етичний гедонізм, примат морального задоволення в сфері етичних стосунків. Щастя полягає у волі, в свободі, в незалежності, в чистому сумлінні, в дружбі, в самопізнанні, в єднанні з природою, в ‘сродній’ праці, вищих стремліннях до добра, правди і краси, в служінні своєму народові – всі ці Сковородинські філософські ідеї такі близькі і рідні світоглядів Михайла Ореста. Збірка поезій Михайла Ореста “Душа і Доля” – це яскрава ілюстрація цих ідей, це мистецьке виявлення їх засобами модерної поетичної мови” (Одарченко 1995, 146).

Тут можна говорити про ‘класичні’ архіпелаги стильово-семантичних систем згаданих поетів: спільні тематичні ‘ланцюги’, ідейно-емоційні і образні контексти, сюжетні, синтаксичні, інтонаційні, метричні і граматичні пласти, включеність творів в історико-літературний процес.

Багато літературознавчих проблем з увиразненням естетичної та комунікативної функцій творів знайшло відображення і в статтях, есеях і рецензіях таких поетів і науковців української еміграції, як Юрій Клен, Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Марко Стех, Данило Гусар-Струк, Марко Павлишин, Володимир Жила, Роман Кухар, Володимир Шелест, Лариса Залеська-Онишкевич, Юлія Войчишин, Іван Левадний, Богдан Кравців, Юзеф Лободовський, Володимир Радзикович, Емануїл Райс, Богдан Романенчук, Яр Славутич, Остап Тарнавський, Ганна Черінь, Василь Чапленко, Вадим Лесич, Софія Наумович, Ростислав Єндик, Юрій Бойко, Оксана Керч, Юрій Клиновий, Святослав Гординський, Василь Барка, Остап Грицай, Олесь Бабій, Анатоль Юрняк, Марко Царинник та ін.

Звісно, в короткому огляді складно передати всю гаму сенсів і пошуків українського еміграційного літературознавства, яке рухалося від ідей класичної естетики, починаючи від феноменологічних проблем естетичної свідомості, освоєння естетичних категорій, до осягнення ідей некласичної естетики в руслі фрейдизму, структуралізму і постструктуралізму, нової критики аж до постмодернізму включно (напр., Марко Павлишин). В цьому виявляється багатство українського еміграційного літературознавства.

Багрянний, Іван (1996). *Публіцистика*. Смолоскип. Київ.

Барт, Ролан (1975). *Основи семиології // Структуралізм: “за” и “проти”*. Москва. Прогресс.

*Вибраний Езра Павнд* (1960). На горі. Мюнхен.



Головацький, Яків (1849). *О житю і сочиненіях Грицька Основ'яненка* // Маруся, повість малоруська, розказана Грицьком Основ'яненком. Изд.Галицько-руської Матиці Львів.

Грабович, Григорій (1997). *До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка*. Основи. Київ.

Державин, Володимир (2015). *Проблематика стилів і плужанство за кордоном* // Державин Володимир. У задзеркаллі художнього слова. 3-є вид. / Упор. Степан Хороб. Місто НВ. Івано-Франківськ.

Донцов, Дмитро (1991). *Дві літератури нашої доби*. Просвіта. Львів.  
Донцов Дмитро (1930). *Лист до Андрія Крижанівського від 30 січня 1930 р.* // Archiwum Dmytra Donsowa. Biblioteka Narodowa w Warszawie. – MF 82671.

Качуровський, Ігор (1995). *Основи аналізу мовних форм. Стилїстика (Фігури і тропи)*, Просвіта. Мюнхен –Київ.

Косач, Юрій (1946). *Вільна українська література* // МУР. Збірник II. Золота Брама. Мюнхен; Карсфельд.

Костецький, Ігор (1947). *Український реалізм ХХ сторіччя* // МУР. Збірник III. Золота Брама. Регенсбург.

Липа, Юрій (1934). *Рідна мова і рідна немова* // Вісник. Кн.1.

Одарченко, Петро (1995). *Українська література. Збірник статей*. Смолоскип. Київ.

Ор. Юр. (1936). *Рец. на книгу: Д.Донцов. Наша доба і література* // Ми (Варшава). –Кн.6.

Павличко, Соломія (1997). *Дискурс модернізму в українській літературі*. Либідь. Київ.

Фізер, Іван (1969). *Вступна стаття* // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході. Сучасність. Нью-Йорк. Т.1.

Чижевський, Дмитро (1956). *Історія літератури: від початків до доби реалізму*. УВАН. Нью-Йорк.

Чижевський, Дмитро (1994). *Культурно-історичні епохи* // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. Дніпро. Київ. Кн.3.

Шерех, Юрій (1964). *Не для дітей*. Пролог. Нью-Йорк.

Donsow, Dmytro (1931). *Literatura stepu* // Archiwum Dmytra Donsowa. Biblioteka Narodowa w Warszawie. – MF 80378. – Zsz.2.

## **ФРОНТОВА ТВОРЧИСТЬ БОРИСА ГУМЕНЮКА: ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ КООРДИНАТИ**

*Галина Білик*  
(Україна)

*У статті схарактеризовано збірки “Вірші з війни” та “Блокпост” сучасного українського письменника, учасника АТО Бориса Гуменюка, осмислено їхній естетичний задум та особливості втілення авторської надідеї на всіх рівнях художнього цілого. Мовиться про жанрове новаторство збірок, їхнє мотивне виповнення, про тонку роботу митця зі словом, образом, ритмолодом, пошуки в пафосній сфері.*

*Ключові слова: література про АТО, Борис Гуменюк, естетичний ідеал, поетика, художнє ціле.*

## **FRONTLINE WRITING WORKS OF BORYS HUMENJUK: ARTISTIC AND AESTHETIC COORDINATES**

*Halyna Bilik*

*In the current article the author described the collections “Poems from War” and “Checkpoint” of modern Ukrainian writer, participant of ATO (Anti-Terrorist Operation) Borys Humenjuk, comprehended its aesthetic conception and peculiarities of implementation of author’s over-idea at all levels of artistic wholeness. The researcher also talked about genre innovation of collections, its motive fulfillment, and delicate work of the artist with word, image, rhythm and harmony, search in a pathetic area.*

*Key words: literature about ATO, Borys Humenjuk, aesthetic ideal, poetics, artistic wholeness.*

Тема війни в літературно-мистецькому процесі України ще кілька років тому перебувала на далекій периферії, як і пов’язані з нею історичні факти, соціальні реалії тощо. Свідомість вітчизняного реципієнта перестала сприймати її традиційний соцреалістичний чи навіть національно-патріотичний ідеологічно ангажований формат, подеколи щедро приправлений тривіальною складовою, а нового бачення цієї ‘вічної’ теми вітчизняна культура виробляти не поспішала. Звичайно, була і залишається літературна класика з її героїчно-романтичним, трагічно-екзистенціальним, поетично-експресіоністичним варіантами художньої інтерпретації проблеми; є Роман Іваничук (1929–2016), Василь Кожелянко (1957–2008), Василь Слапчук (1961), Сергій Пантюк (1966) та інші автори, які на межі ХХ–ХХІ століть актуалізували воєнну тематику в різних часових, територіальних, сенсових площинах. А все ж ця негерметична ніша в письменництві якщо й не “звелася до ролі тропу” (Слапчук 2015), то донедавна мала помірне коло репрезентантів і їхніх шанувальників, котрі у виборі книги для читання керувалися передусім симпатією, смаком, а не пошуком актуального змісту.

Сьогодні ж війна повернулася у свідомість українців у своїй антитетичній сув’язі з миром – як призвідниця жертв, руйнувань, утрат, деградації, як черговий прояв злочинної політики нашого історичного опонента-колонізатора.

Вона підпорядкувала собі всю суспільну спільноту, ставши нагальним викликом народно-державному й національному буттю, осмислити який та віднайти способи подолання активно прагнуть і сучасники-літератори. Книги про Революцію Гідності й т. зв. АТО наразі не просто активно пишуться, а заповнюють духовно-комунікативний простір українства як його важливі діяльнісні компоненти – інформаційні, аналітичні, етико-естетичні (див. *Війна на сході України в культурі* 2016). Коментуючи цей ‘бум воєнної літератури’, вчений Я. Поліщук вважає: “По-перше, він свідчить про мобільність сучасної культури слова (не лише художньої, а й нон-фікшн), її прагнення й уміння адекватно відповідати на виклики сьогодення. По-друге, ми вчимося писати про війну, хоча ще зовсім недавно цього не вміли й не вважали за потрібне. По-третє, тема війни заторкує цілу низку новітньої й задоволеної проблематики культури, що прагне всебічного й неупередженого осмислення, яке приведе до кардинальної зміни нашої культурної матриці. По-четверте, ті, хто пише про війну, виконують важливу терапевтичну функцію в масштабі цілого суспільства: вони інтерпретують сучасні події, установлюють причинно-наслідкові зв’язки, обґрунтовують болісне прощання з радянським минулим разом з успадкованими від нього міфами про дружбу народів, патріотичну героїку та комуністичні ідеали. По-п’яте, не менш важливе те, що такі автори намагаються нові підвалини, на яких слід будувати модель української культури у XXI столітті” (Поліщук 2016, 4). Вирішенню справедливо окресленого науковцем культуротворчого завдання, звісно, сприятиме і той різноаспектний літературознавчий інтерес до художніх та художньо-документальних, художньо-публіцистичних творів зауваженої тематики, який нині спостерігаємо на сторінках вітчизняної наукової та літературної періодики, на літературних порталах Інтернету. Аналітичне прочитання цих текстів дозволить побачити важку правду війни в її множинній інтерпретації, наскільки б “гібридним” не видавався цей катаклізм у новітній історії України; зауважити в них традиційне й новаторське – на рівнях жанру, поезики, стилю; досягнути їхнє потужне, глибинно-формуєче ідейне багатоголосся, пробуджене до життя генієм народом на екзистенційному зламі.

Одним із перших професійних письменницьких голосів зі східного фронту України став Борис Гуменюк (1965) – знаний майстер пера, котрому довелося, як про те свого часу поетично розмірковували Леся Українка, Олександр Олесь, Євген Маланюк та інші митці слова, поєднати в битві стилет і стилос. 22 червня 2014 року він – автор збірки віршів “Спосіб захисту” (1993), двох романів гатунку “Інша література” – рефлексії “Лук’янівка” (2005, серія “Ехсертис ехсїрїєндїс” – “усе, крім того, що варте винятку”) і “кількох деміургїчних спроб” “Острів” (журнал “Київ”, 5-6.2006; 2007), фантастичної повісті “Та, що прибула з неба” (2009), активний учасник національно-громадянського руху межі 1980–1990-х років, Помаранчевої революції та Революції Гідності – вирушив добровольцем у зону бойових дій, щоб захищати батьківщину від російської агресії. Із позивним “Кармелюк” воював спочатку в лавах спецбатальйону МВС України “Азов”, а наприкінці липня 2014 року був призначений заступником командира новоствореного батальйону “ОУН”, який уже 12 серпня зайняв бойову позицію в селі Писках поблизу Донецька. Загалом прослуживши на передовій понад рік, 1 серпня 2015 року на установчому з’їзді Української

Військової Організації (УВО) Борис Гуменюк був обраний її Головою. На той час фронтові шедеври письменника вже знала величезна кількість людей в Україні та зарубіжжі, його було вдостоєно низки високих відзнак – літературно-мистецької премії Ліги українських меценатів імені Володимира Свідзінського, медалі Святих Кирила і Мефодія, визнано “Людиною року 2014” рейтингу Золота Фортуна, а збірку “Вірші з війни” – кращою тематичною книгою року. 2015-го митець стає ще й лауреатом премії Всеукраїнського культурно-наукового фонду імені Тараса Шевченка “В своїй хаті своя правда, і сила, і воля”, висувається Державним комітетом телебачення і радіомовлення України претендентом на здобуття Національної премії імені Тараса Шевченка. 2016-го він отримує премію імені Якова Гальчевського “За подвижництво у державотворенні”, медаль “За жертвовність і любов до України” тощо. Не надто публічний раніше Борис Гуменюк свідомо скоряється цій широкій популярності, хоч інколи на зустрічі-презентації й інші заходи мчить прямо з поля бою, адже так він інформує співгромадян про російсько-українську війну, сприяє народно-волонтерській допомозі його та іншим бойовим підрозділам, ушановує світлу пам’ять багатьох полеглих побратимів.

Відомо, що, вирушаючи на першу лінію оборони, літератор мав намір писати “по два репортажі щодня – вранці й увечері” (Письменник Борис Гуменюк приєднався до батальйону “Азов” 2014), таким чином використовуючи унікальну можливість правдивого висвітлення війни. Проте незрозуміло чому – почали народжуватися вірші, хоч до цієї форми організації художнього мовлення, як сам наголошує, не вдавався більше двадцяти років: “Поезія – це щось дитяче – так я собі легковажно думав, – а я ж серйозний письменник. Аж раптом із першого дня на війні, коли я ще толком не втямив, що зі мною і де я є <...> пішли оці незрозумілі тексти, писані наче у стані афекту” (Скочко 2016). Надалі творчість, хоч це і “побічне” заняття на війні, не полишала митця. Звичайно, він намагався передусім бути добрим солдатом – тримати у справності зброю, влучати в ціль, ухилитися самому від кулі окупанта. Але як тільки “ловив ворога на мушку”, тамував подих, стріляв – і потрапляв у “мішень”, у ньому “прокидався літератор”, котрий намагався розібратися в суміші почуттів, розповісти про них людям (Гулай 2016).

Творчість для Бориса Гуменюка – немов психотерапія або молитва (Дудко 2014), але водночас це й літописання: “На війні всередині все рве. Ці емоції хочеться кудись викинути: або з автоматної черги, або через поетичні рядки. Мої вірші – це не література, це – війна, що постає у текстах і за текстами. Війна є тлом і суттю текстів. Суть кожної поезії – реалістична. Події, які відбувалися, записував віршем. Знав, що маю зафіксувати цю мить, щоб не забути самому і не дати забути іншим. Моя основна функція – свідчити. Через сто років ці вірші стануть документом теперішнього часу” (Мої вірші – не література, це війна 2015). Тож після боїв, коли друзі відсипалися, він “по гарячому сліду” нотував події, нерідко якимсь дивним чуттям уловлюючи ауру майбутнього вірша (“...є вірш, але слів ще нема. Хоч я вже знаю, яким він буде” (Яновська 2014)), фіксуючи його в планшеті або на підручному папері. “Для мене писати про війну, – зазначає Борис Гуменюк, – це писати саме так, як іде танк. А він іде прямо, і в тому рухові немає ніякої метафори, яскравого образу. І часто той танк

може переїхати тебе, або твого побратима. І ти бачиш, як прискає кров” (Гулай А. 2016). Звідси його бентежне самоозначення: “...я поет і вбивця. І намагаюся робити це добре” (Яновська 2014), яке, шокуючи віддалену від жаху війни основну масу народу, покликане зруйнувати її оманливе самозаспокоєння і потрясти усвідомленням усього трагізму подій сьогодення. Водночас письменник прагне донести співгромадянам чітку екзистенціальну настанову: “Якщо ми сьогодні підемо з поля бою, рятуючи власні шкури, то років через десять-двадцять на це поле повернуться наші сини і будуть робити те, чого не зробили ми. Будуть гинути, буде литися їхня кров. А через тридцять-сорок повернуться наші онуки. Ми маємо зробити свою чоловічу справу. Маємо воювати і маємо перемагати. Якщо доведеться, маємо гинути. Але краще – вижити і перемогти” (Дудко 2014).

Отже, за авторським задумом, його фронтова поезія, за всієї стихійності її прояви, мусила стати і репортажем, і хронікою, і мозаїкою чуттів, і мартирологом; інформувати про війну, про людину та її довілля у війні, про потворність війни, а разом із тим уславлювати воїна-захисника, народну єдність, мужність, жертвність як прояви патріотизму. Відтак у “Віршах з війни” – і універсальний трагічно-гуманістичний код “Герніки” Пабло Пікассо, і вкорінений у більш як тисячолітню народно-національну історію код героїки, жаги до вільного життя, і незникомі за будь-яких обставин українські гумор, сатира тощо – репрезентанти комічного коду. На їхній взаємодії розбудовується містка пафосна сингармонія цілого, багатотональна в кожному своєму конкретному вияві. Саме завдяки неабиякій концентрації художності цю книгу можна читати й перечитувати з неміліючою силою враження, що виявляється традиційно лише в стосунку до найвідоміших класичних текстів.

“Вірші з війни” прийшли до читача двома окремими виданнями: 2014 року побачили світ у “Видавництві Сергія Пантюка”, а 2015-го – доповнені – у видавництві “Ярославів Вал”. Паралельно з’явилась і їхня кримськотатарськокомовна версія – “Оженк Шиирлери”. 2016 року тексти збірки втретє прямують до шанувальників творчості літератора, включені (із правками й заголовками) здебільшого в перший розділ його нової об’ємної книги “Блокпост”, видрукованої ВЦ “Академія”. Однак цілком справедливо їх називають першою в Україні поетичною збіркою “фейсбучної” генези, яка ще задовго до своєї паперової матеріалізації поступово компонувалася у свідомості реципієнта з нестандартних постів її автора в соціальній мережі.

Спочатку збірка містила 22 твори (4 з них склали цикл), написані впродовж 12.06.–19.08.2014 року; у другій редакції їх стало 34, і найпізніша поезія датувалася 05.01.2015 року. Не можна не спостерегти, що за своїм обсягом форматом ця невеличка книжка дуже подібна до скромних поетичних видань українських революційно-воєнних років майже столітньої давності – пригадаймо ранні збірки Максима Рильського, Павла Тичини, Миколи Зерова й інших авторів доби Розстріляного Відродження. Утім, як справедливо зауважує Борис Гуменюк в одному з інтерв’ю стосовно суспільної затребуваності й визнання його фронтового доробку, “якщо брати [до уваги] 2014–15 літературний сезон, то у «Віршів з війни» конкурентів немає” (Скочко 2016). Наклади збірки сягнули неймовірних сьогодні 25 тисяч примірників; за зізнанням письменника, лише за

три дні на Львівському форумі видавців (2014) він продав своїх книг на 1 мільйон гривень, за які потім “купував військові джипи, бронжилети, каски, тепловізори – і все це їхало на фронт”; не менш успішно поширювалася збірка й за кордоном, також приносячи фінансову допомогу воїнам України. Автор цілком свідомий того, що його книгу придбавали не лише з інтересу до художнього слова, “бо, коли чоловік приносить тисячу доларів і бере книжку, то він не книжку купує”, а відтак митець удачно наголошує: “«Вірші з війни» зіграли свою роль не тільки в літературному процесі, а, що важливо для мене, – у добровольчому русі” (Скочко 2016).

Ця по-справжньому історична з’ява в українському письменстві перших десятиліть XXI століття привернула до Бориса Гуменюка широку мас-медійну, наукову й мистецьку спільноту: так, жваво публікуються журналістські розмови з ним (Альони Гулай, Наталі Дудко, Нінель Кисілевської, Жанни Куяви, Роксолани Савич, Ніни Скочко, Атанайї Та, Світлани Хитрової, Людмили Яновської та ін.), одна за одною друкуються рефлексії, рецензії, різноаспектні аналітичні статті про збірку (Ніни Головченко, Тетяни Джулайко, Олега Коцарева, Петра Кралюка, Тараса Пастуха, Ярослава Поліщука, Олега Солов’я та ін.), театральні діячі (як-от Володимир Петранюк – художній керівник київського театру української традиції “Дзеркало”, постановник вистави “Блокпост Україна”) замислюють сценічне утілення високохудожнього й актуального змісту книги “першого фронтового поета незалежної України” (Коцарев 2014-а).

Літературно-критичний дискурс, який вибудувався на сьогодні довкола “Віршів з війни”, фіксує перше читацьке сприйняття книги, ще й уважно простежує її мотивно-ідейну сферу, звертає увагу на тонку роботу автора зі словом, образом, ритмом, жанровими формантами.

Так, філософ, письменник, публіцист Петро Кралюк одним із перших поділився своїм глибоким враженням від збірки, яка “більше нам розповість про війну на Донбасі, аніж численні повідомлення РНБО, військових речників, експертів тощо”: “Ця невелика книжечка довго «тримає». І – що головне – змушує по-іншому поглянути на світ. Подивитися на нього очима людини, що дивилася в очі смерті” (Кралюк 2014). Критик акцентує змістову “спресованість” тексту, де кожна сторінка важить на правду тисяч сторінок, кожен вірш вартий роману, повісті, книги есе. Також він указує на розмисливу молитовність окремих творів, їхню релігійну образність, ніжно-душевне (а не примирливо-байдуже, як це починає проявлятися в суспільстві) ставлення автора і його текстового alter ego до змалювання пораних або полеглих героїв. Уразила рецензента і щира, по-доброму “рустикальна” позиція суб’єкта художнього мовлення: своїм відкритим селянським серцем він воліє обійняти весь світ, усовістити навіть супротивника. Разом із тим Петро Кралюк зауважує і викривальну гостроту книги – таврування письменником “тилових пацоків”, передусім зрадників-шкідників із різних ешелонів влади.

Критик і письменник Олег Коцарев відзначає загальну змістову “стильність” (попри окремі редакторські недогляди) цієї “першої книжки української війни 2014 року”, її пафосну помірність, несподівану співчутливість, задумливість, медитативність, яскраву й переконливу образність, неймовірну зворушливість (Коцарев 2014). Власне Гуменюкову манеру показу війни він убачає в

індивідуалізації зображеного: “У поезіях Гуменюка фігурує окрема людина в шалених обставинах війни, і це, як на мене, головний стрижень, сенс книги. Він виявляється навіть потужнішим за безперечно присутній тут патріотизм, елементи пропаганди” (Коцарев 2014-а). “Швидше за все, – твердить рецензент, – подальші зразки лірики з передової та взагалі поезії мілітарного характеру (майже немає сумнівів, що її ще буде чимало) порівнюватимуть саме з цією книгою. І змагатись із спокійним напруженим тоном, почуттям гумору на тлі сентиментального смутку та яскравими влучними образами Бориса Гуменюка їм буде, відверто кажучи, вельми непросто” (Коцарев 2014-а).

Натомість літературознавець Олег Соловей уважає, що до справді новаторської поезії про війну Україна ще мусить dorostati, тексти ж зі збірки Бориса Гуменюка міцно вкорінені в традицію і – як це парадоксально не прозвучить – у традицію епічну: “...верлібр, який здебільшого практикує поет, є радше згустками майбутньої прози (ліричними нотатками на берегах повсякденно загроженого людського життя), аніж власне поезією. Та й саме звернення до поезії замість більш звичної для цього письменника прози (зрештою, і в цій збірці посеред віршів незрідка трапляється проза, – коротка та експресивна, але все-таки проза), швидше за все, диктують умови, у яких наразі живе і воює доброволець батальйону ОУН Борис Гуменюк” (Соловей 2014). Утім “напівпоетичність” / “напівпрозовість” не заважає книзі бути помітним мистецьким явищем, більше того – сягати вершин майстерності: “Саме таке письмо і варто визначати як віртуозне, поготів, якщо пам’ятати про контекст сьогодення. Мабуть, саме такі от тексти переживуть цю війну й будуть вивчатися нащадками сьогоднішніх героїв” (Соловей 2014). Науковець відзначає прозору метафоричність і дошкульну іронічність текстів, талант автора містифікувати оповідь, не затушовуючи при цьому реального плану зображення, його вміння злагоджено оперувати я- і ми-суб’єктами висловлювання, провадити в тексті настанови на діалог і об’єднувальні мотиви. Широ вражає критика хист Бориса Гуменюка увиразнювати художню образність, наповнювати її значущістю й емоційністю. Як один із прикладів Олег Соловей наводить факт стилістичного обігрування письменником образу землі, в якій риють окопи воїни: “*ненависної донецької землі*” – “*черстої закам’янілої землі*” – “*дорогої української землі*” – “*солодкої ласкавої землі*” (поезія “Заповіт”). Урок, який несуть “Вірші з війни” читачеві, – висновує вчений, – це високий гуманізм, що репрезентує українську “сторону добра” в нав’язаному нам воєнному протистоянні.

По-своєму тонко сприйняла книгу журналістка й письменниця Жанна Куява, буквально відчувши кризь її текстову оболонку, “як б’ється серце сучасного фронтового вірша” – зі стишеним ритмом (щоб добре чулося), без пунктуації та римування (щоб не відволікатися й не прицінюватися). Тільки так, наголошує рецензентка, можемо зосередитися на головному, а головне в книзі – це зміст, найсуттєвіше – правда, найзначиміше – ціна, яку ми платимо за свободу свою і України (Куява 2015). Авторка статті підкреслює, що для Бориса Гуменюка ціннішими на війні є солдатська мужність і честь, гідне, гуманне поведіння бійця навіть за найскладніших обставин. Відтак висновується думка про лицарсько-романтичну тенденцію збірки, опоетизування воїна-захисника, який із глибини віків – через майдани, і цей конкретний Євромайдан (бо звідки ж на

передовій стільки знайомих?!)) – прийшов добровольцем на фронт, щоб “вигнати ворога зі своєї землі й узятися наводити лад у рідній країні” (Куява 2015).

Надзвичайно глибокий, концептуально визрілий авторський погляд на “Вірші з війни” Бориса Гуменюка пропонує літературознавець Тарас Пастух. Опонуючи Олегові Солов’ю, він обстоює жанрову самтотожність значної частини збірки, а саме її поетично-верліброву природу (не заперечуючи наявності в книзі і прозових узірців), та акцентує свіжу, новаторську техніку конструювання художнього світу автором. Дослідник висловлює думку, що творчим методом письменника-воїна є спонтанне представлення життя з установкою на “форму оповіді в стилістиці реаліті-висловлювання”: “Йдеться про акцентовану деталізоване й пролонговане в часі представлення певної події; таке представлення, яке створює ефект «прямого зображення» із експресивним естетично-смісловим промовлянням того, що власне і становить предмет репрезентації” (Пастух 2015). Такий художній хід митця в поєднанні з інтертекстуальністю як проявом традиції дозволяє йому досягнути, на переконання вченого, не “імітації”, а “репрезентації” дійсності: “Цей рівень досягається за екстремальних умов війни, коли наявний культурний досвід є неспроможним адекватно передати новопостале відчуття та осягнення життя, й автор послуговується тими образними формами, які відразу ж «спадають на думку». Також «Вірші з війни» засвідчують те, що найбільше занурення у стихію життя відбувається на його межі, так само як життя найбільш проживає той, хто його не цінує” (Пастух 2015). Тарас Пастух слушно підмічає прояв у “Віршах з війни” “трьох важливих ідейно-сміслових тенденцій. Війна несе смерть, розпад, знищення; вона є шокуючим та страшним життєвим досвідом, який «випалює» людське в людині і який <...> неможливо адекватно передати в образному слові. Війна народжує воїнів, які опановують професійне вміння вбивати; і водночас вони не є вбивцями, а є власне воїнами – з відповідним кодексом честі та поглядами на життя. Війна хоч і ознаменовує тотальну смерть, знищення людського в людині, та щось живе та людяне таки залишається; залишається із надією «прорости» у майбутньому. Остання тенденція заперечує абсолютність першої. Навіть у топосі найбільших «жнив» смерті життя утверджує себе, свою волю до подальшого тривання” (Пастух 2015). Такі “месиджі” літератора читачам науковець вважає доволі прозорими, а їхню щільну емоційну оболонку розцінює як особливо могутній фактор впливу на аудиторію. Це й робить “Вірші з війни” “одним із вершинних здобутків української поезії нашого часу” (Пастух 2015).

У жанрово-тематичному контексті соціальної поезії розглядає збірку Бориса Гуменюка літературознавець Ярослав Поліщук. Учений наголошує, що популярності книги посприяли і “гаряча” актуальність її змісту, і “знакова постава автора” – воїна-добровольця, котрий промовляє за все своє фронтове товариство (Поліщук 2016, б). Цю “тінь колективного голосу, що вгадується за авторськими текстами Гуменюка”, науковець вважає головною прикметою збірки й найвагомішим фактором її впливу на читача. Крім того, на думку дослідника, письменникові для оприявлення художнього задуму вдалося віднайти “адекватну” мову: його тексти – “свідчення людського переживання війни”, “рефлексії воєнного часу й побуту”, висловлені гранично відверто і щиро



максимально об'єктивованим ліричним суб'єктом-митцем, – уподібнюються до речитативних сторінок давніх лицарських романів і до “нерівного, переривчастого дихання, ураженого спазмами”: “Не гладка, правильно заримована поезія, не класичні строфи, позначені досконалістю й викінченістю форми. Зате вільні вірші (верлібри) близькі до прози, проте неодмінно зберігають у собі нерівну, ніби пульсуючу ритміку, яка все-таки зраджує в них поетичний первень. <...> така форма найвідповідніша” (Поліщук 2016, 7). Композицію книги вчений також означає як нерівну, переривчасту, фрагментарну, що досягається чергуванням віршоформ із прозовими уривками, розщепленням суб'єкта мовлення на ліричного героя і наратора. Художню образність збірки він трактує з огляду на фольклорну, романтичну, християнсько-релігійну, екзистенціально-філософську традиції. Вступаючи в діалог із Тарасом Пастухом, котрий підкреслює “реаліті-формат” книги, Ярослав Поліщук акцентує бажання письменника “піднятися над побутом заради того, щоб побачити Людину” (Поліщук 2016, 10), себто мовить про ідеалізацію зображеного. Можливо, що саме цим принципом художнього узагальнення й зумовлене те, що літературознавець озвучує як закид письменнику – “розглянута візія війни дещо спрощена <...> для глибоких і тонких рефлексій над мілітарною темою слід шукати, певно, інших авторів та творів”, роблячи зрештою слушний висновок: “Ефект такої поезії – закличний, мобілізаційний”, вона нагадує про скінченність людського буття, “допомагає відділити справжнє від фальшивого, а щире від лукавого” (Поліщук 2016, 10–11).

Отже, критики мовлять про інформативність, душевність, трагедійність, урівноваженість збірки, відзначають її ідейну зрілість, гуманістично-ціннісну тенденційність, викривальність, віртуозність на всіх рівнях мистецького цілого. Як принципи художнього творення називають ідеалізацію, індивідуалізацію, типізацію, об'єктивізацію, драматизацію, інтертекстуальність, а відтак простежують ознаки сентиментального, романтичного, реалістичного, модерністичного – й неомодерного та постмодерного художнього мислення. На наш погляд, із вирізненими прикметами проявляється ще й класична стильова формула “шляхетної простоти і спокійної величі”, естетично значуща для творчого доробку Бориса Гуменюка.

Утім цілісного сприйняття збірки “Вірші з війни” не досягнемо, не простеживши природу малих прозових форм у її системі, яким літературознавці поки що не приділили належної уваги. Водночас саме вони є питомих зчепленням цієї та наступної книг письменника.

Звичайно ж, про жанровий характер представлених у збірці взірців, які сам автор у назві означає як “вірші”, а в деяких інтерв'ю кваліфікує як цілком новаторські синтетичні речі: “Не вірш, а текст: за формою – верлібр, за змістом – новела. Іноді виходить верліброновела, іноді – новеловерлібр” (Головченко 2015), ішлося не раз. І цікаво, що Борис Гуменюк давно шукає цей новий спосіб висловлювання, щоб уникнути “штучності”, показного естетизування, які асоціюються в нього з “бубабізмом” – збірним образом постмодернізму, котрому – як історично віджилому – митець опонує: “Можливо, я справді поет, – читаємо в його дещо іронічному інтерв'ю 2008 року, – можливо, як дехто каже, й найкращий поет нинішнього часу, але саме тому, що я найкращий поет, я не

пишу вірші, що, можливо, й справді підтверджує те, що я – великий поет” (Гайдук 2008). Усе ж основна маса з репрезентованого в книзі текстового матеріалу має фіксований рядок, відображає дійсність через емоції, переживання, роздуми суб’єкта мовлення, надає слову характерної змістової ємності, робить його фокусом чуттєвості, поетичності, організатором ритму, генеруючи в підсумку “епічний, широчезний, багатослівний і риторизований верлібр” (Коцарев 2014), “наративний верлібр розмовною мовою” (Головченко 2015).

Осібні сприймаються “замальовки, більше схожі на прозу, ніж на вірші” (Коцарев 2014) – їх у другому виданні збірки 12: “Сиджу на березі моря...”, “Я цього не бачив...” (уміщує ще й поезію як ілюстрацію творчості героя оповіді), “Під Слов’янськом бої...”, “Час на війні...”, “«Сивий» – «Кармалюку»”, “«Тополя» – «Кармалюку»”, “«Малий» – «Кармелюку»”, “«Мольфар» – «Кармелюку»”, “Місто нагадує...”, “Учора вранці...”, “Оце ж приїздять...”, “Сидимо в бліндажі...”. Автор не виокремлює ці змістоформи з нефіксованим рядком самостійним блоком, а розташовує їх у різних місцях укладеної за хронологічним принципом збірки – відповідно до дати написання. Відтак на рецепцію їх мимоволі накладається верліброва інтонація сусідніх текстів, унаслідок чого можлива хибна кваліфікація творів як поезії у прозі. Проте відомо, що ознаками поезії у прозі, навіть за активного тяжіння їх до вирівнювання ліричного й епічного генетичних компонентів, є незначний обсяг із тенденцією до моделювання абзаців-строф, занурення автора в душу ліричного героя і традиційне проектування світу на себе, перенесення зовнішнього у внутрішнє, філософування, акцентування на психологізмі, настроєвість (елегійність), асоціативність, імпульсивність, музичність, декоративність, інколи словесний фетишизм тощо. Натомість прозові сегменти в корпусі поетичної збірки Бориса Гуменюка більш об’ємні – як правило, до кількох сторінок, що прикметне для новелістики; домінують у них оповідність і фіксація факту, добре прочитується конфліктність і сюжетика, навернені до зовнішніх обставин, у яких суб’єкт-наторатор здебільшого перебуває серед людей. Водночас жанрово споріднює малі епічні твори зі збірки й поезії в прозі емоційність, актуалізована художня мова, описовість, синестетизм, що, проте, вмотивовано скеровує нас долучити сучасного автора до плеяди майстрів ліричної прози модерного й неомодерного періодів вітчизняного письменства. Із-поміж новелістичних форм збірки простежуємо окремі різновиди, як-от *епистола* (“Сиджу на березі моря...”, добровольці пишуть ФБ-листа українському народові), *історія* (“Я цього не бачив...” – про віднайденій розповідачем “списаний аркуш” – “першу літературну пробу” – в кишені пораненого снайпером українського бійця: “...розірвав мені душу. // То нехай і вам розірве” (Гуменюк 2015, 16)), *поетичний репортаж*, що ввібрав ознаки билини, казки, замітки (“Під Слов’янськом бої...”), *подорожній репортаж*, розбудований через драматичне багатоголосся (“Час на війні...”), *діалог* (цикл розмов із “Кармелюком”), *алегорія* з відтінком апокаліптики (“Місто нагадує...”), *“усмішка”* (“Учора вранці...”, з циклу про дідів Миколу, Василя, Клима – “«Правий сектор» з нашого кутка” (Гуменюк 2015, 107)), *сатирична замітка* (“Оце ж приїздять...” – із “філологічним ухилом”: про виключне право небагатьох обраних писати вірші (Гуменюк 2015, 113)), *“анекдот”* (“Сидимо в бліндажі...” – з акцентом “побачити – і

спалити Москву” (Гуменюк 2015, 121)). Малі епічні форми гармонійно вписуються в поетичний контекст збірки верлібрів своєю художністю; водночас вони засвідчують динаміку ідіостильових домінант творчості письменника – від тонкого ліризму до проникливої сатири, від художнього слова до публіцистичного.

Книга “Блокпост” прихилиє до себе читачів Бориса Гуменюка, зокрема, тим, що вона принципово відмінна від попередньої, хоч текстуально й увібрала її всю. Тут письменник уже не робить акцент на поезії чи прозі, увиразнюючи переживання події, а вдається до цілком нового для себе жанру щоденника, або, точніше, роману-щоденника. Маємо справу із суто чоловічою ідеологічною літературою, за духом своїм близькою до козацьких літописів XVIII століття – синтетичних воєнних хронік про добу Хмельниччини, Руїни, гетьманування Івана Мазепи. Тільки наразі фіксує вона фабулу новітнього російсько-українського протистояння, зовнішньо укладаючи її у два розділи – “2014. Революція гідності. Перший рік війни” та “2015. Революція гідності. Другий рік війни”, а внутрішньо komponуючи за хронологічним принципом із підкресленням документальної складової – датування текстів-фрагментів (22 січня 2014 року – 3 січня 2016 року) перенесене з прикінцевого в надзаголовне. У цей спосіб митець і справді відходить від “красного письменства” (у сферу *pop-fiction*), а проте не ставить собі за мету цілком подолати літературність. Аргументують твердження – два різновиди текстофрагментів у творі: нотатки і власне художні, де функція перших – фіксувати події (Майдану, війни) і в їхньому контексті – дії, роздуми, оцінки, коментарі, застереження, прогнози тощо суб’єкта мовлення, формуючи таким чином сюжет оповіді; а функція других – відігравати роль позасюжетних елементів: ліричних, публіцистичних, філософських відступів, автобіографічних та історичних екскурсів, вставних новел, оповідань. Цікаво, що видавець знайшов оригінальний поліграфічний спосіб маркування цих літературно-художніх змістоформ (у книзі їх понад 190), указуючи в нижньому колонтитулі сторінки їхню назву, тоді як загальне тло – власне записи – подане наскрізним текстом. Зауважимо, що художній компонент якраз і трансформує жанрові рамки “камерності” щоденника, виносячи текст на широку аудиторію й закладаючи в ньому “ефект враження”, адже, проєктуючись на загалом відоме історичне тло сьогодення, твір захоплює читача, тримає його в емоційному піднесенні та напрузі. Цей естетичний потенціал досягається завдяки натуральному плану зображення й відкритості оповіді до реалій (себто опорою на можливість їх “упізнавання” реципієнтом, накладання на його власний досвід, спогадування пережитого), потужності самого суб’єкта мовлення, котрий приваблює і як наративна постать, і як мистецька особистість, зацікавлює аудиторію суто авторською точкою зору, своєю візією-інтерпретацією подій.

Тематика “Блокпоста” – Революція Гідності та “гібридна” російсько-українська війна, що розпочалася 2014 року. Центральний образ книги – блокпост (який у своєму денотативному значенні практично не фігурує в тексті) – не лише реальна фортифікаційна споруда, оборонне укріплення в умовах протиборства, а узагальнене бачення образу українського народного опору – через мирний протест Євромайдану, саможертвний добровольчий і волонтерський рух, непоступливу збройну боротьбу тощо – дегуманізації

суспільства й руйнуванню державності. Автор обстоює ідеологію Майдану, героїзує народ і тлумачить демократію як найбільш гідний політичний уклад. Світоглядними для нього є образи людини-патріота, чоловіка-лицаря, воїна-захисника, котрі усвідомлюють свою “чоловічу роботу” – державотворчу місію мужності в суспільстві, а відтак стоять непереможним блокпостом на сторожі таких онтологічно (не лише екзистенціально) значущих категорій, як народ, нація, держава.

Важливо відзначити, що і для збірки “Вірші з війни”, і для роману-щоденника “Блокпост” Бориса Гуменюка прикметна така змістово-композиційна деталь, як використання прикінцевого твору-пуанта – за Іваном Франком, виразника основної суті (Рідкісні українські слова 2016). У першому випадку це верліброва трагедійно-ідилійна поезія “Заповіт” (Гуменюк 2015, 132–135), у другому – глибоко драматичний монолог “Померла мама” (Гуменюк 2016, 335), які, певною мірою ангажуючись у літературну традицію та в приватне життя митця, висловлюють квінтесенцію його фронтової творчості – усвідомлення надзвичайно великої ціни миру в країні; переконаність у готовності українських воїнів самовіддано боронити рідну землю; нагадування про болюче сирітство людини в “безлюдному, неприкаяному світі” без держави-материзни.

Отже, сучасний письменник Борис Гуменюк своїми книгами “Вірші з війни” і “Блокпост” суттєво збагатив корпус української воєнно-патріотичної літератури, у високохудожній формі актуалізувавши неперехідні цінності суспільного буття – гуманізм, демократизм, патріотизм, увиразнивши мужню постать народного воїна-захисника як гаранта державності й миру. Його доробок підкреслює неперехідну відданість основної маси українців життєствердним ідеалам Майдану і волю до їх захисту попри підступний внутрішній опір і відверту зовнішню агресію, упевненість у досягненні накреслених державотворчих і націєтворчих цілей. Талант художника слова проявився через пошук адекватної форми промовляння до читацької аудиторії, яка б не поменшувала трагізму зображуваної війни (натуральне (“реаліті”) письмо; синтез поезії та прози; різнотипні жанрово-стильові зрощення), через уміння не просто опертися на національну духовнотворчу словесну традицію, а спрямувати її семантичний, емоційний, естетичний потенціал до резонансу у власних текстах, завдяки чому читання несе катарсис, інтелектуально організовує, надихає.

Книги митця дають широкі можливості для подальшого літературознавчого пошуку – як в аспектах жанрової трансформації та стильової взаємодії, розробки форм комічного, виявлення нових принципів зображення й конструювання художнього цілого, мовомислення у творах, так і в цілісному контексті творчості їхнього автора, у жанрово-тематичному контексті материкової та діаспорної української писемності тощо.

*Війна на сході України в культурі* (2016) [Електронний ресурс], режим доступу: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Війна\\_на\\_сході\\_України\\_в\\_культурі](https://uk.wikipedia.org/wiki/Війна_на_сході_України_в_культурі)

Гайдук, С. (2008). *Борис Гуменюк: “Письменник завжди пише про те, що знає, тобто – про себе” / ХайВей, 09.04.2008* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://h.ua/story/93240/#ixzz41VRduXdy>

Головченко, Н. (2015). *Наративний верлібр розмовною мовою / Жінка-УКРАЇНКА*, 25.10.2015 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://ukrainka.org.ua/node/6262>.

Гуменюк, Б. (2016). *Блокпост: Вірші. Новели. Публіцистика*. ВЦ “Академія”. Київ.

Гуменюк, Б. (2015). *Вірші з війни: поезії*. Ярославів Вал. Київ.

Гулай, А. (2016). *Борис Гуменюк: “Якщо РФ ув’яжеться в повномасштабну війну з Україною і розміняє 150 тисяч своїх військових – їй кінець” / Politeka*, 25.08.2016 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://politeka.net/ua/288232-yakshcho-rf-uvyuzhetsya-v-povnomasshtabnu-viynu-z-ukrayinoyu-i-rozminyaye-150-tysyach-svoyikh-viyskovykh-yiy-kinets/>

Дудко, Н. (2014). *Борис Гуменюк: “Якщо ми сьогодні підемо з поля бою, то потім туди повернуться наші сини і внуки” / “Ратуша”, 13.11.2014* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://ratusha.lviv.ua/index.php?dn=news&to=art&id=3793>

Кисілевська, Н. (2014). *“Кров’ю можна забруднитись, а можна очиститись”, – заступник комбата, письменник Борис Гуменюк / Укрінформ*, 19.09.2014 [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www.ukrinform.ua/rubric-iac/1709107-krovyyu\\_mogna\\_zabrudnitis\\_a\\_mogna\\_ochistitis\\_zastupnik\\_kombata\\_pismennik\\_boris\\_gumenyuk\\_1973997.html#.WAS-ofM-P8k.facebook](http://www.ukrinform.ua/rubric-iac/1709107-krovyyu_mogna_zabrudnitis_a_mogna_ochistitis_zastupnik_kombata_pismennik_boris_gumenyuk_1973997.html#.WAS-ofM-P8k.facebook)

Коцарев, О. (2014). *Війна на Донбасі у вільних віршах / 21.10.2014* [Електронний ресурс], режим доступу: [http://vsiknygy.net.ua/shcho\\_pochutaty/38583/](http://vsiknygy.net.ua/shcho_pochutaty/38583/)

Коцарев, О. (2014-а). *Поезія фронту. Поети ідуть на війну і постять вірші у Фейсбук / Тексти.org.ua*, 06.10.2014 [Електронний ресурс], режим доступу: [http://texty.org.ua/pg/article/textynewseditor/read/56130/Pozejija\\_frontu\\_Pojety\\_idut\\_na\\_vijnu\\_i](http://texty.org.ua/pg/article/textynewseditor/read/56130/Pozejija_frontu_Pojety_idut_na_vijnu_i)

Кралоук, П. (2014). *Очима людини, що дивилася в очі смерті: рецензія на книгу Б. Гуменюка “Вірші з війни” / 15.09.2014* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://portala4.pl.ua/kultura/knyhy/2228-ochyma-liudyny-shcho-dyvylyasia-v-ochi-smerti-retsenziia-na-knyhu-borysa-humeniuka-virshi-z-viiny>

Куюва, Ж. (2015). *Поет і воїн Борис Гуменюк: “Справжній солдат має бути готовим померти” / Оксамит*, 19.01.2015 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.oksamyt.org/publik/personali/818-190120151>

*Мої вірші – не література, це війна* (2015) / Буквоїд, 11.02.2015 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/digest/2015/02/11/122714.html>

Пастух, Т. (2015). *“Вірші бачили все...” / ЛітАкцент*, 23.12.2015 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://litakcent.com/2015/12/23/virshi-bachyly-vse/>

Петруньок, Н. (2014). *Поезія з фронтів / Буквоїд*, 01.12.2014 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/digest/2014/12/01/103846.html>

*Письменник Борис Гуменюк приєднався до батальйону “Азов”* (2014) / 24.06.2014 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://vsiknygy.net.ua/news/36673/>

Поліщук, Я. (2016). *Ars masacrae, або про те, чи є поезія на війні*. Слово і Час. № 7. С. 3–11.

*Рідкісні українські слова* (2016) / *Мислене древо* [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Linguistics/Rare Words/P3.html](http://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/Linguistics/Rare%20Words/P3.html)

Скочко, Н. (2016). *Борис Гуменюк: “Мені хочеться дати прикладом в зуби всій сучасній літературі”*: інтерв'ю / *Українська літературна газета*, 16.08.2016 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://litgazeta.com.ua/interviews/borys-gumenyuk-meni-hochetsya-daty-prykladom-v-zuby-vsij-suchasnij-literaturi/>

Слапчук, В. (2015). *Війна як дискурс* / *ЛітАкцент*, 17.02.2015 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://litakcent.com/2015/02/17/vijna-jak-dyskurs/>

Соловей, О. (2014). *Війна і вірші* / *Буквоїд*, 04.12.2014 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/12/04/073709.html>

Та, А. (2015). *Перший фронтвий поет України Борис Гуменюк: “Якщо йдеться про вибір між країною і поезією, я оберу країну”*: інтерв'ю / 16.02.2015 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://vsiknygy.net.ua/interview/40455/>

Яновська, Л. (2014). *Борис Гуменюк: “Доки не привіз на передову «Вірші з війни», там не знали, що я письменник”*: інтерв'ю / *Урядовий кур'єр*, 18.10.2014 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://ukurier.gov.ua/uk/articles/boris-gumenyuk-doki-ne-priviz-na-peredovu-virshi-z/>

## ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ ГЕРОЯ В РОМАНІ-ЕПОПЕЇ “OST” УЛАСА САМЧУКА

*Світлана Бородіца*  
(Україна)

У статті досліджуються драматичні конфлікти і психологічні зрушення впродовж складного ХХ ст., напружені зіткнення поглядів, переконань і настроїв персонажів роману-епопеї “Ost” Уласа Самчука, антагонізм ідей та концепцій, які визначають генологічні новації митця в поезиці й естетиці жанру, структурі художнього образу, наративі тексту. Доводиться, що Улас Самчук творить героїчний тип персонажа, активної і чоті “віталістичної людини” з багатим внутрішнім світом. Водночас характер розповіді, повний самоаналізу і внутрішніх монологів, свідчить про руйнування психологічної цілісності особистості, оскільки властиве для персонажів романіста гостре відчуття соціальної і національної несправедливості набуває форми бунту проти тоталітарної дійсності. У такому контексті актуалізується проблема національної самоідентифікації героя у великій прозі письменника.

Ключові слова: віталізм, героїчний тип персонажа, ментальність, національна самоідентифікація, роман-епопея.

**PROBLEM OF HEROE'S NATIONAL IDENTITY  
IN THE EPIC NOVEL "OST" BY ULAS SAMČUK**  
*Svitlana Borodica*

*The article investigates the dramatic conflicts and the psychological shifts during severe twentieth century, tense clash of views, beliefs and attitudes of the characters in epic novel "Ost" by Ulas Samčuk, antagonism of ideas and concepts that define genealogic artist's innovations in poetics and aesthetics of the genre, artistic image structure, narrative text. It proves that Ulas Samčuk creates a heroic character type of active "vitalistic man" with a rich inner world. However, the nature of the story, full of introspection and internal monologues, shows the destruction of individual's psychological integrity, as it is typical for the novelist's characters with a keen sense of social injustice and takes the form of a national revolt against the totalitarian reality. In this context, the problem of national identity actualized hero in the great prose writer.*

*Key words: vitalism, heroic character type, mentality, national identity, epic novel.*

Улас Самчук – “творець потужного наративу про українське життя, де проблеми національної самобутності заповіли особливе місце” (Руснак 2007, 17). Це засвідчують його “найбільш концептуальні” національні романи-епопеї “Волинь” та “Ost”, у яких автор глибоко осмислив проблему національної тожсамості в епоху української бездержавності. Часова дистанція між обома творами (“Волинь” – 1932–1937 рр., “Ost” – 1948–1982) свідчить про “розпросторення духовного світу Уласа Самчука” (Р.Гром’як), а власне про “освоєння ним кількох прикметних для свого часу ідентичностей (волинянин, українець-соборник, емігрант, але також – націоналіст і позапартійний патріот)” (Поліщук 2007, 32). Якщо у “Волині” він продемонстрував локальну (етнічну) автентичність, то в “Ost”-і – “літописець українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю” (Самчук 1947, Т.1, 5). Роман-епопея “Ost” розгортає ідею України в контексті духовних ідеалів та образів-концептів (Особистість, Нація, Держава), презентуючи художню історіософію автора, в якій актуалізуються роздуми про історичну долю і призначення України в геополітичних, державотворчих, ментальних вимірах. На думку С. Андрусів, “самопосвята національній справі, сильно розвинений відроджувальний інстинкт галичан, найпасіонарнішої гілки західних українців, висока національна самосвідомість серед усіх суспільних верств, розгалужене громадянське суспільство, розбудоване ними всупереч суспільним обставинам – усе це перетворило Галичину в 30-ті роки ХХ століття у психотерапевтичну ‘лабораторію’ подолання страху перед національним існуванням, збереження національної ідентичності української людини і культури” (Андрусів 1996, 2). У цьому контексті вияскравлюється й увиразнюється складний характер художнього мислення письменника, зокрема його універсалізм, спадкоємність з українською та західноєвропейською літературою попередніх епох, масштабність художнього вираження історіософської концепції.

Улас Самчук – автор епопейного рівня світобачення і мислення, який творчо зорієнтований на відтворення образу українства як духовно самостійного й самодостатнього суб’єкта історії. Звідси його тяжіння до масштабних полотен, де

масштабність досягалася за допомогою філософських і публіцистичних відступів, діалогів і монологів персонажів про долю народу, широких узагальнень, монументальних образів, пролепсисів та аналепсисів. У результаті письменник-реаліст удосконалив жанрову модель роману-епопеї через багатоплощинне розгортання сюжету, багаторівневу нарацію, філософські і психологічні відступи, ускладнену конструкцію образу персонажа. В індивідуальному стилі У. Самчука домінують аналітико-реалістичний та хронікально-літописний способи зображення дійсності, які органічно взаємодоповнюються. Цей синтез найповніше засвідчив “Ost”, який творився понад 30 років. Його задум виник, окреслювався, викристалізовувався у важких умовах таборів DP (Displaced Persons): “Постійно ношуся з думкою «Ost»-а («Неначе цвяшком в серце вбитий»), це мене переймає, проймає, не дає спати. Сливце непосильне завдання, хочу висловити невисловиме, дія відбувається над Дніпром, у Каневі, на тлі імперії зі запитанням хто ми і що ми”, – писав У. Самчук у мемуарах „Плянета Ді-Пі” (Самчук 1979, 10). Саме в текстах мемуарно-автобіографічного субциклу “П’ять по дванадцятій” і “Плянета Ді-Пі”, які писалися паралельно з трикнижжям “Ost” і розширюють контекстуальний діапазон і ступінь авторської відвертості, вирафінується європоцентризм та універсалізм світорозуміння письменника (Н. Плетенчук). “Ціла моя творчість, це документ доби. Це унікальна ситуація в історії творчого слова і так її треба розуміти” (Самчук 1979, 66), – так прозаїк сам розкриває реципієнтам таємниці письменницької лабораторії, зокрема, говорячи про джерела художньої самосвідомості, філософсько-естетичні засади, індивідуальну “гіпотезу буття”, іманентно окреслюючи власний тип художнього мислення. Наприклад, “П’ять по дванадцятій” трактується літературознавцями, зокрема М. Цехмейструп, як автометатекст до третьої частини “Ost”-у – “Втеча від себе”. Прийом автокоментаря декларує естетику суб’єктивності і “самототожність” письменника, який конкретизує, уточнює, доповнює, по-новому оприявнює художній текст, окреслює суспільну ситуацію, в якій формувалися інтелектуальні й естетичні інтенції роману-епопеї.

Роман-епопея “Ost” – масштабне епічне полотно, в якому монументальність виявляється на кількох рівнях: сюжетно-композиційному, наративному, персонажному, психологічному. У ньому митець продемонстрував складну композиційну структуру, вміло змонтований сюжет, панорамність зображуваних подій, глибину лірико-філософських роздумів, пильну увагу до колективної та індивідуальної психології, органічний синтез національного із загальнолюдським. Перший том трикнижжя під назвою “Морозів хутір” побачив світ у видавництві М. Борецького в Регенсбурзі 1948 року. Другий – “Темнота” – з’явився у Нью-Йорку 1957 року заходами Української Вільної Академії Наук у США. А “Втеча від себе” – третій роман трилогії – опублікований лише 1982 року накладом Товариства “Волинь” у Вінніпезі.

Епопейне мислення У. Самчука, його загострене світовідчуття, широта епічного письма і глибина проникнення в духовний світ українця сприяли творенню класичного взірця роману-епопеї. Тому епічність, панорамність та монументалізм є жанровими домінантами “Ost”-у. Твір відповідно до задуму митця “вписати буття своєї землі у контекст модерної Європи ХХ століття”



(Я. Поліщук) відтворює життя України в загальнонаціональних масштабах і проблемах, у жакливих соціальних, ідеологічних, духовних зламах і перипетіях ХХ століття. Символічно, що на титульній сторінці першого тому роману-епопеї зображено ‘гордіїв вузол’ складних історичних, політичних, національних, психологічних, моральних та інших обставин, заплутаних болючих питань. На його сторінках постає складна історія української нації у ХХ ст.: діяльність державно-комуністичної номенклатури, знищення українців у таборах Далекого Сходу і на рідній землі, виродження духовності і гуманізму. “Порожнява... Політична біла пляма... Приваба для загарбників. Хочеться щось сказати мовою літератури зі свобідної стопи вигнанця... Ост... Схід... Наш схід... Схід континенту Європа... Синонім Росії... Поле експериментів марксизму” (Самчук 1979, 18), – такий запис з’явився у нотатнику письменника 1 грудня 1945 року.

Г. Костюк так окреслив зміст першої частини роману-епопеї: “Революція 1917 року. Розпад Російської імперії. Постання й поступове утвердження України як держави, як культурно-історичної цілості. Наростання дев’ятого валу революційної бурі, формування нового типу української людини та її роль в тих феноменальних обставинах. Це тема першого тому трилогії – «Морозів хутір»” (Костюк 1994, 2, 505). Її увиразнює епіграф, взятий автором з Євангелія від Луки (8: 30-33): “А Ісус запитався його: «Як тобі на ім’я?» І той відказав: «Леґіон», бо багато ввійшло в нього демонів. І благали його, щоб Він їм не звелів іти в безодню. Пасся ж там на горі гурт великий свиней. І просилися демони ті, щоб дозволив піти їм у них. І дозволив Він їм. А як демони вийшли з того чоловіка, то в свиней увійшли. І череда кинулась із кручі до озера, – і потопилась”. Біблійна історія “Уздоровлення біснуватого” прочитується в “Ost”-і, можливо, надто прямолінійно (Син Божий – символ істини, біснуватий – український народ, демони – більшовицька ідеологія і комуністична репресивна система), але ці паралелі дозволяють простежити процес звільнення українців від рабського сну, невільничих пут, усвідомлення себе нацією, гідної поваги і щасливого життя. В образі Григора Мороза У. Самчук окреслив монументальну модель ідеального персонажа – дбайливого господаря, вірного християнина, справедливого і люблячого батька, “гордого і незрушного, мов справжній Карло Великий франконський” (Самчук 1948, 93).

Другий том “Темнота” написаний “воістину з епопейним розмахом і займає центральне місце не лише в трилогії, а й у всій творчості У. Самчука” (Пінчук 1993, 12–13), – переконаний С. Пінчук. Сам митець 23 грудня 1947 року записав у нотатнику: “Після знаменного Темного середньовіччя Європи Заходу з його інквізицією, це є вражаючий відповідник подібного явища Європи Сходу з його колективізацією... І найважливішим фокусом цього діяння був Харків, який репрезентував тоді Україну з назвою УРСР. Моїм завданням є знайти дефініцію суті явища і назвати його іменем. Цій справі має бути присвячена друга книга “Ost”-а” (Самчук 1979, 263). Автотематична рефлексія є формою присутності в тексті “Плянети Ді-Пі” фрагментів з “Морозового хутора” і “Темноти”, що писалися в час творення “книги нотаток і листів”. Ці мікросюжети синтезують екзистенційний досвід митця і розширюють історіософську концепцію, яка мислиться “точкою бачення універсуму” (Х. Ортега-і-Гассет). Доба Темноти (кінець громадянської війни – до 1937 року) – час свавілля і терору, страху і

брехні, макабричних подій у житті родини Морозів. У “Темноті” вияскувалися риси поезики і стилю У. Самчука – епічний розмах, широкомасштабність тогочасної дійсності. Її композиція складна, мозаїчна, змонтована за кінематографічним принципом, оскільки підпорядкована меті відтворити панорамність епохальних подій, історичних зрушень, психологічних зламів (насамперед в душах Івана й Андрія Морозів). Г. Костюк переконаний, що “це складна, сказати б, багатопланова психологічна і соціальна студія в художніх образах” (Костюк 1994, 2, 508).

У “Втечі від себе”, що писалася упродовж 1953–1982 років, розгортаються події з кінця 1944 року до початку 80-х за межами України – спочатку у Німеччині, далі – в США (Нью-Йорку) і Канаді (на фермі в Онтаріо). Українські проблеми митець намагався вирішити на світовому рівні, мислячи рідну землю невід’ємною складовою Європи. Він всіляко обігрує словосполучення “втеча від себе”, розширюючи у такий спосіб ідейну площину твору: “космополіт” Сашко Рокита по-філософськи тлумачить його: “Жити в раю і жити в божевільні те саме – замкнуті обрії, на вікнах ґрати і нема гріха, а людина на це голодна, це стає ідеалом, гріх і простір її мрія. Все рветься у простір... З-під каменя рветься трава, дитина тікає від матері, листя розлітається з дерева, нарешті, зорі, сонця, системи, галактики. Все тікає. І все від себе. У простір, у далеч, у безвість” (Самчук 1982, 23-24); Еріх Врінґлер – німець-герой, лицар Залізного хреста, втомившись від кровопролиття, прагне людського щастя: “І бажав би лише одного: щоб це скорше скінчилося. Щоб забрав його чорт. Щоб прийшов якийсь мир. Щоб ми з вами одружилися... Щоб відійшли на якийсь край світу... Забули ваше і моє минуле. Втекли від себе самих...” (Самчук 1982, 67). Герой “Ost”-у – особистість, яка пододала екзистенційно-межову “втечу від себе”, перемогла зневіру і знайшла себе. Так, проблема втечі від себе найповніше розкривається в образі Івана Мороза – людини, яку ніякий режим не може здолати, бо він наділений величезною вітаїстичною силою: “Я лиш не люблю тікати – раз, не маю куди тікати – два, не хочу тікати – три. І в додатку – ненавиджу втікання взагалі” (Самчук 1982, 137). У другій частині “Втечі від себе” – “Назад до хутора” – Іван, подолавши титанічний шлях до істини – усвідомлення національної тожсамості, живе самотньо на фермі в Канаді. Він – “останній могікан того етнічного матеріалу, з якого збудовано основну формулу цього явища... він ще один і зберігся в його автентичності, бо його брати і навіть сестра, це вже виродження... Це вже початки іншої породи...” (Самчук 1982, 307). Топос хутора – універсальна модель світу, автентичний, а тому органічний життєвий простір як стрижень роду Морозів та українців загалом, їх ‘коріння роду’, локально-національного світоуявлення.

В умовах тривалого гноблення української нації, на думку У. Самчука, важливо, перш за все, актуалізувати історичну пам’ять і національну гідність, розкрити українцям самих себе, пропонуючи власну прозу як засіб самовідкриття і самоосягнення. В цьому аспекті роман-епопея “Ost” панорамно розгортає концепцію ментальності українського народу, подає об’єктивний аналіз-зріз національного духу. М. Ткачук зазначає, що в річці поезики екзистенціалізму автор моделює ‘ходіння по муках’ лабіринтами жорстокого світу людини, яка не може розірвати зачакловане коло алієнації,

приреченої на самотність. Романіст осмислює страждання людини, викликані страшним відчуженням і жорстокістю тоталітарного радянського режиму, який найуїдливіше контролював приватне життя (Ткачук 2007, 392). Світ в очах його персонажа постає театром абсурду – світом меншовартості і небуття, а демонічний образ тоталітарної держави, яка вихоплює людину з потоку усталеного життя і знищує духовно й фізично, подається через емоційне сприйняття Івана Мороза: “...що я злочинного на цій землі вчинив? Думкою, ділом, наміром? Ах, кляси, ах, Маркс, ах, Ленін? О! О! Як знайти слова? Щоб висловити вас і щоби ви збагнули. І щоби вас прокляти з роду в рід, і матір ту, що вас виносила, і ту землю, що не провалилася під вами. О, ви! О, ви!” (Самчук 1957, 96).

Міцно спираючись на народний ґрунт, український фольклор, художні традиції П. Куліша, І. Франка, Т. Шевченка, автор запропонував монументальну картину буття України, відстоюючи право свого народу на свободу і самостійне існування: “Як там не кажи, а він, з діда й прадіда, кість від кости, дитина землі предків і коли та земля порушила питання своєї суверенності, то це значить, що це питання є також його питанням... І його не затерти звичайним ‘не хочу’, бо воно дерево пізнання суті. Потрібно більше рівноваги. Без державного оформлення ти лиш каліка на чужих милицях” (Самчук 1982, 329). Митець створив новий романний жанр, у якому не лише переосмислив історичні події в контексті важливих проблем сьогодення, а й свідомо пропагував образ активного персонажа, характер якого, психологічно поглиблюючись і ускладнюючись, трансформується-еволюціонує під впливом осмислення власної драматичної долі і пекельного буття України впродовж ХХ ст. Він наділений величезною вітальною силою, завдяки якій відстоює власні ідеї та життєву позицію (Іван Мороз, Віра Морозівна, Нестор Сидорук, Сашко Рокита). Це дозволяє твердити, що У. Самчук створив модель “нового активно-творчого героя” (А. Власенко-Бойцун) ‘мурівського’ типу, який прагне до становлення й існування незалежної Української держави. Тому погоджуємося з думкою Ю. Шевельова: “Масштабність і глибинність охоплення дійсності виводить ці твори поза рамки літературного процесу сьогодишнього дня” (Самчук 1979, 35).

У ґрунтовній праці “Загублена українська людина” М. Шлемкевича, виділено чотири типи українців: “Перший – своєрідний тип старосвітських поміщиків, що живуть переважно біологічним життям і тим задоволені.

Другий – умовно тип гоголівський, себто тип талановитого українця на імперській службі.

Третій – тип Григорія Сковороди, що знайшов прилисток у власній душевній шляхетності.

Четвертий – відносно новий тип людини, духовне кредо якої “Борітеся – поборете”, тобто умовно-шевченківський тип людини, домінанта життя якої та її ментальності – у перетворенні світу за законами справедливості” (Шлемкевич 1992, 34). До такого національного типу належав сам У. Самчук, тому й Іван Мороз в “Ost”-і – працьовитий, рішучий, справедливий, наполегливий у досягненні задуманого: “Суцільна простота, незломна воля, невпинна послідовність, основа основ будівлі буття” (Самчук 1982, 326). Авторська візія України постає в людських долях, насамперед родини Морозів, яка намагається

мобілізувати внутрішні сили в деструктивних умовах тоталітаризму і чужому позаукраїнському просторі. Епопейний характер Івана Мороза – монументальний комплекс, модель волонтаристської людини Д. Донцова, активного творця власного життя, сильна духом особистість, збагачена досвідом, найкращий представник селянської еліти і, що важливо, національно свідомий українець.

У. Самчук – романіст аналітико-реалістичного напрямку української літератури, який став творцем національного роману-епопеї. Роман-епопея “Ost” – оригінальний жанровий інваріант, об’ємна форма якого сконцентрувала у собі історичний, соціальний, ідеологічний, психологічний, моральний зміст епохи, його філософське узагальнення й аналіз. Це – “нова просторовість з незнайомими ще питаннями” (Самчук 1979, 340) геополітичного сенсу і, зрозуміло, новий герой – український селянин, який попри біографічні і духовні злами, нагромаджує екзистенційні смисли, стаючи на шлях національного самоусвідомлення. Роман-епопея У. Самчука ввібрав у себе новітні жанрово-структурні здобутки європейського роману, але об’єктивно зобразив Україну у час кардинальних зрушень, які зумовили зміни у свідомості українців, що і визначило жанрову самотність великої прози західноукраїнського митця, його вклад у традицію реалістичного роману ХХ ст.

Андрусів, С.М. (1996). *Західноукраїнська література 30-х років ХХ століття: проблема національної ідентичності*: автореферат дис. д-ра філол. наук: 01.01.06. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Київ.

Костюк, Г. (1994). *Образотворець “времени лотога”*. Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3-х кн. Рось Київ. Кн. 2. С. 499–514.

Пінчук, С. (1993). *Жанрові особливості Самчукових романних трилогій*. Волинські дороги Уласа Самчука: збірник. Азалия. Рівне. С. 12–13.

Поліщук, Я. (2007). *Формули ідентичності Уласа Самчука на тлі доби*. Слово і час. №6. С. 25–32.

Руснак, І. (2007). *Художня модифікація національної історіософії в прозі Уласа Самчука*: автореф. дис ... д-ра філол. наук: 10.01.01. Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ.

Самчук, У. (1982). *Втеча від себе*. Т-во “Волинь”. Вінніпег.

Самчук, У. (1948). *Ost: Роман у 3-х т.* Вид-во Михайла Борецького. Регенсбург.

Самчук, У. (1979). *Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи*. Т-во “Волинь”. Вінніпег.

Самчук, У. (1957). *Темнота. Роман у 2-х частинах*. Українська вільна Академія наук у США. Нью-Йорк.

Самчук, У. (1947). *Юність Василя Шеремети*. Вид-во “Прометей”. Мюнхен.

Ткачук, М. (2007). *Художні виміри творчості Уласа Самчука*. Наративні моделі українського письменства. Медобори. Тернопіль.

Шлемкевич, М. (1992). *Загублена українська людина*. Фенікс. Київ.

**УКРАЇНСЬКИЙ МОДЕРН  
У ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ ОПТИЦІ ІВАНА ФРАНКА:  
СТИЛЬОВА ТИПОЛОГІЯ, ХРОНОЛОГІЯ Й ПОЕТИКА**

*Василь Будний*  
(Україна)

*Іван Франко був чи не першим з українських критиків, хто зафіксував зміну поколінь в українській літературі зламу століть і звернувся до тлумачення понять 'імпресіонізм', 'символізм', 'декаданс', 'модернізм'. У статті висвітлено проблеми типології, історіографії й поетики українського літературного Модерну крізь концептуальну призму Івана Франка.*

*Ключові слова: український Модерн, літературна критика, стиль, поетика.*

**UKRAINIAN MODERN  
IN IVAN FRANKO'S LITERARY AND CRITICAL CONCEPT:  
STYLE TYPOLOGY, CHRONOLOGY AND POETICS**

*Vasyl' Budnyj*

*Ivan Franko was one of the first Ukrainian critics who recorded a generational change in Ukrainian literature at the turn of the century, and appealed to the interpretation of the concepts 'impressionism', 'symbolism', 'decadence', 'modernism'. The article deals with the problems of typology, historiography and poetics of Ukrainian literary Modern through Ivan Franko's conceptual viewpoint.*

*Key words: Ukrainian Modern, literary criticism, style, poetics.*

Сучасне інтенсивне обговорення проблематики українського модернізму, яке триває ось уже близько двох десятиліть, започаткували праці Миколи Ільницького "Від 'Молодої Музи' до 'Празької школи'" (Львів 1995), Агнешки Корнєєнко "Ukrainian modernism" (Краків 1997), Соломії Павличко "Дискурс модернізму в українській літературі" (Київ 1997), Тамари Гундорової "Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація" (Львів 1997), Стефана Сімонєка ("Ivan Franko und die 'Moloda Musa': Motive in der westukrainischen Lyrik der Modern" Кельн, Ваймар, Відень, 1997), Ярослава Поліщука "Міфологічний горизонт українського модернізму" (Івано-Франківськ 1998), Володимира Моренця "Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща" (Київ 2002) та інших дослідників.

Сьогоднішнє висвітлення феномена національного модернізму у найрізноманітніших перспективах виявляє низку нез'ясованих проблем. Чимало матеріалу для роздумів з приводу дискусійних питань можна знайти у літературній критиці Івана Франка, як-от, скажімо: коли розпочинати відлік українського модерного письменства? чи синхронізувалося воно з іншими європейськими літературами? чим відрізнялися жанрово-стильові системи епохи Реалізму й доби Модерну?

Діяльність Івана Франка, як відомо, охоплює дві великі епохи в історії українського письменства – добу Реалізму і добу раннього Модерну. В обох він відіграв провідну роль, заманіфестувавши їхні естетичні програми – "наукового

реалізму” і “сучасної літературної творчості” відповідно, а також налагоджуючи творчі зв'язки з однодумцями по всій Україні, гуртуючи їх навколо видань, які заснував, очолював та редагував, коригуючи літературний рух на оновлення.

Зрозуміло, що характер літературно-критичної поведінки Івана Франка був неоднаковим у першому та другому періодах його діяльності. Такі риси нонконформістського бунту, як концептуальне відмежування від традиції і демонстративний розрив із провідними культурними інституціями, набагато характерніші для раннього, аніж зрілого Франка. На межі 1870 х – 1880 х років він у дискусії з Іваном Нечуєм-Левицьким оголосив маніфест реалізму “Література, її завдання і найважливі ціхи” (1898), заснував разом з однодумцями низку видань (“Дзвін”, “Молот”, “Світ”), нав'язав стосунки з українськими і польськими прихильниками соціальної справедливості і демократії, полемізував із народовецькою пресою, відбув кілька ув'язнень за свою громадську діяльність.

Натомість у 1890 х – 1900 х роках Франко вів зважену інтеграційну політику в літературному житті: працюючи редактором часописів “Житє і Слово” (1894–1897) і “Літературно-науковий Вісник” (у 1898–1907 роках), він підтримував тісні творчі стосунки з представниками молодіжних груп, заохочуючи до співпраці й намагаючись урівноважити інтереси старшої та новітньої генерацій.

Якщо на початку першого періоду Франко виступив на літературну і громадську арену як літератор-революціонер, то на початку другого – як реформатор і провідник. Вже 1893 року критик помітив появу “наймолодшого і найрухливішого покоління”, котре ще не встигло вповні виявити виразного літературного обличчя (й тому критик зараховує сюди й Б. Грінченка, і А. Кримського, і В. Самійленка, й Лесю Українку, і П. Грабовського), але свіжістю обдарування, гарячим запалом, пильною працею над словом вселяло впевненість – “то, очевидно, головна надія нашого письменства, то його безпосередня будучина” (Франко-29 1981, 15).

На посаді редактора “Життя і Слова” Франко чи не вперше зустрівся з наполегливими вимогами літературної молоді, яку не задовольняв суто академічний характер видання. “У нас люди цікаві на Бодлера” (Франко-50 1986, 527), – з такими словами звернувся він у листопаді 1894 р. до парижанина Федора Вовка з проханням надіслати зразки класичної і новітньої французької поезії для рубрики “Із чужих квітників”. А в травні наступного року ділився редакторськими клопотами з Михайлом Драгомановим: “Молоді, та й то навіть радикали, домагаються від мене, щоб я викинув рубрики «Із уст народа» та «Із старих рукописів», а натомість печатав переклади з Ібсена, Метерлінка та інших модерністів” (Франко-50 1986, 44).

Саме з виходом на літературну арену нової генерації й була пов'язана Франкова програмна стаття “Слово про критику”, надрукована в журналі “Житє і Слово” в серпні 1896 року. У ній український критик заманіфестував оригінальну концепцію “сучасної літературної творчості”, засновану на визнанні “повного, неограниченого права індивідуальності, особи автора в тій найбільш особистій індивідуальній функції людській, якою є літературна творчість” (Франко 30 1981, 217). Цей “тріумф індивідуалізму в сучасній літературній творчості” (Франко 30 1981, 217) Франко назвав характерним і панівним гаслом

епохи: “Повна емансипація автора з рамок схоластики, повний розрив з усяким шаблоном, якнайповніший вираз авторської індивідуальності в його творах – се характерний, пануючий оклик наших часів” (Франко 30 1981, 217). Відтак критик визнав право на існування навіть тих стильових віянь, котрі схильний був розглядати майже як декадентські “вибрики”, в тому числі імпресіоністичні “проби драпатися по стінах (‘малювати словами’, ‘робити музику словами’ і т.і.)” (Франко 30 1981, 217). Він рішуче відкинув як жанрові та стильові, так і тематичні обмеження, віддавши перевагу двоєдиному критерію – мірці мистецької досконалості й естетичного впливу, й це парадоксальним чином висвітлює І. Франка як свідомого прихильника естетизму: “все вільно поетові”, „всякий твір буде добрий, крім вчужного та безхарактерного” (Франко 30 1981, 218). Такий погляд зрівноважує класику і модерн, сонет і роман, реалістичний і символістський твір за умови естетичної їх впливовості, здатності бути безпосередньо пережитими в особистісному сприйнятті читача. У літературі, мовляв, актуальним є те, що вічне – загальнолюдські та національні неперехідні цінності, особистісне їх переживання сучасником. Так “Слово про критику” означило переорієнтацію української естетичної думки на вільний, різнобічний, інтенсивний розвиток літератури, зверненої до актуальної сучасності.

Поняття ‘сучасної’, ‘новочасної’, ‘модерної’ літератури мало у Франка цілу градацію значень – від хронологічно розширеного до локалізованого в рамках своєї сучасності. Розширене трактування стосувалося Нового часу – тієї культурно-історичної стадії розвитку європейського письменства, яка настала після середньовіччя і включала Данте, Івана Вишенського, Сервантеса, Сквороду й Гете. Критерієм виділення Новочасся був для Франка початок процесів індивідуалізації, психологізації та демократизації літератури, її переходу на національно-мовну основу і звернення до сучасної тематики. Скажімо, Данте, за Франком, це піонер, який створив “першу новочасну психологічну повість, першу студію новочасної душі, виведеної з гармонії і раз у раз занятої змаганням знов дійти до гармонії” (Франко-12 1978, 70–71). “Се, – твердить дослідник, – й була та елементарна, несвідома оригінальність Данте та його, так сказати, модерність у його віці” (Франко-12 1978, 118).

Вужче трактування сучасності стосувалося XIX століття, хоча, зрозуміло, І. Франко здебільшого протиставляв першій, романтичній половині цього століття як архаїчній – другу, реалістичну половину, яку вважав вершиною літературного поступу, доки на літературну арену не вийшло покоління Лесі Українки, Володимира Самійленка, Ольги Кобилянської, Василя Стефаника.

А хронологічно локалізоване Франкове трактування літературної сучасності окреслювало звичну для нас добу раннього Модерну – останні десятиліття XIX і початок XX століть. Щоправда, один раз у нього зустрічаємо ще більш звужене застосування цього поняття до “Молодої Музи” у полемічній статті “Маніфест «Молодої Музи»” (1907).

Варто відзначити, що у вище наведеній цитаті про “Ібсена, Метерлінка та інших модерністів” (Франко-50 1986, 44) маємо один із ранніх в українському критичному мовленні випадків уживання лексеми з коренем ‘модерн’ (1895 рік). На означення своєї епохи Іван Франко, як і його сучасники, вдавався до різноманітних найменувань: ‘модерн’, ‘модернізм’, ‘сучасна літературна

творчість'. Найчастіше віддавав перевагу ідеологічно нейтральним окресленням: "найновіша європейська література" (Франко-41 1984, 525), "наша нова література" (Франко-31 1981, 268), "сучасна українська література" (Франко-35 1982, 106). Очевидно, що поняття 'модерн', 'модернізм' правили для нього радше за означення окремих новітніх літературних шкіл, стильових течій, аніж усієї літературної доби, у якій окрім модерністичних напрямів існували елементи натуралізму й реалізму, релікти романтизму тощо.

Щоправда, відчуття своєрідності нової епохи та її значної відмінності від попередньої висловлене у Франка досить виразно. Наприклад, розпочинаючи у 1901 році свій розлогий літературний огляд "З останніх десятиліть XIX віку", він визнав, що звернутися до характеристики українського письменства останніх двох декад XIX століття його спонукала зачарованість украї неспокоїною, драматично напруженою літературною сучасністю: "Вибираю епоху, найближчу нам, пережиту нами, не задля того, що її знаємо найліпше, се не завжди буває; для доброго зрозуміння потрібна відповідна перспектива, а тої звичайно не мають найближчі речі, але для того, що інтенсивність, ширина і глибокість того розв'язового руху в тім часі були більші, ніж коли-будь перед тим на протязі нашої історії... Ніколи досі на ниві нашого слова не було такого оживлення, такої маси конфліктів суперечних течій, полеміки різнорідних думок і змагань, тихих, але глибоких переворотів" (Франко-41 1984, 471).

Літературну епоху, хронологічно окреслену двома останніми десятиліттями XIX віку і початком XX-го, Іван Франко назвав "Молодою Україною". Ця епоха, як впливає з його критичних текстів (а вони, фактично, описували розвиток української літературної ситуації до 1908 року), мала кілька еволюційних етапів.

У праці "З останніх десятиліть XIX в." І. Франко означив 1880-ті роки як початкову межу "Молодої України" – тоді вийшло на арену покоління, натхненне М. Драгомановим, котре спочатку вступило в конфлікт, а потім звернулося до компромісів зі старшим, народовецьким, поколінням, закладаючи основи реалізму й натуралізму, "свідомого українства" і позитивістської ідеї прогресу.

Далі, за Франком, появилось численніше покоління перших неоромантиків та імпресіоністів, з яким сьгоднішнє літературознавство звично ідентифікує ранній модернізм. Початкову межу цього еволюційного етапу критик визначив у статті "Українсько-руська (малоруська) література" (1898): "Аж на початку 90-х років починається новий рух з приходом нового покоління" (Франко-41 1984, 86). Молоде покоління, за його словами, хоча й перебувало вже поза впливами М. Драгоманова, пішло дорогою, яку він проклав, "черпаючи свої стимули прямо із західноєвропейських напрямів імпресіонізму та неоромантизму, прозваного *per pefas* декадентизмом..." (Франко-41 1984, 87). Звернімо увагу – переломним моментом Франко вважає появу генерації перших неоромантиків та імпресіоністів, а не такі пізні дати, як 1907 рік (час появи молодомузівського маніфесту), 1901 (публікація "Відозви" Миколи Вороного у "ЛНВ") і навіть не 1898 (святкування столітнього ювілею нової української літератури та заснування "ЛНВ"), які можна розглядати як важливі віхи українського Модерну, але не вихідні його дати.



Сповнений синівських сентиментів до реалізму й натуралізму, в лоні яких відбулося становлення його творчої особистості, І. Франко спершу неприємно зустрів такі нові течії, як “суб’єктивний містицизм символістів і декадентів, для котрих нема вищого студіум над власне ‘я’” (Франко-31 1981, 36), а також “безідейний імпресіонізм найновіших французів і бельгійців, що силкується викликати нові, досі не звісні ефекти зовсім не раз механічними способами ритмічних і мовних штучок, й під покривкою психологічної глибини ховає повний брак ідеалу” (Франко-31 1981, 40 – 41). Однак, із розвитком літературної ситуації він без вагань коригував свої позиції, переконаний, що “тільки ті не змінюють своїх поглядів, хто або ніколи не мав ніяких, або привик повторяти чужі, мов папуга” (Франко-33 1982, 66).

Наприклад, вже 1894 року у статті “Доповіді Міріама” критик виявив досить поміркований підхід до суперечливих мистецьких тенденцій: “Можна не погоджуватися як з суттю ‘декадентської’ поезії, так і з її деталями, в яких ця суть набирає видимі форми, але познайомитися з нею в усякому разі варто” (Франко-29 1981, 116). Із певними застереженнями визнав він рацію концепціям ‘мистецтва для мистецтва’ і символізму, зате осудливо поставився до егоцентризму, песимізму, магії, окультизму, містики та інших рис мистецтва fin de siècle, вважаючи їх, услід за Максом Нордау, виявом психофізіологічної патології авторів-декадентів і взагалі симптомом хвороби сучасної цивілізації. А згодом, заманіфестувавши естетичну самосвідомість модерної епохи у “Слові про критику” (1896), І. Франко перейшов від дискусій із французьким і бельгійським символізмом, польським і чеським неоромантизмом, німецьким та австрійським імпресіонізмом до аналітичних стильових характеристик української молоді генерации та ревного її захисту від звинувачень з боку прихильників традиціоналізму і суспільної утилітарності. Ба більше, Франко як митець став частково свідомим, а частково мимовільним, але завжди перебірливим популяризатором модернізму, явивши чудові зразки нових віянь у власній поетичній збірці “Зів’яле листя”.

Зорієнтуватися у стильових процесах, що відбувалися в рідному письменстві, допомагало українському критикові компаративне його вивчення в загальноєвропейському контексті: “На підставі порівняної методи переконуємося, – писав І. Франко, – що загальні літературні прояви не поминають і нашого народа і літератури, доказом чого можуть послужити: романтизм, реалізм, натуралізм, декадентизм і т.д.” (Франко-35 1982, 235). Згідно з його спостереженнями, різноманітні українські течії, як і загальноєвропейські загалом, виникли та еволюціонували в рамках ‘ нової школи ’ – того відгалуження французького натуралізму, яке розвивалося в напрямі психологізму й містики під впливом новітнього російського (Достоевський, Толстой), скандинавського (Генрік Ібсен, Арне Гарборг, Гольгер Драгман) та німецького (Фрідріх Ніцше) письменства.

Імпресіонізм Франко цінував за піонерський прорив крізь полон салонних смаків. Розповідаючи 1887 року про конфлікт авторів альманаху „Ватра” з народовськими колами, Іван Франко чи не першим в українській критиці вжив термін ‘імпресіонізм’: “Був час, коли в Парижі критики старої живописної школи не приймали до щорічного ‘Салону’ творів імпресіоністів, так що ці останні були

змушені відкрити свій окремих 'Salon des refusés'. Отож таким 'Salon des refusés' є до певної міри й «Вагра» (Франко-27 1980, 101). До цієї самоідентифікації з імпресіонізмом (Франко був одним із співавторів альманаху) український критик вдався всього лише через якихось десять років після його виникнення у Франції.

Як відомо, новий стиль часто спершу сприймається крізь призму традиційного, відомого, знаного, тобто залишається певний час поміченим, але нерозпізнаним. Скажімо, символістично-неоромантичні та сецесійні тенденції у творчості Яна Каспровича, Лесі Українки й інших своїх сучасників Іван Франко спочатку схильний був ідентифікувати з реліктами романтичних шаблонів ("романтичним лахміттям"), аж поки не виділив йому окремої ніші в системі стильових понять в огляді "Українсько-руська (малоруська) література" ("Slovanský Přehled", 1898) та інших статтях, у яких він висловлюється про неоромантизм як провідний, поряд з імпресіонізмом, напрям в українському письменстві.

Це сталося в останні роки XIX століття, коли фіксуємо в Івана Франка не лише саркастичні шпильки на адресу "безідейного імпресіонізму", але й факт адекватного розпізнання його стильового коду і водночас – позитивної оцінки присутності цієї течії в українській літературі. Зокрема, в оглядовій статті "Українсько-руська (малоруська) література" Франко з симпатією пише про "наймолодше покоління", яке, "черпаючи свої стимули прямо із західноєвропейських напрямів імпресіонізму та неоромантизму, прозваного *reg nefas* декадентизмом, іде далі дорогою, прокладеною у нас впливом Драгоманова. Це покоління має дуже талановиту представницю в особі буковинки Ольги Кобилянської, до нього можна віднести молодих письменників Василя Щурата, Дениса Лукіяновича, Богдана Лепкого, Сильвестра Яричевського і дуже талановитого та оригінального Василя Стефаника" (Франко-41 1984, 87). Цей огляд із промовистим визнанням модерністських шукань молодших своїх колег І. Франко вперше опублікував 1898 р. в чеському журналі "Slovanský Přehled", звідки відразу ж статтю передрукували в українському перекладі чернівецька газета "Буковина" і львівський педагогічний часопис "Учитель".

Фактично, Іван Франко першим в українській критиці звернувся до осмислення імпресіонізму й символізму, заклав теоретичні підвалини нових стильових віянь і надихав їхніх творців. Вже у габілітаційній лекції про Шевченкову поему "Наймичка", яку І. Франко виголосив у Львівському університеті 1895 року, натрапляємо на висновки про багатозначність поетичного символу, який хвилює, манить своєю загадковістю, але не піддається вичерпній інтерпретації. Стимулюючу роль у становленні українського імпресіонізму та символізму відіграв трактат "Із секретів поетичної творчості" (1898–1899), у якому увагу зміщено на творчу уяву, інтуїцію, підсвідомість, чітко підкреслено такі імпресіоністичні якості поетичного слова, як музичність, зображальність, настроєвість, а також символічні функції "поетичної асоціації ідей". У мистецьких текстах, як ствердив І. Франко, слова символізують (а не називають) предмет мовлення, приписують йому невластиві або ж віддалені ознаки – "викликають бажаний ефект при допомозі елементів іншої категорії" (Франко-31 1981, 84).

Як у часи Франка, так і сьогодні найскладнішою, мабуть, залишається ситуація з декадансом – стилем-фантомом, про який багато говорять, однак до котрого майже ніхто з митців не признавався. Не визнав декадентською свою ліричну збірку “Зів’яле листя” й Іван Франко, хоча цей твір може бути ілюстрацією до деяких особливостей невлomorphicого літературного віяння. Очевидно, символізм (неоромантизм) і декаданс перебували у таких приблизно взаєминах, як реалізм і натуралізм: другий член кожної пари опозиційних термінів має переважно негативне забарвлення, і тому рідко хто з письменників зважувався назвати себе натуралістом чи декадентом. З погляду постмодерного літературознавства декаданс усе ж “був” у нашій літературі. Ба більше – він становить важливі ‘затемнені’ аспекти, зворотний бік чи своєрідне ‘задзеркалля’ символістично-неоромантичних течій і загалом духовної культури доби українського модерну: “Ідеологічно декаданс позначав ситуацію буття українського інтелігента в історії. І водночас на основі естетики ‘наднатурального’ він замикав це буття в сфері штучного, дзеркального, естетизованого. Якщо символізм метафорично можна уявити собі ‘мостом’, то декаданс – ‘зачарованим островом’ модернізму” (Гундорова 1997, 123).

Стосовно багатьох модерних явищ І. Франко не раз займав несподівано жорсткі позиції. Очевидно, серед причин негативних оцінок була й та, що автор “Із секретів поетичної творчості”, запропонувавши низку вдалих теоретичних формулювань, ще не відшукав способів адекватного прочитання і ефективного трактування новітніх стильових кодів у тогочасних українських літературних обставинах, коли актуальнішою видавалася антиколоніальна спрямованість, аніж мистецькі якості красенного письменства. Спершу критик помічав лише незвичну зображальну техніку, як от у малярських картинах Івана Труша, в яких на передньому плані поміщено незначні деталі, тоді як звичні для реалістичного ока важливі ландшафтні предмети віддалено і зменшено в розмірі – дивно невлomorphicі, вони немов розпливаються в імлі. Подібно й у некролозі Стефана Малларме Іван Франко “досить тонко, хоч коротко”, як пише Богдан Рубчак (Рубчак 1991, 31), (і додамо – з помітною іронією) охарактеризував поетику французького символізму: “Поезія для нього є символом життя, а слова і звуки – символами – не думок, борони Боже! – а почувань, таємних рухів тої душі. От тим-то його вірші повні такого тонкого і скомплікованого символізму, що для звичайних людей виглядають як набір слів, гучних і блискучих, але без ніякої логіки, без ніякої думки. Малларме не є темний у своїх віршах. Темним можна назвати того, хто в словах складає занадто багато думок. Малларме не вкладає у свої слова ніякої думки; в них тільки покровні йому душі можуть відчувати ті самі таємні вібрації чуття, які були у автора при писанню віршів; для загалу вони попросту ляпанина без ніякого значіння. Він не хотів промовляти ані до розуму, ані до уяви, але хотів тільки – як сам признавав – при помочи певних звуків і слів сугерувати читачеві вражіння і образи, не називаючи їх по імені, бо «в поезії все мусить бути загадкою»” (Франко 1898, 68).

Обстоюючи творчу свободу, І. Франко застерігав від будь-якого тематичного обмеження митця: “Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки [...]. Артист може всякий зміст обробити артистично гарно” (Франко-31 1981, 118). Ось чому в полеміці 1902–1903 років критик став на захист молодих

письменників, до яких Сергій Єфремов присікувався за відхід од традиційної соціально-психологічної проблематики в ‘заборонені’ сфери життя (естетизація природи і мистецтва, мотиви індивідуалізму, еротизму, містики тощо). Ось чому прихильно оцінив по вінця заповнену грайливою еротикою збірку Василя Пачовського “Розсипані перли”, насичену естетськими мотивами книжку Остапа Луцького “З моїх днів”, проїнятий містицизмом і просвітленим песимізмом томик Петра Карманського “Ой люлі, смутку”.

Тому-то, зрештою, він рішуче виступив проти тих самих ідеологічних віань у статті “Маніфест «Молодої Музи»” (1907): якщо в ліричних текстах молодомузівців естетизм та індивідуалізм, містика й еротика, “світова туга” й екзотизм висловлені в багатозначній умовно-образній, естетично вражаючій формі, то в публіцистичному дискурсі молодомузівського маніфесту вони виринули в зовсім іншій мовленнєвій площині – у вигляді однозначно сформульованих постулатів і приписів, вимог і закликів, заборон і дозволів, які мають пряму (а не умовну, як у поезії) комунікативну значущість і виконують зобов’язуючу щодо митця функцію, обмежуючи його вибір у царині тематики і стилістичних засобів.

І. Франко був піонером у літературознавчому моделюванні поезики молодого покоління, яке відмовилось од широкомасштабного епічного викладу, класичної композиції, віддало перевагу суб’єктивному фрагментарному зображенню внутрішнього життя людини, звернулося до ритму схвильованого уривчастого мовлення, синестетичної образності тощо. У своїх працях “З останніх десятиліть XIX віку” (1901), “Принципи і безпринципність” (1903), “Старе і нове в сучасній українській літературі” (1904) І. Франко різнобічно висвітлив цей глибинний процес модернізації, який оновив проблематику українського письменства й визначив розвиток поезики в бік психологізму, жанрової і стильової дифузії, фрагментарності сюжетно-композиційних структур, культивування сугестивних якостей мистецького слова, багатозначного підтексту. Франко, зокрема, зауважив, що представники класичного реалізму вдавалися до громіздких жанрів (як от повість, драма), щоби змалювати характер героя на тлі широко окресленого соціального середовища, послідовно вибудовували твір згідно із законами епічної композиції: розгортали об’єктивну розповідь, контролюючи власним, авторським коментарем читачеве сприймання зображених персонажів, мотивували їх учинки і пояснювали логіку міркувань, нерідко моралізували. Натомість молоді прозаїки замінили єдину стильову точку зору автора-спостерігача на децентралізований виклад матеріалу крізь призму світобачення персонажів: сучасники Стефаніка “відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення” (12, т.35, с. 108). Модерні белетристи переносять себе і читача в душу героїв, застосовуючи поезику безпосереднього внутрішнього мовлення – стисло, уривчастого, ритмізованого і ліризованого, уподібнюючи словесний твір до музики; майстерно імітують імпульсивність людського світовідчуття. Тому І. Франко назвав їх ліриками, які об’єктивніші від давніх епіків.

Підсумовуючи, відзначу кілька тез:

– Франкове бачення українського модерну аж ніяк не можна назвати вузьким чи упередженим. Навпаки, Франкові притаманне уважне й небайдуже, можливо

інколи занадто емоційне, зате завжди щире вболівання за якнайповніший розвиток неповторних індивідуальних талантів, за всебічне стилєве, жанрове, тематичне збагачення національного письменства;

– чутливий митець і спостережливий критик проникливо сприймав і намагався перебірливо та вимогливо відділяти паростки нового від бур'яну на ниві рідного і загальноєвропейського письменства. Франко став чи не першим з українських критиків, хто звернувся до понять 'імпресіонізм' (1887), 'символізм' (1894), 'неоромантизм' (1898), застосувавши їх до новітніх стилєвих віянь в українському та загальноєвропейському письменстві;

– Іван Франко зафіксував еволюційну зміну поколінь у нашому письменстві на межі XIX і XX століть. Згідно з його баченням, першим на літературну арену вийшов у 1880-их роках нечисленний гурток Франкових ровесників – соціальних бунтарів і прихильників натуралізму, який він назвав “Молодою Україною”. Наступним було покоління неоромантиків та імпресіоністів кінця 1880-х – 1890-х років, яке письменник підтримав, заманіфестувавши засадничі для “сучасної літературної творчості” гасла індивідуалізму, естетизму, творчої свободи у програмній статті “Слово про критику” (1896). А на початку XX століття появилася сецесійна “Молода Муза”, з програмними засадами якої критик завзято сперечався, хоча приязно підтримав творчі пошуки талановитих учасників групи;

– вироблену символістами та імпресіоністами концепцію сугестивної функції поетичного слова, його асоціативності, музичності і зображальності Іван Франко використав у власній теорії літературного образу (“Із секретів поетичної творчості”) та аналітичній характеристиці стилєвого новаторства українського модерну (“З останніх десятиліть XIX віку”), зробивши потужний внесок у теорію і практику українського модерну.

Гундорова, Т. (1997). *Проявлення Слова: Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація*. Літопис. Львів.

Рубчак, Б. (1991). *Пробний лет. Розсипані перли: Поети “Молодої Музи”*. Дніпро.– Київ.

Франко, І. *Зібрання творів : У 50 т.* Наукова думка. Київ.

Франко, І. (1898). *Стефан Малларме*. Літературно-науковий вісник. Т. 4. Кн.10. Львів.

## ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ВИМІР НОВЕЛІСТИКИ ВІТАЛІЯ БЕНДЕРА ПОВОЄННОЇ ДОБИ

*Антон Бузов*  
(Україна)

*У статті розглянуто ідейно-філософську еволюцію малої прози Віталія Бендера - українського письменника, журналіста, громадського діяча еміграції другої половини ХХ століття. Простежено передумови та природу звернення Бендера до екзистенційної проблематики у новелістиці повоєнної доби. Комплекс екзистенційних мотивів, реалізований Віталієм Бендером у малій прозі зазначеного періоду, визначає органічну світоглядну приналежність автора та його творчості до загальної мистецько-філософського дискурсу української письменницької діаспори повоєнної доби.*

*Ключові слова: екзистенціалізм, поетика, мотив, буття, смерть, відчуження, діаспора*

## EXISTENTIAL DISCOURSE OF POST-WAR SMALL PROSE BY VITALIJ BENDER

*Anton Buzov*

*The article covers the ideological-philosophical evolution of small prose by Vitalij Bender – Ukrainian writer, journalist and public figure during emigration of the second half of XXth century. Pre-conditions and nature of Bender's appeal are traced to the range of existential problems in his small prose of post-war period. The complex of existential motifs, realized by Vitalij Bender in small prose of the marked period, determines organic world view belonging to the author and his works to general artistic-philosophical discourse of the Ukrainian writers diaspora of post-war years.*

*Key words: existentialism, poetics, motive, existence, death, alienation, diaspora.*

Літературна спадщина Віталія Бендера являє собою масив малодосліджених, але від того не менш цікавих текстів, ґрунтовне прочитання та осмислення яких ще попереду. На сьогодні ж перелік праць, що містять бодай побіжну згадку про Бендера та його доробок, є досить лаконічним. Так, В. Просалова у словнику-довіднику “Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості” (Просалова 2012), що є одним із найповніших довідкових видань подібного характеру в сучасній україністиці, подає перелік джерел до словникової статті, переважна більшість із яких носить мемуарний характер. Авторами спогадів про письменника є Р. Василенко (Василенко 1999), М. Дальний (Дальний 2007), І. Качуровський (Качуровський 2008). О. Коновал у передмові до найповнішого на сьогодні видання творів Віталія Бендера (Бендер 2005) ґрунтовно торкається питань біографії літератора, проте не робить жодних спроб залучити його твори до аналізу (Коновал 2005). Інші дослідники літератури української діаспори, наприклад, ігнорують постать Віталія Бендера та його творчу спадщину повністю, наприклад, у розвідці В. Мацька “Українська еміграційна проза ХХ століття” (Мацько 2009), заявлена назва якої претендує на вичерпність запропонованої автором картини діаспорної прози, абсолютно

відсутні будь-які згадки про Бендера та його твори. Йдеться про письменника хоч і не першорядного, але помітного в контексті еміграційної суспільно-культурної думки другої половини ХХ століття. Таким чином, можемо говорити про відсутність фахового літературознавчого осмислення постаті Віталія Бендера, що спричинена, на нашу думку, пізнім поверненням творів письменника до арсеналу вітчизняної критики, а також наявним зміщенням акцентів у бік думки про публіцистичну домінанту Бендерового таланту із відповідним ігноруванням його літературної складової.

Доробок письменника, що значно гучніше заявив про себе як публіцист і літературний критик, складають різноаспектні твори, серед яких знаходимо спробу автобіографічної трилогії, яку складають романи “Станція Пугаловська”, “Фронтові дороги”, та “Марш молодости” (твори розташовані за хронологією зображених у них подій, а не за послідовністю видання – А. Б.), численну новелістику та ранні поетичні експерименти. Творчість Віталія Бендера може бути вписана до ідейного виміру екзистенційної естетики, оскільки суб’єкт його творів являє собою типовий приклад людини після катастрофи, що позбавлена минулих умінь орієнтації у просторі та світі. Найбільш об’ємним постає зображення такого героя у малій прозі письменника, оскільки саме новелістика представляє повоєнний зріз свідомості, де навіть спогади про назавжди втрачену молодість міцно пов’язані із безрадісним сьогоденням наратора, що відірваний від рідної землі, усвідомлюючи довічність свого існування в чужому ментальному просторі. Відсутність наукової рецепції зазначених ідейно-естетичних особливостей новелістичного доробку Віталія Бендера зумовлюють *актуальність* обраної теми дослідження.

*Мета* статті – визначити своєрідність та характерні риси естетичного світобачення Віталія Бендера, специфіку рецепції екзистенційної проблематики у малій прозі автора. Завдання статті – простежити реалізацію зазначених характеристик у оповіданнях і новелах письменника.

Матеріалом для аналізу стали малі прозові форми, вміщені у книзі “Марш молодости” (Бендер 2005). Це оповідання, нариси, новели, що характеризуються тяжінням до постановки екзистенційних питань, інтересом до ключових проблем людського буття.

Початок і середина ХХ ст., що вмістили в собі дві світові війни, численні революції та соціальні конфлікти, ознаменували собою глибоку моральну кризу, яка призвела до дегуманізації буття, втрати ним колишньої зрозумілості, коли ще можна було покладатися на всесильність *ratio*. Відбулася переоцінка попередніх ідейно-світоглядних орієнтирів. У цих умовах формується літературно-філософська екзистенціальна парадигма з акцентами на особистості у змісті художнього світобачення, створенні нових художньо-естетичних моделей.

Екзистенціалізм як один із провідних філософсько-літературних напрямів ХХ ст., який давав „усвідомлення граничних засад буття й широкого кола смисложиттєвих проблем” (Камю 1990, 55), став художньо-філософською основою творів українських письменників, що акцентували увагу на особистісному світоглядному вимірі існування людини в період кризи епохи. Особливо гостро екзистенційну проблематику сприйняли письменники

української еміграції, життєвий досвід яких становив постійний контакт із ключовими екзистенційними категоріями – смерті, втрати моральних та світоглядних орієнтирів і, власне, самого себе, індивідуальне та загальне відчуження, відчуття власної іншості на чужій землі, втомленості від тягlosti буття та нездійсненне бажання вирватися з тенет повсякденності. Органічно вписуються до екзистенційної парадигми повоєнна проза Юрія Косача (“Еней і життя інших”), Івана Багряного (“Тигролови”), Тодося Осьмачки (“Старший боярин”). Їхні герої посилено намагаються знайти себе у новому, незрозумілому світі, наново переживаючи драму людського існування на руїнах цивілізаційної ери, де стає дедалі важче зберігати трагічний оптимізм. Єдиною зброєю, доступною цим людям, є своєрідний стоїцизм як форма боротьби за людську гідність.

Мала проза Віталія Бендера, написана у період повоєнної еміграції, загалом суголосна окресленому комплексу екзистенційної проблематики. Її масив являє собою контроверсійне полотно людського буття, неповторність якого виявляється у найбільш типових життєвих ситуаціях.

Новела “Клопа-клопо” змальовує зустріч двох українських емігрантів у Лондоні. Симптоматичним виглядає навіть день, коли вона відбувається – четвер, “тяжкий день, найсумніший та найсіріший” (Бендер 2005, 752), оскільки це останній день перед виплатою заробітної платні в Англії. Відповідно, оповідач спочатку не планує нікуди виходити, аби заощадити залишки грошей. Однак суголосна його млявому настрою сумна мелодія, що лунає з найближчої кнайпи, змушує його долучитися до товариства молодика, що має “апатичне обличчя стомленої людини” (Бендер 2005, 752). Слід зазначити, що оповідач також виявляє риси певної втомленості від життя та спілкування з людьми, так, зокрема, він дуже щасливий з безпретенсійності свого співрозмовника, оскільки досвід розмов із людьми, що розпочинають розмову “втертим «Як живе?» – «Та... нічого»” (Бендер 2005, 753), не викликає в нього особливого захвату.

Молодий чоловік не один, він має постійну супутницю, гарну на вроду, проте особливої уваги їй не приділяє. Він весь поринає у сумну мелодію невідомого оповідачеві мотиву, назва якого є назвою самої новели – “Клопа-клопо”. Співрозмовник оповідача відразу попереджає, що мажорні акорди самби, румби чи квік-степу йому чужі, адже він перебуває у постійному стані “клопа-клопо”, тобто “безцільно блукає вулицями, сумуючи й нудьгуючи” (Бендер 2005, 752). Молодик свідомий своєї алієнованості стосовно британського ландшафту, він відчуває власну відчуженість не лише від англійської дійсності, а й загалом – від певного стандартного набору людських цінностей, які ніколи не замінять йому втраченої Батьківщини. Цим-таки пояснюється і доволі зимне ставлення юнака до своєї чарівної супутниці. Вони є вихідцями з різних світів, які не мають шансу асимілюватися один до одного, як і молодий українець – до західної дійсності: “Вона... – гарна дівчина, але я ніколи не одружуся з нею... Просто не хочу розвіювати її мрії про родинне життя, бо доки мої думки літатимуть над рідною Одесою..., вона завжди буде на другому місці” (Бендер 2005, 754). Герой Бендера усвідомлює своє ‘незнаходження’ в локації свого фізичного перебування, він там, де його думки, що поглиблюють конфлікт між ідеальним



існуванням та ворожою дійсністю, компонентами якої є і четвергова порожня кнайпа на лондонській околиці, та навіть усміхнена дівчина поруч із ним.

Попри екзистенційну тугу, йому притаманний трагічний оптимізм, намагання побороти долю. Так, молодик зізнається: “Хотів записатися до англійської комерційної фльоти, думав вирватися з цієї тісноти на океанські простори – не прийняли. Тепер думаю про французький чужинецький легіон” (Бендер 2005, 754). Звідси – і своєрідне життєве кредо героя новели: “Я тужу, бо маю серце, і надіюся, бо вірю в прийдешній день” (Бендер 2005, 754), що чимось нагадує наскрізно екзистенційне твердження теоретика експресіонізму М. Кузміна: “Дивіться: в мене дрижить віко, я запинаюся... обличчя моє викривлене – я людина, зрозумійте, – я людина” (Кузмін 1923, 2). Бендерів герой заперечує класичне *contra spem spero*, бо існування надії для нього настільки ж безперечне, як і його одвічна туга, що стала способом життя. Отож, маємо трагічний стоїцизм як світоглядний вибір „трохи стомленого, але не зломаного молодого українця” (Бендер 2005, 755)

Ще екзистенційнішим постає в цьому плані етюд “Осінь”, у якому автор витворює картину світобачення тридцятирічної людини, що вже встигла багато побачити й тепер споглядає зміну пір року, мимохіть відволікшись від читання. Книга не приносить оповідачу особливого задоволення, він механічно гортає сторінки, не можучи подолати вміщеної у ній розповіді про весну. Йому запропоновано втечу від реальності у вигадані ідеальні світи прийдешньої весни, однак оповідач чинить спротив цій спробі та переключає свою увагу на осінні картини, одна з яких живе за вікном, а інша – в його пам’яті як полотно, колись побачене на виставці. Живописна екфраза, що виринає в уяві героя етюду, являє йому більш бажане видиво – золоту, красиву осінь, що розливає в повітрі багрянець пожевклого листя та особливу, п’янку свіжість. Натомість, те, що відбувається за вікном, різьоче відрізняється від уявного: “В повітрі, на вулиці, в кімнаті – пригноблюючий песимізм” (Бендер 2005, 756).

Проте оповідач не впадає у розпач, а зголошується на справжній бунт. А що, коли осінь, яка була на згаданому ним полотні, насправді була не такою яскравою, розкішною, чарівною, привітною, а навпаки, всі осені художника були “заплаканими, захлисканими печаллю, отакими понурими, як і оця, що тепер ридає за вікном?” (Бендер 2005, 756). І протагоніст вирішує не піддаватися гнітючій реальності, усвідомити, що осінь – не така, якою він її бачить, а така, якою вона має бути для нього. “Осінь нашого життя МУСИТЬ бути золотою” (Бендер 2005, 756). Він готовий прийняти усі негаразди буття (бо розуміємо, що осінь – це лише влучна метафора, в якій криється дещо більше), аби лише вчинити йому спротив, що, можливо, є цілковито безглуздим, адже осінь не перестане бути осінню із дощами, холодними вітрами та погіршенням погодних умов. Проте, в екзистенційному вимірі такий протест є своєрідним протестом честі, коли людина опирається небажаним явищам чи процесам дійсності без особливого шансу на успіх, проте з розумінням того, що в іншому разі вона не зможе усвідомлювати себе людиною.

Новела “Людина з Чорного моря” являє собою біографічний спогад про зміни в житті людини, що втратила все і не може пристосуватися до змінених умов існування. Таким відчуженим від колишнього щастя персонажем постає дядько

оповідача, моряк чорноморської флотії. Матрос, що приїздить у відпустку до рідного шахтарського містечка, одразу стає кумиром місцевої дітлашні, а невід’ємні атрибути “морського вовка” – безкозирка з назвою корабля, на якому він ходить у море, специфічний моряцький жаргон – витворюють навколо чоловіка атмосферу своєрідної таємничості. Однак усе змінюється, коли міноносець “Різвий” переплавляють на бронепоезд, а колишнього матроса ставлять ним командувати. В нього немає жодних радощів від такого підвищення, навпаки, він втратив частину себе і не до кінця розуміє, як почуватися і поводити себе у нових, змінених умовах: “Спочиває «Різвий» на дні... Маєш тепер «Южный фронт» і «Дядю Ваню», а Чорне море... – що він хотів сказати, не знаю, але його тяжке зітхання вирвалося, як біль зраненої людини” (Бендер 2005, 759). Моряк переживає втрату бойового корабля і втрату моря як загибель справжнього товариша, і його світ вже ніколи не стане колишнім: “Не могу без моря і скиглення чайок” (Бендер 2005, 759).

Доля дарує оповідачеві зустріч із старим моряком лише в чужому краї, що дуже далекий від рідного Чорного моря: “Ми зустрілися на березі Ля-Маншу... Часто він виходив на берег, сідав на камінь і, посвистуючи «Ми з Одеси моряки», годинами вдивлявся в сині хвилі протоки...” (Бендер 2005, 760). Матрос намагається деконструювати колишню дійсність, зокрема, останнім зв’язком із морем для нього стає чорна стрічка з безкозирки з написом “М-ць «Різвий»”. Проте невміння та небажання прилаштуватися до нового життя, ба навіть відмова сприймати суходол як такий (“В бараці, який він називав “кубриком” (Бендер 2005, 760)), призводять до остаточної втрати сенсу життя та поступового згасання старого: “Хвороба, яку він називав нудьгою, цупко вп’ялася в його душу, і лише міноносець «Різвий» міг би тепер його виликувати” (Бендер 2005, 760). Спостерігаємо у цьому випадку змалювання екзистенційної нудьги численних українських емігрантів, які вкрай важко переносили розлуку з рідним краєм, усталеним побутом, так і не змігши пристосуватися до нової дійсності.

Аналогічне небажання розлучатися із минулим, що поєднане, втім, із розумінням необхідності такого кроку, наявне в новелі “Прощай, паротяг!..” Маємо той випадок, коли розум усвідомлює, а серце – не хоче. Головному героєві, статечній людині, яка має сина і перелік посад в діаспорній номенклатурі, йдеться не просто про паротяг, а про символ найкращих, “жарких” літ юності, проведених у гармонії із самим собою, задовго до еміграції та соціальних потрясінь середини ХХ століття. Відхід паротяга ототожнюється з відходом щасливого, назавжди втраченого життя на Батьківщині: “І враз якось не стало жарких літ. Життя набирало шаленого темпу, літа почали видаватися коротшими й холоднішими... І скільки доріг пройдено, і скільки шляхів з’їжджено!” (Бендер 2005, 765). Оповідач усвідомлює, що минула ера не лише паротяга – його власне життя наближається до кінця, його час минає: “Ні, ера таки скінчилася. Тому, хто не був її свідком, цілком байдуже. Мені ж – дуже боляче” (Бендер 2005, 766). Герою боляче навіть не тільки й не стільки від того, що відходить епоха – йдеться про те, що поруч немає людини, яка зрозуміє всю значущість втрати та зможе розділити її з ним. Оповідач та його син представляють різні буттєві історії, одна з яких закінчується, а друга майже ніяк

не перетинається з нею. “Чим і як цей біль можна висловити? Та чи й потрібно?” (Бендер 2005, 752) – такими словами звертається сам до себе герой новели, усвідомлюючи, що нікому немає справи до його ностальгійних переживань та існування загалом, адже всеохопна байдужість ставить під сумнів саму легітимність таких рефлексій.

Новела “Моя вартість” багато в чому перегукується із експресіоністичними новелами Ігоря Костецького, якщо винести за дужки відчутну абсурдистську складову творчості останнього. Найпрозоріша паралель у цьому сенсі – “Моя вартість” Бендера та “Ціна людської назви” Костецького. Пригадуємо, що в Костецького за право на власне ім'я сперечаються два художники – молодий та старий. Відповідно розуміємо, що ім'я людини фактично тотожне її існуванню, чи ба навіть її вартості, адже людина знана цілком може мати зиск зі свого імені, з чого ніяк не може скористатися людина невідома. У випадку із “Моєю вартістю” йдеться про байдужість, зведену в квадрат – людину, що потрапила за ґрати за якийсь дрібний бешкет, вперто ігнорують усі, до кого вона звертається. Лише головний герой знаходить час та гроші, аби визволити Ігоря із в'язниці, коли він уже втрачає надію і віру в людство. Конкретність ціни людської свободи – тридцять п'ять фунтів – своєрідно окреслює її межі для кожного. Ціна свободи абсолютно прозора корелює з ціною життя, отже, можемо казати про екзистенційну проблематику в наведеному творі. Визволений із в'язниці Ігор розповідає своєму рятівникові: “Кого не просив у поручителі, всі відмовилися – священник, одноквартирники, знайомі. Невже, думаю, я отаке бидло, що вже нікому й непотрібний?” Акцентування на самотності героя, алієнації (відчуження) його від суспільства і суспільства від нього характерне для екзистенційного світобачення.

У новелі “Таємниця” змальований цілий спектр екзистенційних питань, відповідь на які шукають головні герої – дизайнер-початківець Грицько та “бальзаківська дама” Зоя. Їх багато що поєднує – взаємна самотність у чужій країні внаслідок змушеної еміграції, нереалізованість у житті: Грицько – невдаха-учень у вечірній школі декораторів, пані Зоя, проживши сповнене труднощів життя, поступово перетворюється на молоду бабусю, від якої потрібний лише догляд за онуками: “Вони ж здавна звикли, що мамі вже нічого не треба, що я хороша і щедра бабуня, невимоглива й пасивна істота, яка вже звиклася з подихами старості” (Бендер 2005, 826).

І на цьому тлі вибухає справжній екзистенційний бунт – без особливих шансів на успіх, протест заради самого протесту, що робить головних героїв щасливими. Роман молодика зі зрілою жінкою виглядає викликом суспільній моралі, проте це не має жодного сенсу для самих його учасників. Об'єднані спільною таємницею, коханці дають чітку відсіч упередженням стосовно віку, врешті-решт ставши господарями власного буття, що дає можливість зруйнувати “замкнене коло” життєвих невдач, помилок: “І щойно тепер я до кінця усвідомлюю, яку ж болочу кривду ми чинили своїм матерям..., коли в сорок років... вважали їх старезними, вицвілими, захололими” (Бендер 2005, 835). Характерно, що допоки закохані вірні своїй таємниці, їхнє життя стрімко налагоджується. Так, Григорій стає успішним і модним спеціалістом із облаштування інтер'єрів, Зоя натомість переживає другу молодість із коханим

Грицем, усвідомлюючи, проте, що їхнє щастя дуже хитке, а перша-ліпша молода дівчина біля Грицька зруйнує таємницю їх кохання. Жінка розуміє необхідність рано чи пізно робити новий вибір і цілком свідомо того, що довго подібне “подвійне життя” тривати не може: “Наше розкішне безумство підкочується до кінця, після чого нам залишиться лише далекий, голубий і милий спомин” (Бендер 2005, 836). Зрештою, щастя закоханої пари завершується разом із втратою таємниці – Гриць помирає, Зоя залишається самотньою. Проте жалю від отриманого досвіду екзистенційного спротиву зовсім немає: “Який старий світ, а скільки в ньому ще білих плям!..” (Бендер 2005, 836). Пережитий бунт існування проти дійсності дозволяє Грицьку та Зої значно глибше пізнати світ і знайти в ньому нові життєві сенси.

“...Для художнього явища характерним є... те, що у витвору мистецтва завжди є власне теперішнє, що воно лише частково пов’язане зі своїм історичним походженням і є перш за все вираженням правди, яка зовсім не обов’язково співпадатиме з тим, що конкретно мав на увазі... автор твору” (Гадамер 1991, 256). Попри зовнішню простоту та лаконічність поезики малої прози Віталія Бендера, очевидно, що його творчість може бути частиною значно ширшого контексту, ніж еміграційне неонародництво, інспіроване відсутністю реальної державності та спробами відтворити її у слові. Свідомо чи несвідомо обраний письменником вимір екзистенціалізму постає результатом естетичних і філософських пошуків ХХ століття, що були активно чи пасивно сприйняті Бендером та художньо трансформовані в новелістиці повоєнних років. Екзистенційні проблеми, що їх з перемінним успіхом розв’язують герої Віталія Бендера, є відображенням тих глобальних та індивідуальних трагедій та катастроф, що справили величезний вплив на розвиток людської думки та самоусвідомлення й переживання свого буття у світі.

Бендер, В. (2005). *Мари молодости*. Юніверс. Київ.

Василенко, Р. (1999). *Життя в гримі та без (шляхами діаспори)*. Рада. Київ.

Гадамер, Г-Г. (1991). *Актуальність прекрасного*. Искусство. Москва.

Гром’як, Р., Ковалів, Ю. (2007). *Літературознавчий словник-довідник*. Академія. Київ.

Дальний, М. (2007). *Вибране. Люди-події-коментарі*. Києво-Могилянська академія. Київ.

Камю, А. (1990). *Записные книжки. Творчество и свобода*. Москва.

Качуровський, І. (2008). *Променисті силуети*. Києво-Могилянська академія. Київ.

Коновал, О. (2005). *Жив з Україною в серці*. Юніверс. Київ.

Мацько, В. (2009). *Українська еміграційна проза ХХ століття*.

ПП Дерепя І. Ж. Хмельницький.

Просалова, В. (2012). *Українська діаспора: літературні постаті, твори, біобібліографічні відомості*. Східний видавничий дім. Донецьк.

**ТОТАЛІТАРИЗМ І ГЕНЕРАЦІЇ: РОМАН “САД ГЕТСИМАНСЬКИЙ”  
ІВАНА БАГРЯНОГО ТА ПОВІСТЬ “РОТОНДА ДУШОГУБЦІВ”  
ТОДОСЯ ОСЬМАЧКИ**

**Вадим Василенко**  
(Україна)

*У статті йдеться про репрезентацію тоталітарної травми, яку реалізовано в “Саду Гетсиманському” Івана Багряного та “Ротонді душогубців” Тодося Осьмачки не лише як сюжетотворчий конструкт, а також як конструкт художнього вираження. Трансгресія роду, знищення символічного світу Батька та Матері, деформація синівського світу в цих творах стають маркерами тоталітарної травми.*

*Ключові слова: травма, генерація, тоталітаризм, українська еміграційна проза.*

**TOTALITARIANISM AND GENERATION: THE NOVEL “GARDEN  
OF GETHSEMANE” BY IVAN BAHRJANYJ AND THE NOVEL “ROTUNDA  
OF MURDERERS” BY TODOS’ OS’MAČKA**

**Vadym Vasylenko**

*The article speaks of representation of the totalitarian trauma, which is implemented in the “Garden of Gethsemane” by Ivan Bahrjanyj and the “Rotunda of murderers” by Todos’ Os’mačka not only as a plot-creating construction and as an element of artistic expression. Transgression of a family, destruction of the symbolic world of the Father and Mother, deformation of the world of the Son in these works become the markers of the totalitarian trauma.*

*Key words: trauma, generation, totalitarianism, Ukrainian emigration prose.*

Проблема батьків і дітей – одна з вічних – актуалізується щоразу, коли відбувається злам ідеології, позначений зміною аксіологічних прерогатив, що ведуть до кризи узвичаєних форм життя, психологічної нестабільності, нового розуміння ідентичності (гендерної чи національної). У другій половині ХХ ст. ця проблема зазнала численних соціальних і культурних трансформацій, які засвідчують не лише екзистенційну некоріненість, а й дискурсивне вписування цієї некоріненості. Воно ж, у свою чергу, пов’язане з необхідністю культурологічного “пропрацювання” пам’яті, враженої травмою, зокрема за рахунок переміщення травми, за термінологією Жака Лакана, з Реального в Образне.

На те, що прийдеши покоління впливає на історію, переоцінюючи та переосмислюючи досвід попереднього, вказує той факт, що проблема генерацій і розриву між ними фігурує з-поміж центральних в українській еміграційній прозі повоєнного часу. Зауважимо, що проблеми психологічної травми, розриву поколінь, які постали в центрі уваги українських письменників-емігрантів, стосуються як досвіду колоніальної дійсності, тоталітарного насильства, так і відірваності, вигнання, котрі можна вважати своєрідними каталізаторами генераційного розриву.

Урахування генераційного фактору в дослідженні української еміграційної прози другої половини ХХ ст. задає прагматичну шкалу, яка наголошує на ролі покоління у процесах соціальної, культурної, національної, гендерної ідентифікації, висвітлює проблеми пам'яті і травми. Можемо навіть стверджувати, що пам'ять не визначається тими чи тими національними кордонами (політичними, історичними, культурними тощо), а стано вить соціальну активність певного покоління, яке програмує особливе сприйняття часу, простору, символічної парадигми пам'яті. Водночас покоління є носієм і репрезентантом травми, а також локусом, де проявляються травматичні розриви (традиції, часу, простору, інформації). Нашу увагу сконцентровано на тому, за допомогою яких стратегій реалізується в тому чи тому художньому тексті категорія травми, у якій спосіб вона впливає на самосвідомість і самоідентифікацію поколінь.

У романі “Сад Гетсиманський” (1950) Івана Багряного та повісті “Ротонда душогубців” (1956) Тодося Осьмачки тоталітарне зло набуває інфернальної сили, яка паралізує покоління батьків, уражене страхом і свідоме свого безсилля, та прирікає до самопожертви чи до співучасті покоління дітей. Родинні історії Чумаків і Брусів у них стають своєрідним “збільшуваним склом”, через яке можна побачити внутрішню природу та репресивні механізми тоталітаризму: він обеззброює, викорінює та нищить генерації. Загалом роман І. Багряного та повість Т. Осьмачки є іманентними зразками наративу травми, який, згідно з теорією К. Карут, “завжди розповідає про зяючі психологічні рани, завжди звертається до нас, щоби сповісти про реальність чи істину, яка інакше для нас не доступна. Ця істина через свою запізнілу появу завжди висвітлює не так свідоме, як те, що залишається несвідомим у наших діях і словах” (Caruth 1996, 4). Усталені парадигми переживання та репрезентації травматичного досвіду, напрацьовані сучасними дослідниками, дозволяють простежити трансгенераційну проникливість тоталітарної травми, а також виявити низку національних, культурних, соціально-історичних і політичних особливостей репрезентації категорії покоління.

Актуальною для розуміння І. Багряним і Т. Осьмачкою проблеми генераційної свідомості може бути категорія трансгресії, яка виражає порушення рівноваги, дисбаланс у взаєминах між статями, поколіннями, націями та є знаком розпаду мови, традиції, часу. Націленість художньої уваги обох письменників на трансгресію сім'ї та роду не випадкова (у кожному із творів присутня радше символічна, ніж реальна, велика українська сім'я, яка, потрапивши в лещата тоталітарної системи, деформується і гине). Навіть більше, вона типова не лише для антитоталітарної прози української еміграції, а й для роману-антиутопії в західноєвропейській прозі (наприклад, “1984” (1949) Джорджа Орвела, “Прекрасний новий світ” (1932) Олдоса Гакслі, “Ми” (1920) Євгенія Замятіна та ін.), і загалом не йде врозрід із дійсністю. Трансгресія роду, знищення символічного світу Батька та Матері, деформація синівського світу в “Саду Гетсиманському” І. Багряного та “Ротонді душогубців” Т. Осьмачки стають своєрідними “пунктами відруху” тоталітарної травми. Так у художньому тексті поняття тоталітаризму перетинається з категоріями гендеру, що дозволяє простежити динаміку змін характерів і гендерних моделей в умовах тоталітарної

культурної свідомості. Загалом у прозі І. Багряного й Т. Осьмачки питання “анатомії” чоловічо-жіночих стосунків, гендерного насилля, “страху статі”, притаманного всім тоталітарним режимам ХХ ст., актуалізовано, можливо, як ні в кого із прозаїків повоєнної української еміграції.

Інфантилізація або відсутність батька – центру, що формує національну та культурну свідомість, об’єднуючи сім’ю і рід, у романі І. Багряного та повісті Т. Осьмачки засвідчують віктимність, деформацію маскулітності, крах традиційного ладу, патріархального світу загалом. В антитоталітарній парадигмі І. Багряного і Т. Осьмачки батька *de facto* немає – його знищено тоталітаризмом, саму ж функцію чільника роду переймає “державний” Батько, уособлений репресивною системою, яка нищить, умовно кажучи, “каструє”, синів. Спробуймо з’ясувати, як відбувається деформація усталеного образу батька та як впливає вона на самосвідомість синів.

У “Саду Гетсиманському” І. Багряного образ батька, коваля Якова Чумака, присутній імпліцитно. Він існує як тло, а не реальність: сини, які повертаються додому, щоб отримати духовний заповіт, не застають батька живим. Несказані слова, які б стали очікуваним “захисним щитом”, допомогли витримати іспит перед тоталітарною системою, що, подібно до звіра, пожиратиме братів Чумаків одного за одним, відмежовують його стіною мовчання та роблять незримим. Відсутність відповідального за долю дітей батька в цьому творі, безпосередньо пов’язана з відсутністю духовної опіки над нащадками, програмує загибель роду.

Із появою наймолодшого сина і брата, “каторжника, політичного в’язня, ворога народу”, приреченого системою на страту, “сиділи поблідлих три брати – земля під ними горіла, для них це справді стан аварійний, страшний іспит – вони сиділи поруч та ще й випивали з братом, утікачем із каторги, державним злочинцем” (Багряний 1992, 31). Поява Андрія, який нагадує собою привида, представника іншого світу (на відміну від адаптованих до системи братів, він уособлює знищений системою світ, репрезентований іменами фантомів – Миколи Хвильового, Євгена Плузника, Григорія Косинки, всього культурного матеріка 1920-х), стає початком тривалих митарств Чумаків.

У “Ротонді душоубців” Т. Осьмачки долю батька, талановитого знахаря Овсія Бруса, передбачено трагічними передчуттями сина. Автор майже не звертає увагу на зовнішність батька: якщо в пам’яті Івана Бруса зберігаються спогади про нього як про чуйного та дужого чоловіка, то в дійсності, через тоталітарні метаморфози, постать батька позначено “якимось душевним і незносимим тягарем”, а внутрішній світ його зруйновано, й не лише смертю дружини чи зрадою Мадеса, а, як виявляється, відчуттям інфернального зла. Аналізуючи “Ротонду душоубців”, Ніла Зборовська зазначає: “Колись рішучий із негасимою енергією волі батько, нагадуючи безпомічну дитину, тепер просить сина захистити від «страшної дійсності»...” (Зборовська 1996, 51). Пошанований сільський самоук-ветеринар після заборони лікувати худобу та конфіскації ліків почуває себе незатребуваним, розгубленим, а тому, зраджений власним сином, опинившись під наглядом чекістів, зважується на останній учинок – утечу та самогубство. Суїцид Овсія Бруса можна сприймати двозначно: з одного боку, як усвідомлення того, що погодитися на переховування в безпечному місці, себто втрату власної гідності, він не може; з іншого, як

символічну реабілітацію – потребу вмерти власною, осмисленою, а не нав'язаною ззовні смертю. До того ж останній учинок батька-персонажа повісті стає не лише знаком безвиході людини в умовах тоталітарного режиму, а й вираженням протесту проти нього.

Якщо зауважити, що для синів, які виростили в селянських сім'ях (а отже, вихованих у душі архаїчно-патріархальної етики), батько вважався живим уособленням рідного краю (семантика слів “батьківщина”, “вітчизна” це підкреслює), то самоочевидно, що Іван Брус, полишаючи думку про втечу за кордон, стає на захист батька й у цьому вбачає свій сакральний обов'язок: “І я уже не маю духу кидати Батьківщину, а себе рятувати заради твору про неї. Бо ви, тату, тепер для мене є справжня Україна, і я зрадником для неї не стану...” (Осьмачка 1956, 36). Мадес же, протиставивши себе всьому родові та прийнявши тоталітарну диктатуру як “пророкування добра”, видає батька радянським спецслужбам і жесвідчить проти брата, прирікаючи того на арешт і загибель. Зрада, закроєна на почутті провини, у “Ротонді душогубців” множить на всіх рівнях оповідних структур: від родинного до національного, від міфологічного до історичного.

Не менш важливе місце в художній свідомості Т. Осьмачки займає і проблема деформації, знищення материнського світу: в “Ротонді душогубців” цей світ – беззахисний, приречений на безпліддя і загибель. Смерть рідної, але “чужої дітям” матері в повісті Т. Осьмачки наголошує “подвійну травматизацію”. Для синів мати символічно вже була мертва – позбавлена власного “материнського смислу” та призначення. Травму відсутності матері, яка мала б оберігати своїх синів, Іван і Мадес Бруси переживають по-різному. Така травма відображає незадоволення синів владою батька, який виявляється знищеним тоталітарним режимом, а водночас указує на розчарування материнським світом родини та батьківщини, до якого вони повинні відчувати духовну вкоріненість. В обох синів спрацьовує механізм компенсації – заміна реальної матері на уявну. Для Івана, письменника й інтелігента, уявною матір'ю та частиною його над-“Я” стає абстрактна, ідеалізована Україна, заради твору про яку він прагне емігрувати. Утім тягар батька виявляється таким потужним, що не відпускає сина, а згодом призводить до цілковитого ототожнення його з уявним об'єктом: “...ви, тату, тепер для мене є справжня Україна”. Таке ототожнення позначене інфантильністю, одитиненням батька та породжене сліпою любов'ю до нього. Натомість Мадес, для якого матір уособлює тоталітарна влада, живиться агресією щодо батьківського світу та прирікає батька на арешт і самогубство, себто реалізує варіант відомого Едіпового комплексу.

“Кастрований” тоталітаризмом чоловічий світ неспроможний помститися чи з'єднати розірване сімейне коло – ролі чоловіка та батька в ньому зміщено. Симуляція божевілья Іваном Брусом не рятує від самогубства дружину, навіть більше – перед арештом Іван Брус зізнається дружині, що не має наміру когось рятувати та згадує кінецьсвітнє пророцтво Дельфійського оракула: “Краще тому, хто народився на світ, швидше умерти, а тому, хто не вродився, найкраще ніколи не з'являтися на світ” (Осьмачка 1956, 186).

Інфернальну ідею знищення материнського світу, на яку в “Ротонді душогубців” націлена комуністична система, Т. Осьмака демаскує ще в “Плані



до двору” (Торонто, 1951). Один з антагоністів, комісар Єрміл Тюрін, пропонує запровадити по цілому краю будинки розпустити, як колись робив царський уряд, котрий цим “розкладав і піддавав гниттю непотрібні йому прошарки суспільства” (Осьмачка 1998, 182). Високопоставлений комуніст не випадково апелює до колоніальної практики царизму, коли розмноження в Україні московських гарнізонів потягло за собою масову “катеринізацію” сільського (отже, вихованого на засадах консервативної, патріархальної етики) жіноцтва. Так автор уречевлює прихований імперський смисл, за яким переможець, оволодівачи чужинкою, символічно стверджує своє право на “репрезентовану” нею територію. Озвучену комуністом Тюріном стратегію “вербування” багатотисячної “армії Катерин”, себто покриток по українських селах, спрямовано на те, щоб нація, як безплідна повія, стала неспроможною до самовідтворення та зникла з лиця землі. У “Ротонді душоубців” статеві насильства комуністів над жінками, нерідко ірраціональні, мають незамаскований колоніальний підтекст – це загарбницьке бажання, закорінене в соціальному несвідомому, що демонструє маскулізовану силу та владу. Образи різних за соціальним станом молодих жінок, які накладають на себе руки, у повісті Т. Осьмачки сигналізують про нелюдськість тоталітарного режиму та стають уособленнями тоталітарної травми.

Як носії “інстинкту істини” (Фрідріх Ніцше), через власну інакшість художник та інженер Андрій Чумак у “Саду Гетсиманському” І. Багряного, письменник Іван Брус у “Ротонді душоубців” Т. Осьмачки зазнають репресій і переслідувань. Вони опиняються в ситуації “безпосередньої” травми, не прикритої оманливими ідеологічними конструктами: тоталітарному режиму навіть не потрібно вдаватися до політики їхнього “вилучення” зі спільноти (сім’ї, роду, нації) – вони з неї вилучені за власним визначенням. Зважаючи на те, що обидва протагоністи, які уособлюють жертву (з виразними автобіографічними проєкціями), мають родинний (сина) і соціальний (інтелігента) статуси, І. Багрянний і Т. Осьмачка демонструють способи, за допомогою яких сини-інтелігенти артикулюють, переживають, а зрештою – нормалізують травму тоталітаризму. Не можна не помітити, що митарства Андрія Чумака та Івана Бруса, відтворені І. Багрянним і Т. Осьмачкою, – це не лише тактика, спрямована на фізичне знищення або моральну деградацію, а стратегія, взята на безжалісне, проте безрезультатне “перевиховання” синів тоталітарним, “державним” Батьком, який заступає власного батька – покинутого в “Саду Гетсиманському” І. Багряного, зрадженого та доведеного до самогубства в “Ротонді душоубців” Т. Осьмачки. Заступання батька-глави роду Батьком-вождем можна сприймати як зміщення традиційного ладу (сім’ї, традиції, пам’яті) тоталітарним хаосом (насильством, нищенням, розривом).

Яким же постає всевладний тоталітарний Батько, жахливу реальність якого не спроможний витримати жоден із синів? Він змінює імена, обличчя, соціальні ролі, проте незмінною залишається його функція – переструктурування “національного образу світу” в бік “соціальної патології” за допомогою авторитарного порядку. У “Ротонді душоубців” Т. Осьмачки образ тоталітарного Батька репрезентує Сталін – містифікований верховний вождь, “червоний сатана”, “ловець душ”, живе втілення “соціальної профілактики” в

суспільстві. Звернення до постаті “вождя народів” як уособлення тоталітарного зла не є випадковим ні у творчості Т. Осьмачки, ні в українській еміграційній прозі (згадаймо апелювання до образу вождя в романах “Слово за тобою, Сталіне” (1950) Володимира Винниченка, “Темнота” (1957) Уласа Самчука та ін.). У “Ротонді душолюбців” Сталін з’являється в епізодах зустрічі з чекістами, зібраними в Кремлі, й у розмові з наркомом внутрішніх справ Єжовим про українську літературу та долю батька і сина Брусів. Т. Осьмачка не досліджує психологічний фундамент особистості Сталіна: у центрі його уваги – внутрішнє “Я” вождя, гіпертрофоване садизмом і манією величі. Такий художній ракурс у зображенні Сталіна літератором підпорядковано центральній настанові: унаочнити, конкретизувати тоталітарне зло, яке нищить генерації. Загалом тоталітарний Батько постає у повісті Т. Осьмачки як символ, заряджений кількома смисловими потенціями: він – деміург “соціалістичного раю”, диктатор, символ знищення.

Під впливом людино- та націєвбивчої системи обидва сини, Андрій Чумак та Іван Брус, обирають позицію опору, деструктивного для власної психіки. І цей опір проявляється не так на зовнішній, як на внутрішній осі характеру, стає іспитом-випробуванням перед тоталітарним Батьком, з одного боку, та власною совістю, з іншого. Якщо Андрій Чумак обирає саморезервацію як форму протистояння тоталітарній системі, то Іван Брус симулює божевілля. Утім жоден із них не виходить переможцем у психологічному двобої із системою: спроби Андрія Чумака та Івана Бруса чинити опір тоталітарному Батькові заздалегідь приречені на поразку. Та все ж така поразка не означає прийняття чи співпрацю із системою – будь-яку форму діалогу з нею виключено.

Психологи та критики, які вивчають травматичні наративи, наголошують, що травми можуть ізолювати й дезорієнтувати жертв, прирікаючи їх на життя в “аморфному, а не хронологічному часі”. Намагаючись відмежуватися від деструктивного світу – “новітнього пекла”, “фабрики-кухні”, “конвеєра розбирання людських душ”, віднайти прихисток для своєї “зацькованої душі”, Андрій Чумак “замикає” власне “Я” не лише в “аморфному часі”, а й в “аморфному просторі”, удаючись до “втєчі у себе”. Світ снів, уяви, марень, спогадів замінює собою реальність, обрізаючи зв’язок з іншими людьми: “...він, власне, був зовсім не в цій камері, не в цьому мішку кам’яному <...>. Хіба кам’яний мішок може втримати людську душу? Андрій мандрував на волі <...>. Мертва тиша й спокій дозволяли геть цілком від усього абстрагуватися й жити іншим життям, десь там, в усьому світі... В минулому, теперішньому, майбутньому...” (Багрянний 1992, 263). Абстрактний світ – світ мистецтва, у якому “поселяється” Андрій, протистоїть світу реальному, виповненому насильством, болем, смертю, де, як запевняв напис на тюремних мурах, “хто не був – той буде, хто був – не забуде”. Уві сні Андрій бачить шедеври живопису – фрески Святої Софії, картини Рафаеля, Рембрандта, Врубеля (Багрянний 1992, 272), слухає музику – Шопена, Бетховена, Штрауса, Леонтовича (Багрянний 1992, 274). Водночас що глибше він занурюється у власне “Я”, то більш усвідомлює, що Бог і Диявол співіснують у ньому самому, у ньому “замкнуто” весь Усесвіт.

Симуляція божевілля, до якої вдається Іван Брус, щоб уникнути тортур, стає не лише оборонною стратегією перед тоталітарною машиною, а також виявом

його внутрішнього “Я” – самотнього та приреченого. Грані між здоровим глуздом і божевільям у психологічних рефлексіях Івана Бруса зміщено: Т. Осьмачка пов’язує психічне захворювання із симуляцією хвороби, відкриваючим тим самим таємницю власного досвіду душевнохворої творчої особистості. У цьому випадку ототожнення автора з його alter ego дає пояснення конкретного досвіду хвороби. Як відомо, психічні захворювання, особливо маніакально-депресивний психоз, ведуть до різких змін у поведінці: людина будує плани, намагається вирішити безліч проблем водночас тощо. Таку цілеспрямовану активність убачаємо в підготовці Івана Бруса до арешту: він готує себе до того дня, коли зіткнеться із системою, та плекає ідею використати проти “душоугубських сил” іншу, “не випробовану революціями” силу – слабкість, хворобу, божевілья.

Зигмунд Фройд у передмові до німецькомовного перекладу “Братів Карамазових” Федора Достоевського аналізує складний і неоднозначний узірець такої травми. Інтерпретуючи епілептичні напади російського письменника, він зазначає: “Нам відомо про зміст і спрямованість таких нападів. Вони означають ототожнення з небіжчиком – із людиною, яка вже померла, або якій бажають смерті” (Фрейд 1995, 288). Попри те, що причини травми криються в минулому, Зигмунд Фройд наголошує: травма може передбачати майбутнє. Суб’єкт уявляє або готується до майбутнього жаху, до того, чого він побоюється, або до того, що може викликати своїми намірами. До того ж у своєму висловлюванні психоаналітик залишає місце для можливості спрямувати енергію травми на інші цілі – помсту, бунт або попередження: саме до них удається Іван Брус у повісті Т. Осьмачки. Питання про те, чи він – як alter ego автора – вдає із себе божевільного, чи насправді втратив розум, не так риторичне, як проблемно постановче. У висліді героя визнають божевільним і відправляють до психіатричної лікарні на обстеження. Однак цей фінал означає не кінець, а початок психічних тортур героя: морально ослаблений Іван Брус упадає в розпач від того, що не знає, куди проляже йому шлях – до лікарні чи до концтаборів. Так удавані душевні розлади героя стають реальними.

Незважаючи на те, що І. Багряний і Т. Осьмачка зосереджують свою увагу передусім на внутрішньому світі жертв, поруйнована психіка катів також обсервується літераторами. Для прикладу, знімаючи з ката камуфляж працівника НКВС, автор “Саду Гетсиманському” доводить, що жертва і кат тісно пов’язані між собою, більше того, митець прагне зазирнути у внутрішнє “Я” останнього. Так, в одному з епізодів Андрій Чумак помічає, як усеомгутній слідчий мучиться не менш, аніж катовані ним під час допитів арештанти, а неможливість енкаведиста заснути для Андрія Чумака рівнозначна моральній смерті.

Як показує І. Багряний, у світі тоталітарної “фабрики-кухні” межа між катом і жертвою, вбивцею і вбитим, Христом і Юдою дуже тонка. Вона проходить між тими, хто в певний момент проявляє агресію, і тими, хто від неї страждає. Проте обидва можуть помінятися місцями, бо становище кожного в цій парі регулюється нормами хиткої “тоталітарної етики”: фанатичний чекіст піддає найжорстокішим тортурам кращого друга свого дитинства, вчорашнього будівничого країни “квітучого соціалізму” перетворюють у “заклятого ворога”, архітектор тюрми стає її в’язнем, підсудний може завербувати слідчого тощо.

Викриття Андрієм Чумаком та Іваном Брусом Юди і Каїна як символів тоталітарної епохи можна вважати відрухом соціокультурної травми. У “Саду Гетсиманському” Юдою є священник, “душепастир” Яков Жгут, у “Ротонді душоубців” Каїна уособлюють чекіст Парцюня та Мадес Брус. Вічні образи Юди та Каїна в романі та повісті письменників-емігрантів зазнають переосмислення і трансформацій – вони двояться, трояться, множаться і набувають різних подоб: державних діячів, співкамерників, слідчих, які колись були людьми з ідеалами (справжніми чи фальшивими – то вже інша річ), але, під впливом тоталітарної системи, перетворились у виказувачів, батько- і братовбивць, катів. Одне з найважливіших завдань (якщо не найістотніше) персонажів-жертв є викриття Юди і Каїна як репрезентантів тоталітарного зла, а водночас розпізнання тоталітарної брехні, якою живиться система. Звернення до вічних образів у прозі І. Багряного й Т. Осьмачки задіює механізми культурної пам’яті, увиразнюючи родову та національну травми, та є парадигматичним у контексті духовно-ідеологічних катаклізмів доби і країни, які їх породили.

У “Саду Гетсиманському” Андрієм Чумаком, як і іншими ув’язненими членами його родини, керує нестримне бажання довідатися ім’я зрадника, розпізнати невидимого, майже недосяжного Юду, щоб безпідставно не підозрювати інших, не винних у зраді. В основі психологічних переживань Андрія лежить не біль, викликаний почуттям втрати (сім’ї, дому, коханої), а бажання знати. На питання: “Хто Юда?” він обмірковує різні варіанти відповіді – брати, сестра, кохана дівчина, але аж ніяк не священник. Утім ключ до відповіді персонаж знаходить у легенді про сад Гетсиманський – місце молитов Ісуса Христа, місце, де його було зраджено. Постать Юди в романі І. Багряного стає мало не приви́дом, як образ усюдисущого Карно в повісті “Санаторійна зона” (1924) Миколи Хвильового: “Юда – це те, чого не можна помацати, це ірраціональний закон будь-якого суспільства, поки воно не прийшло до Бога... Це привид новітньої епохи” (Багрянний 1992, 17). Те, що Юдою в “Саду Гетсиманському” виступає священник, – містить подвійний підтекст: “служителі режиму” стають проповідниками “нової соціалістичної моралі”, оберігаючи суспільство від інакомислячої скверни й “опіуму для народу”; служитель “старої моралі” змінює Бога-Отця на бога-Диктатора, Христа на Диявола. У романі “Людина біжить над прірвою” (1949) І. Багряного Юдою стає “премудрий Соломон”, антипод до біблійного образу, – доктор філософії і найпоследовніший ідеолог дегуманізації людини Віктор Феокситович Смирнов. У “Марусі Богуславці” (1957) Юдою виступає очільник товариства безбожників професор Подліпкін – син священника, який, зрікшись своїх батьків, віддає накази “розкуркулювати” храми. Він уявляється головній героїні Аті Дахно в образі упиря, але має вигляд статечного чоловіка: “...на упиря не подібний, ще й який милий, як гарно й вознесено посміхається... окуляри блищать зовсім як у професора... повен рот золотих зубів. Кажуть, золото для зубів йому подаровано з хреста чи з Євангелії Мазепи” (Багрянний 2006, 326).

У “Саду Гетсиманському” Юда з’являється двічі: на початку роману – щоб засвідчити власну присутність (не дочитати проповідь про зраду Ісуса в Гетсиманському саду, аби продовжити її наяву), та наприкінці – аби поплатитися за скоєну зраду під час очної ставки (прийняти смерть од прес-пап’є в руках

Андрія). Закамуфльованість постаті Юди в романі І. Багряного вказує на лакуну, яку слід прочитувати або з контексту, або із “внутрішнього голосу” жертви. Читаючи з родинної Біблії Чумаків уривок про сад Гетсиманський, отець Яков одкрито вказує, на що він зважився. “Посил” Юди при цьому адресовано матері чотирьох синів і доньки, яких невдовзі вона втратить. Удруге легенда про сад Гетсиманський звучить у тюремній камері з уст репресованого священика Петровського, й адресується вона синові. Цей фрагмент із Писання пробуджує спогади та задіює “вторинну пам’ять” Андрія, а також підкреслює становище в’язнів, які потрапили в новий Сад Гетсиманський, уособлений “фабрикою-кухнею” і тоталітарною імперією – СРСР. Так історія про зраду Ісуса Юдою проходить підтекстом через увесь твір, оживлюючись конкретизованою політичною реальністю: з одного боку, стосовно долі Андрія Чумака, якого чекають зрада, арешт, спрямування внутрішніх сил на здолаття фізичної наруги й утвердження примату людяності; з іншого, щодо розуміння письменником суті тоталітарної держави. Крім того, наскрізна оповідь про місце зради Ісуса одним з учнів, яка трансформується в історію зради Андрія Чумака служителем культу, отцем Яковом, вказує на те, що шлях духовного спротиву через діалог із Богом у тоталітарній імперії загалом утрачено.

Контамінацію реального й ірреального в “Ротонді душоубців” Т. Осьмачки унаочнює образ Каїна як уособлення гріха, комплексу братовбивства, закоріненого в родовій і національній самосвідомості. Комплексами братовбивства вражено не лише окремих антагоністів (Мадеса чи Парціону) – вони є невід’ємними конструктами історичного минулого та пронизують усю структуру національної історії загалом і тоталітарної імперії зокрема. Важливо відзначити, що реальний світ у повісті Т. Осьмачки вкорінено в містичне задзеркалля: про травму, яка пронизує родову й національну історії, не можна розповісти інакше. Минуле, у якому заховано родинну таємницю чи нерозкритий злочин, у “Ротонді душоубців” детермінує сучасність, накреслюючи апокаліптичну панораму гігантської національної катастрофи (передусім духовної). Така настанова споріднює твір Т. Осьмачки із прозою Миколи Гоголя, зокрема з повістю “Страшна помста” (1831), у центрі якої – містична розплата нащадків за братовбивство, скоєне прашуrom. Історія гоголівських Івана й Петра з початку XVII ст. оживає в історіях Івана та Мадеса Брусів у середині XX ст. Аналізуючи реалії травматичного минулого, Т. Осьмачка, як і М. Гоголь, підносить проблему національного гріха до космічного осмислення.

Отже, роман “Сад Гетсиманський” І. Багряного й повість “Ротонда душоубців” Т. Осьмачки типологічно належать до нарративу травми в літературі української еміграції XX ст. і скеровані на вербалізацію генераційного розриву як висліду тоталітарного насилля. Попри різні підходи до аналізу тоталітарної дійсності, спільною в І. Багряного й Т. Осьмачки є настанова на художнє ословлення та символічне пропрацювання травматичного досвіду.

Багрянний, І. (2006). *Вибрані твори: У двох томах*. Т. 1. ЮНІВЕРС. Київ.

Багрянний, І. (1992). *Сад Гетсиманський*. Дніпро. Київ.

Зборовська, Н. (1996). *“Танцююча зірка” Тодося Осьмачки*. Козаки. Київ.

Осьмачка, Т. (1956). *Ротонда душоубців*. Торонто.

Осьмачка, Т. (1998). *Старший боярин; План до двору: Романи*. Український письменник. Київ.

Фрейд, З. (1995). *Достоевский и отцеубийство*. В кн.: Фрейд З. *Художник и фантазирование*. Республика. Москва.

Carut, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins Press. Baltimore and London.

## **ОСНОВОПОЛОЖНІ ПІДСТАВИ, ОЗНАКИ ТА ПОНЯТТЯ УКРАЇНСЬКОГО ЕМІГРАЦІЙНОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

*Олексій Вертій*

(Україна)

*На основі аналізу зроблено спробу визначити основоположні підстави, ознаки та поняття праць Л. Білецького, Ю. Бойка, В. Державина, Д. Донцова, Олега Ольжича, Д. Чижевського, І. Качуровського Л. Рудницького, інших літературознавців українського зарубіжжя, визначити їх національний зміст, значення для формування основоположних підстав, ознак і понять сучасної вітчизняної науки про літературу.*

*Ключові слова: національний, внутрішньо-естетичний, самотність, природа, синтетично-аналітичний, стиль.*

## **FUNDAMENTAL REASONS, SIGNS AND CONCEPTS OF UKRAINIAN EMIGRATION LITERATURE STUDIES**

*Oleksij Vertij*

*Based on the analysis there has been made an attempt to identify the main features and concepts of works L. Bilec'kyj, U. Bojko, V. Deržavin, D. Doncov, Oleh Ol'žyč, D. Čyževs'kji, I. Kačurovs'kyj, L. Rudnyč'kyj and other Ukrainian literary critics abroad, as well as to define their national content, their value for the formation of the main reasons, signs and concepts of modern national literature studies.*

Новітнє українське літературознавство знаходиться сьогодні в стані докорінних змін у формуванні своїх національних основоположних підстав і досить часто звертається до набутків кращих його представників на еміграції. Зумовлено це прямо протилежними умовами формування, становлення і розвитку української науки про літературу в підсоветській Україні та зарубіжжі. Коли вітчизняна офіційна наука підпорядковувалась комуністичній доктрині, то еміграційне літературознавство ґрунтувалось на підставах вільного вияву думки, вдумливим і усебічним дослідженням національних особливостей нашого письменства, його місця у світовому історико-літературному контексті.

Ще 1935 року в статті “Культурна політика Українського Націоналізму” Олег Ольжич наголошував, що джерелом наукової творчості є прагнення пізнати правду, тобто відкрити істину, розкрити її зміст і значення в духовному житті нації. “Шлях до науки, – писав він, – лежить через світогляд її продуцента. Кристалізування цього світогляду в націоналістичну єдність – ось передумова

націоналістичної науки. Завдання націоналістичної політики в науковій ділянці є розбудувати націоналістичну філософію до охоплення нею наукових дисциплін та допомогти засвоєнню її від наукових робітників” (Ольжич 1994, 229). Основними ознаками такої культури він вважав “повний органічний вислів творчих сил одиниці й народу” (Ольжич, 1994, 231), її опертя на духовну природу народу, на історичні традиції, привнесені з глибини віків, її повноцінність, героїчну духовність, ідею Слави та Роду. Ці ідеї також розвивали Д. Чижевський, Ю. Бойко, В. Державин, Д. Донцов, Л. Рудницький, інші вчені.

Уважне прочитання та аналіз їх праць дає усі можливості стверджувати, що 1) найпершою основоположною підставою для них була вимога, так сказати, *‘йти від першоджерела’*, від внутрішніх художньо-естетичних особливостей твору, творчості письменника та літературного поступування, а не надуманих теорій та різного роду вчень; 2) виходячи з цього, ставилась і розв’язувалась *проблема національної самобутності* тих само твору, творчості письменника та літературного поступування, що включало в себе а) з’ясування *світоглядного та духовно-історичного* аспектів досліджуваних явищ, б) вияв у них *ідеї Роду і Слави*, в) *‘філософію серця’*, г) *типи взаємозв’язків літературного персонажа зі світом*, д) *особливості стилю*, е) *вивчення українського письменства в європейському та загальносвітовому контексті*; 3) підсумок такої роботи забезпечував *синтетично-аналітичний* (те, що для І. Франка становило суть *комплексного* підходу) підхід до вивчення національних особливостей українського письменства та його історії. У рамках цих основоположних підстав формувались питома національні ознаки і поняття, які виражали питома національну природу національної української літератури.

Тепер докладніше з’ясуємо зміст вимоги *‘йти від першоджерела’*, від внутрішніх художньо-естетичних особливостей твору, творчості письменника та літературного поступування. В такому разі, покликаючись на М. Дашкевича, Л. Білецький зазначає, що для історика літератури в першу чергу важливі не стільки факти зверхньої дійсності, покладені в основу твору, а, насамперед, “живе і свобідне відношення до них”, “не якесь знання цих фактів автором і не пізнане, а те, як виявилось при тому внутрішнє життя, образ ‘Я’” (Білецький 1998, 116), зв’язок письменства з сучасністю, зображені в них відношення автора і його героїв до національних звичаїв, своєрідність їх національного світовідчуття, світосприйняття, світорозуміння, світовираження та світоствердження. Оскільки ж національні рухи, особливо в добу романтизму, набрали “духовного обґрунтування та виправдання, як необхідний елемент історичного процесу” (Чижевський 1994, 358), то, розвиваючи ідеї П. Куліша та І. Франка, літературознавці українського зарубіжжя Л. Білецький (Білецький 1998, 116), В. Державин (Державин 2005, 179, 193), а також вітчизняні вчені С. Єфремов, М. Возняк та інші (Білецький 1998, 74) цілком природно ставлять питання про вивчення літератури як духовної історії українського народу, про відповідність її народному духові, що й має бути першоджерелом для дослідника нашого вітчизняного письменства.

Принциповою для розуміння першоджерел та внутрішньо-естетичних особливостей літератури є й думка Д.Чижевського про те, що “в реалізмі починається поширення відомостей про об’єкт не шляхом порівняння, а через

перехід до зображення походження об'єкта, до його розвитку, до його оточення” (Чижевський 1999, 20). А І. Качуровський подає оті внутрішні художньо-естетичні, так сказати, механізми цього переходу, цього розвитку: *образ* (все, що впливає на наші змисли (відчуття)) – *мотив* (образ у дії) – *ситуація* (сукупність мотивів, які виступають одночасно) – *фабула* (зміна ситуацій у їх логічно-часовій послідовності) – *сюжет* (запрограмована зміна ситуацій, – якщо ця зміна не збігається з фабулою, а, навпаки, перешкоджає її розвиткові) (Качуровський 2008, 15). Взірцем такого підходу до прочитання творчості письменника, визначення його місця в українському та світовому літературному поступуванні є розвідки Ю.Бойка “Шевченко в новому світлі”, “До проблеми розвитку Франкового стилю”, “Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання”, “В домі роботи, в країні неволі”, Драма «Між “Двох сил»» В. Винниченка як відображення української національної революції” тощо (Бойко 1992).

Взяти ці ідеї за основу, поглиблювати і розвивати їх в процесі формування національних основоположних підстав сучасного українського літературознавства – одно з найпершочерговіших завдань вітчизняної науки про літературу, що дасть змогу подолати, характерне для підсоветських часів ілюстрування комуністичних ідеологем, таке ж само ілюстрування відносно постмодерних теорій, християнських догматів та міфологізації всього суцього, бездумного перенесення на український ґрунт, так сказати, модерних теорій деяких чужоземних учених, які суперечать самій природі духовного складу нашого народу, отже і нашої національної літератури.

Разом з тим, виходячи з первнів історичного, соціального, суспільно-політичного, духовно-психологічного, побутового і т.д. буття народу та внутрішніх художньо-естетичних особливостей національного письменства, українське еміграційне літературознавство створило ґрунт для справді наукового його прочитання та потрактування на підставах *національної самобутності*. За того *національне* розуміється і потрактується, як “те, що відповідає істотним думкам, емоціям і прагненням значної частини нації або її еліти” (Державин 2005, 44). *Національною ж літературою* для В. Державина є та література, “яка формує націю духово, тривало позначаючись на її ментальності” (Державин 2005, 56).

Визначаючи особливості основоположних підстав дослідження П. Житецьким українських народних дум, Л.Білецький наголошує на тому, що саме слово “к о з а ц ь к и й” в думках було рівнозначним таким поняттям, як “р і д н и й”, “с в і й”, тим-то творці та виконавці дум уживали “цього слова для того, щоб одрізнити своє від чужого” (Білецький 1998, 174). Так було і в раніші епохи. Навіть у добу орнаментального стилю (12 століття – О.В.), коли цілеспрямовано і досить дієво продовжувалось насадження християнства, український світ великою мірою почувався “самостійнішим та вищим, а церква відчуває його небезпечнішим та загрозливішим, ніж давніше” (Чижевський, 1994, 135). Спрямування такого характеру визначали сутність національного українського письменства в добу романтизму та наступні періоди його становлення і розвитку, основним джерелом яких став український національний світогляд, національні історичні, духовні, ідейні і т. д. цінності,



сформовані нашим народом упродовж століть. Саме на підставах такого розуміння *національного* і *національної літератури* українські еміграційні літературознавці й досліджують сутність отого переходу від поширення відомостей про навколишню дійсність, від об'єкта зображення шляхом порівняння “до зображення походження об'єкта, до його розвитку, до його оточення” (Д.Чижевський), в процесі якого й виявляється *національна самотність* нашого письменства загалом.

Докладніше зупинимося на складових, основних ознаках та поняттях національної природи української літератури та діалектиці цього переходу як вияві її національної самотності.

Національний світогляд як ознака потрактовується в такому разі як ціннісне утворення, на підставах якого визначаються основні життєві спрямування літературного персонажа, розуміння ним мети, смислу та цінності життя, свого місця в ньому, як національна громадянська позиція письменника, який внутрішній світ свого героя і твору загалом проектує в сучасність, актуалізує його і таким чином надає йому історичної, соціальної, духовної і т. д. значимості. В українському еміграційному літературознавстві він зосереджує і усі ціннісні підходи у дослідженнях та оцінках явищ літературного життя. Таким чином вчений стає перед необхідністю визначити а) смислову основу національного буття літературного персонажа чи твору загалом, б) базові смислові цінності своїх літературознавчих пошуків, оцінок, висновків і в) досліджувати національне літературне поступування у найтісніших взаємозв'язках з основами національного буття, потребами нації і т. д., і т. п. крізь призму національних ідейних, духовних і т. д. цінностей.

Так, наприклад, їх сутність Олег Ольжич вбачає в спрямуваннях на героїчне у духовно-історичному житті нашого народу. Питоменне світовідчуття та світогляд українського націоналізму, пише він, “характеризовані своєрідними філософічними, етичними та естетичними критеріями, творять свою власну будову культури. То ж можемо і повинні ми говорити про *націоналістичну культуру*. Її, відповідно до духу націоналізму, треба визначити як *культуру героїчну*. Зокрема як героїчне означити належить і націоналістичне *мистецтво*” (Ольжич 1994, 226–227). Героїчне ж найтіснішим чином Олег Ольжич пов'язував з такими морально-етичними поняттями, як *змагання одиниці й цілого народу до взірця національної духовної досконалості людини й суспільства, до суверенності й самовистачальності у своїх джерелах та змісті*, які ніколи не уподібнюються духовності та доктринам інших націоналістичних народів, з *ідеями Батьківщини і державного самоздійснення України на своїх природних началах*. Покликаючись на “Історію Русів”, він з особливою силою підкреслює, що на Переяславській Раді 1650 року, відчуючи загрозу віроломного союзу з Росією, переважна частина його учасників заявила про своє бажання бути в постійних боях за вільність, ніж накладати на себе нові кайдани рабства (Ольжич 1994; 230–232, 242–256).

Глибинно обґрунтовану сукупність поглядів на постановку та розв'язання цих проблем маємо у працях Д. Донцова. Національні духовні, історичні, соціальні, політичні цінності, українська національна ідея у його потрактуванні – джерело героїчного, яке є однією з підстав внутрішньої єдності художнього

твору, українського письменства загалом. Цю єдність він вбачає у протесті проти національного гніту і осуді відступництва, що й відроджує героїчну природу національного духа, відвагу, завзяття і волю. Саме на таких підставах Д. Донцов прочитує творчість І. Котляревського, Т. Шевченка, О. Стороженка, Лесі Українки, М. Хвильового, О. Теліги, М. Башкирцевої. Тому, читаємо в есеї “Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка)”, неспокійний дух письменниці не міг цілковито схилитися до етики пасивного юдейського християнства, адже вона “знала коротке і безапеляційне «Не убий!»” і інші аналогічні “приписи, диктати надприродної сили” (Донцов 2010, 66), бо ж другою стороною її релігії “було цілковите ігнорування наслідків релігійного шалю; повне нечислення з не можливостями і жадою боротьби”, адже “нація повинна жити не для того, що се потрібно для якоїсь вищої цілі, а для того, що вона так хоче – і більше ні для чого!” (Донцов 2010, 67).

Виходчи зі змісту творчості того чи іншого твору, того чи іншого українського письменника, Д. Донцов формує ще одну винятково важливу для сучасного українського літературознавства основоположну підставу, а саме *дослідження діалектики розвитку національної внутрішньої сутності літературного героя, творчості письменника та національного літературного поступування* у їх взаємозв'язках та взаємозумовленостях. Ґрунтується вона на таких ознаках і поняттях – ‘вітчизна’, ‘кров предків’, ‘честь’, ‘гідність’, ‘слава’, ‘лицарство’, ‘культ предків’, ‘справедливість’, ‘правда’, ‘кривда’, ‘погорда’, ‘обурення’, ‘протест’, ‘помста’, ‘безбатченки’, ‘страх’ і т. п. Наприклад, поклонитися богові Т. Шевченко готовий тоді, “коли він прийде карати «пекло на землі»” (Донцов 2010, 135), адже Т. Шевченко був завжди послідовним і до кінця свого життя залишався вірним взірцеві лицарства українських козаків, “лицарських синів”. Справедливість для Т. Шевченка, наголошує Д. Донцов, була ангелом помсти, а правда – “правдою-мстою”. Його ідеал – не плебейський ідеал, він – в напруженні всіх душевних сил, “в розкоші переможця”. “Тому, коли провідною ниткою поезії грекочосіїв – є «визволення», сею ниткою в Шевченковій поезії є «панування», – читаємо в есеї “Козак із мільонна свинопасів” (Донцов 2010, 160).

Дослідження діалектики розвитку внутрішньої національної сутності літературного героя, творчості письменника і національної літератури в цілому як літератури героїчного, Д. Донцов найтіснішим чином пов'язує з принципами непокори, сформованими українським лицарством упродовж віків ( “лицареві сором ходити в ярмі або в наймах: “*виживу або пропаду*, та “*не продася нікому (виокремлено мною – О.В.)*, в найми не наймуся!” – (Донцов 2010, 325); “Іти без страху крізь «бич безжалісних пожеж». Крізь всі зневаги аж до кінця. Забити в собі страх, страх перед земними стихіями, страх раба, страх смерти. Це єдиний шлях до воскресіння не лише окремої людини, але й цілих народів”. – (Донцов 2010, 463); “З самого болю черпати силу до його знищення; перемінити сей біль не в дощ сліз і не в крик розпуки, лише у всежеручий шал змагання з долею...” – (Донцов 2010, 180).

Винятково важливою складовою основоположних підстав дослідження національної самобутності української літератури, її історії як історії національної духовності в українському еміграційному літературознавстві є ідеї

*Роду і Слави*, які, на жаль, не знайшли свого подальшого розвитку у вітчизняній науці про літературу підсоветського періоду. Рід Олегом Ольжичем та Д. Донцовим потрактовується, насамперед, як спадкоємність національних духовних цінностей (відвага, мужність, вояцьке побратимство, почуття вищого обов'язку і честі, Батьківщина, держава, самоздійснення України на своїх природних підставах і т.д., і т.п.). “Князівський меч перейшов у козацьку шаблю, але його зміст лишився давній” (Ольжич 1994, 250), – пише Олег Ольжич. Далі він конкретизує поняття Роду на цих підставах у національному його розумінні: походження українців від прабатька Роса, відвага, мужність, вояцька товариськість, почуття вищого обов'язку і честі – ті чесноти, які гуртують запорозьке військо у лицарське товариство, відтак “козаки – “лицарі”, “братчики”, “оборонці віри”, і “шляхетне урожона братія” (Ольжич 1994, 251). До того ж, зазначає Олег Ольжич, ця ідея наскрізна в українській літературі та українській історичній свідомості і йде від “Слова о полку Ігоревім” через галицько-волинський літопис, літопис Величка, “Милость Божію” та літературу наступних століть (Ольжич 1994, 251).

Д. Донцов визначає три прикмети, завдяки яким володарський дух тримає вкупі суспільність. Це – шляхетність, відвага і мудрість. Як характерні особливості українського світосприйняття, світорозуміння, світовираження і світоствердження вони об'єднують різні верстви і прошарки українського суспільства спільністю у ставленні до Вітчизни, Землі і Віри, побороюванням “всього, хоч би і «свого, рідного», що в ім'я конкретних інтересів частин ломить цілість” і таким чином “підпорядковує частини цілості, одиницю – родині, родину – нації, класу – загалові, групу – державі” (Донцов 2005, 325).

Українське розуміння нації як Роду, на тверде переконання Олега Ольжича, “ховає в собі теж ідею покликання народу” (Ольжич 1994, 253). Покликання це полягає у самоздійсненні та самостверженні нації у світі на духовних, ідейних, історичних, соціальних, політичних і т.д. цінностях як цінностях загальнозначимих, тобто на своїх природних підставах.

В цьому ж руслі українським еміграційним літературознавством потрактовується й ідея Слави. Для В. Державина це – саможертвний героїзм, який не залежить ні від дійсності, ні від її оцінки, а лише “від емоційно-вольового напруження самої людини”, яке і найгірше лихоліття обертає “в найкращу нагоду для героїчного чину” (Державин 2005, 393). А Олег Ольжич розуміє і потрактовує її зміст як “безглядну цінність героїчного поповнення призначення людини” (Ольжич 1994, 231). У такому разі звичаєвою основою Слави для Д. Донцова є 1) почуття особистої людської гідності (“сором козакові” перед престолом Всевишнього “стать у кайданах” – (Донцов 2010, 325), 2) непідвладність зловорожим силам у будь-яких її проявах, перевага морального, духовного над матеріальним (“Хто мріє про славу, того найбільше болить не матеріальна кривда, а неслава, моральне упокорення” – [Донцов 2010, 157], 3) взірць духовної досконалості національного провідника, його призначення у поступі нації і людства (“Марево великого післанництва нації, яким був одержимий Еней, блискуча ідея, відвага і душевна твердість – ось були прикмети справжнього провідника, як його, взоруючись на нашій козацькій дав-

нині, на її дусі, малює автор «Енеїди» – (Донцов 2010, 357–358). Цілком зрозуміло, що це також дає ключ до своєрідного, новаторського прочитання історії української літератури як історії національної духовності, до розвитку цих ідей в сучасному вітчизняному українському літературознавстві.

Ще однією складовою національних основоположних підстав еміграційного українського літературознавства є, так звана, *‘філософія серця’*. Стислий огляд історії становлення цього поняття в літературно-естетичній думці, психології та філософії маємо в лекції “Українська філософія” (Чижевський 1993) та “Нарисах з історії філософії на Україні. (Друге видання)” (Чижевський 1983) Д. Чижевського. Епізодично звертається до цієї проблеми й Л. Білецький в “Основах української літературно-наукової критики” (К., 1998). Вони переконливо доводять, що Г. Сковорода, М. Гоголь, П. Куліш, М. Костомаров, П. Юркевич з поняттям “серце” пов’язували найглибинніші почуття, емоції і переживання людини, найглибинніші порухи людської думки, яким воно дає життя, а відтак й керує нашим пізнанням в їх гармонійному поєднанні. До того ж, П. Куліш, зазначає Д. Чижевський, природу змісту цього поняття виводив з народного його розуміння, глибоко закоріненого в українську народну культуру, мову та поезію (“Те слово с е р ц е м люди вимовили...”). Тому, читаємо в “Українській філософії”, “чужомовні вчителі залишилися чужі народів, бо народ “у серці”, сам того не знаючи, був од усіх їх розумніший; тим і не кидав свого рідного слова, не забував рідної пісні...” (Чижевський 1993, 183). Ось саме таке пізнання на підставах життя цих почуттів, емоцій, переживань, цієї думки маємо класти в основу сучасних літературознавчих досліджень, розвиваючи ідеї своїх знаменитих попередників.

Національні духовно-світоглядні джерела, *‘філософія серця’*, художньо-естетичний світ національної літератури та його внутрішні закономірності загалом, тобто оте “живе і свободне відношення” письменника до явищ національного життя та національної історії, оте “внутрішнє життя, образ ‘Я’” (Л. Білецький) яскраво заявляють про себе в особливостях відношення літературного персонажа до світу, в особливостях їх – світу і персонажа – осмислення автором. Праці Олега Ольжича та Д. Донцова дають вельми вдячний ґрунт для формування основоположних підстав дослідження цього “живого і свободного відношення”, цього “внутрішнього життя” та “образу ‘Я’”. Йдеться, насамперед, про охарактеризовані ними *національні типи взаємозв’язків людини і світу: героїчний, козацький, войовничо оптимістичний навіть у своєму трагізмі* (Олег Ольжич, Д. Донцов, Ю. Бойко) та *ідилічний, споглядальний* (Д. Донцов).

Перший з цих типів сформувався на підставі означених вище та інших ідей. Д. Донцов відносить до нього, насамперед, провідну верству і наділяє її такими ознаками, як шляхетність, благородство, мудрість, відвага, рішучість, кріпость, безстрашність, формотворчий наступальний дух, почуття обов’язку і вірність йому. Другий, на його думку, у відношенні до світу заявляє про себе безтурботністю відносно важливих зрушень в національній історії, насолодою своїм, до самозабуття радісним чи то тужливим споглядальним відчуттям і сприйняттям усього навколишнього, самозадоволення ним.

Щоправда, цей поділ є дещо умовний, адже такі типи у своєму чистому вигляді зустрічаються далеко не завжди. Предметом досліджень у такому разі стає діалектична єдність цих начал. Тому Д. Донцов чітко розрізняє такі поняття, як ‘трагічність’ і ‘сум’. Прочитуючи на цих підставах, скажімо, творчість В. Стефаніка, він переконливо спростовує сприйняття і потрактування його героїв і його самого як песимістів, адже головним для них є не рабська залежність від злих обставин, не приреченість, а змагання за долю, в чому й полягає “суть трагічного розуміння життя, суть світогляду всіх сильних колективів і – суть того голосного, як грім слова, що приніс нам В. Стефанік” (Донцов 2010, 180–181). Синтез героїчного, трагічного, романтичного та оптимістичного кладе в основу своїх досліджень і Ю. Бойко. Цей синтез у нього ґрунтується на співвіднесенні свідомого і позасвідомого, розсудкового і чуттєво-спонукального. “Зовнішній світ має свою автоматику закономірності. Добре, коли знання може узброїти людину для опанування цими закономірностями, але там, де людського знання не вистарчає, треба віддаватися таємному голосу інтуїції ... І цим власне визначається примат ірраціональних глибинних елементів душі над верхнім поверхом, надбудовою, тобто розумом. І тому постійний відклик до душевних глибин: віри, інтуїції, волі – характеризує націоналістичну ідеологію” (Бойко 1951, 68–69), – пише він з цього приводу.

Проблема *стилю* як складової основоположних підстав літературознавчих досліджень у працях Олега Ольжича, Д. Чижевського, Ю. Бойка, Л. Білецького, В. Державина також постійно перебуває у полі наукових інтересів їх авторів. Олег Ольжич та Д. Чижевський потрактовують стиль як вияв духу епохи. Саме тому в героїчному світогляді В. Державин вбачає природу монументально величного класичного стилю Олега Ольжича, адже “висловлена якимсь менш стриманим і суворим – якимсь «романтичнішим» стилем” в його поезії “така скрайня емоційна напруженість звучала б штучно й фальшиво” (Державин 2005, 399). Натомість Ю. Бойко означає романтизм не лише як літературний напрям, а й як особливість світовідчування, ліризм якого позначений “могутніми вибухами, яскравою пристрасністю, крайньою суб’єктивністю, прометеївською відвагою в боротьбі проти звичаїв і установ, що кладуть кайдани на особу й суспільність” (Бойко 1992, 31). Стилетворчим чинником є й національний ідеал, адже могутнє стремління до нього встановлює “систему нерушимих ідей, скало вартостей” (Ольжич 1994, 144). До того ж, проблема стилю В. Державиним досліджується у нерозривному зв’язку з проблемами естетики та етики (концепція Краси як синтез Добра й Істини), а Ю. Бойком – літературно-естетичних поглядів письменника, синтезу індивідуалізму, націоналізму та універсалізму. Відтак це надає стилю художньо-естетичного мислення письменника, його творчості загалом яскраво вираженої філософічності (Державин 1992, 11–77).

На підставі національної самобутності представники еміграційного українського літературознавства визначають *місце та значення нашого вітчизняного письменства у зальноєвропейському та світовому контексті*. За того, скажімо, Олег Ольжич наголошує на відрубності української поезії не лише супроти московської, а й сучасної світової. Пояснює він це противенством українського духовного життя, нашої поезії та мистецтва загалом життю, поезії

та мистецтву європейському, винятковістю їх духу в усій Європі. “У нас ідеалізм і певність посідання найвищих правд, а поруч з цим матеріалізм Європи і мертве шукання за формою. Тут – войовничість, там – паціфістичні страхи і т.д., і т. д. Україна становить тепер в Європі окрему психологічну область” (Ольжич 1994, 144), – підсумовує він. Тільки на національному ґрунті бачить висунення загальнолюдської проблематики Ю. Бойко (Бойко 1992, 152). В працях Л. Рудницького С.Хороб виокремлює порівняльно-типологічний, історико-контактний, культурно-генетичний та транслятологічний підходи до вивчення української літератури у загальноєвропейському та світовому контексті. За того він, покликаючись на Д. Наливайка, зауважує, що в такому разі в основу студій на цих підставах кладуться не впливи, часом досить сумнівні, а рух української літератури в силовому полі європейського літературного поступування, спільне й відмінне в національних літературах, внутрішні закономірності цього поступування (Хороб 2010, 316–317). Скажімо, у статті “Василь Стус і німецька література: відношення поета до Гете і Рільке” автор доходить висновку, що В. Стус більше по-філософськи вдумливий, інтелектуальний, що “в нього домінує інтелект навіть тоді, коли поет пише лірично-суб’єктивний вірш” (Рудницький 2010, 148) і саме це споріднює його з Гете і Рільке, адже “він бачив національну літературу, як Гете, цебто частиною світової літератури” (Рудницький 2010, 150), хоча за того кожен з них залишається національно-самобутньою творчою особистістю.

Йдучи від первнів життя і творчості письменника, Ю. Бойко також з’ясовує внутрішні художньо-естетичні закономірності літературних явищ у зв’язку з їх ідейно-тематичним спрямуванням і на цих підставах виконує їх зіставлення, порівняння та висновки. Тоді це веде його до перегляду, уточнень багатьох оцінок, ідей і положень особливо тих, які стосуються, так званих впливів, праць інших літературознавців, до перегляду і визначення місця та ролі того чи того письменника в світовому літературному контексті. Скажімо, потрактовуючи образ Прометей у творчості Т. Шевченка, Байрона і Шеллі, він виходить з самобутності кожного з них. У Байрона Прометей – уособлення гордої незламності індивідуального духу людини, піднесеного на вершини завдяки силі розуму; у Шеллі – перемоги людського індивіда над силами зла, який прямує у царство краси й гармонії; у Т. Шевченка ж – “Прометей – не особа, а незламна нація” (Бойко 1992, 26). Як бачимо, в основі потрактування ними цього образу – незламність духа, нестримне прагнення до свободи і волі в їх особистому і національно окресленому самовияві, чим, а не якимось впливами, і визначається внесок кожного з них у його потрактування у світовому письменстві. На цьому, тобто на тому новому, що вніс письменник у світове письменство, як критерії його загальнолюдського значення, не раз наголошували Д. Донцов (“Драгоманов і ми”, “Микола Хвильовий”, “Крок вперед”) (Донцов 2010, 122–129, 209–229, 247–264), Ю. Бойко (“Драма «Між двох сил» В. Винниченка як відображення української національної революції”) (Бойко 1992, 204–216) та інші вчені, а Л. Білецький застерігає від “плентання у хвості” та “пережовування” чужоземних застарілих підручників, і вимагає, натомість, “відкривати оригінальні сторінки творчості українського генія” (Білецький 1998, 4), що й заслуговує на особливу увагу сучасного вітчизняного українського літературознавства.

Щоправда, еміграційне українське літературознавство формувалося і проходило процес свого становлення діалектично, отже й не позбавлене певних *суперечностей*. Їх маємо, наприклад, у потрактуванні Д.Чижевським призначення українського театру корифеїв у формуванні національної свідомості своїх сучасників, коли він говорить, що театр цей міг грати велику роль у розвитку національної свідомості, але не сприяв її підвищенню і навіть знижував її рівень, “викликаючи в межах російської імперії ілюзію, що ніякої української «повної» нації немає та й не може бути” (Чижевський 1999, 46). Причину такого стану справ він пояснює як низьким рівнем п’єс, так і таким самим низьким культурним рівнем глядача. Далі, заперечуючи самому собі, Д.Чижевський зазначає, що М. Кропивницький за обставин жорстокої цензури і переслідувань в російській імперії усього українського дав п’єси, заглиблені свою проблематикою та ідейним спрямуванням в сучасність і “своїми виставами доводив певним прошаркам міського населення, що український театр є справжній театр, що українська мова є літературна мова” (Чижевський 1999, 46–47). Викликає заперечення і його переконання, що лише з прийняттям християнства почалося справжнє життя слов’ян і, зокрема, в Києві (Чижевський 1994, 49). Багата народна, зокрема календарно-обрядова поезія, сильний в ній героїчно-епічний струмінь, “Велесова книга”, дохристиянський світ “Слова о полку Ігоревім” переконливо стверджують помилковість такого висновку вченого. Не є обґрунтованим і категоричний поділ Д. Донцовим українців на героїчний, володарський і хліборобський, ідилічно-пасивний типи. Тим паче, це є неприйнятним тому, що сам автор вбачає в селянських типах у творчості В. Стефаніка та М. Черемшини нестримний порив до волі, до боротьби за свою долю, природою яких є саме їх селянський, хліборобський світ, про що йшлося вище.

Наскільки дозволяє обсяг даної доповіді виконане нами дослідження особливостей формування і становлення основоположних підстав українського еміграційного літературознавства дає усі підстави говорити про їх сукупність як *комплексний (аналітико-синтетичний)* підхід до вивчення нашого національного письменства. Кращі його взірці у вже згадуваних вище працях дали Ю. Бойко, Д. Чижевський, В. Державин, Л. Рудницький. Однак ця проблема і в них не була предметом спеціального дослідження. Відтак вона також потребує подальшого і ґрунтовного розв’язання в нашій вітчизняній науці про літературу на новому етапі її становлення і розвитку.

Як бачимо, формування і становлення національних основоположних підстав українського еміграційного літературознавства ґрунтується, насамперед, на розумінні і потрактуванні нашого національного письменства як вияву національного світогляду та історії духовності нашого народу. У свою чергу це виносить на перший план питання про його національну самобутність, яка й стає предметом літературознавчих досліджень, формує їх ознаки та поняття в єдине наукове художньо-естетичне утворення, що виражає природу та особливості історичного буття нації, її місце і призначення у світовій літературі та культурі.

Білецький, Леонід. (1998). *Основи української літературно-наукової критики*. Київ. Либідь.

Бойко, Юрій. (1992). *В дому роботи, в країні неволі // Бойко Юрій. Вибрані праці.* Київ. Медекол.

Бойко, Юрій. (1992). *До проблеми розвитку Франкового стилю // Бойко Юрій. Вибрані праці.* Київ. Медекол.

Бойко, Юрій. (1992). *Драма “Між «Двох сил»” В. Винниченка як відображення української національної революції // Бойко Юрій. Вибрані праці.* Київ. Медекол.

Бойко, Юрій. (1992). *Естетичні погляди Лесі Українки та її стильові шукання // Бойко Юрій. Вибрані праці.* Київ. Медекол.

Бойко, Юрій. (1951). *Основи українського націоналізму.* На чужині.

Бойко, Юрій. (1992). *Творчість Тараса Шевченка на тлі західноєвропейської літератури // Бойко Юрій. Вибрані праці.* Київ. Медекол.

Бойко, Юрій. (1992). *Шевченко в новому світлі // Бойко Юрій. Вибрані праці.* Київ. Медекол.

Державин, Володимир. (2005). *Національна література як мистецтво (Мистецька мета і метода національної літератури // Державин Володимир. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці.* Івано-Франківськ. Плай.

Державин, Володимир. (2005). *Олег Ольжич – поет національного героїзму // Державин Володимир. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці.* Івано-Франківськ. Плай.

Державин, Володимир. (2005). *Поезія Миколи Зерова й український клясицизм // Державин Володимир. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці.* Івано-Франківськ. Плай.

Державин, Володимир. (2005). *Проблема стилів і плужанство за кордоном // Державин Володимир. Література і літературознавство. Вибрані теоретичні та літературно-критичні праці.* Івано-Франківськ. Плай.

Донцов, Дмитро. (2010). *В мартівську річницю // Донцов Дмитро. Літературна есеїстика.* Дрогобич. Відродження.

Донцов, Дмитро. (2010). *Драгоманов і ми. Крок вперед. Микола Хвильовий // Донцов Дмитро. Літературна есеїстика.* Дрогобич. Відродження.

Донцов, Дмитро. (2005). *Дух нашої давнини // Донцов Дмитро. Де шукати наших історичних традицій. Дух нашої давнини.* Київ. МАУП.

Донцов, Дмитро. (2010). *Козак із мільонна свинопасів // Донцов Дмитро. Літературна есеїстика.* Дрогобич. Відродження.

Донцов, Дмитро. (2010). *Поет лицарства українського (Тарас Шевченко) // Донцов Дмитро. Літературна есеїстика.* Дрогобич. Відродження.

Донцов, Дмитро. (2010). *Поет твердої душі (В. Стефаник) // Донцов Дмитро. Літературна есеїстика.* Дрогобич. Відродження.

Донцов, Дмитро. (2010). *Поетка українського Рисорджименто (Леся Українка) // Донцов Дмитро. Літературна есеїстика.* Дрогобич. Відродження.

Донцов, Дмитро. (2010). *Поетка вогненних меж: Олена Теліга // Донцов Дмитро. Літературна есеїстика.* Дрогобич. Відродження.

Донцов, Дмитро. (2010). *Провідна верства козацька у І. Котляревського // Донцов Дмитро. Літературна есеїстика.* Дрогобич. Відродження.



Качуровський, Ігор. (2008). *Генеретика і архітектоніка*. Київ. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”.

Ольжич, О. (1994). *Два світовідчужання // Ольжич О. Незнаному воякові*. Київ. Фондація імені О. Ольжича.

Ольжич, О. (1994). *Культурна політика Українського Націоналізму // Ольжич О. Незнаному воякові*. Київ. Фондація імені О. Ольжича.

Ольжич, О. (1994). *Націоналістична культура // Ольжич О. Незнаному воякові*. Київ. Фондація імені О. Ольжича.

Ольжич, О. (1994). *Українська історична свідомість // Ольжич О. Незнаному воякові*. Київ. Фондація імені О. Ольжича.

Рудницький, Леонід. (2010). *Василь Стус і німецька література: відношення поета до Гете і Рільке // Рудницький Леонід. Світовий код українського письменства. Вибрані літературозначі статті й дослідження*. Івано-Франківськ. Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Хороб, Степан. (2010). *Компаративістські виднокола Леоніда Рудницького // Рудницький Леонід. Світовий код українського письменства. Вибрані літературозначі статті й дослідження*. Івано-Франківськ. Вид-во Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Чижевський, Дмитро. (1994). *Історія української літератури. Від початків до доби реалізму*. Тернопіль. Феміна.

Чижевський, Дмитро. (1999). *Реалізм в українській літературі*. Київ. Вид. центр “Просвіта”.

Чижевський, Дмитро. (1993). *Українська філософія // Українська культура. Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С.В. Ульяновська; Вст. ст. І.М. Дзюби; Переднє слово М. Антоновича; Додатки С.В. Ульяновської, В.І. Ульяновського*. Київ. Либідь.

Чижевський, Дмитро. (1983). *Нариси з історії філософії на Україні. (Друге видання)* Мюнхен.

## ЯК ТАМАРА ГУНДОРОВА ТА ЇЇ ОДНОДУМЦІ ОБДУРЮЮТЬ ПРЕЗИДЕНТА

(З приводу “Відкритого листа на захист честі Григорія Грабовича і за реформування Національної премії України ім. Т. Шевченка”)

**Олексій Вертій**

(Україна)

*В статті спростовуються намагання авторів “Відкритого листа на захист честі Григорія Грабовича і за реформування Національної премії України ім. Т. Шевченка” виправдати їх антиукраїнську позицію. На основі аналізу змісту листа доводиться провокаційний характер та наукова безпідставність основних його положень.*

*Ключові слова: істина, честь, ідеологічний тиск, автори та підписанти, критика.*

## HOW TAMARA HUNDOROVA AND HER ASSOCIATES CHEAT THE PRESIDENT

(Regarding the “Open letter to protect honor of Hrygorij Hrabovyč and the reform of  
T. Ševčenko National Prize”)

*Oleksij Vertij*

*The article refuted the attempts of the authors' of the “Open letter to protect honor of Hryhorij Hrabovyč and the reform of the T. Ševčenko National Prize” to justify their anti-Ukrainian position. The analysis of contents of the letter has proved the provocative and scientific hollowness of its main provisions.*

*Key words: truth, honor, ideological pressure, the authors and signatories, criticism.*

Добре відомо, що Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України на здобуття Національної премії України ім. Т. Шевченка в галузі літератури і мистецтва 2016 року висунув кандидатуру проф. Гарвардського університету Дж. Грабовича, що викликало не просто рішучий спротив та осуд такої позиції співробітників поважної академічної установи, а й критику самого номінанта. Ті, хто не погоджується з такою критикою, звернулися до Президента України та української громадськості з названим вище листом. Нічого в цьому не було б дивного, коли б лист той був чесним і не вводив в оману Президента та громадськість України.

Відтак почнемо все з початку. Захищати честь – значить дошукуватись істини, відкривати і доносити її людям. Що ж роблять у цьому разі член-кореспондент НАН України Т. Гундорова, проф. В. Чернецький, редактор видаваного Дж. Грабовичем журналу “Критика” О. Коцюба, президент Українського центру Міжнародного ПЕН-клубу М. Рябчук та інші понад 300 підписантів з різних країн світу? Звернемося до тексту самого листа.

1. Свою позицію його автори та підписанти пояснюють необхідністю “висловити крайню стурбованість тими явищами ідеологічного тиску, які супроводжують висунення претендентів на здобуття Національної премії України ім. Т. Шевченка”, а також потребою закликати Президента України “до глибокої реформи” цієї премії та відновлення довіри до неї “як інструменту відзначення досягнень в українській культурі, науці та мистецтві” (Чернецький, Гундорова 2015).

Було б це благородним прагненням, коли б воно було чесним та аргументованим і таким подавалося Президентові та громадськості України. Звідки взяли автори та підписанти листа, що на претендентів на здобуття премії чинять “ідеологічний тиск”? Метою такого формулювання є глибинний його підтекст, завдання якого створити враження про опонентів як абсолютно некомпетентних, засліплених якоюсь упередженістю, які у всьому диктують свою волю і нав’язують її іншим, адже всі номінанти їх нібито не влаштовують, відтак на них чинять “ідеологічний тиск”. Звідки це взято? Чому в такому разі в листі не названо бодай кількох імен та прізвищ тих, хто чинить цей “ідеологічний тиск”, не подано бодай кількох його прикладів. Далі ж йдеться про кандидатуру Дж. Грабовича як нібито один з багатьох таких прикладів, хоча

насправді в дискусіях навколо цієї проблеми лише Дж. Грабович піддавався критиці. Продумано і тонко обдурюють у нас Президента! Але ж обмін думками, вмотивована критика в жодному разі не є тиском. Це – норма демократичного суспільства, за яку й ратують Т. Гундорова, В. Чернецький. О. Коцюба, М. Рябчук та їх однодумці чи то просто ошукані колеги, але одразу нехтують нею, коли така критика стосується їх і залишають право критикувати інших лише за собою, зовсім не вважаючи це “ідеологічним тиском”.

2. У листі пропонується “відновити довіру” до премії. Знову ж таки: а коли і ким вона втрачена? Дж. Грабовичем, Т. Гундоровою, В. Чернецьким, О. Коцюбою, М. Рябчуком? Тоді, коли їх опоненти висловили свої думки з приводу “захисту ними честі” Дж. Грабовича? То ж до чого вони зобов'язують Президента своїм “Відкритим листом...”?

3. “Українське суспільство, яке на Майдані боролось за гідність та за цінності свободи демократичного суспільства заслуговує на Національну премію, що відповідає найвищим світовим стандартам” (Чернецький, Гундорова 2015), – читаємо в листі.

Щось тут зовсім незрозуміло: ніколи такого не чув, щоб ціле суспільство не було гідне Національної премії, та ще й тоді, коли воно боролось “за гідність та за цінності свободи”, лише тому, що Т. Гундоровій та підписантам щось не сподобалось. Коли ж це стосується особи Дж. Грабовича, то Т. Гундорова разом зі своїми однодумцями мали б інформувати Президента та громадськість України як, де, коли, за кого і за що Дж. Грабович “боровся на Майдані”, чому для Майдану Т. Шевченко – Духовний гетьман України, а для “борця за гідність та за цінності свободи” Дж. Грабовича – ‘шаман’, ‘космополіт’, ‘міфотворець’, ‘гомосексуаліст’, ‘байстрюк’ (та ще й від двох чоловіків одразу. Ось яке маємо “наукове відкриття” проф. Гарвардського університету!). Але понад 300 ревних захисників честі Дж. Грабовича з усього світу про це воліють не інформувати Президента та громадськість. Тож що це за така ‘честь’? Що це за істина? Що це за позиція?

Дж. Грабович, як стверджують Т. Гундорова, В. Чернецький, О. Коцюба, М. Рябчук та їх однодумці, “робить неоціненний вклад у дослідження української літератури та культури на найвищому світовому рівні” (Чернецький, Гундорова 2015). Про один з них йшлося вище. Звернемося й до оцінок інших “неоцінених вкладів” гарвардського професора вітчизняними літературознавцями, письменниками.

*П. Іванишин*: “Спіраючись на досвід М. Еліаде та К.-Г. Юнга, американський дослідник розглядає два можливі способи аналізу Шевченкового “міфу”: 1) через аналіз “символічних значень” і 2) через аналіз “реально існуючих структур і різноманітних динамічних зв'язків даного міфу” (Іванишин 2001, 27). Звідси і завдання – “...не оглянути окремі дерева, а накреслити карту символічного лісу” (Іванишин 2001, 27) – набуває розмитого-нереального характеру, оскільки дослідник береться за створення ‘карти міфу’ Шевченка. Того міфу, який так і не отримав належної інтерпретації в Г. Грабовича. Міфу, “розуміння якого було штучно екстрапольоване із зовсім іншої автономної культурної сфери – структуральної етнології – у вигляді методологічної бази для літературознавчого (!) дослідження. Саме ця груба наукова помилка, значною

мірою, і зумовила багато інших в роботі американського професора” (Іванишин 2001, 27–28).

*Ю. Мушкетик:* “Він фахово слабкий. Він десь обіперся на модерн, на постмодерн, в якому він сам не дуже тямиться... Не можу стерпіти те, як він пише про Шевченка, генія нашого, прозірливця. Він баламутно приписує йому всілякі гидоти, принижуючи і Шевченка, і саму націю, і те, за що він боровся, і те, за що ми сьогодні боремося” (Щур 2015).

Цілком зрозуміло, чому автори та підписанти (їх, нагадаємо, понад 300) “Відкритого листа...” безсовісно спекулюють ім’ям Президента П. Порошенка та громадськості: спростувати таких думок і висновків не можуть, а доносити їх Президентіві та громадськості для них не вигідно, адже це було б самокомпрометацією. Відтак обрали іншу позицію – позицію замовчування, ошуканства і спекуляцій. Так, мовляв, краще захищати ‘честь’ Дж. Грабовича перед Президентом і тією ж само громадськістю України і світу.

5. В листі також читаємо, що Дж. Грабович – “один з найвпливовіших борців за поширення методів неупередженої та зваженої раціональної дискусії щодо всіх складних питань української історії та культури від давнини до сучасності”, глибокі інноваційні праці якого “привертають до українських питань і молодих, і досвідчених науковців з усього світу” (Чернецький, Гундорова 2015). Чи й справді це так? Чи таки правду намагаються донести Президентіві та громадськості в цьому листі? Маємо визнати – доля правди тут таки є. Ось, наприклад, до чого він привернув увагу молодій дослідниці зі Львова О. Галети. Удавшись до надуманої полеміки про ‘жіночу літературу’, ‘жіноче письмо’, наслідуючи модерні принципи Грабовичевого літературознавства, у монографії “Від антології до онтології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця ХІХ – поч. ХХІ століття” (2015), вона доходить дуже туманних висновків про особливості зображення тіла в літературі, коли говорить, що “тіло не передається на письмі” і тут же сама собі заперечує: “Опис перетворюється на «друге тіло», яке щільно й густо покриває перше, але з ним не зростається” (Галета 2015, 398). То як може те, що “не передається на письмі” у тому ж таки письмі “перетворюватися” на “друге тіло” та ще щільно й густо покривати перше, але з ним не зростається. Зрозуміло, що дослідниця хотіла сказати про різницю між реальним тілом і художнім образом, але, вдаючись до словесної еквілібристики, не змогла оформити свою думку чітко і ясно, хоча за того, як і Дж. Грабович, створює видимість науковості. Прикро, що такі та їм подібні хиби в роботі не поодинокі. Неабиякого впливу Дж. Грабовича зазнала й сама Т. Гундорова, представник “досвідчених науковців”, адже цілком серйозно постать І. Франка потрактовує як масона, горезвісну Верку Сердючку як “вкорінений в українське життя материнський культ”, а роман Ліни Костенко “Маруся Чурай” як “романтизований кітч” (‘кітч’ – *мазня, халтура*. – О.В.), “хворий на героїзм”, гідно доповнивши тим самим ряд таких визначень свого вчителя відносно Т. Шевченка, як ‘гомосексуаліст’, ‘шаман’, ‘міфотворець’, ‘космополіт’ і т. д. Все це продумано-підступне, досить вміло нав’язується аж... Президентіві та громадськості (знай наших!) як “неоціненний вклад у дослідження української культури на найвищому світовому рівні”, як “”благодійний” вплив на “молодих і досвідчених науковців з усього світу”, як

посередництво “між західною та українською наукою” (Чернецький, Гундорова 2015).

6. Автори та підписанти “Відкритого листа...” цілком серйозно переконують Президента та громадськість у тому, що представники правих і праворадикальних рухів та науковці з сумнівною або скомпрометованою репутацією “вдаються до методів дискредитації та знищення опонента, добре знайомих нам з советських часів” (Чернецький, Гундорова 2015), що вони не читали праць Дж. Грабовича і не знають його особистості, а просто займаються зведенням на нього наклепів.

Тоді нехай Президент прочитає й ось цей відгук на інтерв'ю з Дж. Грабовичем “Ми є свідками боротьби із рецидивами советчини”, дане ним Інтернет-виданню “Українська правда” 11.01.2016: “*Ольжич*. Газета “Критика”, головним редактором якої є Г. Грабович, постійно друкувала статті головного ідеолога закарпатського русинства П.Р. Магочія. Остання така стаття з'явилася уже в 2014 р. – більшого цинізму не можливо уявити. Постійні статті в цьому грантожерному виданні присвячені темі “антисемітських злочинів ОУН-УПА” (Терен 2016), хоча жодного документа так і не спромоглися надати. Постійне копірвання в брудній білизні в його працях, в яких він аналізує життя і творчість Т. Шевченка (знову ж таки результати того копірвання абсолютно надумані і бездоказові, провокативні, блюзнірські, а з них так нахабно виводяться мотиви творчості Кобзаря. – О.В.). Хоче весь час показати себе ‘метром’ і поставити на місце недолугих українців. Ті особи, що підтримали цього пана, уже вишикувалися за фулбрайтівськими та іншими грантами – може щось і перепаде з панського столу” (Терен 2016). Відтак і від самого Дж. Грабовича, який всі переклади Т. Шевченка англійською мовою вважає поганими, з якими, на його думку, “носяться”, тому він взявся, як сам говорить, дати їх “кращі” зразки, потрібно чекати нових спотворень і насаджування їх англломовному читачеві. Та добре, що є інші переклади і переклади Дж. Грабовича у такому разі можуть стати яскравим прикладом його підступності, стати його самохарактеристикою з іншого, небажаного для нього самого, боку. Чи то ось покликання І.Фаріон на публікації Дж. Грабовича в “Критиці” та інші його праці, які вона наводить для того, щоб люди самі все зрозуміли і розсудили:

*“чи критика цих поглядів і оцінок є «дифамацією»...твердження, ніби Шевченко вболівав за національну державу, ніби йому було властиве так зване державництво, – в корені помилкове” (Грабович 1998, 155).*

*“...Шевченко далекий від ідеї національної держави, він заперечує її морально-екзистенціальну цінність” (Грабович 1998, 156).*

*“Ще більш сумнівною, навіть потенційно фатальною виявилася спадщина міфологічного мислення, прищеплена Шевченком до душ майбутніх поколінь поетових співвітчизників” (Грабович 1988, 185).*

*“Існує чимало розгорнутих і різною мірою патетичних коментарів про центральне місце жінки в Шевченковій творчості, передусім у плані самоотождошення. Ми перебуваємо нині лише на попередній стадії аналізу, але треба зазначити, що з погляду психоаналітичної теорії таке отождошення з жінкою часто вказує на гомосексуальну орієнтацію. В Шевченка це підтверджується низкою інших закономірностей і чинників. Очевидно, потрібне*

подальше текстуальне та біографічне дослідження, зосереджене на ролі та призначенні цієї орієнтації у цілісній творчій особистості Шевченка” (Грабович 2000, 37).

“Заперечення, ствердження й подальше заперечення, суперечність і самосуперечність визначають суть його [Шевченка] дискурсу. Не предмет, позиція або віра, а сукупність реакцій на них, силове поле. Відтак Шевченко постає навдивовиж сучасним поетом, що виражає відчуття випадковості існування і його абсурдності...” (Грабович 2000, 69).

“...чи не варто, бодай на якийсь час, а може, і взагалі, припинити викладання літератури в школах?” (Грабович 2001, 15).

“...наука має такий стосунок до академії, тобто НАНУ (чи навпаки, НАНУ до науки – знає нагадує, що йдеться передусім про гуманітарну науку), як реформи мають до маразму (і навпаки)” (Грабович 2006, 4).

Невже цей, справді такий маразм, поділяють Т. Гундорова, М. Жулинський, І. Дзюба? Сказано ж це про них, про установу, в якій вони працюють!

Знову нагадаємо тут і монографію П. Іванишина “Вульгарний «неоміфологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка” (2001), цілком присвячену аналізу писань Дж. Грабовича та його послідовників.

Невже член-кореспондент НАН України Т. Гундорова не знає, що написати монографію, не читаючи першоджерел, неможливо? Знає, і добре знає. Відтак легко могла б спростувати “звинувачення” І. Фаріон та П. Іванишина, взявши до рук названі вище видання і показавши, що, скажімо, не лише у числі часопису “Критика” за червень 2006 року, а й у інших числах немає наведених опонентом рядків, що в “Критиці” за грудень 2001 року Дж. Грабович не рекомендував припинити викладання української літератури в школі, що це він пропонував урядові, скажімо, Ізраїлю відносно єврейської літератури. Але вона цього свідомо не робить, адже добре знає, що там таке написано, що П. Іванишин, перше, ніж писати названу монографію, добре простудіював праці Дж. Грабовича, О. Забужко, Л. Плюща, Л. Рудницького, Ю. Луцького та багатьох інших вітчизняних і зарубіжних вчених і засвідчив значно ширший науковий кругозір та ґрунтовнішу наукову підготовку, аніж його опонент. Тому вона пропонує Президентові та громадськості сприймати все сказане нею “на віру”, що не просто ніяк не подобає, а зовсім несумісне зі статусом члена-кореспондента НАН України.

Цікава і така деталь. Десь років 35 тому в розмові зі мною під час роботи франкознавчого наукового форуму у Львові Дж. Грабович, прагнучи піймати у своє сільце, переконував мене, тоді ще молодого науковця, в тому, що досліджувати українську народну творчість, проблеми національної самобутності української літератури неперспективно, і в Європі та світі такі дослідження вже давно вважають відсталими, позбавленими будь-якого наукового інтересу і наукової значимості. До цієї розмови я ще справді не читав його праць і сприймав як “метра” американської і світової науки. Мене прикро вразила така підступна порада “метра”, усе моє ество противилося їй, адже з усього способу свого життя я виніс розуміння того, що кобзарство, думовий епос, українська народна пісня – то душа нашого народу, вияв його поетичного генію, визнаного у всьому світі, а тут раптом така “дружня” порада. Правда, я її

недослухався і всю свою наукову роботу зосередив на дослідженні саме цих проблем. Видав чотири монографії, два збірники, захистив докторську дисертацію на цю тему. Цілком можливо, що саме тому Т. Гундорова віднесла й мене до отих, не названих поіменно, науковців “сумнівної” репутації. У цьогорічній дискусії навколо висунення кандидатури Дж. Грабовича я нагадав про цей епізод. Однак, О. Коцюба, який не був між нас під час тієї розмови, назвав це вигадкою, але моїх аргументів йому у відповідь не спростував і замовк. Тож, нехай не хвилюються Т. Гундорова, М. Рябчук, О. Коцюба, що ми не читали праць Дж. Грабовича і не знаємо його особистості. Хто ж тоді, як не вони самі вдаються “до методів дискредитації та знищення опонента, добре знайомих нам з советських часів”, до “більшовицько-комсомольського і політруцько-донощицького” (додамо тут – і кагебістського) світу і тодішньої, і, як говорить Дж. Грабович у своєму інтерв'ю “Ми є свідками боротьби із рецидивами советчини” в “Українській правді”, сучасної Росії, сам послідовно працюючи на те минуле й сучасне. Дію тих методів, тих доносів і того світу Росії за советських часів, а сьогодні на Донбасі, ми щоразу відчували і відчуваемо на собі і зовсім не в затишних кабінетах Гарвардського університету, отож аж ніяк не потребуємо такого заступництва” знахабнілого американського професора. Про те, як він сам керується цими принципами, докладаючи усіх зусиль, щоб помститися молодим, непокірним йому українським дослідникам, можна дізнатися з книги П. Іванишина “Агон, або перипетії одного захисту” в Інтернет-бібліотеці “Український центр”, що також замовчує і учасниця тієї помсти Т. Гундорова.

7. Підносячи Президентові та громадськості спотворену інформацію, шанувальники та послідовники Дж. Грабовича називають його “відданим другом демократичної України”, закликають “усіх людей честі” приєднатися до них “і рішуче засудити” напади на свого кумира “як неприпустимі та руйнівні для українського суспільства, що прагне демократизації та звільнення від минулого тоталітарного спадку” (Чернецький, Гундорова 2015). Ось як! І не інакше! Виходить, що насаджування Дж. Грабовичем отієї гидоти, про яку говорить Ю. Мушкетик, зокрема уявлень про Т. Шевченка як гомосексуаліста, шамана, космополіта, антиукраїнські публікації П. Магочі на сторінках “Критики”, рекомендації не вивчати українську літературу в школі, за якими – мільйони учителів української мови та літератури мають залишитися без роботи, а університетські кафедри української літератури та відповідні відділи Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, аспірантура та докторантура з відповідних спеціальностей – розформовані й закриті, адже для чого тоді готувати викладацькі та наукові кадри, коли українську літературу не потрібно вивчати і т.д., і т.п., не є руйнівними для українського суспільства, а є найвищим критерієм “відданості” Дж. Грабовича Україні, найпереконливішою підставою для висунення його кандидатури на здобуття Національної премії ім. Т. Шевченка, її реформування під ці вимоги Дж. Грабовича, Т. Гундорової, М. Рябчука та їм подібних, нібито від того реформування залежить поява високохудожніх та ідейно виважених творів українських письменників, композиторів, художників, митців сцени, праць учених-гуманітаріїв. Коли б і справді усе це було зі спадку більшовицько-комсомольського, політруцько-

кагебістського минулого, то такі випадки проти суспільства в тому минулому розцінювалися б як підривна діяльність закордонних спецслужб, а ви, панове, у тому числі акад. М. Жулинський та усі ті, хто підтримав висунення кандидатури Дж. Грабовича на здобуття Шевченківської премії, уже давно були б одні звільненими зі своїх посад і посадженими за ґрати, а інші – видворені за межі України. Отож дякуйте, що живете в демократичній країні і знайте, що Президента можете обдурити, громадськості – ні! Знайте і “Схаменіться, будьте люди, бо лихо вам буде...”. Певне, це застереження Т. Шевченка й стане найкращим підсумком сказаного вище.

Галета, Олена (2015). *Від антології до отнології: антологія як спосіб репрезентації української літератури кінця XIX – початку XX століття*. Смолоскип. Київ.

Грабович, Г. (2001). *Літературне історіописання та його контексти* // Критика, 2001, грудень.

Грабович, Г.(2006). *Наука. Академія. Реформи. Маразм* // Критика, 2006, червень.

Грабович, Г. (1998). *Поет як міфотворець. Семантика символів у творчості Тараса Шевченка*. Критика. Київ.

Грабович, Г. (2000). *Шевченко, якого не знаємо*. Критика. Київ.

Іванишин, Петро. (2015). *Агон, або перипетії одного захисту*. Посвіт. Дрогобич.

Іванишин, Петро. (2001). *Вульгарний “неоміфлогізм”: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка*. Видавнича фірма “Відродження”. Дрогобич.

Терен, Тетяна. (2016). *Грабович Джордж: Ми є свідками боротьби із рецидивами совєтччини* // Українська правда. 10.01.2016. Електронний ресурс.

Режим доступу: [http://life.pravda.com.ua/culture/2016/01/11/206212/view\\_comments/](http://life.pravda.com.ua/culture/2016/01/11/206212/view_comments/)

Чернецький, Віталій, Гундорова, Тамара та ін. (2015), *Відкритий лист на захист Григорія Грабовича і за реформування Національної премії України ім. Т. Шевченка*.

Електронний ресурс. Режим доступу: <http://krytyka.com/ua/articles/vidkrytyy-lyst-na-zakhyst-chesti-hryhoriya-hrabovycha-i-za-reformuvannya-natsionalnoyi-0>.

Щур, Марія. (2015). *Шевченківська премія для Грабовича: традиція проти модерну*. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.radiosvoboda.org/a/27449520.html>.



## СТРУКТУРНА ДОМІНАНТА МІФОПОЕТИКИ РОМАНУ АЛЛИ РОГАШКО “ОСІННЄ РОНДО МІСЯЧНОЇ НОЧІ”

*Андрій Гурдуз*  
(Україна)

*Уперше проаналізовано міфопоетику роману Алли Рогашко “Осіннє Рондо місячної ночі”. З’ясовано аспекти традиції й новаторства міфопоетичних рішень письменниці в контексті парадигми жіночого містичного любовного роману України початку XXI ст. Показано структурний принцип як домінуючий у формуванні містичності роману і зумовлений ‘заявленою’ жанровою специфікацією (рондо). Доведено ключову роль у тексті ряду міфологем.*

*Ключові слова: міфопоетика, структурна домінанта, рондо, повторення, параболізм.*

## STRUCTURAL DOMINANT OF THE MYTHOPOETICS OF THE NOVEL “THE AUTUMN RONDO OF THE MOONLIT NIGHT” BY ALLA ROHAŠKO *Andriy Hurduz*

*The mythopoeitics of the novel “The Autumn Rondo of the Lunar Night” by Alla Rohaško has been analysed for the first time. The aspects of the tradition and innovation of the author’s mythopoeitic decisions are revealed in the context of the paradigm of the woman mystic love novel in Ukraine of the beginning of the XXI century. There has been shown the structural principle as a dominant one in the forming of the mystic atmosphere of this novel and being given by the ‘announced’ genre specification (rondo). The key role of several mythologems in the text has been proved.*

*Key words: mythopoeitics, structural dominant, rondo, repetition, parabola in the text.*

Аналіз сучасного літературознавчого і культурологічного дискурсу дозволяє говорити про впевнене домінування в ньому міфопоетичного акценту. Підвищений інтерес епохи до міфу й міфотворчості в усіх галузях людської діяльності при цьому відзеркалюється вповні, хоча часом стимулює в окремих дослідників дещо штучний пошук міфопоетичного в довільно обраному фактичному матеріалі. Помітні такі випадки і в українському літературознавстві, де проблема (національної) міфотворчості стоїть вельми гостро.

Ключовою причиною середнього рівня значної частини прикладних вітчизняних розвідок із міфопоетики, виданих у кінці XX – початку XXI сс., залишається мінімальна розробленість теоретичного аспекту цієї сфери. При цьому якщо аналіз різноаспектних варіацій художнього переосмислення корпусу класичної міфології триває зі змінним успіхом, забезпечуючи швидше акумулятивну функцію для майбутніх компаративних студій, то дотичні до проблеми авторської міфології розвідки нині продуктивно майже не розробляються (потужним поштовхом до вивчення проблеми стала свого часу полеміка про міфотворчість Т. Шевченка). Іншими словами, досягнення

мистецького тяжіння до ‘джойсівської’ моделі міфотворчості аналізується інтенсивніше і технічно простіше, ніж вивчення схильності письменника до моделі ‘кафкіанської’ (ці дві моделі називає Д. Наливайко (Наливайко 1980, 178; 181)).

Фактори відсутності спроб узгодити колізію теоретичного інструментарію, пов’язаного з інсталяцією міфоелементів у художній текст; неуточнення більшістю сучасних вітчизняних учених тих теоретичних координат, згідно з якими будуються їхні роботи щодо відповідної практичної проєкції або ж прийняття ними за основу без належного обґрунтування тих чи інших концепцій; парадокси у власному осмисленні теоретичного матеріалу (О. Кобзар (Кобзар 2010, 137)); відчутна адаптація аналізованого матеріалу під обрану методологію (наприклад, О. Гольник (Гольник 2013, 12–13; 15–16)); ‘забування’ вказувати чуже авторство теоретичних розробок, використовуваних у власних публікаціях (прикметні ‘запозичення’ в розвідці М. Зуєнко (Зуєнко 2012, 22) із праць А. Гурдуза (напр., див.: Гурдуз 2008, 29–30) з часом визнаються авторкою (Зуєнко 2014, 4–5)); формування на базі некоректних (і / чи нефахових) положень праць деяких попередників власних досліджень (зокрема, Л. Хавкіною (Хавкіна 2010, 20–21; 32; 57) – проблема має міждисциплінарний характер) вносять специфічний акцент у результати таких студій, що останні – як прогнозовано дискусійні – можуть потребувати додаткової верифікації. Адекватність і органічність світовим критеріям теоретичних координат міфопоетики, з іншого боку, формує відповідне поле вивчення, значно ширше, ніж воно уявляється окремим дослідникам (наприклад, І. Костюк (Костюк 2014)). Крім того, кластери відповідного художнього масиву інтенсивно поповнюються, спостерігаються тенденції його внутрішнього самоосмислення, що також ускладнює процес вивчення й орієнтує дослідників на більшу послідовність праць, злагоженість зусиль, мінімалізацію суб’єктивізму в роботі й ліквідацію тематичних лакун у ній.

З огляду на вищесказане об’єктивний інтерес викликає творчість митців початку ХХІ ст., орієнтованих на жанрово синтетичну прозу, якій властива особлива комбінаторна природа міфопоетичної парадигми. Яскравим прикладом такої прози може слугувати роман Алли Рогашко “Осіннє Рондо місячної ночі” 2010–2011 рр., який, написаний в експериментальному ключі співвідносно з вимогами винесеної в назву музичної форми (рондо), привертає увагу саме структурно-формальним принципом формування в тексті міфопоетичної парадигми. Метою пропонованої розвідки є вперше здійснюване визначення специфіки міфопоетики названого роману. Ключовими завданнями при цьому стають а) виявлення ролі структуротворчих атрибутів рондо в формуванні міфопоетичної атмосфери роману; б) з’ясування особливостей звучання в тексті твору А. Рогашко провідних оказіональних міфологем і в) спроба трактування місця “Осіннього Рондо...” в міфопоетичній типології українського любовного містичного роману початку ХХІ ст.

Текст “Осіннього Рондо місячної ночі” ще не став об’єктом повноцінного літературознавчого аналізу (самотньою виглядає навіть традиційна для Галини Пагутяк емоційна рекомендація (Рогашко 2015, 5–6), тимчасом як заслуговує на детальне літературознавче висвітлення в силу оригінального авторського підходу

до обраної теми. Параболізм сприйняття роману і його різнорівневих складників реалізується шляхом особливого порядку розміщення, повторюваності й видозміни в тексті окремих словосполучень і речень, які набувають потрібний автору символізм і підтекст саме в заданій комбінації. ‘Опорні’ лексеми при цьому стають оказіональними міфологемами тексту, упродовж сюжету функціонуючи як містичні вказівники. Такі первісні ключові міфологеми в романі відповідають чотирьом лексемам-складникам його назви: саме вони виступають маркерами романтичного антуражу подій роману. Осінь – як пора підведення підсумків через повернення в споминах у минуле життя – своє і чуже; рондо – як асоційована з музичним твором специфічно організована форма реалізації змісту через системні й дещо варійовані повторення головної теми та її ситуативних атрибутів; місячна пора – як найінтимніший і найбільш романтичний, пов’язаний з любовними і/чи містичними переживаннями час (Рогашко 2015, 94), а також ніч – як символ таємниці, яку героям потрібно осягнути. Подібний, хоч і менш підкреслений автором ситуативний параболізм набувається в реалістично, на перший погляд, піднесеній картині світу в романі Ольги Слоньовської “Дівчинка на кулі” 2012 р., де названий ефект забезпечується, зокрема, діалогом з однойменним твором Пабло Пікассо.

У творі А. Рогашко історія кохання однієї трагічно загиблої пари (Софії і Степана) химерно віддзеркалюється в житті іншої (Любки і Любомира) як у своїй реінкарнованій версії (Рогашко 2015, 186), чим утверджується незнищенна сила кохання. У своєрідному зачині роману під назвою “Із розмови двох янголів” заявлено оригінальні координати художнього моделювання: трійця Він, Вона та Музика формує вічно повторюване Осіннє Рондо місячної ночі, якому протистойть “якась незвідана химерна сила” (Рогашко 2015, 9). Остання закономірно до традицій масової літератури абстрактної природи (Гребенюк 2010, 297), хоча й з’являється героям роману в вигляді таємничої пані в чорному. Саме в цій частині книги артикульована її провідна тема і вказаний ряд другорядних (атрибутивних для головної теми) мотивів. Поєднання долі двох пов’язаних у часі закоханих пар – зі світів старого і нового Львова – в А. Рогашко художньо обіграно, зокрема, у вигляді химерних пригадувань, дежавю, передчуттів героїв (Рогашко 2015, 84; 191). При цьому часові й просторові атрибути обох історій перегукуються, забезпечуючи впізнаваність і відповідне системне нагадування в тексті, а також містять власну внутрішню логічну схему. Наприклад, зустріч Любки з її милим відбувається весною, а тимчасовий розрив – восени, такий самий символізм витриманий в часі зустрічі й розлуки закоханих часів старого Львова.

Указані численні акцентовані образи й мікрообрази, пов’язані з ними сцени – явлення таємничої жінки в чорному, яка загубилася в часі (Рогашко 2015, 78; 104–105; 137), романтична окриленість героїні (Софії (Рогашко 2015, 18; 44) і Любки (Рогашко 2015, 74)) “бліді квіти” на деревах (Рогашко 2015, 65; 136) і тривожна поведінка ворон (Рогашко 2015, 48; 83–84), схожа на осінь весна (Рогашко 2015, 10; 64–65; 104) тощо – в своїй повторюваності утворюють мережу символічних перегуків, що сприймаються як система містичних знаків, яка орієнтує на тривожний розвиток дії, навіть думку про циклічність і відносність часу, його тяглість і сталість, сприяє ефекту ретардації,

універсалізації й масштабуванню зображуваних подій і, нарешті, дозволяє кваліфікувати роман як різновид міського фентезі з ретро-похилом (у координатах популярного в українській літературі межі ХХ–ХХІ сс. ‘львівського’ тексту).

Багатозначність метафор також сприяє стереоскопічності сприйняття твору. Важливий, приміром, у романі асоціативний комплекс води. Як плин часу і пам’яті піднесене назване перевтілення історії першої пари закоханих у життя другої; трагедія загибелі Софії і Степана сюжетно пов’язана з історичним ‘одяганням’ річки Полтви в камінь – паралельно таким ‘похованням’ у небутті (символічна бездонність води) показане в тексті А. Рогашко недопущення кохання Софії і Степана. Саме з рідиною асоційовані для Степана любовні переживання: “Зустрічі ті були, мов краплі життєдайного еліксиру, яким він напувався...” (Рогашко 2015, 48); Любка наповнюється енергетикою коханого “...мов нектаром, по самі вінця...” (Рогашко 2015, 130); у години ж возз’єднання Любки і Любомира “...ніжність, пристрасть і жага вихлюпнулись зовні солодкою знемогою” (Рогашко 2015, 198) і под.

Як вода, переливається в “Осінньому Рондо...” музика, роль якої – особливо мелодій Ф. Шопена (Рогашко 2015, 176), Л. ван Бетховена – підкреслена в житті персонажів. Постать Ф. Шопена, очевидно, вибрана не випадково: йому належить ряд рондо. Якщо в першій історії роману Софія грає на фортепіано, то в другій – Любомир; “чарівна музика” “...була невід’ємною частиною життя Любомира. (...) Серце уважно слухало її і розуміло. Музика сформувала його світогляд, сприйняття життя. Він міг піднятися над повсякденністю... й доторкнутися душею цього неймовірно прекрасного світу під назвою Музика” (Рогашко 2015, 111–112). У час довгоочікуваного поєднання пари сучасного Львова Любомир грає Любці “Місячну сонату” Л. ван Бетховена (Рогашко 2015, 173), що в контексті подій і атмосфери роману отримує символічний сенс. Більш того, в книзі, побудованій за канонами музичної форми рондо, звучить і “симфонія старого міста” Львова (Рогашко 2015, 87).

Серед повторюваних в аналізованому романі текстових фрагментів особливо вагомі ті, що стосуються провідної тематичної лінії. Так, важливе в контексті сюжету питання “Котра година?” героям роману ставить таємнича жінка в чорному (кількість повторень фрази долає символічне число три), вік якої від часу першої історії до періоду другої відповідно змінюється: якщо Софії являється “висока красива пані років десь за тридцять” (Рогашко 2015, 21) або “старезна бабця в поношеному вицвілому одязі” (Рогашко 2015, 65), то перед Любкою вже тільки “висока старезна бабця років десь так за дев’яносто” (Рогашко 2015, 78) (аналогічно див.: Рогашко 2015, 137). “...Якесь суцільне втілення зла...”, – досить точно характеризує цю постать Любомир (Рогашко 2015, 189). Пов’язані з жінкою в чорному повторювані фрагменти тексту значні за обсягом і змістовно варіативні, що відповідає принципу рондо, вони становлять своєрідний рефрен роману, певно відображаючи й динаміку сюжету.

Доречно пригадати подібну практику в романі Вікторії Гранецької “Мантра-омана” 2011 р., де повторювані точно чи майже дослівно фрагменти (окремі речення та їх групи) численні й системні, розташовані по всьому тексту і

функціонально співвідносні з рефренами в творах пісенного жанру. Завдяки цьому процес читання “Мантри-омани” певно нагадує проказування розчиненого в її тексті набору мантр (мантра відтворюється повторенням із можливими модуляціями), які врешті зливаються в одну умовну ‘мантру’ роману. До слова, з огляду на зв’язок “Мантри-омани” з “Євпраксією” Павла Загребельного систему повторюваних фрагментів у тексті В.Гранецької можна розглядати і як розгорнуту й ускладнену лейтмотивну лінію цього роману-попередника (Гурдуз 2014 Комбінаторна міфопоетика, 143).

Виявлені закономірності творів А.Рогашко і В.Гранецької типологічно подібні (романи писалися фактично одночасно), формальні причини їх появи в художніх текстах однакові – викликані специфікою обраних ‘жанрових’ форм (відповідно рондо і мантри). При цьому комбінаторна міфопоетика твору В.Гранецької доповнена вказаними повторами, тимчасом як для міфопоетики роману А.Рогашко коментовані повтори структуротвірні. Менш очевидна, але наявна подібність аналізованого роману А.Рогашко і до “Зла” Людмили Баграт 2002 р., де окремі текстові повтори також становлять кільцевість композиції і специфічна система містичних знаків робить очікувану трагічну розв’язку (існування ірраціонально орієнтованої символіки в містичній прозі, як і специфічний хронотоп чи швидше ігровий характер містико-фентезійного елемента в ній взагалі можна вважати типовим явищем).

Спостерігаємо в тексті “Осіннього Рондо...” й інші можливі відгуки творів-попередників. Скажімо, нагадує про себе названий роман Л.Баграт “Зло”, в якому героїня Марго так само, як і Любка, знаходить і зустрічається з коханим уві сні й проходить при цьому подібні випробування. Найбільш яскраво сказане ілюструє повторюване в романі А.Рогашко прохання коханого Любки не випускати його руку з її (Рогашко 2015, 76; 149; 170; 198). Не уникає А.Рогашко і такого популярного в українському містичному любовному романі початку ХХІ ст. моменту, як створення (переважно) героїнею мистецького витвору чи написання книги про пережите. В “Осінньому Рондо...” “Степан мріяв написати книгу”, а Любомир напише (Рогашко 2015, 198). Аналогічно героїня “Гонимарника” Дари Корній, Аліна, – художниця, а Магда-Мавка в “Щоденнику Мавки” тієї ж авторки – письменниця (художником є обранець Мавки – Олексій); захоплюється фентезі-малярством Руслана в “Зозулятах зими” Дари Корній і Тали Владимірової, пишуть книгу Сніжана із “Дзеркала єдинорога” Людмили Таран і Євпраксія з “Мантри-омани” В.Гранецької, творить власну історію-казку “фея казок” Марго із “Зла” Л.Баграт і под.

Узагальнюючи сказане, можна стверджувати, однак, що дебютний і художньо успішний роман А.Рогашко “Осіннє Рондо місячної ночі” досить оригінальний, сприймається значною мірою і як літературний експеримент, а його міфопоетичний потенціал розкрито відносно автономно стосовно класичного міфологічного чи авторського міфопоетичного корпусу, і в цьому підхід А.Рогашко ближче до манери Олени Печорної (особливо в “Колах на воді” 2013 р. (Гурдуз 2015)). Також на користь аналізованого твору свідчить увага авторки до техніки написання, власне до слова, побудови тексту, що, на жаль, далеко не завжди характерно для сучасної української прози. Міфопоетична система “Осіннього Рондо...” в своїй основі відповідає мозаїчному

типу (Гурдуз 2008, 27–28) і принципово відрізняється від аналогічних систем переважної більшості любовних містично-фентезійних романів України кінця ХХ – початку ХХІ ст., в основі яких лежить комбінаторна (лінійно-мозаїчна) модель (Гурдуз 2014 Комбінаторна міфопоетика, 139–140) і ставка переважно зроблена на нехитрий, “формульний” і популярний, частіше багато в чому запозичений із західноєвропейських і північноамериканських зразків сюжет (Гурдуз 2014 а), 65). Серед типових творів названої групи можна назвати “Мантру-оману” В. Гранецької, численні романи Дари Корній та ін. (Гурдуз 2014-б), 62).

І хоча комбінаторна міфопоетична система твору формально складніша, більш технічна, вона є варіантом ‘джойсівської’ моделі міфотворчості, що остання як абсолютно органічна стандартам масового – “формульного” – мистецтва нині стала чи не цілком домінантною в Україні. Переобтяження літературно-мистецького процесу такими зразками сприймається критикою з відомих причин прихильно і відповідно дещо деформує уявлення про просування пошуків національної міфотворчості вперед, оскільки інтенсивність процесу гарантується швидше ‘кафкіанською’ моделлю міфотворчості, а така в українській літературі (і, наприклад, у білоруській) початку ХХІ ст. незначна. У результаті національна літературно-мистецька система на шляху міфопоетичних пошуків переживає кризу не тільки через складність руху в бік ‘кафкіанської’ моделі, але й через штучну ставку на домінантну в світі ‘джойсівську’ модель, яка, в свою чергу, значно вичерпана і демонструє ознаки кризи (Гурдуз 2016, 48–49).

Проблеми конкретизації й узгодження ключових методологічних координат для забезпечення достовірності й недвозначності результатів міфопоетичних студій на шляху інтенсифікації вивчення окресленої сфери – з одного боку, а також глибоке осягнення в компаративному ключі творів новітніх національних письменників – з іншого, безумовно, є пріоритетними в українському літературознавстві початку ХХІ ст. Романи Алли Рогашко при цьому становлять особливий інтерес, зокрема, в сенсі прогресу її роботи над художнім словом (до речі, в наступному творі авторки “Крізь безодню до світла” риторика дещо змінюється), тому подальше опрацювання її прози вважаємо доцільним і перспективним.

Гольник, О. (2013). *Міф у художньому світі Євгена Маланюка*. Імекс-ЛІТД. Кіровоград.

Гребенюк, Т. (2010). *Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція* : моногр. Просвіта. Запоріжжя.

Гурдуз, А. І. (2014). *Комбінаторна міфопоетика роману Вікторії Гранецької “Мантра-омана”*. *Studia methodologica*. Наук.-ред. відділ Тернопіл. нац. пед. ун-ту ім. В. Гнатюка. Вип. 38. С. 138–144.

Гурдуз, А. І. (2015). *Концепт води в романі Олени Печорної “Кола на воді”*. Наукові праці Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки. Вип. 39. С. 72–75.

Гурдуз, А. І. (2014) а). *Міжкультурний діалог як проблема українського фентезі ХХІ століття*. Науковий вісник Миколаївського державного

університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). Вип. 4.14 (111). С. 63–69.

Гурдуз, А. І. (2014) б). *Міфопоетика 'жіночого' містичного любовного роману першого десятиліття ХХІ століття в Україні*. Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Філологічні науки (літературознавство). Вип. 4.13 (104). С. 61–68.

Гурдуз, А. (2008). *Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській 'прозі про землю' кінця ХІХ – першій третині ХХ ст.*: моногр. Вид-во Миколаїв. держ. гуманіт. ун-ту ім. Петра Могили. Миколаїв.

Гурдуз, А. І. (2016). *Трансформації франкентейніани початку ХХІ століття: фентезійний акцент*. Літератури світу: поетика, ментальність і духовність: зб. наук. пр. ДВНЗ “Криворізький національний університет”. Вип. 7. С. 42–51.

Зуєнко, М. (2014). *Категорія “міфопоетика” в сучасному літературознавстві*. Філологічні науки : зб. наук. пр. Полтав. нац. пед. ун-ту імені В. Г. Короленка. Вип. 18. С. 3–9.

Зуєнко, М. (2012). *Проблеми міфопоетичного аналізу ліричного твору*. Філологічні науки : зб. наук. пр. Полтав. нац. пед. ун-ту імені В. Г. Короленка. Вип. 10. С. 21–23.

Кобзар, О. І. (2010). *Міфопоетика як предмет і метод літературознавчого дослідження*. Наукові записки Національного університету “Острозька академія”. Сер.: Філологічна. Вип. 15. С. 131–139.

Костюк, І. (2014). *Міфопоетика творів Тараса Шевченка в науковому дискурсі*. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 25. С. 111–125.

Наливайко, Д. С. (1980). *Міфологія і сучасна література*. Всесвіт. № 2 (стаття І). С. 170–182.

Рогашко, А. (2015). *Осіннє Рондо місячної ночі*. Книжковий клуб “Клуб сімейного дозвілля”. Харків.

Хавкіна, Л. (2010). *Сучасний український рекламний міф*. Харків. іст.-філол. т-во. Харків.

## АНТИВОЄННИЙ РОМАННИЙ ДИСКУРС Е. М. РЕМАРКА Й О. ГОНЧАРА

*Катерина Гурдуз*  
(Україна)

*У статті здійснено порівняльне дослідження антивоєнної романістики Еріха Марії Ремарка й Олеся Гончара (на матеріалі творів “На Західному фронті без змін”, “Людина і зброя”, “Циклон”). З’ясовано типологічні особливості поетикальних парадигм Ремарка і Гончара, окреслено національно-мистецькі феномени української та німецької прози ХХ ст. на матеріалі творчості зазначених письменників.*

*Ключові слова: антивоєнний роман, поетикальна парадигма, батальні описи, натуралізм, ретроспекція.*

### ANTIWAR NOVEL DISCOURSE BY E. M. REMARK AND O. HONČAR

*Kateryna Hurduz*

*The article provides the comparative investigation of the antiwar novels by Erich Maria Remark and Oles Hončar (on the material of the works “On the Western Front without Changes”, “Man and Arm”, “Cyclone”). Typological peculiarities of the Remark’s and Hončar’s poetical paradigms are clarified, the national-artistic phenomena of the Ukrainian and Germany prose of the XX ct. have been covered up, based on these authors’ works.*

*Key words: antiwar novel, poetical paradigme, battle descriptions, naturalism, retrospection.*

Творчість обох письменників – Олеся Терентійовича Гончара й Еріха Марії Ремарка досліджена досить глибоко. Однак у сучасних умовах вона знову актуалізується і потребує нового прочитання.

У процесі свого розвитку світове суспільство дедалі частіше опиняється у складних, загрозливих ситуаціях, які увиразнюють проблеми самозбереження людства. Прикметним є те, що всі вони – технічні, економічні, політичні – фокусуються в цивілізаційно-культурному, духовному полі, на теренах якого усвідомлюється екзистенція буття, осмислюються такі феномени, як життя і смерть, мир і війна, добро і зло, милосердя і жорстокість, любов і ненависть тощо. Мистецтво, зокрема художнє слово, є однією з форм цього осмислення й усвідомлення.

Цим пояснюється посилення уваги до спадщини класиків світової літератури наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., її нове прочитання як у діахронічному, так і синхронічному аспектах, помітне поживлення компаративістських студій, спрямованих на пошуки спільного й відмінного у філософсько-художньому відображенні загальнолюдських проблем і цінностей письменниками різних національностей.

У колі таких проблем – одвічна антиномія ‘мир/війна’, широко репрезентована в усіх літературах світу, зокрема в українській. Дослідники стверджують необхідність сучасного, базованого на ще донедавна



нетрадиційному для українського літературознавства компаративному підході до аналізу художніх текстів, присвячених темам війни і миру, для того, щоб поглибити рецептивний імунітет читача від насилля, знецінення людського життя та інших духовних втрат.

В означеному контексті антивоєнні романи письменників-гуманістів Олесь Гончара й Еріха Марії Ремарка залишаються недостатньо освоєним художнім простором, незважаючи на те, що творчість обох прозаїків ніколи не була обділена увагою ні шанувальників, ні критиків. Проза О. Гончара досліджувалася такими вітчизняними і зарубіжними літературними аналітиками, як О. Бабишкін, В. Галич, М. Гуменний, М. Зобенко, В. Коваль, М. Малиновська, М. Наєнко, А. Погрібний, І. Семенчук, М. Стрельбицький, В. Фашенко, Т. Хом'як; М. Алексеев, Ю. Бондарев, Д. Добрев, В. Жидліцький, П. Кірхнер, Г. Ломідзе, Е. Межелайтіс, В. Оскоцький, М. Петраш-Воган, П. Протич, Г. Шуфлярська та ін. Твори Е. М. Ремарка широко аналізувалися такими представниками світового літературознавства, як А. Антковіак, К. Баркер, Г. Блум, Г. Вагнер, Т. Вестфален, Дж. Голдсміт Гілберт, Н. Гордон, В. Залеський, Д. Затонський, Е. Келлі, С. Книпович, Б. Мурдох, Т. Ніколаєва, Г. Петелін, Р. Самарін, Х. Тімс, Р. А. Фірда, М. Харитонов, Т. фон Шнайдер, Б. Шредер, В. фон Штернбург та ін.

Останнім часом літературно-критичне картографування прозової спадщини О. Гончара й особливо Е. М. Ремарка поглиблюється розвідками щодо їх поетикальних особливостей. Однак можливості цих студій не вичерпані. З огляду на сказане, тема нашого дослідження є актуальною і перспективною.

Керуючись семантикою ключового слова, батальними можна вважати сцени, у яких відображаються воєнні події, баталії (Дубічинський 2006, 50).

Обидва письменники відтворюють вражаючі епізоди фронтового життя. Літературознавці називають їх по-різному – “батальні”, “воєнні сцени”, “батальні картини” (Гуменний 2005, Ткаченко 2003), “батальні описи” (Бугайко 1968, Гуменний 2005).

Батальні сцени в романах Е. М. Ремарка й О. Гончара детерміновано квантитативними і квалітативними показниками.

Кількісні межі воєнних описів у досліджуваних творах дуже широкі, а частота їх уведення до художнього полотна нерівномірна. Обидва письменники використовують лапідарні батальні сцени, причому нерідко подають їх у вигляді різноманітних авторських відступів, подекуди ретро- чи перспективно. Стилі картини баталій виконують функцію контрастності, сприяють загостренню уваги читача на тих чи інших аспектах повістування.

Окремі частини романів надзвичайно насичені сценами баталій. Іноді картини війни охоплюють цілий розділ. Так, наприклад, у Ремарка це IV, VI, IX розділи, у яких розповідається про перебування німецьких солдатів на передовій, їх окопне життя. У Гончара – XVI розділ, у якому студбат потрапляє під обстріл, XXII–XXIV розділи, де описується кривава операція захоплення і знищення мосту в тилу ворога, XXVII розділ – про безстрашну беззбройну піхоту з горючими пляшками, XXVIII розділ, із якого читач довідується про численні поранення студбатівців у бою з танками, XLV розділ, що містить розповідь про захист Дніпрогесу, XLVI розділ – повідомлення про численні

оточення, LIV розділ – історія подвигу Духновича. Використання широких батальних сцен допомагає обом авторам досягти ефекту пролонгованості, акцентувати окремі художні деталі.

Керуючись визначенням М. Гуменного, подані вище сцени можна віднести до власне батальних. Учений подає класифікацію картин війни в аналізованих романах Ремарка і Гончара: “У руслі наших роздумів неабияке значення мають обставинні образи й пейзажі в романах обох митців. Їх умовно можна розділити на три групи: “батальні”, “мирні” і “напівбатальні-напівмирні” (Гуменний 2005, 212).

Так, “мирними” можна назвати епізоди роману “На Західному фронті без змін”, у яких ретроспективно подаються відомості про життя солдатів до війни, навчання в школі тощо. Але у Ремарка вони зустрічаються набагато рідше. Натомість Гончар робить глибокі екскурси в минуле, розповідаючи про навчання майбутніх студбатівців в університеті, їх родини. Показово, що Гончар (на відміну від Ремарка) починає свій твір саме “мирною” сценою. Думаємо, письменник прагнув таким чином відтворити весь драматизм того дня, коли різні міста і села нашої країни облетіла страшна звістка про початок війни.

На відміну від Гончара, Ремарк із перших сторінок за допомогою окремих часово-просторових координат налаштовує читача на подальший топос війни. “Ми стоїмо за дев’ять кілометрів від передової”, – таким реченням розпочинається роман, хоч первинні асоціації виникають ще після ознайомлення з надтекстовими елементами (Ремарк 1986, 34). Тематично-сміслові поле твору увиразнює не лише його назва, а й епіграф: “Книга ця – ані звинувачення, ані сповідь. Це тільки спроба розповісти про покоління людей, що їх занастала війна, навіть як хто з них і не попав під снаряди” (Ремарк 1986, 34). Усі ці композиційні прийоми є своєрідним вступом до подальших описів військових баталій.

До “напівбатальних-напівмирних” можна віднести сцени відпочинку солдатів після боїв і їхньої підготовки до наступних атак, лікування поранених у госпіталях тощо. У Ремарка – ще й відпустку Пауля Боймера і його зустріч зі своєю родиною, оскільки навіть вдома герой не може уникнути розпитувань про фронт, зауважень знайомих про тактичні помилки німецької армії, своїх спогадів про передову. Неможливо забути драматичний епізод готування солдатками вечері під час обстрілу. У Гончара „напівбатальними-напівмирними” є сцени прискореної бойової підготовки студбатівців, ночей оточення, епізод із пораненим Духновичем тощо. Вражає розповідь про те, як дівчата, колишні студентки третього курсу, допомагають копати протитанкові рови, усвідомлюючи, на яку небезпеку наражаються.

Батальні сцени можна класифікувати детальніше, кладучи в основу формально-змістові чинники і виокремлюючи описи обстрілів, атак і бомбардувань, повітряних нальотів, пожеж, перебування солдатів в окопах, порятунку поранених тощо. Окремо можна виділити батальні пейзажі, інтер’єри й екстер’єри, портрети тощо.

Створюючи батальні сцени, Ремарк і Гончар послуговуються широким спектром засобів і прийомів. Підсилити трагізм звучання окремих епізодів романів авторам допомагають різноманітні образи, які за типом асоціювання

можна назвати слуховими, зоровими, дотиковими, запаховими тощо. Використання письменниками різноманітних художніх образів і деталей сприяє створенню реалістичної картини воєнного життя, допомагає читачеві відчутти себе свідком описуваних подій.

Ще однією гранню художньої досконалості Ремарка і Гончара є приклади використання прийому анімалізму, що допомагають загострити драматичні конфлікти роману. Обидва письменники вводять до творів образи поранених або хворих коней. Ремарк показує, як посилюється відчуття безпорадності солдата, що не може врятувати навіть тварину: “Я зроду не чув, як кричать коні, і мені щось не віриться. То стогне весь світ, стогне знівечене ество від дикого, шаленого болю. Ми бліднемо. [...] В одного коня розірвано живіт, і кишки довгими пасмами звисають до землі. Кінь заплутується в них і падає, тоді знову встає. [...] Уже не раз ми бували в бувальцях. Але тепер і ми вмиваємося холодним потом. Хочеться встати й бігти світ за очі, однаково куди, аби тільки не чути більше того крику. А це ж не люди, це тільки коні” (Ремарк 1986, 67–68). У романі “Циклон” Гончар метафоризує образи коней: “Ми лиш коні, не люди. Але і в нас своя, коняча судьба. І смуток свій, і біль. [...] Не лякала нас спека бою. А які з нас віцліли після побоїщ, Дніпро перепливали, відхрюпуючись. Були знову бої і оточення. Коней теж беруть у полон” (Гончар 1988, 433).

Батальні сцени в романах Ремарка і Гончара передають складну гаму почуттів і переживань людини, що потрапила на фронт. Картини воєнного життя виконують також характеротворчу функцію, оскільки саме в надзвичайних ситуаціях баталій духовне знаходить одне із своїх граничних виявлень. Обидва письменники надзвичайно реалістично описують почуття страху, що охоплює солдатів на фронті. Ремарк переконливо доводить читачеві, що саме страх визначав поведінку солдата на фронті. Архетип страху є наскрізним у батальних описах роману “На Західному фронті без змін”. Письменник показує духовне спустошення солдатів, збайдужіння і очерствіння їх сердець: “Якби серед тих, хто наступає, був твій батько, ти, не вагаючись, кинув би гранату і йому в груди!” (Ремарк 1986, 96).

Ремарк і Гончар не просто описують баталії, вони подають складні філософські узагальнення воєнного побуту, розкривають діалектику життя і смерті.

Філософська категорія трагічного, яка реалізується і в романі Ремарка, у Гончара є невід’ємною від іншої – категорії героїчного. Письменник далекий від ідеалізації війни, проте його персонажі переборюють страх і знаходять у собі сили для величких вчинків.

Здатність до героїзму є визначальною рисою характеру багатьох персонажів роману “Людина і зброя”. Показуючи героїзм людини, О. Гончар постає послідовником традиції українського кордоцентризму, що є однією з визначальних особливостей національної ментальності. Ремаркова стильова манера зображення психології людини на війні свідчить про дещо інше розуміння письменником героїзму. Дуже промовистим поясненням цієї думки є його власні слова – 1929 року в одному зі своїх інтерв’ю на запитання “Чи війна все ж викликає людський героїзм?” митець відповів: “Так, певна річ. Але він був

занадто дорого світовою війною куплений. Є також героїзм повсякденного життя” (Remarque 1987, 321).

У діалогії “Людина і зброя” та “Циклон” О. Гончар утверджує віру людини в перемогу життя над смертю, добра над злом: “Але, навіть гинучи, віритимем, що після нас буде інакше, і все це більше не повториться, і щаслива людина, розряджаючи останню бомбу в сонячний День Перемоги, скаже: це був останній кошмар на землі” (Гончар 1988, 318).

Аналіз батальних описів в антивоєнних романах Е.М. Ремарка й О. Гончара дає можливість зробити висновки про самотність прози українського й німецького письменників. Навіть у дослідженому вище поетикальному розрізі яскраво простежуються ознаки літературної неповторності обох авторів. Виконуючи суголосні проблемно-тематичні завдання, митці послуговуються різними прийомами.

Е.М. Ремарк, як відомо, репрезентує своєю творчістю когорту письменників “утраченого покоління”, які, за визначенням дослідників, “у своєму критичному зображенні війни досягнули ідейно-художньої висоти критичного реалізму” (Стеківшев 1969, 45). Показуючи молодь, що пережила війну, письменник правдиво відтворює її песимістичні настрої, крах мрій та ідеалів.

У романах Ремарка, як і в текстах багатьох інших письменників “втраченого покоління” про війну, надзвичайна увага приділена описам нелюдських умов щоденного побуту солдатів. Зображуючи, як вони їдять, сплять, ловлять вошей, ведуть “світські” бесіди в прибиральнях, автор вдався до найтонших подробиць. Саме через такі натуралістичні описи Ремарк неодноразово отримував негативні оцінки як вітчизняних, так і зарубіжних критиків. Але письменник ставив за мету правдиве відображення воєнного життя, тому для нього не існувало заборонених тем і сюжетів. Ремарк не визнає жодних табу. Кожен рядок роману спрямований на розвінчання апології війни.

Відмінність поезики О. Гончара чітко простежується й у натуралістичних описах його антивоєнних романів. Це можна пояснити низкою як індивідуально-психологічних, так і суспільно-історичних закономірностей. Засвоївши мистецькі набутки зображення війни у попередників, митець виробив власний художній почерк. Письменник, який сам пережив одну з найжахливіших трагедій людства, кожним своїм твором відгукується на найбільш актуальні питання доби, тонко передає “наростаючий драматизм сучасного планетарного життя” (Погрібний 1987, 89).

Разом із цим уся творчість О. Гончара позначена лірико-романтичним звучанням. Саме такий стиль художнього мислення, на наш погляд, відповідає одному з головних завдань письменника – зображенню героїчного подвигу рідного народу в боротьбі з фашизмом. Важко не погодитися з висновками спостережень гончарознавців про те, що “провідною у його романі [...] є думка про незнищенність людського в людині” (Погрібний 1987, 75). Самотність митця полягає у тому, що, навіть відтворюючи дух фронтів баталій і наповнюючи художнє полотно романів натуралістичними описами, він лишається передусім ліриком. Здається навіть, що письменник поєднує несполучане. Проте у Гончара, порівняно з Ремарком, такі описи більш емоційні, пристрасні. Вони контрастно відтіняють особливості внутрішнього і

зовнішнього світу людини, якій довелося пережити страхіття війни, і водночас є своєрідним зверненням до читача.

Попри окремі відмінності поетики романів Ремарка і Гончара, можна також виділити їх спільні риси. Важливим у даному сенсі є те, що обох митців поєднує гуманістична спрямованість антивоєнної прози, гнівне засудження війни, різко викривальне зображення її непоправних наслідків. Автори прагнуть до правдивого показу кривавих “буднів” війни, тому не можуть собі дозволити щось приховувати, навіть якщо це найстрашніші картини.

Натуралістичні описи в антивоєнних романах Ремарка і Гончара виконують низку важливих функцій.

Перш за все, створюючи у свідомості читача трагічний образ війни, вони мають пізнавальне значення. Уводячи в тексти натуралістичні малюнки, письменники намагаються якомога точніше передати жакливі умови людського існування на фронті. Отже, натуралістичні описи в романах Ремарка і Гончара виконують гносеологічну функцію.

Об’єктивно змальовуючи дійсність, письменники створюють в уяві читачів надзвичайно реалістичні картини. Нічого не приховуючи і не прикрашаючи, Ремарк і Гончар змушують подумки поринути в атмосферу зображуваного. За допомогою натуралістичних штрихів письменники створюють в уяві читачів цілісну картину воєнних буднів.

Натуралістичні описи виконують також онтологічну функцію. Вони допомагають усвідомити основні закономірності людського буття. Показуючи типові картини фронту, суворі наслідки кривавих військових баталій, письменники підводять читачів до усвідомлення особливостей складної світобудови. Висуваючи на перший план філософські категорії життя й смерті, Ремарк і Гончар нерідко вдаються до широких узагальнень. Ознайомлюючись із численними реалістичними розповідями про щоденні втрати, муки і страждання невиліковно хворих, їхні жакливі рани, що вже ніколи не загояться, читачі усвідомлюють тваринну сутність війни.

У своїх антивоєнних романах письменники досліджують буття взагалі, показують життя не таким, яким воно має бути, не таким, яким вони хочуть його бачити, а саме таким, яким воно є насправді, у всіх його суперечностях. Натуралістичні деталі поглиблюють знання читачів про Всесвіт.

Подаючи описи закривавлених тіл, автори висловлюють думку про абсурдність, безглуздість, ірраціональність війни, що вже забрала й продовжуватиме забирати життя безвинних людей. Згадаємо, наприклад, страшну картину смерті Кеммеріха, що став однією з жертв суворой та нещадной війни.

Гостро реалістичні картини обох письменників не лише несуть певну інформацію, а й показують внутрішній стан героїв, розкриваючи світ їх почуттів та емоцій. Отже, ще однією функцією натуралістичних описів є психологічна.

Персонажі Ремарка, як і інших письменників “утраченого покоління”, перебувають у стані глибокої депресії. Песимістичні настрої пояснюються розчаруванням у військовій ідеології. Герої відчувають нерозв’язні суперечності між суб’єктивним та об’єктивним світом, несумісність своїх уявлень про війну та

страшної реальності. Так розкривається душевна криза, що охопила людину ХХ ст.

Зображуючи типові воєнні будні, Ремарк вдається до прийому оголеного зображення почуттів. Він неодноразово описує почуття страху, що роз'їдає душі солдатів. Це особливо стосується новобранців, які або просто втрачають здоровий глузд під час бойових атак, або б'ються в конвульсіях через нервовий розлад. Натуралістичні картини свідчать про складні механізми людської психіки, розвінчують неправдоподібно-пафосні описи поведінки солдата на фронті у творчості ідеологів війни.

Використовуючи натуралістичні описи, Ремарк і Гончар глибоко розкривають психологію війни. Їх героям, поставленим у найтяжчі умови життя, доводиться пройти всі фронтові випробування. Із безжалісною викривальністю письменники показують криваві місця боїв, хаотично розкидані трупи, розбризканий мозок, що стікає по стінках окопів, вивернуті нутрощі, що порозбухали на сонці тощо. Картини побаченого викликають у героїв смертельне нервово напруження, "...коли здається, що тебе дряпають зазубленим ножом уздовж спинного мозку" (Ремарк 1986, 94). Іноді це притуплює всі почуття солдатів. Тоді вони починають діяти механічно, ними керують лише інстинкти.

Особливість поезики О. Гончара полягає в тому, що, показуючи правдиві картини воєнних жахів, письменник зміг відтворити велич душі нашого солдата, його віру в перемогу і нескореність думки. Натуралістичні описи умов, у яких перебували військовополонені на Холодній Горі, яскраво доводять цю тезу. Навіть коли розум відмовлявся вірити реальності, солдати знаходили в собі сили для міцного спротиву жорсткій дійсності. Подолавши в собі "спазми голоду", "крик шлунка", вони усвідомлювали, що змогли перемогти в собі щось тваринне й лишитися людьми. Натуралістичні описи в романах обох письменників допомагають усвідомити те, який глибокий слід, які кровоточиві рани лишає війна в душах простих людей.

Аналізовані описи виконують експресивну функцію. Вони вражають точністю, шокують читача своєю надмірною відвертістю. Зі скрупульозністю документалістів, холодним чуттям науковців письменники досліджують, відтворюють у художніх полотнах життя в тилу й на фронті.

Натуралістичні описи виконують сюжетотвірну функцію. Із них читач довідується про трагічну загибель багатьох головних героїв і ті зміни, які вона несе для інших, може зробити висновки про втрати персонажів, що лишилися живими.

Слід наголосити також на естетичній, або, якщо точніше, "антиестетичній" функції досліджуваних описів обох прозаїків. Правдиво змальовуючи життя, що через низку натуралістичних деталей постає як складна діалектична система, письменники показують типи естетичних відношень. Контрастно змальовуючи високе і низьке, прекрасне і потворне, автори ведуть читача до розуміння варварської естетики війни. Використовуючи окремі художні знахідки натуралістів, обидва митці розширювали сферу соціально-об'єктивного в літературі при відтворенні подій війни.

Натуралістичні описи в романах мають важливе значення, оскільки, викликаючи певні емоції, переживання, формують естетичну свідомість читачів, їх естетичні почуття, потреби, смаки, норми та ідеали.

Важливо також виокремити аксіологічну функцію досліджуваних описів, оскільки вони сприяють утіленню головної мети Ремарка і Гончара – показу антиприродної, тваринницької суті війни. Натуралістичне зображення трагедії війни дає письменникам можливість утвердити основну цінність людського буття, якою є саме життя.

У цілому, незважаючи на спільні функціональні характеристики, натуралістичні описи в аналізованих романах мають деякі відмінні ознаки, зокрема відрізняються за частотою та місцем вживання. У Гончара вони використовуються лише в зображенні фронтних баталій та їх безпосередніх наслідків. Письменник уводить до тексту натуралістичні деталі розважливо, обачливо. Таким чином, посилюючи контрастність зображеного довоєнного і воєнного життя, вони сприяють поглибленню протиставлення війни й миру. Іншими завданнями керується Ремарк. У його романі натуралістичні деталі супроводжують не лише батальні, а й напівбатальні та мирні описи. Автор не лише не оминає увагою різноманітних фізіологічних процесів людини, а й показує їх як цілком природні сторони людського життя. Письменник свідомо намагався таким чином подати типовий образ життя свого сучасника на фронті, відтворити особливості його світогляду й психічного стану, вдаючись до найдрібніших деталей поведінки, настроїв і почуттів.

Особливістю натуралістичних замальовок Ремарка є їхня безпристрасність. Незважаючи на те, що поряд із названими функціями, досліджувані описи сприяють загостренню драматизму, вони звучать природньо і сприймаються як органічна частина тексту. Навіть найбільш шокуючі епізоди подаються оповідачем як звичайні життєві ситуації. Водночас вони наповнені глибоким смислом, розкривають небайдуже ставлення автора і не можуть не вразити читача.

Описи воєнного лиха у О. Гончара відрізняються відвертою емоційністю. Письменник не приховує свого ставлення до висвітлюваних подій, безпосередньо висловлює своє засудження у численних авторських відступах, різноманітних роздумах, вкладених в уста персонажів тощо. Водночас справедливо буде зауважити, що, на відміну від Ремаркових, натуралістичні описи Гончара не є основними засобами втілення його головної ідеї і сприймаються швидше як виняток.

Отже, попри деякі відмінні художні завдання, письменники утверджували спільну ідею гуманізму. Студії поезики Е.М. Ремарка й О. Гончара у площині натуралістичного зображення дійсності свідчать про самотність їхньої прози, стають ще одним доказом використання митцями оригінальних засобів і прийомів утвердження спільної ідеї – засудження війни і викриття її протиприродної сутності.

І Е.М. Ремарк, і О. Гончар широко послуговувалися ретроспекціями. Аналізовані тут твори побудовано переважно на спогадах головних героїв про пережите, неодноразових поворотах сюжету в минуле. У залежності від

домінуючої ознаки в досліджуваних текстах можна умовно виділити окремі групи ретроспекцій.

Доказом поліаспектності ретроспекцій, вжитих у романах, може слугувати їхня тематична різновекторність. Обидва автори звертаються до одвічних тем людства: життя й смерті, любові й ненависті, дружби й зради, війни й миру тощо. Ретроспекція постає дуже влучним і ефективним засобом розкриття цих тем, а також постановки ряду проблем: моральних, етико-естетичних, психологічних, філософських. Ретроспективні частини сюжетів охоплюють значні часові обшири. У спогадах головних героїв, авторських відступах постають події близького й далекого минулого.

Персонажі романів, сюжет яких розгортається переважно на тлі воєнних дій, згадують мирний час. Герої роману О. Гончара “Людина і зброя” линуть думками у своє безтурботне минуле, в студентські роки з їх першими захопленнями й любовними драмами, проблемами й турботами, що нині здаються їм такими мізерними.

Для персонажів роману Ремарка, на відміну від героїв Гончара, спогади про минуле є болючими. Це пояснюється настроями глибокого розчарування. З одного боку, вони сумують за своїми рідними й близькими, колишнім спокійним життям, а з іншого – розуміють, що все це назавжди залишилося в минулому. Вони усвідомлюють, що мимоволі стали учасниками кривавої розправи над безвинним народом і самі є її жертвами, розуміють, що не зможуть далі з цим жити, знаходяться у психологічній і фізичній пастці.

Спогади персонажів О. Гончара про довоєнне життя пройняті ліризмом. Вони виступають засобом розкриття широкої палітри почуттів. Герої романів “Людина і зброя” й “Циклон” живуть думкою про минуле, вірою в швидкий кінець війни й у повернення до нормального усталеного ритму життя. Згадки про студентські роки, рідних, коханих додають сили, допомагають героям витримати всі тортури, не втратити надії, здорового глузду, коли розум уже відмовляється вірити страшній дійсності. “Крізь тисячкілометрові завії снігів”, “крізь фронти”, “крізь рублені стіни казарми” проносять вони в своїх душах згадки про найщасливіші миті свого життя. Полонені як безцінний скарб бережуть в пам’яті спогади про довоєнне життя, про свою родину, друзів. Серед ретроспекцій означеної тематичної групи – спогади Тетяни про Богдана і Богдана про Тетяну, Прісі про Шаміля, Мар’яни про Славка, Ольги про Степуру, Решетняка про Катерину тощо. Використання цього художнього прийому сприяє глибшому висвітленню психології персонажів, показові генезису їх почуттів і характерів.

Натомість у Ремарка такі ретроспекції відсутні, а теми кохання письменник узагалі торкається лише принагідно. Герої роману дуже юні. Вони ще не встигли пізнати всі радощі життя, здобути певного досвіду, тому, на відміну від героїв Гончара, не бачать свого місця в суспільстві, відчувають велику невпевненість у своєму майбутньому.

У романах обох письменників можна також назвати ще одну тематичну групу ретроспекцій. Гончар подає напружені й емоційно насичені спогади солдатів про початок війни, що була зовсім неочікуваною і спіткала людей дуже несподівано. Спогади персонажів роману “На Західному фронті без змін” про початок війни постають у дещо іншому ракурсі. Це зумовлено відмінними історичними



обставинами. Герої Ремарка, молоді, як і герої Гончара, сприймають війну зовсім по-іншому. У перші дні вони сповнені ентузіазму й бойового запалу, що пояснюється патріотичними настроями, активною громадянською позицією, готовністю до виконання державного обов'язку. Однак у своєму творі Е.М.Ремарк майстерно простежує різкі зміни настроїв солдатів, спричинені страшною реальністю, що стерла з пам'яті усі натхненні заклики й лозунги, сприяла кардинальному переосмисленню життєвих цінностей.

В О. Гончара можна виокремити безпосередні спогади солдатів про війну. Письменник використовує прийом ретроспекції для показу героїчного минулого людей, які були змушені боротися з фашизмом, акцентує першорядну роль пам'яті в житті людини, проголошуючи думку про те, що, лише пам'ятаючи минуле, людство може мати майбутнє. Роман "Циклон" переважно побудовано на спогадах головного персонажа кінорежисера Богдана Колосовського про події воєнних років, учасником яких йому довелося стати. Своїм громадянським обов'язком він вважає створення кінофільму про пережите, те, чого ніколи йому не забути: "Є такий біль, що, мабуть, назавжди в душі запікається. Кровоточить – чого не торкнись..." (Гончар 1988, 332).

У Ремарка спогадів про війну майже немає, але інколи Пауль Боймер, що виступає в ролі оповідача, згадує про події на фронті, що відбувалися кілька днів, тижнів, місяців тому, або й узагалі на початку його служби. До таких ретроспекцій можна віднести спогади персонажа про своїх товаришів. Багато місця у діалогії Гончара займають спогади солдатів про загиблих товаришів, Богдана Колосовського про Решетняка, Шаміля, Байдашиного, постаті яких окреслено з надзвичайною досконалістю і водночас дуже просто.

Через подібні спогади Ремарк показує, як війна зближує людей, у боротьбі за виживання вони стають найріднішими. Показуючи щирі дружні стосунки солдатів, їх відданість, готовність у будь-який момент прийти на допомогу, поділитись останнім шматком їжі, пожертвувати власним життям, письменники уславлюють надзвичайну мужність і героїзм захисників, їх силу духу, звеличують Людину.

Ретроспекції Ремарка й Гончара різноманітні за своїми формами. Спогади, асоціації, листи героїв відтворено безпосередньо засобами діалогічного, монологічного мовлення, авторських відступів, портретних, пейзажних, інтер'єрних описів тощо. Гончар подає навіть спогади коней, що посилюють відчуття трагізму війни.

Незважаючи на суголосні тематичні групи, художні ретроспекції в українського й німецького романістів різняться за деякими ішими показниками. Так, в О. Гончара вони відзначаються складною структурою, багаторівневістю. Часто це спогади в спогадах, своєрідна ретроспекція в ретроспекції. Наприклад, полонені, про яких згадує Колосовський, і сам він, перебуваючи в ув'язненні, подумки повертаються в дні боїв, знову переживають той військовий запал, із яким ішли в наступ.

Досліджуючи часопросторові межі романів Ремарка і Гончара, виявляємо широке використання прийому антиципації або проспекції, протилежного ретроспекції. Думки письменників звернені в майбутнє, вони намагаються зазирнути в завтрашній день: "Здається, в неї буде дитина. Буде син. Виросте і

буде схожим на Славика. Такий же вродливий, спокійний, трохи насмішкуватий... Але чи й тоді, як він виросте, будуть війни? Ні, не повинно їх бути більше після цієї. “Ми не будемо народжувати дітей для війни!...” (Гончар 1988, 185); “...ми повернемося втомлені, внутрішньо зруйновані, спустошені, усім чужі, позбавлені надій. Ми вже не зможемо знайти собі місця в житті” (Ремарк 1986, 193). За своєю тематичною спрямованістю, способами відтворення антиципації в романах Гончара й Ремарка багато в чому схожі з ретроспекціями. Вони виконують подібні художні завдання, налаштовують читача на гіпотетичний аналіз.

Ретроспекції й антиципації в романах обох прозаїків тісно переплетені. Категорія пам'яті, що несе в собі узагальнену ідею цінності й неповторності кожної хвилини людського життя, поєднує ретроспективні картини й змаловання подій сучасності, увиразнює провідну думку, вкладену в уста вчителя, що звертається до Колосовського з наполегливою порадою ловити кадр, піймати його й увічнити, зупинити час, змусити мить зупинитися й осягнути таким чином те, чого ще нікому не вдавалося осягнути (Гончар 1988, 335).

У романах обох авторів тісно переплітаються декілька часових площин. Використання письменниками прийомів ретроспекції й антиципації допомагає розкрити складну діалектику минулого, сучасного й майбутнього.

У цілому, попри окремі художньо-стильові розходження, спільними в антивоєнних романах Е.М. Ремарка й О. Гончара є їхня гуманістична спрямованість та суголосні проблемно-тематичні, ідейно-змістові вектори. Наукове дослідження творчості німецького й українського прозаїків є одним із кроків до глибшого розуміння класики антивоєнного жанру.

Бугайко, Т. Ф. (1968). *Олесь Гончар у школі*. Радянська школа. Київ.

Гончар, О.Т. (1988). *Твори: [в 7 т.]*. Т. 4. Дніпро. Київ.

Гуменний, М.Х. (2005). *Поетика романного жанру Олесь Гончара: проблеми типології*. Акцент. Київ.

Погрібний, А.Г. (1987). *Олесь Гончар: Нарис творчості*. Дніпро. Київ.

Ремарк, Е.М. (1986). *Твори: [в 2-х т.]*. Т. 1. Дніпро. Київ.

Стекашєв, Е.А. (1969). “*Потерянное поколение*” в немецком антивоєнном романе второй половины 20-х годов XX века. Ученые записки (Московский педагогический институт им. В.И. Ленина). № 324. Москва.

*Сучасний тлумачний словник української мови: 65 000 слів / [за заг. ред. В. В. Дубічинського]*. (2006). ВД “Школа”. Харків.

Ткаченко, А. О. (2003). *Мистецтво слова*. Київський національний університет ім. Т.Шевченка. Київ.

Remarque, E. M. (1987). “*Im Westen nichts Neues*”. Roman [mit Materialien und einem Nachwort von Tilman Westphalen]. Kiepenheuer & Witsch. Köln.

## ПОЕЗІЯ ІГОРЯ КАЛИНЦЯ, РОМАНА КУДЛИКА ТА ГРИГОРІЯ ЧУБАЯ ЯК ТВОРЧА ОПОЗИЦІЯ ДО ЗАСАД СОЦРЕАЛІЗМУ

*Назар Данчишин*  
(Україна)

*У доповіді розглянуто поетичні тексти І. Калинця, Г. Чубая та Р. Кудлика як вияв незгоди з місцем, яке відводить творчості т. зв. метод соцреалізму; розглянуто підрадянську дійсність як замкнений простір, а поезію як вихід із нього.*

*Ключові слова: соцреалізм, поезія, Ігор Калинець, Роман Кудлик, Григорій Чубай.*

## POETRY OF IHOR KALYNEC', ROMAN KUDLYK AND HRYHORIJ ČUBAJ AS AN OPPOSITION TO SOCIALIST REALISM

*Nazar Dančyšyn*

*In the report there have been studied the following questions: poetic texts of I. Kalyneć', H. Čubaj and R. Kudlyk as a sign of disagreement with the place that is assigned to creativity by the so-called method of socialist realism; the under-soviet reality as a closed space and poetry as a way out of it have been highlighted.*

*Key words: socialist realism, poetry, Ihor Kalyneć', Roman Kudlyk, Hryhorij Čubaj.*

Дослідженням так званого методу соціалістичного реалізму займалися чимало науковців, з-поміж яких Н. Ксьондзик, Т. Гундорова, В. Агеева, Т. Кара-Васильєва, О. Філатова, І. Світличний та інші.

Природа виникнення цього явища полягала в намірі тоталітарної влади захопити контроль над самим процесом творчості, тобто визначити як і що авторові можна творити. Пріоритет партійності та пропаганди комуністичної ідеології був основним мірилом, завдяки якому той чи інший твір визнавали хорошим, удостоювали різноманітних премій та нагород, вносили до шкільних та університетських програм тощо. Великою мужністю було написати текст не так, як воліла б советська цензура.

За словами Т. Кара-Васильєвої, “запроваджений метод соцреалізму сформував інше мистецтво, зробивши його керованим і цілком залежним від партійного замовлення та політики. Цей метод знищував усі інші мистецькі напрями, нові пошуки пластичної мови. Українське мистецтво ізолюється від світу, шляхом репресивних заходів запроваджується одновекторність художнього процесу та жорстка залежність митця від тоталітарної системи” (Кара-Васильєва 2007, 244).

Характерною рисою того часу, відтак, стало читання “поміж рядків”. Розумний читач міг розкодувати підтекст, який вкладав автор твору, оскільки сказати відкрито – означало б наразитися на заборону публікування, майбутні цькування та переслідування.

Звідси й виникає своєрідний мотив “недомовлюваності”, а в багатьох випадках і “промовчання”. Це слугувало, зокрема, й заглибленню в складнішу метафорику. Н. Ксьондзик наводить думки С. Бойм, яка наголосила “на такій

особливості радянського мовного простору, як розуміння один одного з півслова, зауважуючи, що саме в цій недомовленості „перемішалось багато чого – романтичне ставлення до мови, особливе розуміння духовності, конспіративні традиції, реальна політична ситуація” (Ксьондзик 2011, 63).

Іншим стимулом до занурення в несподівані прояви метафор та здійснення непередбачуваних метаморфоз було й те, що нав'язувана режимом практика письма в руслі так званого соцреалістичного методу, знецінювала сам акт творення, перетворюючи автора на банального заповнювача готових схем, де власне художнім засобам та образності відводилося допоміжне місце. Про це власно писав І. Світличний: “Інфляція поезії, що передувала появі поетів-“шістдесятників”, мала багато ознак і виявів і може бути охарактеризована порізно, але однією а найголовніших її прикмет була цілковита логічність, позаемоційність. Внутрішня структура таких “поезій” часто будувалася як ланцюжок засновків, що вів до певного логічного висновку; або як теза, що потім пояснювалася, оцінювалася, розтлумачувалася; або як опис якоїсь події, якогось явища, що з них тут же робився певний ідейний висновок. Структура таких віршів була суто логічна, навіть силогістична; вся сила була у висновку (особливо, коли він ще й формулювався афористично), а рядки-засновки самостійної ваги здебільше не мали й цінилися лише в міру своєї причетності до висновку...” (Світличний 2009, 752).

Варто зазначити, що літературу, як і інші сфери мистецтва, окупаційна советська влада розглядала як інструмент для вироблення “нової людини”, а це від самого початку їхньої влади передбачало зміну у ставленні до світу і місця індивіда в ньому. З цього приводу цікаві спостереження пропонує О. Філатова: “Плани модернізації людини, маніфестовані комуністами після захоплення влади, реалізовувалися за рахунок вилучення з кола легітимних достовірностей власне людських визначень буття, формування нових поведінкових комплексів і моделей у повсякденну практику тощо. З метою утвердження цілковитого диктату над *modus vivendi* радянської людини тоталітарна система вдавалася до деструктивних маніпуляцій в приватній (особистісній) сфері. Іншими словами, здійснювала експансію на людську тілесність, підпорядковувала її своїм прагматичним цілям” (Філатова 2014, 55–56).

Важливим було виховати людину-“твинтика”, слухняну вказівкам “керуючої і напрямляючої сили – компартії”. Колективістська свідомість повинна була привчити особу “не висуватися” зі загальної маси, виконуючи роботу на благо держави, яка йшла дорогою до комунізму. Звідси, вимога однодумності і всецілості тотального ‘ми’, що поглинало власне ‘я’ людини. Наводячи слова соцреалістського драматурга В. Корнійчука про однакові культурні смаки і потреби всіх шарів советського суспільства, Т. Гундорова зазначає: “Одностайність сприйняття закладалася в підвалини тоталітарної високої культури” (Гундорова 2008, 167).

Однак, як пише Н. Ксьондзик, “... у другій половині 1950-х рр. і в 1960-ті рр. на світ почали з’являтися твори, які не відповідали їй за мовними ознаками” (Ксьондзик 2011, 63). Отже, тексти ці почали розхитувати саму політичну систему. Н. Ксьондзик ділить „основний дезінтеграційний потік на окремі стратегії (назви умовні):

- авторський індивідуалізм;
- рустикальність;
- сюрреалізм;
- химерний текст;
- шістдесятництво (самвидав і дисидентська література);
- езопова мова й маскування” (Ксьондзик 2011, 63).

Як зазначає Л. Тарнашинська, “... індивідуальне ‘Я’, відкрито й голосно заявлене молодими українськими поетами у 60-х роках минулого століття, не тільки стало своєрідним антрополого-персоналістським маркером літературного покоління, а й значною мірою визначило його художньо-стильові пошуки”; то був “... справжній виклик суспільним приписам з їхньою догмою тотального масовізму, стандартизації, усталеного й усіялко підтримуваного інститутами влади знеособленого колективного “ми” (Тарнашинська 2010, 8).

Усвідомлення сформованого окупаційним режимом світу як замкненого простору, що не дає людині і нації справжньої свободи, пропонуючи натомість імітацію та фальшивку, призводить до мобілізації життєвих сил для бунту і боротьби проти ворога думки й тіла. Відтак, в образах віршів, зокрема І. Калинця, Р. Кудлика та Г. Чубая, бачимо чимало прикладів віддзеркалення тодішнього стану речей, а також пошуки його причин. Відчутно також вплив філософії екзистенціалізму...

У кривих дзеркалах дійсності новітні первосвященики сприймають героя І. Калинця за еретика, – того, кого треба, як Христа (Месію), знищити. Себто світ, не усвідомлюючи своєї збоченості (потворності), звинувачує в ній того, хто якраз одинок залишається правдивим та гідним носити Божу подобу. В образі “кажанів трибуни” бачимо ворожу силу, що живиться кров’ю, позбавляючи своїх “повторених” жертв життя: “не сподобив мене світ // (...) // літають щоночі / кажани трибуни / наді мною // розпінім його / каже кажан кажанові // він не гожий нам / він у наших дзеркалах / потворний // ще й повторений” (Калинець 2004, 152).

Розглядаючи тексти того часу, не можна оминати умов, у яких вони були написані. Зокрема, К. Москалець, аналізуючи поезію Г. Чубая, добачав у створених поетом образах безпосередній наслідок та вплив тієї ваговитої, всюдисущої атмосфери стеження та постійного підозріння, нав’язаного каральними органами ССРСР: “Зусібічна облога і стеження примушують убачати ворогів або їхніх спільників навіть у явищах природи. Внаслідок недоброго перетворення землі в секретному Апокаліпсисі колись такі добрі назви річок стають злими, а відображені плесом хмари виглядають достоту як досвідчені психіатри, що безповоротно змінюють свідомість своїх підопічних за допомогою психотропних речовин (тут безпомилково вгадується натяк на ‘лікування’ дисидентів у закритих кагебістських спец психлікарнях)” (Москалець 2013, 27). Та й влучніше за майора Гальського з повісті “Більмо” авторства політ’язня-шістдесятника М. Осадчого про це вистежування та переслідування інакодумства навіть із-поміж представників компартії не скажеш: “... Посібник західнонімецького імперіалізму! Хто виконував доручення оберштурмфюрера?.. Хто був учасником “малого кола” по підготовці нелегального з’їзду в

Євпатері?.. Усе скажеш! Усе знаємо! Звідки? В ж... у тебе, кандидатку наук, були наші прослуховувачі!..” (Осадчий 1993, 31).

Характерною рисою, яку помічаємо в поезії І. Калинця, Г. Чубая та Р. Кудлика, написаній наприкінці 1960-х – на початку 1970-х років, саме в період суловсько-брежнєвської реакції та “застою”, є якраз відчуття отої закинутості у ворожий світ комуністичного суспільства, витвореного окупаційною владою. Цей світ сприймався замкненим простором, його межі були окреслені суворими заборонами та переслідуваннями вільнодумних. По суті, він ставав тою передбаченою ще І. Франком тюрмою, адже, як висловлювалися в той час, концтабори були малою, а ціла територія ‘вільного’ СССР – великою в’язницею.

Варто в цьому контексті навести вірш “Гіпноз”, що залишився поза укладеним автором “П’ятикнижжям”: “Ви не бачите цієї тюрми/ Ви не чуєте цієї мови/ Ви бачите лише цю дорогу/ Ви чуєте лише мій голос// А тепер розслабте своє тіло// Ви засинаєте/ Вам сняться чудові сновидіння/ Про гастроном і про єдину дорогу// І Ви спите// Спите.../Спите.../Спите...” (Чубай 2013, 194). Тут ліричний суб’єкт Г. Чубая говорить, власне, про ту безальтернативну програму життя “совітської людини”, якій дозволено йти лише одним шляхом, слухати лише один голос, знати лише одну “правду”, не добачаючи, притім, тюрми довкола. Відтак, особа, яка ставала жертвою комуністичної пропаганди, перебувала під отим ‘гіпнозом’ брехні. То був своєрідний сон, виразним утіленням якого став соцреалістичний наратив, де типовими позитивними героями, за іронічним висловом М. Осадчого, були „доярка і її корова Манька, що обоє взяли соцзобов’язання надіти і доїтися” (Осадчий 1991, 56).

У цьому плані, цікавою є думка Т. Гундорової, яка називає соцреалістичний текст “...передусім текстом-коментарем та ідеологічною структурою”, адже „він не відображає ніяку реальність, але переводить її в ряд ідеологем і замикає в світі імітації, міфів, фальсифікацій. (...) Соцреалістичний текст замість “голосових зв’язок”, які б артикулювали мову, викликаючи думання, використовує кітч... Завдяки своєму ідеологічному тавтологізму (текст відсилає лише до ідеології, вписаної в нього) соцреалістичний текст може переписуватися, однак суттєво в ньому нічого не може змінитися. Він залишається тоталітарним наративом, і зняття (стирання) окремих фраз не може змінити сенс його послання” (Гундорова 2008, 215–217).

Для “виліплювання” совітської людини потрібно було, по суті, позбавити її можливості адекватно сприймати довколишній світ за допомогою двох основних відчуттів – зору (“Ви не бачите цієї тюрми, натомість Ви бачите лише цю дорогу”) та слуху (“Ви не чуєте цієї мови, натомість Ви чуєте лише мій голос”). Реальність відтак поступається місцем сну, де „Вам сняться чудові сновидіння/ Про гастроном і про єдину дорогу”. Дорогу, де “марші чомусь звучать як коліскові” (“І Ви спите// Спите.../Спите.../Спите...”).

Доволі подібну картину можемо спостерегти у вступі до автобіографічного нарису “Більмо” шістдесятника-політв’язня М. Осадчого, де люди в образі порожніх глечиків зі щільною накривкою згори ідуть дорогою, вимощеною світляним бруком, хоча насправді “... це зовсім не брук, а дзеркальний пісок, який вміло віддзеркалював світло ліхтарів” (Осадчий 1993, 17). А отже, і ті штучні ідеї, під впливом яких слухняна й від того щаслива колона людей-

глекчиків простує відведеним шляхом, є всього лишень жорстоким фантомом та утопічною вигадкою, – жодного світлого комуністичного майбуття та щастя для всіх не існує. Апофеозом прозріння героя-оповідача стає усвідомлення ним того страшного місця, відведеного в системі тоталітарної держави людині.

Власне, у цьому контексті – контексті метафоричного опису прозріння героя-оповідача, найважливішу роль, закономірно, відіграли зорові відчуття: засліплений фальшивим світлом ліхтарів та несправжнього бруку, герой урешті зумів зазирнути поза їхні лаштунки й побачити правду. Тож, коли натхненний гуманізмом творів А. де Сент Екзюпері, він, як той Маленький Принц, порівнює високе призначення людини з реальним її місцем у світі, що його оточує, то заходиться сумним сміхом Остапа Вишні, який згодом переростає у психоз та напад істерики від усвідомлення існування грандіозної прірви між його ідеалом та справжнім станом речей. Утім, герой уже побачив більше, аніж фіктивне сьєво комуністичної ідеології, тож надягти знову на голову символічного капелюха-накривку неможливо. Єдиний вихід – розповісти про побачене, на папері описавши все те, що довелося пережити. Це і є тією соломинкою, за яку він іще може триматися, аби не згинув: “І за соломинку в тому розпачі оповістився папірець. Я віддав йому безсонні ночі, свою кривду і людську гідність. Я сказав йому правду. Та правда не повинна поминути твою байдужість. Та пекельна, відчайдушна правда...” (Осадчий 1993, 18).

У вірші Г. Чубая “Великдень. Космач – 1970” із циклу „Пісні для золотої клітки”, присвяченого В. Морозу, ворог постає драконом, який, маскуючись під “свого”, “тутешнього”, спускає людям у долину писанки, „... а на писанці кожній / тюрма намальована” (Чубай 2013, 141). Відтак, реалії життя проступали в поетичні світи авторів як виразно агресивна сила, що ставила собі на меті знищення як індивідуального, так і національного ‘я’.

Особливу увагу в цьому контексті звертає на себе другий вірш із циклу “По сей бік дощу”, що міститься у збірці “Підсумовуючи мовчання” (1970), авторства І. Калинця: “у цім величезнім акваріумі / пропливають примарні створіння / хитаються німі водорості / дно виростає на скелетах / давно потоплених кораблів / а серед них найостанніший / недолугий ноєвий ковчег // припадаємо очима до шиб / адже у цім величезнім акваріумі / що називався вулицею або майданом / що називався трамваем або тополею / що називався пам’яткою архітектури / затоплено наш ковчег” (Калинець 2004, 210).

Герої твору спостерігають за крахом природного штибу життя, що опинилося поміщеним в акваріумі як символи штучно створених умов для мешкання. Вода, у якій перебувають люди, позбавляє їх можливості говорити, отже вони стають “німими водоростями”, що “хитаються”, себто, по суті, прилаштовуються до несвободи, роблячись заручниками того нездорового мовчання, коли, як пише І. Калинець у “Пропонуванні 12” зі збірки “Реалії”: “... жоден / не спромігся запротестувати / проти виключення Дзюби зі спілки / не кажучи вже проти арештів...” (Калинець 2004, 327). Образ потоплених кораблів постає перед очима моторошною картиною людського спустошення і поразки. Аналізуючи цей вірш М.Ільницький зазначає: “Реалії набувають значення історичних натяків та соціальних алюзій сучасності: і скелети, і затоплені кораблі, і поруйновані святині... Ноїв ковчег постає як архетип людської культури, хисткий ненадійний

човен, що вже затонув, перетворився у модерний ерзац сучасної цивілізації – акваріум” (Гльницький 2001, 83).

Схожі речі відчитуємо й у Чубасьому вірші “Трава”. Стандартизований вигляд підстриженого газону (кліше, несправжньої екзистенції) постає тут антиподом паростків дикої трави, які проростають крізь асфальт, що намагається заглушити голос свободи. Власне, утіленням свободи та істинної екзистенції стає саме ця дика трава, яка своїм прикладом жаги до життя нагадує людям, що вони “також повинні щодня рости”: “ось я вже вам по пояс / ось я вже вам по шию / ось я вже вам по очі / і дивлюся ув очі віщо / ось я від вас уже й вища / я трава” (Чубай 2013, 64–65).

У цьому руслі можемо побачити героя поеми Г. Чубая “Відшукування причетного”. Самогубство, яке він учинив, – це, за висловом К. Москальця, “кардинальний вияв непричетності, блискавичний розрив усіх наявних зв’язків, знищення часу в собі і себе в часі” (Москалець 2013, 15). Однак, веде далі К. Москалець, неприродність такої смерті не може бути виходом із ситуації, тож, аби хоч якось полегшити муки від страшного гріха, ліричний суб’єкт твору “заднім числом” шукає причетного до здійснення цього вчинку (Москалець 2013, 15). У цьому контексті доцільно згадати думки Г. Марселя, які він висловив, аналізуючи самогубство Кирилова з “Бісів” Ф. Достоєвського: “Існує такий спосіб поведіння зі своїм тілом як зі своєю абсолютною власністю, який, незважаючи на зовнішню видимість, призводить до того, що я сам стаю його рабом. Чи не можемо ми в цьому випадку сказати, що проституція так відноситься до любові, як самогубство до смерті? Те, що в ній втілюється, це зовсім не справжня свобода, як можна було б вважати, висуваючи підґрунтям розпорядження самим собою, а підробка цієї свободи. Коли Кирилов, герой «Бісів», хоче знайти в самогубстві єдино можливий акт абсолютної волі, доступний людській істоті, він стає жертвою трагічної ілюзії, змішуючи свободу з її спотвореною імітацією” (Марсель 2004, 83).

Імітація, несправжність існування в межах советського суспільства – це речі одного семантичного поля, що й газони як “окультурені” варіанти справжньої дикої трави, про які йшлося у вірші “Трава”. На думку К. Москальця, “у «Відшукуванні причетного» поет виходить поза хоч-не-хоч завужені межі соціальної сатири на лицемірних советських буржуа, сповіщаючи більш жаску екзистенційну правду: неавтентичне існування гірше за смерть, безплідна земля є потойбіччям тут-і-тепер” (Москалець 2013, 17).

Цікавий вигляд має метаморфоза людей у кімнаті, за якими пташка за віконною шибкою, спостерігає, мов за рибами в акваріумі: “Двері відчиняються і зачиняються, / двері зачиняються і відчиняються: / рип-рип, / рип-рип. // То ми виходимо з хати, / то ми приходимо до хати: / рип-рип, / рип-рип // ...” (Чубай 2013, 56). Стандартизовані приход і відхід людей нагадують ‘вилітання’ пташки з годинника, яка виспіває настання нової години, а рипання дверей – цокання годинникових стрілок. Водночас, звертає на себе увагу та поміщеність героїв до замкненого простору-“акваріуму”, де людина живе (“ми приходимо до хати”) і помирає (“ми виходимо з хати”). Пташка, що уособлює собою владу над часом (згадаймо, народні вірування в те, що зозуля кує, скільки років людині прожити



на світі), бачить людей безмовними, бо повітря в хаті стало водою, через яку неможливо говорити. Відтак, люди є безсилими проти часу.

Символіка ж мовчання загалом має різний характер. Про це, зокрема, пише Г. Віват: “Концепція мовчання багатогранна і багатоаспектна: мовчання-згода, мовчання-безсилля, мовчання-байдужість, мовчання-заціпеніння від страху, мовчання-зрада, мовчання-деградація людини і людського суспільства, мовчання-протест, мовчання-процес творчого та духовного визрівання тощо. Воно безпосередньо пов’язане з екзистенційною проблемою вибору, яка постає перед кожною людиною як істотою суспільною крізь параметри філософії самоти” (Віват 2010, 86). Переосмислення позитивно конотованого ставлення до мовчання з народних прислів’їв бачимо в одному з віршів циклу “Стихотвори про зречення” (збірка “Коронування опудала” І. Калинця). Мед того мовчання є найгіршим полином, а золото мовчання – заіржавілою бляшкою. Позбавлені слова як світла герої опиняються у “тьмі мовчання”. Використовуючи алюзії зі Святого Письма про чуда нагодування тисяч людей та перетворення води на вино під час весілля у Канні Галилейській, ліричний суб’єкт І. Калинця прочитує в опозиції “мовчання – слово” віддзеркалення християнської науки, яка в особі апостола Якова говорить, що “віра без діл мертва”. Отже, відсутність слова як засобу опору і боротьби – це пуста, пустиня. Мовчати – означає не мати віри, а саме віра є передумовою чуда: “вода наша ніколи / не стане вином // а п’ять хлібин / залишаться / п’ятьма хлібинами” (Калинець 2004, 154).

Іншим мовчанням, звісно, є мовчання Митуси, образ якого в поезії 1960-х років актуалізує І. Калинець. Постать непокірного поета протиставлено Бояну, який, на відміну від Митуси, оспівував владу. Виразно відчитуємо в цих образах типи тогочасних самвидавних (Митус) та офіційних (Боянів) авторів. З цього приводу Г. Віват зауважила: “Митусине мовчання і правдиве слово поета розташовані в І. Калинця по один бік барикад, а славослів’я і боязке заціпеніння – по інший. На безплідності і дешевизні славослів’я наголошує й поезія “Ч. 25” на прикладі образу Бояна, чия муза (...) була куплена князем. (...) Протиставлення Боянового купленого слова і вільного Митусино мовчання помітне й у іншому вірші збірки “Підсумовуючи мовчання”: “підсумовуючи мовчання / Митуса скаже / бояни замуруйте медом / князівські вуха / на золото осіннього дерева / проміння у княже” (Віват 2010, 83).

Значачо також присутність теми позбавлення цілої нації свого голосу, себто права бути вільною, розкритій, зокрема, у “Новелі про бандуру” Р. Кудлика. Вірш розповідає нам про страту гайдамацького кобзаря Василя Варченка, скараного у Кодні 26 січня 1770 року. Кат вирішив спершу відрубати йому руки за те, що виконував ними пісні, а коли захотів зігнути голову, то шия кобзаря не схилилася. Відтак, пустили його безруким, аби більше не міг грати – ширше, вирішили позбавити права бути собою: “От уже і без лівої... Не відшукати басів... / От уже і без правої... Що ж ти тепер робитимеш, / як перед раєм зупинять і скажуть: / “Перехрестись”? / А як шию почали гнути, / його непокірну шию, / і гайдамацької шії зігнути ніяк не могли, / найстарший вирішив раптом: “А нехай собі / ходить безруким! / Все ‘дно уже більше не гратиме” (Кудлик 1979, 18).

Отже, замість власного голосу (власної культури, мови, традицій) колонізатор пропонує свою інтерпретацію голосу поневолених, – приписує їм меншовартісність, а отже неможливість представляти самих себе. Про це писав і Е. Саїд, коли аналізував ставлення європейських колонізаторів до підкорених народів Африки та Близького Сходу: “Вражають риторичні фігури, використовувані в цих дискурсах для описів „таємничого Сходу”, а також стереотипи щодо “африканського (чи індійського, чи ірландського, чи ямайського, чи китайського) менталітету”, ідеї принесення цивілізації примітивним чи варварським народам та, на жаль, доволі знайомі ідеї тілесного покарання, страти, позбавлення волі, на які ‘вони’ заслуговують, якщо погано поведуться або бунтують, адже найкраще ‘вони’ розуміють силу та жорстокість. “Вони” — не такі, як “ми”, і це причина, щоб ними правити” (Саїд 2007, 17).

У цьому контексті доречно згадати думки В. Агеєвої: “... існує зв’язок, у якому митець добровільно визнає себе залежним від іншого. Коли ж його підпорядковує через тиск і примус якась земна сила, то тим самим він втрачає зв’язок з інстанцією вищого порядку... Не можна служити водночас і музам, і агітпропу, слухати і музику вищих сфер, і вказівки партійного ідеолога. Ця очевидна теза підтверджується біографіями чи не всіх видатних митців, найнятих на радянську (зрештою, не лише радянську) спецслужбу. Мова підпорядкованого не може бути мовою поезії” (Агеєва 2016, 230).

Інший зразок замкненого простору, непевність перебування в якому зростає з настанням вечірніх сутінків, бачимо у “Новелі про кулю” авторства Р. Кудлика. Захоплює та модерністська асоціативність, яку тут використовує автор: “А сутінки,/ немов коти на лапках мікропористих,/ залазять нишком у кутки./ І кімната моя/із добропорядного білого кубика/ стає раптом екстравагантною кулею.../ Стою на одній нозі.../ Крок боюся зробити,/ бо куля покотиться/ і покотиться... //(“Ти ще докотитися”,—/ казав мені розумний/ чоловік, пускаючи кільцями/ дим. Одне кільце росло/ над його чолом, стаючи/ німбом...)//Та поволі ми всі докочуємось.../Ось його ще немає,/а воно вже докочується/у кулі маминого живота,/щоб стати бібліотекарем/чи водієм трамвая.../Докочується яблуко,/ щоб стати яблунею...//Котиться яйце,/ щоб стати лебедем...//Тому не боюсь докотитись.../ Крок роблю, другий/ і забуваю на мить,/ що вмираємо ми, як і народжуємось, — / від куль...” (Кудлик 1968, 22–23).

Малюючи картину проникнення сутінків до кімнати, Кудликів наратор активізує у свідомості реципієнта зорові та слухові відчуття, які плавно зливаються в одно. Так, коти, які “на лапках мікропористих” зовсім нечутно залазять у кутки, перетворюють простір в очах ліричного суб’єкта з кубічного на кулястий. Отже, з одного боку, тиша, з якою настають сутінки, а з іншого, темрява, у якій опиняються прямі кути оселі, демонструють, який суттєвий вплив на героя чинить брак недоотримуваної внаслідок настання вечора інформації від двох вищих відчуттів, – слуху і зору відповідно. Звідси, ліричний герой починає боятися зробити крок, бо “куля покотиться і покотиться” (так актуалізуються дотикові відчуття). Раптом, мовби говорячи “про себе”, не вголос, про що свідчить узяття тексту в дужки, поетичний наратор здійснює ще одну асоціацію, до якої його підштовхує мова: “Ти ще докотитися”,— / казав мені розумний / чоловік, пускаючи кільцями / дим”. Ураз кільця диму над головою чоловіка, що

перестерігав героя, сформували німб. Відтак, та сама геометрична фігура знає ще одного втілення – це ніби знов-таки реалізація аристотелівської моделі “можливості і форми”.

Утім, асоціативне мислення на цьому не вщухає і веде ліричного суб’єкта ще далі: так, виринає тема народження нового життя, де лексеми ‘докочуватися’ і ‘котитися’ набувають зовсім іншого змісту, тож негативні конотації змінюються на протилежні (куля маминого живота, у якій „докочується” плід дитини; яблуко, яке, “докочується”, щоб “стати яблуною”; “Котиться яйце, / щоб стати лебедем”). Така досягнена за допомогою активізації дотикових та смакових відчуттів позитивна маркованість теми початку життя, виявляється, здатна перебороти страх, відтак герой урешті зважується ступити крок, а потім і другий.

Та зовсім не випадково в заголовку твору є слово “новела”. Як жанр малої прози вона передбачає “динамічну інтригу та гостру несподівану розв’язку” (Галич 2001, 271). Цю властивість Р. Кудлик переносить і в поезію. Простежмо, як ця несподівана кінцівка з’явилася.

Життя має свого одвічного антипода – смерть. І тут сама мова розкриває перед наратором нову грань того самого образу кулі – “вмираємо ми, як і народжуємось,— / від куль”. Тепер ідеться вже про кулі бойові, – ті, якими стріляють. Водночас, для людини як єдиної на планеті істоти, що усвідомлює свою скінченність, цілком закономірним є протиставляти життю смерть навіть у межах одного семантичного поля, – у цьому випадку, довкола образу кулі. “Спроби заплістити очі на скінченність людини або замаскувати її будь-яким шляхом мають один і той самий зміст, – писав Н. Аббаньяно, – усі ці дії виражають лише втечу та страх людини перед екзистенційним ризиком і її нездатність до ухвалювання рішення” (Аббаньяно 1998, 40). Герой Р. Кудлика робить крок, себто ухвалює рішення бути залученим до буття навіть під загрозою загинути. Він виходить за межі накинутаго стандартизованого, у тому числі соцреалізмівськими нормами, світу.

Отже, на прикладі поетичних текстів І. Калинця, Г. Чубая та Р. Кудлика ми можемо побачити опір канонам соцреалізму як на рівні поезики, так і на рівні тем, порушуваних авторами. Попри те, варто зазначити, що на відміну від І. Калинця та Г. Чубая, чия творчість була виразно антисоцреалістичною, у збірках Р. Кудлика натрапляємо й на т.зв. “паровози” – вірші на прославу компартії та її лідерів. Дослідження текстів у цьому руслі є актуальним у зв’язку, у тому числі, з постколоніальними умовами життя сучасного українського суспільства.

Аббаньяно, Н. (1998). *Структура екзистенції. Введення в екзистенціалізм. Позитивний екзистенціалізм*. Алетей. Санкт-Петербург.

Агеєва, В. (2016). *Дороги й середохрестя*. ВСЛ. Львів.

Віват, Г. (2010). *Лірика дисидентів в інтертекстуальному полі множинності: монографія*. ВМВ. Одеса.

Галич, О. (2001). *Теорія літератури: підручник*. Либідь. Київ.

Гундорова, Т. (2008). *Кітч і література*. Факт. Київ.

Льницький, М. (2001). *Ключем метафори відімкнені вуста: Поезія Ігоря Калиця*. Бібліотека альманаху українців Європи „Зерна”. Львів – Париж – Цвікау.

Калинець, І. (2004). *Зібрання творів: у двох томах. Том I. Пробуджена муза*. Факт. Київ.

Кара-Васильєва, Т. (2007). *Олексій Роговиченко. Соціалістичний реалізм і тоталітаризм*. Фенікс. Київ.

Ксьондзик, Н. (2011). *Стратегії мовного опору соцреалізму в українській радянській літературі*. Наукові виклади. № 4/11. С. 62–67.

Кудлик, Р. (1968). *Весняний більярд*. Молодь. Київ.

Кудлик, Р. (1979). *Яблуневі ліхтарі: Поезії*. Каменяр. Львів.

Марсель, Г. (2004). *Опыт конкретной философии*. Республика. Москва.

Москалець, К. (2013). *Поезія Григорія Чубая*. // Грицько Чубай. *П'ятикнижжя: Поезії*. ВСЛ. Львів. С. 5–27.

Осадчий, М. (1993). *Більмо*. Каменяр. Львів.

Саїд, Е. (2007). *Культура й імперіалізм*. Критика. Київ.

Світличний, І. (2012). *На калині клином світ зійшовся*. // Іван Світличний. *Твори: поезії, переклади, публіцистика*. С. 744–754.

Тарнашинська, Л. (2010). *Українське шістдесятництво: профілі на тлі покоління*. Смолоскип. Київ.

Філатова, О. (2014). *Проблема гендерної трансформації в радянських сюжетах (на матеріалі романістики 1930-х років)*. Літпро. № 3/18. С. 55–59.

Чубай, Г. (2013) *П'ятикнижжя: Поезії*. ВСЛ. Львів.

## **НАЦІОНАЛЬНИЙ МІФОСВІТ ЗБІРКИ СЕРГІЯ ЖАДАНА “ЖИТТЯ МАРІЇ”**

*Алла Демченко*  
(Україна)

*У статті досліджено міфосвіт поезії С. Жадана. З'ясовано, що архетипічні образи збірки “Життя Марії” мають джерелом українську традиційну культуру й інтерпретацію образів-символів загальнолюдської свідомості. Досліджено, що поетична збірка відтворює проблеми існування людини. Принципи національного міфотворення дозволило поету через міфологічний світогляд більш яскраво показати та реконструювати український міфологічний образ картини світу.*

*Ключові слова: архетипний образ, образ-символ, національна картина світобудови, язичницькі та християнські символи.*

## **NATIONAL MYTHOLOGICAL WORLD OF POETIC COLLECTION BY SERHIJ ŽADAN “LIFE OF MARIA”**

*Alla Demčenko*

*The article deals with mythological world of S. Žadan's poetry. It is revealed that Ukrainian traditional culture and interpretation of images-symbols of universal human*

*consciousness are a source of archetypical images of poetic collection of S. Žadan "Life of Maria". It is studied that this poetic collection reproduces the problems of human existence. The principles of national mythmaking allowed the poet to show more brightly and reconstruct Ukrainian mythological image of worldview throughout mythological outlook.*

*Key words: archetypical image, symbolic image, national picture of the universe formation, pagan and Christian symbols.*

Творча постать Сергія Жадана останнім часом стала уже знаковою з огляду на те, що художні тексти автора перекладені багатьма мовами, глибоко філософські, водночас злободенні та оригінальні.

Поетія Жадана яскраво репрезентує новітні тенденції української літератури, акомодацию досягнень світового постмодерного дискурсу на національному ґрунті. Людина доби посттоталітаризму представлена у ліриці митця через систему міфокоординат української та західноєвропейської культури. Особливості міфологізму, використання образів–символів, стійких національно-культурних уявлень про моделі буття у поетичній творчості Сергія Жадана постають на фоні постмодерних зрушень в українській культурі загалом і в поезії зокрема. Побутування міфу, архетипних образів, слов'янських вірувань у цілком сучасному творі акумулює потужний струмінь новітнього світогляду, розширює естетичні парадигми художнього тексту, синтезує традиційне і новаторське. Однак справедливо літературні критики вважають, що Сергій Жадан уже давно “орієнтований на сучасність і світовідчуття свого покоління, яке <...> вийшло за межу суто національної проблематики” (Різниченко 1995, 56). А Л. Березовчук, аналізуючи поезії Жадана, вказує на міфоборчу спрямованість його віршів–візій, відзначаючи розуміння митцем, що “міф – це колос на глиняних ногах, <...> де панують міфотворчі енергії, там свідомість людей приречена на постійні перетворення чорного в біле і навпаки” (Березовчук).

Творчість Сергія Жадана перебуває у центрі уваги сучасних науковців. Л. Березовчук, А. Біла, І. Бойцун, Ю. Вишницька, Я. Голобородько, О. Коваленко, Н. Лебединцева, Ю. Логвиненко, М. Мухаметзянова, Б. Пастух, О. Різниченко, О. Шаф акцентують увагу на урбаністичних, біблійних мотивах, розкривають інтерпретацію поетом антропомічних і космогонічних міфів, артикулюють використання символічних значень і тропів у поетичних текстах митця. Але міфосвіт поезії цього автора невичерпний за своєю глибиною і потребує ґрунтовного дослідження, чим визначається актуальність нашої теми.

Метою нашого дослідження є осмислення національного характеру міфосвіту поетичної збірки “Життя Марії” Сергія Жадана, зосередивши увагу на адаптації різноманітних фольклорно-міфологічних джерел української культури у сучасних творах митця, функціонуванні в авторському тексті міфологем та архетипних образів як проекції художньої картини світу поета.

Для Сергія Жадана одним із концептуальних образів виступає дім, представлений у збірці “Життя Марії” у різноманітних модифікаціях. Загальновідомо, що топос дому виявляється центральним в авторській світобудові та виконує не лише охоронну чи захисну функцію, але й духовну, а також сакральну та екзистенційну тощо. Космогонічні уявлення слов'ян поет

інтерпретує через сакралізований центр (дім), який представляє модель світу. Як твердить М. Єліаде, образ Великого Дому виступає образом світу, а обряд, котрий проводять тут, – це початок, тобто відтворення світу (Єліаде 1987, 219).

Не вдаючись до прямої номінації дому як рідної землі, “малої батьківщини”, поет апелює до асоціативного сприйняття міфологеми, яка корелює з іншими образами та набуває додаткових значень. Зокрема, на перший план виступають звичні в інтер’єрі житла та у побуті речі, котрі традиційно вказують на дім, його захисну функцію: кімната, квартира, кухня, рушники, ікони тощо. Проте цей архетипний образ у поезіях Жадана поступово набуває інших ознак, які акцентують втрату охоронної функції. Відтак з’являється тривога, репрезентована автором через образ птаха, який залітає в кімнату:

Птах уночі забивається до кімнати,  
хоче вирватись, ріже повітря крилами,  
не знаходить виходу, не дає себе упіймати,  
сторожко завмирає, зібравшись із силами (Жадан 2015, 36).

Словник “100 образів української міфології” вказує, що “птахи символізують повітряну стихію, а повітря, як відомо, легке й може проникати всюди. Птахи сполучають світ земний і небесний (а водоплавні — аж три світи: ще й водну стихію на додачу). Як душі пращурів, вони знають усе” (Завадська 2002, 298). Незважаючи на те, що “птахи в міфології багатьох народів є творцями всесвіту. Ніким не народжені, вони вже існували, коли не було ще ні неба, ні землі, а лишень одне «широке море» (яке було завжди)” (Завадська 2002, 298), символіка цього образу амбівалентна. Зокрема це стосується народного повір’я про віщування біди і смерті, якщо птах залітає у кімнату. У наведених рядках архетипний образ птаха – це передвісник страждань і горя.

Поет досягає ефекту поліфункціональності міфологеми дому, розширюючи семантичне поле, що походить із національних фольклорних джерел. Наприклад, значення символіки дому посилюється через просторові топоси порогу, дверей і вікон:

я навіть, коли приходжу до когось у дім,  
знаю вже наперед, хто там стоїть за дверима (Жадан 2015,38).

Г. Башляр називає двері цілим космосом Привідкритого. А ось закриті двері символізують таємницю (Башляр 2004, 190). “Поетичний всесвіт, що в ньому живе ліричний герой, має химерну будову. За своїми координатами вона нагадує міфологічну тріаду, але предметно-субстанційні її прикмети інші. Вся активність — людська, технічна, космічно-природних стихій — проходить в «середньому» світі” (Березовчук).

Топос дому як сакрального простору корелює із образом Світового Древа. “Світове древо уособлює в собі єдність усього світу. Це своєрідна модель всесвіту й людини, де для кожної істоти, предмета чи явища є своє місце. Це також посередник між світами — своєрідна дорога, міст, драбина, якими можна перейти до світу богів або в потойбіччя” (Завадська 2002, 22). Тому важливим змістовим компонентом авторської моделі світу виступають дерева:

Дерева в тумані схожі на радіо:  
діляться бідами,  
діляться планами.

Думай про сталеве коріння,  
думай про надрізи і крону.<...>  
Я ж знаю, про що ти насправді думаєш,

Коли ти думаєш про дерева (Жадан 2015, 30–31).

“По вертикалі дерево ділиться на три частини: нижню – коріння (підземний світ), середню — стовбур (земний світ) та верхню – крону (небесний світ)” (Завадська 2002, 23). Варто говорити про розширення меж традиційних уявлень про Світове Дерево, оскільки С. Жадан подає індивідуальне бачення: зовнішній малюнок посилює психологізм, оприявнює переживання ліричного героя. Акцентція уваги на корінь дерева (“сталеве коріння”) спонукає до виокремлення прихованих естетичних можливостей цього символічного образу.

У праці “Земля і мрії про спокій” Г. Башляр із цього приводу пише: “Уява завжди прагне відразу і мріяти, і розуміти, мріяти, щоб краще розуміти, а розуміти, щоб краще мріяти. Якщо розглянути корінь як динамічний образ, то виявиться, що він в однаковій мірі наділений найбільш несхожими силами. Це одночасно і сила опори, і сила занурення у землю. У межах двох світів — повітряного і земного образ кореня парадоксально персоніфікується у двох напрямках, залежно від того, мріємо про корені, що підносять до неба соки землі, або ж про корені, що існують у царстві мертвих, для мертвих” (Башляр 2001, 269). Коріння дерев у міфопоетичній концепції С. Жадана символізує людство, народ загалом, а також виступає засобом витворення образу національного світу, вираження пам’яті і віри.

Можна припустити, що коріння дерева у цитованих рядках із вірша “Вночі я не встиг про це сказати” символізує як частину Всесвіту, так і народ з його історією, своєрідну силу вкорінення. У художньому просторі поетичного тексту коріння репрезентує вісь глибини, корелює із космологічним деревом, яке компактно прочитується як Всесвіт, деревом, що творить світобудову та відбиває глибинні ментальні коди і вірування народу.

Сергій Жадан звертається до національно детермінованих міфологем космогонічного циклу, наприклад, до міфологеми ночі. Ніч, за віруваннями язичників, виконує охоронну функцію, це таємничий, важливий і магічний час. У збірці “Життя Марії” ніч персоніфікована, виступає складовою національної картини світу:

Ця ніч стоїть, наче важка пшениця,  
Відбиваючись у тобі голосами і нервами. <...>  
Ця ніч може бути довгою і мовчазною,  
Вона може ділитися з нами надіями й шансами

(Жадан 2015, 36).

Органічне введення у текст космогонічного образу-символу сприяє змалюванню об’ємної картини навколишньої дійсності, а поет вдається також до традиційних тропів (золоті ночі, довгі ночі, ніч чорна, ніч зі спалахами і дивами, ніч – це серце з золотими нервами).

Актуальна націософська проблематика домінує у збірці “Життя Марії”, реалізуючись через образ рідної землі і мови, які для С. Жадана виступають тотожними поняттями. Світоглядно-естетичні маркери поезії “Не розуміючи

після, не сприймаючи до...” оприявнюються у тексті через ментальні поняття ‘мова – свобода’, ‘мова – ідентифікація’:

Я живу в країні, в яку не вірить ніхто,  
і говорю мовою, яку не розуміють ніде.  
Але доки хоча би ти читаєш наші рядки,  
доки бодай ти одна залишаєшся тут,  
нам усім випадає писати свої книжки,  
нам усім випадає зважати на твій маршрут

(Жадан 2015, 25).

Автор доводить, що мова – генетичний, культурний код нації, тому у вірші розширюються межі розуміння свободи, яка логічно декларує і програмує буття нації. Останні рядки акумулюють основне правило самозбереження народу, а відтак його історії, культури і мови. Самоідентифікація – це “солодкий опік громадянства”, віра, пам’ять і вимога жити,

боронячи навіть тоді, коли не лишається сил,  
мову своєї ніжності, яку розуміють усі,  
межі своєї свободи, бачені звідусіль (Жадан 2015, 25).

Семантичне поле, в якому формується історія нації і “нової країни”, маркується домінуванням основних концептів ‘самотність’, ‘смерть’ і ‘страждання’, які озвучуються як в екзистенційній, так і в архетипній площині. С. Жадан вдається до використання опозицій ‘тиша / мова’, ‘смерть / пам’ять’, ‘загиблі / діти’, вказуючи на неперервність традицій та спадкоємність поколінь:

Діти, що народяться під такими зірками  
і яких називатимуть іменами загиблих, <...>  
Будуть упевнені та уперті,  
будуть пам’ятати всі речі забуті (Жадан 2015, 23).

Роздумуючи над вічними категоріями людського буття, ліричний герой поезій “Чорна, ламана, зла, зимова...” і “Літо лишило тобі високу пшеницю” створює власну формулу щастя, що оприявнюється через концепт “пам’ять”:

Тобі це вдається, спробуй, навчи їх,  
любити, вірити і пам’ятати.  
Пам’ятати все, що несли з собою,  
Чорну траву під ламкими снігами,  
Небо над випаленою головою,  
Землю під втомленими ногами (Жадан 2015, 23).

Відзначаємо власне авторські алюзійні уявлення про новонародження вільної нації, які актуалізують як біблійний пратекст про виведення старозавітним пророком Мойсеєм єврейського народу з неволі, так і класичний український літературний текст (зокрема поему “Мойсей” І. Франка).

Аналізуючи ранню лірику Сергія Жадана, О. Шаф цілком справедливо констатує: “Актуалізація біблійного дискурсу у збірках С. Жадана 90-х років ХХ ст. («Цитатник», «Пепсі»), представленого через стрижневий християнський сюжет розп’яття Христа й задіяні в ньому образи Сина Божого, Юди, зумовлена пошуком ліричним героєм істинної суті духовних цінностей і пов’язана з переосмисленням як досвіду старшого покоління, так і естетичних традицій <...>. Центральне місце, зокрема в поезіях зі збірки «Цитатник», посідає мотив



зради Юдою Учителя (та актуалізовані ним проблеми покарання, спокути), що інтерпретований як спосіб пізнання Божества, загалом – як спосіб людської екзистенції і проєктований на людство як таке, що зраджує Бога, не будучи здатне усвідомити сенс Христового подвигу” (Шаф 2012). Осмислюючи поетичні тексти зі збірки “Життя Марії” (2015), ми відзначаємо зміну вектору авторського бачення та інтерпретації біблійних образів. Митець тяжіє до віднайдення глибинних смислів християнського образу Божої матері Марії, розширюючи естетично-духовний діапазон до мотиву самопожертви заради спасіння людства. Образ Марії неодноразово інтерпретувався українськими поетами ХХ–ХХІ століть, зокрема символізуючи національне відродження, надії на гармонійне і справедливе перетворення світу. Сергій Жадан вказує шлях “біблійного виходу із неволі” для сучасної України:

Тому, хто боїться – потрібна віра.

Тому, хто любить – достатньо пам'яті (Жадан 2015, 29).

Н. Лебединцева (Лебединцева 2011), О. Шаф (Шаф 2012) вказують на аксіологічну опозицію ‘досконалість/недосконалість’, а також на інтерпретацію новозавітних оповідань, творчо переосмислених митцем у власних поетичних текстах. “У творчості митця рубіжних та 2000-х років біблійний зміст набуває виразних постмодерністських засад – театральності, карнавальності і відповідної функції – травестіювати «вічні» цінності у сучасне мистецтво” (Шаф 2012).

Екзистенційні мотиви у поезіях С. Жадана репрезентовані через міфологему смерті, семантику якої автор адаптував під реалії сучасних в Україні подій, зокрема артикулюючи трагічну тему біженців. Як справедливо твердить у рецензії на збірку “Життя Марії” Г. Грувер, “у наукових роботах про біженців можна зустріти згадку про феномен «соціальної смерті». В середині книги у Жадана є цикл верлібрів «Чому мене немає в соціальних мережах» (враховуючи, що він дійсно не зареєстрований у жодній). У цьому циклі з точністю до навпаки: феномен соціального життя при фактичній смерті. Усім знайомі випадки, коли акаунт продовжує жити, а його власника більше не існує” (Грувер 2015). Трагічний і водночас суперечливий образ сучасника посилює бажання шукати вихід, прагнути до майбутнього.

Поетична збірка Сергія Жадана “Життя Марії” підтверджує функціонування та трансформаційну послідовність в авторській картині художнього світу міфологем, котрі оприявнюють самоідентифікацію митця, який передає настрої сучасної доби.

Башляр, Г. (2001). *Земля и грезы о покое*. Издательство гуманитарной литературы. Москва.

Башляр, Г. (2004). *Избранное: Поэтика пространства*. Российская политическая энциклопедия. Москва.

Березовчук, Л. *Творчий портрет Сергія Жадана в інтер'єрі літературно-художньої політики* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.liter.net/=/Zhadan/bereza.html>

Бойцун, І., Мухаметзянова, М. (2013). *Міські акварелі Сергія Жадана*. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. № 2. Ч. II. С. 5–10.

Грувер, А. (2015). *Сага сиротства. Рецензія* [Електронний ресурс], режим

доступу: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2015\\_9/Content/Publication6\\_5906/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2015_9/Content/Publication6_5906/Default.aspx)

Жадан, С. (2015). *Життя Марії*. Meridian Czernowitz. Чернівці.

Завадська, В. (2002). *100 найвідоміших образів української міфології*. Орфей. Київ.

Лебединцева, Н. (2011). *Звір Апокаліпсису чи тварина зі споду: поезія С.Жадана в контексті ідентифікаційних пошуків „покоління “пост–“*. Сучасні літературознавчі студії. Топос тварини як антропологічне дзеркало. Випуск 8. Ч. I. С. 163–172.

Різниченко, О. (1995). *Післямова // Жадан С. Цитатник (Вірші для коханок і коханців)*. Смолоскип. Київ. С. 55–59.

Шаф, О. (2012). *Біблійний дискурс у творчості Сергія Жадана: концептуальність та функціональність* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://ukrsence.com.ua/zmist-zhurnal/u/ukra%D1%97nskij-smisl-1-2012/biblijnij-diskurs-u-tvorchosti-sergiya-zhadana-konceptualnist-ta-funkcionalnist/>

Элиаде, М. (1987). *Космос и история. Избр. работы*. Прогресс. Москва.

## **У ДВОХ СВІТАХ: ГРОМАДЯНСЬКА ЛІРИКА ГАЛИНИ ГОРДАСЕВИЧ ПЕРІОДУ ‘ЗАСТОЮ’**

*Роман Дубровський*  
(Україна)

*У статті розглядаються змістові та стилістичні особливості неопублікованих поезій Галини Гордасевич, написаних у період ‘застою’. Також здійснено їх зіставлення із віршами, які були видані поетесою у цей період.*

*Ключові слова: ‘шухлядна’ поезія, ‘застой’, репресії, ідіолект, соціалістичний реалізм.*

## **IN TWO WORLDS: CIVIL POETRY BY HALYNA HORDASEVYČ IN THE PERIOD OF ‘STAGNATION’**

*Roman Dubrovs'kyj*

*The article covers the content and stylistic features of the unpublished poems by Halyna Hordasevych written during the period of ‘stagnation’. Moreover, they have been compared to the poetry published by the poetess during this time.*

*Key words: ‘drawer’ poetry, ‘stagnation’, repression, idiolect, socialist realism.*

Явища демократизації та лібералізації, котрі проникли в усі сфери культурного життя Радянського Союзу із приходом до влади Микити Хрущова, уже тоді були доволі неоднозначними та суперечливими, прикладом чого може слугувати хоча б переслідування ‘абстракціоністів’ і ‘формалістів’. Новий політичний режим унаслідував від попереднього метод ‘батога і пряника’. Таким ‘пряником’ було, наприклад, загравання з шістдесятниками, активно підтримане П. Шелестом, а ‘батіг’ застосовувався до тих, хто не бажав прислухатися до партійної лінії. Тож проявом ‘темної сторони’ режиму стала нова хвиля

звинувачень та репресій творчої інтелігенції, котра визрівала у нову культурну генерацію. Саме у цей період формувалася поетичний таланти Галини Гордасевич. Тож метою дослідження, результати якого представлені у статті, є з'ясування особливостей впливу політичної системи на письменницю та його відображення у її поетичній творчості. Предметом аналізу стали неопубліковані вірші Галини Гордасевич, написані у 1965–1972 роках, а також збірки, що вийшли друком у цей період. Методологічною основою для проведення дослідження стали праці М. Жулинського, Р. Гром'яка, Л. Масенко, Д. Дроздовського, М. Якубовської, В. Хархун та інших.

Політичний режим у країні рад практично від моменту її становлення й до миті розпаду вимушував свідомих письменників шукати шляхів для збереження себе та своїх переконань. Причому ці два поняття знаходилися по різні боки. Той, хто не жалів себе й на перше місце виставляв пошуки істини та справедливості, отримував покарання у вигляді ув'язнення, заслання або й зовсім фізичного знищення. Той, хто був готовий піти на компроміс із сумлінням, отримував нагороди та посади. Іншими варіантами була еміграція, творче мовчання, 'езопова мова', де за удаваною простотою стояв глибокий зміст, а також писання 'в шухляду' з надією на те, що колись режим буде подолано і можна буде вийти із тіні з речами, написаними колись 'за свіжими слідами'. Таку розмаїтість варіантів поведінки літераторів відзначає й Марія Якубовська: "'Система' боролася з письменниками і за допомогою 'батога', і за допомогою 'пряника'. Одних підкупляла матеріальними благами, інших – обходила мовчанкою, ще іншим – просто не давала засобів до існування. Одні – шукали компромісу із системою (Іван Драч, Віталій Коротич), другі – надовго замовкали (Ліна Костенко), треті – з гідністю приймали переслідування режиму" (Якубовська 2005, 34).

Галина Гордасевич обрала свій шлях. Тож ніколи жодним позитивним словом не згадала ні саму партію, ні її здобутки на шляху до побудови комунізму. Їй, наприклад, часто дорікали за те, що завжди послуговувалася словом Україна і ніколи УРСР. Свої вірші вона прагнула наповнювати рідними народними мотивами, наближала їх до фольклорних форм, огортала палітрою символів, метафор, які часто трактувалися не інакше, як націоналізм. Відсидівши більше двох із половиною років у в'язниці за "складання націоналістичних віршів та антирадянську агітацію серед студентів", вона навряд чи полюбила радянську владу, тоталітарну систему. Водночас це не змінило ні її потягу до поезії, ні її безкомпромісного прагнення писати лише правду, а не її "радянський варіант для широких трудових мас", але навчило бути обережною у нерівній боротьбі із системою. Тож закономірним є той факт, що донецький період творчості поетеси представлений двома паралельними творчими струменями. Перший складають 'шухлядні' вірші, які просто не могли бути не написаними жінкою із загостреним відчуттям справедливості у час, коли саме поняття цієї справедливості підмінювалося на поняття 'ідеологічної правильності' й служінню доволі розмитим ідеалом інтернаціоналізму. Вони не були й об'єктивно не могли бути надрукованими, зважаючи на обставини політичної реальності. Другий струмінь складають поезії з подібним ідейним началом на імпліцитному рівні, однак формально стилізовані під типові зразки, написані у

відповідності до всіх канонів соцреалістичного дискурсу. Дмитро Дроздовський у книзі “Код майбутнього” зазначає: “Подібна формула могла виникнути не просто в тоталітарній державі, а й до того ж – у багатонаціонально-тоталітарній державі, що подвійними ланцюгами сковувала думку і творчу енергію. В той же час вона привчала досвідчений і витончений розум до лукавства, вчила підігравати абсурдним правилам гри, із певною простодушною наївністю симулювати соцреалістичний зміст і національну форму” (Дроздовський 2006, 121).

Незважаючи на те, що судимість із Галини Гордасевич була знята постановою Верховного Суду, її усе ж кілька разів викликали у КДБ, аби пересвідчитися, що вона не виступає проти радянської влади. Подібні розмови відбувалися у другій половині 1960-х років із багатьма ‘обриццями’. Нерідкими були й доноси на них. У самому об’єднанні КДБ мало кількох своїх людей, що збирали необхідну інформацію.

У 1965 році було заарештовано Богдана та Михайла Горинів. Тоді ж не дозволили вийти друком першій збірці Галини Гордасевич “Мажорна гама”, бо критики побачили у ній націоналістичний зміст. Зазнали переслідувань інші літератори. Особливим цькуванням письменників відзначався 1973 рік. Так, у цілком таємній інформації ЦК КП України за підписом В. Щербицького від 23 квітня 1973 року чітко зазначалося: “В связи с делом Добоша и за проведение антисоветской деятельности были арестованы Светличный, Дзюба, Сверстюк, Антонюк, Селезенко, Шумук, Сергиенко, Плахотнюк, Стус, Светличная Н., Плющ, Холодный, Чорновол, Осадчий, Гель, Калинец И. и Шабатура С. У арестованных изъято около тысячи националистических и других враждебных документов, в том числе «Программа украинской национальной коммунистической партии», в которой обосновывается необходимость создания нелегальной партии для объединения антисоветских сил на борьбу за ‘самостоятельную Украину’. <...> Преступная антисоветская деятельность арестованных следствием полностью доказана. Они осуждены к различным срокам лишения свободы, за исключением Светличного и Сверстюка, дела на которых в настоящее время рассматриваются судами” (Масенко 2005, 270–271). Тож ув’язнили тих людей, на котрих орієнтувалася Галина Гордасевич як у своїй творчості, так і у житті. Коли В’ячеслав Чорновіл відбував покарання у Якутії, вона вела із ним переписку. Та для того, щоб знову не потрапити за ґрати самій, необхідно було або дотримуватися насаджених ‘зверху’ канонів письменства, або не писати взагалі. Поетеса вирішила творити щось на зразок захальних рукописів Тараса Шевченка. Тож ті вірші поетеси, яким судилося вийти друком, були тільки вершиною айсберга. У ‘показовій’ творчості Галини Гордасевич переважає інтимна лірика із, також у ній є філософські вірші, вірші пейзажного змалювання дійсності. Громадянська лірика ж, як правило, наділена загальнолюдським пафосом. Якщо це патріотизм, то він поданий як відображення любові до рідної землі, поняття якої подано загально. Це або рідний край загалом, або Україна, але не Радянський Союз чи Українська РСР. Якщо це активна громадянська позиція, то вона не конкретизована. Це скоріше риса дієвої людини, аніж заклик до будівництва соціалістичного майбутнього.

Що ж стосується ‘шухлядної’ творчості, то її складає виключно громадянська лірика, де речі названо своїми конкретними іменами.

Проблему для дослідження поетичної творчості Галини Гордасевич становить відсутність датування її віршів. Однак більшість неопублікованих поезій мають дати написання, що дає можливість співвіднесення їх змісту із тими чи іншими біографічними фактами, що вплинули на нього.

Вірш “Минули дні поразок й перемог...” не має дати, чи принаймні року написання. Та він належить до числа поезій, написаних між 1963 та 1973 роками. Наявність значної кількості дієслів у наказовому способі дає підстави для припущення, що вірш написаний на початку 70-х років, адже така особливість ідіолекту поетеси спостерігається саме у цей період. Особливістю аналізованої поезії є утвердження думки про те, що усе на світі є мізерним у порівнянні із тим, чим може наділити лише Бог. Це уособлення вищої сили, яка діє лише на тих, хто веде праведний спосіб життя, не зрікається високих духовних ідеалів. Бог у даній поезії є суто ментальним образом – символом могутності та справедливості. Він не наділений жодним епітетом. Натомість за допомогою дієслів формується динамічна картина Його діяльності, спрямованої на людину: “За кожен день, який тобі дарує Бог, / Будь вдячний”; “Відкрий вночі вікно – і Бог тобі / Найкращу зірку покладе в долоні...” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Отже, Бог дарує день та кладе зірку в долоні. Тож у даному випадку Галина Гордасевич відходить від традиційного космізму і пов’язує астрономічні явища із діяльністю трансцендентної сили. Для порівняння, у верлібрі “Генеральна репетиція”, що був надрукований у збірці “Слід зірниць”, зустрічається інша тенденція. Так, при тому, що авторка подає гротескну картину того, як усе на світі відбувається у зворотному хронологічному порядку, час і простір тут змодельовані у відповідності до логічних та фізичних та біологічних законів. Увага у вірші сфокусована не на трансцендентній причині явищ, а на самих явищах. А сама надприродна їх причина спочатку є розмитою й вербалізованою за допомогою неозначеного займенника *хтось*, звичайно ж, написаного з малої літери: “Все йшло, як звичайно, / та раптом, / зненацька, / цілком несподівано, / хтось запустив всесвіт / у протилежний бік” (Гордасевич 1986, 27). Далі поетеса дає варіанти того, хто чи що може бути силою, що має владу над потоком часу, і розшифровує поняття ‘хтось’: “І хтось – біблійський бог, / чи світовий розум філософів, / чи про’то здоровий глузд – / сказав: – Увага! / Все, що було досі, / тільки репетиція” (Гордасевич 1986, 27). Тобто Бог (слово у тексті зі зрозумілих причин написано з малої літери) ставиться в один ряд із найкращими розумами світу і навіть зі звичайним розумом людини. Епітет ‘біблійський’ виступає у ролі обмежувального означення, що підкреслює належність означуваного не усьому людству, а лише книзі Біблії та тим, хто сповідує її релігійне віровчення. Причому асоціація спрямована саме на книгу, оскільки не вжито означення ‘християнський’. А сама дія, здійснювана ним, не є надприродною. Тобто йдеться про певний антропоморфізм при описі Бога, оскільки перед читачем розкривається Його образ не через діяння, а через персоніфіковану акцію: комунікацію за допомогою людських мовних засобів. Таким чином, образ Господа у ‘шухлядних’ віршах відрізняється від образу у віршах, що вийшли друком у радянський період. Якщо у першому випадку він є

понадчуттєвим, усеохопним та всесильним, то у другому – антропоморфно-персоніфікованим, чуттєво сприйнятним та буденним.

Також у поезії “Минули дні поразок й перемог...” звучить викривальна інвективність, пов’язана із незадоволенням владою. Причому сутність влади подано як загальне поняття та як образи конкретних людей. Так, у вірші використано паралельні конструкції “Що влада?” і “Що слава?”. Однак якщо слава розглядається як поняття апріорі (“Що слава? Заздрість, схована під усміхом!” (Гордасевич, Неопубліковані поезії)), то поняття влади пояснюється через персоніфіковані образи з вираженою негативною конотацією (“Що влада? Натовпи німих нікчем!” (Гордасевич, Неопубліковані поезії)). Причому у даному випадку Галина Гордасевич відходить від звичного для неї прийому залучення реципієнта у художню дійсність і на питання із риторичним пафосом одразу сама дає чітку відповідь. Адже читач, зважаючи на політичні реалії тоталітарного режиму, може навіть боятися глибоко замислюватися й давати для себе відповіді на подібні запитання.

Крім того, у вірші Галина Гордасевич розмірковує над долею поета в умовах заблокованої культури та проводить чітке розмежування між віршомазом, котрий живе у вирі життєвої (у тому числі, й політичної) суєти, і поетом, котрий не боїться замовного осуду і критики й котрому Бог дарує справжні скарби.

Вірш “Хочете – приймайте на віру...” написаний 8 липня 1963 року під час короткотермінового перебування в Москві. Лірична героїня – жінка із сильним характером, що дотримується обраної позиції всупереч цілій системі, направленій проти неї. Уже тут з’являється одна із провідних формальних особливостей поезії авторки: презентація людини-діяча через її пряме мовлення: “Та й сказали: – Чого ти / Холодна, як риба? / Взувай-но на ніжки / Та вшквар гопака. / Та ну ж, не маніжся! / Ач, горда яка!” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Гротескна картина створюється завдяки цілеспрямованому використанню гіперболи: “Зняли з мене шкіру / Та й вичинили, / Та й пошили чоботи, / Чоботи на рипах” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Доповнює експресивний ефект епанафора, що сприяє градації. У такий спосіб відбувається поступове розширення опису тортур, яких зазнала лірична героїня із одночасним наростанням емоційної напруги. Образ українського народного танцю гопака використано також не випадково: він підкреслює, за що саме ненавидять ліричну героїню – за її етнічну приналежність та відданість традиціям своєї землі. Образи катів є безликими та множинними, що підкреслено дієсловами (зняли, вичинили, пошили, сказали). Це підкреслює знеособлення служителів системи та їх чисельність. В аналізованій поезії знову з’являється образ Бога, котрий стоїть вище будь-якої людської організації. Саме тому лірична героїня має надію на свою перемогу.

У вірші простежуються одразу три темпоральні виміри: минуле, теперішнє і майбутнє. Перший становить усе, про що розповідає лірична героїня. Другий – це момент її розповіді, де відбувається безпосередній зв’язок з реципієнтом (звернення “Хочете – приймайте на віру” (Гордасевич, Неопубліковані поезії)). Третій – це висновкова частина вірша, формальним маркером якої є три крапки перед рядком. (До цього прийому поетеса часто вдаватиметься у пізнішій творчості). Тут описовість змінюється на декларацію дій, певний моральний

імператив ліричної героїні: "... Ну що ж. Станцюю. Гаразд. / Бог дасть – не в останній раз" (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Тож у цьому вірші в коротких поетичних рядках було сконденсоване усе життя їх авторки: минулі страждання у тюрмах, теперішній стан, коли вперше з'явилась можливість говорити при них та прагнення за жодних обставин не коритися тоталітарній системі у майбутньому.

Художнім продовженням цієї теми є вірш "Для мене 'культ' – не абстрактне поняття...". Поезія була написана у 1964 році, тобто за 3 роки після XXII з'їзду КПРС, де остаточно було розвіяно культ особи Сталіна, а його тіло винесено з мавзолею і поховано біля кремлівської стіни. Це поетична сповідь про життя, проведене за ґратами, зокрема, й через написання віршів, у яких слідчі побачили націоналізм. Розмірковуючи над тим, що для неї означає "культ", лірична героїня поезії вдається до конкретних життєвих прикладів: "Це молодість, за ґратами проведена. / Це не розмова, коли робити нічого, / Не запізнілі жалі та зітхання, / Це – мої вірші на столі у слідчого / Про першу весну і про перше кохання" (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Вірш пронизаний автобіографічними фактами, співзвучними із тим, про що розповідає письменниця в автобіографічній повісті (за визначенням авторки – романі) "Соло для дівочого голосу" та есе "Із сімейного альбому". Провідним прийомом поетичного синтаксису, що сприяє якнайповнішому розкриттю теми, є прийом антитези. Фактично, життя у в'язниці протиставляється життю на волі. Таку антитезу можна зустріти у наведених вище рядках (абстрактне поняття, стара легенда, пусті розмови, запізнілі жалі та зітхання з одного боку й молодість, проведена за ґратами, вірші про першу весну і перше кохання з іншого). Наведемо інший приклад антитези: "Це, може, не має великого значення / І в історії ніяк не позначиться, / Та коли у дівчат були перші побачення, / Коли їм хлопці почали всміхатися, / Я заповнювала блоки бетоном, / Я розвантажувала баржі з цементом. / Я дуже пізно познайомилась з капроном / І ще пізніше – із перманентом" (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Ці рядки стосуються факту із біографії Галини Гордасевич, коли у 1954 році вона відбувала покарання в Куйбишеві (Самарі), де протягом дев'яти годин на день розвантажувала баржі з цементом, що приходили сюди по Волзі. В інтерв'ю В. Овсієнку письменниця згадувала про це так: "А потім у 1954 році... Робота там, звичайно, була вже важка. Нас тримали на важкій роботі. Наприклад, коли привозили баржі з цементом на Волзі, то нас возили розвантажувати ці баржі – дев'ять годин, мішок 50 кг на плечі – і тягаєш. То, звичайно, важко було. Через багато років я працювала редактором в управлінні по пресі, редагувала інструкції з техніки безпеки, то я собі це кожен раз згадувала, коли читала такий пункт: «Подросткам и женщинам запрещается поднимать тяжести весом более 20 кг». Думаю: отак, а я 50 кг носила" (Овсієнко 2001).

У вірші декларується позиція невіддільності долі митця від долі своєї країни. Тож усе пережите поетесою набуває значення необхідного страдництва задля очищення духу: "І якщо я все це разом з країною / Змогла перетерпіти і подолати, / Значить, стала я мудрою, / Значить, стала я сильною, / Значить, в світі ще мушу зробити багато" (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Лірична героїня не хоче зректися ні одного страдницьки прожитого дня задля звичайних втіх

молодості, оскільки усвідомлює свою місію, яку повинна реалізувати в майбутньому. Виконати її може лише людина із загартованою волею. Символом такого гарту є згадки про дні, проведені за ґратами (“Я бережу свої згадки, як ордени”). Тож Лірична героїня по-своєму вдячна долі за те, що дозволила їй побачити усе жахіття тоталітаризму зсередини, а отже – розкрила очі, чого могло б не статися за інших обставин.

Ідею вірша висловлено одним афористичним рядком: “Найстрашніша із зрад – це себе зрадити” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). На змістовому рівні окремі рядки вірша є співзвучними з поезією “Доля” Ліни Костенко. Порівняймо: “Та якби до мене з’явилась фея, / Що може виконати прохання кожне, / Я б не стала просити в неї /Забрати у мене життя тривожне. /Я б не схотіла прожити по-іншому / Жодного дня, ані жодної хвили. / Всі мої дні, у минулому лишені, / Шрами на серці моїм залишили” (Галина Гордасевич) (Гордасевич, Неопубліковані поезії). “І я її прийняла, як закон. / І диво велике сталось: / минула ніч. І скінчився сон. / А Доля мені зосталась. / Я вибрала Долю собі сама. / І що зі мною не станеться, – / у мене жодних претензій нема /до Долі – моєї обраниці” (Ліна Костенко) (Костенко 1990, 35). Подібний зміст есплікується за допомогою використання різних засобів: у Галини Гордасевич це умовно-гіпотетична зустріч із трансцендентною силою (фея), у Ліни Костенко – зустріч з персоніфікованою долею у сні.

Аналізована поезія є глибокою та інформативною. Однак вона написана Галиною Гордасевич у ранній період її творчості. Тому має деякі формальні огріхи, зокрема у ритмомелодійній організації тексту. Тож поетеса того ж 1964 року в Донецьку написала її коротший варіант, який має іншу кінцівку: “Я знаю: майбутнє в нас буде погоже, / Неправда і зло відійдуть у минуле. / Тільки забути його я не можу, / Не вимагайте, щоб я все забула” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Якщо у ширшому варіанті вірша лірична героїня зі свого минулого робить філософські висновки, що формують програму її майбутніх вчинків, то у коротшому варіанті просто звучить віра у краще майбутнє усіх, кого лірична героїня вважає ‘своїми’. Цей загал об’єднано займенником *ми* (у родовому відмінку – *нас*). Що ж до власне її особи, то вона, будучи частиною цієї майбутньої спільноти, залишатиметься носієм спогадів, які не хоче забути, бо таке не можливо простити і вони навчають відрізняти добро від зла. На відміну від розширеного варіанта поезії, у скороченому акцент зроблено не на культурі особи, а на особистості самої ліричної героїні, котра терпляче перенесла час, коли між нею і вільним світом “були дрти, в п’ять рядів натягнені”. Фактично, це звуження змісту на користь вирівнювання розміру та ритму звучання вірша. Цього разу поетеса не використовує антитезу. Та в якості суцільного протиставлення виступає ‘я’ ліричної героїні (образ людини, що з змушена миритися з реаліями життя за колючим дротом) та ‘вільний світ’ в усьому його привабливому різноманітті. “Хлопці” у вірші асоціюються не з першою закоханістю, а з охоронцями у в’язниці. Ця лексема у названому значенні підкреслює відсутність негативізму ліричної героїні щодо тих, хто тут просто виконує свою роботу: “І з вишок, суворо і непривітно, /Дивились хлопці, в форму одягнені” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Поетеса не використала жодного епітета з негативною конотацією.



Автобіографічним є і вірш “Сказали птиці: літати доволі!..”, написаний 23 січня 1965 року. У ньому Галина Гордасевич вдається до казкового сюжету, у центрі якого перебуває птиця. Це легка алюзія, за якою просто вгадуються події із життя авторки вірша. Наприклад: “Сказали птиці: літати доволі! / На десять років позбавили волі” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Використання бестіарних образів є доволі поширеним у творчості поетеси, однак вони майже ніколи не виступають асоціонімами, покликаними співвідноситися із авторкою. Так, приблизно у той же час були написані вірші “Казка про птицю” та “Ще одна казка про жар-птицю”, які увійшли до збірки “Веселки на тротуарах”. Єднає усі три вірші їх сюжетність, яка розвивається у тому числі завдяки показу ситуації зі сторони з її оживленням через пряму мову її учасників. Наведемо приклади послідовно – I – з поезії “Казка про птицю”, II – “Ще одна казка про жар-птицю”, III – “Сказали птиці: літати доволі!..”.

I – “Іде повільно по вулиці, / Від утоми важкої сутулиться. / – Гей! – крикнув якийсь хлопчисько. – / Гляньте, ворона іде по вулиці! – / Та й пожбурих камінцем” (Гордасевич 1966, 21).

II – “Коли до тебе прилетить жар-птиця, / То не питай її: – Чи ти назавше? / Чи ти мене ніколи не покинеш? / Чи ти нікому більше не співатимеш?” (Гордасевич 1966, 71).

III – “Прийшли урочисто, з щемом у серці, / Під бурхливі оплески відчинили дверці / –Злітай, птице, у чисте небо! / Глянь, як довколо весняно, травнево!” (Гордасевич, Неопубліковані поезії).

Та все ж перші два образи є практично самототожними, а образ-символ із неопублікованого вірша співвідноситься з авторкою та її долею.

Політичний режим названо ‘погодою’: “Роки пройшли. Змінилась погода. / На птиць, щоб у клітках, минула мода” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Також поетеса іронізує над пафосом, з яким за хрущовської ‘відлиги’ звільняли безпідставно ув’язнених, і натякає на те, що кардинальна зміна риторики – це лише омана (“Співай пісні, вий гнізда із рути, / Лише... узгоджуй свої маршрути”) (Гордасевич, Неопубліковані поезії). На відміну від вище описаних ‘шухлядних’ віршів поетеси, поезія “Сказали птиці: літати доволі!..” не має оптимістичного завершення, пов’язаного зі сподіваннями на майбутнє. Можливо, тому, що вірш написано у 1965 році, коли політичний режим знову став жорсткішим та антидемократичним. Поезія закінчується рядками: “Ох, пізно ти, доле, двері відкрила! / Бо де ж полетіти, як всохли крила” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). Однак це не слова розпачу та духовного безсилля, а лише розуміння того, що найкращі роки юності було проведено за ґратами і їх уже не повернути.

Вірш “Коли на губи мої сходить важка німота...”, написаний 11 липня 1972 року, з’явився у збірці “Наречена сонця” під назвою „Ціна пісні”. Обидва варіанти практично ідентичні, за винятком кількох слів. Так, початок поезії у рукописному варіанті виглядає наступним чином: “Коли на губи мої сходить важка німота, / Така німота, що мовити слово несила, / Прийди до мене, давня пісня проста, / Що мама співала, коли ще під серцем носила” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). У збірці “Наречена сонця” в останньому рядковій, графічно поділеному на дві частини, з’являється слово мене: “Що мама співала, /

Коли ще під серцем мене носила” (Гордасевич 1976, 48). Авторка написала вірш у тонічній системі римування. Тож при різній кількості складів позиція наголосу усе ж повинна бути сталою. Це дає нам право зобразити поділ на стопи з обома варіантами. Складається наступна картина:

Така німота, що мовити слово несила

U UU U UU UU U

Що мама співала, коли ще під серцем носила

U UU UU UU UU U (рукопис)

Що мама співала, / Коли ще під серцем мене носила

U UU UU UU UU U U (збірка).

Як видно зі схеми, написання амфібрахієм не дотримано в одному місці саме в першому рядку (бракує одного ненаголошеного складу). Другий рядок у рукописі написано п’ятистопним амфібрахієм без відхилень, у друкований варіант – це п’ять стоп амфібрахієм плюс іще частинка, що структурно співпадає із хореем. Невідомо, чи такі зміни, які точно не покращили якість поезії, були зроблені самою авторкою, чи рецензентом О.І. Никаноровою або ж редактором Т.В. Рольником. Іще однією відмінністю обох варіантів поезії є вилучення у збірці образу козака. Саме за такі образи в поезіях за двадцять років до написання поезії “Ціна пісні” Галина Гордасевич і була звинувачена в націоналізмі й засуджена до десяти років ув’язнення. Тож складається враження, що й через два десятиліття підхід до розуміння літератури не зазнав суттєвих змін. Тож у рукописному варіанті поетичні рядки мають наступний вигляд: “Про чисте поле, про синє море, / Про червону калину з темного луку, / Про силу козацьку, що ворога зможе, / Та про гірку материнську тугу” (Гордасевич, Неопубліковані поезії). У збірці третій рядок замінено на “Про силу молодецьку, що ворога зможе” (Гордасевич 1976, 48). Позначивши (1) рукописний варіант рядка і (2) – друкований, зобразимо їх графічно:

(1) U UU UU UU U;

(2) U UUU UU UU U.

Таким чином, у ранньому рукописному варіанті маємо чіткий чотиристопний амфібрахій. Визначити розмір рядка (2) практично неможливо. Це дає можливість зробити припущення про те, що внесені зміни були зроблені нашвидкуруч безпосередньо перед виданням збірки заради її ‘підганання’ під певні ідеологічні рамки – часто на шкоду змістові та мелодиці самих віршів.

Тож можна узагальнити, що ситуація, яка склалася в культурному житті після смерті Сталіна і XX з’їзду КПРС, дозволила по-іншому поглянути на суспільні реалії. Галина Гордасевич була у числі тих, хто, пройшовши крізь табори, не зрікся своїх ціннісних орієнтирів та духовних імперативів. Незважаючи на зречення культу особи, суспільні реалії залишалися далекими від демократичних перебудов усього державного устрою. Будь-яка здорова критика зазнавала нищівних переслідувань. Особливо важко у цей період було письменникам, котрі не хотіли йти на компроміс із самими собою та справедливістю. Тож дехто надовго переставав писати, дехто, фізично вирвавшись із оков тоталітаризму продовжував робити це в екзилі. Галина Гордасевич, незважаючи на ризик, поряд із ліричними поетичними речами, що потрапляли до друку, творила пропущену крізь власне серце громадянську

лірику, основною рисою якої була огорнута в художню форму життєва правда про жорстоку сутність тоталітарної системи. Саме ця частина її творчого доробку є однією із найбільш вартісних і потребує подальших наукових досліджень.

Гордасевич, Г. (1966). *Веселки на тротуарах*. Радянський письменник. Київ.

Гордасевич, Г. (1976). *Наречена сонця*. Донбас. Донецьк.

Гордасевич, Г. (1986). *Слід зірниць*. Радянський письменник. Київ.

Гордасевич, Г. *Неопубліковані поезії* (Електронний ресурс). Режим доступу : [http://edit.io.ua/edit\\_story.php?edit\\_story=201638](http://edit.io.ua/edit_story.php?edit_story=201638)

Дроздовський, Р. (2006). *Код майбутнього: криза людини в європейській філософії: від екзистенціалізму до українського шістдесятництва*. Всесвіт. Київ.

Костенко, Л. (1990). *Вибрані поезії*. Дніпро. Київ.

Овсієнко, В. (2001). *Інтерв'ю з Г. Гордасевич 3 лютого 2001 року* (Електронний ресурс). Дисидентський рух в Україні. Віртуальний музей? режим доступу : <http://archive.khpg.org/en/index.php?id=1185442425>

Масенко, Л. (2005). *Українська мова у ХХ сторіччі: історія лінгвіциду. (Документи і матеріали)*. ВД “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Якубовська, М. (2005). *У дзеркалі слова: есеї про сучасну українську літературу*. Каменяр. Львів.

## **ТАНОК МЕЛЬПОМЕНИ ПЕРЕД ОБЛИЧЧЯМ СМЕРТІ: НАТАЛЯ КУЗЯКІНА ПРО СОЛОВЕЦЬКИЙ ТЕАТР 1923–1937 РОКІВ**

*Галина Ковальчук*  
(Україна)

*У статті проаналізовано одне з перших сучасних досліджень феномена табірної театру – “Театр на Соловках. 1923–1937”, здійснене відомим українсько-російським літературознавцем і мистецтвознавцем Н. Кузякіною. Зокрема акцентуються історичний, соціокультурний та екзистенціальний підходи до пізнання наукової проблеми, вирішені дослідницею причини появи та функції табірної театру, його форми, жанри, репертуар тощо.*

*Ключові слова: радянський театр, Соловецький табірний театр, феномен “театру в неволі”, Лесь Курбас, Наталя Кузякіна.*

## **MELPOMENE'S DANCE FACING DEATH: NATALJA KUZJAKINA ABOUT THEATRE IN THE SOLOVSKY PRISON CAMP 1923–1937** *Natalya Koval'čuk*

*In the article there has been analyzed one of the first modern studies of the phenomenon of a camp theatre – “Theatre in the Solovky Prison Camp. 1923–1937”, conducted by the famous Ukrainian-Russian literary researcher and art critic N. Kuzjakina. There have been emphasized, in particular, historical, socio-cultural and*

*existential approaches to the learning of the academic problem, reasons for appearance and functions of camp theatre distinguished by the researcher, its forms, genres, repertoire etc.*

*Keywords: Soviet theatre, theatre in the Solovky prison camp, the phenomenon of "theatre in captivity", Les' Kurbas, Natalja Kuzjakina.*

Наталя Кузякіна (1928–1994) – визначна дослідниця української драматургії ХХ століття, зокрема періоду Розстріляного Відродження, одна із зачинателів вітчизняного кулішезнавства. Прикметою вже її ранніх наукових розробок – “Нариси української радянської драматургії” (у 2-х частинах, 1958–1963), “Драматург Микола Куліш” (1962) – є намагання вивчати розвиток драми в тісному зв’язку з функціонуванням і динамікою змін театру, на що вказується, наприклад, в анотації до першої частини “Нарисів...”: “В книзі подано шлях розвитку української радянської драматургії, висвітлення якого авторка прагне пов’язати з процесом становлення українського драматичного театру двадцятих і першої половини тридцятих років нашого століття” (Кузякіна 1958, 2). Але критики Л. Бойко (Бойко 1962), В. Сахновський-Панкєєв (Сахновський-Панкєєв 1963), Є. Старинкевич (Старинкевич 1962) та інші в рецензіях на ці видання настійно наголошують на необхідності ще більшого увиразнення такого зв’язку – докладного контекстного простеження долі того чи того драматичного твору на сцені. У дещо пізніших монографіях – “Драматург Іван Кочерга. Життя. П’єси. Вистави” (1968), “П’єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія” (1970), як бачимо навіть із їхніх назв, зауважений аспект уже стає рівноцінним об’єктом вивчення, і це не тільки додає їм наукової ваги, але й робить дослідницю-літературознавця ще й авторитетним аналітиком театру.

Відомо, що впродовж 1962–1967 років, до її скандального “політичного” звільнення з роботи, Н. Кузякіна працювала науковим співробітником відділу театрознавства Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського АН УРСР, а на початку 1970-х років, після захисту в Москві докторської дисертації з мистецтвознавства за творчістю І. Кочерги (1969), рятуючись від переслідувань і ймовірного арешту на батьківщині, вимушено переїхала до Росії й улаштувалася професором кафедри історії російського і радянського театру Ленінградського державного інституту театру, музики та кінематографії імені М. Черкасова, викладала там до кінця життя. За ці три десятиліття вона опублікувала чимало театральних рецензій, статей з історії українського, російського, прибалтійського та інших європейських театрів, теоретичних розробок із проблем театральної режисури та сценографії тощо. З-під пера досвідченого науковця й педагога виходять і монографічні праці та брошури, як-от “Украинская драматургия начала XX века. Пути обновления: (на материале драм Леси Украинки)” (1978), “Становление украинской советской режиссуры (1920 – нач. 30-х гг.)” (1984), “Режиссеры эстонского театра 50–70-х годов: (В. Пансо)” (1986), “Режиссура театра «Ванемуйне» 50–70 годов” (1988) тощо. На початку 1990-х років свої дослідницькі інтереси Н. Кузякіна поширює й на кінематографічну галузь: створює як сценарист тетралогію “Моя адреса: Соловки” – 4-фільмовий цикл про Л. Курбаса (“Пастка”), М. Куліша (“Тягар мовчання”), М. Зєрова (“Навіщо

перекладати Вергілія?") та про митарства дружин і доньок репресованих "контрреволюціонерів", які поділили їхні долі в соловецьких таборах ("Не вдарте жінку навіть квіткою") (Моя адреса: Соловки 1991–1992)). Тобто в дослідниці, як справедливо відзначають сучасні українські вчені (й колишні її вихованки) І. Волицька (Волицька 1994), В. Саєнко (Саєнко 2012), гармонійно поєднувалися й літературознавчі, й мистецтвознавчі пошукові устремління.

За нашим переконанням, найголовнішими книгами свого життя, над якими активно працювала в "післяперебудовний" період, Н. Кузякіна бачила масштабну, оновлену монографію про улюбленого М. Куліша та вражаючу, парадоксальну за тематикою і проблематикою розвідку про театр Соловецького табору. У листах до О. Смолич 1980-х років науковець говорить про "роботу над «Кулішем»..." (Крячок 2013, 196), не реалізовані, очевидно, плани восени 1987 року подати до київського видавництва "Молодь" "перші дві частини книги" (Крячок 2013, 199); в інтерв'ю журналові "Слово і час" (1990, № 6, рубрика "Автопортрет") мимохідь наголошує: "Зараз я скінчила біографічну книгу «Доля Миколи Куліша», де, сподіваюсь, читач знайде дещо нове для себе" (Кузякіна 1990, 67). Робота ж над другою книгою, про яку велися перемовини із закордонним видавцем, за свідченням сина дослідниці, прищвидшено доводилася до фіналу впродовж останнього року її життя й була завершена в рукописі за кілька місяців до смерті науковця (Кузякин 2009, 173–174]. Відтак побачити жодне з цих видань – якщо не монументальних, то принаймні достатньо важливих, щоб їх знати й активно використовувати в новітніх українських дослідженнях драматургії і театру доби сталінських репресій – авторці не судилося: англomовний "Theatre in the Solovki Prison camp" вийшов у Люксембурзі 1995 року (Kuziakina 1995), 2009-го був перевиданий у російськомовному варіанті в Санкт-Петербурзі (Кузякина 2009), а "Траєкторії доль", які, нарешті, вмістили раніше афішоване кулішезнавче дослідження, видрукувані в Києві аж 2010-го (Кузякіна 2010). Проте саме вони прислужилися, як нам бачиться, поверненню дослідниці в активний науковий простір, зростанню інтересу до її творчої спадщини (Білик, Саєнко 2014).

Зупинімося далі на розвідці Н. Кузякіної про Соловецький табірний театр, яка не тільки свого часу донесла Європі та світові чергову порцію правди про злочини сталінізму в СРСР й усілякий можливий, аж до відновлення "невольничого театру", спротив людини культури цій руйнівній деградації соціуму, але й сьогодні допомагає дослідникам у багатьох галузях гуманітаристики знаходити матеріал і аргументи для своїх праць, (а) і, зокрема, сприяє осмисленню ролі естетичного в нашому житті, увиразненню розуміння функцій, типології, генези театру, культивованого в неволі й українськими майстрами.

*Метою* статті є з'ясування особливостей бачення Н. Кузякіною проблеми Соловецького театру 1923–1937 років, осмислення зауважених дослідницею причин його появи та функцій, а також форм, жанрів, репертуару, акторського складу, режисури тощо. *Матеріалом* для аналізу послуговувало петербурзьке видання праці "Театр на Соловках. 1923–1937" (Кузякина 2009).

Н. Кузякіна структурує свою розвідку у три змістові блоки, кожен деталізуючи через низку глав (тут і далі переклад українською наш):

## “ЧАСТИНА ПЕРША

Глава 1. Від монастиря – до концтабору

Глава 2. СТОП – Соловецький табір особливого призначення (в оригіналі: СЛОН – Соловецкий лагерь особого назначения. – Г. К.)

Глава 3. Преса особливого призначення: «Соловецкие острова» і «Новые Соловки»

Глава 4. Профілі і маски

## ЧАСТИНА ДРУГА

Глава 5. Театр 1-го відділення

Глава 6. Театри малих форм. «Хлам» і група «Своих»

Глава 7. Кінець ранніх Соловків

Глава 8. На роздоріжжі

Глава 9. Театр у Кемі

## ЧАСТИНА ТРЕТЯ

Глава 10. Придворний і майданчиковий театри Біломорсько-Балтійського каналу

Глава 11. Табірні театри і Центральний театр Біломорсько-Балтійського каналу (комбінату)

Глава 12. Театр пізніх Соловків” (Кузякіна 2009, 3).

Основний текст супроводжують вступне слово “Від автора”, “Примітки” і “Післямова” сина Б. Кузякіна (Кузякин 2009), у якій висвітлено деякі маловідомі сторінки життєпису його матері та прокоментовано появу цієї книги.

Як видно вже з оглаву, Н. Кузякіна розглядає проблему Соловецького театру *історично* – простежує його генезу в контексті заснування й розбудови самого монастиря, а пізніше табору; *соціокультурно*, зокрема аналізуючи різні вияви духовно-творчого буття в’язнів і театральну діяльність у зв’язку з цим; *предметно* – як мистецтвознавець дає посутню характеристику феномену театру в “особливих” умовах (будучи глибоко переконаною, що, де є глядач, там можливий і театр), філософує про особливості зв’язку “концтабору й мистецтва” і систему їхніх взаємин. Поза оглавом лишається *гуманістичний* підхід авторки до осмислення складного питання, шукаючи відповідь на яке, вона реабілітує тисячі жертв тоталітарного режиму, репрезентує людину як таку, що пересилює повсякденне буття, вивиснується над ним, допоки творить.

Увага Н. Кузякіної передусім до Соловецького театру підкріплена її чітким переконанням, що саме тут визріла матриця “табірного театру”, а вже звідси вона поширилася “на територію Біломорсько-Балтійського каналу і була прийнята іншими таборами (УхтПечлаг) як свого роду зразок” (Кузякіна 2009, 5).

Є чимало свідчень про те, що науковець не раз бувала на Соловках, “в гулагівських архівах, як тільки з’явився доступ до них”, і “жадібно копіювала” (переписувала) там “все, що відкривалося про українських і неукраїнських письменників, режисерів, акторів, музикантів та ін.” (Васьків 2012, 301). Згодом ті записи оживали в її книгах, як-от “Архівні сторінки...” (Кузякіна 1992) тощо,

або лягали в основу мистецтвознавчих концепцій, інтерпретувалися в кіноматеріалі (Моя адреса: Соловки 1991–1992). Проте, як сама зізнається, для написання книги про Соловецький театр архівного матеріалу (картотека Соловецького музею; окремі табірні справи, світліни, програми, звіти, статті в табірній пресі з Державного історичного архіву Республіки Карелії, архіву МВС Республіки Карелії) було ще замало. Джерелами праці послуговували також численні спогади в'язнів, їхніх родичів, друковані й усні; інформаційний ресурс Санкт-Петербурзького відділку товариства “Меморіал”; приватна бібліотека з рідкісними виданнями В. Йоффе; посильна – документальна, інтелектуальна тощо – допомога колег із Театральної академії. Особливу вдячність Н. Кузякіна відчувала до американської дослідниці Лібуші Зорін (США), котра надіслала їй розлогу бібліографію про радянські табори(,) та письменника О. Солженіцина і його книгу “Архіпелаг ГУЛАГ”. Ці тексти доповнили її особисту візію радянської в'язниці – трагедію дитинства, коли 13-річну Наталю за перехід лінії фронту (вирушила з окупованого Києва до евакуйованої в Ташкент сестри-науковця) радянські спецслужби схопили як “фашистського агента” і рік протримали в камері та лікарні пензенської тюрми, дивом згодом звільнивши (Кузякин 2009, Саєнко 2012).

Розпочинаючи свою книгу коротким художньо-публіцистичним нарисом про Соловецькі острови, їхній клімат, заселення, зведення монастиря, духовну й трудову спільноту, звичаї тощо й у чомусь захоплюючись природністю й упорядкованістю тамтешнього життя, Н. Кузякіна констатує: “Якби не зустріч <...> із радянською владою! Вона принесла в цей світ трагедії, про які мистецтво в межах Росії тоді й розповісти не вміло” (Кузякіна 2009, 17). 1921 року на Соловки прийшов колгосп, 1922-го – ліквідували монастир, 1923-го влада прийняла рішення про відкриття тут постійно діючого табору, втім, зведення в'язнів тимчасово пригальмували через пожежу, яка майже всуціль знищила колишні монастирські споруди. Відтак на попелищі старого світу було розпочато жакликий більшовицький експеримент над людиною в напрямку її “перевиховання”.

Цікаво, що театр мусив стати одним із засобів такого виправного впливу. Уже з перших місяців функціонування табору там було засновано журнал (“СЛОН”, з 1925 року – “Соловецкие острова”), газети (стіннівка “Островок”, згодом “Новые Соловки”), організовано акторську труппу, адже інтелігентних і обдарованих в'язнів, передусім із категорії “політичних” (М. Борін, Б. Глубоковський, М. Литвин, В. Любохонський, Г. Нікітін, Б. Ширяєв та ін.), було достатньо. Н. Кузякіна образно трактує такі “новації”, як споглядання звіддалі бадьорих кроків і пританцьовок людини, яка насправді йде босоніж по битому склі й лишає за собою криваві сліди. Адже так звана культурна “гуманізація” – “на фоні ідеологічної «туфти», тобто свідомого обману” (Кузякіна 2009, 28), передусім європейської спільноти, перед якою прагнув “належно” виглядати СРСР, аби бути повноцінно визнаним, – це світ викривлених понять, жаклива деградація аж до скочування в середньовіччя та рабство з одночасною імітацією просування вперед, намаганням закріпитися на “передових рубежах”.

Стартувало театральне життя на Соловках 23 вересня 1923 року, коли дав свою першу виставу так званий театр 1-го відділення Культпросвіти (“Культу”) – легку комедію “Скарб” І. М’ясицького, очевидно, поставлену за режисурою Г. Нікітіна. Упродовж першого року діяльності було показано глядачеві понад 10 спектаклів романтичного й реалістичного жанру, здебільшого революційних мелодрам (“Зганьблений” П. Неvejина), комедій (“Сиволапинська комедія” Д. Чижевського) тощо. “Нікітін, Любохонський, Арманов, Станкевич, Осинівський, актриси Шуман, Нікітіна та інші вклали у створення театру свій ентузіазм” (Кузякіна 2009, 53), – розповідає науковець, зацентровуючи і 12-годинні репетиції в освітлених недогарками камерах-келіях, у холоді, голоді, під постійним психологічним тиском; і самі постанови в різниці Успенського собору, де організували сцену із символічною чайкою на завісі; і нехитрий сценічний інвентар та блаженське костюмування акторів.

Головною метою цього раннього театру був “освітньо-виховний вплив” на засуджених, що не заважало актуалізувати й розважальний елемент. У репертуарі були “Дні нашої юності” Л. Андрєєва в постановці Арманова, “Женитьба” за М. Гоголем, “Вогненим змії” у постановці Вечеріна, “Раби” М. Криницького в постановці Вечеріна і Станкевича тощо. Здебільшого дійства приурочувалося до державних свят, основну масу глядачів складала адміністрація табору, охорона, обслуга й лише поодинокі звільнені від роботи в’язні. Від публіки вимагалася дисципліна, порушення якої інколи каралося арештом. Табірна преса не лише виявляла увагу до театрального життя, але й уміщувала рецензії, відгуки на спектаклі, стимулюючи до саморозвитку діячів сцени. Поступово театр набував професіоналізму.

Н. Кузякіна наводить чимало свідчень про режисерів, акторів, спектаклі Соловецького театру середини 1920-х років, наголошуючи, що то був його непростий, але кращий період, коли домінувала затята боротьба за людину, пропри всі обмеження адміністрації щодо змісту постанов.

Від класичного та народного змісту згодом театр переходить і до жанрових новацій, з’являються його нові осередки – “Хлам”, “Свої”, котрі починають ставити історії з табірної життя, музичні п’єски, хореографічні композиції тощо. Але дедалі більше адміністрація намагається взяти під контроль досить популярне, вишколене, а відтак впливове театральне табірне середовище, змушуючи раціоналізувати свою творчість, від мініатюр переходити до агітматеріалу, політичної сатири, викорінювати дрібнобуржуазні елементи, влаштовуючи, приміром, диспути. Знову резонатором тут стає табірна преса, котра вже все частіше вміщує викривальні матеріали про режисерів, акторів, спричинюючи подеколи перегляд справ і зникнення людини з табору, як це сталося з

М. Литвином.

1926 року театральне життя вступає в період кризи, спонукою до якої стали тиф, холера, котрі знеслили творчі колективи, а також табірна політика фізичного звільнення від в’язнів аж до їх розстрілів. І хоч цілком воно не завмерло, утім помітно вичерпало свої ресурси, однак навіть і за таких умов діяли агітбригади, влаштовувалися самодіяльні вистави.



Наприкінці 1929 року, під час реорганізації таборів, уся інфраструктура й основна частина соловецької театральної трупи були переведені в місто Кемі, де невдовзі стали складовою Центрального театру УСЛОН. Тут їхня “публіка” – добірніша, чиновна, а відтак відбувається чергове повернення до класичних речей, зокрема музично-драматичного представлення фрагментів “Євгенія Онегіна”, “Бориса Годунова” О. Пушкіна і цілісно – сатиричних творів за М. Гоголем, Б. Ромашовим та ін. Директором-розпорядником цього театру призначили Д. Персона (при директору Н. Кахідзе), колишнього комерційного директора передової кіностудії “Міжрабпом-Русь”, ув’язненого на 10 років за доносом (неповага до радянського кіно!) драматурга В. Кіршона. Д. Персон мав ґрунтовну освіту, безумовний хист та енергію, а також умів догодити начальству, тож йому було надано широкі можливості з добору репертуару й вишукування по різних таборах акторів. Н. Кузякіна штрихами окреслює долі багатьох талановитих людей – чоловіків і жінок, яким такий “відбір” урятував життя. Однак обставини театального, як і всього табірної життя, значно гіршали, сповнюючись несподіваними арештами і зникненнями людей. Такий невидуманий сюжет простежено в книзі на прикладі режисерської діяльності І. Терентьєва, до ув’язнення – прихильника лівого мистецтва, який, попри свою активну творчість у таборі, не уникнув розстрілу 1937 року.

Примітним є те, що починають з’являтися по суті приватні театри – в Медвежигорську, наприклад, “Центральним театром ББК” опікуються місцеві “наполеони” Д. Успенський і Я. Раппопорт, а разом з ув’язненими-акторами на сцені грають родичі табірної начальства. 1934 року в цьому театрі працювало 88 “зеків” і 31 вільнонайманий, 1935-го – 81 і 23 відповідно (Кузякіна 2009, 134); діяло дві трупи, очолювані режисером І. Аландером, одна з яких постійно гастролювала; вони мали блискуче костюмування, що вражало глядачів, і добре вкомплектована сцена, на якій ставилися здебільшого сучасні п’єси про новобудови та водевілі, а втім, бувало, з’являлися і класичні речі зі смаком до античності. 16 листопада 1934 року в цей театр у ролі режисера потрапляє геніальний Л. Курбас, швидко зближується з колективом, організовує роботу над творами, вражаючи багатьох акторів своїм професіоналізмом. А проте вже на початку 1935 року його зміщують за доносом про політичну неблагонадійність. Того ж року українця зауважують на соловецькій Вянь-губі, і є свідчення, що він продовжує там опікуватися табірним клубом, навіть удвох з письменником М. Ірчаном пише і ставить оперету.

1937 рік – фінальний в історії Соловецького театру, який вичерпався через репресії значної кількості його діячів, а з другого боку – через зміщення багатьох театральних кураторів-енкаведистів. У владних кабінетах радянської столиці після репресій 1937 року не прийнято було говорити на цю тему.

Відтак, оглянувши сторінки соловецької театральної історії, Н. Кузякіна приходять до висновку, що навіть за всієї теоретичної несумісності театру й концтабору, театр там виконує вагому функцію: він постає проти злочинства, хоч і існує завдяки його “недопрацюванню”, “слабинці”. Існування табірної театру – це своєрідний прояв чванливості владних ставлеників, котрі насолоджуються своєю владою над усіма, особливо над людьми талановитими. Разом із тим табірний побут таки реформує творчу людину, примушуючи її торгувати хистом,

прилаштовуватися до обставин, шукати в жахливих умовах виживання рятівну соломинку. “Так владу і театр, – пише дослідниця, – морально пов’язують складні взаємини залежності й вертких розрахунків” (Кузякіна 2009, 160). Але й за цього складного й непривабливого зв’язку театр у застінках грає свою вагому роль: він підтримує духовні сили ув’язнених, допомагає їм стерпіти тюремну наругу, принаймні відволікаючи на щось стороннє, піднесене.

Ще одна особливість табірної театру – це його здатність самовідроджуватися, тобто за найменшого послаблення тиску з боку адміністрації позбуватися ролі її “прислужника” і творити цілком особливий світ, а інколи і ставати критиком обставин. Водночас у пригнобленій табірній формі побутування в театру виразно проявляється нібито вже історично віджиле обличчя: “Політичний відкат суспільства назад негайно пробудив до життя організаційні форми, про які пам’ятали хіба що вузькі спеціалісти. <...> риси і звичаї кріпосного і придворного театрів моментально проступили з-під маски часу” (Кузякіна 2009, 161).

Н. Кузякіна дивується тому, що за 15 років функціонування Соловецького театру там було представлено майже всі доти відомі сценічні форми, множинні їх композиції, варіанти. А проте, жодна з них не набула своєї віртуозності – з причини, що “творець мистецтва – людина – надто принижена, щоб зберегти ту радість гри, без якої нема руху мистецтва” (Кузякіна 2009, 161). Невільницький театр не може бути відкривавчим, переконана дослідниця, він не створить нічого нового, всі свої сили поклавши на протидію насиллю своєю людяністю, емоційністю, хистом. Водночас у тому чи тому акторові-“зеку” театральна іскра означала пробіск душі, що було рятівним для людини й однозначно протистояло системі.

Відтак Соловецький театр як феномен може бути цілком прагматично осмисленим і навіть критично оціненим, а сам факт його існування – за всієї двозначності – явище непересічне (як і табірні книгозбірні, преса), оскільки вони принаймні нагадували, а театральні форми ще й імітували інше життя, даючи духовну поживу ув’язненим, дозволяли їм самовиразитися, стимулювали до творчості й альтернативи тюремному побутуванню.

Ця книга Н. Кузякіної – не лише глибоке, хоч і одне з найперших, дослідження проблеми Соловецького театру, самого факту його існування, генези, жанрів, тематики, стилістики постанов тощо, але й викриття “історичної поразки марксизму й більшовизму як жорстоких утопій” (Кузякіна 2009, 159), осуд тоталітаризму й усілякого насилля над людиною, зокрема над творчою індивідуальністю: “Перетворивши особистість в «людину страждаючу», свідомо знищивши кращих, мислячих людей у кожному народі, радянська влада багато чого домоглася. У підсумку вона відчутно змінила генофонд народів, котрі населяли країну, катастрофічно знизила рівень інтелекту та діяльної енергії в суспільстві. Багаторічне залякування терором, страхом розправи не могло не дати своїх страшних плодів” (Кузякіна 2009, 160). Такі правдиві слова було сказано 1995 року англійською мовою для всього світу. Думається, що подібні праці й “не дозволяють” видатному науковцеві здобути сьогодні заслужене фахове визнання в Росії, де вона жила й працювала 25 років, створила свої найвагоміші розвідки. В інтерв’ю “Навіть втрата мови не означає загибелі

народу” вона відверто визнала, що завжди була там “чужою”, і не тільки через приписувані їй “український націоналізм” чи “антисемітизм”, а й через надто проникливе бачення реального наповнення ідеологічного топосу “дружби народів” в системі єдино визнаних виразно імперських пріоритетів тощо (Кузякіна 1989, 3).

Білик, Г., Саєнко, В. (2014). *Валентина Саєнко: Наталя Кузякіна – з когорти лицарів духу, візирець для сучасних науковців*. Альманах Полтавського національного педагогічного університету “Рідний край”. 2 (31). 158–165.

Бойко, Л. (1962). *Наталя Кузякіна “Драматург Микола Куліш”*. Література в школі. 5. 83–86.

Васьків, М. (2012). *Загальнолюдські естетичні цінності й національна своєрідність витворів мистецтва у науковому доробку Наталі Кузякіної*. У кн.: *И. С. Шмелев и писатели литературного зарубежья: XX Крымские международные Шмелевские чтения*. Антиква. Алушта. 297–309.

Волицька, І. (1994). *Пам’яті Наталі Борисівни Кузякіної*. Слово і час. 7. 90–93.

Крячок, М. (2013). *З епістолярію Наталі Кузякіної (за документами ЦДАМЛМ України)*. Архіви України. 4. 182–200.

Кузякин, Б. (2009). *Послесловие*. В кн.: *Кузякина Н. Театр на Соловках. 1923–1937. “ДМИТРИЙ БУЛАНИН”*. Санкт-Петербург. 163–175.

Кузякина, Н. (2009). *Театр на Соловках. 1923–1937. “ДМИТРИЙ БУЛАНИН”*. Санкт-Петербург.

Кузякіна, Н. (1990). *Автопортрет*. Слово і час. 6. 65–68.

Кузякіна, Н. (1992). *Архівні сторінки...* Київ.

Кузякіна, Н. (1968). *Драматург Іван Кочерга. Життя. П’єси. Вистави*. Радянський письменник. Київ.

Кузякіна, Н. (1962). *Драматург Микола Куліш*. Радянський письменник. Київ.

Кузякіна, Н. (1989). *Наталя Кузякіна: “Навіть втрата мови не означає загибелі народу”*. Розмову вів О. Галяс. Україна. 35. 3–5, 21.

Кузякіна, Н. (1958). *Нариси української радянської драматургії. Ч. 1. (1917–1934)*. Радянський письменник. Київ.

Кузякіна, Н. (1970). *П’єси Миколи Куліша: літературна і сценічна історія*. Радянський письменник. Київ.

Кузякіна, Н. (2010). *Траєкторії долі*. Темпора. Київ.

*Моя адреса: Соловки (1991–1992)*. 4 серії [Електронний ресурс], режим доступу – <http://www.ex.ua/2068892>.

Саєнко, В. (2012). *Науковий світ професора Наталії Кузякіної з погляду тематології*. Альманах Полтавського державного педагогічного університету “Рідний край”. 1 (26). 121–128.

Сахновський-Панкєєв, В. (1963). *Художник і час*. Рад. літературознавство. 3. 137–138.

Старинкевич, Є. (1962). *Перша монографія про Миколу Куліша*. Літературна Україна. 14 грудня.

Kuziakina, N. (1995). *Theatre in the Solovki Prison Camp / transl. from the russian by V. M. Meerovich*. Harwood. Academic Publishers. Luxembourg.

## ДИМ ЯК САКРАЛЬНИЙ ЦЕНТР У РОМАНІ Г.Л. ОЛДІ “ТОЙ, ЩО ЧЕКАЄ НА ПЕРЕХРЕСТІ”

*Ганна Колесник*  
(Україна)

*Яскравою особливістю стилю Дмитра Громова та Олега Ладигенського, які відомі під псевдонімом Генрі Лайон Олді, є присутність у їхніх творах філософського підтексту. В романі “Той, що чекає на перехресті” автори звертаються до таких проблем людського існування, як природа віри, витоки релігії, процес створення міфів та роль, яку відіграє у цьому Слово.*

*Ключові слова: дім, міф, релігія, віра, фентезі*

## THE HOUSE AS A SACRED CENTER IN THE NOVEL BY H.L. OLDIE “WAITING AT THE CROSSROADS”

*Hanna Kolesnyk*

*The literary style of Dmytro Hromov and Oleh Ladyžens'kyj, who are famous as Henry Lion Oldie, is characterized by the presence of philosophical subtext. In “Waiting at the Crossroads” the writers turn to such important problems of human existence as the nature of faith, the sources of religion and the processes of myths creation.*

*Key words: house, myth, religion, faith, fantasy.*

Імена сучасних українських письменників із Харкова Дмитра Громова та Олега Ладигенського не є добре відомими читацькому загалу. Тільки найвідданіші шанувальники їхньої творчості знають, що ім'я славнозвісного метра вітчизняної фантастики Генрі Лайон Олді, визнаного на загальноєвропейському конвенті фантастів найкращим письменником-фантастом 2006 року, насправді є псевдонімом, який ці автори активно використовують з 1990 року. Відомий навіть точний “день народження” цього псевдоніму – 13 листопада. Саме тоді письменники закінчили своє перше оповідання “Кіно до труни та...”. Прізвище письменника Олді створено з перших літер імен авторів: Олег та Діма. Щодо ініціалів, то вони відповідають першим літерам їхніх прізвищ в алфавітному порядку: Громов та Ладигенський. Повне ім'я автора (Генрі Лайон) з'явилося лише на вимогу одного з видавців вказати повне ім'я та по-батькові автора (Березин 2009, 1).

За багаторічну письменницьку діяльність цей творчий тандем спробував себе у різноманітних жанрах. Однак, на певному етапі, письменники дійшли висновку, що наявні жанри не зовсім відповідають потребам їхньої творчості. Тому, цілком свідомо, вони почали експериментувати. Критика з зацікавленням спостерігала за цими експериментами, намагаючись дати їм визначення. В одному зі своїх інтерв'ю письменники з гумором згадують цей період: “Як тільки не називали наші книги. І «центоном» (є такий клаптиковий давньоримський жанр), і «міфологічним реалізмом епохи постмодерну», і «гранд-гіньолом»... Відверто кажучи, нас це мало турбує. Жаль тільки, що слово «фантастика» у багатьох відразу викликає зверхню посмішку” (Андреева 2013, 8). Втомившись від таких визначень, письменники вирішили самі дати назву жанровому різновиду, який створили. Він отримав назву “філософський бойовик”: “слово

«бойовик» характеризує напругу зовнішньої дії, а слово «філософський» напругу дії внутрішньої. З того часу ми використовуємо цей термін стосовно себекоханих» (Андреева 2013, 8).

Саме до жанру «філософського бойовика» й належить роман «Той, що чекає на перехресті», який було написано у 1995 р. Цей роман входить до циклу «Безодня голодних очей». Назву циклу письменники пояснюють надзвичайно цікаво. Їх надихнув вигляд глядацького залу, якщо дивитися на нього зі сцени. Адже, як відомо, світ – театр, люди в ньому – актори, але хто ж тоді глядачі? І чи немає за спиною тих глядачів ще когось, хто з жадібністю слідкує за тим, як глядач дивиться виставу? Чи можливо цей ланцюжок продовжувати до безкінечності? На ці питання й намагаються знайти відповіді герої творів, що входять до циклу. Загалом «Безодня голодних очей» складається з восьми різних за обсягом творів. Це «безумний психоделічний калейдоскоп світів, дивних образів, неоміфології, стилістичних, мовних експериментів та ідейно-тематичних конструкцій» (Харитонов 1996, 5). Хоча твори пов'язані тематично, на рівні сюжету вони не залежать один від одного, тому кожен із них цілком можна розглядати як окремий завершений твір.

Слід відзначити, що однією з головних сюжетно-тематичних основ творчості Г.Л. Олді є гра з міфологією різних країн. Широку відомість отримав «Ахейський цикл», у якому письменники звертаються до міфів Давньої Греції та змушують читачів інакше осмислити долю Геракла, чи наново вирушити у подорож разом з Одисеем, або подивитися на світ очима Єлени Прекрасної. У найкращих традиціях сучасної постмодерністської літератури, письменники змінюють не сюжет, а лише точку зору, і від того звичні історії починають звучати цілком неочікувано. У випадку з «Тим, що чекає на перехресті», міф та закони, згідно з якими він функціонує, стають головною темою твору.

У центрі світу, описаного в «Тому, що чекає на перехресті», розташований Дім. Однак це не звичайний дім. Перш за все, на увагу заслуговує саме місцезнаходження Дому – перехрестя. Це місце має подвійну конотацію. З одного боку, перехрестя священне. Давні інки будували на перехресті свої піраміди. Добре відомо, що давні римляни мали звичай ставити військові табори та будувати поселення на перехресті двох доріг. У давньоіндійських трактатах вказується, що місто має будуватися навколо перехрестя двох головних вулиць. Саме так побудовані столиці Камбоджі та Китаю, які вважалися центрами всесвіту (Разинов 2005, 3). Давні греки віддавали перехрестя під захист Гермеса, який опікувався подорожніми, а також вказував шлях душам померлих у царство мертвих. На перехрестях часто ставили вівтарі, герми або обеліски, а на потрійному перехресті – зображення Гекати з трьома обличчями, адже вважалося, що саме тут вона являється людям. Пізніше, вже у християнстві, це перехрестя перетворилося на місце поклоніння Христу (часто на перехресті встановлювали хрест, будували каплицю або ставили зображення Христа чи Пресвятої Діви).

З іншого боку, перехрестя вважалося місцем зосередження злих, нечистих сил. Там, згідно з увлєннями багатьох народів (європейців, слов'ян, африканців, американських індіанців), збиралися відьми та чорти, а в індуїстській традиції –

демони, тому на перехресті виконували чаклунські ритуали, ховали самогубців та страчених злодіїв.

Саме по собі перехрестя є могутнім символом, що, разом із символом хреста, похідним від якого він є (пере-хрестя), зустрічається в багатьох світових культурах. Перехрестя символізує вибір, а також сумніви, з цим вибором пов'язані (тут логічно згадати популярний образ зі слов'янської міфології – витязь на перехресті), тому перехрестя також символізує зустріч із Долею. Це символ дуалізму цього світу, взаємозв'язок Добра та Зла, Життя та Смерті, Дня та Ночі. Символіка перехрестя також пов'язана з уявленнями про чотири сторони світу. Це місце переходу з одного простору в інший, місто зустрічі з трансцендентними силами, з Богами. Саме на таку символіку перехрестя натякають Г.Л. Олді, коли пропонують у якості першого епіграфа до роману славнозвісне висловлювання Будди: “Все вы идете к истине различными путями, а я стою на перекрестке и ожидаю вас...” (Олді 2009, 7). Таким чином автори одразу ж натякають на те, що особливі перехрестя існують у долі кожного.

Дім у творі Олді поєднує одразу кілька перехресть. Це й звичайне перехрестя доріг, і перехрестя Долі, і перехрестя Віри. Що стосується останнього, то це поняття – основа світу, який зображений у романі. Цей світ функціонує таким чином. Теоретично ним керують Боги – “Ті, що стоять над світом”. Однак насправді богів не існує. Їхні функції виконують Жерці богів (для позначення цих людей автори роману використовують власний оказіоналізм “Предстоящие”, який можна перекласти українською як “Ті, що стоять перед Богами”). Ці люди мають надзвичайний дар накопичувати в собі силу людської віри та з її допомогою творити чудеса, варті богів. Отримати цю силу Жерці можуть лише в особливих місцях, які й називають перехрестями. “Течет вера людская путями скрытыми – вера-страх, вера-любовь, вера-ярость, обреченность, знание, боль – сходясь на Перекрестках дорог своих. А на Перекрестке том лишь Предстоящему видно невидимое, и ведомо неведомое; и вера войдет в него, дав Силу творить невозможное, толковать неявленное и пророчествовать о скрытом” (Олді 2009, 57). Саме на таких “місцях сили” (перехрестях) і будують Богам храми, у яких живуть Жерці, що творять Дива. Цікаво, що те саме перехрестя не завжди підходить різним Жерцям, адже віра-любов, якою живиться Варна, Жриця Сіали-Лучниці, та Еліноар, Жриця від вівтаря Аели-Пінногрудої, зовсім не потрібна Лайні, Жриці Матері Ночі Ахайрі, якій для повноцінного існування потрібна віра-страх. Однак кількість перехресть у світі обмежена, а Жерців стає все більше. Це призводить до своєрідної “війни за перехрестя”, коли Жерці різних культів борються один з одним за певне перехрестя та за людську віру. Ця ситуація дратує Великих, Жерців п'яти наймогутніших культів, і один із них – Таргіл, Жрець сокровеного Хаалана, батька таємного знання, – пропонує об'єднати зусилля та створити Дім – місце, що розташоване одразу на всіх перехрестях та “акумуляє” у собі всю віру, яка існує у світі.

Таким чином, Дім являє собою Храм храмів, наймогутніше місце сили, уособлення віри як такої, в усіх її проявах. У давнину, коли починали будувати святилище, обов'язково приносили жертву. Так само вчиняють і Жерці. Вони створюють Дім, приносячи в жертву одного з Жерців, Авека ал-Джубб Ельрі. Згідно з законами цього світу, коли люди припиняють вірити у певного Бога,

його Жрець поступово втрачає силу. Незважаючи на це, Жерця не можна вбити і він не здатний померти, поки не передасть свій дар наступнику. Саме у такій ситуації перебуває Абек. Він дуже слабкий, адже люди забули навіть ім'я бога, якому він служить, однак він не може померти, тому що не має наступника. Цю ситуацію використовують Великі. Замість того, щоб допомогти йому гідно піти, вони ув'язнюють його у Домі. „В основу крепости замуровывают лучшего воина. Раствор для первой стены города замешивают на крови. Ты ляжешь в основу нашего Дома, ты будешь вечно метаться в поисках Перекрестков, и неутолим будет твой голод... не сопротивляйся, не надо, ложись фундаментом... Домом-на-Перекрестке...” (Олди 2009, 65). Тобто, в основу існування Дому-на-Перехресті покладено злочин, скоєний через страх та жадібність.

Жерці не будують Дім у прямому сенсі цього слова, вони його створюють. Основа Дому – особисте перехрестя Авека, на якому розташовані залишки його Храму. Храм зруйновано, і знесилений Абек бачить над собою лише небо: “Звезды неба, заглядывающие ему в душу; звезды неба, мерцающие между балками разрушенного дома – его ненадежного убежища” (Олди 2009, 64). Для того, щоб створити Дім, Жерцям достатньо було лише створити Дах, який не дозволив Авеку піти та затулив від нього зірки: “Ни один посторонний взгляд не увидел бы этой крыши. Но она была. Предстоятель не мог ошибиться. Была и мешала уйти. ... Четыре силуэта – два женских, два мужских ... и их плечи гнулись и дрожали от страшного напряжения, словно на них взвалили всю тяжесть мира. Они держали крышу, ту крышу, которую сами же создали... крышу их общего противостояния, из-под которой нельзя было уйти” (Олди 2009, 65). Лише коли помирає тіло Авека, а його душа входить у Дім, акт творення завершено. “Он (Трайгрин. – Г.К.) легко провел рукой по искаженному лицу человека с перстнем, закрывая ему глаза, словно окна темницы, откуда беззвучно кричала пленная душа, – и повернулся к остальным. – Можете отпустить крышу. Она не упадет. И крыша не упала” (Олди 2009, 65). Дім з'являється за лічені хвилини, і цей процес, безумовно, є алюзією на творення богами світу. Дах Дому-на-Перехресті символізує штучне небо нового світу та відіграє важливу роль у подальшому. З Даху почалося творення Дому, тому, коли приходить час для його знищення, руйнація Даху Дому та повернення до зіркового неба вбиває Дім і повертає свободу душі Авека. Дах, що затуляє зірки та замінює собою справжнє небо, символізує в цьому романі всі ті обмеження, які накладає на людину будь-яка релігія. Хоча на певному етапі життя це відіграє позитивну роль – під Дахом сухо, тепло та безпечно, однак завжди настає момент, коли людина ‘переростає’ цей Дах, і він починає обмежувати її, ‘давити’, і тоді, подібно до героя роману Сарта, людина має стати вищою за цей Дах, ‘підняти’ його на своїх плечах. Тільки тоді відкриється Істина (справжнє Небо) та нові цілі й цінності (яскраві Зірки).

Окрім символів Перехрестя та Даху, з образом Дому в романі тісно пов'язаний символ Лабіринту. Взагалі, лабіринт – це один із найпопулярніших символів постмодерністської літератури. Лабіринт символізує світ, Всесвіт, постійний рух. Також лабіринт є символом Шляху та втілює ідею руху людини до Істини. Проходження лабіринту символізує оновлення та світоглядну зміну. Внутрішній простір Дому-на-Перехресті – лабіринт. Для того, щоб жити у Домі,

необхідно пройти Посвячення: “непосвященного Дом отторгнет, или, хуже того...” (Олди 2009, 48). Суть Посвячення полягає в тому, що людина має пройти через лабіринт Дому та знайти в ньому одну єдину кімнату, яка буде належати їй. Складність цього випробування зумовлюється спротивом самого Дому: “пока ты будешь идти, Дом будет идти в тебе, затуманивая мысли, лишая разума и растворяя тебя в Себе. Не поддавайся этому... Как только ты отыщешь ее (свою комнату) – Дом отпустит тебя и примет как равного” (Олди 2009, 48). Символіка такого посвячення очевидна – проходячи лабіринтом Дому, людина шукає себе. Адже тільки повноцінна та впевнена у собі особистість здатна творити справжні Міфи й примушувати інших у них Вірити.

Характерними особливостями Дому є його безкінечність та мінливість. Жодна річ не залишається на одному місці, кожна кімната постійно змінює свій зовнішній вигляд. Дім схожий на величезний Калейдоскоп: “словно стеклышки в калейдоскопе непрерывно вертелись в Доме-на-Перекрестке, и лестницы, ковры, каминны, и ложа ложились все новыми и новыми сочетаниями, перетекая из одного в другое” (Олди 2009, 68). Однак, якщо подивитися з іншого боку, Дім статичний: “Мы бродим, мечемся, спешим, а ты стоишь и поджидаешь всех нас, и твоя вечная изменчивость хранит внутри, в самой сердцевине, некий тайный зародыш...” (Олди 2009, 56). Єдине місце у домі, яке не зазнає жодних змін, – це кімната, в якій Жерці позбавили душу Авека свободи. Саме цю кімнату під час свого Посвячення й обирає герой на ім'я Сарт. У центрі кімнати – інкрустований стіл, на якому незмінно стоїть ваза з єдиним Тюльпаном. Хоча тюльпан дуже старий, з пелюстками кольору “залитого свежей кровью пергамента” (Олди 2009, 8), він не осипається, як мав би згідно з законами реального світу. Однак реальність не має влади у Домі, який живе за власними законами. Пелюстки осипаються лише тоді, коли Дому настає час загинути, тому цілком логічно, що тюльпан символізує ув'язнену в Домі душу Авека.

Мінливість Дому позначилась і на його зовнішньому вигляді. Зовні Дім зовсім не привабливий: “заброшенный дом на забытом богами и людьми перекрестке – дряхлый, замшелый, с высокими узкими окнами, мутные стекла которых были затянуты паутиной” (Олди 2009, 46). Однак, за висловом одного з героїв, це лише “очередная ипостась Дома”. Дім і зовні буває різним. Усе залежить від того, де його зустрінеш і з якого боку до нього підійдеш.

Окрім власного унікального простору, в лабіринті Дому панує власний час. Герої не можуть визначити, як саме він іде. Здається, Дім керує часом на власний розсуд: “Идет время. Час? Год? Век? Время идет в Доме... Время стоит в Доме-на-Перекрестке” (Олди 2009, 67). Минуле, теперішнє та майбутнє змішані у стінах Дому і завдяки цьому Посвячені мають можливість краще пізнати самих себе.

Дім-на-Перехресті – особливе місце, добре захищене від чужинців. Коли людина підходить до Дому надто близько, вона починає відчувати дивні речі: поступово посилюються стурбованість, страх, для якого немає жодного підґрунтя, відчуття присутності чогось недоброго та величезне бажання скоріше забратися з цього місця. Тобто Дім, подібно до спрута, який при наближенні чужинця забарвлює воду чорною фарбою, наповнює простір навколо себе



певними емоціями, що слугують захисним бар'єром. На відміну від чужинців, люди, що пройшли посвячення, не відчують нічого поганого.

З центральним символом Дому в “Тому, що чекає на перехресті” пов'язаний цілий комплекс менш значимих, але цікавих символів. До них можна віднести символи Вікна, Сходів, Дверей та Порогу. Важливу роль відіграє символ Вікна, який реалізує опозицію зовнішній-внутрішній, зв'язок між мікросмосом Дому та макросмосом Світу. Вікна – це ‘очі’ будь-якого Дому. А очі, як відомо, дзеркало душі. Вікна у Домі-на-Перехресті, якщо дивитися на нього ззовні, високі й вузькі, з мутним склом, зтягнутим павутинням та вкритим багатолітнім шаром пилу. Тобто, зв'язок між Домом та Світом майже обірвався, Дому байдуже щодо навколишнього світу, він замкнений на своєму мікросмосі, на своїх потребах. Байдужість до потреб інших також знаходить своє відображення у тому, що в Домі завжди холодно. Згадка про цей холод рефреном проходить крізь увесь текст. Люди відчують себе чужими та непотрібними в Домі. На семантичному рівні це підкреслюється грою слів “Дім”-”вдома”. Герої знаходяться в Домі, але не вдома.

Окремої уваги потребує символ Сходів. Сходи тісно пов'язані з символами Перехрестя й Лабіринту, адже всі вони реалізуються через ідеї Шляху та Вибору. Якщо Перехрестя (чи Лабіринт, який складається з множинних перехресть) – це вибір Шляху у горизонтальному вимірі, то Сходи – у вертикальному. Характерною особливістю сходів у Домі-на-Перехресті є те, що вони, як і все інше, постійно змінюють свій зовнішній вигляд. Змінюється як матеріал, із якого зроблено сходи (дерев'яні за мить стають металевими, а ще за мить – вже з каменю), так і кількість сходинок. Однак напрям сходів залишається незмінним (якщо герой прямує сходами вгору, він потрапляє вгору, хоча й іншими на вигляд сходами (коротшими або довгими, наприклад). Тобто, незважаючи ні на що, Дім залишає своїм мешканцям право вибору.

Двері, які є символом переходу, в Домі-на-Перехресті теж особливі. Вхідні двері “тяжелые... наглухо заколоченные” (Олди 2009, 46), однак якщо дивитися не на зовнішні прояви, а на суть, то “намертво заколоченная дверь” легко відчиняється та зачинається за спинами гостей “тихо... слишком тихо” (Олди 2009, 47), натякаючи на можливість того, що це Двері у пастку. Усі вони також змінюються, за винятком одних – Дверей до єдиної незмінної кімнати. Три герої намагаються відкрити ці двері. Їх можна відкрити в різний спосіб, тільки спочатку потрібно визначити, як саме вони відкриваються. Перший з героїв не зміг відкрити двері та відірвав ручку, бо вчасно не зрозумів, що потрібно було не тягнути за ручку, а легенько штовхнути. Другий пішов шляхом сили – він просто зламав двері та увійшов. І лише третій зрозумів, що можна було б відкрити двері легеньким поштовхом. Ця ситуація використовується авторами роману як своєрідна притча про те, що для досягнення однієї мети можна використати різні методи, однак спочатку варто зупинитися на порозі та поміркувати.

Інший цікавий символ, міцно пов'язаний із символом Дверей, – Поріг. Це символ переходу, зміни, зв'язку між Життям та Смертю, між сакральним і профаним. Поріг захищає Дім від зла. У просторі Дому-на-Перехресті поріг виконує ту саму магічну функцію захисту – захищає дім від його власних мешканців: “даже предстоятели не властны над изменениями Дома, и их

иллюзии терять силу на пороге. На пороге, который сегодня выглядит так, а завтра совсем иначе. А через час вообще никак не выглядит” (Олди 2009, 9).

Говорячи про символи, пов’язані з Домом-на-Перехресті, потрібно згадати ще один надзвичайно важливий символ – Дзеркало. Цей символ має декілька значень, головними з яких є Істина (самопізнання), бінарна опозиція Реальність/Нереальність(ілюзія) та протиставлення цього світу світові потойбічному. У романі дзеркало ніколи не відбиває обличчя того, хто в нього дивиться, “Словно у человека нет лица. Или Дому не нравится это лицо” (Олди 2009, 50), у дзеркалах відбивається лише сам Дім: його переходи, кімнати, зали, двері, сходи. Таким чином, дзеркало у романі перетворюється на таке собі скло “с блестящей холодной амальгамой” (Олди 2009, 51), через яке Дім та Людина дивляться один на одного, як у гарному звіринці. Інколи дзеркало стає засобом зв’язку між людиною та Домом – у дзеркалі Дім показує, що він хоче від людей.

Створення Дому призводить до неочікуваних наслідків для світу роману. Проблема полягає у тому, що п’ятеро Великих, дбаючи лише про себе та свої потреби, руйнують рівновагу свого світу та порушують головне правило слугителя Богів – вони перестають служити. Адже віра теж має чимось житися. Коли Жерці отримують силу віри, вони здатні творити Чудеса, які, своєю чергою, підтримують Віру. П’ятеро розбивають це коло, їм більше не потрібно творити чудеса, тому що Дім сам дає їм енергію, яку знаходить на перехрестях: “Все, живущие в Доме-на-Перекрестке, заряжены до предела и способны на многое... Но отчего ж вам ничего не хочется делать?!...” (Олди 2009, 71). Жерці відчувають, що “вера людская теперь будто проходила сквозь них и изливалась... Куда? В Дом-на-Перекрестке?” (Олди 2009, 71). Жерці стають бранцями власної жадібності. З одного боку, енергія Дому впливає на них як наркотик. Їм гарно та спокійно у його стінах, їхній голод до людської віри вгамовано; з іншого боку, вони відчувають, що втратили найцінніше – свободу і самих себе. Вони не Мудрі, що виграли битву, а черви в тілі кліща, який присмоктався до Людства. Таким чином, Жерці приходять до усвідомлення, що створили Звіра, який “рыщет на перехрестках” (Олди 2009, 73) і якого потрібно годувати.

Від самого початку існування Дому підкреслюється той факт, що він живий. Однак, хоча він має людську душу Авека, його суть тваринна. “Дом вокруг них вздрогнул. Неясный трепет прошел по стенам, сумрак углов наполнился шорохами, и все сооружение потянулось, как пробуждающийся зверь, всплеснув ледяными сквозняками. ... В комнате стало темнее, потому что сверху теперь была крыша. Настоящая крыша. Она нарастала, как новая кожа на ране. Или, скорее, как чешуя” (Олди 2009, 66). Для цієї тварини, як і для будь-якої іншої, головним законом є закон угамування Голоду. Заради цього Дім готовий на все, а для повноцінного існування Дому потрібно, щоб люди вірили у чудесне. Дім-на-Перехресті розумний, він має власний голос та навіть почуття гумору: “шутки шутишь, Дом, Дом-на-Перекрестке?” (Олди 2009, 49). Таргіл називає Дім Звіром, однак Дім не є монстром. Перебуваючи на перехресті Добра та Зла, він нікому не шкодить заради втіхи. Це просто голодна тварина. Єдине, що керує ним, – голод.

Коли Жерці втрачають здібність творити дива, вони створюють касту Міфотворців, які могли б допомогти вгамувати голод Дому. Це надзвичайно

талановиті люди, які створюють міфи, що живлять віру, яка, своєю чергою, годує Жерців та Дім-на-Перехресті. Однак їхня майстерність – це результат гарного знання людської психології, здатність керувати натопом, вміння використовувати обставини й талант до Слова. Світ продовжує існувати, люди все ще вірять, однак поступово Диво йде з нього, що призводить до фатальних наслідків як для Дому, так і для людства.

Головний герой твору на ім'я Сарт, чужинець у світі Дому-на-Перехресті. Він – могутній маг, який заблукав між світів, втратив магичні сили й перетворився на звичайну людину, щойно переступив межу цього нового для нього світу. Адже у цьому світі немає місця для Дива через те, що Дім поглинув усю силу людської віри. Сарт вражений відсутністю надзвичайного навколо та постійно говорить про це: “вся тяжесть здешнього практичного бытия, где тщательно продуманные чудеса отмеряются по чайной ложке для здоровья тупеющего человечества” (Олди 2009, 12). Сарт вправний міфотворець: “Еще одна легенда, еще один глоток пряного страха, еще один камень в пирамиде мифа...” (Олди 2009, 10). Створені Сартом міфи майже бездоганні та можуть ввести в оману просту людину й змусити її повірити у Диво. Герой добре розуміє, як далеко його витівкам до справжнього Дива, якого так бракує цьому світові. Не дивно, що саме Сарт руйнує Дім-на-Перехресті наприкінці твору. Надзвичайно символічним є той факт, що, коли герой звільняє душу ув'язненого в Домі-на-Перехресті Авека та приймає на себе його магичний дар, він дізнається, що той був Жерцем біля вівтаря Того, хто не має імені, батька Шляху. Сам Сарт посідає місце Дому-на-Перехресті та перетворюється на Жерця Перехресть. Його доля – вічно бути на перехрестях доль і подій.

У “Тому, що чекає на перехресті” Г.Л. Олді звертаються до багатьох складних філософських питань. Автори розмірковують про природу Віри та Божественного, про те, як вони співвідносяться з Релігією, та про механізми керування людською свідомістю, де важливим є Слово, як писемне, так і усне. Але найбільше їх цікавлять міфи й те, яку роль міфотворчість відіграє у житті людини. Таким чином, Г.Л. Олді пропонують читачеві самому стати на перехресті та зробити вибір між вірою і безвір'ям, між практичним упорядкованим життям і світом фантазії, адже, на думку авторів, саме віра в існування Дива штовхає людство на найкращі вчинки та надає йому крила.

Андреева, Ю. (2013). *Триумвират: Творческие биографии писателей Генри Лайона Олди, Андрея Валентинова, Марины и Сергея Дяченко*. АураИнфо. Санкт-Петербург; Издательство Андрея Буровского. Красноярск.

Березин, В. (2009). *Интервью с Г. Л. Олди* // Режим доступу : <http://www.rusf.ru/oldie/rec/int044.htm>

Олди, Г.Л. (2009). *Ожидающий на перехрестках* // *Око Всевышнего*. Клуб семейного досуга. Харьков.

Разинов, Ю.А. (2005). *Символика перекрестков* // Режим доступу : [www.phil63.ru/files/010%20vest-7.doc](http://www.phil63.ru/files/010%20vest-7.doc).

Харитонов, Е. (1996). *Миры Генри Лайона Олди* // Режим доступу : <http://dspace.univer.kharkov.ua/handle/123456789/8260>.

## СУГОЛОСНІСТЬ ЛІРИКИ М. ЧЕРНЯВСЬКОГО З ФІЛОСОФІЄЮ А. ШОПЕНГАУЕРА, Ф. НІЦШЕ

*Людмила Корівчак*  
(Україна)

*Здійснюється компаративний аналіз світоглядних позицій М. Чернявського-лірика й А. Шопенгауера і Ф. Ніцше. У статті підкреслюється модерний характер віршів українського поета кінця ХІХ століття – перших десятиліть ХХ століття, спорідненість його образів, мотивів з творами німецьких філософів ХІХ століття.*

*Ключові слова: ліричний герой, роздвоєння, творча особистість, модернізм.*

## CONSONANTNESS OF LYRIC POETRY OF M. ČERNJAVS'KYJ WITH PHILOSOPHY OF A. SCHOPENHAUER, F. NIETZSCHE

*Ljudmyla Korivčak*

*The text deals with a comparative analysis of worldview positions of M. Černjavs'kyj as a lyricist and A. Schopenhauer, F. Nietzsche. The article highlights the modern character of poems of the Ukrainian poet of the late XIX century – the first decades of the XX century, the relationship of his images and motifs with the works of the German philosophers of the XIX century.*

*Key words: lyric hero, split, creative personality, modernism.*

Суспільно-культурні зміни, які відбулися у кінці ХІХ – на початку ХХ ст. і “формували ту актуальну проблематику, яка поставила перед літературою філософські запити та завдання. ...Тих же митців, яким притаманний був філософський тип мислення ...цей час остаточно сформулював як поетів філософських” (Соловей 1991, 87). Такий саме вплив філософії і позначився на творчості М.Чернявського.

Лірика митця є невід’ємною частиною української літератури перших десятиліть ХХ століття, але як ворог народу М.Чернявський був забутий в радянський період і лише зі здобуттям державою незалежності пожвавився інтерес науковців до питання розвитку раннього українського модернізму загалом і творчості поета зокрема.

Поетичний дебют М.Чернявського відбувся у 1895 році з виходом у Харкові збірки “Пісні кохання”. Рецензії О. Білоусенка, М. Грушевського, В. Степового, М. Сумцова, І. Франка на збірки митця загалом були схвальними, водночас в них звучали нарікання на поверховість у зображенні проблем життя, недостатність конкретних і пластичних образів. М. Євшан, аналізуючи творчість М. Чернявського, вказав на своєрідну відстороненість його від літераторів молодшого і старшого поколінь і причиною цього назвав специфіку стилю поета. Сам критик робить висновок, що твори поета “дають нам вияснення психології такого творця, що не знає, куди йому прихилитись, до кого належати” (Євшан 1998, 206). Мотив душевного роздвоєння М. Євшан сприймав як втечу поета від проблем життя, під впливом яких змінюються романтичні пориви поета і настає невизначеність. Схожу оцінку висловив і С. Єфремов.

У 1925 році М. Плевако присвятив своє дослідження тридцятилітню літературної діяльності М. Чернявського, в якому вказав на своєрідність стилю письменника як поєднання ознак різних літературних течій і в сукупності виявлення “власного письменницького я”.

Літературознавці ХХІ століття Л. Голомб, Я. Голобородько, О. Камінчук, Н. Шумило по-своєму доповнили спостереження М. Плевако і вказали на модерний характер віршів митця.

На сьогодні дослідження раннього українського модернізму, своєрідності лірики М. Чернявського тривають, що й зумовлює *актуальність* нашої розвідки.

Упродовж усього творчого життя поет брав активну участь у літературно-громадському житті країни. Загальновідомо, що у Херсоні разом з М. Коцюбинським у 1905 році він видав альманах “З потоку життя”, який був перевіркою на готовність українських письменників до модернізації в літературі. Сама ідея видати альманах, в якому б теми й проблеми сучасності розкривалися з позицій психологізму й філософичності, залучалися нові форми й прийоми їх втілення, головним героєм був представник інтелігенції, свідчить про модерність естетичних позицій М. Коцюбинського й М. Чернявського.

За спостереженням Н. Шумило, “вроджену схильність М. Чернявського до філософських розмірковувань живили ідеї, що приходили з Європи, – Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, Г. Спенсер, З. Фрейд” (Шумило 2003, 9). М. Чернявський цікавився питаннями буття людини в суспільстві, в природі, розвитку її духовного світу, прагнув знайти шляхи гармонії для неї, тому й не випадково, що філософія митця суголосна з позиціями А. Шопенгауера та Ф. Ніцше, які були популярними в Україні на початку ХХ століття.

У літературознавстві на сьогодні немає окремого дослідження, присвяченого компаративному аналізу лірики М. Чернявського та творів А. Шопенгауера, Ф. Ніцше.

*Метою* нашої розвідки є дослідити спорідненість поглядів М. Чернявського і німецьких філософів ХІХ ст., що дозволить розширити уявлення про особливості світогляду українського поета, єдність його з процесом раннього українського модернізму.

Ліричний герой М. Чернявського, усвідомивши ще з дитинства творчі задатки, постає через це водночас щасливим і нещасним. Нагромадження духовного досвіду дає йому можливість відчувати світ вразливіше, повніше, ніж це може зробити буденна людина, і що спричиняє розлад із оточенням. Таке протиставлення творчої особистості і мас в ліриці М. Чернявського перегукується з поглядами А. Шопенгауера. У своїй праці “Свобода волі і моральність” німецький філософ розподіляє духовні світи людей на “внутрішню пустку” і “внутрішнє багатство”. Згідно з його вченням, для людини, внутрішній світ якої належить до категорії “внутрішня пустка”, характерна схильність до розваг, розкоші, якими вона намагається стимулювати у собі рух почуттів, розуму. Натомість “людина з багатим внутрішнім світом перш за все буде намагатись... досягти спокою, тобто вибере тихе, скромне, але по можливості вільне від тривоги існування і через це, після деякого знайомства з так званими людьми, буде уникати спілкування з ними, а при більшому розумі – навіть шукатиме самотності” (Шопенгауер 1992, 275).

У поезії “Оповитий життя безпросвітними снами..”. М.Чернявський розкриває опозицію ліричного героя й оточення: “Оповитий життя безпросвітними снами, / Зачарований в колі щоденних дрібниць, / Я живу між людьми, я живу між братами, / Мов сновида в полоні магічним зірниць” (Чернявський 1966, 231).

Життя суспільства, в якому перебуває ліричний суб’єкт, проходить за інерцією, бездільно. Позиція більшості втомлює його, “розлучниці-думи” стають головною причиною протистояння. Ліричний герой прагне насиченого життя, спрямованого до духовного збагачення, вдосконалення, пізнання всіх проявів буття. М.Чернявський розкриває мрії суб’єкта за допомогою лексичних і смислових повторів (“вгору”, “вгору”, “вершини”, “верхи”). Почуття ліричного героя суголосні з думками А.Шопенгауера: “Великі духовні задатки відчужують людину від суспільності та їх інтересів, оскільки чим більше хто має в собі самому, тим менше він може знайти в інших. Багатство речей, які приносять їм велике задоволення, здаються йому не вартими уваги...” (Шопенгауер 1992, 285).

Неприйняття міщанської дійсності і безсилля у протистоянні їй перетворюють ліричного героя на жертву тогочасного суспільства: “Я жив свій вік без заохоти, – / Та я й не жив, а я конав” (Чернявський 1966, 240).

Образ жертви є одним із ключових у ліриці М. Чернявського і постає як полісемантичний. Перший варіант цього образу: ліричний герой – жертва суспільства, яке намагається вбити все людяне, що є в ньому, і виступає зовнішнім фактором поведінки ліричного героя. Інший варіант образу жертви – це внутрішній світ ліричного героя. Такі риси, як пасивність, бездіяльність, м’якість, перетворюють його на жертву власного ‘я’ і суголосні з спостереженням А. Шопенгауера про те, що світ існує таким, яким ми його уявляємо. “Одним словом, людина завжди робить лише те, що хоче, і робить це все-таки за потребою. А це залежить від того, що він вже є такий, як він хоче, бо з того, що він є, з необхідністю випливає все, що він кожного разу робить. Якщо брати його поведінку об’єктивне, тобто ззовні, то безперечно доведеться визнати, що воно, як і дії всього існуючого в природі, повинно бути відпорядковане закону причинності у всій його строгості; subjective ж кожен відчуває, що він завжди робить лише те, що хоче. Але це означає тільки, що його образ дій є просто виявлення його справжньої сутності. Те ж саме почуття випробовувалося б тому всіма, навіть самими нижчими істотами в природі, коли б вони могли відчувати” (Шопенгауер 1992, 120–121).

Відповідно до волі людини, її бажань і формується життя ліричного героя М.Чернявського у вірші “Кайдани”: “В цю вільну пустиню, тюрму степовую./ Давно я забився. Все спить тут, дріма. / Гублю я, марную тут душу живу: / Кує їй кайдани ця млявість німа...” (Чернявський 1966, 101).

Образ кайданів служить для розкриття духовної слабкості ліричного суб’єкта. Це почуття гнітить його, і він намагається протестувати проти внутрішнього рабства. Вдаючись до “прийому самобичування” ліричного героя, поет наголошує на неприйнятті ним позиції бездіяльності, пасивності. Слухові (“зadzвонили кайдани раба”, “брязкіт”), дотикові (“ваш холод залізний”) характеристики служать для посилення враження реальності цього образу.

Ліричний герой готовий витерпіти будь-які тортури, аби позбутись гнітючого почуття рабства: “Прокляті кайдани!... / Віки вас кували, / Але вас об душу свою розбі’ю, / Об серце те бідне, що ви катували. / А виборю долю і волю свою!... ” (Чернявський 1966, 101).

Аналіз почуттів ліричного суб’єкта здійснюється на тлі степу. Пейзаж у поезії “Кайдани” виконує подвійне навантаження: з одного боку, зачарування нічним пейзажем заспокоює героя, а з другого, – викликає і посилює його внутрішню енергію та стійкість перед обставинами. Таким чином, поет відтворив стихійність характеру ліричного героя, пошуки ним шляхів опанування внутрішнім світом.

У поезії “Сором в п’їтми духа” М.Чернявський відтворив основні причини і способи подолання духовної кризи ліричного ‘я’. Вже сама назва вірша вказує на стан ліричного героя та є узагальненням його попереднього життя: “А вини немає / Більше ні на кому, / Як на власній волі, / На собі самому” (Чернявський 1966, 142).

Страх рішуче змінити своє життя і був причиною пасивності ліричного героя. Символом упевненої життєвої позиції виступає образ дерева, що тягнеться до променів і є антиподом ліричного героя. Окличне речення “Годі сумувати / На старій руїні!” вказує на зміну життєвих орієнтирів, на готовність до переходу у нове життя. “Зосередженість ліричного героя на питанні про джерела власних хиб, – зазначає Л. Голомб, – по-своєму виражала тенденцію української лірики до посилення аналітичного начала. Поет об’єктивно доводив перехідний характер свого ліричного героя” (Голомб 1988, 44).

Бажання піднятися вгору на крилах у поезії “Сором в п’їтми духа” виражає внутрішній перелом ліричного суб’єкта, перехід до активної життєвої позиції. Мотив польоту вгору у творчості романтиків символізував неприйняття дійсності, втечу від неї. М.Чернявський розробляє цей мотив у дусі неоромантиків. Мотив польоту вгору служить поетові для розкриття вольового начала, стихійного пориву, внутрішньої краси ліричного героя, що постають як опозиція міщанському оточенню. На відміну від героїв поетів-романтиків, ліричний герой М.Чернявського прагне змінити задушливу дійсність: “І вогнем летючим, / Хоч на мить єдину, / Розірву я п’їтму / В час свого загину” (Чернявський 1966, 143).

Політ угору дає ліричному суб’єкту енергію, силу в боротьбі. Джерелом активності ліричного ‘я’ стає образ сонця, що символізує гармонію, духовну наснагу.

Ліричний суб’єкт поета, як і образ генія в А. Шопенгауера, черпає духовну наснагу з природи. Образи моря, степу, зірок, сонця (“Я прийшов до тебе, море... ”, “Заклик до моря”, “На південь, до моря, я линув душею...”, “Ой степе, мій степе... ”, “Як люблю піти весною... ”, “Після бурі”, “Під зорями”, “Непримітний і убогий”, “Пісня ночі”, “До сонця”, “Тімн сонцю” та ін.) у ліриці М.Чернявського служать для розкриття внутрішнього світу автогероя.

У поезії “Зимової ночі” поет відтворив враження ліричного героя від споглядання нічних околиць Херсона: “Спав мирно в промінні Херсон безтурботний / На тихій горі. / Дніпро прозірною долиною слався, / Був тихий, мов сон. / І тишею ночі і я упивався, / І зір мільйон. / І чув я душею і землю, і

воду, / Зір хор золотий; / І чув, що я з ними сполучений зроду / В юдолі земній” (Чернявський 1929, 67).

Краса нічних просторів, зоряного неба зачаровують ліричного героя. Як часточка Всесвіту він відчуває нерозривний зв'язок з усіма його складовими. Мотив тиші в природі підсилюється у поезії М.Чернявського зоровим сприйняттям просторів, де панує спокій, нерухомість. Своєрідна “застиглість” навколо ліричного героя породжує в ньому відчуття духовної гармонії, спрямовує до філософських узагальнень.

За спостереженням Т. Сільман, “Природа – один із небагатьох, конкретно існуючих перед нами, видимих і відчутних символів вічності... Вихід в природу ліричного героя є у зв'язку з цим виходом у своєрідну «іносферу», що збільшує його масштаб за рахунок зближення з «матерією вічності» – явищами, ім'я яких пишеться з великої літери: Природа, Земля, Всесвіт” (Сільман 1977, 89). Отже, поет через образи природи звеличує людину, розкриває її багатий внутрішній потенціал.

С. Андрусів зазначає: “Характер простору, в якому минає життя етносу, очевидно, більше, ніж інші етнотвірні чинники, формує його характер ...”. Дослідниця так характеризує вплив степових просторів на людину: “Цей відкритий, неміряний, безмежний простір, що губиться в імлі, розковує стихію у душі людини на його дорогах” (Андрусів 2000, 95).

Завдяки відтворенню степового простору, який перебуває у безпосередньому контакті з людиною, формується особистість ліричного героя М.Чернявського. Степ у віршах поета являє собою активну творчу силу, втілення української національної духовності, відчуває внутрішню спорідненість із “духом степу”.

Через пейзаж, майстерно зображений у вірші “Степ”, по-своєму розкривається внутрішнє ество ліричного героя М.Чернявського, своєрідність його світовідчуття. Споглядання просторів степу пробуджує в його душі почуття розкутості, волелюбність: “І чую, що дух той живе і в мені, / Що варварам давнім я, певне, зрідні” (Чернявський 1966, 74).

Щоб посилити колорит зображення степу, М.Чернявський наводить назви кочових племен, що проживали на цих просторах. Мужність, сила духу, воля скіфів, гунів, хозар імпонують ліричному герою поета. Він захоплюється красою степових просторів, бачить “поезію в них”. Тільки людина, яка народилася і виросла в степу, може по-справжньому пройнятися духом цих просторів.

У поезії “Степ і степ, один без краю...” образ степу трансформується у символ внутрішнього світу ліричного героя. Характеризуючи цей вірш, П.Колесник відзначив: “Не мудруючи особливо, а тільки висловлюючи те, що жило в серці, Чернявський створив грандіозний алегоричний образ степу-народу, застиглого в чеканні жаданого грому – революції” (ІУЛ-5 1958, 415). На нашу думку, в цьому вірші образ степу виступає одним із численних образів-символів лірики М.Чернявського, які розкривають внутрішній світ ліричного героя, є ще однією сходиною до його самопізнання.

У цьому вірші відображено певний етап еволюції ліричного героя. Промовистим є у творі образ суцільної пустелі: “Ні гайочку, ні лісочку. – Всюди спалена земля...”. Пробудження степу відбувається завдяки дощу. Подібно до персоніфікованого образу степу, який пробуджується під час зливи, ліричний



герой може “прокинутись”, змінити своє життя, але для цього треба грому. Традиційний образ грому символізує рушійну, всеперетворюючу силу. “Мертвий степ” – аналог душі ліричного героя, спустошеної одноманітним, позбавленим яскравих вражень життям. Заклучні рядки поезії “Так нехай же над ланами / Грім бажаний загримить!..” (Чернявський 1966, 187) підкреслюють готовність і бажання ліричного героя змінити своє життя.

Характерною рисою суб’єкта М.Чернявського є роздвоєння, яке посилюється під впливом суспільства. Роздвоєння духовного світу особистості дослідники вважають головною рисою модерного героя: “Джерела «автодинаміки Я»”, той поштовх, що примушує митця вийти на дорогу (життя, творчості), вступити у суперечності із світом та суспільством, знаходяться у роздвоєності людської природи, у тому homo duplex, що особливо яскраво проявляється в естетиці і психології модерністського бачення” (Петрухіна 2000, 176–177). С.Єфремов, порівнюючи поезію М.Чернявського із творчістю іншого митця, зазначає: “Оці дві сили, що гармонійно поєдналися у Коцюбинського – з одного боку, громадянські обов’язки до “темної країни”, з другого, природжена м’якість і пасивність природи, мрійний нахил до краси – служать вічним джерелом роздвоєння у душі самого поета” (Єфремов 1995, 545). Роздвоєння стає головною рисою, яка вказує на перехідність характеру ліричного героя, а водночас і стилю М.Чернявського.

Подвійність людської природи дослідив у своїй філософії Ф. Ніцше, творчість якого по-різному сприймалася в кінці ХІХ – перші десятиліття ХХ ст., однак була популярною. Характеризуючи вплив учення Ніцше на розвиток українського модернізму, Т.Гундорова зазначала: “Ідеї Ніцше спричинилися, загалом, до теоретичного, культурософського, етичного й естетичного розгортання українського модернізму” (Гундорова 1997, 30). У праці “По той бік добра і зла” німецький філософ характеризує людину як подвійну природу, що перебуває у постійній внутрішній боротьбі: “В людині тварина і творець поєднані в одне, в людині є матеріал, обломок, надлишок, глина, болото, безглуздя, хаос; але в людині є також і творець, скульптор, твердість молота, божественний глядач і сьомий день...” (Ніцше 1990, 261).

Про свою роздвоєність М.Чернявський писав у спогадах “Під сонцем буття”: “Турбувало мене й мучило найбільше всього моє власне роздвоєння душі. Вічна суперечка й невпинна боротьба зачал егоїстичних і альтруїстичних” (Чернявський 1931, 210).

У поезії “Misterium” М.Чернявський зобразив подвійність природи свого ліричного героя. Душа автогероя постає в образі своєрідного таємного царства, переповненого красою, світлом, яке існує поза часом і підпорядковується “несвітській силі неземній”. Цей “дивний край краси і вроди” не доступний буденній людині. Антиподом цього прекрасного краю постає “чорний демон”, який оволодів ліричним героєм: „І тільки я захочу в його, / Мов демон чорний увійти, – / Ще за мана... Нема нічого.../ Так тільки морок пустоти” (Чернявський 1966, 268).

У вірші “Misterium” поет відтворив процес протистояння добра і зла у внутрішньому світі людини. Його світла частина, сповнена відкритості, чистих

помислів, прагне до вдосконалення. Саме такої душі М.Чернявський пророкує вічне життя. Натомість темна сторона душі призводить до страждань.

За спостереженнями Л. Немировської, “в самій людській долі вже з початку, від природи, закладено, за вченням Ніцше, дисонанс. Такий стан Ніцше визначає терміном «олюднення дисонансу». Для того щоб побороти цей внутрішній стан неспокою, дисонансу, люди створюють собі різні ілюзії – науки, релігії, мистецтва, мораль, політику. Але де ж справжнє життя людини і чи знає вона про нього?... Людині дуже важко бути одночасно і творцем, і глядачем театру життя” (Немировская 1991, 8). Як заперечення світу ілюзій німецький філософ протиставляє людину й цивілізацію, людину і суспільство.

Поезія М.Чернявського “Містерія” написана цілком у дусі Ніцше. Використовуючи засіб сну, поет відтворив мирське буття в образній картині саду. Образ саду в ліричному сюжеті поезії змінюється. Якщо спочатку постає “чудовий сад”, то поступово він перетворюється на пустку. Мотив дороги, який представлено у формі блукань по саду, дозволяє розкрити усе його розмаїття. На початку сад у вірші символізує первинну красу життя, яку руйнує, за Чернявським, як і за Ніцше, прихід цивілізації. Образи “мертві античні статуї”, “півзруйновані архаїчні павільйони” розкривають культурну деградацію сучасної людини. У дусі Ф. Ніцше М. Чернявський стверджує думку, що розвиток технічного прогресу сприяє експлуатації однією людиною іншою.

За філософією М. Чернявського, цивілізація, яка створюється людиною, – це постійна боротьба, в якій творчий потенціал особистості використовується не на її благо, а на утримання слабших, паразитичних осіб.

У вірші “Море” образ фантастичного саду на дні моря також символізує внутрішній світ людини: “Під поверхом чистим у морі глибоким / Сади позростали замислені темні./ Там скелі повстали і чолом високим / Угору спнялися могутні, таємні” (Чернявський 1966, 261).

За допомогою улюбленого образу моря М.Чернявський розкрив у вірші символічну картину людської душі. Подібно до морської стихії душа постає таємничою і не до кінця розкритою. Спектр почуттів, що вирують у внутрішньому світі людини, поет зобразив за допомогою символічних образів саду та скелі. Ці два образи відтворюють подвійність людської душі. Якщо образ саду – це осередок негативізму в людському характері, то скелі розкривають прагнення людини до вдосконалення, її силу і стійкість.

Вірш М. Чернявського “Конем залізним” становить синтез поглядів поета на розвиток цивілізації. За допомогою ретроспекцій ліричний герой підсумовує своє ставлення до розвитку техніки, розкриває основну причину неприйняття її: “Я темних сил боявся гри / І безуму людського” (Чернявський 1966, 392). Водночас поезія пройнята радістю ліричного героя від того, що він мчить степами залізницею. Отже, погляди митця на значення досягнень цивілізації еволюціонують. М.Чернявський визнає розвиток нових технологій як незамінний чинник покращення доброту людства.

М. Чернявський пошуки індивідом кінця XIX – перших десятиліть XX ст. шляхів подолання духовної кризи осмислив по-філософському. Співзвучність його віршів з ідеями А. Шопенгауера, Ф. Ніцше вказує на модерність поглядів автора, активність у вирішення суспільно-культурних проблем рубежу віків.

Андрусів, С. (2000). *Модус національної ідентичності: Львівський текст 30-х років ХХ ст.* Джура. Тернопіль.

Голомб, Л.Г. (1988). *Особа і суспільство в українській ліриці кінця ХІХ – початку ХХ століття.* Вища школа. Львів.

Гундорова, Т. (1997). *Фрідріх Ніцше й український модернізм.* Слово і час. № 4. С. 29–33.

Свшан, М. (1998). *Микола Чернявський / Критика.* Літературознавство. Естетика. Основи. Київ.

Сфремов, С. (1995). *Історія українського письменства.* Феміна. Київ.

ІУЛ (Т-5,1958). – *Історія української літератури у восьми томах.* Наукова думка. Київ.

Немировская, Л. З. (1991). *Ницше: Мораль “По ту сторону добра і зла”.* Этика. № 6. С. 3–46.

Ницше, Ф. (1990). *По ту сторону добра и зла.* / Сочинения: В 2 т. Мысль. Москва.

Петрухіна, Л. (2000). *“Ното duplex” у модерністському краєвиді (на польському та українському матеріалі) / Сучасний погляд на літературу.* Випуск 3. ВЦ Держкомстату України. Київ.

Сильман, Т. (1977). *Заметки о лирике.* Ленинград. Советский писатель.

Чернявський, М. (1929). *Т. 5. Земля. Повісті й оповідання.* / Твори: У 10 т. Рух. Харків.

Чернявський, М. (1931). *Т. 10. Поміж безоднями (1914–1928). Поезії.* / Твори: У 10 т. Рух. Харків.

Чернявський, М. (1966). *Т. 1. Оригінальні поезії. Переклади.* / Твори. Дніпро. Київ.

Шопенгауер, А. (1992). *Свобода воли и нравственность.* Мысль. Москва.

Шумило, Н. (2003). *Під знаком національної самобутності.* Задруга. Київ.

## МІФОЛОГЕМА САДУ В ЛІРИЦІ АРСЕНІЯ ТАРКОВСЬКОГО ТА ВАСИЛЯ СТУСА

*Вікторія Коротєєва*  
(Україна)

*У статті в компаративному аспекті досліджуються особливості художньої передачі міфологеми саду у ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса, специфіка її потрактування. Висвітлюється значення та роль міфологеми саду в створеній А. Тарковським та В. Стусом міфопоетичній картині світу, розглядається інтерпретація цього образу у художніх текстах російського та українського поетів II половини ХХ століття.*

*Ключові слова:* міфологема, сад, міфопоетична картина світу.

## THE MYTHOLOGEM OF AN ORCHARD IN LYRIC POETRY OF ARSENIJ TARKOV'S'KYJ AND VASYL' STUS

*Viktorija Korotjejeva*

*The article deals with the study of the mythologem of an orchard artistic rendering and its features in the comparative aspect in lyric poetry by A. Tarkovs'kyj and V. Stus, and the specificity of its interpretation. The importance and role of the mythologeme of the orchard in the mythopoetic world view of A. Tarkovs'kyj and V. Stus are being highlighted.*

*Key words: mythologem, orchard, mythopoetical picture of the world.*

Лірика Арсенія Тарковського та Василя Стуса відзначається багатогранністю та глибиною змісту, представляючи складний та різноманітний метатекст, що базується на специфічному світовідчутті митців, художньому баченні світу та місця людини у ньому. Однією з іманентних ознак світовідчуття митців є міфологізм, що є своєрідним кодом для розуміння архетипних основ, глибинних пластів змісту їх лірики.

Міфопоетична картина світу лірики поетів є розгалуженою системою міфопоетичної образності (різною за походженням та функціональним навантаженням), трансформованою та адаптованою художньою свідомістю. Значне місце в цій системі посідає міфологема саду як одна з універсальних міфоструктур, яскраво репрезентована в загальному дискурсі світових літератур.

Мета статті – дослідити специфіку художньої інтерпретації міфологеми саду в ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса в компаративному аспекті. Розкриття основних аспектів індивідуально-авторської інтерпретації цієї міфологеми у тісному зв'язку з іншими міфоструктурами лірики митців дасть змогу повніше осягнути своєрідність авторського світовідчуття, а отже, і сформовану ним міфопоетичну картину світу.

На думку Е. Соловей, образ саду “може бути виразним підтвердженням системного характеру не лише творчості філософського поета, а й цілої національної філософсько-поетичної традиції. <...> Образ саду в межах цієї традиції має багатий ореол чи ауру, широкий асоціативний спектр” (Соловей 1999, 305). А Д. Лихачев зазначав, що “сад – це спроба створення ідеального світу взаємовідносин людини з природою. Тому сад уявляється як у християнському світі, так і в мусульманському раєм на землі, Едемом” (Лихачев 1998, 11).

Л. Фоміна відзначає: “У національній міфологічній традиції образ саду має надзвичайно багатий асоціативний ряд. Ця міфологема в українських митців засвідчує необмежену кількість прямих номінацій на рівні назви твору (збірки)...” (Фоміна 2010, 92). Це твердження достовірне водночас і для російської літературної традиції, в якій образ саду постає унікальним топосом та посідає одне з визначних місць. Прямі номінації на рівні назви твору відзначаємо також і в ліриці Арсенія Тарковського (“Бабочка в госпитальном саду”, “Городской сад”) та Василя Стуса (“Посоловів од співу сад”, “І поблизу – радянський сад”, “Мені наснився тихий сад”), що підтверджує важливість цієї міфологеми в ієрархії художньої аксіології поетів.

Міфологема саду у ліриці обох поетів оприявнює сакральний простір, що відповідає полюсу “своє” (фундаментальна міфологічна опозиція ‘своє’/ ‘чуже’). У такому контексті семантична значущість міфологічного коду образу саду підсилює емоційне звучання мотиву “втраченого раю” – світлої пори дитинства. Невипадково у світовій літературній традиції образ саду символізує чистоту та невинність дитячої душі.

Яскравий приклад такого ідеалізованого простору віднаходимо у поезії “Белый день” Арсенія Тарковського. Поезія являє собою яскравий дитячий спогад ліричного героя про момент абсолютного щастя, а простір саду актуалізується як символічний код довершеності і гармонійності. З піднесеністю символіки розквіту та буяння природи корелює світла гама колористики. Здавна білому кольору приписувалось “символічне значення чистоти, відречення від мирського, прагнення до духовної простоти” (Соловей 1999, 310):

Камень лежит у жасмина.  
Под этим камнем клад.  
Отец стоит на дорожке.  
Белый-белый день.

В цвету серебристый тополь,  
Центифолия, а за ней —  
Вьющиеся розы,  
Молочная трава (Тарковский 1991, 302).

Художній психологізм поезії твориться завдяки одній з визначальних рис поетики А. Тарковського – принципу фотографічності, яка неодноразово ставала предметом дослідження літературознавців у руслі інтермедіальних студій. Принцип фотографічності визначався дослідниками як один із “найбільш важливих аспектів синтетичної природи лірики” митця, що суттєво вплинув на подальший розвиток поетичного психологізму в російській літературі другої половини ХХ століття (Кадочнікова 2010, 118). Образи аналізованої поезії належать до ряду образів, які І. Кадочнікова класифікує як ейдетичні (прим.: ейдетизм – особливий різновид зорової пам’яті, за своєю суттю ейдетичний образ подібний до фотографії, тому ейдетичну пам’ять називають також фотографічною): “ситуации и предметы воскресают на мысленном экране, подобно фотографическим снимкам, в которых зафиксирован фрагмент мира во всех его деталях – с указанием на цвет и форму объектов видения” (Кадочнікова 2010, 115). Саме принцип фотографічності зумовлює специфіку поезії на рівні версифікації: для передачі світлих дитячих спогадів автор використовує верлібр. На рівні синтаксису змалювання гармонійності саду на початку поезії досягається своєрідним нанизуванням коротких двоскладних та односкладних речень. Починаючи з п’ятого рядка, паралельно із наростанням смислової та емоційної наповненості тексту відбувається і ускладнення його синтаксису: місце простих речень займають складнопідрядні, а останній катрен – це складне синтаксичне ціле.

Семантичний центр поезії, момент найвищої емоційної напруги у третій строфі, позначений саморефлексією. Поет зумисне вдається до повного синтаксичного повтору та подвійного заперечення, констатуючи:

Никогда я не был  
 Счастливей, чем тогда.  
 Никогда я не был  
 Счастливей, чем тогда (Тарковский 1991, 302).

В останній строфі ліричний герой усвідомлює неможливість повернення у дитинство минуле, недосяжність цього ідеального простору через замкненість його у площині минулого. Сад у свідомості ліричного ‘я’ гіперболізовано підвищується до рівня “райського саду” як місця найвищого блаженства:

Вернуться туда невозможно  
 И рассказать нельзя,  
 Как был переполнен блаженством  
 Этот райский сад (Тарковский 1991, 302).

Така художня гіперболізація забезпечує утвердження семантичного поля міфологеми саду у спектрі сакрального, декларує вагомість цього образу в аксіологічній системі митця. А гармонійна єдність ідейного, образного, версифікаційного та синтаксичного рівнів поезії “Белый день” дає змогу захувати її до найкращих зразків лірики.

Міфологема саду нерозривно поєднується із семантикою міфологеми дому. Підтвердженням цієї думки у ряді поезій Арсенія Тарковського може слугувати також формальне розташування цих міфологем в одному поетичному рядку. Вірш “Когда возвратимся домой после этой несслыханной бойни...”, як і “Белый день”, було написано А. Тарковським у 1942 році під час перебування ним на фронті у ролі військового кореспондента. Проте смислова тональність поезій протилежна, хоч в обох фігурує образ “райського саду”. Якщо настроєвість вірша “Белый день” є світлою, а образ саду – це втілення бажаного, але недосяжного, то в поезії “Когда возвратимся домой после этой несслыханной бойни...” ліричне ‘я’ героя назавжди отруєне жахиттями війни. Хаос руйнує простір упорядкованого Космосу героя, вражаючи його єство, порушуючи довершений принцип антропоцентричності Всесвіту, гармонійності буття:

Нет, места себе никогда не смогу я найти  
 во вселенной,  
 Я видел такое, что мне уже больше не надо  
 Ни вашего мирного дела  
 (а может быть — смерти мгновенной?),  
 Ни вашего дома, ни вашего райского сада (Тарковский 1991, 54).

Душа ліричного героя травмована, він відчуває загубленість. Якщо у поезії “Белый день” функціонує ідеалізована парадигма “людина – природа”, то в аналізованій поезії ця парадигма ускладнюється третім компонентом, який викликає дисонанс всієї системи: “людина – суспільство – природа”. Відповідно, суспільне (“загальне”, а більш ширше – “чуже”) викликає відчуження та знецінення особистісного (“свого”). Відмова та відчуження передаються через неодноразове заперечення. Свідоме вживання займенника *ваш* свідчить про небажання ліричного героя підкоритись “загальному”. Таким чином, простір дому та саду десакралізується, спотворюється, втрачаючи своє первинне значення, а образ ліричного героя А. Тарковського у своїй категоричності та стійкості наближається до образу нескореного ліричного ‘я’ поезій Василя Стуса.

Схожий мотив лунає і в поезії післявоєнного періоду “Отрывок” (1947):

Отстроится город, но сердцу не надо

Ни нового дома, ни нового сада,

Ни рыцарей новых на дверцах печных (Тарковский 1991, 65).

Суспільні зрушення (революція та війни) не просто знищили рідний для ліричного ‘я’ фізичний простір, а й зруйнували на ментальному рівні його зв’язок із власним минулим. Нагромадження заперечних часток підкреслює неможливість віднайти втрачене та відновити наступність поколінь.

Нерозривність зв’язку міфологеми саду із образами рідної оселі та дитинства простежується і у багатьох поезіях Василя Стуса. Щоправда, настроєве забарвлення образу саду у цих текстах, на відміну від саду дитинства Арсенія Тарковського, є не лише позитивним. На рівні онтологічної опозиції ‘життя’/‘смерть’ міфологема має амбівалентну репрезентацію: а) сад як живий простір (або навіть жива істота); б) сад як мертвий простір (образ старого спустілого саду, наприклад, у поезії “Коли важко – думаймо про майбутнє. І тоді – чіткіше...”). І якщо у художньому світовідчутті А.Тарковського топос саду завжди реалізується як життєвий простір (навіть якщо це лікарняний сад), то у ліриці В.Стуса він оприявнюється в обох варіантах. Проте домінантною залишається життєствердна іпостась.

Суголосною аналізованою поезією Арсенія Тарковського “Белый день” за ідейним спрямуванням та елементами образності є поезія “Усе забувається...” В. Стуса. Ліричне полотно також являє собою картину дитячих спогадів ліричного ‘я’, в якій міфологема саду посідає значне місце. Автор доповнює теплу картину літнього саду акустичними та ольфакторними образами, підкреслюючи ірреальність втраченого простору дитинства:

Літній сад.

(а ще весною тягне од ставка)

І пелехата зелень,

і гуде

згорі червоне сонце (Стус 2008, 111).

Смислотворчим центром поезії є образ матері. Саме вона сприймається як абсолютне начало, центральна постать дитячого світовідчуття. Актуалізується семантика образу матері-берегині: “У мами – світ в руках, / У мами – хата, / У мами – очі втомлених ягнят. / У неї – вся земля./ А землю слухай, / І слухай матір, Й словом не переч” (Стус 2008, 111). Образи матері, землі та України у поезії Василя Стуса виступають не лише елементами національної символіки, а й слугують опорними елементами світовідчуття митця.

Е. Соловей, аналізуючи ключові образи української філософської лірики, побіжно звертає увагу на міфологему саду і в ліриці Василя Стуса. У поезії “Довкола мене цвинтар душ” дослідниця відзначає протиставлення саду, що “безсмертно і весняно буяє, безсумнівно мічений Шевченковим “садком вишневим”, та рідного краю, що став “цвинтарем душ на білім цвинтарі народу” (Соловей 1999, с.307):

Над вишнями літає хрущ.

Весна. І сонце. І зело.

Стоять сади, немов кульбаби (Стус 2008, 208).

Лише сад залишається “живим” простором, про що свідчать яскрава колористика та рух (політ хруща), в той час як простір суспільний – мертвий. Оксюморонний “цвинтар душ” – рідний край – алюзійно нагадує потойбіччя, в якому існують не живі люди, а лише тіні: “Мигочуть тіні з-за плеча./ Безмовні тіні. На лиці/ лиш очі і уста безгубі” (Стус 2008, 208). Міфологема саду генерує семантику образу України, її поліструктурний художній простір і в ряді інших поезій, наприклад, у вірші “Автостради гудуть...”:

Експедиція дальня. Мелькають і зіли, і мази.

Від стовпа до стовпа пробігають підрослі сади.

Україно моя! Україно. Ти слухана казка,

Недослухана казка, сповита у зустрічний дим (Стус 2008, 134).

У поезії “Біжать струмки. Біжать роки. Збігають літа...” міфологема саду стає структурним компонентом метафори “життя як подорож”: “Мое життя розхвилене в узгір’ях – / Переліски, посадки і сади” (Стус 2008, 130). Життєвий шлях ліричного героя художньо передано через метафору подорожі залізницею (“І знов – вокзал. І сміх, і плач, і крики/ тривожать поїзд мій” (Стус 2008, 130)). Мотив неблаганної плинності часу, кінченості буття передано характерними для лірики Василя Стуса образами струмуючої води (“біжать струмки”, “пливе вода”).

У творі “І заступила геть мене робота...” сад стає символічним узагальненням душевного прагнення ліричного героя до гармонійного життя на лоні природи в дусі заповітів Г. Сковороди, якого поет вважав для себе одним із духовних орієнтирів. Фокус уваги сконцентровано на протиставленні реальної, обумовленої покликанням душі та волі, та бажаної долі. Вірш написано у формі риторичного звертання до “розлучниці-ворожки”, “покари існування” – поезії:

...Покаро існування,

конвульсіє любові, гріх добра,

поезіє моя, прости мене

і знай: я жити прагнув од дитинства –

косити сіно чи садити сад... (Стус, 2008, 73).

З Україною пов’язаний і образ саду у поезії з автобіографічними елементами “Еще в ушах стоит и гром, и звон...” Арсенія Тарковського, дитячі роки якого пройшли в місті Єлизаветграді Херсонської губернії (нині – м. Кропивницький):

Я и Валя

Сидим верхом на пушках у ворот

В Казенный сад, где двухсотлетний дуб,

Мороженщики, будка с лимонадом

И в синей раковине музыканты.

Июнь сияет над Казенным садом (Тарковский 1991, 338).

Образ літнього саду нерозривно пов’язується із мотивом дитинства. Семантику саду як безпечного простору підсилює образ двохсотрічного дуба, священного дерева за уявленнями слов’янських народів, яке цінувалось за його міцність та довголіття. За смисловими блоками поезію можна умовно поділити на дві частини: перша – це світлі спогади дитячих років, підсилені детальною побутовою образністю, а друга – це гіркий мотив непередбачуваності та трагічності людської долі. Завдяки мотиву невідворотності актуалізується



іпостась долі-фатуму. Він набуває особливо пронизливого звучання, вступаючи в протиріччя із архетипом дитинства:

Мы оба  
 (в летних шляпах на резинке,  
 В сандалиях, в матросках с якорями)  
 Еще не знаем, кто из нас в живых  
 Останется, кого из нас убьют,  
 О судьбах наших нет еще и речи,  
 Нас дома ждет парное молоко,  
 И бабочки садятся нам на плечи,  
 И ласточки летают высоко (Тарковский 1991, 338).

“Небесна” образність – метелики (символ душі у багатьох культурах) та ластівки (“світлі” птахи) – уособлене архетипну семантику чистоти дитячої душі. Важливо також зазначити, що у поезії простір саду на протипагу літературній традиції не вступає в опозицію до простору міста, а лише актуалізується як його частина. Така опозиція не є характерною для міфопоетичної картини лірики ні А. Тарковського, ні В. Стуса.

Показово, що у міфопоетичному топосі обох поетів сад завдяки своєму тісному взаємозв’язку з архетипною семантикою дитинства стає точкою життєвого відліку. Саме з саду біля рідної оселі для ліричного героя поступово розгортається весь світ і у поезії “Ходить меня учила мать” А.Тарковського, і у поезії “Что час? То мереживо мрій...” В. Стуса, пор.:

Сад исходил я года в два  
 И вдоль и поперек,  
 И что расту я как трава,  
 Мне было невдомек (Тарковский 1991, 119).

Так і для дитячого сприйняття ліричного героя поезії Василя Стуса освоєний простір спочатку обмежується лише простором саду:

Спочатку він був  
 Тільки садом; листя вологе,  
 бабусині завше вологі очі,  
 На підведеній призьбі –  
 Сонце вологе твоє (Стус 2007, 366).

Розкривається міфологічний код саду і в інтимній ліриці митців. Символічна образність саду у контексті інтимної лірики є характерною для світової літературної традиції, на що вказувала О. Фрейденберг, розглядаючи його як місце для любовних зустрічей (Фрейденберг 1997, 207).

Міфологічні експлікації античного походження актуалізуються у поезії “Городской сад” Арсенія Тарковського, сакралізований простір саду покликаний підсилити напругу особливого переживання життя та світу закоханими. Високохудожній образ ліричної героїні, що чекає коханого в саду, стає яскравою алюзією на давньогрецьку богиню Артеміду:

Звенит тетива золотая:  
 Не касаясь травы и цветов,  
 Ты идешь с открытыми глазами  
 И держишь стрелы в руке (Тарковский 1991, 43).

Образ коханої, що чекає у райському саду, подано і у поезії “Ледь очі стулиш – дерево росте...” Василя Стуса:

Під райським деревом кохана жде,  
а яблука червоно-золотаві  
мій син збирає в радості і славі  
його за руку Пан-Господь веде (Стус 2008, 220).

Проте ідилічна картина є лише нічною оніричною візією, яка щезне з появою дня.

Доповнює семантику міфологеми саду також образ духовного саду, що корелює з мотивами душевної зрілості та мотивом плодоношення, де плоди – це результат діянь ліричного героя, його здобутків, міра правильності обраного ним життєвого шляху, що забезпечить можливість світлого майбутнього. Наприклад, у поезії Василя Стуса “ЕССЕ НОМО!”:

Земле рідна!  
Я виросту! Я піднесусь!  
Я зможу  
Тебе уберегти!  
Осінній сад  
Свої обтрусить зорі...  
І тоді  
Прозорий  
Од любові й доброти.

Я землю виораю  
Для блакитних весен (Стус 2007, 203).

А у міфопоетичному просторі Арсенія Тарковського відбувається індивідуально-авторська трансформація: мотиви душевної зрілості, “осені” життя та плодоношення у нього не обмежується простором саду, а розширюється і семантичним кодом лісу. Наприклад, вірш “Поздня зрелость”:

Не для того ли мне поздня зрелость,  
Чтобы, за сердце схватившись, оплакать  
Каждого слова сентябрьскую спелость,  
Яблока тяжесть, шиповника мягкость,  
Над лесосекой тянувшийся порох,  
Сухость брусничной поляны, и ради  
Правды — вернуться к стихам, от которых  
Только помарки остались в тетради (Тарковский 1991, 210).

Глибинність психологізму саморефлексії ліричного героя підсилюється паралелізмом. Осінь природи співвідносна зі зрілістю людини, а образність осінніх плодів безпосередньо співвідноситься з поезією, яку ліричний герой визнає найважливішою працею свого життя.

Квінтесенцію власного існування ліричний герой вбачає в поетичному покликанні пройнятої філософськими мотивами поезії “Блажен, хто тратити уме...” В. Стуса:

Вся суть твоя – лише в поеті,  
а решта – тільки перегній,  
що живить корінь. Золотіє

над осінь яблуневий сад.  
 Блажен, хто тратити уміє,  
 Коли заходить час утрат (Стус 2008, 91).

Парадигма стоїцизму, близька світосприйняттю поета, репрезентована світлим образом золотого яблуневого саду. Колористика вказує на те, що цей простір належить до полюсу “життя”, вступаючи в протистояння з полюсом “смерть, небуття”.

Таким чином, семантичний спектр міфологеми саду є невід’ємною константою міфопоетичної картини світу лірики Арсенія Тарковського та Василя Стуса. Міфологема саду оприявнюється в авторському тексті водночас і як образ-символ, і як образ-персонаж. Для лірики обох поетів домінантною інтерпретацією цієї міфологеми стає образ райського саду як репрезентації світлих спогадів дитинства, тобто топосом, що повністю належить площині минулого і не може бути відтворений знову у реальності.

Астаф’єв, О. (2005). *Символіка природи в поезії Ліни Костенко*. Слово і час. №6. С. 52–56.

Кадочникова И. С. (2010). *Синтез искусств и его роль в формировании нового принципа художественного психологизма в русской лирике второй половины XX века (на материале творчества Арсения Тарковского)*. Вестник Удмуртского университета: История и филология. Выпуск 4. С. 111–118.

Костомаров, М. (1994). *Слов’янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства*. Либідь. Київ.

Лихачев, Д.С. (1998). *Поэзия садов: к семантике садово-парковых стилей. Сад как текст*. Согласие. Москва.

Соловей, Е. (1999). *Українська філософська лірика Навчальний посібник із спекурсу*. Юніверс. Київ.

Стус, В. (2007). *Зібрання творів: у 12 т. Т. 1 : Ранні вірші (сер.1950-х – початок 1960-х рр.), ДЕЛО №13/ БЕ1339, Круговерть, Вірші 1960-х років*. Київська Русь, Факт. Київ.

Стус, В. (2008) *Зібрання творів: у 12 т. Т. 3: Час творчості / Dichtenszeit*. Факт. Київ.

Стус, В. (2008). *Зібрання творів: у 12 т. Т. 4: Вірші 1960-х років (поза збірками), вірші початку 1970-х років (поза збірками)*. Факт. Київ.

Тарковский, А. (1991). *Собрание сочинений. В 3 т. Т. 1: Стихотворения*. Художественная литература. Москва.

Фоміна, Л. Г. (2008). *Символічний образ саду в міфопоетичній парадигмі Миколи Вінграновського*. Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. Вип. 24. С.100–104.

Фрейденберг, О. М. (1997). *Поэтика сюжета и жанра*. Лабиринт. Москва.

## КОГЕРЕНТНІСТЬ МИСТЕЦЬКОГО ОБРАЗУ: НАЦІОНАЛЬНЕ І ЗАГАЛЬНОЛЮДСЬКЕ У СВІТОГЛЯДІ ІВАНА ФРАНКА

*Роман Крохмальний*

(Україна)

*У статті зроблено спробу інтерпретувати літературознавчі та поетичні тексти І. Франка крізь призму когерентності мистецького образу. Мета дослідження – означити світоглядні обрії національне/ загальнолюдське, вивчити вплив прагнення до національної ідентичності на розвиток світової цивілізаційної ідеї.*

*Ключові слова: когерентність образу, національна ідентичність, світогляд, літературний текст, франкознавство.*

### COHERENCE OF ARTISTIC IMAGE: THE NATIONAL AND THE UNIVERSAL IN IVAN FRANKO'S WORLDVIEW

*Roman Krochmal'nyj*

*An attempt to interpret literary and poetic texts by I. Franko in the light of artistic image coherence has been made in this article. The research objective is to define the worldview horizons national/universal and to study the impact of national identity commitment on the development of world cultural idea.*

*Keywords: image coherence, national identity, worldview, literary text, Franko studies.*

Про світоглядну закодованість творчості Івана Франка досвідчений франкознавець І. Денисюк сказав: “Іван Франко розглядав *твір як складну й багатошарову будову* (тут і далі курсив мій – Р.К.), як частку життя народу, закликав студіювати це життя і *виявити в ньому безмежні горизонти...*” (Денисюк 2005, Т. 1, Кн. 1, 83). Уважно досліджуючи велику й малу форми прозових текстів письменника, учений вражено констатує: “Ми ще недооцінили Франків винахід *рвійного* романтичного чи новелістичного сюжету, який *своєю потужною енергією пробиває різні пласти, тверді породи життя, захоплює у своє неспокійне русло найрізноманітнішого психічного й національного та соціального складу* типаж з аурою його *болючих проблем – інтимних, соціальних, політичних*” (Денисюк 2004, Т. 2, 241). Дослідник відзначив найголовніше – *здатність проникати та захоплювати* за допомогою *рвійної потужної енергії*, помітив ту рушійну силу творчості, здатну єднати в один Текст *минуле / сучасне / майбутнє*.

Корінь явища діахронної *екзистенційної* когерентності будь-якої творчої особистості треба шукати у прадавніх поетичних традиціях її народу. Українська поетична душа надіяла окремі природні фактори властивостями *чарівного інвертора*, здатного впливати на людину, перемінювати зовнішній її вигляд та характер (Крохмальний 2005, 130). Дендронім *верба* в українців – один із національних символів; до наших днів дійшла давня традиція освячувати вербове гілля за тиждень до Великодня, а також легко бити освяченою гілкою усіх своїх родичів у хаті, приказуючи: “Не я б’ю – верба б’є! За тиждень – Великдень!”.

Ритуал із вербовою гілкою походить від традиції, коли гілка виконувала роль чарівного інвертора – “вважалося, що дерево відганяє від людини злі сили й хвороби...” (Жайворонок 2006, 72). Поетичний характер нашого народу відображений у його традиціях – верба не лише лікує та оберігає, але й возвеличує душу чарівними музичними мелодіями – “з верби здавна виготовляли музичні інструменти (бандури, сопілки та ін.)” (Жайворонок 2006, 72). Образ верби наділений в українській етнокulturі надзвичайно щедрим розмаїттям знаків. Верба – когерентна: із житлом (вона – *окраса українського села*); із водою (вона – *практичний індикатор близької присутності води*); із дівочою вродою (“*Ой у полі верба, / Під вербою вода. / Ой там дівчина / Воду набирала, / Хорошя, молода...*” – співають у народній пісні).

В. Давидюк, досліджуючи первісну міфологію українського фольклору, виявив характерну ознаку “усіх мисливських казок”: “вони відображають *рівнопартнерські стосунки людини з природою*”(…) “Сюжетні колізії таких казок, в яких *взаємодіють* різні природні фактори, в т.ч. й людина, – це *модель взаємодії* двох сусідів чи навіть членів однієї родини” (Давидюк 1997, 55). Із фольклорного джерела народилася збірка казок І. Франка “Коли ще звірі говорили”. Творчий задум побудований на антропоморфізації звірів – *літературному явищі уявної метаморфози* (Крохмальний 2005, 132). Дидактичний код нараці дотепно виставляє негативні сторони міжлюдських взаємин, що проглядають із когерентності *звір/людина*.

Дендронімна *ритуальна* когерентність *ялина/людина* прийшла до нас із Європи. І. Франко засвідчує, що не лише різдвяна ялинка, – “з заходу через Польщу або й безпосередньо з Німеччини приходить до нас і релігійна драма і вертеп. У другій половині XVII віку бачимо драму релігійну вже розширену, представлення драматичні йдуть у Києві, Кам’янці, Львові, мабуть, і в Жовкві, у Собеських, бо в Смерекові, коло Жовкви, доховався досі текст одної такої драми о муках Христових”(Франко 1980, Т. 28, 13). Та все ж серед численної атрибутики різдвяних свят особливою когерентністю наділена *українська коляда*. Саме у її прадавньому духовному космосі відкривається для українців важливий генетичний ключ сучасності: “У *різдвяній гармонії мелодії і слова* української коляди” (...) “*оспівана радість Великої події – народження Божого Дитяти – Ісуса Христа, висловлена віра, що Христос-Месія убереже рідну Україну від зла й напасти і даруватиме їй щасливу долю*” (Лубківський 2002, 112).

Багато життєрадісних поетичних слів та образів об’єднала коляда. У Святвечір за кожним родинним столом духовно єднуються Бог – людина – небо – земля – минуле – теперішнє – майбутнє. “Самобутність української колядки в тому, що вона гармонійно поєднує давнє і нове, загальнолюдське і національне, релігійне і світське” (Лубківський 1991, 4).

Однією із найпоетичніших народних традицій І. Франко вважає *наші коляди* (Франко 1980, Т. 28, 7), називає їх *піснями набожними*, тлумачить як “твори, котрі значно різняться од тих “пісень” (гімнів, славословій, канонів і т.п.) церковних, які обняті уставом церковним”. І. Франко вказує, що “в церкві православній в Росії вони *не існують...*” (Франко 1980, Т. 28, 7). Дослідник уважно ставиться до народної мови, до символіки та стилістики тексту колядки. Особливе захоплення у нього викликає коляда “*Бог предвічний*”, Франко називає

її найкращою з усіх пісень церковних і додає: “*Се правдива перла поміж нашими піснями церковними, і коли де, так іменно в тій пісні автор здужав піднятися до того чистого і високого релігійного настрою...*” Народження маленького Ісуса в нашій колядці трактується як надзвичайна щаслива переміна: “*В темнотях земних Сонце засвітило*”. Франко звертає увагу на злиденні обставини народження Божого дитяти – *убогий вертеп, вибір першого оточення просякнуті думкою, що Царство Боже вступає на світ у приниженні*. Далі Франко наголошує, що “*високий дух релігійної тої пісні проявляється іменно в теплій любові до всіх людей, а головню до простого люду, до простого робітного життя, котрою дише вся колядка*. Ісус “*Прийшов днес со небес, / Аби вздрів люд свій весь / І утішився*” (Франко 1980, Т. 28, 7). Бог з’явився між убогими людьми. Він усе може, бо всесильний. Та народ у своїй колядці не висловлює “жодної просьби о добро земне ані о царство небесне, нічого егоїстичного, що дотикало би нашої (чи автора) особи, – тільки слава Богу, тільки честь Його Синові. Автор так пройнятий радісним настроєм своєї пісні, так чується щиро щасливим самим тим фактом, що Бог зійшов з неба між свій народ, що більше йому нічогосінько не остається бажати. Отсе і є вірний знак високої поетичної стійності пісні, знак правдивої поезії, котра розширює добре чуття чоловіка далеко поза рамки тісного егоїзму і доставляє йому тим найчистішу радість” (Франко 1980, Т. 28, 34). Саме таке сакральне поетичне слово здатне впливати на формування естетичних підвалин і запалити Божу іскру великого таланту. І. Франко переконаний, що саме українські коляди “мали деякий вплив і на поетичну творчість самого нашого Кобзаря як одні з перших вірців книжної поезії, які дійшли до відома бідного сільського школяра в дяківській школі” (Франко 1980, Т. 28, 8). Свій висновок про когерентність української коляди і творчості Т. Шевченка І. Франко зробив, посилаючись на слова з “*послання до Козачковського*”: “*Давно те діялось. Ще в школі, / Таки в учителя-дяка, / Гарненько вкраду п’ятака – / Бо я було трохи не голе, / Таке убоге – та й куплю / Паперу аркуш. І зроблю / Маленьку книжечку. Хрестами / І візерунками з квітками / Кругом листочки обведу. / Та й списую Сковороду / Або “Три царіє со дари”. / Та сам собі у бур’яні, / Щоб не почув хто, не побачив, / Виспівую та плачу*” (Шевченко 1991, 46).

І. Франко всебічно окреслив головні риси концепту – *діахронна когерентність: національне і загальнолюдське*, а також переконливо довів дієвість та вагу його застосування при інтерпретації мистецького слова. Перед тим як приступити до аналізу Шевченкової балади “*Тополя*” (Франко 1980, Т. 28), він вважав за необхідне спочатку розглянути *художню творчість як явище планетарне*», як те, що кумулює у собі *найрозмаїтіші світоглядні грані світового образотворчого досвіду* і звернувся до формули горизонтальної діахронної когерентності: *поет – народ – ціла людськість*. У цій формулі просвічуються “*обичаї, поняття, вірування, уподобання, і т.ін.*”, – “*фактор, що формує духовну атмосферу цілих поколінь*”. Наявність впливового засобу духовного єднання крізь простір і час підтверджує засадничість основи концепту когерентності як духовного взаємозв’язку та взаємовпливу. У царині дослідження та інтерпретації творів поетичних І. Франко бачить два підходи, “*котрі з двох різних боків ведуть до одної цілі*” (Франко 1980, Т. 28, 73). *Психологічний аспект поетичної творчості*

“досліджує закони асоціації виображень, фантазії і чуття, а також способи вираження сього всього словами...” (Франко 1980, Т. 28, 73 ). Франків термін “закони асоціації виображень” – один із синонімів номінації концепту когерентності художнього образу – називає й розкриває внутрішню сутність явища: *духовне з'єднання в єдине ціле*. У літературній творчості особливої ваги заслуговує якраз проблема високоестетичного гармонійного “з'єднання” авторового внеску із тим, що було створене його попередниками. Літературознавець констатує факт когерентності того чи іншого художнього образу, саме на цій підставі вияснює, “що вніс поет в свої твори від себе самого, що є властивим даром природи, властиво оригінальне в його творах”. Психологія, – на думку І. Франка, – допомагає дослідити “почини тих дарів в давніших поколіннях і вказує певні родові риси, котрі так або інакше розвилися в натурі поета і вплинули на його уподобання, а не раз і на весь напрям його думок і праці”(Франко 1980, Т. 28, 73 ). Формула впливу є визначальною в річизі осягнення концепту когерентності художнього образу. Другим важливим чинником в галузі дослідження поетичної творчості І. Франко називає “історію літературну”, наріжним каменем якої кладе “*стару гетевську формулу: “Wer den Dichter will verstehen, / Muss in Dichters Lande gehen”* (“Хто хоче зрозуміти поета, мусить піти в його край” – *нім.*). У Гетевій формулі знову ж таки проглядає когерентність поетичної творчості: адже визначальні її риси сформувалися не самі по собі, а *під впливом* найперших дитинних евристичних вражень від чарівної мінливості навколишнього світу, *під впливом* материнської пісні, фольклорних традицій рідної місцевості. Франкова-Гетева формула когерентності містить два напрями, позначені словами “зв’язок” і “вплив”, а також, як зазначив І. Франко, “під впливом *новітньої теорії еволюційної*” ця формула отримала ще одну концептуально важливу рису – “*розширилася до об’єму справді всеобіймаючого*” (Франко 1980, Т. 28, 74). Франкова-Гетева формула вказує на такий чин духовної енергії: *зв’язок – вплив – всеобіймаючість*.

“Всеобіймаючість” – полісемантична властивість когерентності, що притягує у свою орбіту *планетарне, діахронне, загальнолюдське*. Обґрунтовуючи *формулу ланцюгової когерентності* як важливий чинник в історії літератури, Іван Франко опирається на думку Еріха Шмідта про те, що історія літератури “має бути частиною історії розвою духового життя народу з порівнюваними виглядами на інші літератури національні” (Франко 1980, Т. 28, 73). Творчість одиниці у контексті Франкової формули когерентності може розцінюватись не як “індивідуальна”, осібна, а лише як “індивідуалізована”, бо *вона сформувалася під впливом взаємозв’язків* із кумулятивним культурним фондом багатьох предківських поколінь свого середовища. Використовуючи *формулу ланцюгової когерентності* при інтерпретації сучасного твору, дослідник, на думку І. Франка, зверне свій погляд спочатку в *минуле*, де він “*шукати буде головних мотивів, що викликали такий вираз*, постарается відчутти той *відгомін*, який розбудив сей *твір в сучасній суспільності*”, а лиш потому зважить *вартість* цього тексту для духовного розвою *майбутніх* поколінь, тобто “*слідити буде його вплив у будущині*” (Франко 1980, Т. 28, 75). Таким чином, Франкова схема літературознавчого підходу мусить базуватися на *концепті пошуків впливів*: *минуле – сучасне – ідейно-естетична вартість твору – сила його впливу в*

майбутньому. Вражає Франкова переконаність, що саме такий підхід є найефективнішим способом інтерпретації літературного твору: “Тільки таким способом, *впливши дане явище цілковито в безконечний ланцюг людського розвитку*, дослідник може вважати завдання своє сповненим” (Франко 1980, Т. 28, 75).

Н. Фрай, досліджуючи Біблію, задумується над величиною та глибиною символів Святого Письма, шукає аналогів “*неземного мислення*” у текстах світової літератури, й врешті йому спадає на думку одне з яскравих вражень від Гомерової “Іліади”: “у Гомера час до часу проскакує припущення, що Зевс не просто пан над богами, але й *уміщує в собі всіх інших богів*: згадаймо фрагмент “Іліади”(VIII), де Зевс говорить розсвареним меншим богам, що *тримає він небо і землю разом із ними на велетенському ланцюгу, якого кожної миті може у себе втягнути*”, ця формула зв’язку як різновид метафори, що поєднує групу з одиницею, – як вважав Н. Фрай, – “матиме неабияке значення для наших подальших міркувань, а сам цей фрагмент містить також велику метонімічну концепцію ланцюга буття, на яку нам ще не раз доведеться покликатися” (Фрай 2010, 38).

Таким чином, формула когерентності Гомера-Фрая та формула когерентності Шмідта-Франка мають в своїй основі спільний образ-домінанту – *ланцюг*, що символізує *нерозривну єдність* історичного процесу художнього творення. Для розуміння концепту когерентності важливими є: а) *різновид метафори, що поєднує групу з одиницею*; б) *велика метонімічна концепція ланцюга буття*; в) “*всєобіймаючість*”. Останнє вказує на *рису сакральної когерентності, властиву героєві “Іліади”*. І. Франко, як ми вже звернули увагу, також наголошує на такій властивості “старої Гетевської формули”. *Типи цієї формули, ймовірно, слугуватимуть ефективним інструментом при дослідженні проблеми переходу міфологічного мислення у концептуальне*.

Концепт когерентності містить усвідомлення історично сформованої тенденції внутрішнього взаємозв’язку. У центрі уваги літературного тексту перебуває людина, її зовнішні вчинки та внутрішні стани, її сприймання усього, що відбувається довкола, самооцінка тих сприймань. На певному ступені розвитку логічного мислення давня людина відкрила в собі категорію *душі*. “...дикун, котрий відчував себе абсолютно загубленим у джунглях, де його підстерігали тисячі небезпек, *починає бачити в явищах природи обличчя, душу*; це бачення постійно культивується розвитком, боже обличчя стає все яснішим і розумнішим (змінюється від природних релігій до монотеїзму), аж поки вже розум (в епоху секуляризації і Просвітництва) не потребує жодного “святого носія”: розум у природі і суспільстві сприймається просто як людська раціональність. Але потім людина у *гомінізованому, однак не гуманізованому, а змеханізованому, збюрократизованому, відчуженому світі знову поринає у почуття дикун, загубленого в джунглях*” (Галік 2010, 266–268). І. Франко в поемі “Смерть Каїна” (Франко 1976, Т. 1, 270–294 ) пророчо уявив проблему майбутнього провалення людства у стан інкогерентності (ентропії) через “*цивілізаційне*” засліплення, загострене у поетичному тексті до карикатурного збірного образу, інфікованого *на неадекватний учинок*. Автор наголошує, що смертельна пандемія охопила “*тисячі людей і міліони*”, що “*рвуться*,



*тончуться, пахнуть, встають / І шарпаються вгору...*” Емінентний код вкупі з евристичним переполюють образ гарячковим жаданням – “*щоб захопить / Хоч плід один, хоч кисличку одну / Із дерева знання. Потоки крові / І море сліз значить їх путь, – дарма!*”. Авторське пророцтво у тексті поеми проявляється через метаморфозу: “плід із дерева знання” неочікувано переминюється у *попіл – вогонь*: “*Що хтось укусить того плоду, тому / Він попелом розсиплеться в устах, / Огнем пекучим бухне*” (Франко 1976, Т. 1, 282–283). І. Франко розкодує причину біблійної заборони споживати плоди із Дерева знання: людина, оволодівши надмірним знанням, запалиться бажанням вийти поза межу можливого.

Т. Галік проникнув думкою у внутрішній стан сучасної людини, що опинилася “*на вершині раціональної цивілізації*”. Чеський філософ і богослов вважає, що душу такої людини охоплює каталепсична тривога, навіювана холодною й жорстокою *нелюдськістю*, що ця нелюдськість діє як інвертор психологічної метаморфози: переминює *раціональність* на *ірраціональність*, а це, безперечно, загрожує життю людини. Про це свідчить чимало біографій творців найвищих досягнень технічної цивілізації (приклад Опенгеймера та Сахарова), сумніння яких пробудилось, опинившись віч-на-віч із потенційними наслідками зловживання тоталітарною владою науково-технічними досягненнями у політичних та військових цілях. Генетична пам’ять людства, у якій ще й досі не стерся гіркий досвід Другої світової війни, генерує *потрясіння* від перспективи нового, набагато жажливішого занурення у *ніч небуття*. Людство “перестає покладатись на досі безсумнівну правду “світу дня” – світу, над яким панує *логіка і раціональність сили*” (Галік 2010, 266–268).

І. Франко, вдаючись до жанру поеми-легенди, використовує засоби метаморфози, надає образності твору тривожного забарвлення, міфологізує послання-застереження перед безоглядним застосуванням знання, закликає до стриманості людини в її “*шарпанні вгору*”. Плід із Дерева знання в поемі “Смерть Каїна” – інвертор, що *переминює*, спотворює людську мораль: “*А вкусивши / Отого плоду, кожний ще лютіший / Стає, озвірюється на весь світ, / Мордує, ріже та кує в кайдани, / Валить і ломить те, що другий ставив, / Палить, руйнує – просто божевільні!*” (Франко 1976, Т. 1, 283).

Поема “Смерть Каїна” розглядає загальнолюдську проблему через *діахронічні зв’язки літературного тексту із досвідом національного фольклорного образотворення*. І літературний, і фольклорний *текст* маємо сприймати як поняття неоднозначне, яке включає осмисленість і “*припускає певну закодованість*”, а “*код спирається на те, що йому передує*”, наголошував Ю. Лотман (Лотман 1996, 431). Найголовніше: “Презумпція кодованості входить до поняття тексту” (Лотман 1996, 431). Будь-який мистецький твір є текстом, а слово “*текст*” походить від слова “*ткати*”. І *прадавній міф, і літературний текст є зверненням, орієнтованим на зв’язок з адресатом*. Р. Якобсон (Якобсон 1996, 357–377) звертає увагу, що зазвичай у традиційній моделі мови існує тріада: *мовець – слухач – хтось* чи *щось*, про що йдеться. Однак при цьому є ще й додаткові функції. “Так, магічна, заклинальна функція – це, по суті, ніби *перетворення відсутньої або неживої «третьої особи» в адресата кононативного повідомлення*” (Якобсон 1996, 363): “Стань, сонце, в Гів’оні, а ти, місяцю, ув

айялонській долині! І сонце затрималося, а місяць спинився...” (*Книга Ісуса Навина*, 10: 12–13).

Саме як *заклинальна* сприймається мовна функція статті Р. Іваничука “На зламі епох мусимо творити відважно й талановито” (Іваничук 2009), автор якої, йдучи слід в слід пророцтва І. Франка в поемі “Смерть Каїна”, звертається до сучасних молодих українських письменників, щоби вони “*не гаючись, ставали за верстати й починали ткати матерію, з якої можна буде пошити гамівну сорочку для майбутньої цивілізації*”. Автор, очевидно, має на увазі абсолютно нецивілізовану “цивілізацію”, що вискочила за межі номінованого їй поняття, бо всеозброєні *ядерні владоможці* втратили тверезу голову, і в ній уже немає місця загальнолюдській етиці та моралі, а “*панує логіка і раціональність сили*” (Галік 2010, 266–268). Р. Іваничук закликає застосувати до ошалілих від уявної безкарності сакральну силу мистецького слова (Іваничук 2009).

Концепт когерентності художнього образу передбачає, що латентний взаємозв’язок існує у кожному творі, у ньому – унаочнення процесу, що відбувається у внутрішньому світі людини: “*Догоряють поліна в печі, / Попеліє червона грань... / У задумі сиджу я вночі / І думок сную чорну ткань*” (Франко 1976, Т. 1, 48). Поглиблена інтерпретація, що її вимагає ампліфікаційна когерентність, має відбуватися через розкриття *кардинальних* символічних значень, коди яких таяться у полісемії образів української етнокультури: *піч* – “*символ материнського першопочатку, непорушності родини, неперервності життя, рідної хати, батьківщини; здавна стала ритуальною, культовою як родинний вітвар...*”; (...) “*звідси ритуал для молодої при сватанні – колупати піч*” (просити в неї поради у доленосну хвилю життя) (Жайворонок 2006, 456).

І. Франко поєднав образи *ніч, піч, поліна, попіл, думок чорная ткань* в зажурі про *долю рідного народу*. Поліна, що перетворюються у попіл, символізують намарно втрачені зусилля. Поета охопив розпач від почуття неможливості визволити народ від його генетичного рабства; від гіркого усвідомлення, що “можна жалувати раба і співчувати йому; можна пояснити риси рабської психології в пізніших вільних поколіннях, але жити з ними, але завжди бути серед них і разом з ними йти до спільної мети – неможливо” (Петлюра, Т. 1, 170). Так, чорна ткань сумнівів мучила душу. Але “Франко занадто суцільна людина, занадто *вірить* він у невечерпні сили української нації. Він знає, що *невільничі* риси в рідному народі хоч і довго живуть і виявляються протягом сторіч, але все-таки колись мусять поступитися перед своїм антиподом. Сила розвитку і віковичних напружень *робить з національного раба людину, що усвідомлює ціну свободи...*” (Петлюра 1956, Т. 1, 170).

Порятунок народу із національної ганьби І. Франко активно шукав, де лиш міг. У вступі до своєї праці “Вавилонські гимни й молитви” (Франко 1977, Т. 8, 7–65) автор ставить перед собою “задачу познайомити наших читачів із ліричною поезією релігійного змісту”, що дійшла до нас із правіків *завдяки клинописному письму на глиняних табличках*. “Ся поезія, що стала доступна новочасній цивілізованій людськості тільки завдяки науковим відкриттям та дослідям другої половини ХІХ в., важна також для нас, українців, не тільки сама собою, як продукт прастарої цивілізації далекого від нас і чужого нам народу, а головню тим, що *в ній мусимо бачити джерело того релігійного духу, який*

*сплодив старосврейське письменство, доховане до наших часів*". І. Франко звертає особливу увагу на поетичну частину Старого завіту, "репрезентовану збіркою гимнів і молитов, що має назву «Псалтир» і якої авторство пізніша єврейська традиція приписала старосврейському цареві Давидові. *Ся книжка мала величезний вплив на сформування того релігійного культу, що на єврейській основі виріс у могутнє дерево християнства, і в перекладі на церковнослов'янську мову мала також значний вплив на сформування душі українського народу*" (Франко 1977, Т.8, 7).

Із Франкових перекладів привертає увагу особливою формулою своїх звертань "Гимн до найвищого бога" (Франко 1977, Т. 8, 33): "Господи, володарю поміж богами, / Один всевишній на землі і в небі..."; "Ти овоч, що родився сам від себе"; "Ти матірній живіт, що родить все, / В живих істотах поміщає / Осідок свій блискучий!"... У кожному поетичному образі – втілення світогляду когерентності. "Ти відчиняєш небесні двері, / Світло всім людям даєш, / Отче і творче всіх творів, / Що на живучее все призираєш / І про його теж удержання дбаєш"; "Твоє слово, коли пронесеться, мов буря вгорі, / Дає людям плоди на поживу й напій; / Твоє слово, коли зіллється на землю дощем, / Викликає всю зелень на ній,.."; "Твоє слово породжує правду, / Правосуддя держить між людьми, / Аби люди по правді жили" (Франко 1977, Т. 8, 34). Іван Франко так інтерпретує зміст перекладених ним рядків старовинного гимну: "Вже давніші дослідники підносили віру в одного бога як основну ідею сього гимну та подивлялися його гарну мову та багатство поетичних образів. Варто зазначити тут особливо ті рядки, у яких величається сила *слова божого* і які мимовільно насувають думку про *схожість сих рядків із початком Євангелія св. Івана, яке починається словами: «На початку було Слово, і Слово було в Бога, і Бог був Слово»*" (Франко 1977, Т. 8, 35). Привабливими виглядають такі рядки перекладу: "*Ти звів докупи всі народи / В один язык, мов живину одну*" (Франко 1977, Т. 8, 38). Вавилонська поезія когерентна із Першою книгою Мойсеєвою: "І промовив Господь: *«Один це народ, і мова одна для всіх них,..»*" (1М: 11/6); але коли народ задумав будувати особливе місто з баштою *"аж до неба"*, тоді Господь зійшов, побачив місто та башту, що *"людські сини будували її"*... І, мабуть, не входило в Божі плани, щоби один народ панував на землі, бо якщо тим людям удасться збудувати вежу аж до неба, то *"не буде тепер нічого для них неможливого, що вони замишляли чинити. Тож зійдімо, і змішаймо там їхні мови, щоб не розуміли вони мови один одного"*. І розпоршив їх звідти Господь по поверхні всієї землі, – і вони перестали будувати те місто. І тому то названо ймення йому Вавилон (*помішання*), бо там помішав Господь мову всієї землі. І розпоршив їх звідти Господь по поверхні всієї землі" (1М: 11/6–9).

Прадавня людина когерентна із Богом (сакральна вертикаль) та з усіма майбутніми своїми поколіннями (діахронна горизонталь); сакральна когерентність *людина/Бог* у вавилонській поезії виражена у сповнених вірою проханнях до Бога, вірою у Його милосердність та співчутливість до злигоднів людського земного буття. Континуум діахронної горизонталі, започаткований у тексті вавилонської молитви, сягає обріїв ХХІ століття, бо турботи вавилонської людини збігаються із проблемами теперішньої людини – *брак здоров'я та веселого настрою; брак пошани до Божих заповідей; ставлення до Бога як до*

виконавця усіх своїх бажань; вияв безсилості перед своєю неправдомовністю та своїми ж злими помислами: “Дай, щоб я був здоров і веселий, / Божество твое чтив! / Дай, щоб осягнув я, чого бажаю, / Правду вложи в уста мої, / Добрі помисли в серці моїм зрости!” (Франко 1977, Т. 8, 39). І далі благання вавилонянина когерентні з благаннями українських матерів та українських воїнів-героїв, що день і ніч стоять на передньому краю смертельної битви за рідну землю: “Бог охоронець усе най стоїть / При мойому боці! / Дай послух моїм молитвам, / Молитвам і благанням! / Слово, яким я закличу тебе, / Нехай почувється тобі!” (...) Особливо хвилюючою є когерентність *вавилонська молитва* / *українська молитва*, слова нашої молитви рвуться до неба крізь пекельний гуркіт надсучасної зброї, але сутність обох молитов одна: “Даруй мені життя спокійне! / Даруй життя душі моїй!” (Франко 1977, Т. 8, 40).

“*Архіввором між вавилонськими молитвами*” називає І. Франко “мужеську молитву до Іштари, яка на подобу афінської Мінерви була також богинею війни” (Франко 1977, Т. 8, 46). Молитва спочатку звертається до коронованої богині, даруючи їй пишномовні епітети: “*Ти світло неба і землі*”, “*О пані препишна в величності твоїй*”, потім несподівано обвинувачує її: “*Ти зоре нарікань, / Що до бою доводить і згідних братів / І роз’єднання вносить між щирих друзів*” (Франко 1977, Т. 8, 46). Мужній вавилонський молільник – відчайдушний у своїх стражданнях, бо при звертанні до Іштари, богині війни, *при згадці імені якої* – “*Трясється небо і земля,*” він підносить свій голос до крику: “*Я кричу до тебе похилий, зітхаючи, / Слуга твій, знесилений болем...*”. Слова-звертання *слуга твій* вказують на те, що перед нами – покалічений у битвах воїн, душа якого прагне миру: “*Доки ж того?*” – *скажи таке слово! / І хай серце зм’якшиться твоє! / Доки буде те тіло нужденне моє / У негодах і тривозі гнуться?*” (Франко 1977, Т. 8, 47). У стражданнях молодого воїна, вавилонянина чи асирійця, вгадуються страждання та болі сучасного українського воїна, їх зв’язує діахронна когерентність.

Завершує І. Франко свій переклад прадавніх гимнів та молитов такими словами: “Кінчу сей вибір вавилонських та асирійських творів епічно-ліричної релігійної поезії уривком, у якому, немов у прочутті якоїсь великої історичної катастрофи, малюється загальне безладдя в природі і між людьми, коли від них відвернулося божество” (Франко 1977, Т. 8, 64). Світовий безлад викликає інкогерентність: “*Вівця відпихає від себе ягня, / Коза відпиха козеня. / Чи довго ще в твоєму вірному місті / Відкидатиме рідная мати / Своє народжене дитя...*” Чи довго ще жінка відтручатиме мужа?” (Франко 1977, Т. 8, 65). Вавилонський поет передчуває настання історичної катастрофи, причиною якої буде не *землетрус, не всесвітній потоп чи падіння на Землю величезного метеорита, ні*. Причина майбутнього катаклізму – у падінні людської моралі.

Поетична легенда І. Франка “В Перемишлі, де Сян пливе зелений...” перебуває в одному континуумі з прадавнім вавилонським застереженням людства, шалений галоповий розвиток якого сягнув свого апогею у надзвичайно динамічному образі “*препишної чвірки*”: образ баских коней символізує *силу, яку осягла сучасна цивілізація*; саме сила влади й багатства засліплює розум владоможцям, вони безоглядно мчаться, *вчвал женуть по втоптаній дорозі* свого тимчасового розгульного життя; багатством власників карети хизується

навіть чорна упряж, що “Полискує до сонця”(у цьому виразно проявляється філософське оксиморонне чорне / сонце на швидких конях); наратор неодноразово звертається до образу надшвидкісної їзди: “наче вихор / Карита мчитьсья”; образ візника символізує земних правителів світу – “з батога візник, / Мов з пістолета, лускає...”; батіг та пістолет – ось засоби правління людством. Наратор наголошує на пророчості й правдивості образів “надсянської легенди”, бо її він “від народа чув”. Образ “шаленої карети” промайнув перед очима численного гурту парафіян, що якраз вийшли зі Служби Божої. Цій обставині легенда надає особливої ваги: спостерігачі – очищені й освячені когерентністю з Богом. “Із церкви люди вийшли. Сяло сонце, / Іскрився сніг” (Франко 1976, Т. 2, 138). Повна протилежність їхньому настроєві – раптова поява блискучої “шаленої карети”, що символізує у легенді розкішну скороминущість земного буття. Щось зловіще у цьому невинному русі відчули люди, що стояли під церквою. Мовчки гляділи вони здивованими очима, аж карета опинилася посередині “Ріки, де криє ледова кора / Найглибший вир...” Фінальна точка надшвидкісного руху в поезії І. Франка – покритий кригою Сян: “Широкий / Круг леду, мов обкромлений, подався, / І чвірка, і карита, і візник, / І що було в кариті, наче сон / Неначе ясний привид, враз пропало. / Лиш Сян забулькотів, неначе д’явол, / І облизався...” (Франко 1976, Т. 2, 139).

І. Франко надихав пригноблений рідний народ вірою у силу духа, послідовно намагався впелести національне у загальнолюдське; його невтомним пером водила сила привселюдно сказаної правди. Великий Каменяр у жорстоких муках мостив дорогу Правді про українську національну кривду. У спадщину він залишив нам Заповідь: “Гордо стій, і не корися, / Хоч пропадь, але не зрадь!” Франкова Заповідь та мощена ним Дорога привели народ наш до Майдану. Саме тут дозріла й розквітла українська національна гідність, тут обнялась вона із загальнолюдською. Так проросло посіяне у серцях людських Франкове Слово.

Галік, Т. (2010). Ніч сповідника. Парадокси малої віри у постоптимістичну епоху. Місіонер. Жовква.

Давидюк, В. (1997). Первісна міфологія українського фольклору. Вежа. Луцьк.

Денисюк, І. (2005). Літературознавчі та фольклористичні праці. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів.

Жайворонок, В. (2006). Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Довіра. Київ.

Іванчук, Р. (2009). На зламі епох мусимо творити відважно й талановито. “Літературна Україна”, № 5 (5293).

Крохмальний, Р. (2005). Метаморфоза і текст. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів.

Лотман, Ю. (1996) Текст у тексті. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Літопис. Львів. С. 428–441.

Лубківський, Р.М. (1991). Коляда – на порозі. Гердан. Львів.

Лубківський, Р.М. (2002). Радуйся, земле!.. Стрім. Львів.

Петлюра, С. (1956). Іван Франко – поет національної честі. Т. 1. Нью-Йорк.

Фрай, Н. (2010). Великий код: Біблія і література. Літопис. Львів.

Франко, І. (1976). *Нічні думи. VI. "Догорають поліна в печі"*. Т. 1. Наукова думка. Київ.

Франко, І. (1976). *Смерть Каїна*. Т. 1. Наукова думка. Київ.

Франко, І. (1976). *В Перемислі, де Сян пливе зелений, ...* Т. 2. Наукова думка. Київ

Франко, І. (1977). *Вавилонські гимни й молитви*. Т. 8. Наукова думка. Київ.

Франко, І. (1980). *"Тополя" Т. Шевченка*. Т. 28. Наукова думка. Київ.

Франко, І. (1980). *Наші коляди*. Т. 28. Наукова думка. Київ.

Шевченко, Т. (1991). *Козачковському*. Т. 2. Наукова думка. Київ.

Якобсон, Р. (1996). *Лінгвістика і поетика*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Літопис. Львів. С. 357–377.

### **“...ДЕ ДІЄТЬСЯ ЧУДО ЧАСУ”: УКРАЇНЬСЬКА ЛІРИКА ПОЧАТКУ ХХІ СТ. В АСПЕКТІ КАТЕГОРІЇ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ**

*Лілія Лавринович*  
(Україна)

*Мета розвідки – аналіз темпоральних аспектів у сучасній українській поезії. Автори (Наталка Білоцерківець, Василь Махно, Маріанна Кіяновська, Ірина Старовойт) моделюють власний естетичний досвід рецепції часу та реалізують відповідний ‘набір’ образів-мотивів. Поети з різною мірою цілісності формують власну філософію часу або лише долучаються до поетичної традиції фіксації образу часу в усій його розмаїтості.*

*Ключові слова: сучасна українська лірика, темпоральні мотиви, образ часу, філософія часу.*

### **“...WHERE THE WONDER OF TIME IS HAPPENING”: UKRAINIAN POETRY OF THE BEGINNING OF XXI CENTURY) WITH REGARD TO THE CATEGORY OF TEMPORALITY**

*Lilija Lavrynovyč*

*The aim of the research consists in the analysis of temporal aspects in modern Ukrainian poetry. The authors (Natalka Bilocerkyvec', Vasyl' Machno, Marianna Kijanovs'ka, Iryna Starovojt) construe their own aesthetic experience of time perception and implement the respective 'set' of images-motives. Poets to various extents form their own philosophy of time or simply join the poetic tradition of image of time fixation in all its diversity.*

*Key words: modern Ukrainian poetry, temporal motives, image of time, philosophy of time.*

Будь-яка художня рефлексія темпорально опосередкована, а особливості рецепції митцем часових феноменів визначають і систему його аксіологічних домінант. Аналіз темпоральних аспектів художнього світу як одного з базових об'єктів творчого мислення сучасних українських поетів дає можливість встановити особливості їхньої світоглядної систематики, а також виявити

самобутні риси образно-емоційного відображення світу. До аналізу долучені твори Н. Білоцерківець, В. Махна, М. Кіяновської, І. Старовойт, у творчості яких більшою чи меншою мірою проявляє себе відповідний феномен.

Відповідно до ідей М. Гайдеггера, “глибинна проблематика будь-якої онтології закорінена у феномені Часу” (Грицанов 2001, 773), тому розуміння його природи тісно пов’язане з пошуками сенсу буття. Темпоральні мотиви та образи в ліричному творі – завжди спроба поета досягнути віковичну проблему людини й часу. Кожен з авторів моделює власний естетичний досвід рецепції часу й реалізує ‘набір’ образів-мотивів, концептів та міфологем, дотичних до його феномену. У такий спосіб автори з різною мірою цілісності або формують через посередництво тексту власну філософію часу (своєрідну поетичну гіпотезу, перевірену індивідуальним досвідом), або лише долучаються до давньої поетичної традиції – через власну поетичну суб’єктивність зафіксувати образ часу в усій його розмаїтості.

Перша з названих авторів – Н. Білоцерківець. Поетична філософія проминання та зв’язку минулого й сьогодення – як у приватному, так і в національному просторі, що потужно заявила про себе в добре знайій збірці Н. Білоцерківець “Алергія” (1999), особливо відчутно звучить у поезії авторки після 2000-го року. Підхід до формування художньої ідеї, коли в основний мотив збірки чи окремого твору вплітається додатковий, і цей останній є наскрізним для цілого ряду поетичних текстів (тим самим він вибудовує систему аксіологічних домінант в поетичному світі автора), характерний для творчості літераторки.

Зрине й незрине переплетення часів, незворотність часового плину – наскрізний мотив її віршів “Hotel central”, “Дівчина з кав’ярні”, “Норвегія”, “Вальс”, “Люди пристрасті”, “Джаз” та ін. Поетеса через посередництво оригінальних мікрообразів висновує традиційний мотив трагізму проминання (“Із руки / повзуть роки, неначе черв’яки” (Білоцерківець 2015, 24)), нездатності зупинити лік хвилин та передчуття приходу смерті (“Однаково все скоро закінчиться. / Однаково відлічені години. / Однаково у пам’яті вже більше – / і значно більше – часу, ніж у мрій” (Білоцерківець 2015,18)). Це не ностальгічне бажання перенестися у власне минуле, в юність, а радше почуття “безпритульного жалю” (Білоцерківець 2015, 6) і прийняття незворотного плину днів, відтак унікальності кожної миті життя (“і кожен день – немов останній шанс / і кожна ніч – як у останній раз”, “Hotel central” (Білоцерківець 2015, 7)), причому конкретика хронології у приватному спогаді може розмиватися (“о Боже мій і ми були такі / ще десять двадцять тридцять років тому” (Білоцерківець 2015, 6)). Смыслова напруга вірша в Н. Білоцерківець часто твориться через протиставлення чи зіставлення минулого й теперішнього, юності та зрілості, початку й кінця. Поштовхом до творення такої напруги може бути чи миттєве враження, образ реальної життєвої ситуації, часто цілком побутової, чи спогад про таку. Скажімо, у вірші “Дівчина з кав’ярні” авторка відтворює ситуацію прощання двох немолодих коханців, які розлучаються “можливо назавжди / напевно назавжди”; образ юної дівчини-офіціантки, в якій ще все попереду, дисонує із журливо-драматичною тональністю завершення, кінця історії кохання. Ця невідповідність передається лапідарними англіцизмами ‘уєс’

та 'по': "за усмішку просту за кожне 'yes' її / і за останнє 'по' що їм готує Бог / ту каву як вино вони пили удвох" (Білоцерківець 2015, 13). Загалом для зрілої поезії Н. Білоцерківець характерний мінімалістський стиль письма, у ній панує небагатослів'я, недомовленість. Спосіб творення поетичного в авторки добре діагностував К. Москалець, за яким її поезія "не так перенасичено метафорична, як контекстна: зіставлення, накладання, відбір ознак або ситуацій, синхронізація різних смислових планів, суміщення значень" (Москалець 2015, 234). Це твердження вповні накладається і на образ та поетику часу.

Мотив втраченої молодості в поетичних текстах 2000-х років суголосний у Н. Білоцерківець мотиву межі, рубіжного стану між модусами минулого, теперішнього, майбутнього. Авторка з особливою прискіпливістю вглядається в момент зміни 'характерного часу процесів', досліджуючи його феномен на різних рівнях – від інтимно-приватного до епохального. Скажімо, в надзвичайно майстерній із погляду темпорально-локальної архітектоніки поезії "День опісля" через кількашаровий образ часу в уяві реципієнта твориться суперечлива та багатопланова картина дійсності, яка містить у собі цілий ряд смислів: непередбачуваність майбутнього, недосконалість пам'яті, марність документальних свідчень про минуле у спробі його осягнути, вічної таємниці буття і т. ін. 'Сюжет', на якому побудований цей образ, – цілком побутовий: "Знесли з горища ящик старих паперів", серед яких – "дівочий щоденник, / запис обірваний вже на десятій сторінці...". Буденна картина, вималювана кількома влучними штрихами, універсалізується, її тло поглиблюється за рахунок мікрообразів, що створюють атмосферу хисткого зв'язку поколінь, недосконалої пам'яті роду: "Ніби акваріум, колба скляної веранди, / де метушаться відбитки забутих облич. / Але не можу одного знайти, що шукаю". Обірваний щоденник, залежно від ракурсу рецепції, символізує водночас і таємницю майбутнього, і незбагненність минулого, і умовність дат: "Дата напевно нічого б мені не сказала, / тільки щось трапилось там, на десятій сторінці... / <...> / колба скляного повітря наступного дня" (Білоцерківець 2015, 12). Фігура повтору у фіналі твору – влучний засіб когезії, що одночасно є способом інтенсифікації авторського впливу на реципієнта й елементом побудови лейтмотиву.

Натомість есхатологічний струмінь поезії "Божевільні літаки", що є відгуком на трагічні події 9 вересня 2001 року – серію терактів у США, відсилає до образу не приватної, а колективної пам'яті: "божевільні літаки / пролітають вранці рано / розпадаються зірки / на частини тіл / так закінчується світ / у вівторок о дев'ятій / всі ми будемо в раю" (Білоцерківець 2015, 20). Упізнавана конкретика вірша (зокрема вказівка на час) доповнена його квазіритуальною формою, яка створюється завдяки поетиці повтору та своєрідному ритмічному малюнку. Момент переходу в цій поезії ("у вівторок о дев'ятій") з одного стану буття в інший, із життя у смерть, з епохи в епоху (виходячи із твердження, що теракти 9/11 є епохальним зламом, який змінив глобальний світ) – точка, навколо якої обертаються світи і жертв, і злочинців, і навіть "божевільних літаків".

Наслідок усіх моментів переходу, як і минулого загалом, – пам'ять. Через асоціативно-алегоричний образ мосту, що руйнується ("Міст"), авторка доволі точно схоплює процес забування, а отже, руйнування минулого у свідомості людини: "...Є катастрофи пам'яті. Вона / руйнується на знаки, на півтони, /



деталі брил, конструкції перил, / припливи крові, формули любові. / Не пам'ятаю кольору очей, / але їх вираз – він усе ще тут, / коли згори униз на міст лягає / фатальний ритм важких температур” (Білоцерківець 2015, 35). Крім того, сам образ “катастрофи пам'яті” – містка метафора незворотних процесів невідного та повсякчасного щезання минулого, і саме ця метафора, очевидно, найточніше відбиває один із найголовніших мотивів поезії Н. Білоцерківець після 2000-го року.

Творчість Василя Махна – українського поета, есеїста, перекладача, який із 2000-го року проживає у Нью-Йорку, є свідченням особливої уваги до феноменів часу та простору. Як слушно зауважив про В. Махна О. Соловей, “йому, як нікому іншому, вдається засобами літератури виражати дух місця і часу” (Соловей 2012). Як у більш ранніх (“Книга пагорбів та годин”, 1996 р.), так і в пізніших поетичних збірках (“38 віршів про Нью-Йорк та дещо інше”, 2004, “Cornelia Street Cafe”, 2007, “Зимові листи”, 2011) автор, використовуючи розмаїті культурні коди, які фіксують самотність локальних просторів, творить образ часу – і закоріненого у хронологічну конкретику, і як універсального феномену. Остання з виданих нині поетичних збірок – “Єрусалимські вірші” (2016) – не виняток, проте вона по-своєму унікальна, й не лише за основним пафосом (В. Махно в цій збірці, вочевидь, більше, ніж в інших книгах, витримує строго-серйозний, побожно-шанобливий настрій): хронотопічна конкретика збірки втілена чи не найповніше – в основу поетичних текстів лягли враження від подорожі до Єрусалима. Збірка містить сім поетичних текстів (та їхніх англійських перекладів), і ця кількість, найімовірніше, умотивована сакральністю числа ‘7’ (причому його символіка має в усіх релігіях саме часову та просторову семантику), й есей “Цвіркуни та горлиці”. Головним образом і водночас фоном настрою книги стає час та простір причетного до ідеального світу Єрусалима, колись й дому вічного Бога. Просторово-часова сфера Єрусалима як міста-храму, до якого і в якому треба рухатися не так у горизонтальній площині, як по вертикалі, духовно, – створює атмосферу, в якій ніби перестає існувати саме поняття часу як тривалості чи фіксації зміни станів, поступаючись поняттю вічності – євангельської історії та святині.

Своєрідне обрамлення ліричної подорожі – псалми, які розпочинають і завершують книгу. У першому псалмі традиційне для жанру змістове наповнення (жалобні псалми, гімни подяки, гімни славослів'я, псалми-проповіді) модифіковане у В. Махна в розмову з Богом як запитування і сповідь. Ліричний герой починає бесіду з Богом із ремарки: “Господи – знаю що час Твій у Тебе краду” (Махно 2016, 42), – і далі в серії питань-звернень знову повертається до відповідної лексеми: “час який ти призначив даруєш в борг” (Махно 2016, 42), – разом ‘розкидаючи’ темпоральні маркери текстом: “і якщо Ти повсюди – і якщо із сімох / днів – створив ці пагорби і любов / яку так важко містом Твоїм нести // то чому сповзає з каміння Твого тїнь?..”; або: “не могу знати русел підземних річок / часу який торкнеться мене мов смичок / зимою що надійде колись у ці гори” (Махно 2016, 44). Так спостерігаємо, по-перше, що мікрообрази з негативною конотацією на позначення часу (“борг”, ‘красти’) В. Махно застосовує для демонстрації стосунків Бога і людини, проте не акцентуючи в такий спосіб на гріховності другої, а намагаючись у суперечливому плетиві

емоцій, спровокованих болем світу (де кожен, поки живий, спричиняє цей біль і потерпає від нього) досягнути його причини. По-друге, нетрадиційна форма слововжитку “із сімох / днів – створив ці пагорби і любов” (а не ‘за сім днів’, – тобто ‘з чого’, а не ‘за певний час’) відсилає до несподіваних припущень: у поетичній метафоріці В. Махна Бог творить світ (“ці пагорби і любов”) не в часі, а з часу, але не земного, людського, а – трансцендентного, сакрального, вічного, матеріальним утіленням існування, присутності якого і є Боже місто Єрусалим.

Наступні поезії – “2. Гетсиманський сад”, “3. Субота у Цфаті”, “4. Між Оливковою і Храмовою”, “5. Західна стіна” – етапи пізнання цього сакрального світу й часу через реальну подорож, враження від неї. Ці тексти різні: це і своєрідне накладання побаченого ‘тут і тепер’ на матрицю знаної до дрібниць євангельської історії, щоб проникнути в суть подій двохтисячолітньої давнини, і звичайні відбитки вражень від ‘золотого міста’ – теперішнього, і молитовне звернення до Бога з надією на Його милість – завтра.

Фінал поетичної частини книги – “7. Псалом другий”. Побожне задивування безміром світу, в якому все значуще, незримо пов’язане, причетне до єдиної сакральної історії, викликає думку про велич і незбагненність Творця. Текст, на перший погляд, нібито позбавлений очевидної темпоральної семантики, проте автор у хвалебному піснеспіві, славлячи Господа, апелюючи до Його величі, максимально розширює амплітуду зображення, сягаючи в молитовному зверненні до початку, до творення часу та людини й повертаючись у ‘тут-і-тепер’ – до співу горлиці над оливами в Гетсиманському саду, який, урешті, міг так само лунати і в новозавітний час. Тим самим В. Махно демонструє штрихи авторської поетичної натурфілософії, елементом якої є й темпоральна картина світу. Актуалізація священного минулого, проживання його як приватний досвід апелює до висловленої ще в Ніцше ідеї ‘вічного повернення’, але водночас свідчить про феномен взаємопроникнення різних часів та просторів, об’єднаних постантям Творця.

Час, пам’ять, історія – ключові фігуранти поетичної збірки Ірини Старовойт “Гронінгенський рукопис” (2014). Книга вже своєю назвою апелює до історичних та меморіальних підтекстів: хоч у ній про Гронінген, містечко на півночі Нідерландів (чия історія пов’язана з ім’ям Йогана Гейзинги), безпосередньо не йдеться, проте, за свідченням авторки, збірка постала із вражень від подорожі до міста задля роботи в команді “Memory at War” (“Війни пам’ятей”), де вона досліджувала, “як сучасні культури в Східній і Центральній Європі воюють зі своїми пам’яттями”, “як вони воюють навколо того, що і чому вони пам’ятають, а що і чому вони забувають...” (Корнієнко 2014).

Нібито традиційна тричастинна архітектоніка збірки (перший і третій розділи, відповідно “Родовище знайд (вірші без чернеток)” і “Вже не прозорі (вірші епосге)”, – оригінальні поезії І. Старовойт; другий розділ, “По живому (вірші, написані до мене)”, – переклади) втрачає ознаки традиційності через перенесення перекладацького доробку всередину, причому це не формальний хід, а, вочевидь, умотивований логікою розгортання думки та настроєвості книги композиційний прийом. Лейтмотив збірки – автобіографічна, приватна, родинна історія та пам’ять про неї, а також їхня проекція на пам’ять та історію національну, колективну (на цьому наголошувала й сама І. Старовойт – див.:

Корнієнко 2014). У поезії-передмові “Це сон такий, щоб заважати снам” у місткій формулі означається спонука до поетичного пошуку: “Історія виходить з берегів, / а пам’ять пам’ятає заборони” (Старовойт 2014, 5). ‘Непроговорене’, неосмислене минуле роду, родини, рідного простору, нації, в усіх його суперечливих моментах, не дає сучасникові будувати майбутнє. Власне, у “Тронінгенському рукописі” акценти відпочатку зроблені переважно на приватній, індивідуальній та родинній пам’яті, проте поетичні розмисли звучать всеохопно, загальнозначимо.

У першому розділі авторка, тонко нюансуючи емоційний стан ліричного Я, часто фіксує дитячо-юначий спосіб комунікації зі світом і родиною, ‘ранні’ досвіди проникання в сенс того, що є людське буття у власній історії, в історії роду, світу. Проте І. Старовойт аж ніяк не стилізує текст під дитяче мислення; навпаки, авторка творить образ ‘початку особистості’ з ракурсу зрілості (“Іноді мені видається, що я, як Афіна / вийшла Зевсові з голови / Дорослою жінкою...”) (Старовойт 2014, 8)), її поетична мова – мова інтелектуала, що продукує досі не проартикульовані в культурному полі смисли. Подібна ретроспективна інтенційність характерна для поезій “Жінка, яка не стала колись піаністкою”, “Ти був тільки епізодом мого життя”, “Як ми прощалися з юністю”, ін.

Початок у темпоральній перспективі – це завжди багатство дій і можливостей (“Я знала. Ще стільки всього було до роботи: / не посаджені оливні гаї, / не винайдено плуг, / не захищено місто, / не впольовано мистецтв і ремесел” (Старовойт 2014, 8)) та оманливе відчуття безконечності часу: у філософському пейзажі “Січня невічні стоки суглинок переймає” спостерігаємо алегоричний образ початку людського життя як початку року: “Сніг іде перевальцем. Значить високий дозволив / Обраних присипляти, рік зачинати січнем / І до уваги не брати те, що таки не вічні...” (Старовойт 2014, 38). Власне ‘історія Я’ та ‘історія батьківщини в Я’ починається, за І. Старовойт, завдяки родинним альбомам. Образ знаних та незнаних предків, які дивляться на ще малу людину зі старих світлин, виникає в поезіях “Поки я була ще маленькою”, “Буває, що ми сприймаємо батьківщину”, “Неписаним правилом є не писати про нас”. Предки, що відійшли, – безмовні свідки позбавленого барв минулого (“На старих фотографіях біло-коричневі дні” (Старовойт 2014, 29)), та це минуле тяжіє над сучасним, живе в ньому (“В кожному домі спогади старші за нас” (Старовойт 2014, 29)), визначає майбутнє.

Простір дитинства (очевидно, в авторській аксіології конкретно-вікове поняття дитинства та більш абстрактне, універсальне поняття початку корелюють у смисловому полі) – простір нераціональної мудрості та розхристаності (“Поки я була ще маленькою”). Та загалом феномен дитячості в І. Старовойт не обмежений віковими рамками. Ближче до завершення першого розділу збірки двічі зустрічаємо образ ‘вічних дітей’, які стають дорослими (“Дотик життями, обмін тілами” й “А потім вони виростають”); в інтимній ліриці з’являється образ ‘хлопчика’ із сивим волоссям (“Я ніхто, тож можу бути всім”, “Хлопчику, перша помічу сиве пасмо”). Ці поезії, крім іншого, – також про складність процесу дорослішання як набуття досвіду страху та втрат.

Важливим для розуміння поетичної філософії авторки є вірш “Вже моря по коліна, по плечі, на плечах лупа”. Дорослість у ньому – вагота досвіду, зокрема

досвіду недосконалої пам'яті (“тільки й пам'яті тіл, тільки й світла, доки (зопалу) / не сфальшуме минуле, у вічку підгледівши завтра” (Старовойт 2014, 16)). Тож минуле – плинне і нерівноцінне собі, бо залежить від сучасного, яке його актуалізує чи не актуалізує. Закономірно виникає мотив відповідності минулому – “щоб по честі родам в непроникні очі дивитись” (Старовойт 2014, 16), бо відсутність суголосності роду свідчить про гризоту “бездомності в часі”: “Так цигани без дому у шатрах напитують дім” (Старовойт 2014, 16), – і має своїм наслідком духовну яловість: “Так запусені діти, як борги, у батьків виростають. / Так помазані миром солдати великих надій / сліпнуть, світять вогнем, і не видко хреста їм” (Старовойт 2014, 16). Тож одержимість пам'яттю, як і страх забування, пов'язані з бажанням не лише підтверджувати власну ідентичність, а й максимально повно реалізуватися (“Нам не досить себе і своєї утоми не досить, / бо зозуля з годинника, пробі, не знає до ста, / а коли не до ста, то який повнострадний досвід?” (Старовойт 2014, 16)).

Поряд із мотивом пам'яті роду І. Старовойт актуалізує мотив пам'яті культурної як діалогів із минулим. Авторка інтерпретує образи християнських святих – історичних чи літературних персонажів (“Непомук”, “Стариця Домнікія”, “Андрій Юродивий”), а також зосереджує увагу на проблемі недосконалості культурної пам'яті, навіть коли процеси рецепції минулого, чи “пригадування”, забезпечені високотехнологічними засобами збереження та відтворення інформації (“Нині я ступила на сходи бібліотеки на Вест Ровд”).

Живий відгук на минуле як спроба рецепції Іншого, діалог із ним – перекладацька художня рецепція. Другий розділ книги “По живому (вірші, написані до мене)” – своєрідне спілкування із значимими для авторки Іншими, які є елементами її приватної (і не лише) культурної пам'яті: В. Шимборська, М. Дарвіш, К. І. Галчинський, М. Кнежевич та ін.

Третій розділ “Вже не прозорі (вірші епосге)” починається поезією “Вісті приходять, накульгуючи від втоми”, де спостерігаємо зовсім інший, порівняно з початком книги, настрій – не повносилих дитинства-юності, а зрілої втоми від усвідомлення безконечних повторів життєвих ситуацій. Актуалізоване в назві виконання ‘епосге’, ‘на біс’, – апелює до вже згадуваного зимового місяця січня, який традиційно символізує початок року. На противагу поезії “Січня невічні стоки суглинок переймає”, тут авторка демонструє інший, майже протилежний, настрій: “Січень той самий, легко впізнати коду. / Хочеш мости запалити, щоб дим коромислом, / але відходиш. / Вісьта. По чорному небу підкуті коні. / Вперше стираєш з чола не росу, а накип” (Старовойт 2014, 74).

На різний манер звучить в І. Старовойт мотив проминання – людини, історій, родів, часу (“У торі історій втрапиш у стислі сліди”, “Тріє царі”, “Самість ставала самотністю”, “Ненаписаний лист Сапфо”, “Панафінеї”, “От і літо прийшло. А дощі розвічилися падати”, ін.). Контексти в авторки розмаїті. Вона зосереджує увагу на неспівмірності минулої величі духу і сучасного світу, на втраті тягlosti, сакральної родової сили (“Вигасають роди / великих і вільних, надійних. Тамта давнина / тримається предками з тілом із хліба й вина” (Старовойт 2014, 76)). Думка про невідповідність теперішнього духові минулого (як і усвідомлення факту, що простір під владою часу змінює своє обличчя, ‘дрібнішає’) набуває не лише приватного чи національно-родового, а й історико-

культурного значення: “Тільки не знають вершники – греки і грекині, / що перегони призначено у лабіринті, / і що за ними стежать крізь віко часу, / і що коні їх смертю пахтять, а люди расами. / За двадцять століть розкладаються липень і море / На бризки, шезлонги і пляжні жіночі підбори” (Старовойт 2014, 91).

Подеколи авторка вдивляється у феномен переходу з одного емоційного, психологічного, вікового, досвідного стану чи стану природи в інший (поняття ‘перехід’ вживається в бахтінському розумінні, тобто як подія сполучення минулого-сьогодення і майбутнього), використовуючи при цьому природно-сезонні образи-метафори (пора року, місяць, частина доби). Прикладом авторської уваги до такого стану є, скажімо, поезія “Світ перед снігом більш темний, ніж світлий”. Високий рівень узагальнення, завуальовані підтексти і водночас сюрреалістична образність – ознаки тексту, який, зовні ‘витримуючи’ риси пейзажної лірики, прочитується у значно ширших рамках – як всеохопний досвід будь-якого переходу та його передчуття. Нарешті, безконечний процес переходу (від минулого до майбутнього, від предків до нащадків, від культурних джерел до їх реципієнта, від передбачення снігу до снігу і т. ін.) свідчить про плинність, нестабільність будь-якого досвіду і нерідко неможливість його зафіксувати бодай на короткий час. Тому чи не єдина реальність світу, яка залишається очевидною, – тут і тепер, коротка мить сьогодні: “Темно і зле у зніцях сторіч. / Час, наче воїн, і зброя опліч. / Світ тільки ми. День – тільки мить. / Так починається ніч” (Старовойт 2014, 93).

Світ, у якому є “тільки ми”, де немає минулого, позбавлений в І. Старовойт сакрального наповнення та глибокого смислу. Ретроспективна орієнтація, увага до вартості минулого, прихильність до нього – ці ознаки насамперед характеризують художній світ поетеси.

Маріанна Кіяновська, авторка поетичних книг “Інкарнація” (1997), “Міфотворення” (2000), “Децо щоденне” (2008) та ін., – єдина з аналізованих авторів, у чий поетичній творчості спостерігаємо спробу відобразити власну філософську картину світу. Основні ‘герої’ збірки вибраного “373” (2014) – Бог, буття та час. М. Кіяновська ставить перед собою амбітну мету зловити, зафіксувати в поетичному слові нефіксоване і таємниче – плин часу, його природу в стосунку до буття. Тому у збірці зустрічаємо ряд образів, які повертають читацьку увагу до мотивів проминання, істинного буття, вічності. Загалом авторка інтуїтивно-символічно вибудовує самотутню синтетичну модель світу, базуючись на міфосвідомості, реалізованій у символній системі збірки. У книзі виникає образ двосутності світу та часу, який накладається на міфоархаїчне уявлення про порядок творення та циклічний колообіг сущого: “Звідки береться світ? / Він опадає з віт / Дерева, що росте, / Як небеса, просте. / Звідки береться час? / Він витікає з нас. / Кров золота стебла / Перше твоя була” (Кіяновська 2014, 23). У невеликому уривку стисло передана модель світобудови, в якій співіснують і міфопоетичне уявлення про образ дерева, що втілює в собі “сакральність безперервно відроджуваного Всесвіту”, “символізує Всесвіт” (Еліаде 1999, 18); і відгомін давніх пантеїстичних ідей із їхнім баченням Всесвіту як всезагальної єдності та святості природи; і Бергсонове тлумачення суб’єктивного часу (“він витікає з нас”); і уявлення про

феноменологію внутрішньої свідомості часу в душі Е. Гуссерля, коли він описує досвід “часу, що являється”, “тривалості, що являється” (Гуссерль, 1994, 6); і особливо думки М. Гайдеггера про “буття-як-присутність”, про розгортання людського Я в безконечній можливості повноти буття “в екстатичній часовості існування” (Гайденко 2006, 396).

Авторка демонструє неоднозначність у сприйнятті часу. Своєрідно це відбувається в поезії “Могили – і глибокі, і чужі...” (Кіяновська 2014, 49), де М. Кіяновська створює асоційований із прадавнім минулим образ могил-курганів, який утрачає чіткість обрисів ув очах сприймаючого суб’єкта (метафоричне “курганів амальгами” доповнює враження гомогенізованої несталості, текучості, непостійності, коли твердь у сплаві перебирає на себе ознаки руті в рідкому агрегатному стані), і єдине, що здатні фіксувати око і пам’ять, – “уламки храмів” та “залишки доріг”. А образ “риштування часу щохвилини” (тобто його постійне зведення, творення, але й – збирання, готування) з усією очевидністю втілює феноменологічну концепцію суб’єктивної часовості, за якою, словами В. Бібіхіна, “мірою здійсненої присутності відмірюється час людини і світу, який вона вміщує в собі” (Бибихин 1989, 65). Так виникає образ постійно мінливого, динамічного, хисткого світу: “Світ щоразу не те, що здається цієї миті” (Кіяновська 2014, 24). Як природно-антропний організм – аморфний і непостійний, він щомиті твориться і перетікає з одного стану в інший, бо саме так відбувається в живій свідомості і в бутті. Таким чином, як зазначає М. Котик-Чубінська, М. Кіяновська витворює образ “життя як неохопного тривання, початок якого губиться в імлі постання світу, а кінець є умовним і не остаточним” (Котик-Чубінська 2014, 342).

Світ, за М. Кіяновською, – простір страждання. Саме тому в її поезії виникає мотив болю від переживання страждань (“Прикладаючи сіль до ока, / Розумію, навіщо світ”). Але цей світ увесь час метаморфізує, щомиті створюється, і в цьому, з одного боку, сенс існування часу (який у поетеси – квітка, зірвана “Богом безконечно молодим, / Що всенастає”), а з іншого – його, цього світу, порятунок через опір гріху нелюбові: “Це опір. Це намір любити і віддавати. / Лишати сліди на травах і на воді, / Всіма іменами світу тривати, звати, / І світло чинити. Вічно. В усіх тоді, / Де діється чудо часу” (Кіяновська 2014, 39).

За логікою поетеси, міради людських (і не тільки) досвідів – закономірних, логічних або таких, які здаються випадковими, мають єдину мету – “кожне ‘я’ запитує про Бога”. Сенс існування всього живого, як про це пише авторка, – ‘запитування’, пошук Божественного в собі: “...Бо навіть усе стаються часи і світи, / Щоб ми розпізнали в собі сокровенне і Боже” (Кіяновська 2014, 111).

Те, що авторка називає у своїй поезії суцям, не є сукупністю людей, речей, тварин, рослин і т. ін. (тобто не синонім ‘буття’), а, радше, таке його розуміння, що йде від традиції античної метафізики – платонівського суцього як істини та Єдиного. Суцце в античному розумінні, за М. Гайдеггером, – те, яке виникає і саморозкривається, яке своєю присутністю захоплює людину. Таке суцце містить ознаки єдиного Бога, початки осмислення якого німецький філософ бачив саме в античних формах мислення: “...саме в споконвічному мисленні, де постає ціле (Das Ganze) світу, з необхідністю спів-постає загальна світова основа, тобто Божественне...” (Хайдеггер 2011, 30).

Божественне суще в М. Кіяновської – причина видимого світу, його початок і кінець. Та загалом у її поезії співприсутні два світи – майже рівновеликі: не лише світ Бога, який (попри наявність у творах християнської символіки) все ж має риси більш синтетичні, універсальні, такі, що виходять за межі лише християнства, а і світ людини (зокрема як суб'єкта мовлення, як творця слова), що зростає в Бозі.

Співприсутність у вічності Бога і людини – наскрізний мотив збірки, де своєрідно переплетені час вічного Бога та час людини, світ якої то виходить у безмір Божественного, то втрапляє у профанну реальність Ніщо. Протиставлення вічності та часу в М. Кіяновської – це зазвичай антиномія сакрального та профанного: асоційоване з Богом вічне сусідить і змагається з часовим у людському Я (“Стукає у вікно мені вийнятий з часу світ” (Кіяновська 2014, 132)). Проте це не той час, який у Платона був рухомою подобою вічності, бо атрибутом руху наділена саме вічність, профанний час натомість – нерухомий (“...в вічності – рух, а у світі без вічності – час” (Кіяновська 2014, 124)). Мить теперішнього має потенціал руху і або реалізує його, або ні – у людській суб'єктивності. Такий тип світоглядної систематики суголосний ідеї Гайдеггерового ‘тут-буття’ (Dasein) як аналога становлення, самопроекування буття. Щоб уповні реалізувати своє Я, людина має зібрати, прийняти на себе все, що їй розкривається. Тому і момент, і процес переплетення в людині Божого та людського – це час містичної, істинної присутності та повноти буття.

Мить містичного переходу в простір сакрального, Божественного пов'язаний у М. Кіяновської з онтологічними (“уміння любити”) та з гносеологічними (“знання про себе”) параметрами; крім того, вона базується на причинно-наслідковому парадоксі: “двосутність” часу – водночас умова, інтенція і мета цього переходу (“одна з умов чи істин”) із Ніщо в Божественну повноту, у Присутність. У свідомості ліричного суб'єкта час, метаморфізуючи, “мерехтить” із ракурсу вічності, перебираючи на себе різні з точки зору тривалості та якості атрибути. Прикладів у збірці, які метафорично демонструють відносність часу, надзвичайно багато: “То не літо, а ніч, і крізь світ прозирає зима, / А з зими майже сивим всміхається інша мати...” (Кіяновська 2014, 51), “Триває мить – триває від учора, / Як прірва, мить” (Кіяновська 2014, 59), “Чи то букви мені чужі, чи хвилини мені діряві” (Кіяновська 2014, 180), ін.

Пам'ять у поетичному міфосвіті М. Кіяновської – спосіб часової інверсії: її призначення полягає у здатності людини повернутися “у питому вітчизну” (Кіяновська 2014, 77), бо саме там – початок та істина, відтак пам'ять – благо повернення до первинної суті речей і світу. В основі такого бачення – Платоніва ідея-метафора анамнесису, відповідно до якого шлях до істинного пізнання лежить через спогад душі про її перебування в більш реальному й досконалому світі. Це пригадування ‘забутого’ буття є одночасно і шляхом пере-творення, пере-родження особистості. Сенс існування всього живого, як про це пише авторка, – пошук божественного в собі: “...Бо навіть усює стаються часи і світи, / Щоб ми розпізнали в собі сокровенне і Боже” (Кіяновська 2014, 111).

Основні константи творчого світогляду М. Кіяновської можна виразити тріадою “час як обставини буття – мова як шлях – Бог як мета”. Час як основний атрибут людського життя у світоглядній систематиці поетеси пов'язаний із

феноменом, суголосним Гайдеггеровій ‘події’, яка є виходом у простір сакрального; таким же виходом з релятивного профанного часу є анамнесис як спогад про досконалий, істинний світ. Джерелом і засобом зв’язку з Божественним, за М. Кіяновською, є поетична мова. Духовно-медитативне начало в її ліриці характеризується більш релігійно-містичним, ніж філософсько-раціональним пафосом (“Достепенність усього, що діється, нас і світил, / Абсолютно бездосвідна. Вічність залежить від віри” (Кіяновська 2014, 21).

Таким чином, сучасні українські лірики демонструють особливу увагу до темпоральних аспектів буття, виявляючи при цьому і багатство самобутніх контекстів, і наявність низки спільних рис. У поетичному світі Н. Білоцерківець та І. Старовойт спостерігаємо інтерес насамперед до минулого, виражений із різною мірою інтенсивності та змістового наповнення. В. Махно, здійснюючи поетичну мандрівку до витоків християнства, актуалізує досвід людини ‘тут і тепер’ як спосіб наближення до сакральної вічності. У творчості М. Кіяновської спостерігаємо цілісну у своїй систематиці поетичну ‘гіпотезу буття’, де час зображений як основний атрибут людського життя. Звернення авторів до релігійно-сакральних мотивів, які виявляються суголосними темпоральній тематиці, – наслідок розуміння, що природа Божественного та природа часу перебувають у кореляції та що їхня суть – одвічна мета поетичних пошуків.

Бибихин, В. (1989). *Хайдеггер*. Знание – сила. № 10. С. 61–68.

Білоцерківець, Н. (2015). *Ми помрем не в Парижі*. А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. Київ.

Гайденко, П. (2006). *Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке*. Прогресс-Традиция. Москва.

Грицанов, А. А. (сост.) (2001). *Всемирная энциклопедия: философия*. АСТ; Харвест, Современный литератор. Москва, Минск.

Гуссерль, Э. (1994). *Собрание сочинений. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени*. Гнозис. Москва.

Кіяновська, М. (2014). 373. Видавництво Старого Лева. Львів.

Корнієнко, Н. (2014). *Мозаїка з кахлів, річка Аа й 17 літ у “Гронінгенському рукописі” Ірини Старовойт*. Читомо. Київ [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.chytomo.com/issued/mozaiika-iz-kaxliv-richka-aa-j-17-lit-u-groningenskomu-rukopisi-irini-starovojt>

Котик-Чубінська, М. (2014). *Безмежність, межа, по той бік межі у поезії Маріанни Кіяновської*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 60 (2). С. 342–346.

Махно, В. (2016). *Єрусалимські вірші*. Критика. Київ.

Москалець, К. (2015). *Відчитування алергії*. Білоцерківець Н. Ми помрем не в Парижі. А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА. Київ. С. 215–234.

Соловей, О. (2012). *На риштуваннях культур*. Буквоїд. Київ [Електронний ресурс], режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2012/11/17/230359.html>.

Старовойт, І. (2014). *Гронінгенський рукопис*. Видавництво Старого Лева. Львів.



Хайдеггер, М. (2011) *Гераклит. Начало западного мышления. Логика. Учение Гераклита о логосе*. Изд-во “Владимир Даль”. Санкт-Петербург.

Элиаде, М. (1999). *Очерки сравнительного религиоведения*. Ладомир. Москва

## **ГЕНЕРАЦІЯ “РОЗСТРІЛЯНОГО ВІДРОДЖЕННЯ” В ЕМІГРАЦІЙНОМУ ДИСКУРСІ: ТВОРЧА ДОЛЯ АНАТОЛЯ ГАКА**

*Світлана Ленська*  
(Україна)

*Здійснено аналіз тематики та поетики творчості Анатолія Гака (інші псевдоніми – Антоша Ко, Мартин Задека), який почав творчий шлях у контексті “Розстріляного Відродження”, належав до “Плугу”, а потім був змушений залишити батьківщину й увійшов до еміграційного дискурсу, спочатку в Німеччині, а потім у США. У статті цілісно проаналізовано творчий шлях письменника, доведено продовження національно-творчих зусиль 1920-х рр. у літературі діаспори.*

*Ключові слова:* “Розстріляне Відродження”, еміграційна література, фейлетон, мемуари.

## **GENERATION OF THE “EXECUTED RENAISSANCE” IN THE EMIGRATION DISCOURSE: THE ARTISTIC LIFE OF ANATOLE HAK**

*Svitlana Lens'ka*

*In the article the thematic and poetic analysis of the works by Anatole Hak (others pen-names: Antoša Ko, Martyn Zadeka) has been made. He started his life of a writer in the context of the “Executed Renaissance”, was a member of the union of writers “The Plow”, and was later forced to leave his Motherland and joined the emigration discourse, initially in Germany, and later in the USA. In the article there has been historically analysed the way of the writer, and proved that he had continued national artistic efforts of the 1920's in the literature of diaspora.*

*Key words:* “Executed Renaissance”, emigration literature, feuilleton, memoirs.

Ім'я та творчість Івана Антипенка (1893–1980) сьогодні відомі переважно лише вузьким фахівцям-філологам. І причиною цього є не лише розмаїття літературних масок письменника – вірші, фейлетони, драматичні твори він підписував псевдонімами Анатоль Гак, Антоша Ко, Мартин Задека, Оса. Він належав до покоління, яке увійшло у велику літературу на початку 1920-х років, був особисто знайомий з багатьма учасниками літературного процесу тієї пори, що репрезентувала найвищий злет українського письменства у ХХ столітті, письменства, яке було безжально знищене тоталітарною системою. Доля письменника була сповнена драматизму і боротьби, сумнівів і шукань, як і в генерації “Розстріляного Відродження” загалом, але щасливо відрізнялася тим, що Анатолієві Гаку вдалося уникнути сталінських репресій – наприкінці Другої

світової війни він виїздить за кордон. Тим ціннішими і важливішими є його спогади, що вийшли 1973 року в США, “Від Гуляй-поля до Нью-Йорку”, що разом із мемуарами Г. Костюка “Зустрічі і прощання” (1998), Д. Гуменної “Дар Евдотеї” (1990), Д. Чуба “У дзеркалі життя й літератури” (1982), Д. Нитченка “Від Зінькова до Мельборну” (1990), І. Майстренка “Історія мого покоління: Спогади учасника революційних подій в Україні” (1985) зафіксували подробиці того буремного часу, правдиво і достовірно змалювали особливості літературного процесу в Україні, окреслили портрети найвидатніших його представників.

Доробок А. Гака досі не привернув пильної уваги літературознавців, лише окремі риси його творчості проаналізовані у працях В. Мацька (Мацько 2009, 238–240), В. Просалової, В. Біляйва. Ім'я письменника згадане в усіх діаспорних енциклопедичних виданнях (Тарнавська 2009, 143; Кубійович 1955, 339), на теренах України – в «Енциклопедії сучасної України» статтю про нього написав відомий літературознавець в екзилі П. Одарченко (Одарченко 2006). Однак глибокого і системного вивчення творчого доробку А. Гака досі не здійснено. Частково ми зверталися до його фейлетонів у своїй монографії (Ленська 2014, 423–428). Наразі чи не найглибше дослідження творчості письменника – це розділ у монографії Г. Костюка “У світі ідей та образів” (Костюк 1983, 367–385).

Актуальність наукової рецепції творчості митця вмотивовується тим, що А. Гак був близько знайомий із багатьма учасниками літературного процесу 1920-х рр., входив до письменницької організації “Плуг”, а в еміграційний період належав до мистецького об'єднання “Слово”. Отже, метою нашої розвідки є виявлення особливостей творчої еволюції письменника, який належав до двох дискурсів – “Розстріляного Відродження” та еміграційного, дослідження тематичного розмаїття його творчості та елементів поетики.

Пореволюційне десятиріччя було позначене неймовірним піднесенням літературно-мистецького життя – видавалися десятки періодичних видань, у літературний процес увійшли сотні учасників, які порушували важливі проблеми буття, репрезентували багатство і розмаїття жанрових форм і стильових течій. Відтак період “червоного ренесансу”, як його називали сучасники, а нині літературознавці слушно називають добою “високого модернізму” (В. Агеєва), репрезентує органічний розвиток української культури в її автентичному, національному вияві. Саме ця доба була позначена справжніми творчими пошуками і художніми відкриттями, різновеликими за потужністю і спрямуванням, але саме тоді українська література чи не єдиний раз за всю свою тисячолітню історію постала перед людством у всій красі й національній своєрідності.

Але доба “Великого Терору” (Р. Конквест) мала катастрофічні наслідки для української культури. Вціліти у жорнах сталінських репресій вдалося небагатьом. Тому мемуари письменників-емігрантів – це не лише власний життєпис окремих осіб, але й виконання морального обов'язку перед загиблими сучасниками, данина їхній пам'яті.

У книзі спогадів “Від Гуляй-поля до Нью-Йорку” А. Гак присвячує окремі розділи своїм товаришам по перу – Дмитрові Бузьку (1899–1934), Олексі Варавві (Кобцю) (1882–1967), лідерові “Плугу” Сергієві Пилипенку (1891–1934),

побратимові по гумористично-сатиричному цеху Остапові Вишні (1889–1956), драматургові Якову Мамонтову (1888–1940), неодноразово згадує найближчого друга, першого президента ВАПЛІТЕ Михайла Ялового (1895–1937), а також митців-емігрантів, зокрема Аркадія Любченка (1899–1945), діячів українського національного руху – Миколу Міхновського, Дмитра Геродота (Іващенко), Віктора Піснячевського та ін.

У першому розділі спогадів Анатоль Гак простежує історичні корені власного родоводу. Він народився 20 червня 1893 року на хуторі Запарчів біля Гуляй-поля у багатодітній сільській родині. Батьки намагалися дати освіту своїм дітям (в Анатолія було ще три брати і три сестри). Дитинство майбутнього письменника було овіяне романтичним ореолом козацької слави.

Літературний дебют сімнадцятилітнього поета відбувся 1909 року у газеті “Рада” (Гак 1973, 44–45). Про свою участь у війні 1914–1918 рр. автор згадує так: після школи прапорщиків “...за два наступні роки мені довелося побувати на чотирьох фронтах: Кавказькому, Південно-Західному, Північному і Румунському” (Гак 1973, 33).

Після закінчення Першої світової війни А. Гак разом із товаришем Д. Івашиною, який пізніше став відомим журналістом і підписував твори псевдонімом Д. Геродот, опинилися в Одесі. Взимку 1918 року вони повернулися до Києва і разом із О. Олесем та М. Вороним були співробітниками редакції газети “Трибуна” аж до повалення Директорії в лютому 1919 р. (Гак 1973, 59). Далі А. Гак працював у журналі “Громада”, а Д. Геродот – у “Вістях ВУЦВК”.

Восени 1919 року А. Гак вступив до Київського університету, пізніше перейменованого на Київський ІНО (Інститут народної освіти), який, щоправда, не закінчив. Про це автор згадував так: після успіху дебютної п’єси “Студенти” (1922) він мріяв про театр, але від 1915 року не мав жодних звісток про своїх рідних, гнітюче враження на нього справила заборона постановки його другої п’єси “Людина в окулярах”. Напружена робота в редакціях газет, нервово перевантаження призвели до погіршення здоров’я письменника. Тому він узяв річну відпустку в ІНО, але вже не повернувся – подався до Харкова, де навесні 1924 р. познайомився із Сергієм Пилипенком, який був однією з найпомітніших постатей тогочасного літературно-мистецького процесу, редактором ряду періодичних видань, очільником “Плугу”.

Із цього моменту починається найбільш плідний період творчості письменника. У розділах мемуарів, присвячених Остапові Вишні, Сергієві Пилипенку, Якову Мамонтову, А. Гак розкриває атмосферу тодішнього літературного життя – з одного боку, насиченого дискусіями, напруженими творчими пошуками, а з іншого – обтяженого тим, що партійні функціонери дедалі настирливіше вимагали від письменників публічного каєття у придуманих “гріхах”, які потім використовувалися як докази під час слідства.

Під час літературної дискусії 1925–1928 рр. А. Гак виходить із “Плугу”, припиняє роботу в редакціях часописів і повністю віддається творчій діяльності. У книзі “Від Гуляй-поля до Нью-Йорку” він достовірно передає творчу атмосферу, яка панувала у різноманітних письменницьких організаціях – у “Плузі”, ВАПЛІТЕ, ВУСПП, Пролітфоронті, а також створює колоритні і живі

портрети своїх сучасників, провідних культурних діячів тієї доби – С. Пилипенка і М. Хвильового.

В одному з розділів мемуарів А. Гак розповідає про численні зустрічі з читачами, які організовувалися по всій Україні. Одного разу на прохання С. Пилипенка він прочитав перед публікою кілька своїх фейлетонів, зокрема і “Роман з партійкою” (1926). За цей твір Антошу Ко (під таким псевдонімом був надрукований фейлетон) неодноразово критикували і навіть звинувачували у контрреволюції.

Головний герой фейлетону конторник Бубнотресту Пиндик, щоб просунутись по службовій драбині, намагався завести любовні стосунки з гарненькою сусідкою Сопілочкою, яка, на його думку, займала високу посаду у виконкомі. Виступ Пиндика на суді після його хуліганського вчинку є репрезентативним для того часу: він із презирством ставиться до “безпартійної череди” (Антоша Ко 1929, 20). Насправді ж симпатична Сопілочка виявилася не партійною діячкою, як думав Пиндик, а простою друкаркою. Кар’єризм, пристосуванство Пиндика, його упереджене, зверхнє ставлення до простих людей репрезентує настрої значної частини суспільства, тож цілком виправданим був інтерес читачів до цієї проблеми.

У 1920-ті роки А. Гак надрукував збірки фейлетонів “Куркуль” (1924), “Лопанські раки” (1926), “Радіо-інваліди” (1927), “Свиняче сальдо” (1927), “Головбухова борода” (1927), “Роман з партійкою” (1928), “Полотняні дзвони” (1929), “Тридцять гуморесок” (1930), “Паразити під мікроскопом” (1930). Також письменник спробував себе у великій епічній формі, написавши романи “Молода напруга” (1933) і “Золоті ворота” (1941), останній не встиг вийти – почалась війна. Крім того, широке визнання А. Гаку принесли драматичні твори – дебютна п’єса “Студенти” (1922, надрукована 1925 р.), написана на автобіографічній основі, заборонена цензурою п’єса “Людина в окулярах” (1925), а також “Родина пацюків” (1928), “Робітниця Юля” (1929) (Г. Костюк називає її “Робітницею Шурою” (Костюк, 1983, 369)), інсценізація “Тіля Уленшпігеля” (1925), яка йшла у багатьох театрах.

У численних фейлетонах і гуморесках Антоша Ко (А. Гак) висміює одвічні соціальні та людські вади: непрофесіоналізм, легковажність, безвідповідальність (“Свиняче сальдо”), шахрайство (“Комбінація”), чванькуватість, лицемірство, зарозумілість (“Головбухова борода”).

Письменник майстерно користується засобом “прозивних” прізвищ – конторник Торохтьоло, бухгалтер Ступа, лікар Жеребчик, прикажчик Фільдеперсенко, громадяни Довгочун і Перерепенко, Скалозубенко тощо. Комічний ефект у фейлетонах породжує різке протиставлення “горизонту очікування” героїв і дійсного стану справ. А у фейлетоні “Одружіння” комічність ситуації виявилася наприкінці твору: за боярина на вінчанні Васі Фільдеперсенка мав бути Ваня Фільдекосенко, до якого молодий приревнував свою наречену Катерину, а насправді виявилось, що у церкві, замість п’яного Вані, була його передягнена теща.

Невігластво новітнього українського бюрократичного апарату гостро викривається у гуморесці А. Гака “Анкета” (1929). Небайдужий до молодих гарних дівчат завідувач тресту Туз склав особливу анкету для юної красуні-

друкарки, яка назвала себе Венерою Мілоською. На традиційні питання про батьків, освіту, адресу, досвід роботи дівчина дотепно й іронічно відповідає, глузуючи з бюрократа Туза. Наприклад, про сімейне становище повідомила: “Була одружена аж чотири рази: з Чінгісханом, з Христофором Колумбом, з Богданом Хмельницьким і з Наполеоном Бонапартом. Далі невинчаною в церкві і незареєстрованою в загсі жила з такими особами: євангелістом Хомою, з папою Пієм IX, з руським патріархом Никоном і з Іваном Кронштадтським. А тепер дівчина й абсолютно не маю ніякого бажання зв’язуватися хоч би й навіть із завом нашої установи” (Антоша Ко 1929, 29–30). Читання анкети завершилося божевільям Туза.

Корупційні, побудовані на родинних зв’язках схеми у радянських установах дотепно викриті у фейлетоні “Лопанські раки” (1926). Посварившись із начальником Іваном Івановичем Раком, товариш Дужка намагається знайти підтримку в колективі, але виявляється, що всі працівники контори є родичами начальника – тут і його дружина Мальована, зять, племінник, хрещениця, двоюрідний брат.

М’яким гумором і дотепністю позначений фейлетон “Телефон 4-21” (1926). Його герой марно намагається добитися до редакції журналу “Плужанин”, телефонуючи на зазначений номер. Украй розлютившись від грубих відповідей на іншому кінці дроту, письменник побіг до редакції особисто. Автор іронічно вводить інтертекстуальний контекст: “Сосюриною “Залізницею” промчав я вулицями Харкова, Тичининим “Вітром з України” влетів до редакції “Плужанина” і просто до секретаря, що дрімав над папкою “Графомани”:

– К чорту, – кажу, – посилати мене, мільярд варваризмів вам у ваші секретарські артерії?!” (Антоша Ко 1929, 107). Розв’язка твору є досить комічною: вказаний телефон насправді належить приватній особі, але головний герой цілком слушно вирішує облишити свої графоманські спроби, побоюючись репресій: “– Чорт вас, думаю, розбере... Ще до ГПУ додзвонишся” (Антоша Ко 1929, 107).

У 1930-ті роки А. Гакові дивом вдалося уникнути репресій – він різко обмежив свою письменницьку активність. Під час Другої світової війни він залишався у Харкові, де впродовж 1941–1943 рр. працював у редакції “Нової України” разом із А. Любченком. Далі були табори “ді-пі” у Баварії (1943–1949 рр.), потім – переїзд до США.

У повоєнний час із-під пера А. Гака вийшло чимало фейлетонів, які друкувалися в “Українських вістях”, а також з’явилися збірки фейлетонів “Міжпланетні люди” (1947) і “На двох трибунах” (1966). У спогадах “Від Гуляй-поля до Нью-Йорку” та в автобіографічному фейлетоні “Задекіяда” А. Гак докладно описав появу нового псевдоніма: “Але мені, Мартинові Задеці, трудно було народитися. Чому трудно? По-перше, перед своїм народженням я важив не вісім, а сто вісімдесят фунтів. По-друге, в моїй кишені <...> під той час лежав членський квиток Спілки письменників ССРСР, підписаний Максимом Горьким. Отож <...> лелеці довелося носитися зі мною щось зо три місяці. Увесь діпконтинент облітала – ніде не могла дістати дозволу на моє народження” (Гак 1966, 261).

Вибір чергового псевдоніма автор вмотивував так: “Назвали мене Мартином, та ще й Задекою, на честь того самого Мартина Задеки, про якого Олександр Пушкін писав: “То был, друзья, Мартын Задека, / Глава халдейских мудрецов, / Гадатель, толкователь снов” (Гак 1966, 263). У травні 1946 року письменника офіційно прийняли на роботу в газету “Українські вісті”, що виходила в Новому Ульмі (Німеччина).

Саме під цим ім'ям у Новому Ульмі була надрукована збірка фейлетонів “Міжпланетні люди”, в яку увійшло десять творів. Одним із найцікавіших в художньому сенсі є “Незвичайна перевірка”. Поштовхом до написання фейлетону стала замітка в радянській пресі про те, що “більшовики вилучають з репертуарів театрів твори іноземних авторів, які деморалізують громадськість своїми буржуазними ідеями” (Гак 1947, 21). Ці абсурдні за своєю суттю рядки письменник узяв епіграфом до свого фейлетону.

Біля Комітету мистецтв збираються Отелло, Ріголетто, Юлій Цезар, Ромео і Джульєтта та багато інших. Після анкетування кожного прохача спеціальна комісія вирішує його подальшу долю. Наприклад, опитуючи Фавста, комісія запитує: “– Чи ви належали до націонал-соціалістської партії? – Ні. – Чи визнаєте ви СЕД – об'єднану партію Німеччини? – Так. – Чи ви студіюєте твори Маркса, Енгельса, Леніна, Сталіна? – Так” (Гак 1947, 21). Задовольнившись такими відповідями, комісія ухвалила: “Зважаючи на те, що д-р Фавст поступово переходить на рейки комуністичної ідеології, залишити за ним право і надалі виступати на советській сцені” (Гак 1947, 22). Натомість Мірандоліна, героїня комедії К. Гольдоні, була відлучена від сцени через те, “... що досі не позбулася власницьких тенденцій” (Гак 1947, 22). Зважаючи на “пролетарське походження”, Кармен була дозволена до постановки, а от цар Едіп мав бути “висланий за межі СССР” (Гак 1947, 23).

Гостра сатира на радянську владу розкрита у фейлетоні “Черевички” з підзаголовком “оповідання про те, як таборовий коваль Вакула літав на таборовій відьмі до Києва”. Майже до деталей повторюючи сюжетні ходи знаменитої “Ночі перед Різдом” М. Гоголя, Мартин Задека посилає закоханого коваля Вакулу не до Петербурга, а до Києва, і не до царичі, а до батьків його коханої Галі (у Гоголя – Оксани). Прибувши на відьмі до Києва, коваль потрапив до Галиної хати: “– Де ваша, діти, мама? – Вже три дні стоїть у черзі. – А де ваш батько? – Виконує п'ятирічку. – А де Галині черевички? – Мати продала їх спекулянтці Марині...” (Гак 1947, 80). Отже, повоєнна радянська дійсність виявилася набагато страшнішою і злиденнішою, ніж за часів Гоголя. Задеківський Вакула відібрав у товстої спекулянтки Галині черевички і повернув коханій, але це не компенсує гіркого відчуття після прочитання цього твору.

Предметом сатиричного викриття у фейлетонах збірки “Міжпланетні люди” є люди, позбавлені національної гідності (“Міжпланетні люди”, “Казка про білого бичка”, “Три брати-Панкрати”), партійні пристосуванці (“Партійні меню”, “Портрет ході”), а також в окремих творах порушені проблеми адаптації українців у повоєнному світі (“Голуби миру”, “Шануймо наших Колумбів!”).

У збірку “На двох трибунах” (1966) автор умістив п'ятнадцять оповідань, спогади про Остапа Вишню і шістнадцять найкращих фейлетонів. У певному сенсі ця книга стала підсумковою в його творчому доробку.

Проблема національної ідентичності постає в оповіданні А. Гака (М. Задеки) “Серед степу широкого” (1964), що вперше було надруковане у другому випуску збірки “Слово” (1964), а згодом увійшло до збірки “На двох трибунах”. Сюжетна колізія твору наближує його до численних зразків української класичної літератури: у простій селянській родині Шугаїв підростає розбишакуватий хлопець Гарасько. Щоб хоч якось стримувати сина, батько відправив його разом із матір’ю на прощу до Києва, наказавши купити “...священну книгу. ...А ще щоб у тій книзі печаталося про угодників Божих, преподобників, затворників, пустельників, цілителів і всяких чудотворців” (Гак 1966, 29). Прибувши до Києва, хлопець відвідав Лавру, а потім у вуличного крамаря купив книжку, як наказував батько. На обкладинці було написано “Кобзар”. Неграмотний Радивон дуже зрадів, показував дивовижну книжку усім сусідам, аж поки вона не потрапила до рук місцевого священика. Той з обуренням наказав спалити “Кобзар”, пригрозивши селянинові каторгою. Переляканий Радивон намагався знищити книжку, лише сусід Денис зміг розв’язати складну ситуацію, розповівши про Шевченка і прочитавши поему “Катерина”.

Таким чином, на прикладі побутового конфлікту письменник зображує і народну неосвіченість, і водночас значення Шевченкового слова у духовному просторі українства – селяни чи не вперше замислюються над власною національною ідентичністю: “А ми – українці, бо так називалися наші предки. І мова наша називається українською, а не мужицькою. <...> Тільки ж російські царі не дозволяють, щоб учителі в школах учили наших дітей їхньою рідною мовою. Учуть по-російському, силоміць роблять з наших дітей москалів” (Гак 1966, 44). Читання “Кобзаря” справило значний психологічний вплив на всіх героїв твору, отже, письменник переконливо розкриває значення творчості Шевченка для консолідації українців, пробудження їхньої національної самосвідомості.

Одним із кращих творів у збірці є оповідання “Люди у звірячих шкурах”. Сюжетний хід із переодяганням, прийом надягання маски є досить відомим у світовому письменстві ще з часів античності. В усі епохи він символічно маркував перехід через певну межу, здебільшого – соціальну, позначав зміну ролей і можливостей персонажа. У цьому творі традиційний прийом виконує сатиричну функцію: напередодні першотравневої демонстрації комсомолец Яша Котик отримує від партійного керівництва незвичне завдання – переодягнувшись у шкуру мавпи, приховати факт загибелі тварини та імітувати її перед відвідувачами у харківському зоопарку.

Опинившись у клітці зоосаду у мавпячій шкурі, Яша відчував себе украй некомфортно, але автор демонструє, що в радянській системі, яка була жорстко регламентована на всіх рівнях, людина якраз і була такою собі мавпою у клітці, позбавленою особистої свободи, виставленою людям на потіху. Відбулося сатиричне оприявлення справжнього статусу героя – його деперсоналізація, виражена у широко тиражованому в ті роки вислові В. Леніна про “коліщатко і гвинтик пролетарської машини”.

Вістря сатири в оповіданні спрямоване насамперед проти суспільно шкідливих, на думку автора, явищ, але також торкається і морально-етичних тем, викриваючи зокрема пристосуванство та лицемірство. Принагідно викривається

й обман, так би мовити, на особистому рівні: кохана Яші, студентка Санька, обіцяла йому весь день працювати над підручниками в гуртожитку, а насправді пішла на побачення з Яшиним суперником Ванею Коржем. Перебуваючи в костюмі мавпи, Яша на власні очі переконався у зрадливості дівчини. Відтак реакція головного героя є цілком передбачуваною – хлопець з горя напився самогонки, яку приніс переодягнений у шкуру лева інший студент, Савко Балабуха. Але розповідь Савка про його батька трансформують водевільно-комічну оповідь про любовне розчарування Яші у глибоку соціальну сатиру.

На початку твору вказано, що події, про які розповідає вигаданий наратор Василь Петрович Скиба, відбулися на першотравневій святі 1933 року. Тож загибель усіх звірів у Харківському зоопарку від голоду читача не дивує. Але гротескова ідея переодягання людей у звірячі шкури, яка організовує сюжет і відбивається у заголовку, насправді викриває нелюдську сутність більшовицької влади: Савко описує зустріч із батьком, який із великими труднощами пробився крізь міліцейські кордони до Харкова, а 8-річна сестричка Балабухи мала на меті “піти по дворах і напросити, бодай цвілих шматочків хліба” (Гак 1966, 70). Студент розповідає Яші свою гірку історію: “Мій батько, що до революції не вилазив із наймів, сьогодні – “куркуль”. Мою бідолашну сестричку, що ледь тримається на ногах, пещена дівчора харківських спекулянтів та всяких нероб виганяє, мов те безпритульне собача, з двору. <...> Ах, яке це, Яшо, лицемірство, яка несусвітня брехня, яка жорстока підлість!” (Гак 1966, 70–71).

Розв’язка твору є реалістичною і водночас драматичною: після того, як делегація французьких робітників у супроводі партсекретаря і професора Крамаренка побачила п’яних переодягнених “царя звірів” та “шимпанзе”, які спали обнявшись в одній клітці, хлопців було доправлено у внутрішню тюрму ГПУ, де вони підписали всі “зізнання”: “я, куркульський син, по-шахрайському проліз до університету, а пізніше – і до комсомолу...”, “... я отруїв стрихніном шимпанзе...”, “...ковальським молотом повибивав крокодилові зуби...” тощо (Гак 1966, 74). Завершилася ця історія 5-річним ув’язненням Яші і розстрілом Савка Балабухи. Такий кінець є цілком логічним, адже сталінська тоталітарна система винищувала всіх, хто мав власну думку, хто намагався розібратися у суспільних подіях і дати їм оцінку. У творі є також важлива деталь: під час відвертої розмови “лева” з “шимпанзе” біля них увесь час терся у сусідній клітці “гімалайський ведмідь” – ним виявився переодягнений комсомолец Сорока, який і виступив з обвинуваченням проти них на суді. Атмосфера задушливої підозрілості, культивоване владою зрадництво і наклепництво – усі ці відразливі риси тоталітарної доби художньо переконливо розкриті автором.

В інших оповіданнях збірки “На двох трибунах” порушувалися злободенні проблеми, важливі для письменника: моделювання антитоталітарного дискурсу (“В облозі страху”), опис поневірянь співвітчизників у зруйнованій повоєнній Європі (“Земляки”) та ін.

Друга частина збірки – це фейлетони, у яких А. Гак актуалізував важливі проблеми сучасності: гостро виступав проти політики русифікації в Україні (“Теля на трибуни”, “‘Русская Калуга’ в Києві”, “Соломон Мудрий і український правопис”, “Про Гриця Поцілуйка та київського алілуйка”, “Брехливий коровай”), порушував питання національної ідентичності українців (“Танцювала



варениця з вергуном”, “Про даму з генеральськими вусами”, “Женихання московського Возного”), відкидав звинувачення, які лунали з боку офіційних органів Радянського Союзу щодо “буржуазного націоналізму”. Так, наприклад, фейлетон “Відкритий лист до діячів культури УССР” був написаний у відповідь на облудні звинувачення й непристойну лайку, яка впала на голови представників української діаспори за те, що вони відкрили у Вашингтоні пам’ятник Тарасові Шевченку. Ця подія справді відбулася 27 червня 1964 року. В Радянському Союзі до цієї акції поставилися вкрай негативно.

У ряді творів А. Гак (М. Задека) майстерно використовує засоби комічного (гумор, іронію), засіб “прозивних прізвищ” (Дікура, Майк Пилипсон, пан Довбня), інтертекстуальні зв’язки (алюзії, цитати).

Життєвий шлях письменника завершився далеко від батьківщини – 4 грудня 1980 року у Філадельфії (США). 87 років дарував Господь простому селянському синові Іванові Антипенку. Доля була прихильною до нього – незважаючи на непросту, сповнену карколомних поворотів і небезпек життєву дорогу, він реалізував свій хист драматурга, прозаїка, фейлетоніста і журналіста. Сформований у добу національного відродження, Анатоль Гак (Мартин Задека) до останньої межі проніс глибоку любов до рідної землі, з якою був розлучений унаслідок жорстоких обставин. Належачи до об’єднання українських письменників в екзилі “Слово”, він служив українському слову, у своїх творах і спогадах обстоював національну історію і культуру, продовжуючи духовні традиції “розстріляного Відродження”, що знайшло вияв у його внутрішній свободі, моральній безкомпромісності, національно свідомій позиції, непримиренності до фальшу, до політичного й соціального негативу, який він спостерігав у дійсності.

Антоша Ко. (1927). *Головбухова борода (та інші гумористичні оповідання)*. Плужанин. Харків.

Антоша Ко. (1927). *Радіо-інваліди*. Плужанин. Харків.

Антоша Ко. (1927). *Свиняче сальдо: гуморески*. Плужанин. Харків.

Антоша Ко. (1929). *30 гуморесок*. Рух. Харків.

Гак, А. (1947). *Міжплянетні люди. Фейлетони*. Новий Ульм.

Гак, А. (1966). *На двох трибунах. Оповідання та фейлетони*. Новий Ульм; Філадельфія.

Гак, А. (1973) *Від Гуляй-поля до Нью-Йорку. Спогади*. Новий Ульм.

*Енциклопедія українознавства: словникова частина* (1955) / Гол. ред. В. Кубійович. Париж. Нью-Йорк. Т. 1. С. 339.

Костюк, Г. (1983). *У світі ідей і образів. Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми. 1930-1980*. Сучасність. Нью-Йорк.

Леньська, С.В. (2014). *Українська мала проза 1920–1960-х рр.: на перетині жанру і стилю*. ПолтНТУ. Полтава.

Мацько, В. (2009). *Українська еміграційна проза XX століття*. ПП ДЕРЕПА І.Ж. Хмельницький.

Одарченко, П.В. (2006). *Анатоль Гак* // *Енциклопедія сучасної України* [Електронний ресурс], режим доступу: // [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=2828](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=2828).

- Тарнавська, М. (2009). *Гак Анатоль* // Енциклопедія української діаспори. / Гол. ред. В. Маркусь, спів-ред. Д. Маркусь. Нью-Йорк. Чикаго. Кн. 1. С. 143–144.
- Юриняк, А. (1974). *Анатоль Гак “горою” над Мартином Задекою* // Критичним пером. Літературно-критичні статті, нариси, нотатки. Лос-Анджелес. С. 191–195.

## ПОВІСТЬ “ХУДОЖНИК” У СВІТЛІ ШЕВЧЕНКОВОЇ ВІЗІЇ ПЕТЕРБУРЗЬКОГО ТЕСТУ

*Артур Малиновський*  
(Україна)

*Розвідка присвячена формуванню своєрідного текстового масиву, який відіграв неабияку роль в українсько-російських літературних взаєминах. Крізь призму “петербурзького тексту”, до створення якого Шевченко неодноразово долучався, інтерпретується одна з повістей його російського циклу – “Художник”. Досліджувана категорія постає як семіотичне утворення, всередині якого виділяються різні рівні надтексту – автобіографічний, літературно й мистецьки забарвлений, культурно-антропологічний.*

*Ключові слова: антропологічний, петербурзький текст, аполлонівський міф, бідермаєр, романтизм.*

## STORY “THE ARTIST” IN THE LIGHT OF ŠEVČENKO’S VISION OF THE PETERSBURG TEXT

*Artur Malynovs'kyj*

*The article covers up the forming of a peculiar text, that played a great role in Russian/Ukrainian literature relations. Through the prism of “the Petersburg text”, in the creation of which Ševčenko was repeatedly involved, the interpretation of one of the stories of his “Russian” cycle – “The Artist”. The studied category appears as a semiotic formation, which has different levels of overtecture within – autobiographical, literary and artistic coloured, cultural and anthropological.*

*Key words: anthropological, Petersburg text, Apollo myth, Biedermeier, romanticism.*

Російськомовне повістярство Т. Шевченка – не лише певний хронологічний період у літературно-художньому зростанні національного генія, тим паче не проміжна скороминуща ланка його мистецької еволюції. Резонно було б убачати у цих без перебільшення загадкових для відтворювача-деміурга щілин і тягlosti української історії текстах суттєве зияння, якоюсь мірою призупинення й гальмування войовничо-бунтівливого пафосу власної поезії та обрання специфічного естетичного орієнтування, проте непростого, грайливого, іронічного, присутньо закодованого. Це зияння, увиразнене огляданням на певну літературну традицію, у введенні в текст та послідовному декодуванні відомих, майже “скам’янілих” цитат та інспірацій авторитетних письменників далеке від інволюційних тенденцій, що подекуди “вичитуються” дослідниками.

Обсервування “петербурзького тексту” української й російської літератур як “одноцілості”, міцного “енергетичного поля”, що захоплює у свою орбіту “множинно-різноманітне”, “строкате”, індивідуально-оціночне і переосутнюється у ньому у плоть та дух єдиного тексту (Топоров 1995, 261), висуває цілком слушні зауваження про відсутність категоріального обґрунтування його інонаціональних інспірацій. Ідеться передусім про “петербурзький текст” української літератури як епіцентр відтворення долі національної інтелігенції, конструювання мережі мотивів, сюжетів, образів та й загалом концептосфери нашої словесності, їх ролі у становленні українсько-російських літературних взаємин. Обмеженість і неповнота цієї “синтетичної одноцілості” констатує Ю. Барабаш: “«Петербурзький текст» створювався не тільки в самому Петербурзі, однією з його складових був «погляд збоку», погляд не-петербуржця, і, слід зазначити, не обов’язково москвича, а спостерігача інонаціонального” (Барабаш 201, 107).

При побіжному огляді у повісті “Художник” Петербург постає у типовому для тодішніх “фізіологічних” описів ореолі столичного міста, поданого зсередини, а не ззовні. Оповідач – це петербуржець, укорінений усім своїм еством у різноманітні форми мистецького і світського дозвілля: театр, виставки, звані обіди, неквапливі прогулянки з естетичним присмаком etc. Уже початок твору – панорамно розлогий, максимально естетизований опис петербурзьких локусів з акцентуванням тих безпосередньо пов’язаних зі сферою мистецтва чи є усталеними ландшафтно-кліматичними характеристиками-концептами петербурзького простору, передусім – просвітницької культури, утіленої у столичній архітектурі. “Летние ночи в Петербурге я почти всегда проводил на улице или где-нибудь на островах, но чаще всего на академической набережной. Особенно мне нравилось это место, когда Нева спокойна и, как гигантское зеркало, отражает в себе со всеми подробностями величественный портик Румянцевского музея, угол сената и красные занавеси в доме графини Лаваль. В зимние длинные ночи этот дом освещался изнутри, и красные занавеси, как огонь, горели на темном фоне...” (Шевченко 1939, 148).

Всвидюще око оповідача зупиняється на тих фрагментах петербурзької реальності, що асоціюються зі сферою прекрасного, гармонійного, світлого, і, навпаки, презирливо відвертається від потворного, жажливого, дисгармонійного. Тому йому більше до вподоби пейзажі, пов’язані із сонячною стихією, ніж темні, з незграбними скульптурами, алеї Літнього саду (особливо непривабливим був Сатурн, який пожирає власне дитя). На противагу цьому замкненому дисгармонійному просторові оповідачевий ракурс рухається у напрямку до сегментів відкритих, розташованих у розімкнених площинах, як, наприклад, Троїцький міст, Виборзька сторона і тощо. Саме такі топографічні помежів’я нагадують витвори мистецтва, котрі іноді досконаліше за природний ландшафт. Знак рівності, естетична тотожність між природним та мистецьким, згодом їх синтез, є не лише впізнаваною атрибуцією “петербурзького тексту”, а й сигналізує не менш властиву йому, але все ж самодостатню аполлонівську стихію. “Батьківщиною «аполлінізму» і у вузькому, і у широкому смислі слова був Петербург, і явище це було передусім петербурзьким. Саме тут... воно

найбільш повно виразилось, по-перше, і найбільш яскраво, по-друге, і, до того ж, створило свій «аполлонівський» текст» (Топоров 2003, 238).

У тексті “Художника” знаходимо сигнатуру аполлонівського міфу в обох площинах, у їх зрощеності. Уперше героя повісті ми застаємо посеред Літнього саду за малюванням. Хлопчик-підліток у “тиковому брудному халаті” змалював скульптуру Сатурна. Подальший нараційний план захоплює у свою орбіту долю юнака, перетворюючи її згодом на біографію, вибудовану у суперечливому, почасти несумісному, перехрещенні жанрових прикмет роману виховання і “фізіологічного” нарису. Вдаючись до певної жанрової традиції, автор пильнує свого героя, зупиняючись на особливо важливих з точки зору його кар’єрного і професійного зростання перипетіях, начебто йде поруч з ним, дзеркально демонструючи правильність чи хибність його поведінки.

Хай там як, у самому русі цієї біографічної історії відчувається потужна текстуалізація аполлонівського міфу. Герой із самого початку твору поривається до світла, він намагається досягнути усі премудрості мистецтва, долучитися до шедеврів світових живописців. Адже він не обмежується роллю підмайстра, а увесь вільний час присвячує спогляданню та копіюванню петербурзьких артефактів. І сюжет демонструє зміну стану, типу соціально-рольової поведінки: динаміка простежується від невлаштованості, рабської залежності від пана, тиражованого змалювання готових шаблонів, тяжкої ремісницької праці – до неухильної самоідентифікації, активізації власної ініціативи у мистецькому зростанні та формуванні неповторної живописної манери.

Повернімося ж до аполлонівського міфу як певного переходу-ініціатії, руху від темряви до світла (“Да здравствует солнце, да скроется тьма!” – ці рядки, до речі, є типовими проявами пушкінського аполлонізму), тим більше, що його текстуалізація, тобто побутування в автобіографічному творі є вельми дотичним до формування та визрівання у межах петербурзького крос-текстового масиву локальніших, але не менш яскраво-репрезентативних семантичних конгломератів. Це тексти становлення, які є варіативними реалізаціями аполлонівського міфу і так само співвідносяться з “основним” петербурзьким міфом, точніше, є його породженням.

Без перебільшення можна констатувати, що “Художник” Шевченка – це текст становлення. А сигнатура аполлонівського тексту, тобто розсіянні в оповідній тканині твору натяки, деталі, окремі образи лише слугують показові шляху самовдосконалення та подальшого визнання героя у мистецьких колах. Віхи цього процесу побіжно, але доволі чітко окреслені: навчання у метра К. Брюллова, перемога в академічному конкурсі на здобуття золотої медалі, створення власних полотен “Весталка”, “Мадонна”, їх достойна оцінка знавцями. Зауважимо, що межі становлення героя конструюються згідно з сюжетом кар’єри. Дещо прямолінійно, одновекторно, проте послідовно герой входить у мистецьке середовище, яке, у свою чергу, безконфліктно приймає його, ба більше – петербурзькі живописці зацікавлені у конвергентному долученні свого вихованця до секретів творчості. Тому він не знає відносно себе ані естетичної глухоти, ані властивої романтизму прірви між ідеалом та дійсністю, ані антиномій між різними мистецькими напрямками. Подібний тип комунікації

передбачає “доброзичливе розмежування, а потім кооперування, формуючи простір діалогічної згоди” (Тюпа 2007, 53).

Художник переживає часто стан естетичного сп'яніння перед полотнами та задумами свого вчителя Брюллова (пор., наприклад, реакцію на монументальний задум про розп'яття Христа), який покладає надії на учня й увесь час скеровує його до класичного, тобто античного, мистецтва. Така гармонія спілкування та відсутність романтично загострених колізій начебто зумовлені зворотною реакцією та причетністю чи то до реалістичної стилістики й поміркованості, чи то до “бідермаєрської” побутовості, оречевленості і простакуватості.

Щоправда, герой твору далекий від стрімкого зростання, його становлення немов гальмується строкатим світським життям. Згодом цей гедонізм, навздогін задовольнює перетворюється чи не у стійке переконання. Тимчасово приєднуючись до філософії гувльвіс Михайлова та мічмана, він погоджується, що “лучшая школа для художника – таверна” (Шевченко 1939, 214). Відчутне тут безперечне спотворення високих ідеалів, профанування призначення митця, властиві бідермаєру як “формі розкладу романтики” (термін Д. Чижевського). Рухливість меж між сакральним та профанним, їх дифузія ще яскравіше унаочнює психологію бюргерства, примітивно-масової свідомості, пересічну життєву позицію. Повертаючись додому у Великодню ніч, герой замість свята зосереджується на справжній оді своєму новому плащеві...

Хай там як, це комунікативний простір не взаємовідчуження, а “нашарування смислу на смисл, голосу на голос, посилення шляхом злиття (але не ототожнювання), поєднання багатьох голосів (коридор голосів), доповнююче розуміння” (Лахман 1996, 332).

Цій антропологічній суголосності сприяє прихований у підтексті та виведений на поверхню аполлонівський міф. Його текстуалізація відчувається передусім у тому, що Шевченко відтворює добу академізму у мистецтві. Знаковою постаттю цієї течії у творі є Брюллов, який, одначе, долає правила і канони і створює справжні шедеври. Адже він Карл Великий. Живопис майстра тяжіє до антично-християнської сюжетики, здебільшого теж просякнутої аполлонівським началом.

Хронотоп геніального майстра зосереджується навколо Академії мистецтв та розташованого всередині портика, збудованих за класицистськими канонами та символізуючими тріумф розуму, просвітництва, духу. У домашньому інтер'єрі Брюллова акцентується червоний колір (“Комната красная, диван красный, занавеси у окна красные, халат красный и рисунок красный, – все красное!”). Ба більше, семантика червоного посилюється, згущується: “красная комната ... сквозь прозрачные красные занавеси освещенная солнцем...”. Зауважимо, що червоне асоціюється зі стихією сонця, родючості, а також хтонічними та демонічними істотами. Найважливіше, що червоний колір як проміжний між білим та чорним “ідентичний позиції тіні у тріаді світло-тінь-морок, де тінь протиставлена світові, але водночас не збігається з мороком” (Кошубарова 2003, 57). Функцію цієї “тіні”, або просторової межі, або тимчасового перебування у стані невизначеності, хисткості і невпевненості уособлює кімната Брюллова. У часопросторовій перспективі твору вона є умовним осердям притягування-відштовхування: з одного боку, це простір генія, пасіонарний локус,

привабливий для художника-учня та відбиваючий власні творчі здобутки у мрійливій далечені, а з іншого, – точка найвищого розвитку духу, точка недосяжності, якій не може дорівнювати мистецька посередність, живописець-дилетант.

Амбівалентність простору відтворена у колоподібних, значною мірою серійно-фрагментарних відвідинах героєм помешкання видатного митця. Часто-густо він буває вдома у Карла Павловича, обідає з ним та його дружиною, потім іде до класів, увечері знову повертається до вишуканого відпочинку у цьому сімействі. Іноді він супроводжує працю наставника читанням шедеврів словесності. Та незважаючи на визнання масштабів особистості Брюллово («Велика его слава и необъятен его гений!»), герой повісті не обмежується колом майстра. Його простір, навпаки, тяжіє до відцентрових локусів: театр, трактир мадам Юргенс, компанія другорядних художників, набережна Неви. Це ті місця, в яких почувається гостем Карл Великий і які так ваблять учорашнього кріпака-підмайстра.

Усупереч цим коливанням, відсутності зосередженої позиції щодо відданого служіння мистецтву, аполлонівський міф і у зовнішньому антуражі, і у підвалинах тексту все ж виконує свою функцію. Герой твору у листуванні з оповідачем визнає: «Теперь только я совершенно понял, как необходимо изучение антиков и вообще жизни и искусства древних греков...» (Шевченко 1939, 216). Здобута в академічному конкурсі перемога постає для нього «святою радістю», «щастям», шлях до яких лежить не лише через сумлінне опрацювання гомерівської епічної сцени, а ще й додатково обігрується у сакрально-міфологічній атрибутіці. Вхід до Академії ввижається йому пащею страшного чудовиська, а приятелі у коридорі тінями біля Харонового перевозу. Зрозуміло, таке гіпертрофоване-романтичне ставлення до цієї події сусидить із іронічно-дистанційованим сприйняттям і начебто сигналізує про витіснення високого, ідеального, шляхетно-класицистського пересічним, еkleктичним, реально-прозаїчним.

Аполлонівська складова приймає зовсім іншу тональність, коли автор змінює реєстр і розлогі описи богемної атмосфери відверто змішує, синтезує з зображенням низової, не завуальованої, багато в чому деструктивної петербурзької реальності. У першій половині повісті Петербург постає «світло-прозорим космосом як ідеальною єдністю природи і культури, що характеризується логічністю, гармонійністю, граничною видимістю (ясністю)...» (Топоров 1995, 294). Справді, естетизовані описи Літнього саду, набережної Неви та й загалом архітектурного ансамблю столиці у тісній сув'язі з відтворенням побуту та різноманітних форм спілкування митців відповідає саме цій іпостасі міста.

У подальшій оповіді спрацьовує єдиний для усіх «петербурзьких текстів» механізм певної жанрової кодифікації, семантичної типологізації та клішованості, але у зворотньому напрямку, зі знаком «мінус». Усередину цього масиву вбудовується щось на кшталт локальних описів, своєрідних субтекстів, які нагадують читачеві про вже знайоме, чуване, бачене. Ці внутрішні монтажні блоки ґрунтуються на «достатньо жорсткому відборі «ключових» слів, високій передбачуваності появи в певних місцях тексту та їх підвищеній «сигнальності»,

а часто-густо «ідеологічності», що сприяє зростанню клішованості...». Саме таким чином подібні вставки сигналізують про цілісний «петербурзький текст», а окремі елементи чи навіть слова набувають статусу класифікаторів відповідних описів» (Топоров 1995, 271).

У Шевченковій повісті подібне знаходимо у помітно маркованому, але у складі основного текстового масиву, зображенні буденної петербурзької реальності. Умовно відлік нового типу нарації можна починати з епізоду знайомства з загадковою дівчиною Пашею. Сюжет упізнання «знайомої незнайомки» поступово підпорядковується тій самій аполлонічній стихії. Тільки роль наставника бере на себе той, хто сам донедавна був вихованцем і ще, до речі, продовжує залишатися учнем. Аполлонічне текстуалізується тут не лише у лінії просвітительського ставлення героя до сусідки, але й у живописно-скульптурному закріпленні цього прекрасного образу у власних витворах мистецтва.

Щоправда, увесь цей докладно виписаний сюжет виховання та плекання подається в контексті низового «петербурзького тексту» з деталізацією «фізіологічних» жанрових нашарувань. В авторському видноколі опиняється увесь спектр характеристик маргінального простору та не менш маргінальних середніх та дрібних прошарків петербуржців. На повістувальну вісь нанизуються калейдоскопічно-строкате соковите змалювання петербурзьких квартир та петербурзьких закутів. Актуалізується негативна семантика Петербурга: «бездушний, казенний, казарменний, офіційний, неприродно-регулярний, абстрактний, незатишний, виморочний, неросійський...» (Топоров 1995, 268).

Зупиняючись на відтворенні просторового помежів'я, автор повісті солідаризується зі вже знайомими творцями «петербурзького тексту» (Гоголь, Достоевський тощо). Вельми трафаретними є описи зустрічей героя у коридорі і на сходах з Пашею, її титонькою, їхнє скромне частування та суто міщанська гостинність. Від цього помежів'я автор рухається до наступного кола, усередину, і вилучує антропоцентричні смисли з інтер'єрних описів.

На відміну від жанрових картинок попередників (принаймні, Гоголя), Шевченкові описи позбавлені в'язкості, густоти і вони не насичені численними соковитими подробицями та «шматочками» сірої буденності. Натомість автор вдається до схематичного подання, ескізного окреслення часопросторових координат та констатації дій персонажів. Наведемо лише декотрі приклади з усталеного набору петербурзьких ремінісценцій, які сигналізують про долучення автора до традиції. «Я, как теленок, упираюсь и уже чуть-чуть не освободил свою руку, как растворилась дверь и явилася на помощь сама тетенька. Не говоря ни слова, схватывают меня за другую руку и втаскивают в комнату, двери на ключ – и просят быть как дома». Або таке: «Уж вы нас звините за простоту. Не угодно ли чашечку кофею? Давно что-то нашей охтянки не видать, а в лавочке сливки – такая дрянь». Ще приклади: «Кирило Афанасьич мой если не в должности, так дома сидит за бумагами», або: «После первого стакана чаю она отрекомендовала меня хозяину своему, как она выразилась, лысому в очках старичку, сидевшему в другой комнате за столиком над кипюю бумаг» (Шевченко 1939, 228–229).

У «Художникові» вибудовується справжня ієрархія мікротекстів, об'єднаних образом Петербурга і суголосних між собою. Усі вони знаходяться у

парадигматичних відносинах, існують незалежно, самодостатньо, не порушуючи своєї строкатої палітри. Без перебільшення це “казан текстів” (термін Ю. Лотмана), питомою часткою якого є так званий текст Коломни, варіативна реалізація петербурзького масштабного текстового масиву. Шевченкова багатогранна “архітектурно-просторова” споруда добудовується, доповнюється коломенською лінією. Вона монтується у жанрове кліше “фізіологій” і яскраво демонструє низовий образ Петербурга, тривіальність його зламаних доль та увесь калейдоскоп “принижених і ображених” персонажів, мешканців віддалених околиць і занедбаних закутків.

Своєрідним “коломенським” мікротекстом є вставна новела у формі короткої біографії батька Пашеньки, бідного чиновника і п'яниці. Кожного дня повертаючись напідпитку додому, він змушував свою дочку просити милостиню, аби вистачило грошей на горілку. Сам же носив віцмундир з дірками на ліктях. Та якось цьому принизливому жебрацькому існуванню настав кінець: взимку батько не повернувся додому, згодом його знайшли непритомного на вулиці, привезли до лікарні, де він невдовзі і помер. Трагізм цієї історії полягає не лише у відтворенні самого процесу існування одного з осередків “принижених та ображених”, а й в акцентуванні безкінечної самотності, циклічної повторюваності історій маленьких людей. “Больной отец не узнал ее и прогнал от себя. Тогда она пошла к тетке и осталась у нее. Вот и вся ее грустная история” (Шевченко 1939, 218).

Це лише одна з типових історій у загальному рефрені петербурзької теми, вагомий епізод у великому “казані текстів”, що утворюють цілісне багатогранне уявлення про петербурзький гештальт, українсько-російську літературну урбаносферу. Літературознавець Ю. Барабаш дуже вдало типологізував та кодифікував мікротексти всередині одного великого синтезованого монолітного текстового масиву, розмірковуючи про цей феномен у Гоголя: “Скупчення знакових постатей маргінального світу, «все, що осіло від столичного руху» – всі ці «вислужені куховарки», «відставні годованці Марса», візники, старі баби, ті, що «моляться і пиячать», перебиваючись «незбагненими коштами», тьмяві особи без облич, з якоюсь «попілуватою» зовнішністю, різна «порошня і дрібнота», яка навіть не піддається найменуванню; мікро-«тексти», в яких – історії загублених надій, невдалих доль, кар'єр, що не відбулися, проциндрених ні за цапову душу життів, «вдови, дістають пенсіон», колишні титулярні радники, дрібні актори, які марнують дні між шашками і пуншем... Картина безрадісна, що й казати, однак, погодьмося, буденна для «фізіології Петербурга», в ній немає нічого, що можна було б назвати нетутешнім, нічого ірреального, хіба що ота сама «попілуватість», розмитість, якийсь туман, який відбирає «всяку різкість від предметів» (Барабаш 2013, 113). Ця розлога цитата цікавих спостережень вченого підтверджує аналогічність типологічного ряду урбаністичних смислів Шевченкового “Художника”.

Повістувально спорідненим із “коломенською” історією є ширший, але так само локальний, сюжет про нещасного хворого студента Демського. Це варіант “історії загублених надій”, контрастно відтіняє, віддзеркалює мерехтіння мистецької слави і блискучих успіхів у подальшому, вже зрілому, житті головного героя на ниві живопису. Та й аполлонівським устремлінням Демського



не судилося здійснитися: він так і не став другим Лелевелем у вітчизняній історії внаслідок передчасної смерті.

Невдовзі на аполлонічному шляху героя теж виникає провалля, зумовлене логікою попередньої оповіді. Після розлогого дидактично-застережливого пасажу оповідача розвиток подій призупиняється, і читач опиняється у своєрідній сюжетній “прірві”. Адже на долю художника, якому світили неабиякі перспективи, нашаровуються “сліди” відомих петербурзьких історій. Тому фінал повісті певною мірою нагадує енциклопедично виписаний набір прикмет і рис низової реальності, тут “фізіологічний” жанр постає майже у чистому, незнятому вигляді. Сюжет з “історії загублених надій” подається ледь не у гіперболізованій формі, в якій мерехтять та вібрують фрагменти доль бідного чиновника-пияка у протертому віцмундирі, згаслого Демського, чиновника-“господаря” квартири, що повсякчас навіть удома сидить за купою паперів, як і інші численні “мікротексти” нещадного до окремих людей офіційно-циркулярного та департаментського Петербургу.

Аполлонівська лінія, звісно, розривається і поглинається стихією натуралістичних описів, соковитих подробиць та деталей. Відбувається остаточний перехід від тексту становлення, духовного зростання, руху від “сфери «нещастя» у сферу «щастя», отримання героєм тих благ, яких він був позбавлений на початку” (Лотман 1997, 719), до “фізіологічної” дескрипції, до майже оголеної нарисовості, щоправда, сентиментально приправленої, але не менш дотичної до тілесно-естетичного відчуття мурашок по шкірі.

Прірва, в яку потрапив художник, настільки глибока, що він навіть не в змозі обрати для себе найбуденніший варіант подальшого існування, щоб “приютиться где-нибудь в уголку своего прозаического отечества и втихомолку поклоняться божественному кумиру Аполлона” (Шевченко 1939, 258).

Фінал повісті парадоксально повертає нас до її початку. Принаймні, це суперечливе суголосся та антитетичні перегуки дозволяють певною мірою вирішити вкрай значуще питання про статус, генезу та структурно-семантичні особливості Шевченкового “петербурзького тексту”. Це тим більше важливо у контексті наявності ідей про відсутність у повісті “Художник” цілісного образу Петербурга, заміненого монтажно-фрагментарним зображенням: “Після вступної «прогулянкової» частини, де переважає умиротворено-споглядальний настрій, підкреслена непричетність до всього, що не стосується мистецтва, в розповіді час від часу зустрічаємо розрізнені, не поєднані спільним змістом і думкою зовнішні прикмети міста, його обличчя” (Барабаш 2013, 117). Шевченків Петербург, на думку дослідника, інший: його ідіолект складається з “вибухової суміші із проклять, нещадної сатири, зневажливого насміхання й кпинів”<sup>3</sup> (Барабаш 2013, 115).

Та й виникає сумнів щодо віддаленості один від одного цих різновидів текстуалізації та оприявлення образу імперської столиці: бо ландшафтно-архітектурні описи “Художника” постають “умиротворено-споглядальними”

<sup>3</sup> Образ Петербурга, зумовлений історіософським та націєтворчим баченням Шевченка і яскраво змальований у поемі “Сон. – (У всякого своя доля...)”, складає цілісно-монолітний, органічний з позицій національної самоідентифікації, авторський “петербурзький текст”. Проте пласт уявлень про місто-сон, страшну трясовину etc. формувався до заслання поета, і тому про цей “текст” доцільно вести розмову окремо.

лише на поверхні, з-під якої проривається потужний, хоча і ледь помітний, підтекст. Він генетично пов'язаний саме з Шевченковими сатиричними візіями Петербурга. З витонченого та літературно-мистецьки забарвленого опису цей підтекст достеменно вилушив та витлумачив Ю. Барабаш. Не зупиняючись докладно на дослідницькій дескрипції, констатуємо лише головні структуротвірні об'єкти: "ріг сенату", Сенатська площа, будинок графіні Лаваль з "червоними порт'єрами", Петропавлівська фортеця, де було закатовано гетьмана України Павла Полуботка; мармурові статуї у Літньому саду, що справляють на героя "самое дурное впечатление". Кожна з цих підтекстових аллюзій тягне за собою шлейф символів, що виразнюють ідею виборювання свободи і відкривають приховану опозиційність оповідача. Отже, вже на цьому рівні постає генетична спорідненість авторських візій Петербурга у різні періоди творчості, вирізьблюється сутність єдиного "петербурзького тексту" у Шевченка.

Звісно, повість "Художник" подається у цікавій, шляхетній обставі, відшліфованій з усіх боків "аполлонічним" антуражем. Тому Шевченків текст є суголосним певній традиції російської літератури, і водночас питома вага "аполлонівського" у ньому на різних відрізках неоднакова. Від початку до кінця простежується її зменшення, а точніше, профанування, зумовлене напливом в оповідну тканину "фізіологічної" стихії, натуралістичної дескриптивності. Кульмінацією та водночас розв'язкою "оречевленого" стану світу є постать скаліченого безумством художника.

Хай там як, але ж аполлонічне вступає у конфлікт з еством Шевченкового художника. Поступово читач усвідомлює неминучість штучної метаморфози героя. І справа не у тому, що Шевченко шанував романтичний культ безумства і навіть не в успадкуванні певної літературної традиції. У фіналі твору він зайняв позицію позазнаходжуваності, остаточно дистанціювався, передоручивши своє авторське право оповідачеві. Це зумисний маневр, підготовлений усім ходом оповіді за допомогою численних підтекстових деталей та не завжди відчутних і виведених назовні грайливо-іронічних витівок.

Шевченко одягає багатофункціональну маску, і це наближає його до духовного вивільнення, "служить переборенню соціального, географічного і культурного відчуження, якого зазнає сам Шевченко на засланні" (Гундорова 2016). Адаже написані у складний репресивний період повісті потребували читача, який зміг би вилуцтити з них приховані та утаємничені коди "імперськості". Цією націєтворчою стратегією парадоксально зумовлений і вибір російськомовної комунікації, що сигналізувала не лише про "усвідомлення себе часткою імперської реальності" (Грабович), а неодмінно характеризувала манеру пізнього Шевченка і була вагомим компонентом його "авторської гри, самоіронії та містифікації", утілення у різних іпостасях "спостерігача і спостережуваного", "автора і персонажа". Так чи інакше, але автор "раціонально та іронічно самовідчує себе в такій рольовій та стильовій іпостасі" (Гундорова 2016).

У просторіні "петербурзького тексту" Шевченків твір посів свою нішу, персоніфікуючи оцінку й інтерпретацію урбаносфери збоку, у ракурсі "прибульця з провінції, з національної околиці". Досягається така дифузійна позиція поєднанням "особистісного, національного й інонаціонального ракурсів, різного роду бінарних опозицій, а також трьох- (і більше)-нарних структур,

конотативних підтекстів, «текстів в тексті» тощо» (Барабаш 2013, 108). У «Художнику» відбувається своєрідна стратифікація оповіді, нашарування смислових кілець різного ступеню віддаленості від оповідача і подальшого остаточного відчуження від автора. Ланцюжок перетворень «петербурзького тексту» від естетизації величного міста до його показу у барвах буденно-сірої реальності пролягає через канал аполлонівського тексту, або аполлонівського міфу.

Зменшення «навантаження» цієї надбудови у межах міського тексту пропорційно знижує сакральні смисли парадно-блискучого Петербурга і поступово перетворює його на місто-упир, яке пожирає людські долі. У творі простежується саме така лінія. Ця авторська гра, подрібнення його цілісного образу на літературні маски призводить до самооб'єктивації зображуваного у проекції позатекстовій, вилученій з художньо-автобіографічного матеріалу і скерованій у площину міжтекстових зв'язків та міжлітературних аналогій.

Оповідач, а згодом і автор, своєрідно демонструють позицію стороннього спостерігача, конкретизовану в іпостасі провінціала. На глибинному рівні «вичитуються» негативне ставлення до імперської столиці, усвідомлення своєї опозиційності до ворожого знеособленого простору, отже, простежується генетична спорідненість з попередніми кпинами на адресу тих, хто розпинав «нашу Україну» і доконав «вдову сиротину». Порівняно з поезією тут Петербург постає у зовсім іншій тональності – це радше «модель саме демітологізованого міста, ба навіть трагічно-абсурдного антисвіту», що створюється завдяки тому, що «в генетичній пам'яті письменника живе національний міт... й імпліцитно він весь час опонує імперському мітові Петербурга...» (Барабаш 2013, 111). Зовні автор за допомогою різноманітних оповідних витівок та ігрових маневрів декларує свою «вмонтованість» у структури петербурзького життя, але, як нам здається, «це не більше, як машкара хитрого провінціала, змушеного адаптуватися в чужинецькому середовищі» (Барабаш 2013, 111).

Багатогранно-іронічна позиція Шевченка у зумисне «російській» повісті провокує рухливість меж та демаркаційних ліній авторської поведінки, різні типи інтегрованості у столичний соціум, орієнтацію на якомога ширший читацький загал і бажання бути почутим усіма верствами та класами. Проте у глибинних підвалинах тексту вулканізується пошук своєї національної ідентичності на широких імперських теренах. Потреба самоідентифікації і подальшого проектування своїх «дум» на сфери загальнонаціонального перетворюється у монументальну подію, що переслідувала протягом усього життя генія українського Слова.

Антоновська, М. (2011). *Повість Т. Шевченка «Художник» у контексті українсько-російських літературних зв'язків*. Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Вип. 15. С. 8–12.

Барабаш, Ю. (2013). *Підтексти «Петербурзького тексту (-их; ів)»*. Не відверну лиця (Штрихи до літературної автобіографії). Темпора. Київ.

Боронь, О. (2016). *«Художник» Тараса Шевченка і російські повісті 1830–1840-х років про образотворче мистецтво*. Слово і час. № 2. С. 18–27.

Гундорова, Т. І. (2016). *Кобзар Дармограй. Про літературні маски Шевченка.* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2014/03/8/141809/>

Лахманн, Р. (1996). *Риторика и диалогичность в мышлении Бахтина* / Риторика. № 1 (3). С. 332.

Лотман, Ю.М. (1997). *Сюжетное пространство русского романа XIX столетия / О русской литературе. Статьи и исследования.* Искусство-СПб. СПб.

Топоров, В.Н. (1995). *Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического.* Монография. Москва.

Топоров, В.Н. (2003). *Петербургский текст русской литературы.* Монография. СПб.

Тюпа, В.И. (2007). *Актуальность новой риторики для современной гуманитарной науки / Коммуникативные стратегии культуры и гуманитарные технологии: научно-методологические материалы.* Книжный дом. СПб.

Шевченко, Т.Г. (1939). *Повна збірка творів у 5 томах. Т.4.* Державне літературне видавництво. Київ.

## УКРАЇНІСТИКА ЮРІЯ БОЙКА-БЛОХІНА: ПРІОРИТЕТИ РЕЦЕПЦІЇ

*Юрій Мариненко*  
(Україна)

*У дослідженні показана системна цілість творчої спадщини Юрія Бойка-Блохіна. Як учений (літературознавець, філософ), публіцист, він сприймав, а тому й трактував об'єкт своїх праць крізь призму актуальних ідейно-політичних проблем України у ХХ столітті. Пріоритетними серед них були питання національно-визвольної боротьби українців проти російського тоталітаризму, імперіалізму. Відзначено також аксіологічний аспект літературного доробку Ю. Бойка, у якому важливим критерієм істинності, естетичної й етичної цінності будь-якої мистецької і громадсько-політичної діяльності є національна й релігійна ідентичність, почуття християнської релігійності.*

*Ключові слова:* літературознавство, історіософія, національна ідентичність, рецепція, ідеологія.

## UKRAINISTICS BY JURIJ BOJKO-BLOCHIN: PRIORITIES OF RECEPTION

*Jurij Marynenko*

*The study shows the systemic integrity of the creative heritage of Jurij Bojko-Bloch. As a scientist (literary critic, philosopher) and journalist he perceived and therefore interpreted the object of his works in the light of current ideological and political problems of Ukraine in the XX century. Priority among them were the questions of the national liberation struggle of Ukrainians against Russian totalitarianism, impe-*

*rialism. It was also noted in the Ju. Boyko's literary heritage the axiological aspect where an important criterion of truth, aesthetic and ethical values any artistic and sociopolitical activity is a national and religious identity, a sense of the Christian religion.*

*Keywords: literature, historiosophy, national identity, reception, ideology.*

Осмилення літературної спадщини ХХ століття в Україні має специфічну рису: нерідко мова йде не стільки про закономірне повторне читання вже знайомих текстів, як узагалі про запізніле ознайомлення з ними. Головним його завданням є реконструкція цілісної картини культурного життя нації. Цей процес, виявилось, тривалий у часі, що зумовлено значним масивом невідомого досі матеріалу, який потрібно негайно вивчити, та суто технічними (видавничими) складнощами. Як відомо, окремі твори Є. Маланюка, У. Самчука, І. Багряного, Ю. Шереха, І. Кошелівця та ін. визначних майстрів слова хоч і були надруковані ще на рубежі 1980–1990-х рр., та до повного видання хоча б когось із них донині, здається, справа так і не дійшла. Так само – й питання їхнього наукового опрацювання ще далеко не вичерпане.

Тож і літературний доробок Ю. Бойка-Блохіна, що вже тривалий час посідає чільне місце в переліку бібліографії сучасних досліджень, наприклад, про творчість письменників-класиків (Т. Шевченка, М. Коцюбинського, І. Франка), представників діаспори (О. Лятуринська, Д. Гуменна, В. Барка), соцреалістів (О. Гончара, І. Кочерга), все ще потребує ґрунтовного вивчення. Ознайомлення ж із працями, починаючи від давніших, скажімо, Дмитра Чуба “Творчість видатного літературознавця (Ю. Бойка)” (Чуб 1982, 148–162), закінчуючи сучасними, наприклад, Тетяни Александрович “Ю. Бойко-Блохін як дослідник творчості Г. Сковороди” (Александрович 2012, 72–75), Ганни Карась “Культурно-мистецькі аспекти життя і діяльності професора Юрія Бойка-Блохіна” (Карась 2012, 87–91), Степана Хороба “Літературознавчі концепції Юрія Бойка-Блохіна в дослідженнях творчості Тараса Шевченка” (Хороб 2013, 5–14), показує перспективи наукових пошуків. Серед актуальних нині є синтетичні, системно-цілісні дослідження.

Мета запропонованої розвідки – спроба з'ясувати пріоритети рецепції найважливішої частини багатогранної спадщини Ю. Бойка-Блохіна – українознавчих праць. У процесі її досягнення виявимо системотворчі фактори літературно-наукової діяльності.

Серйозною проблемою, з якою стикається дослідник творчості Ю. Бойка-Блохіна, є питання автентичності окремих висловлювань, що містять його тексти. Це стосується праць, написаних до 1941 року, тобто в умовах тоталітарного радянського режиму. Оскільки автор планував їх публікувати в легальних державних виданнях, вони мали відповідати вимогам комуністичної цензури. Тож і виникає запитання: в яких випадках і наскільки вони відбивають погляди борця з більшовизмом Ю. Бойка-Блохіна. Наприклад, за його свідченням, із міркувань безпеки (отже, на догоду радянській цензурі) професор М. Слабченко в статтю молодого науковця про Молодий театр додав слова: “Щось кволе і мало реальне, відірване від життя, відчувалося в таких «прекраснодушних» людях, в цих типових представників народницької

буржуазної інтелігенції” (Ширко 1994). Скільки їх, тих чужих висловлювань, в цих працях? Проте, якщо навіть, як у наведеному випадку, здавалось би, питання авторства висловлювання вичерпане, однаково не все так просто. Справа в тому, що в науковій, творчій практиці нормальною є ситуація, коли старший колега підказує ідеї молодшому, корегує його творчі пошуки. Інша справа, як останній сприймає ті поради й чому?

Водночас, слід урахувати, що радянський і антирадянський дискурси мали багато схожого й послуговувалися нерідко спільною риторикою. Вони були сучасниками, змушені були вести діалог, полемізувати, змагатися за своїх прихильників тощо – все це зобов'язувало до виконання відповідних умов. Не забуваймо, що мова про 1930–1980-ті роки, на які припадає доба тоталітарних режимів, другої світової війни, холодної війни. Добре знаємо, що така поблажливо-іронічна рецепція колективного портрета діячів української культури кінця XIX – початку XX століття в 1920-х і пізніших роках властива не лише питомо радянському літературознавству, але й вапльлянському (М. Хвильовий, А. Любченко) та емігрантському (письменники вісниківського кола, згодом – мистецького українського руху). Чи дійсно в рецепції власне Ю. Блохіна (якщо так – то в який період життя?) М. Коцюбинський поставав, як “письменник-демократ” із “революційною сміливістю” (Бойко 1971, 19); І. Франко, як це читаємо в його в дисертаційній праці “Основи творчого методу Івана Франка”, – “революційний демократ” (Бойко 1971, 34), який (І. Франко) також був “революційним просвітителем останньої формації, зв'язаним із традиціями просвітительства Шевченка” (Бойко 1971, 56), для якої (формації) освіта – лише засіб наближення селянської революції. Що це справді проблема, можна пересвідчитися, зіставивши рецепції вченим стосунків І. Франка з М. Драгомановим в цитованій щойно “радянській” дисертації з емігрантською (1952 р.) статтею “М.П. Драгоманов, його світогляд і соціально-політичні погляди”. Висновки в обох випадках ідентичні. Великим позитивом І. Франка, наголошував ідеолог українського націоналізму, став той факт, що він “був далекий від гасел ліберального культурництва Драгоманова” (Бойко 1971, 58) та долав “впливи женецького космополіта” (Бойко 1981, 63) М. Драгоманова. Подібні питання, здається, ніколи не одержать однозначної відповіді.

Ознайомлення з творчою спадщиною Ю. Бойка-Блохіна показує, що при всій своїй багатовекторності й суперечливості вона має цілісний, системний характер. Це зумовлено особою автора. З'ясуємо грані ідентичності вченого-літературознавця, культуролога, філософа, публіциста.

Ю. Бойко-Блохін досить виразно демонструє власну особистість реципієнта. Так у “Передньому слові” до “Вибраного” він визначив свої професійні компетенції: 1) “слов'янське літературознавство в цілому”, насамперед, українське, 2) націологія, 3) суспільно-політична публіцистика, в якій, додає (звернімо увагу), йому судилося залишити “свій окремий слід”. І завершує думку: “Нехай мої писання несуть із собою запах тої епохи, коли їх творилося” (Бойко 1971, VII). Ось тут якраз і маємо справу з вельми специфічною рисою Ю.Бойка-Блохіна. Як спостерегла Т. Александрович, він не є лише власне науковцем, а “постає перед сучасником ще й як ритор, полеміст, котрий може обґрунтовано довести до читача чи слухача свої думки, переконати у власній правоті; вміє

вести діалог з опонентом на високому інтелектуальному рівні, вільно володіючи не лише фактичним матеріалом, але й враховуючи психологічні особливості дискусантів, мотивацію їхніх запитань та відповідей” (Александрович 2012, 73). Іншими словами, його праці не є вузько науковими. Їм характерний своєрідний жанрово-стильовий синкретизм. Автор не лише інтелектуально осмислював, але й сприймав об’єкт своїх спостережень серцем, щоб згодом поділитися зі своїм адресатом не тільки науково обґрунтованими висновками, а й емоціями.

Наприклад, у передмові “Д. Нитченко як творча індивідуальність” до книжки Дмитра Чуба “Люди великого серця (статті, розвідки, спогади)” (Чуб 1981, 7–11), розкриваючи грані подвижницької праці Д. Нитченка по збереженню національної ідентичності українців Австралії у галузі шкільництва, дитячої книжки, в якийсь момент, згадавши харківський період, схвильовано зазначає: “(...) Нитченко знав, чому сосни так тоскно гудуть над його азійським краєм, і чому не приходять заповіджений геленістично-азійський ренесанс, і чому височить над Харковом безобличний велетень Держпром, а недалеко від нього в трагічному 33-ому році вмирають на вулиці селяни з тоскною покорою в очах” (Чуб 1981, 8). Ще приклад: “Авто мчить зі мною по автостраді на Аркадію... Дорога рівнесенька, немов щойно прокладена... Ось уже й море. Тут жив надхненням Яновський (...). Хвильовий оркестрував свої есеї зі славою українській морській державі. І от я стою на причальному містку і дивлюсь на вічну бурхливість. Чорне море привітало мене своїм широким подихом, я дивився на хвилі і в їхньому шумі поставало мариво мого юнацтва, ностальгія за молодими роками огорнула мене (...)” (Ширко 1994).

Чи був тут Ю. Бойко-Блохін надто оригінальним? Звичайно, ні. Легко в таких епізодах зауважити в ньому риси світосприймання цілої генерації. Згадуючи, скажімо, щойно цитовані слова про відчутний у його працях “*запах тої епохи, коли їх творилося*” (Бойко 1971, VII), бачимо в їхньому авторіві учня М. Хвильового. Що це за епоха, можна прочитати в Г. Костюка: “Ми живемо в надзвичайну добу. В добу просто фантастичних осягтів людського розуму, відкрить та винаходів і одночасно – найдикіших вчинків і проявів інстинктів людини печерної доби” (Костюк 1983, 440–441). “Запах епохи” – це насамперед для Ю. Бойка-Блохіна боротьба за незалежність України, що в світовому контексті від кінця 1940-х років інтегрована була в так звану холодну війну. Тому його публіцистичний пафос, що нерідко межує з відвертою тенденційністю, не є чеснотою чи недоліком, а саме питомою ознакою світосприймання покоління – “запахом епохи”. Наприклад, у нарисі про Григорія Косинку Ю. Бойко відтворює атмосферу національно-культурного відродження: “Україну, збуджену революцією, уже не можна було приспати. З глибин своїх нарід щоразу виділяв сильних духом, ентузіастів відродження, людей із блискучими очима й міцними, як дріт, нервами. Це була когорта сміливих, що мужньо йшла вперед «крізь бурю й сніг», крізь мряку й сніг советської дійсности, розбиваючи своїми грудьми холодний московський вітер большевізму, що гув і віяв уже на широких просторах нашої батьківщини. До цих сильних духом сміливців належав і Григорій Михайлович Косинка-Стрілець” (Бойко 1971, 65–66).

Докладно все це висвітлено в автобіографічному нарисі “Про зусилля і здобуткиС, що органічно сприймається в контексті спогадів сучасників (У. Самчука, І. Кошелівця, Ю. Шереха, В. Іваниса, Д. Нитченка та ін.), об’єднаних спільною темою – формування української ідентичності. Зокрема, в тому процесі важливим фактором є спільна для цілого покоління рецепція вітчизняної словесної творчості (фольклор, художня, наукова література). Наприклад, у спогадах У. Самчука читаємо: “Це був складний процес, коли з мене (...) волею шевченківського слова став запорозько-український романтик, щоб пізніше стати просвітянсько-кооперативним реалістом” (Самчук 1993, 59). А В. Іванис ділиться “спогадами з свого життя, що трохи затяглося і пережило появу автомобіля, літака і атомової енергії” (Іванис 1958: 3). При цьому він постійно акцентує увагу то на козацькому походженні “по обох лініях до дідів” (Іванис 1958, 6), то на тому, що в школі дітей учили російською мовою, яку більшість із них уперше чули (Іванис 1958, 20), що в родині вчителя Руденка говорили “по-нашому” (Іванис 1958, 35), що козаки зазвичай співають про Байду-Вишневецького, Морозенка, Сагайдачного, натомість російські пісні “не сприймалися козацьким ухом”, у вільний час козаки й старшини-чорноморці спілкувалися “трохи зіпсутою українською мовою” (Іванис 1958, 43). А коли його протагоніст заговорив був із незнайомими ровесниками російською, то дівчинка (майбутня дружина автора) “дуже твердо по-українському” відповіла: “Ми діти учителя Безкровного, ми не кацапи, чого ти з нами говориш, наче москаль?” (Іванис 1958, 55). І знову ж, що важливо, – щоразу зустрічаємо намагання авторів інтегрувати власну біографію в історію свого народу.

Найхарактерніші аспекти ідентичності в рецепції Ю. Блохіна фіксуємо вже в перших рядках автобіографії. Перший – релігійний. Релігійні почуття для автора, відчувається, – справа надто делікатна, інтимна. Тому він зазвичай уникає дослівності в формулюванні власної релігійної ідентичності, говорить про це мимохідь: “Народився я в 1909 році, навесні, точно записано народження, навіть і з годиною і хвилиною, в нашій родинній свангелії...” (Бойко 1971, VIII). Проте відразу читачеві стає зрозуміло, що християнство творить органічну ауру для автора – і оїй мислить релігійними поняттями й образами. Приємно, мовляв, мати “свого патрона Юрія Переможця” (Бойко 1971, X).

Другий – національний. Водночас, акцентує Ю. Бойко, він змалечку був свідомий “козацького роду”, й хоч козаками були лише предки по маминій лінії, бо в батьковому роду були “гречкосії”, та все ж до слова “козак» ставився з особливою пошаною. Що важливо, розумів, що є козаки, сказати б, справжні, свої, до яких не належать козаки донські, мовляв, “це не такі... куди їм?” (Бойко 1971, VIII). Невідомо, коли з’явилося в лексиконі Ю. Блохіна поняття гречкосій, але його генеза цілком очевидна: “братів незрячих, гречкосіїв” зустрічаємо в посланні Т. Шевченка “І мертвим, і живим...” (Шевченко 1978, 301).

Третій – ідеологічний. Автор, зізнається, ще в дитинстві визначився з ідейно-політичною орієнтацією: “Дуже рано, в 14 років, довідався я, що я «націоналіст»” (Бойко – 1971: XI). Вже й на схилі літ не стомлювався нагадувати своє життєве кредо: “Націоналістом став я замолоду і ним залишуся. Але, – уточнював, – я націоналіст-філософ” (Ширко 1992).



Кожен із названих аспектів ідентичності неодмінно перебуває в тісній взаємодії з іншими. Це добре помітно при спробі з'ясувати фактори формування українського характеру, які відбиті в зображенні атмосфери родинного дому.

Цікавим тут є все, починаючи з інтер'єру, в якому візуалізовано предметний світ, що оточував героя спогадів із найменших літ. Впадає в око принцип відбору матеріалу – в полі зору перебувають винятково предмети наочності націоналістичного виховання: *“Крім Божниці, хату прикрашали Шевченко (роботи Красицького) і Аркас в адміральському мундурі і з відзнаками”* (Бойко 1971, IX). Далі Ю. Бойко розкриває, скажімо так, приватні історії, пов'язані цими предметами-символами, акцентуючи увагу на емоційних переживаннях: *“До «Кобзаря» я прийшов спочатку через мелодії Лисенка. Особливо потрясаюче враження зробила на мене кантата «До Основ'яненка», а далі я гарячково утисався сторінками «Кобзаря», хоч не все було зрозуміле. Але, якщо зміст часто ще був туманний, мелодія слова доходила, і я любив декламувати (...)”* (Бойко 1971, X).

Атмосфера батьківського дому, переконує мемуарист, сприяла формуванню національно свідомого українського інтелігента. Наприклад, батько, селянин за походженням, пізнавав революцію в своїй країні за підручником історії французької революції. А що *“був чоловік вдумливий, релігійний, зрівноважений, упертий і відданий українській культурі”* (Бойко 1971, VIII), знав безліч народних пісень, *“дещо з Лисенка, Стеценка”*, то вдома разом із дружиною й дітьми *“творили хатній хор”*, захоплювалися оперним співом, знали *“Запорожця за Дунаєм”, “Наталку–Полтавку”*. Таким чином, підсумовує автор, *“колисався я не в колісці, а і в українській пісні”* (Бойко 1971, IX). Дивовижно, проте в домашній бібліотеці миколаївського робітника поруч із російськими виданнями було чимало українських, зі сторінок яких поставав *“чарівний давній світ; а головне, була у нас «Історія України» Аркаса. Її чудесні ілюстрації стали для мене привабливими загадками, коли я ще не вмів читати, а як навчився, то дуже скоро зосередив усю свою дитячу увагу на тому, щоб вчитати розгадки до малюнків, які мене цікавили”* (Бойко 1971, IX–X). Тому годі дивуватися, що вже в дев'ятирічному віці хлопець *“знав, що таке «свідомий» українець, і вже подитячому починав розуміти, що з козацького минулого виростає українське сучасне”*. А щоб краще зрозуміти самому революцію, *“напружено читав”* (Бойко 1971, X).

Отже, зі сказаного випливає важливий факт: українська ідентичність, націоналізм Ю. Блохіна безперечно мали філологічне коріння, були наслідком рецепції української пісні, книжки, загалом – культури. Та водночас потрібно зауважити, що ці аспекти були взаємозумовлені. Адже раннє самоусвідомлення себе українцем власне й формувало пріоритети рецепції літературних творів. Коли його ровесники захоплювалися Майн-Рідом і Жюлем Верном – *“Каценко був мій улюблений Майн Рід”,* він, зауважує, *“дуже рано прочитав «Чорну раду» Куліша, і навіть вчитався в неї”* (Бойко 1971, X). А загалом, підсумовує, *“царство української книжки заповнило всю мою душу і відтиснуло інші переживання, які, звичайно, мають діти...”* (Бойко 1971, XI). Таким чином, іще дитиною він прочитав (і це був цілеспрямований вчинок) усю українську класику з бібліотеки миколаївської “Просвіти”, зокрема й зовсім “не дитячі” історичні

праці В. Антоновича, М. Грушевського, М. Костомарова; а коли брав до рук Київський літопис, згадував потім, що *“благоговіння перед старовиною було більше як зрозуміння...”*. Серед інших творів, що справили на нього сильне враження (назовні воно проявлялося в бажанні їх декламувати) були поезії М. Старицького (*“На вас, завзяті-юнаки, / Борці за щастя України”*) та О. Олеса (*“О, дух України, орел”*) (Бойко 1971, XI–XII).

Позитивні конотації понять, що так чи інакше окреслюють змістове наповнення концепту *Україна* в Ю. Бойка радикально контрастують зі світом зла – імперією Російською, згодом радянською. І тут, відзначимо, відбито досвід класичної української літератури (Т. Шевченко, П. Мирний, Леся Українка...). Для переконливості він візуалізує цю опозицію добра і зла. Так читачеві показано мальовничі краєвиди українського південного міста, гармонію яких порушує присутність імперії – тюрма, з такою ремаркою: *“Я її помітив задовго до того, як вона відіграла свою понуру роллю в моєму житті”* (Бойко 1971, VIII).

Таким чином автор вмотивовує аксіологічний аспект своєї наукової, публіцистичної діяльності: його любов і ненависть не безпредметні, його етичний вибір – безкомпромісна боротьба на боці добра (недарма ж, пам’ятаємо, його патрон – Юрій Переможець). Одного разу ставши на цей шлях, Ю. Бойко-Блохін послідовно й системно відстоював свій вибір. Мабуть, найбільш ґрунтовно виклав свої погляди в книжці *“Проблеми історіософії українського націоналізму”*. Так історичний поступ Ю. Бойко розумів, як *“творче піднесення то одної, то другої нації”*, адже *“крізь універсальне завжди прозирає національне”* (Бойко 1950, 3–4). Свою роль науковця в цій сфері бачив у тому, щоб після *“загальників про місію України конкретизувати духову провідну роллю українства”* (Бойко 1950, 4).

Зазначена праця спрямована проти марксизму, що був філософською опорою радянської імперії. Силу цього вчення, наголошував Ю. Бойко, становить особлива *“методологічна стрункість”*, *“категоричність тверджень”*, за допомогою яких він *“здатний духово поневолювати людей”*, у той час, як усе, *“що протистоїть йому, надто позначене релятивністю. Сучасний концепціоналіст (такий термін уживає вчений. – Ю.М.) Заходу надто обережний. Він все зважає, про все говорить застережливо, не ховає своєї непевності там, де вона є”* (Бойко 1950, 6). Тобто, марксизм сильний не своєю внутрішньою духовою силою, *“а головно слабістю своїх опонентів”*. У цій ситуації *“український революційний націоналізм є одною з найбільш динамічних сил, що протистоїть світові комунісоціалізму”* (Бойко 1950, 7). Водночас, націоналізм, зауважував Ю. Бойко, не претендує замкнути всі життєві процеси в вузькі рамки: *“Як душа людини і як природа найвищої божественности ніколи не будуть осягнені до кінця людським розумом, так і многогранний, мерехтячий більярдними фактами історичний процес не може бути до кінця вичерпаний якоюсь концепцією”*. Гуманістична місія націоналізму, на його думку, полягає в тому, щоб *“реабілітувати вольові зусилля людських спільнот і окремих людей”*. Принципову ж відмінність пояснював тим, що, якщо марксизм людині *“призначив бути знаряддям сліпих невмолених сил”*, то націоналізм трактує її, як *“активного творця історії”* (Бойко 1950, 8–9).

У своїх дослідженнях Ю. Бойко-Блохін досить жорстко й наполегливо викривав ідеологів антиукраїнства. Вельми цікава тут праця про В. Белінського “Белінський і українське національне відродження”, спрямована на спростування двох нав’язуваних українцям імперських стереотипів: про міцні українсько-російські літературні зв’язки та про великого друга української культури В. Белінського. Справді, казав учений, геніальний російський критик був уважним і чутливим реципієнтом української літератури, “типово і зобов’язливо для наступних російських поколінь виявив своє ставлення до української проблеми” (Бойко 1971, 147). Ось тільки те ставлення – відверто вороже. Причому настільки, що його послідовникам, скажімо, М. Чернишевському чи М. Добролюбову “для своєї шовіністично-великодержавницької постави”, для обґрунтування тези про примітивність, безперспективність української літератури й мови, доводилося шукати “форми тонкого маскуванія” (Бойко 1971, 148).

Особливістю праць Ю. Бойка-Блохіна, й цієї зокрема, є їх інтегральний характер. Він рідко коли обмежувався вузько мистецькими питаннями. Тут же – спрямував дослідження в русло вивчення історіософії й ідеології українського націоналізму. Справді, показує літературознавець, відродження української культури в першій половині XIX століття загрожувало імперії. Тоді “з-під пелени лояльності і общерусизму вже протискалися перші паростки такого, що общерусизмом не виправдовувалося. Це яскрава і щира туга А. Метлинського за козацьким минулим (...). Це натяки Бодяньського про розпаношування росіян на Україні і також многозначні натяки Корсуна про бідування України на службі Москви. І нарешті вже не натяки, а голосна мова Шевченка (...)”. В. Белінський був першим, хто відчув цю загрозу, й “став до запеклого бою проти українства” (Бойко 1971, 152).

Ця боротьба полягала в послідовному плеканні історіософської концепції України, серцевиною якої стало переконання в неповноцінності, не історичності українців, мовляв, то не нація, а плем’я, нездатне створити власну державу. Мовляв, “історія Малоросії, це – бічна ріка, що вливається у велику ріку російської історії” (Бойко 1971, 153). У його текстах, наголошував учений, “стільки ж некомпетентности, незнання української історії, скільки і злобної рішучості”, саме він “створив своєрідний стиль зарозумілої поверховости”, яким виплюкав і яким озброїв наступні покоління україноненависників (Бойко 1971, 156). А в своїй імперській істерії цей, сказати б, “істинно російський інтелігент” на адресу своїх українських опонентів (Т. Шевченка, П. Куліша) не цурався висловлювань, що перебувають за межею “елементарної пристійности, не даються до цитування навіть у викладі академічного характеру” (Бойко 1971, 160).

Ю. Бойко-Блохін – реципієнт специфічний, заангажований добою. Посвоєму, ідеальний реципієнт насамперед української класики в особі провідних її авторів (Т. Шевченко, І. Франко, Леся Українка). Головна її ідеологема, яку обрав, і на яку спирається дослідник, – добро повинно бути діяльним, сильним, навіть агресивним. Тому, наприклад, Т. Шевченко цінний для нього тим, що започаткував принципово новий етап “в українській духовності нових часів. Замість пасивно-тужливої, розпачливої ненависти до Москви, народжується

радісна, опромінена полум'ям майбутніх революційних пожеж, *активна* антимосковська постава, натхненна візією прийдешньої незалежної України” (Бойко 1981, 7). Та ще тим, що “ламав уяви про Україну як провінцію Москви, натхненним голосом говори про її славне минуле, пророчив її майбутнє” (Бойко 1971, 211). І. Франко – тим, що після Т. Шевченка вперше в “застояному житті галицького життя поява Франка зчинила бурю” (Бойко 1971, 213), бо саме з його “творів повіяло новим вітром. З його поезій палахкотів вогонь нових, незнаних для Галичини ідей” (Бойко 1971, 215). Водночас для Ю. Бойка прикритим непорозумінням було Франкове тимчасове захоплення модними в той час соціалізмом і атеїзмом, що, з приємністю для себе відзначив учений, його він подолав, як і спокусу інтернаціоналізмом. Натомість особливо важливим для Ю. Бойка є рано задекларована Франком його позиція державника й соборника.

“Встане славна мати Україна, щаслива і вільна,

Від Кубані аж до Сяна-річки одна неподільна” (Бойко 1971, 216). Саме Франкова ідея соборності робила честь його генієві.

Оптимальний для української літератури, на думку Ю. Бойка-Блохіна, естетичний ідеал сформульовано ним у статті “Поезія Оксани Лятуринської”. Безперечно, наголошував літературузнавець, “для нашої поневоленої нації, для нашого покоління, зараженого безсиллям гамлетизму, дуже важним є знову відчуті в жилах гарячу кров наших предків, яка робила б нас рішучими й непримиренними”. Тому йому й імponує поезія О. Лятуринської, “видатної й своєрідної послідовниці Л. Українки” (Бойко 1971, 250), що плекає ці якості. Відчувається, він обожає стиль визначної сучасниці – “стиль націоналістичної неоромантики”, а про романтизм узагалі, каже, що в українській літературі він не був просто стилем, а “чимось більшим, формою національного самопізнання і життєвого оптимізму, виразом могутнього прагнення до самоствердження себе як нації” (Бойко 1971, 250). Натомість В. Барці, на думку критика, щоб “вирости в поета великого національного значення”, бракує “зрозуміння і відчуття величі політичної визвольної боротьби українського народу”; бо “ніщо не може звільнити поета від морального обов'язку допомогти своїм промінним словом цій визвольній найсправедливішій боротьбі” (Бойко 1971, 94–95). Головною вадою цього поета він вважає безсиле балансування між “двома гуманізмам”: між гуманізмом “великого діапазону, що не лякається крові чорних демонів на своїм шляху”, і “січкою, схоластикою”, тобто гуманізмом, що “відмежується від життя в безпредметному пориві до справедливості, в безгрунтовній вірі, що добре начало само по собі переборє плевели зла”. Так відомий Барчин пацифізм (“Ненавиджу війну і вбивство, бо я член партії сонячного світла”), небезпечний, бо, мовляв, подібні твори можуть спричинитися “до виплекування в середовищі українства прекраснодушної пасивності” (Бойко 1971, 95), а їхній автор ризикує втратити націоналістичний стрижень, у той час, коли потрібно боротися за визволення нації.

Так само, аналізуючи “Місто” В. Підмогильного, критик дійшов несподіваного для нас висновку, що “автор його ще в духово-ідейному розумінні не вийшов на широкі шляхи боротьби проти большевізму як модерної московщини. Він немов стояв «по ту сторону добра і зла»” (Бойко 1971, 196). Натомість стаття “Микола Хвильовий” сповнена апології митця. Інколи її автор

провокує читача до полеміки. Можна, скажімо, посперечатися з його твердженням, що М. Хвильовий тільки “номінально був комуністом” (Бойко 1971, 111). Літературознавець, здається, забув, що й сам у 20-х роках іще підлітком стаючи на ниву українського культурного будівництва, не мислив себе ворогом радянської влади (“*диверсантом*”), навпаки, – “*відчував себе сином робітника і знав, що робітнича влада сприяє українізації*” (Бойко 1971: XIII).

Перебуваючи в еміграції, Ю.Бойко залишався уважним реципієнтом тогочасного літературного процесу на батьківщині. Наприклад, у оглядовій статті “Підсоветська українська література в 1941–1950 рр.” із приємністю відзначив поступки радянської влади в царині культури, що проявилось в поверненні до активної праці О. Вишні, О. Дорошкевича, А. Шамрая та інших митців і вчених, відтак появу ряду цікавих публікацій із історії української літератури. Та головне, каже дослідник, у роки війни “звужується штучне, специфічно советське викривлення, калічення національно-духових процесів; зменшується доза підлабузництва на сторінках українських видань перед російщиною, відроджується потяг до національного традиціоналізму, прориваються назовні мотиви питоменно українського патріотизму, що нічого спільного не має із штучно культивованим «советським патріотизмом»” (Бойко 1971, 106).

Проте ближче ознайомлення з творами Я. Баша, М. Стельмаха, А. Хорунжого, М. Руденка, О. Корнійчука та ін. дало підстави критикові зробити невтішний висновок. Твори сучасної української радянської літератури, за невеликими винятками, зазначав він, “заповнені звичайно цілковитою макулатурою, яка обслуговує поточні політичні кампанії і відходить у забуття разом із ними”. Дослідник зокрема зауважив занепад харківського та львівського осередків. Протягом указанного періоду вітчизняне мистецтво слова не одержало вартісних творів, а, скажімо, найновіші видання І. Вільде, С. Тудора, Т. Мигалья та ін. “мають агітаційний характер і не відзначаються жадною мистецькою вартістю” (Бойко 1971, 109–110).

Незважаючи на загалом негативну настанову щодо творів радянських митців слова, Ю. Бойко скрупульозно вишукував у них зерна істини, принаймні зі співчуттям намагався пояснити ті чи інші явища в соціалістичному письменстві. Так у статті “«Прапороносці» О.Гончара” він, з одного боку, назвав автора трилогії “патентованим стовідсотковим патріотом СРСР”, “фанатичним апологетом советської армії, партії, Сталіна, Росії і так далі”, з іншого, помітне його намагання віднайти в книжці ті аспекти, “де вкорінилася спадщина крові, голос українських предків, відгомони української культурної спадщини” (Бойко 1971, 137). У статті “Метаморфоза советського письменника (Переяславський договір у творах Натана Рибак)” критик звертував увагу на журнальну (1947) редакцію першого тому історичного роману “Переяславська рада” – “Так сходило сонце”, при цьому відзначивши, як письменник навіть в умовах творчої несвободи зумів показати “життя визволеної з-під чужинної влади України, і ми бачимо, як він захоплюється державної могутності самостійної української держави” (Бойко 1971, 187).

Підсумовуючи сказане відзначимо, що в особі Ю. Бойка-Блохіна маємо сумлінного реципієнта української культурної спадщини. Пріоритетними тут

були потенційні можливості творів мистецтва, історичних, філософських праць для формування української ідентичності співвітчизників, плеканню пасіонарів національної ідеї.

Александрович, Т. Ю. (2012). *Бойко-Блохін як дослідник творчості Г. Сковороди*. Наукові записки з української історії. Збірник наукових статей. Вип. 30. Переяслав-Хмельницький. С. 72–75. [Електронний ресурс], режим доступу:

[http://www.nbu.gov.ua/old\\_jrn/Soc\\_Gum/Nzzui/2012\\_30/72\\_75.PDF](http://www.nbu.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Nzzui/2012_30/72_75.PDF)

Бойко, Ю. (1950). *Проблеми історіософії українського націоналізму*. На чужині. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://diasporiana.org.ua/wp-content/uploads/books/187/file.pdf>

Бойко, Ю. (1971). *Вибране*. Том 1. Мюнхен.

Бойко, Ю. (1981). *Вибране*. Том 3. Мюнхен.

Іванис, В. (1958). *Стежками життя. Спогади*. Книга перша. Торонто.

Карась, Г. (2012). *Культурно-мистецькі аспекти життя і діяльності професора Юрія Бойка-Блохіна*. Наукові записки з української історії. Збірник наукових статей. Вип. 30. Переяслав-Хмельницький. С. 87–91.

Костюк, Г. (1983). *У світі ідей і образів: Вибране. Критичні та історико-літературні роздуми 1930-1980*. Нью-Йорк.

Самчук, У. (1993). *На білому коні*. Дзвін. № 2–3. С. 20–108.

Хороб, С. (2013–2014). *Літературознавчі концепції Юрія Бойка-Блохіна в дослідженнях творчості Тараса Шевченка*. «ЕТНОС І КУЛЬТУРА. Часопис Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника : збірник науково-теоретичних статей: Гуманітарні науки. Івано-Франківськ. № 10–11. С. 5–14. [Електронний ресурс], режим доступу:

<http://lib.pu.if.ua/files/Visniki/etnosikultura201320141011.pdf>

Чуб, Д. (1981). *Люди великого серця (статті, розвідки, спогади)*. Мельборн.

Чуб, Д. (1982). *У дзеркалі життя й літератури (статті, розвідки, спогади)*. Мельборн.

Шевченко, Т. (1978). *Твори в п'яти томах*. Том 1. Київ.

Ширко, Б. (1992). *Духовний стан в Україні сьогодні* (інтерв'ю з проф. Ю.Бойком-Блохіним). Свобода. 19 грудня.

Ширко, Б. (1994). *Україна відзначила 85-ліття проф. Ю.Бойка-Блохіна*. Свобода. 3 серпня.

## АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ У ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ “ПОКУТСЬКОЇ ТРІЙЦІ”

*Валентина Миронюк*  
(Україна)

*У статті досліджуються архетипні образи у творчості письменників “Покутської трійці”. На основі аналізу творів вивчаються архетипи долі, родини, істини, краси, а також землі, природи, свободи, які характерні для українського національного характеру. У них якнайповніше виявляється не лише індивідуальність письменників, творча манера, а й дух епохи, характер усього народу, його світобачення.*

*Ключові слова: архетип, образ, модель, символ, духовність*

## EMBLEMATIC IMAGES IN WORKS OF “POKUTS’KA TRIJCA” WRITERS

*Valentyyna Myronjuk*

*Emblematic images in works of the “Pokuts’ka trijca” writers are studied in the article. Archetypes of fate, family, truth, beauty, as well as land, nature, freedom typical for Ukrainian national character are studied on the basis of the analysis of the works. The individuality of the writers, their creative style and spirit of the age as well as the character of the people, their world view are revealed in the works completely.*

*Key words: archetype, image, model, symbol, spirituality*

Архетип звернений до першооснов буття і на національному, і на загальнолюдському рівнях, допомагаючи декодувати образ, усвідомити його внутрішню невидиму сутність. Питання архетипу, його ролі у структурі художнього тексту залишаються на периферії наукових пошуків, хоча стали предметом дослідження цілого ряду наукових робіт відомих учених-літературознавців (О. Потебня, М. Ільницький, Н. Зборовська, В. Агеєва, М. Моклиця, В. Даниленко, Г. Бійчук, С. Коршунова, Л. Кужільна, Р. Піхманець та ін.).

К. Юнг вважав архетипи основою структурування підсвідомого, когнітивними структурами, що зберігають пам’ять людства, роду, нації. За Платоном, – це “ейдос”, образ, що досягається інтелектом, за Блаженним Августином, – споконвічний, наявний в основі пізнання образ. Сучасні літературознавці розглядають архетип стосовно своїх концепцій: уподібнюють до тих мотивів, образів, які походять від міфів, ритуалів тощо (Н. Фрай), розширено тлумачать поняття архетипу, твердячи, що в поезії він – ідея, персонаж, акція, об’єкт, випадок, що охоплює найбільш суттєві риси, які є первісними, загальними, універсальними і виявляються критиками шляхом зіставного аналізу з міфами і ритуалами. Літературознавчий словник-довідник подає таке визначення: “Архетип (гр. *arche* – початок і *typos* – образ) – прообраз, первісний образ, ідея. Він актуалізується і виявляється в різних сферах духовного життя і поведінки людини через символи, образи уяви, які мають прихований

сенс і потребують відповідного тлумачення” (Словник літературознавчих термінів 1997, 65).

Метою статті є спроба дослідження специфіки архетипних образів у творчості письменників “Покутської трійці”.

Основою стилю письменників-покутян стала оригінально трансформована народна творчість як невичерпне джерело поетичних форм, образів. Їхня творчість невіддільна від духовного світу селянства. Це виявилось у найрізноманітніших формах, образах, які пов’язані з праглибинами тексту, з феноменом національного світовідчуття, а також з індивідуально-авторськими естетичними й концептуальними принципами, з поетичною і філософською моделлю світу.

Поряд з етнографічними, фольклористичними матеріалами з творчості митців можна вивчати світогляд селянина тогочасної Гуцульщини. Народні звичаї, повір’я, забобони, усна народна творчість усіх жанрів (колядки, невольничі плачі, а особливо, голосіння) знайшли застосування в працях авторів. Майстерне, художньо доцільне використання архетипів народної обрядової культури разом із гуцульським діалектом надало творчості народного гуцульського колориту.

Вигляд села, його зойки, жалісливі голоси та плачі вплинули на те, що багато новел Марка Черемшини, зокрема новели збірки “Карби”, є народними голосіннями. Драматичні конфлікти стають основою майже кожної новели, а діалоги, монологи й голосіння – формою виконання.

Сердечністю і ніжною любов’ю до селян-трудивників, вболіванням за безпросвітне, злиденне життя пройнята автобіографічна новела “Карби”, що відкриває збірку і починається ліричним вступом-плачем: “У пригорщі брав би того зелене село, леліав би, як дрібненьку запашну отаву, гладив би, як паву.

Дивіть, хитається межі горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає.

Хотів би тоті чічки позбирати, вітрові не дати, в садочку посадити. Та скільки рука з ними посягне, стільки разів мерця підіймає.

Сухі, надмогильні квіти на цвинтарних, струпішілих хрестах...

Лиш би їх до серця тулити, лиш би ними серце кривавити” (Черемшина 1987, 24). Герой чує музику, голос землі, її одвічну мелодію. Ця думка, цей настрій наскрізні у новелах Марка Черемшини, його герої невіддільні від землі, вона – частина їхнього ества, вона – перша порадиця і співрозмовниця, з нею вони ділять і свої поетичні тривоги, і поодинокі хвилини щастя.

Витончена манера народних плачів, їхня простота допомогли Марку Черемшині повно відтворити тогочасне становище села, правдиво передати тугу, сум душі, плач серця над замученим, “тихоньким, зарощеним деревищем-селом”. Велична і сумна природа в Черемшининому вступі-плачі не тільки імпує важким роздумам автора, але й сама включається в коло цих роздумів. Яскрава, ніжно-лірична фраза, яку ми бачимо у вступі, буде акомпанементом всієї творчості гуцульського співаця.

Важливим засобом ліричного розгортання розповіді, джерелом емоційного впливу на читача є образ пейзажу в новелі “Зведениця” Марка Черемшини. Він або зливається з настроєм персонажа, або контрастує з ним, нерідко зумовлюючи цим самим символічне сприймання образу: “Лісом іде. Трава горить, куди ступає. Дубина валиться, земля її стрясає. Сонце паде” (Черемшина 1987, 204). Із



твору стає зрозуміло, що все у тексті являє собою один великий символ, який свідчить про шлях дівчини у потойбіччя (“...піду собі глибокого плеса шукати”) і про наповнення автором архетипу лісу.

У новелі архетип землі та архетип лісу тісно пов’язані між собою, і уявлення про них то йдуть паралельно, то перехрещуються. Ліс та земля – праобрази, які “живуть” у духовно-генетичній пам’яті людства, несуть у собі інформацію про такі зв’язки: природа – космос, людина – природа, людина – космос і навіть людина – соціум. Усвідомлення часової давності землі та лісу породжує певні уявлення про ці архетипи, наповнює їх досить прозорим змістом.

Насамперед, обом архетипам властиве поняття “священного”, що характерне для сприйняття усього людства і, зокрема, українців. Ця святість зумовлена ототожненням землі з матір’ю, звідки іде глибока пошана і трепет перед її силою, перед таїнством народження і смерті.

“Святість” лісу пов’язана, по-перше, з культом деревопоклонства, по-друге, з тим, що у лісах були розташовані поганські требища та храми; він вважається брамою у потойбіччя, яке, за уявленнями наших предків, перебувало під землею. І саме тут перехрещується архетип лісу та архетип землі.

Отже, і ліс, і землю пов’язує наявність певних ритуально-містичних дій (таїнства), а звідси – страх перед невідомим, який оформився з негативним знаком стосовно лісу уже з приходом християнства – з “переоцінкою цінностей”. І якщо земля залишається матір’ю, берегинею, святість якої не заперечується, присутність якої відчувається всюди, то ліс стає місцем, де перебувають сили, ворожі людині; це місце “табуйоване” і, на відміну від уже “окультуреної” землі (поля, сади), втілює в собі хаос, магічну енергію.

Використання Марком Черемшиною архетипів землі та лісу, зацікавлення корінням свого народу характеризує передчуття його поколінням того, що у життя людства вривається щось зовсім нове, інше, докорінно нова епоха.

У “Зведениці” новеліст піднімає проблему долі дівчини. Коротка інтродукція: “Прокуратна копила має! Кіски хусткою накриває, у долонях лице мочить, гей підвалена птаха, боїться. Зведениця копила несе”, наче музичний заспів. Ідуть три варіанти, в яких повторюється, чи навіть домінує головний мотив голосіння. Ліс і голос зозулі викликає оцей мотив: “А буду в село входити, а люди на мене зиратися будут. Будут за мнов в пальці свистати, будут спиратися та гйкати”. Шум вітру, хмари, голос зозулі, викликають знову мотив: “Буде мні флетівня здибати, буде си питати: «На котрім тото данци така парубія грешна?..»” Буря думок, розпачливі почуття проймають дівчину. Звідусіль – і від людей, і від птахів, і від землі, і від гір – вона чує докір; плаче й проклинає ненависного пана, що знівечив її життя.

Далі йде плач дитини і знову: “А ньенька буде собі сивий волос вимикати” (Черемшина 1987, 63). Цей третій музичний варіант ніби збирає в собі все, що є в першому та другому мотиві, дає сильніші драматичні акорди, щоб перейти в драматичний фінал і закінчитися одним потягненням смичка на скрипці. Отже, закінчення цього нариса таке: “Та й буде по всему...”.

У цьому плачі-голосінні автор не обмежується тим, щоб передати тільки ліричні почуття, поодинокі зойки, стогони, а малює також поодинокі думки та їхній логічний розвиток. Отже, це вже не суто ліричний твір. Поодинокі образи з

природи йдуть із почувань голосілиниці, а це та форма паралелізму, що її маємо в народній творчості, яку Філарет Колесса формулює так: “Вища форма паралелізму ґрунтується на поставленню образів із природи або взагалі із зовнішнього світу поруч проявів внутрішнього духовного життя людини. Між обома паралельними картинами з’являється зв’язок асоціації, близької аналогії, що дуже часто скидається на порівняння: в природі діється щось подібного як у душі або взагалі в життю чоловіка” (Колесса 1983, 8).

Варто зазначити, що енергетика первісних світотворчих божественних начал в образах природи та долі намагає ліричного героя новели “Зведениця” відчуттям всевладності, надприродності його внутрішнього ества, зв’язку з довкіллям. Смысловое поле народного світогляду тут визначається енергетикою отієї всевладності природи над ліричним героєм, її психологічно-естетичними можливостями, які опановують ним і викликають у нього почуття безмежності, руху в безкрає аж до повного злиття з навколишнім світом і повного самозабуття (Вертій 2005, 172).

Багато горя і сліз бачимо в народних піснях про покритку. Немає тужливішої пісні за ту, де дівчина, знеславлена багатим паном, залишається з дитиною на руках і замість вінка – краси дівоцтва – на її голові хустка. Образ покритки письменники-покутяни змальовували в душі етики народу:

– Ой не куй, зазулько, не куй, не милиси! Йик перейшласми на панцький хліб, то я вже не дівка, не смію ті надслухати. Шо ті маю гуляти, шо ті буду трудити?

– Дала-с мені, душко, віночок, шо ми груди ссе. Аді, йкий файний віночок! Ліси дивуютси, шо такий віночок маю! (Черемшина 1987, 63).

Навіть зозуля, що звикла кувати людям долю, не може зняти з серця розпуку, а ніби навмисне нагадує їй про “гріх”, про трагічне становище, у якому опинилася бідна дівчина.

Марко Черемшина щиро, з великою теплотою і сердечністю змалював образ нещасної, збездеченої дівчини і висловив гострий протест проти похмурої тогочасної дійсності. У кожній строфі, у кожному слові відчувається глибоке співчуття автора до своєї героїні, і тому таким ніжним словом поезії оповив її образ. Всю ту душевну бурю, весь хаос думок, розпачу підслухав у дівчини і передав через внутрішній монолог.

Мамині слова нагадують фрагменти голосінь і в новелі В. Стефаніка “Виводили з села”: “А ти ж на кого нас покидаєш?”, “Відки тебе візирати, де тебе шукати?!”. Як слушно зазначає Р. Піхманець: “У Василя Стефаніка навіть на прикладі окремих фрагментів маминих голосінь-замовлянь бачимо, як зростає, посилюється напруга у творі, а заодно й у внутрішній природі реципієнта, щоб сягнути особливого надчуттєвого, сказати б, катарсисного стану. Цьому сприяє застосований автором принцип градації” (Піхманець 2012, 107).

Основу внутрішньої форми творів митців становить архетип долі. У художньому світі письменників-покутян вона виступає як безлика або зовні видима, персоніфікована в обставинах навколишнього життя села, та здебільшого вона виражається на різних підтекстових рівнях твору. Спричинена дією індивідуальних, іноді соціально-психологічних чинників або свавільна, неблаганна. Доля символізує такі основні протилежності, як життя і смерть. За законами структурної динаміки вони замінюються протилежностями нижчого

порядку на тематичному рівні: добро і зло, злочин і кара, гріх і покута тощо. Такі глобальні проблеми заглиблюються у соціально-психологічні площини.

Українські письменники (Іван Франко, Марко Черемшина, Василь Стефаник, Лесь Мартович та ін.) часто звертаються до художнього освоєння народно-поетичних уявлень про долю. З нею в народній свідомості найчастіше пов'язують якусь надприродну таємничу істоту, яка повністю панує над людиною, впливає на її дії і вчинки, визначає зміст життя загалом. Вона, як зазначає О. Потебня, може бути то уособленням, що не має об'єктивного буття, то істотою, якій властиве таке буття, яке й надає їй характеру міфологічного образу (Потебня 1990, 482).

Такою доля постає, зокрема, в казках та повір'ях. Вона, як втілення співіснування людини (Булашев 1993, 190), ходить за нею, чи то людина сама зустрічається з нею і розв'язує життєво важливі для неї проблеми. Доля ж, яка не має об'єктивного буття, – це свого роду фатум, невідворотність, неминучість. Тоді вона буває доброю або злою у ставленні до людини, забезпечує їй удачу, щасливе життя чи жорстокі випробування. Часто ж доля в народних уявленнях розуміється як те, що судилося людині, крутий злам у її житті (Гримич 2000, 322). “Лихая доля і під землею надібає”, “Своєї недолі й конем не об'їдеш”, “У кого дочок сім, то й доля всім; у кого одна, і тій долі нема” (Українські прислів'я, приказки 1993, 115), – говориться у народних прислів'ях та приказках.

Художньо освоюючи багатий спектр народнопоетичних уявлень про долю, Василь Стефаник трансформує їхній зміст не в цілому, а лише в тих аспектах, які найбільше відповідають ідейному задумові того чи того твору, вводить нові, додаткові мотиви і образи аби точніше аргументувати ту чи ту думку, характер героя, надати концепції твору чітко визначеного змісту та відповідної ідейної спрямованості (новела “Побожна”).

Ідея долі, на думку Р. Піхманця, знайшла філософське обґрунтування у праці Освальда Шпенглера “Захід Європи”. “Доля являє собою «внутрішню достовірність» і «органічну логіку існування». Вона є виявом «прачуття туги» як усвідомлення душею своєї самотності, що перероджується у «світовий страх» (Шпенглер 1993, 125).

У новелах “Грушка”, “Горець”, “Чічка”, “Бабин хід” Марко Черемшина виходить уже навіть не від ліричних почуттів, а від розвитку думки, мотиву, душевного стану, душевної боротьби. Голосять над мамою-трудівницею, над її долею доньки в нарисі-голосінні “Грушка”: “Чіму до нас, ньенько, не заговорите, чіму на нас не подивитеси, наші мозілі не позавиваєте? А в котру онь доріжку, ньенько, вибираєтеси, відків вас визирати маємо?

– Ньенько наша солоденька, чічко наша пишна, желобо люба!..

– Йкими онь словами ви до нас приговорите, йкими слозами заплачете над нами? Нашо-сте си, ньенько, грижіли чорними днями, нашо-сте си годували синими синцями?” (Черемшина 1987, 50).

Подібний текст маємо в народному голосінні: “Ньенько наша солоденька, чічко наша пишна, жьилобо люба! Котрі ж то віночки на голову ви нам клали, котрими переміточками ви нас накривали? Йкими онь словами ви до нас приговорите, йкими сльозами заплачите над нами? А йке ваше личко тихеньке,

йкі ваші ручки сухенькі! Нашости си годували синими синцями?” (Колесса 1983, 74).

Не знала світлих днів небіжчиця, не сподіваються і доньки, “бідні, студені сироти”, руки котрих від надмірної праці покрилися мозолями (“чиму... наші мозолі не позавиваєте?”).

Голосіння Ілаша – це сповідь, нарікання, біль знівченої людини:

– Ану-ко, встань, газдине моя гідна, ану, підведися! Скажи-ко хоть одно словечко, бо я не гаден сам обігнатися. Хоть би-с людям розповіла, шо-сми марнотратця, п’єнюга остатний, я не заперечю... Таже-с, зазулько, тільки роки перед людьми мовчела, у рукави плакала, дітем дорогу стелила...(Черемшина1987, 52).

У новелах Марка Черемшини, зокрема в збірці “Карби”, маємо стилізацію, орнаментування під старий український стиль. Новеліст хоче передати об’єктивно народне; він змальовує, як гуцули жалі свої виповідають, чи як то “члідина мусить файно до бога скластися, хотівши аби молитва була приймлена”.

Народні голосіння Марко Черемшина використовував для вираження трагічних мотивів у житті народу, для показу на фоні особистого горя картин тогочасної дійсності. Знаючи їх досконало, новеліст звертався до їхнього сюжету, переосмислював, створював свої, жодного разу не повторюючи народних. Беручи зі змісту окремі мотиви, подавав їх у такій оригінальній композиції, в якій виражалась його яскрава художня індивідуальність. “Черемшина, – писав А. Музичка, – не тільки має багатий запас етнографічного матеріалу, ще з дитинства, що потім чимраз побільшувався через «Дністрову русалку», через збірник Головацького тощо, що міг формуватись у художню творчість, коли він читав Федьковичеві твори, але теж мав уже неабияке знання про усну словесну творчість. А це значить, що Марко Черемшина опановує цей матеріал, а не підлягає йому” (Музичка 1928, 121).

Через голосіння Марко Черемшина сподівається дати волю потужному струменеві свого ліризму. Діалоги, монологи, полілоги, близькі фразеологією і лексикою до живої гуцульської говірки, в новелах письменника забарвлені ліризмом, подібні до ліризму народних дум, невольничих плачів і особливо голосінь. У деяких його новелах (“Зведенниця”, “Чічка”, “Село потерпає” тощо) майже відсутній сюжет, прямий зв’язок між оповідними частинами, епізодами, всебічне зумовлення поведінки героїв та інші елементи композиції. У таких випадках автор зосереджує свою увагу, головним чином, на заключному, здебільшого трагічному епізоді спостереженої ним життєвої історії. Всі події, що зумовили цей епізод, висвітлені автором з позиції самого героя в пору найвищого напруження його душевних сил. Умінням глибоко проникнути в психологію дійових осіб і розкрити її у найкритичніші хвилини письменник досягав високого рівня драматизму. Драматичне переживання героїв постійно супроводжується тужливим ліризмом.

Природність поетичного сприйняття світу в творчості Марка Черемшини, Василя Стефаника – то нерозривний зв’язок з первісними уявленнями про нього, коли в основі образу, художнього мислення маємо психологічні зв’язки, які визначають сутність фетишизму, анімізму, пантеїзму та інших форм ранніх

вірувань. Природність поетизації дійсності має і, так би мовити, зворотній зв'язок, коли явище реальної дійсності набирає народнопоетичних начал, підносячись до поетичного символу, образу загалом, в яких узагальнюються ті чи ті спрямування у розвитку суспільства, які відображають і виражають цей зміст, відповідають народним уявленням про нього, народним історико-культурним звичаям загалом (Вертій 2005, 171).

Цікавим для аналізу видається твір “Туга“ Марка Черемшини. Дівчина звертається до “сонечка божого очка”, що бачить її “Юрійка золотого”, та до вітру, щоб “приніс хоть одно щонайтіхіше слово”: “Скажи мені, сонечко, ти боже очко, чи видиш ти мого Юрійка золотого? Може десь далеко на чужій царинці, хоть на полонинці, хоть на дарабі на бистрій річці, хоть на широкім лані?”

Наверни наперед мене його солодкий погляд з-під брів лискучих! Принеси з його личка той його усміх парубоцький, присунь легеньким леготом його віддих любий!..” (Черемшина 1987, 186). Далі йде картина вічної туги дівчини. Їй нагадує милого вся природа, що її бачить довкруги. Вона то подає надію на повернення коханого, то відбирає її. Природа наділена людськими якостями: радіє героєві, співпереживає і тим самим вбирає у себе відповідний ідейно-естетичний зміст, виражає відповідні оцінки у ставленні ліричного героя до явищ навколишнього світу, відтак узагальнює ці відношення і оцінки, стає художнім образом, який має своїм джерелом первісні уявлення про людину і світ.

Сонце в уявленнях наших предків – джерело життя, усього світлого, божественного, символ космічної сили, центру буття, Матері Світу; воно – Боже око, святе, чисте, праведне; перед ним благоговіли, йому сповідалися як перед найвищим покровителем усього живого. Народні вірування, пов'язані з сонцем, залишили глибокі сліди в народній культурі, зокрема, в іграх (“Мак”, “Король”, “Подоланочка”, “Зайчик”, “Білоданчик”, “Ягілочка”), символиці (міст – сонячне або місячне проміння); Джурило (Журило, Ярило, Чурило, Юрій) – божий ключник, володар Вирію, бог, який відмикає сиру землю; вербовая дощечка – міст між небом і землею, яким спускається сонце; красна панна – божественної краси дівчина, яка сяє нею на увесь світ, в орнаментах вишивок, килимів, писанок, різьблень по дереву, керамічному посуді (коло, хрест, розетка, восьмикутна зірка, свастика, концентричні кола), побуті (хліб, калачі, весільний коровай, вінок) (Іларіон 1992, 86).

Пісенність, задушевність, мрійлива споглядальність, відчуття чогось незвичайного, неминучого є цілком природними в розглянутих творах письменників “Покутської трійці” і несуть у собі своєрідний сплав, гармонійне поєднання народного та особистісно-авторського начал.

Усю сукупність народнопоетичних уявлень про сонце сучасні літературознавці пов'язують з необхідністю глибокого і усебічного вивчення картини національного буття, з'ясуванням джерел та змісту духовного світу літературних героїв, з формуванням народної моралі, етики, естетики, істини, поетичної філософії життя. В естетиці художнього освоєння народного світогляду ці цінності мають виняткове значення для розуміння відповідності підсвідомих поштовхів, культури життя, способу думання, природи та особливостей характеру персонажів національним звичаям, національному

укладові життя. У свою чергу такі підстави засвідчують наявність “в українській літературі традиції художнього відображення духовних начал героїв, феномену національного світорозуміння, особливостей народно-релігійної моралі через актуалізовані й трансформовані в часі первинні звичаї пошанування сонця” (Горболіс 2004, 116), що не раз на прикладах художньої спадщини І. Франка, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника, Марка Черемшини та інших письменників зауважували дослідники їхньої творчості.

Хата, родина, рід, громада, праця, статечність, волелюбність, нетерпимість до зла і неправди тощо – складові народного світогляду, які, разом із названими вище, формують у творчості українських письменників своєрідний світ життя героїв. Г. Штонь досить точно назвав його духовним простором. Це поняття наше літературознавство може цілком сприйняти як одну з основоположних своїх підстав для подальшої теоретичної розробки і конкретизації проблем національної самобутності української літератури (Вертії 2005, 162). Така потреба зумовлена також досвідом, який нагромадило літературознавство й фольклористика у вивченні взаємозв'язків нашого письменства і народної творчості, з'ясуванні ролі та значення народного світогляду в художньо-естетичному поступуванні нації.

Структуру художньо-естетичного освоєння народного світогляду визначають концептуальні основи творчого задуму письменника, його твору зокрема і творчості в цілому. Вони базуються на принципах добору важливого життєвого матеріалу, що визначає життєвий та художньо-естетичний зміст народного світогляду і зумовлені потребою надати творчому задумові відповідного ідейно-тематичного спрямування, проблематикою та особливостями художньо-естетичного мислення письменника.

Марко Черемшина, Василь Стефаник ставлять своїх героїв віч-на-віч з проблемами доби: християнського милосердя і кари, гуманізму і антилюдяності, активності; споглядання щодо зла, гуманізму жалості і жорстокого насилля, гуманного і “звірячого” начала в людині. Прагнення до найвищих людських цінностей – любові, істини, краси, добра – пояснюється суттю людської природи.

Автори не заперечують моральних цінностей, підкреслюючи, що людина відповідальна як перед Богом, так і перед власним сумлінням. Кожен герой робить свій вибір, проте не можна зрівняти альтруїзм, милосердя і жорстокість. Письменники бачать не тільки гнітюче потворну реальність, але й світле начало в людині. Їх серйозно непокоїла доля людини і всього світу, селянин є не так частинкою рідної Гуцульщини, як “усього світу”, носієм всесвітнього, загальнолюдського. Письменники розширюють географічні й історичні межі гуцульського села до безкінечності. Вчинки і дії героїв стають своєрідним метафоричним кодом, через який моделюється універсальна вселюдськість. У селянстві бачили силу, яка всупереч лихим обставинам зуміла відстояти себе, вберегти своє національне духовне обличчя і тим врятувати українську націю від загибелі.

У цьому плані цікаво проаналізувати оповідання “За межу” Леся Мартовича, у якому символічний образ голубих волів, – символ мрії, надії, – стимулює героя до життя (“Небіжчик мав пару волів-ласіів, а я мав пару волів голубих...”) (Мартович 1968, 100). А у творі “Ось поси мое” символ надії, світлої мрії на

краще виступає голубе небо: “Знов обернувся Семен горілиць та й знов удивився в ясні зорі, в ледяний місяць, у темно-голубе небо” (Мартович 1968, 121); “Прижмури́в очі, зморщив брови, здудури́в голову догори, наче нікого не видить, лиш церкву та голубе небо” (Мартович 1968, 121). Ці образи завжди асоціюються зі святістю, урочистістю, чистотою, що створюють загальну картину торжества оптимізму, віри у Світле, Чисте, Непереможне. Проте автор вкраплює в оповідання “Ось поси моє” і темні цятки: “Ластівки протягалися чорною блискавкою й фуркали попри вуха. А все разом не давало Семенові снувати далі чорні думки: йому підокралася під серце легенька жалість” (Мартович 1968, 133).

Віра в краще майбутнє, почуття гідності та благородства примушують дорослих запалити вогонь за її батька, “аби усі гори знали, що Паладюкова пам’ять сяє” (Черемшина 1987, 168). Великодні писанки є символом свободи, воскресіння, радості, надії у новелі “Писанки” Марка Черемшини. Дівчинка принесла кошик писанок мамі, що сидить у тюрмі “за це саме, за що дедю убили”, “за тоту Україну”. Величезний заряд духовної сили, яким наділена дівчинка, викликає у всіх газдів захоплення і гордість. Цікавим образом у цій новелі є гори, які символізують простір і переживання гуцулів. Вони створюють певну настроєвість: то плачуть разом з героями, то сміються, і “мир годують”: “Усі роти мають кожного дня погодувати, усю голоднечу наситити” (Черемшина 1987, 32). Головним для новели є зображення не подій, а породжених нею переживань. А це зумовлює своєрідність надзвичайного лаконічного сюжету, його стислість, що досягається значною мірою за допомогою скрупкульозного відбору окремих деталей.

У поезії в прозі “Щоб не тії гори” Марка Черемшини йдеться про збірний образ людей, навколо якого згущуються почуття сумного характеру. Автор обирає найменування “сірома”, що повністю відображає становище злиденного населення. Гори, які уособлюють волю, для автора стали символом горя та неволі. Вони постають всевладними, могутніми, тому для їхнього показу митець послуговується персоніфікаціями “усадовились велетнями”, “найкращим повітрям віддихають”, “в дорогі шати вбираються”, “раюють”. Образ гір знаходимо у поезії в прозі В. Стефаніка “У воздухах плавають ліси”. Ліричний герой усвідомлює нездійсненність своїх бажань, оскільки власна душа не вільна, що спонукає до порівняння її із становищем ув’язненого злодія: “Ой вже ні! Душа сидить у скалі, як злодій” (Стефанік 1991, 41). Завершення твору песимістичне: “ліс не зашумить”, “села не заспівають”.

Символічне значення має архетип дороги в поетиці новел В. Стефаніка. Дорога – невід’ємний елемент хронотопу новели “Катруся”. Цей образ набуває первісного емотивного забарвлення: дорога пов’язана зі страхом, тривогою, вона може привести до смерті. Абсурдний світ, де людині немає місця, замикається в собі, дорога – це біг по колу, повернення назад, або невідомість, смерть. Суть новели розкривають короткі репліки мами (“Відай, тобі таки нема виходу...”), батька (“То видко очима, що тобі нема виходу”), односельців (“Та, відай, нема ваші дівці виходу”), героїні (“Ой, умру, умру, вже виджу, що мені нема виходу”). Дорога, якою їде старий гуцул до Краснолісся (новела “Верховина” Марка Черемшини) – це остання в його житті дорога, це шлях Орфенюка до розуміння

правди. Вона займає найбільше часу в новелі. Повільний, розмірений рух воза серед лісу дає можливість старому глибоко задуматися про свій “талан”, внуків і невістку. Тут образ-символ відбиває особливості світосприймання, художнє мислення автора.

Письменники “Покутської трійці” наголошували на естетизмі, вишуканості поетичного світосприйняття нашого народу, які поєднувались у художньому творі з поглибленим психологічним аналізом явищ дійсності, формували національну неповторність образної системи твору, обумовлювали напрям та особливості літературного поступування. Перевага духовного над матеріальним, поетизація дійсності визначили романтичну піднесеність і наснаженість характерів героїв, національної картини світу та змісту поетичних утворень, які модерністському письму надавали суто національних відтінків.

Отож, цілком закономірно, що божественне начало, обожнювання явищ навколишнього світу та подій національної історії, національних звичаїв в українській літературі дали сильні поштовхи до поетизації людини і світу. Така поетизація заявляє про себе і в художньому психологізмі, і в інтонаційному ладі твору, мові, образних утвореннях. Основу поетичної тканини новел письменника складають архетипні образи (землі, природи, долі, родини, свободи тощо), які пов’язані з праглибинами тексту, з феноменом національного світовідчуття, а також з індивідуально-авторськими естетичними й концептуальними принципами, з поетичною і філософською моделлю світу. Порушена в статті проблема, без сумніву, актуальна, перспективна, тому потребує подальшого дослідження із залученням ширшого теоретичного матеріалу.

Булашев, Г. О. (1993). *Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях*. Довіра. Київ.

Вертій, О. (2005). *Народні джерела національної самобутності української літератури 70–90-х років XIX століття*. Собор. Суми.

Гримич, М. (2000). *Традиційний світогляд і етнопсихологічні константи українців*. Київ.

Горболіс, Л. (2004). *Парадигма народнорелігійної моралі в прозі українських письменників кінця XIX – початку XX ст.* ВАТ “СОД”. Суми.

Даниленко, В. (1994). *Стереотип, монотип, архетип у культурних моделях*. Слово і час. №1. С. 55–59.

Ларіон митрополит. (1992). *Дохристиянські вірування українського народу*. Обереги. Київ.

Колесса, Ф.М. (1983). *Українська усна словесність*. КІУС. Едмонтон.

*Літературознавчий словник-довідник* (1997) Академія. Київ.

Мартович, Л. (1968). *За межу. Оповідання*. Дніпро. Київ.

Музичка, А. (1928). *Марко Черемшина (Іван Семанюк)*. ДВУ. Одеса.

Піхманець, Р.В. (2012). *Із покутської книги буття. Засади творчого мислення Василя Стефаника, Марка Черемшини і Леся Мартовича*. Темпора. Київ.

Потебня, А.А. (1990). *О доле и сродных с нею существах*. Москва.

Стефаник, В.С. (1991). *Моє слово: Новели та оповідання*. Веселка. Київ.

*Українські прислів'я, приказки і таке інше* (1993). Либідь. Київ.



Черемшина, М. (1987). *Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи*. Наукова думка. Київ.

Шпенглер, О. (1993). *Закат Європи: Очерки морфології мирової історії*. Т. I. Мысль. Москва.

Штонь, Г.М. (1998). *Духовний простір української ліро-епічної прози*. Друкарня СП “Українська книга”. Київ.

Юнг, К.Г. (1996). *Душа и миф: шесть архетипов*. Гос. библиотека Украины для юношества. Київ.

## **ЕТНОПСИХОЛОГІЯ УКРАЇНЦІВ У ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ДАРІЇ ВІКОНСЬКОЇ**

*Igor Nabitowicz*  
(Польща)

*Дарія Віконська була одним із найяскравіших представників українського мистецько-літературного простору міжвоєнного двадцятиліття ХХ сторіччя, що послідовно займалися проблемами європеїзації української культури й виражали необхідність входження цієї літератури, мистецтва, культури загалом у європейський культурний простір. Віконська спробувала в ідейно-естетичній перспективі розглянути українську літературу як вираження особливих рис української етнопсихології.*

*Ключові слова: Дарія Віконська, українська література, етнопсихологія українців*

## **UKRAINIAN ETHNOPSCHOLOGY IN LITERARY CRITICISM RECEPTION OF DARIJA VIKONS'KA**

*Ihor Nabytovyč*

*Darija Vikons'ka was one of the brightest representatives of Ukrainian art and literary space of interwar of 20<sup>th</sup> century that consistently was engaged into work on the problems of Europeanization of Ukrainian culture and presented in general necessity of this literature, art and culture expression in European culture space. Darija Vikons'ka tried to research Ukrainian literature in ideological and aesthetic perspective as expression of peculiarities of ethnic psychology of Ukrainian people.*

*Key words: Darija Vikons'ka, Ukrainian literature, ethnic psychology of Ukrainian people.*

Український історик Іван Лисяк-Рудницький зауважував, що таке явище як “національний характер” належить до “суспільно-культурної, а не біологічної сфери. Національний характер тотожний із своєрідним способом життя, комплексом культурних вартостей, правилами поведінки та системою інституцій, які притаманні даному народові. Національний характер формується історично, й можна визначити ті фактори, що спричинилися до його постання” (Лисяк-Рудницький 1994, 1).

Водночас важливою й є заувага про те, що “національний характер, або культурний тип, не являє собою чогось абсолютного або унікального й оригінального, але радше індивідуальну комбінацію прикмет, які широко поширені у світі й спільні багатьом народам” (Лисяк-Рудницький 1994, 1).

Безпосередньо із проблемами вивчення “національного характеру” або етнопсихології тісно переплетена проблема менталітету, який лучить у собі переконання, світоглядні патерни, особливості світовідображення як етнічних груп (народів), так і окремих особистостей.

Якщо йдеться про співвідношення етнопсихології та менталітету, то, на моє переконання, етнопсихологія, яка, сформувавшись під впливом географічних та кліматичних факторів (підсоння) та накладання на них політичних і культурних чинників (становлення яких теж відбувається під впливом двох попередніх), є достатньо константною структурою, як існує у темпоральній перспективі “великого часу”. Менталітети – це структури більш динамічні, які формуються упродовж значно коротших відтинків часу під впливом тих же основних факторів, що й достатньо цілісна структура “національного характеру”. Можна б вжити метафоричного означення: менталітети – це окремі узори на цілісній канві етнопсихології етнічної групи (народу). Очевидним є й те, що під впливом історико-культурних, суспільно-політичних впливів у межах певного народу можуть проявлятися різні яскраво виражені регіональні, сказати б, фрактальні особливості ментальних та навіть елементів етнопсихологічних структур. Володимир Янів констатував: “...Нарід – це спільнота в часі та просторі. Важко припустити, щоб упродовж віків у народі не наступили певні внутрішні переміни, і щоб простір, на якому нарід живе, – із усіма географічними й кліматичними різницями – не зумовив психічних різниць” (Янів 1993, 3).

Виразним прикладом етноментальних регіональних різниць в українській народній творчості може бути образ *мавки*, який сформувався в міфо-ритуальних уявленнях на рівнинних територіях України й представлений у “Лісовій пісні” Лесі Українки та контрастний до нього образ *нявки* в гуцульській міфосвітоглядній традиції, задекларований у “Тінях забутих предків” Михайла Коцюбинського.

Художня література є безсумнівним проявом етнопсихології та водночас яскравим відображенням етноментальних рис соціуму у різні історичні періоди. Красне письменство, таким чином, може бути надзвичайно важливим джерелом дослідження менталітету й “національного характеру” людських спільнот, представлених у художніх творах.

Дарія Віконська (Іванна (Йоанна)-Кароліна (Ліна) Маєр-Федорович (за чоловіком – Малицька), 1890–1945 рр.) – напівукраїнка та напівавстрійка, внучка і донька письменників і відомих галицьких політиків Івана (Яна) Федоровича та Володислава Федоровича – одна із найцікавіших постатей української літератури міжвоєнного двадцятиліття ХХ століття у Галичині. Особливою цариною її зацікавлень була етнопсихологія, її вираження в художньому тексті, малярстві чи музиці.

Очевидно, що Дарія Віконська не створила цілісної системи етнопсихології українського народу. Однак у її студіях із літературознавства, мистецтва, філософії, культурології можна виокремити певну систему етнопсихологічних

патернів українців та контрастивне зіставлення “національного характеру” з етнопсихологічними характеристиками інших народів. Найповніше ідеї з етнопсихології українців вона виклала у збірці “За державну бронзу”, яка була задумана як перша частина у серії “За силу й перемогу” (1938). Збірка складається із низки есеїв, кожен із яких можна було б розглядати як окремих твір. Але, разом із тим, вони загалом творять цілісну концепцію найнагальнішого чину і дій у напрямку зміни цілої низки ментальних патернів українців та корекції базових етнопсихологічних рис, які мали б усунути ті недоліки в характері української нації, що призводили до втрат державності. Книжка “За силу й перемогу” – це своєрідний компендіум національно-історіософських есеїв, присвячених проблемам формування українського національного характеру і водночас животрепетним проблемам української та європейської літератури, мистецтва Модернізму, політології, етнопсихології.

Віконська висловлює думку про те, що зовнішній вплив на уже сформований, скристалізований характер окремої національної групи є константною величиною й є достатньо стійким до цих зовнішніх впливів: “...Зовнішні обставини національного життя можуть змінитися з дня на день, тоді як внутрішні прикмети, закладені в психіці даного народу, не зміняться ніколи” (Віконська 2015, 23). Той же І. Лисяк-Рудницький зауважував, що “після того, як національний характер встиг скристалізуватися, він звичайно виявляє чималу стабільність і уміння відкидати або асимілювати підірвні впливи” (Лисяк-Рудницький 1994, 1), а Володимир Янів теж переконаний, що у народів “поруч із змінами, які відбуваються упродовж століть, залишається й якась постійна «константа», причому в різних народів вона може бути різною. І при етнопсихологічних дослідженнях ми в рівній мірі можемо досліджувати етнопсихологію даного народу у конкретному часовому вирізку (у часі «ч»), що й дошукуватися певних констант упродовж цілої історії, щоб урешті накреслювати історичний «профіль» усіх перемін, як вони виникали” (Янів 1993, 4).

Одним із найважливіших географічних факторів, який вплинув на формування основних етнопсихологічних рис українців, переконує Дарія Віконська, був степ. Величезний відкритий простір відбився в українській психіці багатьма якісними нашаруваннями: волелюбністю, відчуттям рівноправності у взаєминах із іншими (коли спільно треба долати труднощі й небезпеки, а, одночасно, “безмежна рівнина степу сприяє поняттю *суспільної рівності*: без хлопа й пана, себто аморфної маси без національної еліти” (Віконська 2016, 128–129), погорду до накопичення статків (які будь коли може забрати стихія або ворог), фантазією (“дуже навіть подібною” до степу є “широка українська фантазія” (Віконська 2016, 109)) тощо.

Безмежний простір степу вплинув і на українську мрійливість, ігнорування потреби ставити зміст у конкретну, строго визначену форму: “Скільки світлих думок, привабливих уявних образів, високих намірів і палких бажань розпливається раніш чи пізніш без сліду (в українців – *І. Н.*) через брак гостро зарисованих обрисів! Гострі обриси – це демаркаційні лінії, що яскраво відділяють даний предмет від свого оточення [...]” (Віконська 2016, 110–111). Почуття тих меж, почуття кінцевого обмеження предметом, врешті –

почуття “форми” (форма полягає саме на обмеженні, бо “безмежність” є запереченням форми, поворотом до аморфного, до хаосу) з природи чуже українській психе. У ній донині панує фантазія, широка воля – *стен*. Саме тут місце, де первісна багата природа вимагає надбудови розуму та свідомої волі, щоб органічне перетворити в організоване (Віконська 2016, 111).

Своєрідне продовження цих ідей задекларує через кілька років після Віконської Панас Феденко, письменник та історик: степ, як “домінуючий чинник у нашій історії”, якщо був, то “в дуже малій мірі феноменом естетичним, але переважно тим елементом, що постійно держав українську людність у фізичній і психічній напруженості, протягом довгих віків” (Феденко 1941, 376, 377).

Володимир Янів розвиває ці ідеї, наголошуючи, що життя в межовій ситуації, “яку нам накидував степ, було чинником певної селекції, причому впродовж історії стиралися вольовість, а скріплювся пасивізм – із двох причин: насамперед, пасивна частина суспільності менше потерпіла, зберігши від нападів утечею, і вона передала свою пасивність – шляхом успадкування й виховання – нащадкам. Натомість, навпаки, активна, динамічна частина вигинула [...]” (Янів 1993, 55).

Віконська детально аналізує й психологічні основи комплексу неповноцінності, меншовартості, рабської психології. У цьому контексті важливим для неї є розгляд певних негативних рис українського менталітету, який витворився унаслідок багатолітнього поневолення й пропонує шляхи їх кореляції. Серед таких рис вибуялий індивідуалізм українців (одним із формантів якого для українців власне і був *стен*) – у значенні особистого егоїзму, та, як наслідок – невміння підкоритися загальним інтересам, стати елементом державотворення. Володимир Янів наголошує, що Дарія Віконська “виходить від негативних рис вдачі з бажанням, щоб ми їх позбулися”; вона “відзначає український вибуялий індивідуалізм і наш брак підпорядкування, брак вольовості, пов’язаний із пасивністю та лінивством, при надмірній чуттєвості [...]” (Янів 1993, 28). Такі негативи української вдачі, продовжує реферувати Віконську Янів, призводить до того, що українці, “до підвищення власної вартості не змагаємо шляхом впертого виявлення себе, але знижуванням вартості інших [...]” (Янів 1993, 29).

Віконська переконана, що в контексті цієї вибуялої фантазії та невміння підпорядковуватися лідеріві, українцям бракує того “справжнього шляхетного романтизму”, який “не є дитиною недисциплінованої, здебільша пасивної, обмеженої до безплідних або явно шкідливих «мрій» фантазії, а виявом наскрізь активного, тверезого, здисциплінованого, мужеського первня відважного конквістадорства, як бачимо його у вікінгів, норманців, у давніх колонізаторів – голляндців, португальців та в еспанців кастільської доби або у менш блискучій (бо вже профанованій головно меркантильними побудами) формі в англійців XVIII віку; конквістадорства [...]” (Віконська 2016, 110).

Володимир Янів зауважує, що Дарія Віконська “відзначає вибуялий індивідуалізм і наш брак підпорядкування, брак вольовості, пов’язаний із пасивністю та лінивством, при надмірній чуттєвості [...]”. Зрештою “вона натякає на нашу охоту допомогти іншим, але робить те під спеціальним кутом зору: культу слабих, зродженого з відчуття власної слабости” (Янів 1993, 28).

Тому, наголошує авторка, “вірно служити своєму панові рівняється в нашому традиційному, рабському понятті упідненню, не заслузі. Грільпарцерова драма «Ein treuer Diener seines Herrn» («Вірний слуга своєму панові») не могла зродитися в Україні. Поняття «добровільної служби» нам чуже. З того вийшло остаточно, що, як згадує В. Липинський, «для більшости українських провідників [...] монархія – це «лакейство», бо передбачає вірну службу одній особі, і це очевидно «упіднення», не зважаючи, що в даному випадку ця особа не є приватною особою, а репрезентативною для масштату Нації” (Віконська 2016, 144).

Цікавими є узагальнення Віконської про найважливіші ціхи характеру інших народів, серед яких їй довелося жити й виховуватися: “...Слухняність і працьовитість є стихійною рисою німців, тверезість та рішучість ознакою англійців, тонкість та ощадність ціхою французів” (Віконська 2016, 144).

При цьому вона приходить до висновку, що німці, наприклад, своїми етнопсихологічними патернами дуже близькі до українців, оскільки в цих обох народів зокрема дуже “розвинене глибоке відчуття природи («Naturgefühl»). Природа з її різноманітними явищами, від скромної польової квітки до величавого вибуху вулкану, відіграє велику роллю в душевних переживаннях німців. Цій близькості до природи завдячують вони і ми у великій мірі своє – в ґрунті ненарушене – фізичне та моральне здоров’я” (Віконська 2016, 123).

Ще Микола Костомаров у своїх “Двох руських народностях” (цю книжку можна вважати першопочатком досліджень української етнопсихології, зокрема й у порівнянні з етнопсихологією росіян) зазначав, що однією з головних особливостей “національного характеру” українців є *інтровертизм* (на відміну від росіян, які є яскравими *екстравертами*). Розглядаючи дискурсний простір сучасних їй уявлень про українську етнопсихологію, Дарія Віконська зауважує щодо української інтровертності як пасивної постави до світу, що “іноді така «втеча від активного життя» (у значенні національно-політичної, громадсько-суспільної і взагалі зверненої на практичні цілі діяльності) може видати визначні, *духово творчі одиниці*, наприклад, артистів різних галузей мистецтва або мислителів” (Віконська 2016, 217). Щодо мистецтва, яке є, на її переконання, “виявом національної душі” (Віконська 2015, 311), то “особливо українська вдача відзначається великою естетичною вразливістю. Про це свідчить висока якість нашого народного мистецтва, цього несфальшованого вияву народної стихії. Здібність артистичного сприймання довкільного світу дуже поширена між нами” (Віконська 2015, 306).

Загалом, пише дослідниця, українці вже можуть “виказатись низкою імен, які також у Західній Європі мають добру марку. Зате в ділянці стислої філософії вклад української духовости в європейську культуру мінімальний. Постає згодом і згодом певність, що одиниці із зосередженим у собі темпераментом, які відчують відразу до активного життя і наслідком цього не беруть в ньому участі, також мало здібні до влучної, моральної оцінки того життя, про яке з *власного досвіду* так мало знають. *Думати* ще не означає *правильно* думати, так само як *писати* ще не тотожне зі званням справжнього письменника. За цим промовляє незбитий факт, що нації, які державною могутністю вибилися вгору між народами Європи, видали з себе найкращих філософів” (Віконська 2016,

217–218). Цю особливість українського характеру щодо наук і мистецтв зауважив ще Володимир Антонович, порівнюючи етнопсихологічні риси українців, поляків та росіян: “Наука й література у всіх трьох народностей відрізняється й змістом, і заходами. Великоруси найбільше об’явилися прихильниками до натуральних і технічних наук [...]. Поляки в науці до недавнього часу вживали метод доктринерський, скрізь велике пристрастя до абстрактної філософії та історії, яка й займає три четвертини всієї польської науки та літератури. У русинів (українців. – *I. Н.*) велика хіть і пристрастя до наук гуманітарних – право, історія культури, література, політична економія й інші” (Антонович 1995, 100).

І в іншому місці Віконська робить важливий висновок про те, чому українська філософія, на відміну, наприклад від німецької, не спромоглася створити певну цілісну систему хоча б у епоху Бароко. Сковорода наприклад, на жаль, не сформулював цілісної системи своїх філософських поглядів, не структурував їх у певну ієрархічну стратифікацію (Яким Ярема констатував, що в українців “залежність думки від емоцій утримує її на ступені конкретизму, в межах конкретно-наочних уявлень. Унаслідок цього важко розвинулись строго-теоретичній філософії, яка вимагає чисто абстрактного, поняттєвого думання. Сухі абстракти не заспокоюють потреби емоційного зворушення, і через те їх заступають, як наприклад, у Сковороди, символами та образами, узятими з конкретно-річової дійсності. Філософія межує в даному випадку з поезією” (Ярема 2003, 85)). Якщо порівнювати українців із німцями, констатує Віконська, то “німецька вдача, подібно як слов’янська, має в собі велику дозу мрійливості з додатком знаної «безодні глибини». Оця специфічна німецька «глибина» родила єдині у світі, величаві музичні твори Баха, Бетговена, Вагнера. Родила німецьку філософію з Кантом, Гегелем, Ляйбніцом, Шопенгавером та Ніцше” (Віконська 2016, 124). Одночасно, додає В. Антонович, “українець має велику прихильність до аналізу й скептицизму. «Се діло треба розжувати». Обережність до всяких теорій та покладів а рїогї національна українсько-руська осібність, осібність русина-українця” (Антонович 1995, 101).

Серед позитивних та негативних прикмет українського національного характеру Дарія Віконська вирізняє вроджені та набуті. “До вроджених треба нам зачислити примітивну, неопановану, себто не перепущену крізь сито свідомості, емотивність; мрійливість, чуттєву розпливність; веселість, поетичну вдачу; добродушність; безпосередність; балакучість; легковірність; сварливість; лінивість; розперезаність; *анархічність* (чванькуватість та бута мешканця степу, «кожний собі пан», протидержавна нехіть підпорядковуватися, хіба – з усу)” (Віконська 2016, 122–123). До набутих – “познаки рабської психіки, що загніздилися у нашій вдачі наслідком довголітнього поневолення” (Віконська 2016, 123). Тому “з прикмет, які треба нам набути та виплекати в собі” наголошує авторка, слід назвати: суспільну солідарність, почуття обов’язку та особистої відповідальності, почуття міри; точність, витривалість; чемність, вміння дотримати слова, працьовитість. І, що найважливіше, як цілісність: національну гордість та безумовну відданість та вірність власному народові (Віконська 2016, 123).

Володимир Янів до певної міри підсумовує ідеї Дарії Віконської про те, що в українців “бажання *індивідуального* самовияву – це своєрідне надолуження (компенсат) за *збірну* вікову неволю. А що в нас неволя була станом перманентним, до того ж ця неволя часто в дуже дошкульний спосіб вривалася у свідомість, то і бажання компенсати було в нас дуже сильне [...]. Коли поневолення народу, з одного боку, впливало на скріплення прямування до підпорядкування, – і у висліді породжувало брак дисциплінованости” (Янів 1993, 29).

Дослідниця виокремлює народжене столітньою бездержавністю особливе ставлення українців до влади, яка “не є в нас чимось самозрозумілим та добродійним, а ненависним гнітом, насильством згори; чимось, до чого відрухово ставимось негативно, як до чужого нам та ворожого. «Воля» означає в нас виключно волю у значенні визволення «від чогось»; від чужого панування над нами; від всякого авторитету, якого неохоче слухаємо” (Віконська 2016, 145). При цьому вона демонструє це віршем Павла Тичини: “Палить універсали, топчєть декрети, / [...] / Проклинайте закони й канцелярський сказ – / Воля! – єдиний хай буде наказ”. Загалом же, Дарія Віконська “збирає наче у призмі всі основні хиби вдачі, що стали основою наших історичних лих” й доводить, “як дуже комплексною є вдача людини, і як то одна причина – в основі вікова неволя – може в різних напрямках формувати ментальність людини та спільноти” (Янів 1993, 31).

Попри столітнє нівелювання в українській культурі аристократизму (мистецького та духового), Віконська зауважує народження в українському письменстві ХХ віку проявів ментальності шляхетної й шляхетської (Віконська називає її “панською” – в позитивному значенні). Очевидно, що це є нічим іншим, як ще одним проявом українського Модернізму й виявом народження нової “аристократії духу”: “Де-не-де в літературі чи публіцистиці нашій стрічаємо сьогодні акорди нової, вже панської української ментальности. Є. Маланюк тут між поетами на першому місці своїм панським – ніби Зевс громами кидає – гнівом та суворістю. Але також в інших – О. Ольжича, Юрія Клєна, Богдана Кравців, Олєни Тєліги, С. Гординського, Юрія Косача і в деяких акордах Б.І. Антонича (Суворий вірш – «Стріла») та Ю. Дарагана («Ти – ти весь із бронзи, із металу») не брєнить уже плаксива нота української безрадности та смутку над самим собою, ані примітивний бунт раба, а виступає зрівноважена гордість свідомої власної гідности людини, члена нації з не гіршою від інших народів Європи історичною спадщиною, з раненою сучасністю та полум’яним завтра” (Віконська 2016, 210).

Дарія Віконська чи не першою в українському літературознавстві спробувала вирішити проблему національної ідентифікації автора та означити кореляційні особливості між національною самоідентифікацією та мовою, якою творить автор. Як видається ця проблема була важливою для неї не тільки в широкій національній перспективі (як доньки поневоленого народу), але й у особистій (її дід і батько писали свої твори польською мовою, але, одночасно, ідентифікували себе як українофіли). Запропонувавши нові методологічні підходи до дослідження творів Джеймса Джойса (“Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя”, 1934) та Оскара Вайлда (“Оскар Вайлд (Огляд літературної

творчості)”, 1923), вона одночасно означила й ще один важливий ракурс їхньої творчості. Дарія Віконська, намагаючись в ідейно-естетичній перспективі розглянути їх твори як вираження особливих рис ірландської етнопсихології, на багатьох прикладах продемонструвала, як літературний твір проявляє етнопсихологічний субстрат творчого світу цих письменників (детально про це: (Набитович 2015)). Віконська приходить до висновку, наприклад, що головний герой Джайсового “Улісса” – “це високоригінальний, наскрізь кельтський ум з питомою для ірландців поетичною вдачею і з виразним нахилом до метафізики” (Віконська 2015, 21). Аналізуючи одну із Вайлдових п’єс (“Саломея”) Віконська віднаходить латентні етнопсихологічні вияви творчості цього письменника: те, що твір написано французькою мовою “дуже характеристичне для її автора, у якого можна в його симпатії до всього французького та в майстернім опануванні сеї мови добачати кельтський вплив його походження (Вайлд зі сторони батька, як і матері, був ірландець чистої крові і славних традицій)” (Віконська 2015, 43–44). Характеризуючи Вайлдову комедію “Як важливо бути поважним”, для якої характерний “ширий, природний гумор, який плине враз із подіями, немов бистрий потік шумливої води”, “гумор тонкого інтелекту” (Віконська 2015, 36–37), вона зауважує етнопсихологічні риси, які різнять два народи: “В Англії, сій країні мряки і пуританізму, де, крім сухого англійського *humour*’у, якого ще не зрозумів досі ані один не-англієць, не здибається хіба ніколи того легкого, може, трохи іронічного, а все ж добродушного сміху, який є лише впливом високорозвиненої інтелектуальності, такої, яку знаходимо *par excellence* у французів” (Віконська 2015, 37). Розглядаючи творчість Волта Вітмена Дарія Віконська віднаходить подібні елементи етнопсихології українців та американців: “У творах Вітмена є багато моментів, які особливо промовляють до української вдачі. Сими точками зіткнення є передовсім його незвичайне розуміння природи й любов до неї” (Віконська 2015, 22).

Цікавими є спроби Дарії Віконської компаративістичних зіставлень літератури та інших видів мистецтв (зокрема й із перспективи етнопсихології), виявлення, наприклад, спільних та відмінних рис у творчості ірландця Джеймса Джайса та українця Олександра Архипенка: порівняння поезики Джайсової прози та Архипенкової скульптури (Набитович 2016).

Дарія Віконська у своїх літературознавчих, історіософських, культурологічних, мистецтвознавчих дослідженнях сформулювала достатньо цілісну концепцію “національного характеру” українців, розглянувши його як у позитивних ментальних проєкціях, так і тих, які потребують кореляції й виправлення, спробувала розглянути українську літературу як вираження особливих рис української етнопсихології. Вона ж однією з перших в українському літературознавстві поставила й розглянула проблему національної ідентифікації автора художнього твору.

Антонович, В. (1995). *Три національні типи народні* / Антонович В. *Моя сповідь. Вибрані історичні та публіцистичні твори*. Львів. Київ.

Віконська, Дарія. (2015). *Ars Longa. Літературознавство. Мистецтвознавство. Культурологія*. Піраміда. Львів.



Віконська, Дарія. (2013). *Джеймс Джойс: Тайна його мистецького обличчя; Жінка в чорному: Етюди, поезії в прозі, нариси, діалоги* / Упоряд., літ. редакція, передм. і прим. В. Габора. Піраміда. Львів.

Віконська, Дарія. (2016). *За силу й перемогу. Частина 1: За державну бронзу*. Піраміда. Львів.

Лисяк-Рудницький, І. (1994). *Історичні есе у 2-х томах*. Том 1. Основи. Київ.

Набитович, І. (2015). *Ірландська література в літературознавчій спадщині Дарії Віконської / Теорія літератури: концепції, інтерпретації*. Науковий збірник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Т. 2. Логос. Київ.

Набитович, І. (2016). *Інтердисциплінарні стратегії компаративістики Дарії Віконської (на прикладі творчості Джеймса Джойса й Олександра Архипенка) / Султанівські читання (ред. І. Козлик)*. Івано-Франківськ Число V.

Феденко, П. (1941). *Вплив історії на український народний характер* // Науковий збірник Українського Вільного Університету в Празі. Том 3. Український [Вільний] Університет. Прага.

Янів, В. (1993). *Нариси до історії української етнопсихології*. Український Вільний Університет. Мюнхен.

Ярема, Я. (2003) *Українська педагогічна думка в іменах. Випуск 1*. Львів.

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ ІДЕЇ ПАВЛА БОГАЦЬКОГО

*Ярослав Нагорний*  
(Україна)

*Стаття присвячена огляду літературознавчих ідей Павла Богацького. Доведено, що письменник мислив суголосно західній традиції з характерним їй антропоцентризмом. Його прогресивні літературознавчі дослідження проводились до відкриття раніше невідомих нових фактів, що відповідало провідним тенденціям гуманітаристики першої половини ХХ століття. Обшир актуальної проблематики досліджень письменника заґрунтовується на стівідносному їм аналітичному векторі, інспіраціях автора та способі їх наукового вираження.*

*Ключові слова: Павло Богацький, літературознавчі ідеї, Мала літературна енциклопедія, ідіостиль.*

## LITERARY CRITIC IDEAS OF PAVLO BOHATS'KYJ

*Jaroslav Nahornyj*

*The article deals with the review of literary studying ideas of Pavlo Bohats'kyj. It is proved that the writer was unanimous with the western traditions with their specific anthropocentrism. His progressive literary studying researches were held before the revelation of earlier unknown new facts, which met the leading tendencies of humanitaristics of the first half of the XX century. The breadth of the urgent topicality of the studies of the writer is based on correlative analytical vector, the author's inspirations and the way of their scientific expression.*

*Key Words: Pavlo Bohats'kyj, literary studying ideas, Small literary encyclopedia, idiostyle.*

Ім'я Павла Богацького в історії українського літературознавства займає чільне місце. На жаль, сьогодні воно маловідоме навіть фахівцям з історії української літератури. Його перу належать праці як про літературу попередніх періодів, так про сучасне йому українське письменство. Окрім того він виступав не лише як історик, а й теоретик української літератури, літературний критик, редактор і видавець. З огляду на обсяг доповіді зупинимося на його літературознавчих ідеях, які не втратили свого значення й сьогодні та мають слугувати формуванню національних основоположних підстав вітчизняної науки про літературу на сучасному етапі її становлення і розвитку.

Чільне місце в науковій спадщині П. Богацького посідає шевченкознавство. У 20–30-х рр. минулого століття він був одним з провідних вчених у цій галузі. Працюючи в Празі директором бібліотеки та завідувачем Кабінету шевченкознавства при соціологічному інституті, будучи членом НТШ, письменник продовжував творчу співпрацю з провідними шевченкознавцями І. Айзенштоком, Л. Білецьким, В. Дорошенком, П. Зайцевим та іншими, аби науково підійти до вивчення життя, творчості, багатогранної діяльності Т. Шевченка, його місця в світовому літературному процесі. Неослабну увагу науковці приділяли написанню ґрунтовних коментарів і розвідок до кожного Шевченкового твору. З приводу роботи над цим проектом у Празі була проведена розширена нарада літературознавців під керівництвом В. Садовського, в якій брали участь П. Богацький, Л. Білецький, В. Сапицький, Д. Дорошенко, О. Борков, С. Смаль-Стоцький, М. Славінський, С. Сірополко (Бердяев 1993, 261). За суму наукових ідей, активну дослідницьку працю, зокрема в ділянці шевченкознавства, П. Богацькому присуджено звання почесного професора.

Аналізуючи шевченкознавчі праці, переконуємося: в його особі Т. Шевченко “знайшов” активного дослідника, палкого пропагандиста й прихильника. В редакovanому ним журналі “Українська хата” 1911 р. він видрукував повідомлення про “Проект пам’ятника Т.Г. Шевченку в Києві”, а в 1917 р. у київському “Книгарі” з’явилась його стаття “Т.Г. Шевченко і княгиня В.М. Репніна”. У празький період – “Кобзар” Тараса Шевченка. Видання в Празі 1876 до 1926 (Богацький 2003, 8-14), “Нове про Шевченка (1924–1927)” (Львів, Літературно-науковий вісник, ч. 5, 6, 1927), “Нове про Шевченка: інформативний огляд за рр. 1927–1929” (1930), “Фальсифікатори Шевченка” (Львів, Вісник українознавства, ч. 3, 4, 1930; Львів, Сьогоднішнє й минуле, №3–4, 1939). За редакцією П. Богацького та В. Дорошенка надруковано “Поезії Т.Г. Шевченка” (Прага, 1941), а 1942 року – монографію “«Кобзар» Тараса Шевченка за сто років. 1840–1940” (Краків-Львів, Українська книга, т. 4), “Інтимні сторінки в житті Т.Г. Шевченка”. З цього поважного переліку переконуємось, що Т. Шевченко “супроводжував” Богацького-літературознавця майже все життя. Богацького супроводжувала і живила національна ідея Тараса Шевченка. Тож прозові твори П. Богацького, його літературознавчі дослідження спроектовувались на єдність нації, на свої традиції, своє становлення і розвиток, свою долю і призначення у світі, які у читачів виформовували національну

свідомість, мотивування волі до незалежності України, що є вельми злободенним для сучасного українського літературознавства.

Апологетична місія письменника спрямовувалась проти нової пролеткультивської літератури в советській Україні і, вважаємо, іноді виходила далеко за рамки науковості, набуваючи літературно-критичного характеру: “У українській літературі в масі запанував пан-футуризм, кубізм та їх різноманітності... Цебто, якісь молоді хлопчачки, які нахабно порушили всі канони, всі приписи, а з ними й «Кобзаря», котрі заварякали якоюсь своєю мовою, отим «заумним» язиком і не zostавили каменя на камені від того всього, що так старанно й любовно викохували попередні покоління” (Богацький 1923, 5–6). Для підсилення власної точки зору літературознавцьк апелює до цитати: “Я палю свій «Кобзарь», – верещить наш Семенко” (Богацький 1923, 11). П. Богацький мав рацію, відчуваючи віддалення радянських шевченкознавців від ідей класика, бо завданням більшовицьких ідеологів було витворити міф, здійснити “поворот” від академічного, почасти об’єктивістського, дослідження спадщини поета до партійного, марксистсько-ленінського. Ця методологія відображена в “Тезах до 120-річчя від дня народження Т.Г.Шевченка” відділу культури і пропаганди ленінізму ЦК КП(б)У 1934 р. У статтях Є. Шабліовського, В. Затонського, А. Хвилі (Олінтера), Ю. Йосипчука та ін. Тарас Шевченко, за аналогією з ученням В. Леніна про Некрасова, Добролюбова, Белінського, Чернишевського, був визначений як “селянський революційний демократ” (С. Кирилюк). Марксистсько-ленінську ідеологію в шевченкознавстві творили представники вульгарно-соціологічної науки. Так, А. Річицький назвав Шевченка “співцем передпролетаріату”, Б. Навроцький – “речником селянської газети України”, Є. Шабліовський – “співцем наймитсько-кріпацької голоти”. Є. Шабліовському належить стаття “Пролетарська революція і Шевченко” (1932), в якій канонізовано Кобзаря як революціонера-демократа, а в книжці “Шевченко і російська соціал-демократія” (1935) приписано залежність світогляду письменника від ідей російської соціал-демократії. Таку “вульгаризацію” П. Богацький розуміє як “потворно-спрощений виклад будь якої наукової теорії або думки; роблення її загально-присутньою; опошлювання, напр., в большевиків ідеї соціалізму, демократії і т. п.” (Богацький 2002, 45).

До емігрантів доходила советська шевченкіана. Недаремно ж Б. Кравців у журналі “Сучасність” виступив із оглядом “Остракізм у шевченкознавчій бібліографії” (Кравців 1964, 62–75), заявивши: “Як і в інших ділянках радянської науки, розвиток бібліографії в умовах «побудови комунізму» зумовлений і нормований партійними постановами, зокрема постановою ЦК ВКП(б) з 1940 року «Про літературну критику і бібліографію», в якій бібліографія визначена, як «серйозне знаряддя пропаганди і комуністичного виховання». Журнальна стаття Б. Кравців торкається аналітичного аспекту бібліографічних праць академічного шевченкознавства, яких в Радянському Союзі у 1939–1963 рр. вийшло всього п’ять книг. На думку автора, у такій мізерній кількості досліджень годі сподіватися на повноту. Зокрема, не згадано праць провідних еміграційних шевченкознавців С. Смал-Стоцького, Д. Антоновича, І. Брика, Любові Арасимович, Л. Білецького та ін. Автор статті слушно резюмує, що в цьому ряду “Богацький Павло, автор статей «Нове про

Шевченка» (ЛНВ, УІ, Л. 1927), «Фальсифікатори Шевченка» («Сьогодні і минуле», III-IV, Л. 1939) і багато інших – не згаданий ні в I, ні в II томі». Незважаючи на замовчування, П. Богацький і в далекій Австралії не полишає літературознавчої праці. Так, у дослідженні «Трагедія самотньої душі (Інтимна сторінка біографії Т. Г. Шевченка)», надрукованому 1950 р. в кількох числах сіднейської газети «Вільна думка» (№№ 17, 18, 19, 20, 21)», письменник звертає особливу увагу на роль жінок у житті й творчості поета. Він стверджує, що любов до України, її багатостраждального народу супроводжує усю творчість Кобзаря, а однією з центральних тем є трагічна доля жінки, сестри, матері у кріпосному суспільстві першої половини ХІХ століття.

Іншої думки свого часу дотримувався літературознавець І. Качуровський, лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка (2006). У статті «Поет самоти і безнадії» (Качуровський 1962, 39–42) він висловив скептичне ставлення до Шевченкових жіночих персонажів (версія статті І. Качуровського вперше опублікована 6 жовтня 1961 р. в польській газеті “Głos Polski” (Буенос-Айрес). Деякі його міркування і досі можуть бути дискусійними, наприклад: “Покритка оплакує майбутнє сина. Іноді весела жіночка, спроводивши з дому чоловіка, йде до шинка випити чарку. Такі персонажі жіночої лірики Шевченка” (Качуровський 1962, 41); або: “українці змалювали з Шевченка ікону, а вірші його зробили молитвою” (Качуровський 1962, 39); “І я розумію Хвильового, який обурювався, що «іконописний Тарас затримав розвиток нації» (Качуровський 1962, 40), Національна поезія відійшла на задній план, на вершинні позиції висунулась особиста лірика” (Качуровський 1962, 42).

Плюралістичні думки, інвективи І. Качуровського щодо оцінки творчої спадщини Кобзаря не пройшли повз увагу літературних критиків. Так, І. Костецький україномовний варіант статті І. Качуровського передрукував у редактованому ним журналі “Україна і світ” із застереженням: “Кожен великий національний поет саме тим і великий, що його всеосяжна особистість дає підставу трактувати її з різних, раз-у-раз взаємозаперечних поглядів. Погляд може бути помилковий, і заперечник має повне право виступити з протилежною концепцією. Але при тому неодмінна умова: дискусія повинна відбуватись у фаховій площині, а не аргументом «ослячого копита»”. Останнє словосполучення редакцією взято в лапки, оскільки запозичено з газети “Українське слово” (Буенос-Айрес), у якій 24 грудня 1961 р. висловлено неоднозначну оцінку публікації І. Качуровського. Висловлювання літературознавця про творчість Кобзаря, його “самоту і безнадію” нагадує ставлення старшої генерації галицьких письменників до Франкового “nie Kocham Rusi”.

Протилежне бачення душі поета, широту його зацікавлень, творчих пошуків запропонував П. Богацький у дослідженні “Трагедія самотньої душі (Інтимна сторінка біографії Т. Г. Шевченка)”. Дослідник апелює не до “самоти”, а до всеосяжної творчої особистості, інтелекту, смаків та уподобань Кобзаря, до його оточення, друзів, які, певна річ, впливали на формування світогляду, естетичних смаків поета. Випередивши час й опонуючи І. Качуровському, наводить слушну думку, що “образ жінки-кріпачки нерозривно поєднаний у Шевченка з образом власної матері, яку «ще молодою – у могилу нужда та праця положила», та

рідних сестер – Катерини, Ярини, Марії, які «у наймах виростили» та в яких «у наймах коси побіліли». Т. Шевченко був одним із перших, хто став на захист безправної жінки, про що переконують його твори «Катерина», «Сова», «Наймичка», «Відьма», «Слепая». Доля дівчат, які потерпали від нещасного кохання, болем відгукувалася в серці Кобзаря й знайшла відображення у віршах і баладах «Причинна», «Тополя», «Лілея», «Утоплена», «Русалка»... Образи жінок і дівчат у творчості поета не лише трагічні, їм притаманні найкращі риси людського характеру: чуйність, щирість, самопожертва, доброта. І заслуга Шевченка полягає в тому, що він художньо змоделивав образ жінки-матері, жінки-кріпачки із внутрішньої потреби виокремити засобами тропеїзації її чистоту почуттів, моральної краси й материнської величі. Жінка з дитиною на руках завжди була для Шевченка уособленням мадонни, світлим і щирим образом, символом чистоти й святості: «У наших раї на землі / Нічого кращого немає, / Як тая мати молодая / З своїм дитятчком малим» (Шевченко 2003, 193–195).

Міркування П. Богацького детермінуються логікою суджень, у результаті чого з'являються нові висновки, підсилені компаративним залученням образів світової класики: Беатріче – Данте Аліґ'єрі, Лаури – Петрарки, Мони-Лізи – Леонардо да Вінчі, Матильди Візендок – Ріхарда Вагнера, Жорж Санд – Шопена. І в біографії Гете, Шіллера, Бетховена, Пушкіна, резюмує дослідник, було чимало згадок про їх щасливі і нещасливі перипетії. «А без них чи мали б ми такі яскраві твори, як «Ромео і Джульєта» – Шекспіра; «Герман і Доротея» – Гете і сотки інших сильних, зворушуючих і чарівних витворів творчої фантазії, які є здобутком людського генія». П. Богацький логічно прокладає дослідницький «місток» до Шевченка, приступаючи до перегортання інтимних сторінок його біографії, «щоб зрозуміти оту незглибиму тугу його творчості, що впливала з його вічно самотнього серця, його осиротілої душі» (Богацький 2002, 150).

У літературознавчих працях П. Богацький аналізує поетичні твори О. Олеся, С. Черкасенка, Г. Чупринки, інших українських поетів, у яких добачив риси символізму. Авторіві важливо, що творчість символістів була школою мелодизму, бо художня практика для них – це «позбавлення слів їх смислу раціонального заради розкриття в них змислу надраціонального, безвідносного, позачасового», який втілювався передовсім в міфологічних, культурно-естетичних кодах і аж згодом передавав ідею світової гармонії, що виявляється у «музиці сфер». Богацький-літературознавець вказує: «інтерес до формальної сторони поетичної творчості, який зазначають різні школи і напрямки, шукаючи теоретичне обґрунтування своїх течій, і є тим цікавим і цінним наслідком, що зостанеться непорушним у поезії, як мистецтві, тобто в поетиці, й історичній, і теоретичній» (Богацький 2002, 84). Таку позицію підтвердив згодом й М. Ільницький, який також акцентує на музичності в поезії раннього українського символізму, що є суттєвим в реалізації завдань «чистої» поезії. Музичність, як стильова домінанта і як спосіб світосприйняття, яскраво виявилась у поезії Олександра Олеся, Грицька Чупринки, Миколи Філяньського, Василя Пачовського (Ільницький 1994, 25). Найповніше видання «Твори Г. Чупринки» вийшло у 1926 році в Празі за редакцією П. Богацького, який мав на оці, як і, утім, автор передмови В.

Дорошенко, двопланову оповідь: за структурою, за чуттєво-предметними образами маніфестується ідея, абстракція. Найважливіше, що ідейно-абстрактна композиція в Г. Чупринки перетворюється у рослинні, зоологічні, мариністичні символи, що становлять основу довкілля й одухотворяють природу України.

Відомо, що символізм виник у Франції наприкінці XIX ст. й був пов'язаний з ідеалістичною філософією І. Канта, А. Шопенгауера, Ф. Шеллінга, а також із галасливою тезою Ф. Ніцше про надлюдину: “Бог помер”. Ця теза перекреслювала ірраціональну концепцію в літературі, культурі, простеливши шлях раціональній парадигмі, неоромантичній традиції, новому віянню в мистецтві.

Основоположник французького символізму Жан Мореас віднаходив у тодішній поезії початок чогось небувалого, спрямованого в майбутнє: “Не занепаду, а оновлення, – стверджував він, – варто чекати від поезії символізму”. Її філософія вбачає у “всіх феномени нашого життя”, “відчутні відображення першо-Ідей”, її прийоми – “незвичні словотворення, періоди то незграбно-великовагові, то принадно гнучкі, багатозначні повтори, таємничі умовчання, несподівана недомовленість” (Свердлов 2013).

Символіст Ж. Мореас вважав, що “всі феномени нашого життя значимі для мистецтва символів не самі по собі, а лише як невловимі відображення первоідей, вказуючи на свою таємну спорідненість з ними” (Свердлов 2013). Звідси випливає нове завдання мистецтва, раніше покладене на науку та філософію, – наблизитися до суті “реального” (раціонального, підвладного розумові) за допомогою створення символічної картини світу, створити “ключі таємниць”, шифри, коди, які реципієнт мусить сам дешифрувати відповідно до сформованого світогляду. По суті, творилася нова література для обраних, інтелектуально оснащених читачів.

Виникнення українського модернізму П. Богацький співвідносить з російським та західноєвропейським мистецьким рухом. Аналізуючи творчість О. Блока, А. Белого, Т. Лоуренса, Е. Золя, філософа О. Шпенглера, зауважує, що в XIX столітті провідною ідеєю стала ідея громади, а на початку XX віку центральною ідеєю стало розуміння життя, в якому знайшли цінності психологічні, метафізичні та моральні. Такий стиль дослідник називає радикальним відхиленням від попереднього типу зміни культурної форми. Він подає власне тлумачення літературному стилю: “Модернізм поривав з народницькою концепцією української літератури, як «мужицької», поривав з чистим регіоналізмом народників во ім'я модернізації регіоналізму. Поезія модерністів була «інтимно-лірична, ефектна й барвіста»; їм була властива фразеологічна буйність, нестримність у вислові і користування образами, темами новими і свіжими. Одночасно вони вводили в українське письменство різні прийоми й форми європейського письменства” (Богацький 2002, 152). Іншими словами, у той час, коли естетично-мистецькі ідеї Ж. Мореаса стрімко поширювалися Європою, ідеї доцільності, конструкції в мистецтві, функціональності, творчої прагматики, безперечно, обговорювалась і реалізувалась у літературних осередках України, діаспорній літературно-мистецькій громаді. На відміну від західноєвропейських модерністів, П. Богацький, і як прозаїк, і як учений-літературознавець, демонструє

український тип мислення. Його прозові твори малої форми засвідчують тяжіння до модерної літературної школи, яка орієнтувалась передовсім на поглиблення психологізму в художньому відтворенні життя. Новели “Камелія”, “Рожеві квіти”, “Осінній етюд” виразно репрезентують письменника як представника українських модерних течій з імпресіоністичною, лірико-психологічно-реалістичною (неореалістичною) й неоромантичною стильовою перевагами. Автор вдається до поєднання реалістичної й неоромантичної концепцій у моделюванні дійсності, не лише обстоюючи повноту видимих докладних зовнішніх характеристик героїв, а й відображаючи складні внутрішні психологічні процеси. У своєрідних поліфонічних творах письменника поєдналися найрізноманітніші образи і персонажі, віддзеркалилися їх духовна суть та авторське ставлення до неї, виявилась майстерність словесного живопису і барвистість, контрастність пейзажів, тонкі психологічні спостереження й рельєфні просторові та часові параметри епохи.

В еміграційний період основоположними підставами досліджень П. Богацького є аналіз тогочасних новітніх мистецьких течій. Так, у зв'язку з мистецькою практикою різних європейських авангардистських угруповань він писав: “У спорідненні з формістами знаходяться так звані конструктивісти – течія в Польщі, представлена теоретиком Ігнацієм Віткевичем, але існує вона і в Росії, були спроби ввести її і на Україні. Митець перш за все – творець; він робітник, що бере обидвома сміливими руками неоформлену масу дикої матерії, з якої й мусить утворити певну форму. Але утворюючи певну форму, певний мистецький твір, він повинен пам'ятати, щоб там не було нічого нічого зайвого, що лише прикрашало б його. Тут повинна бути об'єднана краса і користь, краса і практичність; лише тоді цей твір буде дійсним твором мистецтва і придбанням культури наших днів. Бо новий дух – це дух «конструкції, праці, ясності, організації, економії сил та матеріалу, строго відповідного меті. І коли краса є чистою радістю, то конструктивна краса є нероздільно злита з практичністю” (Богацький 2002, 127). П. Богацький у порівняльному ключі підходить до сфери художнього слова: наскільки більшість польських конструктивістів своєю новою теорією силкувалися внести реформу переважно в сферу архітектурного мистецтва, російські – в техніку й малярство, настільки українські намагалися зреформувати сферу слова, літературу.

П. Богацький жив в епоху еволюції світової культури, яка була помножена на соціально-політичні катаклізми початку ХХ століття (революції в Росії, Німеччині, Угорщині), перша світова війна, розпад великих імперій і створення нових держав, і на цьому фоні знову ж активізувалися пошуки нових обрисів культурного будівництва, творення нової літератури. Самопізнання культури Ю. Хабермас називає “проектом модерну”, Е. Дюркгейм модерн співвідносить з аномією, себто безладдям, відхиленням від усталених норм. Але на те й розрахований новий стиль, щоб людина відчула різноманіття життя на відміну від забюрократизованого одноманітного світу. Ніби опонуючи французькому теоретику Е. Дюркгейму, П. Богацький в осердя своєї літературної творчості ставить такі ознаки і поняття, як ‘новий дух’, ‘краса’, ‘раціональність’, про що свідчать його публікації в редактованому

ним празькому журналі “Нова Україна”. Автор найповніше висвітлював українське мистецьке життя за кордоном, новітні європейські мистецькі тенденції. Вчений друкує оглядову працю “Сучасний стан світового мистецтва” про новаторські течії в тогочасному європейському мистецтві, де наче об’єднує різні європейські “ізви” (імпресіонізм, символізм, кубізм), проводячи паралелі між західноєвропейськими та східноєвропейськими, власне українськими, авангардними течіями. Автор зауважує, що модерністська література опікувалася культом суб’єктивного начала, складним внутрішнім психологічним переживанням, цікавилася глибинами людської психології, підсвідомості.

Після війни, опинившись у Міттенвальді, в таборах для переміщених осіб П. Богацький викладає українську літературу за гімназійним курсом. Для учнів бракувало підручників, посібників з історії та теорії української літератури. І він сідає за написання коротких нотаток, пояснень науково-популярного характеру. Згодом записів назбиралося на цілу книжку. Ознайомившись із фундаментальною працею П. Богацького, у передмові до книжки мистецтвознавець В. Січинський писав: “це оригінальна й дуже цінна літературна праця, що знайомить читача з усіма явищами й стилями в літературі і подає короткі, синтетичні відомості про українських письменників та світового письменства. «МЛЕ» особливо потрібна для українських шкіл та курсів на еміграції” (Богацький 2002, 3).

Над цією книжкою автор працював сумлінно, скрупульозно. Були об’єктивні перешкоди, бракувало першоджерел, необхідної літератури. Тому скрушно в передмові зазначав: “Треба б було перевести докладніші й ширші студії, та це в емігрантських умовах, напередодні переїзду в Австралію, без потрібних джерел, без бібліотек, була річ неможлива. Упорядник, звичайно, й сам бачить, що його спроба має, та й мусить мати, з огляду на згадані вище умови, багато хиб, пропусків і недотягнень, але він дає те, що міг дати в цих умовах... «Хоч щербатий ківш, та без його ще гірш...» (народня приповідка). Розуміється, така праця в нормальних умовах не робиться «на коліні», та й не робить її одна людина, але вимоги обставин були сильніші й довелося їм підкоритися, щоб допомогти українській молоді. І складач присвячує свою, хоча й ще недосконалу спробу, саме своїм любим учням, які піддали йому думку й додали охоти зробити те, що зроблено” (Богацький 2002, 38).

П. Богацький не поспішав із публікацією, а для того, щоб праця набула більш строгого наукового характеру обрав солідних літературних редакторів, обізнаних з історією та теорією вітчизняної і світової літератури, про що сам подячно пише: “При цій же нагоді щиро-щиро дякую Вп. Володимира В. Дорошенка та покійника доцента Євгена Ю. Пеленського, що совісно переглянули мою працю з олівцем в руках і по-братерськи піддержали мене в важку хвилину розмислів над долею моєї праці” (Богацький 2002, 5). Літературознавець С. Пеленський помер у вересні 1956 р. Звідси висновується, що над “Малою літературною енциклопедією” автор працював майже до кінця своїх днів (1962 р.), планував видрукувати її, але на перешкоді стали як матеріальні труднощі, так і фізичний стан. Тому справу докінчив його син Л. Богацький, видавши батькову працю 2002 р. в Сідней.



У передмові до сіднейського видання літературознавець Ф. Погребенник назвав працю П. Богацького універсальною. Говорячи про її історико-літературознавчі основоположні підстави, він зазначав: “Створена на чужині «Мала літературна енциклопедія», маючи прикмети універсального літературного характеру, водночас міцно стоїть на національному ґрунті, дає тлумачення термінів і явищ, що мають глибоке закорінення в рідному письменстві, ілюструє їх функціонування на українській літературній ниві, не обминаючи при цьому інтернаціонального, загальноєвропейського художнього контексту” (Богацький 2002, 7).

Справді, аналізований словник-довідник енциклопедичного характеру охоплює широке коло літературознавчих ознак і понять. Автор залучає глибокий контекст, занурюється у світ художнього слова, подає багатий ілюстративний матеріал. Власні висновки, формулювання ознак і понять, теоретичні положення підкріплює цитатами відомих філософів, зарубіжних літераторів, фрагментами творів українських письменників, на імена яких комуністичні ідеологи наклали табу.

Звертають на себе увагу теретичні пояснення літературних ознак, що не втратили своєї актуальності й нині. Скажімо, авантюрний роман автор трактує як одну з епічних форм, для якої “типим є згущення пригод героя і постійні його переходи від небезпек, що загрожують йому загибеллю, до спасіння. Зразком такого роману є «Рокамболь» Понсон дю Терайля, далі романи Дюма (батька), Густава Ємаре, Майн-Рида тощо. В українській літературі ця форма мало уживалась. Єдиним романом, що дійшов до нас від XVIII ст., є життєпис Іллі Турчиновського” (Богацький 2002, 8). Щодо визначення жанру останнього твору, то П. Богацький помилився, адже повністю текст автобіографічної повісті “Моє життя і страждання...” (не роману) не зберігся, а частина подробиць з його біографії побутувала лише в переказі. Не вказав П. Богацький, що авантюрний роман є різновидом пригодницького. І тут можна було б навести приклад роману “Двері в день” (1929) Гео Шкурупія чи творів “Кімната з одним входом” (1930), “Гало, гало, напад на банк” (1935) Г. Лужницького, змодельованих у сенсаційному ракурсі.

Викликає застереження й визначення автобіографії – літературного жанру, головним персонажем якого виступає сам автор. П. Богацький видозмінено окреслює поняття як “життєпис якоїсь особи, складений нею самою” і далі повторює, що в художній літературі “автобіографією називається твір, в якому письменник описує своє життя”. Ілюструючи власну думку, вказує на “Поученіє чадам” Володимира Мономаха, писане близько 1106 р., на автобіографію Т. Шевченка, оформлену П. Кулішем і видруковану в журналі “Народное чтение” (13.11.1860), на автобіографію І. Франка, написану ним 1910 р. німецькою мовою і подану М. Возняком у збірці «За сто літ». Автобіографічною є передмова І. Франка до польського видання оповідань – «Niесo sobie samum»; В. Антоновича під заголовком «Моя сповідь»; М. Драгоманова – «Австро-руські спомини»; М. Костомарова «Литературное наследие» (1890); з новітніх – автобіографія М. Рильського («Мандрівка в молодість»), додана до 1-го тому збірки його творів (Богацький 2002, 12).

Як бачимо, П. Богацький до автобіографії відносить поему М. Рильського «Мандрівка в молодість». Однак треба зазначити, що в цьому епічному полотні на автобіографізм зумовлений поєднанням двох образів – автора й ліричного героя. Образ останнього виразно постає в спогадах про минуле, а образ автора – в роздумах про сучасність, відтак важливою особливістю оповіді поеми є присутність автора у відтворених подіях, ліричного героя – в інтимній тональності, особливій емоційності оповіді.

Торкаючись імпресіонізму, як й інших термінів, П. Богацький зчаста наводить приклади з української літератури, заперечуючи думку М. Бердяєва: “національність постає таємничою, містичною, ірраціональною, як і всяке індивідуальне буття” (Бердяєв 1993, 148). З нашого погляду, суть цього заперечення полягає в тому, що філософ у визначенні ‘національність’, яка має різноманітне значення (юридично-правове, політичне, етнологічне, культурологічне, повсякденно-побутове), вкладає таємничість, езотеричність, тоді як П. Богацький національний характер, ментальність українців маніфестує зразками творчого процесу, підтверджуючи свої умовисновки низкою відомих імен-інтелектуалів – кращих представників нації. Скажімо, літературознавець зразковими вважає поезії М. Зерова, С. Гординського: “Прикладом імпресіоністської творчості є хоча би творчість М. Зерова, а особливо його поезія «Праосінь», де імпресіоністичну настроєність так майстерно сполучено з пластичністю” (Богацький 2002, 45). В інтерпретації П. Богацького історія української літератури – це “Наука, що подає перегляд літературних творів від найдавніших часів до сьогодні. Вона відкриває те, що хотів народ висловити своїми літературними творами, за якими зразками їх складено, як вплинули вони на дальший розвиток літературної творчості, значить на повстання нових творів. Історія літератури переглядає твори, збережені як в живому слові, так і записані на письмі” (Богацький 2002, 5). До перших істориків вітчизняної літератури відносить О. Бодяньського, П. Куліша, М. Костомарова, а також М. Дашкевича, О. Огоновського, Б. Лепкого, І. Франка, С. Єфремова, М. Возняка, М. Грушевського. З літературознавців 30-40-х років минулого століття називає Л. Білецького, О. Дорошкевича, В. Коряка, М. Зерова, Д. Чижевського, М. Гнатишака, свідомо оминувши відомих в Україні літературознавців О. Білецького, В. Перетца, С. Маслова, Є. Кирилюка, О. Грузинського, які, на його думку, були прислужниками окупаційної влади в Україні, упереджено, з імперських позицій ставились до академічного літературознавства.

На наш погляд, автор енциклопедії звужено тлумачить поняття “герменевтика”, що нині широко застосовується в українському літературознавстві. “Герменевтика, – трактує дослідник, – роз’яснювання текстів філософічних та релігійних, головню Біблії; також роз’яснювання всяких символів” (Богацький 2002, 57). За сучасними ж канонами герменевтика є напрямом наукової діяльності, методологія гуманітарного пізнання, адже вона пов’язана з дослідженням, поясненням й інтерпретацією не лише філологічних, а й філософських, історичних, релігійних текстів, а отже, є допоміжною дисципліною гуманітарних наук. Упродовж ХХ ст. герменевтика набула ширшого значення як метод, як теорія будь-якої інтерпретації.

Основоположник філософської герменевтики Ганс-Георг Гадамер визначив найголовніші концепції, які полягають в тому, що потрактування є принципово відкритим й ніколи не може бути завершеним; розуміння тексту є невіддільним від саморозуміння інтерпретатора (Гром'як 2007, 154). Тези і положення німецького філософа мали значний вплив на представників літературної герменевтики, яка застосувала філософію інтерпретації тлумачення художніх текстів (Link 1978, 10–15). На жаль, такого пояснення ми не прочитали в енциклопедії П. Богацького. Аналізуючи гадамерівську теорію, Піама Гайденко прийшла до висновку, що розуміння людського існування є онтологічним закорінням у його традиції (Гайденко 1978, 67).

Автор “МЛЕ” натомість розширює поняття філософського напрямку “екзистенціалізм”, що знайшов своє відображення в літературі й мистецтві, та характеризує його “крайнім суб’єктивізмом, розривом між людиною і природою, непевністю і песимізмом” (Богацький 2002, 75). На думку П. Богацького, екзистенціалізм поширився у французькій літературі на чолі з його основоположником і лідером Жан Полем Сартром як антинатуралістичний напрямок, що в центр уваги ставить лише людину, для якої зовнішній світ лишається “ворожим і чужим”. А почався цей філософський напрямок, резюмує П. Богацький, “ще в сорокових роках минулого століття наукою данця Кіркегарда. У 20-му столітті на науку Кіркегарда звернули увагу два німецькі філософи – Мартин Гайдеггер і професор Карл Ясперс, що став найвидатнішим сучасним німецьким вченим та представником німецького екзистенціалізму” (Богацький 2002, 78). Після Першої світової війни цю філософію перейняли у Франції: Альберт Камю і молодий тоді філософ Жан Поль Сартр, а головне – сартризм “має вже своїх учнів і між українськими мистцями” (Богацький 2002, 79). На жаль, саме цим реченням П. Богацький завершує свою думку. А міг би продовжити, згадавши членів МУРу, проілюструвати романами В. Домонтовича “Доктор Серафікус” (1947), “Без ґрунту” (1948), повістю Ю. Косача “Еней і життя інших” (1948), прозою І. Костецького, О. Смотрича, бо саме в творах цих еміграційних прозаїків яскраво виражений екзистенціал-код.

Настрої, викликані буттям людини знайшли своє втілення у теоретичних працях еміграційних письменників. Так, В. Домонтович є автором дослідження “Екзистенціалізм і ми”, Ю. Косач – “Театр екзистенціалізму”. На початку ХХ ст. до цієї проблематики зверталися О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Коцюбинський. Письменники на перший план висували трагізм та водночас абсурдність існування людини, її внутрішню та зовнішню самотність. Ідеї буття та викликані ним настрої прочитуються й у повісті “Під баштою зі слонової кости” П. Богацького, де переважає зневіра, самотність, відчуження, прагнення свободи та абсурдність людського існування.

Літературознавець досить “обтічно” і стисло потрактує діяльність літгрупи “Ланка”, яку “зачисляли також до неоклясиків... Згодом ця організація була переіменована у «Марс» – «Майстерня революційного слова» – це подібно до «Вапліте» – організація письменників тільки не пролетарських, а народовців, «попутників», революціонерів, з яких дехто і був розстріляний радянською владою (Г. Косинка, Б. Антоненко-Давидович)”

(Богацький 2002, 129). За того автор допустив деякі неточності, що потребують коригування. По-перше, “Ланка” – не організація, а літературна група, до якої входило невелике коло письменників. По-друге, Вільна академія пролетарських літераторів існувала в Харкові (1926–1928), вона виникла внаслідок розпаду спілки “Гарт”, у якій ще 1925 р. утворилася літстудія “Урбіно” (назва походить від італійського міста, де народився Рафаель), на чолі з М. Хвильовим. Вапліт’яні орієнтувалися на європейський рівень, але внаслідок ідеологічних нагінок та переслідувань 28 січня 1928 р. оголосили про саморозпуск.

П. Богацький непевно вказує, що “Ланку” відносили також до “неокласиків”. Ця літературна група, як і неокласики, відкидала політичне пристосування, не піддавалася тиску з боку більшовицьких ідеологів, не зважала на їхній повчальний тон, власне стояла на позиціях оновлення літературного процесу. Згодом усіх ланківців, крім М. Галич, було репресовано. По-третє, Б. Антоненко-Давидович не був розстріляний, а, повернувшись із багатолітнього ув’язнення, постійно перебував під наглядом спецслужб.

Письменниця Марія Галич у листі від 16 травня 1963 р. до літературознавця Василя Півторадні писала: “Виникла «Ланка» після розпаду «Аспису» – тоді організувалися «неокласики» і «Ланка» (в 1924 р.).

Декларації «Ланки» не пригадую чи була така, а «Марс» (майстерня революційного слова) опублікувала свою в журналі «Життя й революція» за той рік (перейменування «Ланки» на «Марс» відбулося 1926 р. – Я. Н.). «Ланці» закидали, що вона замкнена, і тоді вирішили поширитися, прийняти нових членів. «Марсом» названа з ініціативи Підмогильного. Самоліквідувався «Марс» тому, що не був затверджений як літературна організація” (ІР НБУВ. Спр.1007, 1).

Отже, за свідченням Марії Галич, “Марс” не був затверджений як літературна організація, тому логічно впливає висновок, що письменниками керували в “ручному режимі” наглядачі від більшовицької партії, а ця літературна група не вписувалася в марксистсько-ленінські постулати. В автобіографії Марія Галич зазначила, що 1924 р. “в Києві утворилися філії літературних організацій «Плугу» і «Гарту». Я вибрала «Гарт». Але там не було належного керівництва – зрідка дехто приїздив з Харкова – я вийшла з «Гарту». Вступила до «Ланки», що згодом звалася ще «Марс» (майстерня революційного слова) – була там до 1929 року, коли ця організація була ліквідована” (ІР НБУВ. Спр.1007, 3). Такі важливі історичні віхи в житті літературних об’єднань України, очевидно, не були відомі емігрантові-Богацькому, тому, укладаючи “МЛЕ”, він обмежився тими фактами, які були доступні. Його *капацитет* (за П. Богацьким – “повага в своєму фаху”), здатність інтелектуального резервуару пам’яті утримувати багато інформації, однак, явно потребували коригування з боку наукових редакторів Ю. Пеленського й В. Дорошенка. Але й вони, відірвані від України, не маючи під руками необхідних першоджерел, не виправили помилкових суджень, ілюстрацій свого колеги.

Упевненіше дослідник літератури почувається, коли пише про літературну організацію “Плуг”, об’єктивно підходить до пояснення історії її виникнення, називаючи “найстаршою”: “«Плуг» відзначався масовізмом та просвітянством. Мав сотки членів та десятки філій по Україні й робив велику конкуренцію в культурній роботі компартії. Помимо всіх своїх гріхів, мав і одну велику заслугу – спопуляризував українську літературу «по всіх градах і весях» України. В 1927 р. «Плуг» переорганізувався і скоротився і розбився. Частина членів пішла до інших літературних організацій, деякі секції його, як, напр., «Західна Україна»: Атаманюк, Гжицький, Загул, Козоріс та інші – усамостійнились. До «Вапліте», напр., перейшли Епик, Сенченко; до 20 % членів винищено. Масовізм «Плуга» спричинився до одної з славнозвісних в історії радянської літератури дискусії (1925). На 1 червня 1931 року по всіх тих змінах та дискусіях «Плуг» мав ще 60 периферійних гуртків та 750 членів” (Богацький 2002, 95). Як бачимо, у потлумаченні терміну поруч з науковим автор вживає і публіцистичний стиль викладу матеріалу. Як історик літератури, автор “МЛЕ”, посилаючись на брошуру С. Николишина “Націоналізм у літературі на Східніх Українських землях” (1947), не обходить увагою й “ворожі, глитайські твори”, що за них були виключені зі спілки Галина Орлівна, А. Нечай (трилогія “Калиновий міст”), Д. Гуменна, Г. Яковенко (“Боротьба триває” й “Три елементи”) і С. Божко (“В степах”). Серед першоджерел, крім праці С. Николишина, вказує статтю Сергія Ледяньського (Кокота) та свою публікацію у берлінській газеті “Український вісник” (1944) під криптонім Б. Із наукової точки зору, для дослідників літератури в “Малій літературній енциклопедії” автор називає призабуті імена А. Нечая та Г. Яковенка (1895–1940). Важливий факт: саме стаття плужанина Григорія Яковенка “Про критиків і критику в літературі”, оприлюднену в “Культурі і побуті” (1925, № 17) була спрямована проти М. Хвильового, який відповів памфлетом “Про сатану в бочці, або Про графоманів, спекулянтів та інших просвітян”, надрукувавши того ж року в збірці “Камо грядеши”.

Закликавши письменників орієнтуватися на психологічну Європу, М. Хвильовий своїми памфлетами заперечував себе, перекреслював своє більшовицьке минуле. Чи був героєм? Ні, бо не діяв. Закликав інших до будівництва в собі храму на ймення ‘національна ідея’, ‘національна література’, закликав інших тікати ‘Геть від Москви!’, а сам вів себе не до геройства, а до самогубства. У внутрішньому, повсякденному естві письменника панувала роздвоєність душі, як у “Двох Володьках” В. Сосюри. Ідеї, твердження Хвильового про нове мистецтво, яке повинне служити не “класові для класу”, а “клясові для людськості”, були правильними. Правильними, бо його ідеї випливали з гуманістичних цінностей, однак сам автор цих ідей не втілював конкретними справами, бо ніяк не міг виборсатися із сіті більшовицької імперії. Кардинальні зміни, визнавав Хвильовий, залежать не лише від характеру української літератури, а й “ідеологічно-класового змісту культурної революції, що починається на Україні”. Праці М. Хвильового “Думки проти течії”, “Апологети писаризму”, “Україна чи Малоросія?” на

сьогодні є історичними документами його епохи а, їх автор – шукачем істини “Камо грядеши”.

Маловідомі факти залишив П. Богацький і про літературні премії. Скажімо, про Нобелівську премію пише, що за кращий твір видають її “з фонду шведського інженера Альфреда Бернарда Нобеля (1833–1896), що поклав в основу капітал в 9 мільйонів, з якого щорічно видають по 140 тис. шведських крон (від 30 тис. дол. до 46.350 дол.), призначені відповідним журі лауреатам з різних ділянок праці, незалежно якої національності. Першу премію присуджено 1901 року” (Богацький 2002, 32). І таку премію одержали англієць Б. Шов, німець Т. Ман, італієць Л. Піранделло та інші, однак, риторично зазначає дослідник, українця між Нобелівськими лауреатами ще нема. Хоч минуло понад сто років, на жаль, серед українців такого номінанта досі немає. Зазначимо, що П. Богацький помилився щодо грошової винагороди, адже А. Нобель весь свій статок, а це близько 31,5 млн. шведських крон (а не 9 млн.) призначив на фінансування міжнародної премії. Згідно з його волею, річний прибуток від цієї спадщини має ділитися на 5 рівних частин між особами, які попереднього року найбільше прислужилися людству в різних галузях діяльності (Свердлов 2005, 7).

У цій же словниковій статті вказує, що номінант, який здобув перемогу “виростає в факт національного значення”, водночас акцентує на преміях “нашого літературного життя”. Свого часу заснували премії Товариство письменників і журналістів імені І.Франка й “Український католицький Союз”. Так, у 1937 р. Товариство визначило номінантів за найкращі твори. Першу премію (600 злотих польських) присуджено Ю. Косачеві за три збірки оповідань (“Чарівна Україна”, “Клубок Аріяди”, “Тринадцята чота”), другою премією (400 зл. пол.) нагороджено Ілька Борщака за книжку “Наполеон і Україна”; третю нагороду (300 зл. пол.) отримала Наталія Лівичка за збірку віршів “Сім літер”. Із “МЛЕ” дізнаємося, що “Український католицький союз” за кращі твори преміював письменників Наталену Королеву, Юрія Косача, Галину Журбу. Остання також удостоїлася літературної премії імені В.Стефаніка від канадського міста Торонто за твір “Револуція іде”.

У “МЛЕ” також йдеться про терміни, що досі обійдені увагою літературознавців. Зокрема автор науково обґрунтовує “козачкові строфи”, принаймні такий термін відсутній у сучасному “Літературознавчому словнику-довіднику”. Теоретично впливає, що означені строфи присутні лише в українській системі віршування. П. Богацький ілюструє чотиривіршові строфи за римами, які є паровані, дактилічні, перервані, перехресні та оповиті (кільце) прикладами з творів Т. Шевченка, Л. Глібова, Я. Щоголіва, С. Руданського, І. Франка. Так, дактилічну козачкову строфу ілюструє з Шевченкового вірша: “Ой, на горі ромён цвіте, // Долиною козак іде, // Та у журби питається, // Де та доля пишається...”.

Посилаючись на працю В. Сімовича “Віршування: додаток до «Граматики української мови», автор «МЛЕ» резюмує, що «бувають комбіновані козачкові вірші в п'ять, шість, а то й сім рядків” (Богацький 2002, 79). Отже, П. Богацький відкрив ще одну сторінку для майбутніх дослідників, теоретиків

української літератури стосовно структурування віршових розмірів, зокрема строф, як композиційного поєднання кількох віршових рядків, певним чином заримованих, що становлять відносну змістову, ритміко-синтаксичну цілість.

Літературознавчі ідеї письменника, проблематика, нерозривно пов'язані з викликами сучасності. Його дослідження еміграційного періоду працювали на розбудову вітчизняної культури, літературознавства. Письменник зробив вагомий внесок у створення бібліографічної україніки, завдання якої полягало в описі, систематизації, аналізові публікацій. Він звернувся до допоміжної ділянки літературознавства – бібліографії праць українських письменників, філософів – аби сприяти кращому використанню друкованої продукції з науковою, практичною і виховною метою. Задля цього вивчив чимало матеріалів, скрупульозно відстежував гіпотезу про можливе авторство праць відомих діаспорних письменників, які були приховані за криптонімами, псевдонімами. П. Богацький констатував наслідки таких досліджень, що лягли в основу укладання бібліографії та визначають характер ідіостилу письменника.

Теоретичні положення дослідника в літературознавстві базувалися на філософії, полярній марксистсько-ленінській, соцреалістичній. Поза межами України Павло Богацький своєю творчістю пропонував альтернативні дослідницькі підходи, на відміну від методів соціалістичного реалізму. Він мислив суголосно західній традиції з характерним їй антропоцентризмом. Його прогресивні літературознавчі дослідження проводились до відкриття раніше невідомих нових фактів, що відповідало провідним тенденціям гуманітаристики першої половини ХХ століття. Творчі напрацювання літературознавець узгоджував з українськими філологами задля того, аби активізувати зв'язки академічної науки з університетською та шкільною наукою про літературу. Бібліографічні праці, статті П. Богацького, оприлюднені за кордоном, збагачують сучасну українську літературу, підносять її престиж у світовому культурному просторі.

Бердяєв, М. (1993). *Національність і людство*. Сучасність. № 8–9. С. 148-156.

Богацький, П. (2002). *Мала літературна енциклопедія*. Ukrainian concise encyclopedia of literary terms. Сідней.

Богацький, П. (1923). *Сьогочасні літературні прямування / Павло Богацький*. Нова Україна. Прага.

Богацький, П. (2003). *Архіви / збір. Левко Богацький*. – Sydney.

Буряк, Ю. (2007). *Хроніка 2000: український культурологічний альманах*. Київ.

Гайденко, П. (1978). *Хайдеггер и современная философская герменевтика*. Москва.

Гром'як, Р. (2007). *Літературознавчий словник-довідник*. Київ.

Ільницький, М. (1994). *Література українського відродження. Напрями і течії в українській літературі 20-х – поч. 30-х рр. ХХ століття*. Львів.

*Інститут рукописів Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (далі – ІР НБУВ)*. – Ф.274. – Спр.1005. – Арк.1.

*ІР НБУВ*. – Ф.274. – Спр.1007. – Арк.3.

- Кравців, Б. (1964). *Остракізм у шевченкознавчій бібліографії*. Сучасність. № 3. С. 62–75.
- Качуровський, І. (1962). *Поет самоти і безнадії*. Україна і світ. № 24. С. 39–42.
- Свердлов, М. (2005). *Символізм: Бодлер і Верлен*. Література. №3. С.7.
- Шевченко Т. (2003) *Повне зібрання творів: у 12-ти тт.* / Тарас Шевченко. – Наукова думка. Київ. Т. 2. С. 193–195.
- Link, J. (1978). *Die Struktur des Symbols in der Sprache der Journalismus*. München.
- Potocki, R. (1998) *Ukraiński Instytut Naukowy w Warszawie*. Warszawskie Zeszyty Ukrainoznawcze. No 6–7. S. 257.

### **ХУДОЖНІЙ ЕКСПЕРИМЕНТ В ЛІТЕРАТУРІ: ДО ДЕФІНІЦІЇ ПОНЯТТЯ**

*Світлана Підпригора*  
(Україна)

*У статті подається генеза поняття ‘художній експеримент’, окреслюється специфіка побутування терміна в художньо-естетичній системі натуралізму. Увагу звернено на літературознавчі праці Е. Золя й І. Франка, в яких обґрунтовується доцільність використання експериментального методу в художній практиці. Акцентовано, що перегляд класичної традиції, присутній в ‘науковленому’ мистецькому експерименті, знайшов значно потужніший вияв у модерністичній парадигмі.*

*Ключові слова: художній експеримент, натуралізм, позитивізм, ‘науковлений’ художній експеримент, модернізм.*

### **ARTISTIC EXPERIMENT IN LITERATURE: TO THE DEFINITION OF CONCEPT**

*Svitlana Pidporyhora*

*The article deals with the genesis of the concept of ‘artistic experiment’ outlines the specifics of the term in the artistic and aesthetic system of Naturalism. Attention is drawn to E. Zola’s and I. Franko’s literary works, which justified the feasibility of using the experimental method in artistic practice. It is accented that the revision of the classical tradition in ‘scientific’ artistic experiment found a significantly stronger expression in modernist paradigm.*

*Key words: artistic experiment, naturalism, positivism, ‘scientific’ artistic experiment, Modernism.*

Одним із потужних рушіїв літературного процесу є взаємодія традицій і новаторства, що оновлює, змінює, розвиває мистецтво слова. Поступ художньої літератури, особливо від кінця XIX – до початку нашого XXI століття, невіддільний і від крайнього вияву новаторства – художнього експериментування, що програмово відмовляється від традиції, руйнує попередні



парадигми (хоч не раз ідеться і про відтворення “старого” в нових комбінаціях), орієнтується на свідоме створення кардинально нового, що має спричинити новий естетичний досвід реципієнта, від якого вимагається діяльне зусилля.

Поняття ‘експеримент’ безпосередньо пов’язане із прикладними науками та науковим пізнанням дійсності, що його зніціювала доба Просвітництва. Так, Ф. Бекон у трактаті “Новий органон” (1620), визначаючи зміст і сенс наукового методу пізнання, вирізняє в ньому значення експерименту. Якщо звернемося до сучасного розуміння наукового експерименту, то впадає в око, що досі не сформовано однозначної дефініції цього поняття. Наприклад, “один з основних методів наукового дослідження, в якому вивчення явищ відбувається за допомогою доцільно вибраних або штучно створених умов” (АТСУМ 2016), або ж “один із методів наукового пізнання, який спирається на спостереження і слугує для перевірки різноманітних гіпотез та обґрунтування теорії” (Современная философия: словарь и хрестоматия 1995, 91). Кожне з потрактувань стосується типу (реальний, мисленнєвий тощо) чи виду (фізичний, біологічний тощо) експерименту. Експеримент визнається чуттєво-предметною діяльністю, методом наукового дослідження, формою пізнання дійсності, низкою дій та стосунків. Його основне призначення – отримання нового знання про дійсність.

Проникнення ‘наукового експерименту’ до сфери мистецтва стало можливим завдяки активній взаємодії науки й мистецтва та філософії на межі ХІХ–ХХ століть, коли відбувається переосмислення класичної естетичної системи. До того ж природа і розуміння художнього експерименту в зазначений період змінюються, репрезентуючи форми натуралізму й модерністичного світовідчуття.

Термін ‘художній експеримент’ уходить до мистецької практики в кінці ХІХ століття, своєрідно ознаменовуючи завершення міметичного принципу творення. Е. Золя позиціонує ‘експеримент’ як ключове поняття натуралістичної концепції, прагнучи в епоху динамічного розвитку науки й техніки осучаснити літературу науковими методами, вивести на рівень істинного ‘чистого знання’, поставити художню літературу поряд із наукою. Осмислення специфіки художнього експерименту доби модернізму наявне в естетико-філософських дослідженнях Т. Адорно, В. Беняміна, Г.-Г. Гадамера, Х. Ортеги-і-Гасета, А. Бретона.

Е. Золя, розробляючи натуралістичну концепцію ‘експериментального роману’, ґрунтує свої погляди на філософських працях позитивістів О. Конта й І. Тена. Письменнику імпонувало перенесення наукових методів спостереження й досліду на мистецтво. Так, І. Тен підкреслював, що роман – “це певна сукупність спостережень та дослідів, і по суті кожна людина на базі своїх спостережень змога б написати кілька романів”, лише “потрібно невтомно споглядати дійсність, щоб якомога повніше її відтворювати” (Тен 1933, 14). Отож Е. Золя прагне поєднати мистецтво з наукою. “Можна говорити, що письменник у певний спосіб *онауковлює мистецтво*: усі наукові закони, принципи та методи він переносить у мистецьку сферу” (Бенюк 2004), творить ‘онауковлений’ мистецький експеримент.

Погляди Е. Золя на літературу і мистецтво викладені в його численних публікаціях (“Експериментальний роман”, “Натуралізм”, “Права романіста”,

“Натуралізм у театрі”, “Відчуття реального”, ін.), з-поміж яких найбільш цікавою щодо пояснення ‘художнього експерименту’ є стаття “Експериментальний роман”. Письменник, осмислюючи впровадження експериментального методу в художню літературу, постійно цитує працю “Вступ до вивчення експериментальної медицини” Клода Бернара, котрий довів, що медицина належить до науки, а не до мистецтва. Е. Золя в натуралістичній концепції підтримує засади світоглядного монізму й погоджується з тезою цього вченого, що “експериментальна наука не повинна займатися питанням – чому, вона лише пояснює яким чином, і тільки” (Золя 1966, 241).

Митець уважає за доцільне зіставляти медицину й літературу, специфіку роботи лікаря та романіста: “...щоб думка мала <...> науковий характер істини, – розмірковує він, – мені часто достатньо буде слово «лікар» замінити словом «романіст»” (Золя 1966, 240). Романіст також має експериментувати подібно до фізика, хіміка, фізіолога: “...ми повинні експериментувати над характерами, над пристрастями, над фактами особистого й соціального життя людини, так само як хімік чи фізик експериментують над неживими предметами, як фізіолог експериментує над живими істотами” (Золя 1966, 252). Створюючи експериментальний роман, письменник стає вченим, його спостереження є цінними для науки (психології, фізіології). “Якщо не брати до уваги форму, стиль, – виключно проголошує Е. Золя, – то автор експериментального роману – це вчений...” (Золя 1966, 277). Романіст, як і науковець, “повинен бути фотографом явищ; його спостереження повинні точно «відтворювати» натуру”, “він прислухається до природи і пише під її диктант” (Золя 1966, 243).

Людину Е. Золя сприймає в романі в контексті спадковості та середовища, які й зумовлюють її характер і поведінку: “Людина – це жива машина, яка діє під впливом спадковості та навколишнього середовища” (Золя 1966, 259). Людина стає об’єктом пізнавальної діяльності. Людське тіло нагадує механізм: розібратися в цьому механізмі, розкласти і знову зібрати всі коліщатка – ось що має зробити творець експериментального роману.

Ще однією особливістю експериментального роману та даниною науковому експерименту є настанова на доцільність зображувати всі сфери життя людини, не уникаючи неестетичних, брутальних картин, відштовхуючого та потворного. Літературець упевнений, що “ми ніколи не прийдемо до справді плідних і ясних узагальнень, поки самі не проведемо експериментів, не попрацюємо в лікарні <...> порпаючись у тканинах, що розкладаються, чи у тремтячих тканинах живих організмів” (Золя 1966, 259).

Експеримент для Е. Золя перш за все спрямований проти ‘ідеалістів’, які керуються під час написання творів уявою. Фантазія та уява не визначають специфіку творчості, письменник повинен викликати в читача відчуття реальності, звертаючись до фактичного матеріалу та приховуючи вимисел. Ідеалістичні твори, за переконанням Е. Золя, мають бути замінені романами, створеними на основі спостереження й експериментування. Саме експериментальні романи можуть відкрити істину.

Звичайно, такі думки й заклики епатували тогочасне суспільство, були направлені на зміну культурної парадигми, що потребувала кардинального перегляду відповідно до вимог технологізованої доби. Зорієнтованість

літературознавця на позитивізм, світоглядний монізм, феноменологію свідчить про його критичне ставлення до попередньої естетичної традиції, багато в чому зумовленої аристотелівською та платонівською концепціями мистецтва. Наближення літератури до науки, обстоювання тези про ‘істинну правду’ в художнього творі, до якої має прагнути письменник, суперечить думці Платона, що мистецтво перебуває на великій (потрійній) відстані від істини, є наслідуванням наслідування і не може відображати істинну реальність.

Міметичний принцип, покладений в основу реалістичної традиції, також набуває певних модифікацій в натуралізмі. Естетична концепція мімезису, за Аристотелем, включає в себе адекватне відображення дійсності, діяльність творчої уяви, ідеалізацію дійсності (Бичков 2009, 258). Головне завдання мімезису в мистецтві – набуття знань та отримання задоволення від твору, споглядання й упізнання предмету. Прирівнюючи письменника до фотографа, вченого, Е. Золя відсуває на останній план уяву, фантазію, заперечує ідеалізацію, переосмислює також категорії прекрасного і потворного.

За позірної подібності натуралізму до реалізму, натуралізм усе ж вирізняється прагненням подати реалістичну правду в літературі без завуальованості та прикрашання непривабливих сторін дійсності, спробою перейти межі дозволеного (естетикою) в літературі через використання наукового методу пізнання – експерименту.

Зважмо, що експериментальна сутність натуралізму дещо суголосна модерністичним тенденціям, а саме переформатуванням міметично-реалістичної традиції, епатажністю, машинеризацією образу людини. Однак, відступаючи від традиції, прихильники експериментального методу й модерністи обирають різні шляхи. “У модернізмі традицію, – зазначає О. Бенюк, – як визнану класику, канонічність, усталеність, руйнують задля нового, неупередженого погляду на звичні речі, задля багатогранного та різнобічного сприйняття. А в натуралізмі критерієм руйнації чи збереження класичного вважають його відповідність множині емпіричних фактів, які визнано істинними” (Бенюк 2004). Модернізм, відстоюючи розмаїтість світу, пішов далі в запереченні традиції, надаючи першочергову роль уяві та фантазії, експериментуючи з формозмістовими елементами твору, складниками творчого процесу задля створення кардинально нового.

В Україні найавторитетнішим послідовником І. Тена був Іван Франко, який “становлення нової парадигми розвитку української літератури пов’язував з перспективою розгортання ‘новішого’ реалізму літературного, що його на цьому етапі потрактує як своєрідний різновид європейського натуралізму – синтез аналітичного ‘наукового’ методу та ‘поступової’ (прогресивної) ‘наукової’ тенденції” (Гундорова 2006, 36). І. Франко, як і Е. Золя, впроваджував в український літературний процес натуралізм цілісно – на рівні літературознавчо-теоретичного осмислення й водночас на рівні поезики натуралізму в художніх творах.

У своїй програмовій праці “Література, її завдання і найважливіші ціхи” (1878) І. Франко обґрунтовує теорію ‘наукового реалізму’, фактично кладучи в її основу ідеї Е. Золя й ‘ультрареалізм’ російської народницької белетристики (Г. Успенський, Н. Помяловський, Ф. Решетніков). Письменник вимагав від

літератури не лише реалістичності, а також аналізу фактів, з'ясування їх причин та наслідків. “Така робота, – зазначав він, – <...> втягує в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки” (Франко 2016).

Експериментальна сутність Франкового наукового реалізму виявляється і в безапеляційній відмові від законів естетики. Для нього вічні закони естетики – “це старе сміття, котре супокійно догниває на смітнику історії і котре перегризають тільки деякі платні осли-літерати”, “у нас єдиний кодекс естетичний – життя” (Франко 2016).

І. Франко також літературу прирівнює до науки, обстоюючи наукові принципи її творення: “Література, так як і наука сьогочасна, повинна бути робітницею на полі людського поступу <...>. Вона громадить і описує факти щоденного життя, вважаючи тільки на правду, не на естетичні правила, а зарозом аналізує їх і робить з них виводи” (Франко 2016).

Однак у 1890-ті роки І. Франко в літературознавчих працях демонструє толерантніше ставлення до естетичних вартостей. У дослідженні “З останніх десятиліть XIX в.” він робить спробу окреслити засади нової художньої платформи, менше наголошуючи на обов'язковій правдивій реалістичності творів, та розглядаючи твори молодих письменників, які демонстрували перехід до модерністичного світовідчуття, головну увагу звертаючи на художнє осмислення внутрішніх переживань людини (О. Кобилянська, В. Стефаник, М. Яцків, М. Черемшина). На відмінну від думок, висловлених у статті “Література, її завдання і найважливіші ціхи”, І. Франко відстоює нешаблонність літератури, безконеchnу різноманітність явищ і течій. “Нова белетристика – нова філігранно робота; її змагання – наблизитися скільки можна до музики” (Франко 2008, 394), – висловлює він своє теоретичне бачення.

У статті 1889 року “Із секретів поетичної творчості” український письменник-мислитель уже зовсім відмежовується від ‘реальної критики’, вважаючи неприпустимим “цілковите знехтування штуки”, тобто, як ми розуміємо, повну відмову від естетичних принципів. Психологічний аналіз, акцентування на ролі підсвідомих процесів, увага до форми різнять погляди молодого та зрілого Франка-літературознавця.

У праці “Старе й нове в сучасній українській літературі” (1904) він також критично переглядає свої колишні наукові підходи, розмежовуючи літературу й науку: “...оте вічне говоріння про аналіз життя, характерів, душ чи навіть економічних відносин, що буцімто має бути метою, навіть найвищою метою поетів-белетристів. Пора б, нарешті, дати спокій з тим надуживанням наукового терміна там, де йому зовсім не місце. Аналізує зн(ачить) розкладає явище на простіші елементи хімік, психолог, статистик, економіст, але не поет. Навпаки, поетова задача зовсім противна аналізу: з розрізнених явищ, які підпадають під наші змисли, сотворити цілісність, проійняту одним духом, оживлену новою ідеєю, сотворити новий, безсмертний животвір” (Антологія... 2016, 112).

Отже, на творчу манеру й літературознавчі погляди І. Франка впродовж тривалого часу впливала позитивістська філософія і поетика натуралізму, яка все ж не стала визначальною для його творчості. Тяжіння митця до універсалізму, синтезу елементів різних художніх систем резонувало з високою ‘валентністю’ натуралізму (Венгринович 2015, 53).

Як бачимо, поняття ‘художній експеримент’ увійшло в літературознавчій обіг у кінці XIX століття, коли спостерігається активна взаємодія науки і мистецтва. Е. Золя, переглядаючи ключові засади міметично-реалістичної літературної традиції, вбачає поступ літератури в наближенні до науки, продукує ‘онауковлений’ мистецький експеримент у художній системі натуралізму. І. Франко, беручи за основу натуралістичну концепцію Е. Золя, висуває теорію ‘наукового реалізму’, що також базується на науковому підході до написання художніх творів. Відмова від традиції та авторитетів, прагнення до нового, на чому ґрунтується натуралістичний експериментальний роман, у подальшому знайшли потужний вияв у модернізмі. Але модерністичний експеримент вже не ставить за мету довести істинність зображеного, а стає самодостатнім явищем, що спостеріг, зокрема, Г.-Г. Гадамер: “Він сам є свій результат” (Гадамер 2011, 17).

*Антологія української літературно-критичної думки першої половини XX століття* (2016). Смолоскип. Київ.

АТСУМ (2016). *Академічний тлумачний словник української мови* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://sum.in.ua/s/eksperiment>

Бенюк, О. (2004). *Поняття “експеримент” в логіці мистецьких подій кінця XIX – першої третини XX століття*. Київ.

Бичков, В. (2009). *Эстетика*. КНОРУС. Москва.

Венгринович, Н. (2015). *Феномен натуралізму Івана Франка й американська проза кінця XIX – початку XX століття*. Івано-Франківськ.

Гадамер, Г.-Г. (2001). *Герменевтика і поетика: вибрані твори*. Юніверс. Київ.

Гундорова, Т. (2006). *Франко не Каменяр. Франко і Каменяр*. Критика. Київ.

Золя, Є. (1966). *Експериментальний роман. Собр. починений: В 26 т. Т. 24. С. 239–280*. Худ. лит. Москва.

*Современная философия: словарь и хрестоматия* (1995). Феникс. Ростов-на-Дону.

Тэн, И. (1933). *Философия искусства*. Москва.

Франко, І. (2008). *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З останніх десятиліть XIX в. Відродження*. Дрогобич.

Франко, І. (2015). *Література, її завдання і найважливіші ціхи* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.i-franko.name/uk/LitCriticism/1878/LiteraturaJijiZavdannja.html>

**ПАВЛО БОГАЦЬКИЙ – МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ:  
ДІАЛОГ АВТОРІВ І ТЕКСТІВ**

*Vira Prosalova*  
(Україна)

*У статті на прикладі двох творів – “Камелії” Павла Богацького та “Арабесок” Миколи Хвильового – виявлено актуалізацію авторами назви східного орнаменту на позначення жанрової своєрідності текстів, акцентовано імпресіоністичну складову художнього мислення прозаїків. З’ясовано, що діалогічна природа зазначених текстів реалізувалася шляхом засвоєння авторами здобутків західноєвропейської культури, виявлення реакції головних героїв на твори попередників.*

*Ключові слова: автор, художній текст, діалог, імпресіонізм, експресіонізм, синестезія.*

**PAVLO BOHATS'KYI – MYKOLA CHVYL'OVYJ:  
THE DIALOGUE OF AUTHORS AND TEXTS**

*Vira Prosalova*

*The article reveals on the example of two works – “Camellia” by Pavlo Bohats'kyj and “Arabesque” by Mykola Chvyl'ovyj – the updating by the authors of the name of the oriental ornament to denote the genre originality of the texts, the impressionistic component of artistic thinking of both writers is emphasised. The dialogical nature of these texts is realised by authors’ mastering achievements of Western culture, identifying reactions of the main characters on the works of predecessors.*

*Keywords: author, artistic text, dialogue, impressionism, expressionism, synesthesia.*

Це зустріч двох текстів –  
готового і створюваного <...>,  
зустріч двох суб’єктів, двох авторів.  
*М. Бахтін*

Художній текст діалогічний за своєю природою. Як посередник між попередніми й наступними текстами, він реагує на них, відповідає на інші, розвиває чи, навпаки, заперечує вже висловлене тощо. Михайло Бахтін характеризував текст як “слово про слова”, “думки про думки”, висловлювання про інші висловлювання, наголошував на його ‘включеності’ в безперервний процес комунікації (Бахтін 1986).

Як носій смислу, текст розрахований на реципієнта, потребує, власне кажучи, адресата, який уже у процесі сприймання створює свій варіант тексту, що залежить від усвідомлення реципієнтом імпліцитного смислу висловлювання, співвіднесення його з корпусом інших текстів та з позатекстовою реальністю. Текст, сприйнятий реципієнтом, уходить в інші тексти, а ті – знову в нові. Йдеться при цьому не про фрагменти попереднього тексту в новоствореному, а

про його відгомони, ‘сліди’, що можуть виявлятися як експліцитно, так і приховано, імпліцитно.

*Мета цієї статті* – виявити діалогічну природу художнього мислення українських прозаїків першої третини ХХ століття: представника “Української хати” Павла Богацького та молодшого від нього на десять років Миколи Хвильового; простежити, як жанрове визначення ‘арабеска’ позначається на поетиці текстів. Досягнення цієї мети ускладнюється тим, що до сьогодні творчий доробок П. Богацького лишається недоступним і читачам, і літературознавцям.

Натомість творчий спадок М. Хвильового перебуває в епіцентрі дослідницької уваги. У цьому переконують праці Віри Агеевої, Юрія Безхутрого, Миколи Жулинського, Лідії Кавун, Ірини Констанкевич, Раїси Мовчан, Соломії Павличко, Ярослава Поліщука, Марти Руденко, Любомира Сеника, Олега Солов’я, Галини Хоменко, Юрія Шереха та багатьох інших учених. Юрій Безхутрий уважає “Арабески” М. Хвильового “складним поєднанням різних за своєю виражально-зображальною силою елементів, своєрідним орнаментально-семантичним плетивом” (Безхутрий 2003, 403), відзначає вияв у творі різних родових ознак: лірики та епосу. На думку Юрія Шереха, письменник “заплітав слова в арабески й візерунки, розгортав їх у жалібні процесії і шикував у танечні групи” (Шерех 1998, 58), тобто прикрашав твори. Раїса Мовчан відзначає прагнення автора “у своїх творах максимально розкритися самому, дати волю своїм відчуттям і почуттям” (Мовчан 2008, 190).

*Завдання цієї статті* – з’ясувати, як у творах прозаїків реалізувався діалог із традицією, а також визначити, на яких рівнях художнього тексту виявився діалогізм їхнього художнього мислення. При цьому звернемо увагу на підстави для виникнення діалогу. Мовиться про болісне усвідомлення авторами наслідків закритості української культури, розуміння нагальної потреби розблокувати її для західноєвропейських віянь, модернізувати, про необхідність збагачувати зображально-виражальні можливості художнього слова. І М. Хвильовий, і П. Богацький рішуче не приймали просвітянського реалізму, орієнтувалися на Європу, шукали шляхів оновлення літератури.

Для виявлення ознак діалогу слід брати до уваги весь корпус текстів, однак у межах однієї статті обмежимося лише спостереженнями над двома етюдами – “Камелією” П. Богацького й “Арабесками” М. Хвильового, що були названі авторами ‘арабесками’. Ці етюди були не фактографічними авторськими життєписами, а насамперед художніми творами, написаними на основі життєвих вражень, збагачених асоціаціями. Це твори глибоко особистісні, психологічні, позначені довірливими інтонаціями. Їхні герої – романтики, естети, наділені своєрідним сприйняттям світу, “закохані у звуки, фарби й запах слова” (Хвильовий 1990, 301) митці, які прагнуть реалізувати свої творчі задуми, спрагло шукають натхнення, особливо в коханні.

Ще у працях митців Рафаелевого кола арабеска пов’язувала матеріальний та ідеальний світи, різні реалістичні й умоглядні фрагменти. Це жанроозначення диктувало спосіб художнього втілення авторського задуму, гетерогенність компонентів художнього тексту, орнаментальність, а також напрямок письменницьких пошуків: у глибини людської душі, потаємні та незагадані,

недоступні зовнішньому спогляданню. Жанр арабески дозволяв поєднати непослужане, повторювати і варіювати, як в орнаменті, мотиви, вільно співіснувати в художньому цілому різними компонентами і ознаками. Важливою прикметою середньовічного орнаменту було включення до нього окремих арабських слів, отож арабеска відзначалася поєднанням зорових і словесних образів. Й. В. Гете підмітив у ній “економію мистецтва” (стаття “Про арабески”), особливу внутрішню організацію. Як принцип вільної орнаментальної композиції, вона приваблювала Едгара По (“Гротески й арабески”), Карла Лебрехта Іммермана (“Мюнхаузен. Історія в арабесках”). Зокрема, Едгар По розглядав арабеску як наслідок творчої роботи уяви, адже подібних візерунків у природі немає.

На початку ХХ ст. одними з перших за модернізаційний проект української культури взялися “хатяни”, особливо активно з-поміж них – Микита Шаповал (Сріблянський) та Павло Богацький. “Всупереч назві, «Хату» цікавило місто, – підкреслює Соломія Павличко. – Її настанови були принципово антинародницькими” (Павличко 1999, 129). “Хатяни” проголосили індивідуалізм, культ краси і чуття. Ірина Констанкевич помітила, що ранній український модернізм, зокрема представників “Української хати”, Микола Хвильовий вважав “недокрівним” (Констанкевич 2014, 156), маючи на увазі непочутість культури, відсутність відгуку на неї. Отож, проблема діалогічності, що передбачає не лише висловлювання, а й реакцію на нього, хвилювала митців початку минулого століття.

Творче становлення Павла Богацького відбулося дещо раніше, ніж сина “м’ятежної доби” Миколи Хвильового, – напередодні Першої світової війни, в умовах гострої естетичної боротьби “хатян” і “радян”, що відбирала чимало сил та енергії. Роботу над своєю першою збіркою – “Камелії” (1918–1919) – письменникові довелося завершувати вже в Лук’янівській в’язниці, куди він, заарештований німецькою владою, потрапив наприкінці квітня 1918 року. Твори цієї ранньої збірки П. Богацький назвав “психологічними арабесками”, підкреслюючи, що предметом зображення в них стала людська душа. У підзаголовку слово ‘арабески’ вжито в множині, очевидно, тому, що письменник не обмежувався творенням якогось одного орнаменту, а нанизував їх, варіюючи уявні й реальні картини, емоційно-суб’єктивні та об’єктивно-раціоналістичні.

М. Шаповал (Сріблянський) відзначив у П. Богацького прагнення “писати об’єктивно навіть свій суб’єктивний світ” (Сріблянський 1918–1919, 7). Сучасний дослідник Ярослав Нагорний (Нагорний 2015, 33) вважає новелу “Камелія” в довоєнному доробку письменника знаковою, адже в ній спостерігається відхід від народницьких стереотипів, пошуки нових засобів художнього вираження. Назва твору глибоко символічна: дівчина і кохання асоціювалися з вишуканою ніжною квіткою камелії, що приваблює дивовижною красою, проте не гріє серце закоханого, адже не має запаху. Назвою твору акцентувалася краса життя, кохання, квітів, письменницька орієнтація на естетизм, засвоєння творчого досвіду західноєвропейських літераторів. Павло Богацький, мабуть, знав історію написання роману Олександра Дюма (сина) “Дама з камеліями”, що мав значний резонанс у читачів, адже героїня етюд



“Камелія”, як і Маргарита Готье О. Дюма, також прикрашається білими камеліями, котрі набувають у творі символічного значення.

Жанрове визначення ‘арабеска’ скеровує до цілої низки творів-попередників, з-поміж яких слід згадати “Арабески” М. Гоголя, що склалися з наукових, науково-популярних статей і таких художніх творів, як “Невський проспект”, “Портрет”, “Записки божевільного”. Сам автор назвав цей збірник “усякою всячиною”, адже поєднав наукове і художнє сприйняття світу, тобто досить різні, як в орнаменті, елементи, що утворили складне ціле, зумовлене єдиним сприйняттям світу письменником і вченим водночас.

Назва середньовічного орнаменту на позначення арабських мотивів та химерно поєднаних у новій структурній цілісності елементів давно використовувалася в живописі, архітектурі, прикладному мистецтві, музиці (Роберт Шуман, Анатолій Лядов, Клод Дебюссі, Федерік Шопен, Ференц Ліст, Нільс Гаде, Микола Метнер, Олександр Скрябін, Ермано Вольф-Феррарі) і стала символом вільного саморозгортання творчої уяви.

Назвою складного орнаменту, утвореного геометричними і стилізованими рослинними елементами, М. Хвильовий акцентував неповторне поєднання у творах різних сюжетних перипетій, художнього слова і розмаїтості барв, музики звуків. Його “Арабески” актуалізували збірку повістей та оповідань 1864 року чеського письменника Яна Неруди, однойменний збірник статей (1911) російського символіста Андрія Белого, “Вечірні арабески” (1923) Степана Васильченка. І хоч однойменний етюд М. Хвильового вчені пов’язують насамперед зі збіркою М. Гоголя, проте його найближчими попередниками були П. Богацький та С. Васильченко.

У творі М. Хвильового озивалися й інші автори: М. Сервантес де Сааведра, Мартінас Сієрра, Персі Біші Шеллі, Лоренс Стерн, Чарльз Діккенс, Ернст Теодор Амадей Гофман, Джонатан Свіфт, Іван Тургенєв, Тарас Шевченко, Володимир Винниченко, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий та багато ін., не названих прямо, проте імпліцитно присутніх. Інтертекстуальність – характерна ознака арабесок, змонтованих з елементів інших візерунків-текстів.

Жанр арабески мав концептуальне значення для М. Хвильового, адже завдяки поєднанню непоєднуваного він акцентував думку про складність світобудови, відкривав простір художній уяві, дозволяв, як в орнаменті, нанизувати і варіювати компоненти, прикрашати художнє висловлювання, обривати чи відновлювати візерунок у будь-який момент. ‘Пам’ять жанру’ (за М. Бахтіним), очевидно, змусила автора винести жанроозначення в назву твору.

В обох етюдах – “Камелії” та “Арабесках” – осмислюється мотив міста, неодноразово акцентований М. Хвильовим (“Я безумно люблю город”), бо саме місто дає митцеві творче натхнення, стає джерелом багатьох тем. Місто постає у звуковому і зоровому сприйнятті, з багатьма не зовсім привабливими деталями (такими як, скажімо, запах бензолу), котрі, проте, видаються оповідачеві дивовижно прекрасними. У “Камелії” топос міста подрібнюється на окремі локуси, представлені переважно крамницями, які відвідує оповідач, щоб придбати подарунки для своєї коханої. Анонімний герой-інтелігент, схильний до рефлексій, як і Микола з “Арабесок”, постає в очікуванні дня народження коханої. Сам день народження зображується поза соціальним контекстом – як

імпульс для відтворення вражень персонажа, який прагнув визначеності у стосунках, взаємності почуттів: “Завтра день її ангела... О, чудово!.. Завтра, значить, легко, без жадних турбот і страждань взнаю я її, розгляну добре її серце, її думи, настрої, словом, завтра я нарешті прочитаю таємницю її душі і впевнюсь: чи пан, чи пропав я” (Богацький 1918–1919, 107).

Оповідач у “Камелії” перебуває в анонімному місті, а в “Арабесках” він вільно переміщається у просторі й часі. В етюді М. Хвильового простір розширюється: спочатку зображується слобожанське місто з гуркотом трамваїв, шумними бульварами, японськими ліхтарями, циферблатом на костьолі, потім згадується чумацька країна, “аули голубої Савойї”, тобто простір набуває ірреального виміру. Згодом він локалізується в санаторії поблизу моря, який, однак не викликає захоплення у відпочивальників насамперед умовами та якістю наданих послуг. Варто згадати, що влітку 1924 року М. Хвильовий за порадою лікарів відпочивав недалеко від Бердянська. Його враження від перебування в санаторії, що нагадував йому зону, і відбилися в етюді. Простір в “Арабесках” то подрібнюється на окремі, на перший погляд, хаотично подані в тексті локуси, то зводиться до кімнати, де відбувається, наприклад, лекція-дискусія про слово і думку. Сфокусований в одній кімнаті він, як у мініатюрі, відбиває художню модель світу, в якому панують абсурд, невігластво, конформізм.

Оповідач “Арабесок” поєднує різні ознаки, відтворює деталі реальної та фіктивної біографії, уявляючи себе, скажімо, Сойрейлем, позашлюбним сином чиновника, який відмовився від небажаного нащадка, лишив його, по суті, напризволяще. Проте, як це виявиться згодом, це все необхідно автору-творцеві тільки для того, щоб відчутти справжній смак слова, продемонструвати його здатність навіювати емоційні стани. В одному образі, таким чином, поєднуються доволі різні ознаки, вигадані й цілком реальні деталі, що загалом характерне для жанру арабески – з її химерним поєднанням несумісного.

В “Арабесках” з’являються, на перший погляд, не зовсім мотивовані фрагменти, як, наприклад, епізод із Бригітою чи пацюком. Проте вони доповнюють загальну картину світу – дисгармонійного, хиткого, абсурдного й незбагненого. Микола болісно реагує на дисгармонію в житті, проте не втрачає оптимізму, вірить, точніше, хоче вірити в азійський Ренесанс, загірню комуну, як і “біографічний” автор. Однак ця віра набуває казкових конотацій. Невипадково в етюді згадані легенди Шахерезади, крізь призму яких героєві вимальовується майбутнє. Згадка про Шахерезаду була знаковою, адже відбивала мерехтіння смислів: щасливе майбутнє – це казка, в яку героєві хотілося б вірити, але підстав для цієї віри лишалося надто мало... У цьому оповідач відверто не зізнається, а продовжує грати свою роль перед читачем. Проте згаданий “мат королю” провокує читача віднайти мету і підтекст цієї гри.

Авторське ‘Я’ в “Арабесках” реалізується в ідентифікації оповідача з Миколою Григоровичем, французьким варіантом його імені – *Nicolas* (так називає його Марія), згадці про день народження у грудні, відтворенні відгуків про його творчість, актуалізації географічних назв, імен героїв його творів. Цим досягається автентичність художньо реалізованих вражень, асоціацій, думок.

В обох творах осмислюється один і той самий мотив ‘свій/чужий’, що набуває, проте, індивідуально-авторських інтерпретацій. У П. Богацького “своє”

не протиставляється “чужому”, бо для коханої герої готовий підпорядкувати його “чужому”. “Я оглядав кожну рослину пильно і старанно. Так, наче в давнину на східних базарах живого товару розглядали молодих невільниць, – акцентує герой. – Моє око нахабно оцінювало постать красуні, заглядало їй у вічі, білі зуби, а руки досить делікатно торкались її пишних форм” (Богацький 1918–1919, 108). Квіти сприймаються як знаки жіночого тіла, асоціюються з ‘купівлею/продажем’ невільниць. Отож, автор актуалізує мусульманський світ, а з ним і таке характерне для нього явище, як ясир.

Після трьох років очікування в передчутті взаємності юнак підмінює реальне бажанням, вимріяним, тому в етюді поєднуються лірично-суб’єктивізовані й епічно-об’єктивізовані фрагменти, коли він, нарешті, розплющує очі на реальність: “Я вийшов на вулицю, мов з душного храму, де залишив у труні дорогі останки, де під шклом важкої труни були ще цілі і не зруйновані, милі мені риси дорогого коханого лиця” (Богацький 1918–1919, 114). Юнак, нарешті, зрозумів, що Ганка віддала перевагу іншому, тепер ‘чуже’ оцінюється ним як низьке, буденне, приземлене, засуджується як інше, набагато гірше, ніж ‘своє’.

У М. Хвильового ‘своє’ – це насамперед степовий край, слобожанські полки, шведські могили, що асоціюються з добою Мазепи. “Поділивши «своє» на дві частини – «до» і «після» настання «м’ятежної епохи», – підкреслює Ю. Безхутрий, – ліричний герой відчутно надає перевагу другому. Але важливо відзначити, що коли в позиції «до» «своє» абсолютно переважає, тобто «чужого» тут немає як такого, то в позиції «після» з’являються елементи чужого, осмислені як своє, включені до нього як рівноправні” (Безхутрий 2003, 60). Оповідач у чужому знаходить близьке собі: у творах іспанського письменника, режисера і перекладача Мартінеса Сієрри він, скажімо, відчуває захоплення звуком, фарбою, запахом. Таким чином, ‘чуже’ дає можливість виявити ‘своє’, проте згодом у творі воно набуває інших модифікацій: по-перше, іншого, що має право на існування, незалежно від свого; по-друге, кращого, ніж своє; по-третє, стає засобом повернення до свого.

Час в етюдах набуває амбівалентного осмислення: з одного боку, він плинний, мінливий, з іншого – безконечний, бо повертається до свого початку. У “Камелії” він сконцентрований в одному дні, у якому відбулося минуле, визначилося теперішнє й намітилося майбутнє. Ганка з цього етюдю робить спробу повернути юнака, надіславши йому зів’ялі квіти камелії та листа, в якому зазначає: “Приходь, тебе чеда твоя Ганка на свято нашого кохання... Отрута згинула разом з квітками і знову я тебе одного люблю і чекаю... Приходь...” (Богацький 1918–1919, 119). Кінець твору обірваний, автор свідомо дає простір читацькій уяві, змушуючи його уявити майбутню зустріч героїв, що могла призвести до примирення чи остаточного розриву.

Оповідач у М. Хвильового, як уже зазначалося, вільно почувався в часі, який то спресовується, то накладається на інші часові площини, то раптом розмикається у “виноградну даль”. Виноградна, тобто рослинна, даль викликає асоціації з арабською, що завдяки компонуванню пагонів, листя, квітів може розгортатися в безконечність. Частини “Арабесок” поєднані в ціле не причинно-наслідковими, а асоціативними зв’язками. Фрагментарність твору відбиває абсурдність світу, калейдоскоп миттєвих вражень, переживань, думок,

розірваність свідомості людини, яка виявляє творчу енергію, щоб через одиничне, окреме відтворити ціле.

Повторюваність і варіювання мотивів спостерігаємо і у П. Богацького, і у М. Хвильового: “*Завтра* день її ангела...”, “В неї *завтра* свято...”, “*Завтра* я розрубаю наш вузол...”, “*Завтра, завтра* або гімн, або requiem...” (П. Богацький); “Ішла м’ятежна епоха. Ішла духмяна романтика, і нечутно ходили в борах тіні середньовічних лицарів”; “Ніч. Весна. Гримить повінь” (М. Хвильовий). Для поезики арабесок органічним є оксюморон, завдяки якому художньо відтворюється непоєднуване, акцентується неоднорівність життя: “Степова оселя й дальні виноградники – все потопало в *мовчазному концерті* цвіркунів”, “Коли цвіркуни на далекому зруйнованому курорті починають *мовчазний концерт*, тоді за косою в порту горить маяк”, “*безшумні шуми* моїх строкатих аналогій і асоціацій” (М. Хвильовий).

Органічна для арабески й синестезія: “Синій вечір. Синій вечірній город”; “у садах моєї духмяної фантазії”, “кармазинові дзвони”, “духмяна романтика”, “м’яка зелень дерев”, “теплі образи” (М. Хвильовий); “З нею було наче з живим сріблом” (П. Богацький). Як в орнаменті, у цих творах на фонічному рівні нанизуються звуки (“І тобі, сине вечірнє місто, надхненно співаю славу”) і звукосполучення (“жєврїє жємчуг хїмерної папоротї”).

Сприйняття арабески призводить не до концентрації уваги, а, навпаки, до її розсіювання – через химерне поєднання частин. В “Арабесках” М. Хвильового відчувається рух, що не припинився, не набув остаточної форми, *отож*, і не призвів до завершеності. Обидва етюди – це твори, відкриті “для свободи дій свого адресата, який повинен завершити його власними значеннями і власною винахідливістю” (Еко 2004, 9–10). Поетика відкритого твору передбачає активність реципієнта, який прогнозує перебіг подій – залежно від свого життєвого досвіду, внутрішнього стану тощо. Твір М. Хвильового відзначається більшою строкатістю, ніж П. Богацького, характеризується спонтанністю асоціацій, багатозначністю й недомовленістю, що досягається поетикою умовчань: “Ах, боже мій... от пам’ять... Це ж відомий професор Чам... по... по... неврогеології, здається...”; “Її звали панна... не пам’ятаю добре – хай буде за Винниченком: панна Мара”. Поетика умовчань мала місце і в “Камелії” П. Богацького, при цьому підпорядковувалася розкриттю внутрішнього світу героя: “Треба сповістити всіх... Але ж я не знаю всіх адрес!.. Що робить?..”; “Далі двір і доми на всі чотири сторони... Оповідав, що мешкає у якоїсь пані, де багато є мешканців-панночок... Гаразд!.. Чи сього не досить?..” (Богацький 1918–1919, 115); “Але чого така певність?.. Чого?.. бо я її люблю вже давно, давно. Бо... вона знає, що давно вже хочу знати се од неї... Бо... до сеї пори ще ніколи не казала сього і не показала... Бо... Але, на що докази, коли я певен в тому...” (Богацький 1918–1919).

В обох творах помітна дифузія жанрових ознак: автобіографії, щоденника, сповіді, мемуарів, художньої біографії. Авторське жанрове визначення ‘арабески’ має концептуальне значення, адже настроює читача на відповідне сприйняття творів. Жанр арабески викликає очікування гетерогенних складників, аудіовізуальної образності, орнаментування, визначає художню концепцію дійсності, в якій поєднуються високе і низьке, прекрасне і потворне, комічне і

трагічне, матеріальне й ідеальне, акцентує на глибинній сутності явищ, художньо реалізовує авторське уявлення про безконечність світу. Обидва твори – “Камелія” та “Арабески” – підтверджують модерністичну стратегію їхніх авторів, котрі дбають про поліфонічне звучання текстів, прикрашають свої висловлювання, насолоджуються красою художнього слова, відкриваючи читачеві його колір і смак.

У творах виявилися ознаки різних стильових систем: імпресіонізму, експресіонізму, символізму, частково сюрреалізму (наприклад, в епізоді з пацюком у М. Хвильового). Символічного значення набули і назви обох творів: камелія в П. Богацького – це відсутність взаємності, арабески у М. Хвильового – поєднання непоєднуваного. Символічний рівень текстів стосувався різних сфер: у П. Богацького – інтимної, у М. Хвильового – суспільної. В естетичній системі символістів слово служило натяком, що потребує декодування, відкриває вищі істини. Героїня П. Богацького, як і чарівна квітка камелії, виявилася холодною, байдужою до почуттів саможертвовного юнака, який підготував для неї свято, що призвело до загибелі його ілюзій, усвідомлення ним марності своїх сподівань на взаємність. Виконана дівчиною опера французького композитора Жака Оффенбаха “Казки Гофмана”, в якій ішлося про долю автора і героїв його казок, уже прогнозувала перебіг подій у творі. Як Гофман відкрив для себе, що має справу із жінкою легкої поведінки, так і герой “Камелії” усвідомив нарешті це: “П’ю за Камелію – жінку, котра є вічна, молода, котра чарує своєю красою, але не гріє і не пестить душі, котра холодна, наче мармурова статуя, за жінку позбавлену аромату кохання... за її серце для всіх і ні для кого, за її облудливе слово, за її красу божевільну й нечутливу... п’ю за Камелію...” (Богацький 1918–1919, 118).

Імпресіоністична техніка у творах П. Богацького та М. Хвильового реалізувалася у відтворенні переживань оповідачів, боротьби в їхній душі сумнівів і віри. Поетика експресіонізму призвела до деформації пропорцій, контрастності відтворених емоцій, експресивності висловлювань (“І так, квіток!.. Квіток цілі пучки, у вінках, у горшках, у кошницях... Білих, рожевих, червоних і ще, ще... Ріжних...”), що передавали юнацький максималізм і водночас розчарування.

Діалог письменників – Павла Богацького та Миколи Хвильового – спостерігаємо на різних рівнях художнього тексту: мотивному, проблемно-тематичному, композиційному, жанрово-стильовому, просторово-часовому. На проблемно-тематичному рівні відбувається осмислення таких важливих аспектів проблеми, як митець і слово, митець і суспільство, митець і натхнення, митець і кохання. Спільність проблематики, актуалізація образу митця зумовили діалогічні зв’язки письменників і, відповідно, їхніх творів, що відбили, проте, неповторність творчої індивідуальності, її неоднозначну реакцію на дисгармонію у світі.

На просторовому рівні в обох творах спостерігаємо локалізацію відчуттів, породжених містом. В осмисленні дилеми ‘свій’ / ‘чужий’ прозаїки уникають прямолінійності, відбиваючи складність буття та самоусвідомлення творчої особистості. Обидва твори відзначаються фрагментарною побудовою, що підпорядкована розкриттю настроїв героїв.

Бахтин, М. (1986). *Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа*. В кн.: Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. Искусство. Москва.

Безхутрий, Ю. (2003). *Микола Хвильовий: Проблеми інтерпретації: монографія*. Фоліо. Харків.

Богацький, П. (1918–1919). *Камелії [психологічні арабески]*. Грунт. Київ.

Еко, У. (2004). *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк*. Літопис. Львів.

Констанкевич, І. (2014). *Українська проза першої половини ХХ століття: автобіографічний дискурс: монографія*. Вежа-Друк. Луцьк.

Мовчан, Р. (2008). *Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі*. Стилос. Київ.

Нагорний, Я. (2015). *Дифузії жанру і стилю в прозописьмі П. Богацького на фоні дискусії “хатян” і “радян”*. Філологічний дискурс. Вип. 1. С. 30–33.

Павличко, С. (1999). *Дискурс модернізму в українській літературі. 2-е вид., переробл. і доп.* Либідь. Київ.

Сріблянський, М. (1918–1919). *Огнепоклонники*. У кн.: *Богацький П. Камелії [психологічні арабески]*. Грунт. Київ. С. 3–6.

Хвильовий, М. (1990). *Твори: У 2 т. / упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка*. Дніпро. Київ.

Шерех, Ю. (1998). *Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології: У 3 т. / ред. рада: В. Шевчук та ін., упоряд. Р. Коргодського*. Фоліо. Харків.

## НАЦІЄЦЕНТРИЧНІ ДОМІНАНТИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ СТУДІЙ ЮРІЯ ШЕРЕХА

*Галина Райбедюк*  
(Україна)

*Розглядаємо студії Юрія Шереха, засадничо базовані на усвідомленні потреби модернізації національного літературознавства та його інтеграції в мистецький світ Заходу й водночас ґрунтовані на іманентних духовних і ментальних пріоритетах українства. В руслі шерехівського розуміння “органічно-національного стилю” виокремлюємо кілька епіцентрів науково-критичного доробку вченого, кожен із яких по-своєму акцентує комплексну націєцентричну тему. Вона інтерпретується нами в аспекті пошуку дослідником національно притаманних закономірностей художнього оновлення української літератури ХХ століття.*

*Ключові слова: українська література, національна самобутність, літературознавча студія, домінанта, самоозначення.*

**NATIOCENTRIC DOMINANTS  
OF JURIJ ŠERECH'S LITERARY STUDIES**  
*Halyna Rajbedjuk*

*The article deals with the Jurij Šerech's Literary Studies, fundamentally based on the awareness of modernization needs of national literature and its integration into the Western art context, as well as keeping the immanent spiritual and mental priorities of Ukrainians. The author singles out several epicenters of scientific and critical academic achievements of the researcher, based on his understanding of "organically-national style" and accenting the natio-centric theme. It is interpreted in terms of his search for the national characteristic patterns of artistic renewal of Ukrainian literature of the twentieth century.*

*Key words: Ukrainian literature, national identity, literary study, dominant feature, self-determination.*

Для українського літературознавства останніх двох десятиліть характерним є методологічне багатоголосся. Водночас у ньому рельєфно прочитується національна традиція, не вражена "вірусом постмодерної сваволі" (Т. Салига), що зміцнює та розвиває його основоположні підстави. Такі науковці, як О. Астаф'єв, В. Будний, О. Вертій, П. Іванишин, М. Ільницький, С. Кіраль, К. Москалець, В. Панченко, Т. Салига та ін., актуалізують досвід дотеперішніх часів, акцентуючи на національній іманентності літературного процесу. Шукаючи в нинішній суспільно-естетичній ситуації шляхи оновлення та суттєвого "переформатування" літературознавчих моделей, вони не цураються свого первородства, так би мовити, ґрунту; радше навпаки. Їхні студії підставово базовані на усвідомленні потреби модернізації літературознавства, проте "не мавпувальної, не позбавленої коренів, а опертої на глибинні й органічні духовні й ментальні пріоритети українства" (Дончик 2011, 13).

У цьому контексті на особливий статус претендує тяглість традиції повоєнного еміграційного літературознавства, котре, перебуваючи поза межами ідеологічного диктату комуністичної системи, упродовж минулого століття розвивалося за іманентними законами, до того ж не переживало характерного для зрадянщеної науки (радше псевдонауки) "національного голоду" (І. Франко). Тому фундаментально незмінним для українознавства діаспори був і залишається націєохоронний етос. (Не беремо тут до уваги деяких сучасних провокативних "амбітних аутсайдерів західної науки" (Ліна Костенко). Глибокий аналіз їхніх позицій – то окрема спеціальна тема, що не є предметом нашої розвідки.)

Увага до національної самобутності української літератури, що помітно активізувалася в еміграційній науково-критичній думці в 1940–1950-х рр., була сподіваною і закономірною з огляду на суспільно-історичну ситуацію, в якій слову відводилася вирішальна місія в національному самозбереженні й самоозначенні українського духовного буття у світовому просторі. Мистці-емігранти у вигнанні стали опонентами комуністичного режиму, перебравши на себе важливі ідеологічні функції щодо реалізації державницької політичної програми, яку вони пов'язували з питаннями культурницького поступу.

Слушною тут видається думка В. Дончика про те, що в більшості дискусій минулих років (багато в чому й сьогодні) щодо шляхів національного культурно-мистецького прямування українські письменники й критики, “зосереджуючись на найширших загальних або вужчих, суто фахових темах <...> найчастіше звертаються (хай і не завжди прямо й відкрито) до національного питання...” (Дончик 2015, 7).

Означену тенденцію в 1940-х роках яскраво ілюструє ідеологія МУРу (Мистецького Українського Руху), програма якого синтезувала полярні погляди (неонародницька імперативність/вимога надпартійності; служіння своєму народові/європейськості), демонструючи в емігрантському середовищі художньо-світтоглядні розбіжності. У запальних дискусіях мурівців (У. Самчук, Ю. Шерех, В. Державин, І. Багрянний, Ю. Косач, І. Костецький та ін.) активно розгорнулася полеміка щодо шляхів національного духовного поступу. Незважаючи на всю видиму й невидиму відмінність позицій дискутантів, їхні критичні амбіції були національно сфокусовані й непомилково оприявнювали відомий постулат геніального І. Франка: “Все, що йде поза рами нації, се або фарисейство людей, що інтернаціональними ідеалами раді би прикрити своє змагання до панування одної нації над другою, або хоробливий сентименталізм фантастів, що раді би широкими «вселюдськими» фразами прикрити своє духовне відчуження від рідної нації” (Франко 1986, 284). В умовах чужини (ситуації “без ґрунту”, за назвою повісті В. Петрова-Домонтовича) відчуття України як “єдиної духовної ойкумени”, її національної самототожності загострилось особливо. Для речників українського слова, наукової еліти загалом у насичену пору МУРу та післямурівський період стає програмним високий рівень національного самоусвідомлення. Тож цілком природним є риторичний пафос редакційної статті до першого збірника МУРу, котра, власне, накреслила шляхи розвитку українського письменства на новому просторовому (еміграційному) етапі: “Сучасні завдання українського мистецтва в основному ті самі, що й десяток чи два років тому – його провідне завдання – беззастережно, повно та віддано стояти на сторожі інтересів нації <...>. Його провідне завдання – мистецькими засобами творити синтетичний образ України, її духовності в минулому, тепер і завтра” (Українська літературна критика ХХ століття 2015, 549). Такі програмні документи визначили ідейно-змістові акценти літературно-критичних виступів теоретиків МУРу (“Стилі сучасної української літератури на еміграції” Ю. Шереха, “Велика література” У. Самчука, “Думки про літературу” І. Багряного, “Вільна українська література” Ю. Косача, “Три роки літературного життя на еміграції” В. Державина, “Український реалізм ХХ сторіччя” І. Костецького та ін.).

Попри очевидне різноголосся методологічних уподобань, визначальною для дослідницьких пошуків більшості діаспорних критиків стала увага до національних джерел і основ рідної культури, інтерпретація явищ літератури та мистецтва з позицій національної самобутності. Тут слід застерегти від однозначних підходів до сприйняття й оцінки доробку еміграційних літературознавців і критиків як цілісного масиву, як чогось раз і назавжди визначеного. На тривалій часовій дистанції під впливом різних об’єктивних і суб’єктивних чинників відбувалися зміни модуляцій у голосі багатьох із них,



значних трансформацій зазнавали і погляди щодо суті й завдань мистецтва загалом і національного зосібна. Серед тих діаспорних критиків, котрі у студійній практиці часто поверталися до переоцінки своїх попередніх поглядів, зумівши на кожному новому часовому етапі природно й послідовно переводити певною мірою тривіальні погляди на функції літератури й мистецтва зі сфери ідеології в естетичну площину, поєднувати рідкісно суворий методологічний критицизм із національними імперативами, був інтелектуал і аналітик Юрій Шевельов-Шерех (1908–2002) – видатний український славіст, мовознавець, літературознавець, критик, культуролог. Сьогодні очевидно, що його спадщина становить неперехідну наукову вартість і є прикладом “щирого служіння національній ідеї, зразком для глибоких систематичних студій, професіоналізації знань” (Федорук 2002, 77).

2002 року, коли Ю. Шерех відійшов у позасвіти, М. Жулинський писав, що він – “національна епоха у світовому вимірі. Епоха ще не досягнута, бо для перших заходів на пізнання недосяжна. Глибини і висоти феномену Шевельова – поза його книжками і в його книжках. І там, і там ми ще не присутні, хоча поволі наближаємося...” (Жулинський 2002, 74). Відтоді минуло півтора десятка літ, але й сьогодні доводиться визнавати, що постать ученого – Юрія Шевельова-мовознавця і Юрія Шереха-літературознавця (культуролога) – досі сповна не розкрита в Україні. Його феномен дотепер нерідко “викликає дратівливу реакцію” (Є. Сверстюк). Однією з “болючих” точок “розбивання списів” (Д. Дроздовський) є питання про національний сенс студій Ю. Шереха, про який у підсоветській Україні не могло бути мови в принципі. Бо ж загальновідомо, що комплекс питань, пов’язаних із національними проблемами, для радянської гуманітаристики був табуований. Це ще більше ускладнювало адекватне поцінування наукових студій по суті анафемованого вченого-емігранта, котрі різко протистояли ідеологічній залежності офіційного літературознавства.

Життєвий шлях Ю. Шереха “позначений великими здобутками і великими випробуваннями, світовим визнанням – і тривалою невідомістю та «проскрибованістю» на батьківщині, вимушеними мандрами” (Юрій Володимирович Шевельов 2002, 88). За кордоном він зробив блискучу наукову кар’єру мовознавця-славіста в престижних університетах Заходу, але ніколи не полишав своєю думкою Україну. Вона була в центрі його інтелектуального світу (Дроздовський 2009, 186). Націєцентризм Ю. Шереха реалізувався в різних видах діяльності. Маємо справу з глибинним, цілком у гайдетгерівському дусі співвіднесенням себе “із вічним – завжди існуючим національним буттям, основою свого існування” (Іванишин 2008, 124). Тому його студії з різних сфер, жанрів, змістових координат у цілому можна вважати програмою національного життя народу. Особливо важливим видається розуміння Ю. Шерехом національних хвороб українства як перешкод на його історичному шляху, котрі не дають нам можливості стати монолітною нацією. Ідеться найперше про публіцистичні есеї, але означені риси національного коду є стрижневими й у більшості літературознавчих та культурологічних студій ученого. Симптоматичним у цьому сенсі є есеї “Москва, Маросейка”, де автор, діагностуючи національні хвороби українства, виокремлює “три страшні вороги українського відродження – Москва, український провінціалізм і комплекс

Кочубеївщини” (Шерех т. 1, 1998). Ці міркування, оприлюднені 1954 року на шпальтах часопису “Наші дні” (ч. 50), “настільки животрепетні й болісні, що диву даєшся: чому нашої т. зв. еліти (а разом з нею – й багатьом «пересічним українцям») ніяк не вдається засвоїти ті кілька уроків історії, що про них писав Юрій Шевельов” (Панченко 2009).

Для України Ю. Шерех завжди працював жертвовно. Він одержимо гуртував довкола себе наукове й культурне життя української еміграції в повоєнній Європі, був одним зі співорганізаторів МУРу, редагував журнал “Арка”, на сторінках якого друкувалися матеріали з різних сфер національного буття. Неабиякий інтерес у цьому плані становить його стаття “Українська еміграційна література в Європі. 1945–1949”, у якій автор настійно вимагав “єдиного фронту різних розгалужень літератури на еміграції” (Шерех т. 1 1998, 200). І в подальшій своїй діяльності він раз у раз неначе “провокує національну свідомість” (Р. Корогодський), про що свідчить його різногранна й багата літературно-критична спадщина, змістові акценти якої виходять далеко за межі суто літературознавства й функціонують у широкому полі культурології.

Не претендуючи на всебічне висвітлення складної та дискусійної проблеми “Ю. Шерех-літературознавець” (відомо, що сам він уважав свої літературно-критичні студії за “гоббі”), зупинімося на кількох важливих моментах його науково-критичного доробку, кожен із яких акцентує національну проблематику та виявляє націєцентричне “Я” дослідника.

Основна маса розвідок Ю. Шереха-літературознавця й культуролога зібрана в таких відомих книжках, як “Не для дітей” (Мюнхен: Пролог, 1964), “Друга черга” (Б. м.: Сучасність, 1978), “Третя сторожа” (Балтимор; Торонто, 1991). Уже в незалежній Україні ці та інші праці друкувались у різних виданнях, найповнішими з яких є впорядкований Р. Корогодським тритомник “Пороги і запоріжжя” (Харків: Фоліо, 1998) та двокнижжя “Вибрані праці” (К.: ВД “Києво-Могилянська академія“, 2008), у якому літературознавчий том, упорядкований І. Дзюбою, об’єднав 46 статей, есеїв Ю. Шереха від 1943 року до кінця 1990-х. Чимало публікацій ученого й досі розпорошені на шпальтах еміграційних видань – “Нових днів”, “Хорса”, “Української трибуни”, “Арки” та ін.

Проблемно-тематичні доміанти літературно-критичної спадщини Ю. Шереха, його стильова манера узалежнені від багатьох чинників. Маємо тут чимало автобіографічного й історико-літературного матеріалу, філософських рефлексій, у багатьох випадках – белетризованих сюжетів, суто естетичних рецепцій та інтерпретацій того чи того художнього тексту і його контексту. Тому йдеться про широке культурологічне тло студій. Деякі з них є свого роду самосповідальними одкровеннями автора, його самокритичними (до самоспалення) суб’єктивними розмислами. Нерідко зустрічаємо перегляд попередніх позицій (ідейних та естетичних), аналіз власних помилок. Про це читаємо в доволі специфічному “автонекролозі” “Юрій Шерех (1941–1956) (Матеріали для біографії)” (кн. “Не для дітей”). У працях “знайдемо цінні уваги про його метод, про ідеологічні й естетичні преференції <...>, про літературу й культуру, яку йому доводилось критикувати, – або еміграційну, позначену загумінковістю, або радянську, ще більш провінційну та зневолену. Це значною мірою пояснює, чому критик обирає саме такий тон та інтонацію: йому не пасує

барабанний пафос, зате більше відповідає роль «лицаря печального образу», котрий здає собі справу з того, що воює з вітряками, але не може чи не вміє чинити інакше» (Поліщук 2010). Саме цими чинниками пояснює Ю. Шерех жанрову визначеність своїх студій: «Стилістично статті належать до різних типів. Одні написані в есеїстично-журналістському тоні. Другі, особливо статті про неокласиків (незакінчений цикл: стаття про Рильського залишилася недописаною) тримаються більш академічного або псевдоакадемічного тону» (Шерех т. 1 1998, 41).

Не можна оминати того факту, що літературно-критична діяльність Ю. Шереха мала значний часовий діапазон: від 1947–1948 років (доби МУРу) – до початку 1990-х (доба незалежної України); не була перманентною, протікала з великими перервами, мала свої прямі спонуки до появи того чи того тексту. Це визнавав і сам Ю. Шерех, приміром, в «Автобіографічному конспекті» (1994) він свідчить: «За прожиті роки мінялися де в чому і деякі погляди. Можна було б писати і їхню біографію» (Шерех 1998 т. 1, 14). Загалом же «разом із критиком, – міркує Я. Поліщук, – читач має змогу обсервувати цілу епоху культурного життя українства, причому на різних його рівнях, у різних середовищах» (Поліщук 2010).

Автентичність в оцінюванні літературно-критичного доробку Ю. Шереха передбачає врахування ним же визначених пріоритетів, або ж – авторського самоозначення (самототожності). Мовиться про такі риси літературознавчого професіоналізму, як ґрунтовна обізнаність із літературними явищами, котрі потрапляють у поле зору критика, об'єктивність і неупередженість у їх оцінюванні, естетичне чуття й уміння означити художню вартість та силу літератури свого часу (передмова до збірки «Не для дітей»). Ці настанови він намагався реалізувати практично. Літературно-критична візія Ю. Шереха на різних етапах його діяльності функціонувала в естетичній площині, в контексті ідей Т.С. Еліота, неокласиків, В. Підмогильного та ін. Тож, оцінюючи його доробок, слід мати на оці естетичні вподобання критика. Від природи він був наділений рідкісним чуттям слова. Звідси й незмінний інтерес та увага до найтонших нюансів тексту як мовно-літературного документа, врахування його історико-літературного й культурного контексту.

Репрезентуючи соціальні і культурні потреби епохи, літературознавчий доробок Ю. Шереха, як і багатьох його сучасників, не позбавлений ідеологічних нашарувань. Однак він був далекий від риторичних і методологічних відповідників будь-якій моделі ідеологічного плану. Маніфестована вченим національна ідеологія, вочевидь, межує з високою естетикою. Ідеологічна риторика Ю. Шереха-літературознавця зумовлена його щирим прагненням «відвоювати втрачений простір і ствердити себе в своєму часі», виконати «місію свого народу», про що він писав у статті «Наша сучасність – наше мистецтво». Він глибоко усвідомлював культурно-мистецькі функції літератури як рятівної сили перед реальною небезпекою денационалізації в теренній Україні та згасання національного духу українців у вигнанні, вбачав у письменстві оптимально дієвий спосіб «плекання національної ідентичності у своєрідних кордонах своєї суверенної «держави слова» (Орест)» (Сорока 2003, 11). Отже, не визнавати націєцентризму Ю. Шереха-літературознавця – означає грішити супроти істини.

Про те, що він звертався до національної проблематики впродовж усього науково-творчого життя, красномовно свідчать змістові доміанти його праць різних періодів. “Проблема національної самобутності (або ж за виразом самого Ю. Шереха – органічності) літератури і культури загалом не лише є однією з провідних у доробку вченого, а й виступає щодо них синтезуючою ланкою” (Денисюк 2001, 29).

Якщо спробувати виокремити одну з головних націєцентричних тематичних доміант літературознавчих студій Ю. Шереха, то слід на перший план вивести ідею боротьби за європейське обличчя української літератури. Ця центральна і знакова для літературознавчої концепції Ю. Шереха ідея передбачала насамперед подолання дихотомії *провінційне/ світове*. Довкола неї оберталася більшість літературознавчих проблем, порушених у його різножанрових літературно-критичних студіях. У ранніх статтях про М. Хвильового, М. Куліша, неокласиків та ін. саме під цим кутом зору він вирізняв важливу в його розумінні якість їхнього таланту – “спроможність піднести та усвідомити естетичний рівень національної культури як складову європейської, ширше – світової. Поза таким критерієм – квасний патріотизм, найгірші повтори перейдених зразків народницької ідеології, загумінкова замкненість, самоізоляція” (Корогодський 1998, 8). Продовжуючи думку Р. Корогодського, Я. Поліщук у рецензії на книгу “З історії незакінченої війни” (К., 2009), до якої ввійшли есеї 1940–1960-х років, говорить про животрепетність порушених критиком проблем, котрі актуалізують потребу перерахунку його спадщини. Тут не можна обійти тих націєцентричних тем у студіях Ю. Шереха, котрі, безвідносно до часу написання (не тільки мурівського періоду), були для нього однаково важливими й органічними. Йдеться про неприйняття і категоричне заперечення “українського провінціалізму, нашої радянзації та культурної асиміляції, «розхристаності» національного характеру, упереджень супроти Заходу” (Поліщук 2010).

Очевидно, що зі всіх літературознавчих студій методологічного характеру особливої уваги заслуговують статті, в яких Ю. Шерех обґрунтовує програму “національно-органічного стилю” (“Стилі сучасної української літератури на еміграції”, “В обороні великих”, “Наша сучасність – наше мистецтво”). У них він окреслює магістральні напрями розвитку української літератури, з якими пов’язує “витворення глибоко своєрідного, глибоко українського літературного стилю”, адекватного і гідного України не як етнографічної, а суверенної європейської нації, яка “тому претендує на місце в Європі, що має що с в о г о Європі сказати” (Шерех т. I 1998, 173). У статті “В обороні великих” критик наставляє українське письменство на нові шляхи: “Сьогодні в усій величчї постає нове гасло: знову до джерел, але цього разу до національних джерел української літератури. Вселюдське твориться через національне” (Українська літературна критика ХХ століття 2015, 650).

Про підставові положення ідеї національно-органічного стилю Ю. Шереха написано доволі багато – схвального й заперечувального, починаючи від радикальних виступів його неприхованого опонента пори мурівської дискусії В. Державина й до численних публікацій еміграційних (Г. Грабович, М. Павлишин) і теренних (С. Павличко, О. Астаф’єв, Н. Шумило та ін.) авторів пізнішого часу. Отож, мабуть, немає потреби докладно характеризувати відомі

на сьогодні ідеї естетичної програми Ю. Шереха мурівського періоду, яку він із роками ретельно переглядав і врешті-решт визнав романтичною ілюзією. Усе ж більшість його подальших критичних виступів написано в кращих традиціях саме цієї програми. Тому окреслимо принаймні пунктирно її ознаки, оскільки вони безпосередньо дотичні до націєтвірних домінант Шерехових літературно-критичних студій, котрі перебувають у фокусі нашої уваги.

Процес формування національно-органічного стилю Ю. Шерех трактує “через глибинне засвоєння національної традиції та інонаціонального досвіду – вихід до власного індивідуального стилю, який стає можливим за умов повної духовної свободи митця й оволодіння ним усіма секретами художньої майстерності” (Українська літературна критика ХХ століття 2015, 543). Перші з’яви такого стилю він убачав у творчості найсамобутніших, на його погляд, тогочасних письменників – В. Підмогильного, М. Хвильового та неокласиків. Щодо останніх, то відомою є вельми дискусійна стаття Ю. Шереха “Легенда про український неоклясицизм”, у якій він категорично заперечував його існування в українській літературі як окремої течії. Проте Ю. Шерех повсякчас виявляв неабияку прихильність до лідера неокласиків М. Зерова. Так, у статті “Критика поетичним словом” він, шанобливо згадуючи своїх учителів у науковій сфері, виділив О. Білецького, А. Шамрая та М. Зерова (Шерех т. 3 1998, 19). Його ім’я Ю. Шерех неодноразово називає в багатьох студіях (наприклад, у статті “Не для дітей”). У позиції неокласиків Ю. Шерехові імпонувало те, що вони “дивилися на українців як на модерну націю, а не як на етнографічний матеріал, націю, що має культуру європейських джерел у своїй крові” (Шерех т. 1 1998, 165). Самі ж київські неокласики плідно реалізували близьку для Ю. Шереха ідею “національного обличчя європейськості української літератури”, актуалізували його важливу тезу щодо виходу української літератури поза межі “літературної традиції своєї нації” і “претендування на місце в Європі”, про що критик писав у своїх пізніших “Етюдах про національне в літературах сучасності” (Шерех 1993). Європеїзм як органічна ознака національного самоусвідомлення, як невід’ємний компонент естетичної стратегії неокласиків відповідав поглядам критика на зміст української літератури. Особливо цінував він пропагований київськими неокласиками “формат паритетного діалогу зі світовими культурно-історичними джерелами” (Райбедюк, 2010).

У статті “В обороні великих” Ю. Шерех, характеризуючи презентований ним стиль, писав, що за ним “українська література йде нога в ногу з іншими європейськими літературами, а не плентається в них у хвості, що вона співає своїм голосом у загальному їх хорі, а не наподоблює чужі голоси; він означає, що українська література розвивається у взаємодії з іншими європейськими літературами, у безперервному живому контакті й спілкуванні, але розвивається на власному прикорні, а не щепую на чужому стовбурі” (Українська літературна критика ХХ століття 2015, 650). Звідси й завдання, що їх критик ставив як першорядні перед українськими мистцями, окреслював основні вимоги до їх творчості в такий спосіб: “...забезпечити тривалість українського мислення, українського духу, української ментальності” (Українська літературна критика ХХ століття 2015, 657).

Важливою базовою категорією теорії Ю. Шереха-літературознаця визнають “поняття стилю як формотворчого начала, що закорінене в національній основі” (Денисюк 2001, 30). Вартими уваги видаються застереження від утрати “свідомості деяких своїх джерел” (статті про стиль Григорія Сковороди, поезію Лазаря Барановича, творчість Тараса Шевченка, театр Лесі Українки), а також настанова на творчу реалізацію мистцями “понадчасових сутностей українського світу”, які критик віднаходив у поезії Василя Барки (Шерех т. 1 1998, 282).

У багатьох студіях Ю. Шерех подає розуміння національного самоозначення, утверджує у світі образ України (звідси – мітологічна візія духовної України), а у відомій статті “МУР і я в МУРi” ставить перед еміграційними письменниками вимогу збереження національного буття як невідкладне завдання: “Якщо не могло бути батьківщини на географічній мапі, ми могли збудувати батьківщину в наших душах. Літературні, мистецькі твори, що постануть з нашого об’єднання, будитимуть душі, свої й чужі. Повнова будова України почнеться з таких творів” (Шерех т. 2 1998, 299). Ця віра утверджувалася не так із дійсності, як із внутрішньої потреби сильної віри в Україну-державу, її культуру, мову. Образ України у творчості того чи того мистця неодноразово поставав об’єктом обсервації Ю. Шереха. Так, у повісті Т. Осьмачки “Старший боярин” він вияскравлює сутнісні риси синтетичного образу України: “В цей образ влилися і природа, і національні характери, і загальний колорит, і якісь незримі аморфні частини фольклорного стилю й світосприйняття, і пристрасть самого автора – і все це ірраціонально, спонтанно, стихійно створило твір справді українського національного стилю” (Шерех т. 1 1998, 178). Предметом уваги Ю. Шереха-критика є також характеристика персонажів аналізованих ним творів як національної людини. У статті “Не для дітей”, наприклад, він акцентує українськість “Доктора Серафікуса” В. Петрова (Домонтовича), якого свого часу “атестував” як єдиного у тодішній прозі послідовного, органічного європейця: “Слово України, можливо, полягає між іншим у піднесенні індивіда, індивідуального почуття, в спробі розбудувати культуру емоцій” (Шерех т. 1 1998, 319).

Художнє осмислення національного буття у творчості поета визначає одну зі стрижневих інтерпретаційних ліній стусознавчої праці Ю. Шереха “Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса”, що готувалася як передмова до виданої в “Сучасності” (1986) закордонної збірки українського поета-дисидента, в’язня підсовєтських політичних таборів. Відомо, що й понині одним із найстійкіших стереотипів у сприйнятті мистецького феномена В. Стуса й усіх дисидентів є погляд на них завперш як на “героїв-страдників, мучеників, у біографії яких «світло етичного абсолюту» (І. Дзюба) заслонує індивідуальність поета” (Райбедюк, 2012, 6). Як уже йшлося вище, Ю. Шерех упродовж всього життя наполегливо намагався відділити ідеологічні та творчі завдання, політику й мистецтво. Зважаючи на в’язничну біографію поета, він прозріливо застерігав від загрози “розхапати рядки Стуса на всілякі й навіть взаємозаперечні політичні програми” (Шерех т. 2 1998, 115). Ю. Шерех писав, що В. Стуса не можна уявити “поза Шевченковою стихією”, бо ж йшлося про “ототожнення” із Т. Шевченком. За його переконанням, це була “тотожність вдачі, віри, стійкості, світобачення” (Шерех т. 2 1998, 133). Як і для Т. Шевченка, Україна була для В. Стуса

визначальною світоглядною і духовною субстанцією. Автор передмови підкреслював: “Тема і ідея України проходить крізь усі поезії збірки. Чи поет каже про свою дружину й сина, про себе й свою самоту й німоту, про дроти Мордовії чи сопки Колими, про життя і смерть, – завжди і скрізь, названа чи не названа, стоїть за цим постать утраченої батьківщини, – і в пляні особистому утраченої, і в пляні національному” (Шерех т. 2 1998, 105). У статті Ю. Шереха окреслено ще одну націєцентричну доміную, суголосну з гайдегерівською ідеєю щодо мови як національного дому буття. За словами Ю. Шереха, поза українською мовою “не можна собі уявити Стуса <...>. Він нею пише, він нею дихає, він кує й перековує її, як йому велить творчий дух” (Шерех т. 2 1998, 133). У статті реалізована вимога “більшої філософічності” поета, його “універсально-світової розпростореності”. Звідси – функціонування в його творчості “універсального, майстерного і широго” (Шерех т. 2 1998, 115), болісне реагування “на кожну особисто-людську і національну несправедливість” (Шерех т. 2 1998, 135). Маємо тут уже вищий рівень усвідомлення національного сенсу буття, ширший спектр проблематики (Україна як фундаментальний екзистенціал, національна мова як дім буття, “свідомість деяких своїх (національних. – Г. Р.) джерел” тощо).

Питомо національні основоположні підстави літературно-критичних студій і дотичних до них своєю тематикою публіцистичних есеїв Ю. Шереха пов’язані з означеними вище та багатьма іншими проблемами (місійність українського письменника, український національний світогляд, національна традиція та інонаціональний досвід, національний літературний розвиток, національне та етнографічне в літературі тощо). Не віддаючи пріоритетів тій чи тій репрезентованій критиком темі (студії), визнаємо очевидним той факт, що всі його дослідження (і літературознавчі, й мовознавчі) “мають українознавчий характер” (Ільницький 2001, 17). Кожна із проблем становить важливу націєцентричну тему, варту окремої пильної уваги дослідника, тому вимагає не однієї ґрунтовної розвідки.

Отже, підсумовуючи сказане, можемо з упевненістю узагальнити, що літературознавчі студії Ю. Шереха, функціонуючи на перетині наукового й белетристичного та публіцистичного осмислення явищ української літератури, настільки опуклі й точні, настільки оригінальні й актуальні, що в сучасному контексті україністики обійти їх фактично неможливо. Вони так само, як і лінгвістичні праці вченого, належать до “естаблішментових вартостей” (І. Фізер) національної культури ХХ століття. Тому немає сумніву, що Шерехові наукові розправи “й надалі в Україні читатимуть з інтересом. Ба більше, вони заряджатимуть своєю інтелектуальною енергією, проникливістю та безкомпромісністю оцінок, глибиною й органічністю візії високої культури, яку автор репрезентує” (Поліщук 2010). Естетичні пріоритети цього дослідника мови й літератури невіддільно пов’язані з національними переконаннями, його ж кредо – і науково-творче, й життєве загалом – визначила національна культурна самодостатність *української України*. Головна ж максима естетичної стратегії критика – “Карфаген нашої провінційності має бути зруйнований” (Шерех т. 1 1998, 574) – структурує концепцію європеїзму як органічну складову цілісної програми національного самоусвідомлення не тільки літератури, але й України загалом у світовому просторі.

Час не лише не знецінив істинної вартості студій Ю. Шереха, а радше переконливо довів правомірність його ідей. І нехай ідея національно-органічного стилю ідеолога МУРу видається особисто визнаною ним романтичною ілюзією (радше мрією), її риторика й пафос, незважаючи на часову дистанцію та процеси глобалізації культури, справляють враження, що писані для сучасності. Йдеться про сакраментальне прагнення “об’єднати всіх письменників усіх напрямів під двома умовами: щоб вони були справжні письменники і щоб вони відкидали колоніальний стан України” (Шерех т. 1 1998, 30). Особливо повчальним є пропагований Ю. Шерехом якісний аспект європеїзму, що передбачав шлях від загальнолюдського до національного. Цей програмний постулат, проголошений ним у доповіді на I з’їзді МУРу, визначив смислово вісь націєцентризму, зафіксовану в статті “Стилі сучасної української літератури на еміграції”: “Не для того, щоб відійти від загальнолюдського, а навпаки, щоб з більшою силою його проголосити і підкреслити – але проголосити по-своєму, по-українському. Щоб не копіювати загальнолюдське, а збагатити його” (Шерех т. 1 1998, 193).

У кінцевому підсумку націєцентричні візії Ю. Шереха є свідченням практичної реалізації ідеї відповідальності культурної еліти за долю нації як престижної спільноти, яка за будь-яких обставин (навіть екстремальних) повинна самовизначатися й самоутверджуватися. У цілому його доробок переконливо ілюструє тезу Є. Маланюка, що справжня культура “завше органічна, завше виростає з національної суті, підіймаючись до вселюдських висот” (Маланюк 1997, 117). У цьому сенсі спадщина Ю. Шереха долає межі лінійного часу та географічного простору, набуваючи універсального значення.

Денисюк, С.П. (2009). *Національна самобутність українського письменства у літературознавчій концепції Юрія Шереха (Шевельова)*. Українознавчий альманах. Вип. 1. С. 29–30.

Дончик, В.Г. (2011). *Доля української літератури – доля України: Монологи й полілоги*. Грамота. Київ.

Дроздовський, Д.І. (2009). *Грушевський української філології*. Всесвіт. № 1-2. С. 186–188.

Жулинський, М.Г. (2002). *Рівних йому не було*. Слово і Час. № 6. С. 73–74.

Іванишин, П.В. (2008). *Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка, Є. Маланюка, Л. Костенко*. Академвидав. Київ.

Ільницький, М.М. (2001). “Думки й почуття в формуванні”: *Над тритомником Юрія Шереха*. Дивослово. № 3. С. 17–22.

Корогодський, Р.М. (1998). *Така тривала відсутність, таке непросте повернення*. У кн.: *Шерех Ю.В. Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Фоліо. Харків.

Маланюк, Є.Ф. (1997). *Книга спостережень: Статті про літературу*. Дніпро. Київ.

Панченко, В.Є. (2009). *Від Лазаря Барановича до Юрія Андруховича, або Балак Шевельова* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://litakcent.com/2009/01/09/vid-lazarja-baranovycha-do-jurija-andruhovycha-abo-balak-shevelova/>



Поліщук, Я.О. (2010). *Історія розрадянєння людини: За Шерехом* [Електронний ресурс], режим доступу: [http://litakcent.com/2010/03/16/ istorija-rozradjanennja-ljudynu-za-sherehom/](http://litakcent.com/2010/03/16/istorija-rozradjanennja-ljudynu-za-sherehom/)

Райбедюк, Г.Б. (2012). *Вивчення творчості українських поетів-дисидентів*. РВВ ІДГУ. Ізмаїл.

Райбедюк, Г.Б., Томчук, О.Ф. (2010). *Вивчення творчості київських неокласиків*. СМІЛ. Ізмаїл.

Сорока, М.П. (2003). *Еміграція та питання розвитку української літератури в літературній критиці Юрія Шереха (1945–1956)*. Слово і Час. № 1. С. 8–15.

*Українська літературна критика ХХ століття (2015)*. Антологія: у 2-х т. Т. 1. Наукова думка. Київ.

Федорук, О.О. (2002). *Енциклопедизм українського вченого*. Слово і Час. № 6. С. 77–78.

Франко, І.Я. (1986). *Поza межами можливого*. У кн.: Франко І. Я. Зібрання творів: у 50 т. Т. 45. Наукова думка. Київ.

Шерех, Ю.В. (1993). *Етюди про національне в літературах сучасності*. Сучасність. № 4. С. 68–93.

Шерех, Ю.В. (1998). *Пороги і заборіжжя. Література. Мистецтво. Ідеології*. Три томи. Фоліо. Харків.

*Юрій Володимирович Шевельов (2002)*. Слово і Час. № 5. С. 88–89.

## УКРАЇНСЬКО-ГРЕЦЬКІ СТУДІЇ АРКАСІВ

*Владлена Руссова*  
(Україна)

*У статті аналізується поетична й історіографічна спадщина Миколи Аркаса та його одноіменного внука. Зачіпаються факти національних і біографічних витоків. Детальніше розглянуто матеріали “З родинної хроніки” молодшого Аркаса, його поезії та “Історія України-Руси” його сина-онука.*

*Ключові слова: Аркас, грек, історія України, батьківщина.*

## THE UKRAINIAN-GREEK STUDIES OF THE ARKASES

*Vladlena Russova*

*The article analyses poetic and historiographical heritage of Mykola Arkas and his same name grandson. Facts of national and biographical sources are touched. The materials “With family hroniky” by Arkas Jr., his poetry and “History of Ukraine-Rus” by his son/grandson are considered in details.*

*Key words: Arkas, Greek, History of Ukraine, Motherland.*

Оглядаючи здобутки української словесності ХІХ–ХХ століть, відомий миколаївський поет і краєзнавець Валерій Бойченко підкреслює: “...на історії краю лежить печать унікальної долі славнозвісного роду Аркасів-Богдановичів, троє з представників якого були літераторами, діячами української культури...” (Бойченко 2005, 51).

Автор відомої праці “Історія України-Русі” Микола Миколайович Аркас (1853–1909) звернувся до культури своїх грецьких предків у розділі “Період перший: скіфо-сарматський”, виокремивши невеличкий фрагмент “Зносини славян з греками”. У звістках греків про русичів він спирається на грецьких та арабських письменників (Аркас 1993, 14), а зупиняючись на контактах полян із греками, залучає свідчення Візантійських літописів і стисло занотовує, що “часті зносини Полян з Греками давали їм багато способу задля їх культурного розвитку” (Аркас 1993, 15). Так само зауважує, що християнство поширилося в полян і завдяки товарообміну їх із грецькими купцями. Хоч уже в наступних розділах, де йдеться про князювання Ольги, Володимира та Ярослава Мудрого, історію хрещення русичів подає за Сказанням про хрещення Русі “Повісті минулих літ”. Тобто є і легенда про хрещення Ольги в Царгороді, а Володимира в Корсуні, і про масове хрещення киян у Дніпрі. Про великі грецькі осаді, які були на наших землях в останні сторіччя до н. е. та після Р. Х., говорить побіжно, зупиняється на торгівлі. Згадує Геродота, який приплив на кораблях до Ольвії та бував у різних місцях над Дніпром. Аркас зазначає: “Він на свої очі бачив тих людей, що жили тоді по чорноморських степах” (Аркас 1993, 6). Ішлося про ті чи ті племена, які грецький історик називав скіфами. Пізніше ці думки розгорне його онук, написавши в еміграції “Історію Північної Чорноморщини” (Аркас 1969).

Власне, завдячуючи значній просвітницькій роботі та сердечному опікуванню дідуся онуком (який із трилітнього віку був йому за сина), Микола Аркас Молодший став щирим українцем і пошановувачем культури та історії Стародавньої Греції. Дід-батько возив його на руїни Ольвії, на місця, де побував Мазепа, читав малому “Кобзаря”. Так було закладено духовні підоснови майбутнього активіста українського визвольного руху, вояка армії УНР, котрий вимушено емігрував з України, закінчив філософський факультет Українського Вільного Університету, здобувши ступінь доктора філософії. Опанувавши під час навчання старо- і новогрецьку мову, вивчивши античну історію, Аркас Молодший здійснив перший в українській літературі повний переклад “Іліади” Гомера. Разом із тим він працював над літературною пам’яткою України – “Словом про похід князя Ігоря проти половців”. Цікава паралель – і дідуся замолоду вивчав грецьку мову в українця Петра Ніщинського, котрий також доклав свого таланту до українських перекладів “Іліади” й “Одіссеї” й давньогрецького – “Слова...”. На жаль, цю роботу досі не віднайдено, хоч достеменно відомо, що вона була завершена і підготовлена до видання 1882 року (Микитенко 1993, 22–24).

Звертається Аркас Молодший і до родинної хроніки, де переповідає історію свого роду по лінії діда, пояснюючи походження прізвища, яке грецькою означає “аркадієць”, мешканець Аркадії. Зауважує, що Аркаси відомі вже грецькій мітології. Посилається при цьому й на історичні джерела, як то “Анабазис” Ксенофонта, й робить припущення, що “імовірним історичним пращуром нашого роду являється Іринах Аркас, що служив візантійському цісареві Нікіфору Фоці і жив у X-му столітті” (Аркас 1993, 33). Мовиться і про причину появи його предка Андрія в Миколаєві: “Як патріот, заплетений до антитурецької визвольної боротьби, примушений був у 1794 р. втекти разом з дружиною і немовлятком-

сином Захарієм й, після довгої одиссеї, осів у недавнозаложеному Миколаєві, де викладав у Штурманському училищі мови та історію” (Аркас 1993, 34–35). Коротко занотовує шляхетсько-старшинську лінію своєї родини – родовід Богдановичів, що походив із Чигиринщини. Не оминає і згадки про прикрий для нього факт, адже Богдановичі під час шведської війни “передалися на бік Москви” (Аркас 1993, 38).

У поетичному доробку Аркаса Молодшого, писаному українською мовою, основна частина віршів відноситься до кінця 20-х – поч. 30-х років ХХ століття, коли він жив у місті Ржевниці під Прагою. Поезії позначені ностальгією за Україною, залюбленістю в красу навколишньої природи, романтикою боротьби за свій край і зверненням до історії Стародавньої Греції та її міфів. Дві гілки родини природно і в поезії переплелися. Біль за втраченими можливостями жити на батьківщині відлунує у віршах “Загублений світ”, “Утеча”. Другий із них присвячено сумній і трагічній для України поразці Мазепи й Карла XII. Елегійні твори “Над Україною”, “Лета”, “Чумаки”, “Сум” засвідчують, що образ рідних місць утраченої Батьківщини асоціюється зі степом, Диким полем, стародавніми могилами, повз які їдуть степом чумаки. Почуття ніжності до своєї минувшини, рідних людей, фольклорні ремінісценції оживають і тішать ідилічною картиною:

Ідуть, сіль везучи, з Криму чумаченьки:  
 – Гей, агей! – спішіть, друзі круторогі!  
 У думках чумацьких хатоньки біленькі,  
 Припічок тепленький та хозяйство вбоге... (Аркас 1993, 45).

Глибокий сум за рідною землею домінує і в поезії “Тудуть поля...”. До історії античного світу поет звертається у творах “Пунійцям”, “Благословенні”, “Рубікон”, “Марево ретроспективного прозріння”, “Чорне вітрило”. Особливим пієтетом наповнені рядки “Благословенних”, адже тут ідеться про лютого серцю грека-українця “казкового Гомера”, який своїми натхненними строфами мовив стародавнім грекам про їхній Іліон. Характеру альтернативної історії набуває поезія “Рубікон”, яка описує інші можливості перебігу подій у долині Цесенійській. Обидва вірші, можливо, мають витоки не лише з інтересу до історії пращурів, а і з університетських студій над уесвітньою історією.

Свій переклад давньоруського “Слова про похід князя Ігоря проти половців” Аркас Молодший називає “Думою про похід на половців Новгород-Сіверського князя Ігоря Святославовича у 1185 р.”. Присвячує його своїй ненці (фактично – бабусі) Ользі Іванівні Аркас, смерть якої 1936 року дуже важко переживав. Утім першоприсягата перекладу (1932) адресувала його професорові Д.І. Дорошенку.

Цікаво, що називали “Слово...” думою й інші перекладачі, зокрема Панас Мирний. Патріотичні мотиви твору були близькі українському патріотіві-емігранту, який і сам пережив битви за рідну землю, пізнав тугу за Батьківщиною, силу родинної підтримки та гіркоту зради. Як поетові-лірику, йому були близькі образи люблячої Ярославни і вірного воїна-захисника Всеволода. Знайшло своє місце в серці перекладача й віртуозне володіння словом легендарного Бояна. У перекладі Аркаса Молодшого це звучить так:

Він, коли в віщій натхненності  
 Брався за струни оспівувать  
 Княжі діла громозвучнії,  
 Княжі походи далекії –  
 То розлітався по дереву  
 Думками легкокрилими.  
 Сизим орлом попід хмарами.  
 В небі кружляв та підносився,  
 Сірим вовком неутомливо  
 Гнався вночі по землі (Аркас 1993, 54–55).

Щоправда, в цьому перекладі не знайшлося місця фольклорній трієстості образу: в автора “Слова...” йдеться про білку з її віртуозністю бігу по дереву, сизого орла в небі та сірого вовка на землі.

Степ широкий, степові могили – часті образи Аркасового перекладу давньої пам’ятки, що нагадують хронотоп, який зустрічаємо в багатьох творах вихідців зі степової зони України. Є в Аркаса й ностальгічний мотив, адже він писав з-за меж Батьківщини. Приміром, в “Утечі” – переслідуваний Мазепа “із коляски / Лани степовії оглядав”. А в поезії “Літо” – “місяць сребром степи облив”. Безмежні простори, до яких автор апелює в поезії “Над Україною” асоціюються зі “степовим тлом”. Образ рідного степу простежуємо у віршах “Сум”, “Чумаки”. Згодом письменник звернеться до нього в оповіданні “Наш степ” (1964), доволі популярному серед українських емігрантів. У 1976–1977 роках у лондонському журналі “Визвольний шлях” він опублікує розширену версію цього твору під назвою “Повість про наш степ широкий” (Бойченко 2005, 54).

Одним із важливих здобутків у творчості Миколи Аркаса Молодшого є його “Історія Північної Чорноморщини” (1969), відома сьогодні лише за першим томом, який зберігся. Краєзнавці твердять, що частина сторінок цього тексту – “художня історична проза” (Бойченко 2005, 54). У праці автор постає гарним фахівцем з історії, знавцем грецької та української культури та водночас – творець художньої прози, забарвленої ліризмом.

Євген Маланюк у передмові до цієї книги простежує витoki діалогу української та грецької культур у світосприйнятті й діяльності Миколи Аркаса Молодшого. Це, власне, походження його дідів – із “блакитної Елади”, та проживання їх із нащадками в Україні від 1793 року. Спираючись на авторитет доктора Ярослава Пастернака, Є. Маланюк зауважує, що “автор виявляється із передових українських істориків на еміграції, так античного, як і княжого періоду історії <...>. Праця його виявилася цінним вкладом в історіографію України. Деякі частини його праці, як приміром життя Пантікапей чи зруйнування Ольвії гетами, – читається як історичний роман” (Аркас 1969). Критик справедливо наголошує вплив грецького походження автора на його подальшу літературну творчість. До того ж виростав і формувався молодший Аркас поблизу Березані, Ольвії, на берегах Евксинського моря та Бугу – Гіпанісу і Бористена: “Все це для нього не архаїзми, а жива, немеркнуча сага, яка лунає з минулих століть” (Аркас 1969, 8).

Микола Аркас Молодший, описуючи у своїй праці культуру далеких пращурів українців, неодноразово посилається на античні джерела та послуговується фактами з історії Причорномор'я, які досліджені його сучасниками – відомими істориками й археологами. Аналізуючи культуру і побут трипільців, автор апелює до схожості гончарних традицій та їхнього мистецького хисту з давньогрецькими. Апелюючи до коментарів Евстратія до Гомерової “Одісеї”, Аркас пише, що грекам були відомі кемерійці, які заселяли Північно-Чорноморське узбережжя. Сам автор, розглядаючи уривки з “Іліади” й “Одісеї” (у своєму перекладі), говорить про знання життя і побуту народів Північної Чорноморщини (Аркас 1969, 59–60). Нерідко, наводячи якийсь історичний факт або описуючи ментальності тих чи тих народів, пов'язаних із нашим краєм (Миколаївщиною), учений залучає і грецькі, і давньоукраїнські літературні джерела. Зокрема, оповідаючи про жорстокість скіфів та йдучи за Геродотом, він подає порівняння з печенігами – через староруське оповідання про розправу із князем Святославом: “З черепів робили чаші, оздоблювали їх золотом й пили з них на бенкетах”. І далі – про те, що “пили також кров полеглих ворогів” (Аркас 1969, 87).

Акцентуючи тяглість історичного розвитку трипільців-предків українців, він удається до ліричних порівнянь, пишучи, що “шлях цього походу ніде і ніколи не переривався, йшов навпростець вперед до своєї мети – заволодіння чорноземними просторами нашої Батьківщини. Плинно, як хвиля на тихому морі, бурно, як вали за грозового шторму” (Аркас 1969, 91).

Цікавими є спостереження автора над етимологією топоніміки Костянтина Багрянородного, зокрема, щодо переключення географічних назв “на грецький лад” або з додаванням грецьких епітетів, наприклад, “Немогардас” – Новгород, “Мімкіска” – Смоленськ.

У розділі “Греки в Північній Чорноморщині. Постання осад” Аркас часто як джерело й ілюстрацію використовує “Одісею” Гомера. Він акцентує європейський контекст України, виходячи із тривалих відносин місцевого населення та греків. Осади, на його переконання, “були фундаментом, на якому базувалося, на який спиралося поступово зростаюче приєднання нашої Батьківщини до середземноморської, а згодом до західноєвропейської цивілізації” (Аркас 1969, 129).

У дусі художньої ретроспекції оповідає автор про торговельні зв'язки грецьких осад Північної Причорноморщини, зауважуючи, що коли б чудодійно хтось із нас міг перенестися в далеку минувшину на ринок в Ольвію часів Геродота, то побачив би там безліч народів від єгиптянина та латинянина до китайця та аборигена сибірської тайги.

Ольвію Аркас описує з великим пієтетом, підкреслюючи її велику цивілізаційну місію “ширительки гелленської цивілізації”. Наголошуючи на доброзичливому ставленні до греків Ольвії тубільного населення, автор удається до фольклору: “Без доброзичливого оточення тубільців доля їх була б такою ж, як риба без води”. І підсилює це порівняння посиланням на римського промовця Марка Тулія Цицерона, який писав, що “грецькі осад Північної Чорноморщини, – це ніби крайка, підшита до тканини варварських степів” (Аркас 1969, 136).

Історик оцінює вплив тубільного населення на культуру греків Ольвії, зазначаючи, що майстри-греки дедалі більше пристосовувалися до смаків місцевих замовників, що позначилося на втрачанні античної традиції естетизму: крок за кроком вони варваризувалися (Аркас 1969, 137).

Розділ “Здобуття Ольвії гетами (Туманне марево минувшини)” нагадує історичну новелу. Особливо ліричним є початок, де Аркас згадує свої дитячі захоплення Ольвією і подорож до неї. Наприклад: “І щоразу, як я побачив попереду високу могилу Зевса, якийсь беззвісне, благовійне почуття обхоплювало мене, ніби я наближався до великої святині”. І наприкінці підсумовує, що були для Ольвії і щасливі часи – мирні та воєнні. І до гетів Ольвія перед усіма нападниками вистояла. У викладі оповіді очікування нападу гетів і сам напад позначені Гомеровою традицією та впливом українських дум, літописного оповідання про похід Ігоря проти половців із “Київського літопису”, “Слова про похід князя Ігоря проти половців”. Так само в оповіді про готів автор апелює до тексту “Слова...”, де, на думку вченого, є відголосок війни росів-антів із готським королем Вінтаром 386 року, що завершилася смертю дулібського князя Божа (Аркас 1969, 235–287).

Оповідуючи про недостовірність історичних праць Йордана, Аркас зачіпає питання назви й самоназви готів, не оминаючи аналогій із називанням русичів візантійцями: “Те ж, що чужинці, зокрема греки, називали їх за старою традицією скитами, – справи не міняє. Не забуваймо, що і русинів Київської держави візантійці часто називали скитами, що греки й досі називають французів галлами, що французи й німці ще у XVIII ст. називали нас скитами” (Аркас 1969, 289).

Підтримуючи гіпотезу про дунайське походження слов’янських народів, автор звертається до фольклору, у якому часто подибується назва Дунай – “частіше навіть як Дніпро”. Також наводить уривки з дружинних лицарських коляд та “Слова про похід князя Ігоря проти половців”.

Загалом етніміка є непевною, бо відбувалися міграційні процеси, збірна назва місцевих народів передавалася греками, римлянами й арабами із значними похибками, часто “калічилася до непізнанності” (Аркас 1969, 298). Історик підкреслює, що ця недбалість передалася і Середньовіччю, і нашому часу. Ми ж, українці, поставали перед чужинцями як скити, сармати, черкеси тощо. Порушує Аркас і питання про присвоєння московитами нашої назви Русь, про появу “руських” – себто тих, ким володіє Київська Русь. Водночас як ода безперервності історії нашого народу звучить його оповідь про українців – дітей “тнізда русинів, нащадків антів” (Аркас 1969, 310).

Отже, батько і син (онук) Аркаси у своїй творчості – історичній та поетичній – доклали чималих сил, щоб створити (спираючись на своє походження, освіту, інтелектуальні здібності) духовні пам’ятки греко-українських культурних зв’язків. У їхній творчості підтвердилася важлива гуманістична істина, що бути справжнім інтернаціоналістом можна лише на основі любові до свого народу, інтересу до історії своїх предків. Маючи у своєму роду не лише грецьке, а й українське коріння, вони стали визначними діячами української культури. Їхнє духовне подвижництво вплинуло й на нові покоління українців. Сьогодні праця М. Аркаса (дідуса) “Історія України-Русі” є популярним історичним джерелом,

як і твір М. Аркаса (внука-сина) “Історія Північного Причорномор’я”. Як історики й літератори вони зробили значний внесок у популяризацію давньоукраїнських і давньогрецьких творів, знаходячи в них спільні мотиви, апелюючи до загальнолюдських цінностей обох народів. Для вчених особливо важливим був загальноєвропейський контекст української історії, в інтерпретації якого М. Аркас Молодший дослухався до М. Аркаса Старшого.

Аркас, М. (1969). *Історія Північного Причорномор’я*. Гомін України. Торонто.

Аркас, М. (1990). *Історія України-Русі*. Вища школа. Київ.

Аркас, М. (1993). *З родинної хроніки. Поезії. Дума про похід на половців Новгород-Сіверського князя Ігоря Святославовича у 1185 р.* Миколаїв.

Береза, І. (1993). *Щирий син рідної України*. Слово і час. № 5. С. 8–12.

Березовська, Т. (2003). *Рід Аркасів: просопोगрафічний портрет на історичному тлі доби: автореф. дис. ... канд. іст. н.* Одеса.

Бойченко, В. (2005). *З історії словесності Південного Прибужжя. “ТОВ Від”*. Миколаїв.

Жатько, В. (2000). *Благословене святим Миколаєм*. Департамент. Київ.

Микитенко, Ю. (1993). *Від “Слова” до “Глади”*: Петро Ніщинський перекладач. Дія Лтд. Київ.

Шкварець, В. (2002). *Микола Миколайович Аркас*. Тетра. Миколаїв – Одеса.

## **“ГОЛЛІВУД НА БЕРЕЗІ ЧОРНОГО МОРЯ” В ЖИТТІ І ТВОРЧОСТІ ГЕО ШКУРУПІЯ**

*Валентина Саєнко*

*Павло Гуца*

(Україна)

*Ідея системного дослідження естетичних інновацій потужної генерації митців Розстріляного Відродження зреалізована у спеціальному вивченні поєднання літературних і кінематографічних інтенцій, закорінених у “Голлівуді на березі Чорного моря” – всесоюзній фабриці ВУФКУ, топосом якої стала Одеса. Конкретно ж у третій статті на цю тему аналізується досягнення футуриста Гео Шкурупія, на творчість якого вплинула праця на одеській кіностудії й особлива аура дружби і взаємопідтримки, якими були пов’язані Микола Бажан і Юрій Яновський, Олександр Довженко і Микола Куліш, Амвросій Бучма і Гнат Юра, Майк Йогансен і Костянтин Паустовський. Йдеться про взаємопроникнення в літературні тексти Гео Шкурупія кінематографічних прийомів і креативної аури Південної Пальміри.*

*Ключові слова: Голлівуд на березі Чорного моря, топос Одеси, естетичні особливості інтерпретації міського простору, інтермедіальні сполучення поезії і прози Гео Шкурупія з кінематографічними прийомами.*

## “HOLLYWOOD ON THE BLACK SEA COAST” IN LIFE AND WORKS OF GEO ŠKURUPIJ

*Valentyna Sajenko  
Pavlo Hušča*

*The idea of system research of aesthetic innovations of powerful generation of the Executed Renaissance artists is realized in the special study of a combination of the literary and cinematographic intensions entrenched in “Hollywood on the Black Sea coast” – VUFKU All-Union Factory, where Odessa became as a topos. Specifically, the achievement of futurist Geo Škurupij is analysed in the third article on this subject, work in Odessa and special aura of friendship and mutual support of Mykola Bažan and Jurij Janovs’kyj, Olexandr Dovženko and Mykola Kuliš, Amvrosij Bučma and Hnat Jura, Mike Yohansen and Kostjantyn Paustovs’kyj affected his creativity. This is about the interpenetration into the literary texts of Geo Škurupij due to cinematographic receptions and creative aura of the Southern Palmyra.*

*Keywords: Hollywood on the Black Sea coast, topos of Odessa, esthetic features of municipal space interpretation, intermedial collections of Geo Škurupij's poetry and prose.*

Losi genius – таким виразом древні греки позначали феномен впливу “генія місця” на становлення креативної особистості і формування творчих зон, сповнених особливої енергетики й пасіонарності. Таким генієм місця у творчості митців Розстріляного Відродження є Голлівуд на березі Чорного моря, як у 1920-х рр. називали Одесу, в якій знаходилася кінофабрика ВУФКУ – колишня кіностудія Ханжонкова. За розмахом кінодіяльності єдиної на весь Радянський Союз фабрики німих фільмів, за якими досить швидко наступила ера звукового кіно, це таки справді був Голлівуд на березі Чорного моря, який зібрав і об’єднав цвіт літераторів, кінематографістів, художників, архітекторів, що дав могутній імпульс бурхливому розвитку українському національно-культурному Ренесансу.

Геній місця – безперечно важливий фермент в алхімії Слова, що продукує форми національної духовності, яка, складаючись на конкретних теренах, вливається у світовий потік. Через те токи землі, малої батьківщини певним чином сублимуються у творчості кожного митця. І на честь Одеси слід сказати, що для багатьох діячів культури, і не тільки українських, вона стала генієм місця, центром їхнього духовного піднесення й навіть тріумфу. Саме тому на карті Європи Одеса значиться передусім як швидкоплинний вітрильник із яскравими парусами, сповнений динамічною енергією пошуку відкриттів у царині життєвої снаги й руху хвиль культури до берегів нетьмяніючих цінностей.

Недарма польський поет Юліуш Словацький образ Європи персоніфікував у топосах визначних міст, наділивши їх сакральною силою і животворною вагою. Услухаймося в рядки цього художника слова:

Якщо Європа – німфа,  
То Неаполь – її блакитне око,  
Варшава – серце,  
а Севастополь, Азов, Одеса – терня в нозі.



Не говорячи про те, що польський митець пророче передбачив трагічну тональність у бутті міст Севастополя й Азова, які переживають анексію Криму та “гібридну” війну на Донбасі, слід наголосити і слухність критерію порівняння міста й важливості органу (Неаполь – блакитне око, Варшава – серце).

Діалектичний підхід до топосу Одеси як першорядного європейського міста, невінчаної столиці світу й водночас “тернини в носі” блискуче виглядає в літературній і кінотворчій діяльності митців з епохи Розстріляного Відродження. Підтвердженням цього є оригінальне імпліцитне й експліцитне трактування образу Одеси як, користуючися висловом Юліуша Словацького, подовженого у хвилях культури символу “терня в носі” в тілі Європи, як це представлено у творчості Олександра Довженка і Юрія Яновського, Миколи Куліша і Михайля Семенка, Миколи Бажана й Амвросія Бучми, Гната Юри і Майка Йогансена, Костянтина Паустовського і Гео Шкурупія та багатьох інших діячів культури.

Саме в “Голлівуді на березі Чорного моря”, як позначається термінологічною метафорою цей одеський культурний феномен 1920-х років, кожен із митців розкрився як креативна особистість, виявивши талант і до літературної, і до кінематографічної творчості, до їхнього своєрідного злиття та розвитку в неподільній єдності, але в оригінальній якості. І через те іноді важко встановити, чого більше в цьому сподіваному / несподіваному поєднанні. Та завдання дослідити це вимагає не тільки порівняльного, але й індивідуального підходу до внутрішнього світу представників одеської літературно-кінематографічної школи, які зуміли з’єднати воедино види мистецтва, створивши таким чином новий творчий продукт.

Злиття естетик – літературної та кінематографічної – чи не найкраще проявилось у творчості Олександра Довженка, який органічно поєднав два фахи у своїй діяльності. Художньо переконливо і у високій романтичній манері опрозорений “Голлівуд на березі Чорного моря” в романі Юрія Яновського “Майстер корабля”, із якого розпросторюється лінія українського одесоцентричного мистецтва ХХ століття.

Одеський колорит і життєві реалії 1920–1930-х років, у яких сполучаються інонаціональні впливи з виразною українською складовою, знайшли досконалі ранньо-кінематографічні версії в оригінальному театрі Миколи Куліша – найталановитішого митця модерного періоду, драматурга світового рівня, якого не без резону називають українським Шекспіром.

Як автор футуристичного (бо в ньому суміщаються різні часові плани – 20-ті і 70-ті рр. ХХ ст.) за змістом “Майстра корабля”, так і автор одеських за художньою ментальністю п’єс “Патетична соната” й “Зона” в основу конфліктів і характерів поклали колізії Любові в широкому значенні цього слова. Через те весняно-літня Одеса з божевільно-ароматним цвітінням акації, підсиленням романтикою моря, степовими пахощами і вільним простором, волею, постає як полюс неймовірного вибуху почуттів – того, що англійці виражають словами “fall in love”, а по-нашому – “впасти в кохання”.

Така злива почуттів, яку доречніше називати напастю, “любовною гарячкою”, носила автобіографічний характер, тонко художньо відбитий у романі Ю. Яновського “Майстер корабля” в любовному трикутнику То-Ма-Кі – Тайах – Сев, за масками яких приховувалися реальні герої, родом із “Голлівуду на березі

Чорного моря”: Юрій Яновський і Олександр Довженко, обидва закохані в одеситку-грекиню Іту Пензо, танцівницю-приму Одеського оперного театру, яку називали Тайах за балетною роллю єгипетської цариці, жриці краси й кохання.

Не менш романтичним і водночас глибоким та несподіваним було кохання 33-річного батька двох дітей Миколи Куліша до Ладушки – Олімпіади Корнеєвої-Маслової, що зовні виглядало як службовий роман, але за суттю – подарунок скупі долі перед загибеллю митця, рівновеликий неймовірному багатству. Та ще й у передчутті трагічного обриву життя у трирічному катуванні в камері-одиночці на Соловках і розстрілу в Сандормоху.

Важливими є підстави включення цих обставин буття людини в контекст її біографії. А ще більше, за слушною думкою Марієтти Шагінян, висловленою в розділі “Любов” у монографії “Тарас Шевченко”, є те, як *любить велика людина, тим більше – митець*, бо, крім усього іншого, багато важить естетичний елемент у його духовному естві. Прикметно те, що Ладушка – красива і шляхетна жінка, почуття до якої заповонило одразу, була втіленням справжньої одеситки, хоч походила з Петербурга, була безстужевою, а решту життя провела в Москві, викладаючи три європейські мови в інституті. Саме вона зберегла листи Миколи Куліша, які відкривають у ньому справжнього поета, майстра красного слова, котрий зумів виповісти своє кохання і водночас відбити його у творчості. Здавалося б, дивне те, що уродженка Петербурга Олімпіада Костянтинівна була одеситкою. Але, за переконливим твердженням Наталі Кузякіної в її посмертно виданій книзі – блискуче написаному історико-біографічному романі про письменника в стилі серії “Жизнь замечательных людей”, Ладушка – найбільше і єдине кохання Миколи Куліша – цілком нагадувала одеситку: “Ладушка вписувалася в параметри одеситки. Російська і польська кров примхливо схрестилися в ній. На фотографії риси її обличчя дещо важкі, але привабливості обличчю надавали милі короткозорі очі, волосся казкової принцеси і та гра життєвих сил у принаді жіночності, яку важко висловити, бо вона невловима. Куліш закохався нестямно. Відродження в ньому митця повинно було штовхнути його до любові. Але й десятиліття війни та голоду також можна було духовно скинути з себе, занурившись у ласку, ніжність, красу – хоча б виговоритися, відкрити душу!” (Кузякіна 2010, 233–234).

Підкріплення цій ідеї знайдено дослідницею не просто в циклі “Легенд про жінок”, створених Власом Дорошевичем, а саме в “Легенді про походження одеситки”, із посиланням на індійського бога Шиву на прізвисько Магадева: “Я втомився творити. Візьмемо по чесноті від кожної жінки й створимо одеситку”. І він створив її: вишукану, мов полячка, струнку, мов єврейка, трохи повну, як віденка, ледь сентиментальну, як німкеня, з очима, які багато обіцяють, як в угорки, легковажну й мінливу, як парижанка” (Дорошевич 1907).

Не протиставляючи двох жінок – дружину Антоніну Іллівну й Олімпіаду Костянтинівну Корнеєву-Маслову, які були його вічними супутницями й кожна з яких Куліш по-своєму любив, створивши з однією сім’ю, а інша стала його музою і світлою зорею в нелегкому житті, слід наголосити, що обоє вони зберегли не тільки вірність, але й безцінні документи епохи – листи (62 адресовані дружині, а 60 — до Корнеєвої-Маслової, за підрахунками автора книги “Теорія українського кохання”) (Томенко 2002). Прикметно те, що Микола

Куліш своє інтимне життя і його епістолярну фіксацію пропускав крізь код складності різних видів творчості – написання поезії, драми, роману, крім чиновницької документації та підручкової літератури: “Я думаю, що легше написати любовний лист, важче писати (у порядку послідовності): 1. записку про самогубство, 2. вірш, 3. драму, 4. роман, 5. резолюцію (це для мене), 6. і, нарешті, буквар” (Куліш 1990, 629).

І хоч знаменитий футурист Гео Шкурупій не залишив подібного до Кулішевого табелю про ранги складності письменницької праці, і хоч надзвичайно мало відомо про інтимний бік його життя (був одружений із Варварою Базас, їй присвятив поему “Ненюфари”); мав сина Георгія), але “Голлівуд на березі Чорного моря” органічно увійшов у художні твори, як екстенціонально, так і інтенціонально.

Перешкодою до розширення знань про інформаційне поле, властиве Гео Шкурупієві, була низка чинників, серед яких передусім передчасний обрив життєвої лінії митця, який карався, мучився на Соловках. Та й не довелося письменникові переступити поріг від років буяння “молодої задержуватості до зрілої рівноваги, до творчої зрілості” (Петров 1992, 53). На жаль, йому не довелося пережити радісний і спокійний час “збору винограду”. Але келих гіркого й каламутного вина довелося випити молодому, що стояв на порозі творчої зрілості письменникові, хоч серед “ново-генераторців Гео Шкурупій був, безперечно, найобдарованіший (недарма академік О. Білецький називав його вундеркіндом української літератури. – *В.С., П.Г.*). Він був живий і жвавий, здібний письменник <...>. Його повість про Шевченка, що друкувалася в зошитах «Нової генерації», зроблена з темпераментом і своєрідно. Свого часу він починав з епатації й деструкції. З роками він почав думати про консолідацію української літератури. Поділ літераторів на окремі угруповання губив свій сенс. Це був уже перейдений етап” (Петров 1992, 53).

Образ одеського топосу як кінематографічної столиці 1920-х років найбільш виразно постає в циклі “Море”, у прозових творах, особливо ж у романі “Двері в день”, як і в закодованих підтекстових художніх варіаціях і теоретичних викладках про специфіку новоствореного виду мистецтва кінематографії та її взаємодії з літературою. І виникли вони не на порожньому місці, а внаслідок власного досвіду праці редактором на кіностудіях Одеси та Києва (стрічки “Темрява”, 1927; “Пригоди Полтинника”, 1928; “Наговір”, 1928). За сценаріями Гео Шкурупія поставлено фільми “Синій пакет” (1926, у співавт.) і “Спартак” (1926, у співавт.). Слід акцентувати й те, що в органіці літературних творів митця продуктивно використані суто кінематографічні прийоми, які надають особливого шарму його прозописьму і провокують новаторську модель жанру твору-симбionта, популярного в сучасній світовій літературі.

У пенталогії поезій “Море”, об’єднаних назвою, логікою ліричного сюжету й композицією, представлено топос Чорного моря як символу Одеси, з одного боку, а з другого – як образ внутрішнього світу шукача пригод і вираження подорожніх настроїв. Для увиразнення бурхливого житейського моря і рефлексивного характеру ліричного героя циклу поет використовує імпресіоністичний стиль із домішками експресіоністичних елементів, які надають пенталогії філософського наповнення. Важливу роль у розвитку

ліричного сюжету відіграє градаційний тип ліричної композиції, завдяки якій центральний мотив пошуку життєвої снаги і визначеності життєвої позиції, до яких прагне ліричний герой у розбурханому, неспокійному вирі буття, відіграє кожен компонент циклу. Вияскравленню філософського звучання ліричного циклу Гео Шкурупія сприяють наскрізні взаємопов'язані образи-символи *корабля і моря*.

Відомо, наскільки багатозначним і поширеним є образ *корабля*, семантичне наповнення якого часто-густо відкриває сутність ідеї і специфіку характеру ліричного героя. З контексту поетичної пенталогії Гео Шкурупія постає корабель як символ діалектики життя, внутрішнього і зовнішнього, останнє з яких вимагає особливого напруження і повернення до рідних берегів, тобто порятунку у бурхливому житейському морі. “Плавання, з точки зору будь-якої філософії абсолюта, заперечує можливість переможного повернення героя додому, і робить його вічним дослідником океанів під безкраїми небесами. Корабель – символ, подібний до священного острова, бо обидва відрізняються від безформеного і ворожого моря. Якщо води океану символізують несвідоме, то їхній монотонний гуркіт натякає на шум зовнішнього світу. Уявлення про те, що необхідно передусім навчитися плавати в морі пристрастей для того, щоб досягти Гори Порятунку, аналогічне ідеї подолання перешкод дослідження океанів <...>. Усі ці форми несуть символіку вертикальності й ідею висоти” (Керлот 1994, 258–259).

Кожен штрих цього символічного наповнення образу, з яким асоціюється Одеса і праця на фабриці ВУФКУ покоління Розстріляного Відродження, набуває в інтерпретації автора циклу “Море” афористичного характеру, що підкреслює глибину філософічності текстової матерії. Так, у першому вірші циклу, позначеному арабською цифрою “1”, підсумовуючий пасаж закінчується такою строфою:

О, море!.. Нескінченна даль...  
 Колиска бур і урагана,  
 Землі кісток одвічний праль  
 Та буйних мрій омана... (Шкурупій 2013, 108).

У другій поезії виходить на поверхню збірний образ ста моряків, які асоціюються з богатирями з народних билин і водночас із вершниками, що долають простір наперекір вітру:

Спіняться вигнуті води морів,  
 і вийде із хвилі по сто моряків...  
 Кожний із них загнуждає коня,  
 а кінь заїрже й пролетить навмання... (Шкурупій 2013, 108).

У третій поезії, яка відкривається рядками “*нітьму роздер раптовий ранок, – / як золотий удар, / і перший промінь зажурився тьмяно / в розривах хмар*” (Шкурупій 2013, 109) і виступає в ролі кульмінації циклу, ліричний герой, незважаючи на силу стихії океану, долає труднощі шляху (“*і море – звір мільйоногорбий – / вже вибилося з сил*”) і виходить переможцем, що тягнеться до

сонця і сталих берегів: “туди, до сонцем випещених берегів, / в іскристу гру, / туди, в затоки водограйних див / і я їду!..” (Шкурупій 2013, 109–110).

Рубаний поетичний ритм циклу “Море” підкреслює оптимістичну тональність, завдяки якій морська прірва і тьмяність долаються сильною людиною. Звісно, в пенталогії відбито динаміку станів душі ліричного героя, за якою пізнається автор із його відчуттями й переживанням бурхливої молодості під час визрівання та реалізації таланту в одеському середовищі однодумців покоління “перших хоробрих”.

І хоч футурист Гео Шкурупій стояв на позиції деструктора / конструктора, не відкидав він і культурні традиції й таким чином протистояв авангардизмові Михайля Семенка, поезія якого характеризувалася “своєю стислою, непрозорою у змісті мінімалістською й антиестетичною манерою. З іншого боку, поезія Шкурупія та Бажана була близька до традиційної формою та настроєм. Перший із них пропонував бездоганий цикл романтичних віршів про море...” (Ільницький 2003, 141).

По-іншому художньо осмислений топос Одеси у прозі письменника, зокрема в романі “Двері в день”. Праця на фабриці ВУФКУ далася взнаки в багатьох аспектах естетичної матерії не тільки цього твору. Саме синтез літературних і кінематографічних інтенцій став реальністю в повістєво-епічному й новелістичному циклах творів, задум яких виношувався і реалізовувався на теренах Одеси, коли Гео Шкурупій, услід за Михайлем Семенком, став службовцем ВУФКУ і поринув у середовище талановитих митців, які освоювали найбільш революційне мистецтво фільму.

Зусилля художників, літераторів, скульпторів, архітекторів, режисерів, сценаристів, акторів, кінооператорів злилися воедино у спільній праці та спільних пошуках. Через те вони впливали один на одного, використовуючи можливості кожного виду мистецтва, що у своєму підсумку і давало новаторський результат – кіно. Про цю спілку представників різних видів мистецтва, яких об’єднало фільмування, йдеться в книжці О. Ільницького “Український футуризм”: “Яновський, Бажан і Шкурупій, як власне і сам Семенко, писали кіносценарії для ВУФКУ. Лесь Курбас і Фавст Лопатинський, обидва з «Березолу», були режисерами, Вадим Меллер працював мистецьким директором. Цікаво, що як режисер фільмів Лопатинський дотримувався дуже співзвучних із панфутуристами поглядів на кіно. У фільмі він шукав «знищення психологізму» і «замін[и]» нудного переживання цікавим трюком” (Ільницький 2003, 134). При цьому кожен із кіномитців не тільки прагнув до колективної праці над новим творчим продуктом, але й ішов своїм шляхом, вбираючи суміжні й водночас різні художні прийоми, властиві окремим видам мистецтва. Результати збірної команди працівників ВУФКУ, серед яких не останнє місце посідає і діяльність Гео Шкурупія, не забарилися: на слуху були цікаві й революційні ранні художні фільми Олександра Довженка-режисера, сценариста, актора (“Ягідка кохання”, “Сумка дипкур’єра”, “Звенигора”, “Земля”) і документальний фільм Дзиги Вертова “Людина з кіноапаратом”, що зафіксував картини життя Одеси й Москви 20-х рр. ХХ ст. як узірєць “кіно-ока”, яке відносять до одного з найкращих документальних фільмів усіх часів, за версіями британського журналу “Sight & Sound” (2012 та 2014 рр.).

Потяг до колективних та індивідуальних пошуків у кіноіндустрії 1920-х років на одеських теренах був настільки поширеним, що дуже швидко переріс в універсальний принцип. Так витворилася панмистецька філософія, властива не лише одному з багатьох літературних угруповань епохи Розстріляного Відродження. Досить послатися на приклад журналу “Нова генерація”, в якому співпрацювали чимало різних спеціалістів. “Співробітники приходили з кіно та театру (О. Перегуда, Марко Терещенко, Гліб Затворницький), із станкового живопису (Анатолій Петрицький, Василь Єрмилов, Павло Ковжун), фотографії (Дан Сотник) і навіть із архітектури (І. Малоземов, О. Касьянов, Л. Лоповик, М. Холостенко та ін.). Як і проповідувала панфутуристична філософія, що вважала мистецтво єдиним світовим процесом і тому відкидала національну інтроспекцію, журнал нарочито плекав інтернаціональний дух” (Ільницький 2003, 148–149).

Отже, універсальність перетинів і взаємодії не тільки діячів кіноіндустрії Одеської кінофабрики, що була художньою революцією в українському кіно 1920-х років, але і їхніх творчих експериментів давалася взнаки на рівні змісту і форми як літературних, так і кінематографічних творів.

Найбільш виразно це проявляється на рівні художніх прийомів і численних згадок топосу ВУФКУ в романі “Двері в день” Гео Шкурупія, зокрема в розповіді про вуфківську експедицію, мета якої – зафільмування дніпровських порогів перед їх затопленням задля будівництва Дніпрельстану. При цьому Гео Шкурупій заглядає як у минуле української історії, так і в її майбутнє. Не може оминати письменник і образ Чорного моря, що є великим шляхом “од варягів, як його називали раніш, що його давно проектувалося зробити між Чорним та Бальтицьким морями” (Шкурупій 2013, 568).

Прикметне й те, що спеціалізація кінематографіста, набута в Одесі, активно виходить на поверхню літературного тексту Гео Шкурупія. Розгортаючи приватну історію батька і сина на промовисте поетичне прізвище *Гай* у контексті суспільних процесів і робітничого середовища 1920-х років, автор роману “Двері в день” візуалізує зображення, яскравими фарбами передаючи картину за картиною, що є не тільки досконалими описами інтер’єрів та екстер’єрів, але й увиразненням динаміки душі, її різноманітних почуттєвих реєстрів головних і другорядних персонажів твору.

Саме з’єднання чисто літературних і кінематографічних прийомів, а не тільки своєрідне оспівування нового виду мистецтва, створило жанрову модель симбіонта, в якому рівноцінно задіяно два крила інтермедіальності як принципу створення тексту. Передусім слід наголосити, що зміщення часових планів, як і просторово-візуальних, характеризується швидкістю, як це має місце в мистецтві кіно. А тому є сцени, виписані “з пташиного польоту”, тобто створюються широкі панорамні картини, які часто-густо чергуються з крупним планом, коли камера ніби зупиняється на якійсь деталі портрета чи інтер’єра, таким чином наголошуючи його сутність і прихований смисл, або на пейзажній замальовці, вагомій у розкритті художніх акцентів.

Це дає змогу авторові роману показати життя людей і життя речей у тісній сув’язі. Речовізм слугує підґрунтям для вияву стану світу, який у 1920-х роках був не просто надто скромним, а з настільки аскетичним побутом, що аж ніяк не

відповідав елементарним потребам людського існування. Може, тому в романі “Двері в день” низка розділів віддана зображенню первісного стану людського життя – дикунського періоду в розвитку спільнот людей. Через те письменник поміщає свого героя Теодора Гая у протилежні сфери буття, що почергово перемежуються в його приватній історії. Зміна інтер’єру, як переконує автор логікою художньої думки, як і арсенал речей, виявляються надто принципово важливими в динаміці психіки і моделі поведінки героя. Так, змінюючи кінематографічні ракурси, митець увиразнює, *що* стається з чоловіком під впливом речей. З цією метою введено в текст картину, куплену в комісійній крамниці, яка дуалістично відтворює довкілля: наскільки далеко початок ХХ ст. відбіг від варварського, дикунського стану світу, яким жили первісні люди, з одного боку, а з другого – їхня зближеність, навіть паралельність: “Тай вдивлявся й бачив, що фарби на картині потріскали, зблякли, припали порохом... Темний вечірній обрій палахкотить загравою... Червоний колір напружений і густий. Почувається, що нестерпучий жар б’є звідкись із землі та обпалює небо. Сонце провалилося в безодню всесвіту і там клекотить гарячим вогнем, заливаючи розтоплену палючою лавою небосхил. Червоні, пекучі стріли летять геть у простір, освітлюючи своєю загравою небо. Відблиск заграви падає на могутні хащі допотопного лісу. Величезні дерева, міцні й чорні, як дивовижні крицеві скелі, відбивають на собі відблиск заграви. Спереду чорна прогалина порожня й темна, як вугляний склеп. І ось раптом чути хряск і важку ходу, і от ввижається потворна морда допотопного чудовиська. Чудовисько велетенських розмірів важкою ходою виходить на прогалину. Воно важко сопе, його подих підхоплює луна допотопного лісу, і от здається, що дихають ці кремезні чорні дерева, ці могутні крицеві скелі. Раптом страшний рик струшує ліс. Од цього звуку все дрижить... дрижить земля, її трусить землетрус звуків, що видираються з пащі чудовиська... Потвори сходяться, і від їхнього сопіння й тупоту стогне ліс. Клацання зубів, сердитий рев, важкі удари зливаються в чорну ворухливу масу, яку раптом обливає червона кров, що бурхливо виривається з пораних тіл. Кров парує й світиться червоним блиском, який зливається з загравою” (Шкурупій 2013, 520–521).

У романному полотні велику художню і психологічну роль відіграє ця картина допотопного лісу й допотопних істот: включена в різні розділи й епізоди (спочатку у вітрині комісійної крамниці, потім у родинному помешканні Гая), вона імпліцитно вияскравлює інтертекстуальність, спрямовану на розкриття буттєвих парадигм 1920-х років, в умовах яких доводилося жити радянській людині. Показово й те, як виписана ця картина в романі. Звертає на себе увагу активність синестезій (звук–колір–моторика–світлотінь–органічне відчуття), до яких цілеспрямовано вдається автор, щоб не тільки створити яскраві візуальні кадри, але й у підтексті наголосити філософське питання, чи змінився світ із часу первісного існування в хащах. Таким чином увиразнюється підтекстове навантаження проблем цивілізації та культури, які особливо загострилися у 1920-х і пізніших роках.

Отже, образ картини, не раз повторюваної у тексті, семантично навантаженої багатьма смислами, відіграє ключову роль у проблемно-ідейному змісті, як і в декодуванні підтекстової палітри й багатства її конотацій.

Показовим у сфері новаторства письменника є і те, що автор у романі знаходить такий поворот сюжету, яким досягається зміна ракурсів – чисто літературного й суто кінематографічного зображення. Таким чином створюється “текст у тексті”, за яким відкривається історична панорама буття суспільства в різні часові відрізки, при цьому виключається штучність у використанні своєрідних художніх прийомів, властивих мистецтву літератури й кіно. Завдяки такій естетичній методиці побудови романної тканини письменник згущує текст, уважно розглядаючи поворотні епізоди в долі головного героя. Так, після одруження Теодора Гая з дочкою куркуля Марією, у психології якої пріоритетне місце посідало матеріальне начало, у світі старих-нових речей змінився і Гай: “Він ходив з Марією по крамницях, витрачаючи гроші на безліч дорогих, розкішних речей, що впливали на психіку й на думання, гальмуючи блискавичний плин думок лише одним своїм призначенням (курсив наш. – В. С., П. Г.)” (Шкурупій 2013, 519).

Через код звуження процесів психіки й думання героїв роману “Двері в день” письменник *volens nolens* увиразнив, наскільки примітивізувався світ людини під впливом обставин і суспільних чинників пореволюційного часу, хоч радянська ідеологія тиражувала ідеї кардинальної зміни суспільного устрою та вдосконалення (на словах) гуманістичної концепції.

Авторська думка романіста спрямовувалася на підтекст, у якому було до-казано те, що читалося між рядками. І ця недомовленість розкривала сутність тих проблем, перед якими опинилися герої в так званій країні радянського благоденствія. Достатньо зіслатися на приклад багаторазового розглядання Теодором Гаєм сюжету картини, присвяченої первісній стадії людського суспільства, фактично – життєвим джунглям, що викликають алюзії та ремінісценції, котрі спростовують радянський рай: “Часто вечорами, коли Марії не бувало вдома, Гай лежав у себе на ліжку і, дивлячись на картину, що її купила Марія в комісійній крамниці, і нічого не бачачи, вигадував різних способів переінакшити своє життя. Йому в уяві поставали цілі романи, що здійснити їх можна лише на папері. Так, пересипаючи свою волю порошком мрій, Гай створював фантастичні проекти, що підсолоджували дійсність (курсив наш. – В. С., П. Г.)” (Шкурупій 2013, 520).

Якщо зібрати разом алюзії, які Гео Шкурупій щедро розсипав по романічному полотні, своєрідно співвідносячи пропаганду й реальність буття людини у 1920-х роках, то вийде дуже промовиста картина різкого розходження між словом і ділом, яким не гребувала радянська влада, говорячи про новий “найпередовіший” устрій. Тимчасом відкриваються глибини такого нищення гуманістичних цінностей, як геноцид проти власного народу, явлений і в голоді 1920-х (ленінському) та 1930-х (сталінському) років. Виразно спростовується наріжна ідеологема про диктатуру пролетаріату, який буцімто став біля керма держави і досяг (на словах) привілейованого становища. Що це не так, іронічно трактується в багатьох епізодах роману “Двері в день”. В уста безіменного героя, який “трохи здивовано” виявляє радянську брехню про функцію пролетаріату України як “господаря” землі: “...ми ж господарі лише свого мозку та серця і все робимо самі. І навіть коли немає роботи, і на руках мозолі стають м’якими, стираються, і руки стають важкі, наче наляті водою, або коли гуркотить



революція, або немає хліба, ми все одно думаємо самі й самі почувасмо, бо *ми господарі свого мозку та серця* (курсив наш. – В. С., П. Г.)” (Шкурупій 2013, 480–481). На цьому спростуванні розходження слова й діла в радянських міфологемах автор не зупиняється: “Голодний Донбас вантажив сіллю цілі потяги, і робітничі організації проваджали їх, сподіваючись, що додому повернуться вони вже з хлібом, картоплею та олією. Поміж вибухами громадянської війни та війни з білими робітникам доводилось воювати з голодом та із зруйнованим господарством” (Шкурупій 2013, 481).

Увесь роман побудований на антитезах – світла й тіні, ночі й дня, локальних і масштабних топосів, степових і морських пейзажів, – як і спорідненості літературно-кінематографічних художніх прийомів у цілісному естетичному співллі.

Під впливом одесоцентричних імпульсів, які йшли від практичної діяльності Гео Шкурупія у ВУФКУ й талановитого середовища українських літераторів, котрі активно освоювали новий вид мистецтва, значення якого порівнювали з електрифікацією (за відомою лєнінською формулою), його проза, зокрема роман “Двері в день”, сформувалася за типом симбіонта, до якого включено, крім літературних, кінематографічні прийоми. Першорядне місце посідає кадрування епізодів і прийом монтажу, який використовується на рівні і макротексту, і мікротексту. Це виразно позначається на архітектонічному розташуванні розділів, а також на особливостях монтування подій у межах одного розділу. Цим зумовлюється і специфіка хронотопу, яка виявляється в непослідовній і фрагментарній демонстрації подій. Монтаж як кіноприйом у тексті часто-густо виступає у формі сценарного запису, як, наприклад, у розділі “Розгром” роману “Двері в день” Гео Шкурупія. Примітно й те, що його сценарний запис несе на собі печать 1920–1930-х років, коли саме такий різновид сценарію був популярний. Свідчення – сценарний запис тексту фільму С. Ейзенштейна “Страйк”. Та Гео Шкурупій уносить і в цю сферу інноваційний прийом, створюючи фрагментарну стилізацію літературного тексту як сценарного, до того ж послідовно пронумеровує події, плани, реакції та контрреакції роману. Така властивість породжує і специфічну форму твору-симбіонта.

Цю особливість помітила ще критика 1920–1930-х років. Так, у рецензії Івана Тєліги підкреслювався авантюристський характер твору, що давало підстави називати його детективним романом із “дивовижними вчинками та таємничістю. До роману соціально-побутового він мало підходить. Стиль роману позначається великою різнокольоровістю. Нотатки подорожнього, промови, вибірки з газети, лекції, – і нарешті *стиль екрана* – знайшли собі місце в романі. В стилі екрана написано весь XII розділ. Читаючи його – *почуваєш себе в кінотеатрі*. Але різноманітність стилю можна виправдати різноманітністю декорацій, в яких відбуваються події, та бажанням автора – до кожної декорації підібрати відповідний стиль. Повстання, з його кінематографічною швидкістю, автор подає в стилі екрана. Подоріж – стилем нотаток у щоденнику. Про Дніпрєльстан – лекція” (Тєліга 2013, 796).

Без особливих ускладнень для дослідника, бо про це подбав автор, виділяються кадри, що найбільш помітно у XII розділі роману “Двері в день”, названому “Розгром” і складеному із 93-х швидко змінюваних епізодів-кадрів,

які позначаються арабськими цифрами. Це, беззаперечно, фрагмент чорнового варіанта кіносценарію, підготовленого до виробництва. Щодо цілісної конструкції роману “Двері в день”, то в її основу покладено кінематографічний принцип, як і у творі “Зима 1930 року” та інших зразках прози Гео Шкурупія. Засновуючись на аналізі “Зими”, Володимир Гаряїв у рецензії “Крок вперед. «Зима 1930 року» Гео Шкурупія” помітив ще одну закономірність: “Оригінально використано наголовки розділів, – аналогічно текстам у кіно, де вони пов’язують окремі кадри й дають загальну настанову” (Гаряїв 2013, 801).

Якщо придивитися до кінематографічних за специфічною художньою природою інкрустацій, укралплених у літературні тексти Гео Шкурупія, особливо ж розділу XII з роману “Двері в день”, то впадає в око виняткова продуманість і реалізація задуму виготовити завершений сценарний варіант, у якому не тільки матеріал оформлений у пронумеровані за логікою розкриття теми кадри, але й кожен фрагмент цієї глави супроводжується заголовком, який слід розцінювати як екранний напис у німому кіно. Ці надписи перетікають із одного мікророзділу в наступний за принципом баркароли. Цікавою гранню розділу є і його гармонійність: усього 15 мікророзділів містять різну кількість кадрів – від одного до двадцяти двох, які характеризуються кільцевою обрамленістю і замкнуті аналогічними назвами до “Розгрому”. Щоб довести це, слід процитувати функціонально навантажені підтекстовки до німого кіно: 1. “Розгром”; 2. “Прорив! Поляки!..”; 3. “Теодоре, швидше до комітету!..”; 4. “Пізно, пізно!..”; 5. “Несподіваний наскок поляків на містечко не дав змоги робітникам вчасно взятися до зброї, але на другий день...”; 6. “Нас цим не злякаєш!..”; 7. “Повстання!..”; 8. “Фронт близько. Завтра вночі почнемо. Допоможе Гурчак... Його кіннота в тилу поляків... Ми вже...”; 9. “Товаришу Гурчаку, повстання завтра вночі...”; 10. “А другого вечора...”; 11. “Сигнал, ракета!..”; 12. “Бидло!..”; 13. “Нема Гурчака, нема підмоги!..”; 14. “Все пропало! Нас розстрілюють!.. Гурчака нема!..”; 15. “Розгром”.

Виникає цілком аргументована думка, що деструктор, за настановами футуристичного напрямку в культурно-стилістичній епісі Розстріляного Відродження, Гео Шкурупій був насправді великим архітектором власних текстів, бо алгеброю вивіряв кожен фрагмент цілісної композиційної системи, таким чином досягаючи математичної точності і впорядкованості. А розпочинається органічна системність тексту з назви роману – “Двері в день”, – у якій два повнозначні слова є символами. “Двері”, як відомо, – жіночий символ отвору, а також узаємодії “між периферією і центром; і хоч у кожному випадку двокомпонентні елементи далеко знаходяться один від одного, вони в певному сенсі є найближчими, бо один визначає і відбиває інший” (Керлот 1994, 168). Цим першим символом автор роману означив межу, перехід від старого до нового світу, надії на який зросли в геометричній прогресії після української революції початку ХХ ст. Тоді як “день” – символ розквіту, зокрема і сподівань на питоме вдосконалення людини та суспільства в нову епоху, які, на жаль, не справдилися.

Уже з цього детально проаналізованого фрагмента тексту добре проглядає органічне входження одна в одну двох художніх систем – літературної та кінематографічної. Отже, праця на ВУФКУ автора роману яскраво вплинула на

взаємодію старого виду мистецтва й цілком нового, що створювалося у 20-х роках ХХ ст. на одеських теренах.

Цілком у руслі кінематографічної поетики здійснено в романі і зміщення часових планів, іноді плавне, але здебільшого – різке. Резонною є думка Єлизавети Старинкевич про цю особливість художньої природи роману: “Основні «деструктивні» змагання Г. Шкурупіїв в цьому романі скеровані по лінії композиційній, а саме – проти хронологічної «натуральної» послідовності викладу: роман побудовано за принципом зміщення часової перспективи. Основний сюжет переривається не тільки «історичними розділами», цебто розділами, що присвячені попереднім подіям, але й паралельними (позачасовими) сюжетами; маємо певну багатоплановість викладу <...>. Отже, позитивна роль композиційних трюків полягає не тільки в «руйнації канону», а в конструктивній функції своїй: відкидаючи рямки хронологічної послідовності, автор дістає можливість компоновання матеріалу навколо теми” (Старинкевич 2013, 786–787).

Не перераховуючи всі теми, які розробляються в романі, спеціально наголосимо на своєрідності літературної техніки, виробленої автором роману, а саме того, що Ю. Шевельов означає “сполученням елементів фабульної напруженості з візійністю” (Шевельов 2008, 320).

Підсумовуючи аналітичні спостереження, спрямовані на вивчення взаємодії літературного й кінематографічного начал у творчій спадщині одного із представників Розстріляного Відродження, доходимо висновку, що діяльність у сфері кіно на знаменитій фабриці ВУФКУ і в питомій атмосфері взаємодії різних митців на теренах Одеси призвела до становлення надзвичайно своєрідної літературної школи, заґрунтованої на різних художніх складових. Окрім цього, варто підкреслити узагальнюючу думку про “довгі хвили культури”, які докотилися аж до 20-х років ХХІ віку, зокрема позначилися на зміні генологічної парадигми, що далася взнаки у створенні жанрової моделі твору-симбіонта. І в такому значенні, виходить, “Голлівуд на березі Чорного моря” відіграв ключову роль.

Та ці аспекти знання про культурно-стилістичну епоху 1920–1930-х років можуть стати предметом інших досліджень.

Гаряїв, В. (2013). *Крок вперед. “Зима 1930 року” Гео Шкурупія. Гео Шкурупій. Вибрані твори*. Смолоскип. Київ.

Дорошевич, В. (1907). *Легенда про створення одеситки* [Електронний ресурс], режим доступу: [http://az.lib.ru/d/doroshewich\\_w\\_m/text\\_1907\\_legenda\\_ob\\_odessitke.shtml](http://az.lib.ru/d/doroshewich_w_m/text_1907_legenda_ob_odessitke.shtml)

Ільницький, О. (2003). *Український футуризм 1914–1930*. Літопис. Львів.

Керлот, Х. Э. (1994). *Словарь символов*. REFL-book. Москва.

Кузякіна, Н. (2010). *Траєкторії долі*. Темпора. Київ.

Куліш, М. (1990). *Твори в двох томах. Т.2*. Дніпро. Київ.

Петров, В. (1992). *Діячі української культури 1920–1940 рр. – жертви більшовицького терору*. Воскресіння. Київ.

Пуніна, О., Соловей О. (2013). *Гео Шкурупій, король футуропрерій*. Смолоскип. Київ.

Старинкевич, Є. (2013). *Рецензія на роман “Двері в день”. Гео Шкурупій. Вибрані твори.* Смолоскип. Київ.

Теліга, І. (2013). *Рецензія на роман “Двері в день”. Гео Шкурупій. Вибрані твори.* Смолоскип. Київ.

Томенко, М. (2002). *Теорія українського кохання* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://dotyk.in.ua/tomenko2.html>

Шевельов, Ю. (2008). *Вибрані праці: У 2 кн. Кн. II.* Вид. дім. “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Шкурупій, Гео. (2013). *Вибрані твори.* Смолоскип. Київ.

## ПРОБЛЕМА ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ У ПРОЗІ НІНИ БІЧУЇ

*Оксана Світлицька*  
(Україна)

*Стаття присвячена дослідженню інтермедіальних впливів на малу прозу Ніни Бічуї, розглянуто специфіку та значення взаємодії суміжних мистецтв у художньому творі.*

*Ключові слова: інтермедіальність, знак, код, вербалізація.*

## THE PROBLEM OF INTERMEDIATION IN NINA BIČUJA'S PROSE

*Oksana Svitlyc'ka*

*The article deals with the investigation of intermedial impacts on Nina Bičuja's small prose, the specifics and the meaning of interaction of related arts in the artwork has been studied.*

*Key words: intermediality, sign, code, verbalization.*

Інтермедіальність як кореляція різних семіотичних площин постає дедалі актуальнішим методом порівняльного аналізу в контексті розвитку сучасного літературознавства, у якому домінантним є розгляд літератури у взаємовідношенні з культурою, на перетині суміжних мистецьких кодів.

Інтермедіальність визначають як “висвітлення літературою інших видів мистецтва”. Поняття “інтермедіальність” виникло за аналогією до поняття “інтертекстуальність”, яке, однак, є вузьким, оскільки характеризує взаємодію в межах однієї семіотичної системи – вербальної. У стосунку до проблеми “синтезу мистецтв”, більш традиційної, інтермедіальність передбачає “розуміння мистецтва як своєїрідної знакової системи, що передає образну інформацію” (Просалова 2013, 49). Теорію інтермедіальності розробляли О. Ханзен-Льове, Ю. Мюллер, І. Пех, Й. Шрьотер, О. Вальц, І. Борисова, Н. Тішуніна, С. Петрова, А. Сидорова та ін. Інтермедіальний аналіз передбачає виявлення в тексті прихованих або ж яскраво виражених кодів інших мистецтв. Далі на матеріалі прози Ніни Бічуї проілюструємо цей інтерсеміотичний процес.

Уже сама назва оповідання “Портрет маленької дівчинки з черепахою” письменниці відсилає нас до живопису. Авторка “змальовує” читачеві картину: “дівчинка у червоній сукні годує черепаху”, яка у процесі опису зазнає

модифікації як на рівні вербального зображення, так і на рівні сприйняття – безпосереднього та асоціативного. Авторка подає реципієнтові продукт власної рефлексії на картину, яка перебуває перед її очима або в її художній уяві. Портрет-текст є немовби вирваним епізодом із сюжетної лінії.

Ніна Бічуя вдається до конкретизації: описує колір, розмір, домальовує словесно вираження дотикового подразника, залучає відчуття слуху, запаху, смаку, які потрібні для зображення сцени. Цікаво, що новелістка цілком свідомо слідує за власним принципом вербальної техніки образотворення – визнає його суб'єктивність, нестатичність, відносність процесу перекодування, однак прагне звести все це до спільного знаменника: “Але спробуйте уявити собі дівчинку взагалі, дівчинку-символ, дівчинку-абстракцію. Якщо навіть вам це пощастить зробити, наші описи, наші уявлення ніколи не зійдуться, не знайдеться в них ані однієї спільної точки, ані однієї однакової рисочки. Мені ж хочеться, аби ви побачили дівчинку, саме цю дівчинку...” (Бічуя 2011, 9). Мисткиня наголошує на складності перекладу візуального уяви на мову вербальну. Порушується лінгвістична проблема порозуміння: повідомлення адресанта до адресата не є одним і тим самим. “І тут я підходжу до тієї миті в описі, коли зовсім і остаточно втрачаю владу над словом, бо досі слова й поняття якоюсь мірою збігалися, ви майже правильно розуміли мене й бачили те, про що я говорила. Однак заждіть хвилику – чи справді це те, про що я говорила?” (Бічуя 2011, 9).

Мова словесна дає змогу здійснити опис портрета лінійно, поступово, нанижуючи одну деталь на іншу, тоді як картину можна побачити цілісно: “Ви бачили все. Окремо – черепаху, її панцир, її рот, руку дівчинки, сукню, пасмо волосся. Спробуйте це з'єднати, разом усе й відразу, це обов'язково треба бачити все разом, інакше речі й предмети, названі й визначені словами, розсипляться, втраять зв'язок між собою перестануть бути речами й предметами, стануть лише словами, котрі проростають без речей, мовби фантастичні рослини без коренів” (Бічуя 2011, 10).

Слово здатне впливати на індивіда найрізноманітнішим способом, викликати різнобарвні асоціації, неповторні смисли. Вербальна картина постійно перебуває в розвитку, у “домальовуванні”, зазнаючи при цьому очевидних змін. На думку У. Вайсштайна, одним із видів літературно-мистецьких кореляцій є “літературні твори, що імітують образотворчі стилі” (Вайсштайн 2009, 380). Відтак “Портрет маленької дівчинки з черепахою” наслідує імпресіонізм, якому притаманний постійний рух, яскраві плями, напівтони, змазаність. В описі дівчинки знаходимо сіро-коричневий, жовто-рожевий, білий, смагляво-білий, русяво-каштановий, зеленувато-карій, червоний кольори. Дівчинка годує черепаху, робить конкретні дії, навіть танцює. Пальцями, плечима, стегнами, стопою може спіймати звук і “перетворити його на рух, сотворити з нього рух”. У тексті натрапляємо на, здавалось би, випадкові враження, хаотичні, які випадають із контексту. Саме такою є згадка Ніни Бічуї про “симпатичний будинок”, у якому жив і творив художник Олекса Новаківський, або ж фіксація вражень від танцю, який своїм магнетизмом відриває від реальності, об'єктивності чи раціоналізму, якого так прагне авторка.

Ніна Бічуя постійно звертається до читача, апелює до його можливостей візуалізації, спостерігаючи за динамікою власного опису, намагається

корегувати процес сприйняття. Вдається не лише до змальовування дії (процесу годування), а й до психологічного портрета наратора, дівчинки та реципієнта.

Відчутною є присутність музики в тексті, хоч словесно про музику в ньому сказано небагато. Музика з'являється у творі через тіло дівчинки, її танець, рух: “Коли вона танцює, ледь зішлюючи повіки, в ній усе тріпоче, злітає, усе в ній відгукується на мелодію – часом вона аж нетерпеливиться, бо якийсь такт не піддається їй, вислизає, вона ж не хоче поминути його, не хоче, щоб він зник, – і тоді той дотик підборіддям до плеча, ніби порятунок, ніби коротенька пауза, роздум, перепочинок” (Бічуга 2011, 12). У стилі письма літераторки відчувається ритмічність рядків, їхня поетичність, музичність, вони піддаються декламуванню. В одному зі своїх інтерв'ю авторка зазначає: “...найбільший мій страх – це загубити ритм, бо для мене ритм – надзвичайно важлива річ. Мені важливо не яке слово, а з яким воно сусідить” (Бічуга 2013). Музика ж у текстах Ніни Бічуї присутня завжди, якщо говорити про формальний, поетикальний рівень. Однак в аналізованому творі вона з'являється й у синкретизмі з танцем, стаючи частиною імпресіоністичного враження від уявної дійсності.

На думку Евеліни Балли, у “Портреті маленької дівчинки з черепахою” присутні мистецькі коди скульптури: “Варто сказати, що це зафіксоване зображення дівчинки, що годує черепаху, у всій своїй опуклості й об'ємності більше має вигляд скульптури, ніж одноплосинного портрета” (Балла 2013, 17).

Отож у тексті Ніни Бічуї стикаємося з перетином різних знакових систем: через слово, колір, звук трансформуються суміжні мистецтва. Засобами художньої літератури перекодований витвір мистецтва постає крізь призму іншого коду й набуває вже нового смислу, відтак і “Портрет маленької дівчинки з черепахою” – це абсолютно нова картина не лише на вербальному полотні, а й в уяві кожного реципієнта зокрема. Це дає змогу розширити техніку письма тематично й поетикально, а разом актуалізувати можливості літературної комунікації.

Цікавим у контексті інтермедіальності є ще один твір Ніни Бічуї – “Спогад про Грузію”. Цей текст постає простором між літературою, образотворчим мистецтвом, музикою, театром і кінофільмом. Прозовий твір гармонійно поєднує знаки суміжних мистецтв, творячи одну сюжетну лінію. Шукаючи будинок, у якому свої останні дні провів художник Ніко Піросмані, головна героїня пізнає національну самобутність Грузії, менталітет її мешканців, красу та могутність гір, гучні площі міст, переживаючи конфлікт самовіднайдення.

У творі знаходимо чимало безпосередніх указівок на роботи художника. З погляду інтермедіального аналізу особливо цікавим стає інший авторський засіб: дуже часто вербальне перетворення картин Ніко Піросмані вливається в сюжетну канву тексту не прямо, а опосередковано, читач сам повинен віднайти пензель Піросмані, відчитати опис картин із послідовного ланцюга подій, які супроводжували героїню під час пошуку правильного шляху до дому майстра, чи, скоріше, власного дому буття. Героїня декілька разів зустрічається з поглядом оленя, якого спостерігаємо на картинах Піросмані. Образ оленя з'являється в медитативних сценах, коли зникає потреба у відчутті часу і є лише героїня та її внутрішній світ на тлі світу реального. На вулицях міста оповідачка знайомиться із грузином, який “ніс величезний кошик”: “...вмостились там дині,

виноград, притулився скромно білий часник, стирчало обсмалене на лютому вогні руде, як аджика, стегенце молочного ягняти й цікаво визирала на світ закоркована кукурудзяним качаном пляшка вина” (Бічужа 2011, 104 ). Описаний натюрморт Піросмані Ніна Бічужа репродукує словом, обрамлюючи його сюжетним контекстом. Це не просто ілюструє присутність інтермедіальності в тексті, а й розвиває можливості такого взаємовпливу при входженні в літературний твір: мистецтво злегка маневрує його внутрішньою будовою.

Майстерно Ніна Бічужа передає образ грузинського офіціанта, котрий став героєм картини Піросмані: “Я сіла при одному із столиків. Офіціант, наче тільки того й чекав, виник тут же, спокійним і вивіреном рухом відкоркував пляшку, вточив у келих червоного вина” (Бічужа 2011, 105).

У “Спогаді про Грузію” подобиємо споглядання й замилювання панорамами Тбілісі, ландшафтами гір, загадкових вечорів. Такі пейзажі часто стають частиною святкувань грузинів, бенкетів, забав. Запозичені сюжети з картин Піросмані актуалізують самого ж митця, у літературному творі Ніна Бічужа підкреслює талант грузинського художника.

Знайомить авторка читача також із мандрівним актором Абелем Ревазішвілі. Перед героїнею на площі міста відкриваються картини минулого: вуличний театр, трупа акторів-берік, танці, музика та галас, натовп, що прагне видовища. Письменниця дає вербальне акомпанування дійства – оркестр грає мелодію Йогана Штрауса, сумний вальс музики виконують на честь Піросмані. Відтак авторка інтерпретує одну з картин художника шляхом поєднання музики й театру, що сам по собі виник у результаті арт-синтезу. На цей процес накладається вербальне перетворення, внаслідок чого читач одержує складний семіозис, додаючи власну рефлексію.

Про вплив кіномистецтва на “Спогади про Грузію” свідчить як пряме посилення на текст, так і загальна побудова твору. “Біля обочини поряд із магазином виникла чи, може, стояла й раніше невелика автомашина, старий «фіатик», на якому було написано «Кінозйомочна» <...>. Досить лише з’явитися машині з таким написом, як найдивовижніший клаптик землі відразу стає звичайним банальним майданчиком, де знімають кінофільм, а райський ландшафт може бути всього лише «планом»: першим, другим, десятим... Чи десятого не буває? Мені спало на думку, що тут могли знімати фільм про Ніко Піросмані” (Бічужа 2011, 108). Твір вирізняється багатством картин природи, урбаністики, інтер’єру, портретними деталями, які, об’єднуючись тематично, чудово піддалися б екранізації. Висвітлюючи Грузію через картини Піросмані, її душу, себто її мешканців, очима митця – Ніни Бічужі, фільм таки мав би колосальний успіх, так, зрештою, як має успіх й сама проза авторки.

Таким чином, мозаїчний твір Ніни Бічужі “Спогад про Грузію” подає літературну інтерпретацію картин Ніко Піросмані. Побудувавши текст за тематикою робіт художника, авторка накладає на них власну сюжетну канву, поєднавши їх антропологічною ідеєю пошуку самих себе. Інтермедіальність як технічний засіб творення тексту дає змогу авторці висвітлити первинну взаємозалежність одного виду мистецтва від іншого, його модифікацію в процесі розвитку культури сучасної доби.

Підсумовуючи, зазначмо, що інтермедіальність на прикладі “Портрета маленької дівчинки з черепахою” та “Спогаду про Грузію” виявляється через лотманівську модель “текст у тексті”. У цих творах присутні коди суміжних мистецтв, передусім образотворчого, а вже навколо нього оприявнюються музика, танець, кіно тощо. Арт-синтез впливає як на сюжет (особливо це помітно у “Спогаді про Грузію”), так і на хронотоп, специфіку образотворення (багатство колористичної гами), особливості художніх деталей. Інтермедіальні впливи не лише формують поетикальний індивідуальний стиль Ніни Бічуї, додаючи вербальній візуалізації додаткових структурних компонентів (кольору, звучання), а й збагачують прозу авторки тематично, роблять можливим розгляд її творчості крізь призму сучасного діалогу культур. Дослідження інтермедіальності в “Портреті маленької дівчинки з черепахою” й у “Спогаді про Грузію” є лише спробою проілюструвати перспективність таких студій, які, безумовно, потребують дальшого опрацювання із залученням інших текстів та осмислення нових питань у цьому напрямку.

Балла, Евеліна (2013). *Синтез мистецтв у новелістиці Ніни Бічуї (“Портрет маленької дівчинки з черепахою”)*. Науковий вісник Ужгородського університету. Вип. 1(29). С. 15–17.

Бічуя, Ніна (2011). *Портрет маленької дівчинки з черепахою*. У кн.: *Великі королівські лови: Новели та візії*. ЛА “Піраміда”. Львів.

Бічуя, Ніна (2011). *Спогад про Грузію*. У кн.: *Великі королівські лови: Новели та візії*. ЛА “Піраміда”. Львів.

Вайсшгайн, Ульріх (2009). *Взаємовисвітлення літератури та музики: сфера компаративістики*. У кн.: *Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи*. Антологія. Вид. дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Левкова, Анастасія (2013). *Ніна Бічуя: “У місті я існую й не знаю, чи могла би існувати поза ним”* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://litakcent.com/2013/01/28/nina-bichuja>.

Прасалова, Віра (2013). *Інтермедіальність як явище мистецтва і метод аналізу*. Філологічні семінари. Вип. 16. С. 46–53.



**ТВІР МИТРОПОЛИТА ВЕЛЯМИНА РУТСЬКОГО “EXAMEN OBRONY, TO IEST ODPIS NA SCRIPT, OBORONA WERIFICATIJ NAZWANY, W KTORYM SIĘ ZGROMADZENIE WILENSKIE ZEJŚCIA DUCHA IUSTIFICUIE, ŻE NIE POPADŁO W SOWITĄ WINĘ, SOBIE ZADANA” У КОНТЕКСТІ ЦЕРКОВНОЇ КРИЗИ В УКРАЇНІ**

**Руслан Ткачук**  
(Україна)

*У доповіді розкрито міркування митрополита Веляміна Рутського щодо способів подолання кризи в Київській митрополії. З'ясовано джерела аргументації, прийоми комунікації полеміста з читачем.*

*Ключові слова: полемічне письменство, церковна унія, Київська митрополія.*

**THE WORK OF METROPOLITAN VELJAMIN RUTS'KYJ “EXAMEN OBRONY, TO IEST ODPIS NA SCRIPT, OBORONA WERIFICATIJ NAZWANY, W KTORYM SIĘ ZGROMADZENIE WILENSKIE ZEJŚCIA DUCHA IUSTIFICUIE, ŻE NIE POPADŁO W SOWITĄ WINĘ, SOBIE ZADANA” IN THE CONTEXT OF CHURCH CRISIS IN UKRAINE**

**Ruslan Tkačuk**

*The report deals with the analysis of thoughts of metropolitan Veljamin Ruts'kyj concerning the ways of deciding the crisis in the metropolis of Kyjiv. It has revealed the sources of persuasion, the methods of communication of the theologian with the reader.*

*Key words: polemical literature, the union of church, the metropolis of Kyjiv.*

Полемічний трактат “Екзамен Оборони” було надруковано 1621 р. як відповідь митр. Веляміна Рутського на твір Мелетія Смотрицького “Оборона Верифікації” (Смотрицький 1887, 346–441). Він складається з передмови до читача, трьох тематичних розділів, у яких обгрунтовано законність церковної унії. Можемо припустити, що назва твору “Екзамен Оборони” була пов’язана з тим, що Мелетій Смотрицький у своєму трактаті зауважив “екзаменування” митр. Велямином Рутським “Верифікації невинності”: “Tak te rzeczy inconcinne, miłościwy u łaskawy czytelniku, ten Redargutor poplotszy, racyie Verificatorowe na examen swoy bierze, ktoremi on dowodzi, że dostoięństwa duchownego iest podawcą zwierchność duchowna, a beneficiei iest podawcą zwierchność świętska”; “Z tych pierwszą Redargutor examiniując y burząc, uczy Vereficatora znać rozność między electią, consecratią y missią” (Смотрицький 1887, 367). Відштовхуючись від того, що позиція “екзаменатора” підкреслювала перевагу знань над тим, кого випробовують, митр. Велямин Рутський міг використати вислів Мелетія Смотрицького в назві твору “Екзамен Оборони”. Цей твір митр. Веляміна Рутського виокремлюється з-поміж інших полемічних писань уніатів деталізацією способів подолання церковної кризи в Речі Посполитій.

Митр. Велямин Рутський, узагальнивши зміст полемічних творів православної спільноти, дійшов висновку, що його опоненти переслідували дві мети: досягнути переходу уніатів до православних, утвердити свою

окремішність. Богослов зауважив те, що досягненню цих цілей перешкоджало застосування православними насилля, залякувань. Так, у серпні 1621 р., писав митр. Велямин Рутський, козаки вчинили розправу над шаргородським священиком, котрий був благочестивим служителем та навернув на унію багатьох городян. Полеміст підкреслено протиставляв побожність уніатського священика, котрий був відданий митрополиту, милосердний до прихожан, “свавільним людям” і “незбожним убивцям” (Рутський 1914, 584). У своїй розповіді про те, як запорожці завдали смертельні рани священику, кинувши його тіло в річку, митр. Велямин Рутський прагнув виявити читачеві стихійність їхнього вчинку. У такий спосіб полеміст указував на те, що на сприйняття церковної унії накладалися історичні, політичні, психологічні контексти, які перешкождали порозумінню у церковному колі. Ці випадки, писав митр. Велямин Рутський, як от: пролиття невинної крові, протистояння беззахисних священиків роз’ятреній юрбі, трактувалися уніатами як мучеництво, що надавало їм сили в конфесійному протистоянні. Наслідки цього полеміст констатував так: “Gwałtem tedy nic nie sprawicie, i owszem siebie urazicie” (Рутський 1914, 584).

Митр. Велямин Рутський у творі “Екзамен Оборони” відповів на твердження Мелетія Смотрицького щодо позитивних наслідків для Київської церкви від приєднання уніатів до православної спільноти (Смотрицький 1887, 441). Коментар богослова спирається на біблійні тексти, завдяки чому автор аргументовано відкинув міркування супротивника. Митр. Велямин Рутський порівнював ідею Мелетія Смотрицького із спокушуванням змієм в Едемі Адама і Єви: “eritis sicut Dii” (Рутський 1914, 585), через що стався перворідний гріх. Цим полеміст переконував читача в підступності опонента та констатував негативні наслідки такого об’єднання. Неможливість переходу уніатів на бік православної спільноти полеміст умотивував цитатами з послань апостола Павла (Біблія 2004, 1365). Звернувшись до згаданого місця Нового Завіту, митр. Велямин Рутський протиставляв убогість, терпіння уніатської спільноти дочасним пожитку і полегшенню, про які писав Мелетій Смотрицький. Богослов, визнавши скрутне становище уніатів, нерозуміння як серед католиків, так і православних, писав про збереження віри в церковну унію, порівнював себе з Мойсеєм, який ізнехтував скарби єгипетські заради правди. Спираючись на Послання апостола Павла до римлян (Біблія 2004, 1287), полеміст інтерпретував церковну унію як вияв Божого милосердя, на яке відгукнулись уніати.

Тлумачення біблійного тексту митр. Велямином Рутським не було літеральним. Він, пристосувавши цей новозавітний уступ до унійної проблематики, переконував читача в необхідності дотримання унії, незважаючи на утиски, які виникали: “Coż nas odłączy od miłości Christusowej (która się zawiera w jedności cerkiewnej): ucisk, czy utrapienie, abo głód, abo nagość, czyli niebiespieczeństwo, czy prześladowanie, czyli miecz? (Рутський 1914, 585). Такий підхід слугував полемісту для відкинення заклику Мелетія Смотрицького повернутись уніатам до православної церкви. Митр. Велямин Рутський умотивував неможливість переходу уніатів застосуванням парафраза одного з віршів Євангелія від Матвія: “Co się zaś tknie na pomoc bliźniego, którą byśmy przynieść mogli, złączywszy się z wami, tak odpowiedami: cóż nam za pożytek,

byśmy wszytek świat pozyskali, a duszę byśmy swoje zatracili” (Рутський 1914, 585). Звернення до цих біблійних уступів, які деталізували християнське вчення, покликане було переконати читача у правоті церковної унії, відступити від якої не було підстав, натомість подолання труднощів інтерпретувалося з позиції біблійної винагороди праведникам. Митр. Велямин Рутський у своєму поясненні непоступливості уніатів відмовитися від унії та приєднатися до православних богословів, про що писав Мелетій Смотрицький, подав у творі новозавітну тезу, яка розкриває цю позицію. Зокрема, йдеться про звертання автора до соборного послання апостола Петра (2Пет.2:21), у якому висловлено пересторогу відступати у християнстві (Біблія 2004, 1271): “*Życzymy sobie tego, żeby nas prędzej żywot ten doczesny odstąpił, niżabyśmy mieli odstąpić od raz poznanej prawdy, i nie możecie nam w tym mieć za złe, jeśli wam dusze wasze miłe są*” (Рутський 1914, 585).

У творі “Екзамен Оборони” цю думку, на перший погляд, не наділено присутнім значенням, проте її згадка, а також богословське тлумачення виявляє міркування автора над цим фрагментом, відповідно до якого відмова від унії, що пов’язувалася уніатами з виконанням Божої волі, нівелювала духовний зміст їхньої боротьби. Втрата цього релігійного осердя, з позиції якого утиски розглядалися як випробування, тощо, могла засвідчити шукання ієрархією Київської митрополії напередодні Берестейської унії земного достатку, а не – Божого царства. Утім, уніатські богослови у полемічних писаннях відкидали це положення, пишучи про сотеріологічну мету церковної унії (Мороховський 1622, 1–34), через що ініціатива примирення православної спільноти для митр. Веляміна Рутського були неприйнятною: “*Żaden tedy z romienionych sposobow nie pociągnie nas do was*” (Рутський 1914, 585). Виходячи з цього, уніати не могли “озиратися назад”, оскільки це розцінювалося як зречення духовних обітниць виконати припис церковної єдності.

Святе Письмо містить чимало застережень щодо відступу, повернення, яким протиставлялися “твердість”, непохитність у слідуванні Божій волі. Пригадаймо принаймні новозавітний уступ із Євангелія від апостола Луки: “Жоден, хто поклав руку свою на рало і озирається назад, не придатний для Царства Божого” (Біблія 2004, 1163), а також вірш із Книги пророка Ісаї: “Залишили Господа, знехтували Святого Ізраїлевого, – повернулися назад” (Біблія 2004, 732). Усе це виразно підкреслює складність діалогу примирення між уніатами та православними, на заваді якому стояла низка як релігійних, так і суспільно-культурних чинників. Проте в полемічних творах богослови намагалися знайти можливості розв’язання суперечностей, пояснюючи свою позицію та вказуючи на допустимі поступки. Так, митр. Велямин Рутський у відповідь на згадану ідею православної спільноти закликав натомість опонентів приєднатися до уніатів, обґрунтовуючи це законним наступництвом апостольської влади, а також перевагою католицького віровчення у спасінні людини: “*Wybyście to raczej uczynić mieli, nie tylko ztąd, że u nas prawdziwy metropolita i episcopi, przez successią jeden po drugim następujący, ale i dla tego, że w wierze naszej jest zbawienie*” (Рутський 1914, 585). Полеміст пояснював сотеріологічний ексклюзивізм латинників відступом православної церкви від догматичного вчення, помилки якого усувала церковна унія. Для цього, писав автор,

православні богослови повинні були погодитися із приматом Папи Римського (Рутський 1914, 585).

Митр. Велямин Рутський, підсумувавши способи об'єднання уніатів із православною спільнотою, з-поміж яких він виокремлював проведення “теологічної бесіди” для обміну думками над правилами Вселенських соборів, писаннями Отців Церкви, зауважив можливість кожній зі сторін суперечки залишитися окремо (Рутський 1914, 586). При цьому полеміст підкреслював прагнення своїх опонентів до відокремлення, виходячи із функціонування їх “де-факто” як осібної релігійної спільноти. В цілому визнання автором умов для відродження православної церкви в Речі Посполитій виявляло його скептичне ставлення до подолання церковної кризи завдяки наслідкам запропонованої богословської бесіди. Полеміст розумів цю зустріч як спосіб переконати своїх опонентів, а не навпаки, що вказувало на впевненість уніатів у своїх переконаннях та непоступливість. Проблему ускладнювало також і те, що часткові поступки не задовольняли жодну зі сторін для відновлення єдності Київської митрополії, через що митр. Велямин Рутський схилявся до думки, що відбудеться остаточне розділення обох спільнот. Але навіть за таких умов, писав автор, уніати і православні повинні були домовитися та відкинути суперечку, яка, на його думку, велася опонентами для згальблення послідовників церковної унії та доведення загалові відстоювання “правдивої і справедливої справи” (Рутський 1914, 586).

Автор “Екзамену Оборони”, пишучи про необхідність проведення теологічної бесіди поміж уніатами і православними, подав у творі деталі спроби організувати такий діалог 1618 р. Зокрема, митр. Велямин Рутський розповів про старання віленського священника провести таку зустріч, на яку отримали згоду від православних богословів, які визначили її час та місце. Полеміст зауважив, що уніати пішли на поступки, погодившись із тим, що діалог відбудеться без католицьких священників і міщан, за участю митрополита та двох ієреїв, котрі не могли втручатися в диспут, а тільки слухати виклад міркувань богословів (Рутський 1914, 588). Згадана зустріч, твердив митр. Велямин Рутський, не потребувала суддів, котрих остерігалися православні, а тільки слухачів, через що за її наслідками не передбачалося написання і публікація едикту, обов'язкових для виконання уставів: “...dekretów tam żadnych nie piszą ani ich publikują; niemasz tam actora, geum (позивач, обвинувачував) i inszych sądowi należących okoliczności; z czym przyjdą, z tym odejdą; nie będzie żaden condemnatus abo absolutus, jako to wiec bywa na sądach” (Рутський 1914, 589). Проте бесіда, на яку значні очікування покладав митр. Велямин Рутський, не відбулася. Попри домовленості, як твердив автор, православні богослови через свою “нестійкість”, “змінність”, “легковажність” відмовилися від “спільної бесіди”, на яку з'їхалися провідники уніатів (Рутський 1914, 588–589). Пишучи про позитивні наслідки від теологічного диспуту, митр. Велямин Рутський увів у текст розповідь про полеміку святої Катерини з п'ятдесятьма мудрецами Римської імперії, котрих вона навернула у християнство. Відважність святої Катерини вступити в диспут із знаними вченими, довівши марність поганських богів на основі їхніх філософських книг, зауважував полеміст, могла слугувати прикладом для православних богословів узяти участь у теологічному диспуті з уніатами. Для

цього, продовжував автор, вони повинні мати віру, що “Бог учора, і сьогодні, і навіки Той Самий”, а отже подасть допомогу в питанні церковної унії, від якого залежить спасіння “дорого Ним викуплених” людських душ (Рутський 1914, 589). Для того щоб переконати православних богословів погодитися на теологічну бесіду, митр. Велямин Рутський подав у тексті перифраз новозавітних віршів, які визначали завдання церкви. Зокрема, йдеться про фрагменти з Євангелія від Матвія (Біблія 2004, 1120), а також послання апостола Петра (Біблія 2004, 1267). Спираючись на ці біблійні фрагменти, полеміст указував на обов’язок опонентів виконувати канонічне право: “...розповідати правду, навчати, пояснювати і боронити її” та завжди бути готовим до відповіді (Рутський 1914, 590).

Митр. Велямин Рутський порушив питання цензури полемічних творів у своїй критиці відмови православних богословів від теологічного диспуту. Автор, закликавши опонентів відкинути острах дискутувати “in theologicis”, підкреслив Мелетію Смотрицькому те, що православні богослови у своїх казаннях і творах вмотивовували міркування писаннями Отців Церкви, з них робили висновки, що можна було віднести до письмового диспуту. При цьому полеміст підсумував, що усна полеміка є ефективніша та менш відповідальна, ніж писемна: “*Litera bowiem zostaje i na potomne czasy, głos za się przemija*”. Відштовхуючись від цього твердження, митр. Велямин Рутський повчав, що публікації полемічних творів повинні передувати прочитання її та апробація старшими церковниками. Попри це, полеміст висловив негативне ставлення до творів православних полемістів, зауваживши свій намір “вкласти уздечку” (Рутський 1914, 590) їхнім авторам. Такі застереження й зауваги полеміста виказували розуміння ним значного впливу полемічного тексту на формування суспільної думки в час його видання та пізніше.

Митр. Велямин Рутський, міркуючи над причинами відмови православних богословів від теологічної бесіди, порушив питання і юрисдикції світських судів у Речі Посполитій. Спостереження автора доповнюють уявлення про вільності громадян, а також виявляють можливості судів припинити міжконфесійну суперечку. Критично оцінюючи вплив правосуддя на релігійну полеміку, полеміст охарактеризував суспільно-церковні відносини латинськомовним висловом “*quicquid libet, licet*”. Уседозволеність та безнаказаність були, на думку богослова, атрибутами того часу, через які релігійна суперечка набула руйнівних наслідків для Київської митрополії. Так, полеміст твердив, що громадянські свободи міщан у деяких випадках, завдаючи кривду Богу, духовенству та королю, залишалися без покарання. Митр. Велямин Рутський уважав цю вільність “злю”, “розпутною”, звістка про яку поширилася за межі Речі Посполитої. На думку полеміста, правове втручання магістрату в релігійну суперечку було здатне відновити порозуміння між уніатами і православними. Наведемо в тексті ці міркування митр. Веляміна Рутського: “*Potęgi swiatskiej w tym krolestwie bać się nie możecie, bo w którejże ziemi pod słońcem tak wyuzdana na wszelkie zle wolność. Że, quicquid libet, licet, chociaż to będzie przeciwko Rzeczypospolitej, przeciw osobie króla jego m., nakoniec, przeciwko Panu Bogu samemu wolno mówić i czynić, a karzy za to żadnej nie masz; jawno to jest, wszystkie świat wiadom tego, wiele o tym od ludzi pobożnych na świat wyszło kazań i całych*

traktatow i w krajach postronnych wiedzą i piszą o tej rozpustnej wolności naszej; wamby to jednym bać się czynić rzecz taką, którzy czynicie wiele rzeczy przeciwko urzędom duchownym i świeckim, kiedybyście się uspokoiли albo kiedy by magistrat świecki chciał zażyć potęgi swej (a sprawiedliwie miał być czynić), dawnoby był pokoj między wami a nami” (Рутський 1914, 587).

Митр. Велямин Рутський критикував опонентів за відмову від “теологічної бесіди”. Безпосередність автора в цій частині твору розкриває рецепцію конфесійної проблематики в середовищі уніатів у першій половині XVII ст. Відступивши від спонукання православних богословів підтримати бесіду, що виявлялося, наприклад, в описанні миротворчих та безкорисливих ініціатив уніатів (Рутський 1914, 588), полеміст назвав опонентів “людьми заведеними і засліпленими афектом”, “невігласами” (Рутський 1914, 590). Автор звертався до “уважних читачів”, котрим він розкрив причини відмови православних богословів від теологічного диспуту: “...erassa ignorantia et diffidentia causae” (Рутський 1914, 590). Зокрема, твердив автор, згадана бесіда могла виявити помилки віровчення опонентів, котрі поширили їх серед “невченого поспільства”. Православні богослови, писав митр. Велямин Рутський, остерігалися зустрічі з уніатами, “як сова боїться світла”, оскільки могли осоромитися за відступ від “старожитної правди”. При цьому, полеміст зауважив те, що православні богослови продовжували суперечку завдяки негативним емоціям, неповним знанням теології, що перешкоджало їм відтворити цілісну картину організації ранньої церкви (Рутський 1914, 590).

Заперечення Мелетія Смотрицького в “Обороні Верифікації” свого діалогу з уніатами та міркування над прийняттям унії змусило митр. Веляміна Рутського розкрити інші деталі їхніх перемовин. На підтвердження правдивості свідчень зустрічей із Мелетієм Смотрицьким автор розповів про його відносини з архимандритом монастиря Святої Трійці у Вільні Леонтієм Карповичем, а також сум’яття через поширення серед мирян твору “Тренос, або плач єдиної святої всесвітньої апостольської східної церкви”. Так, митр. Велямин Рутський писав, що дізнався після розмов із Мелетієм Смотрицьким про те, що Леонтій Карпович не був працюючим у монастирі. Цей окремих факт, писав полеміст, слугував доказом його контактів із Мелетієм Смотрицьким, котрий мешкав у Віленському монастирі: “Przy Leontym, którego oni tam mieli za starszego w zgromadzeniu swoim, mieszkać chciał do czasu dla pozyskania jego, o którego skłonności dobrej czynił nadzieje, na lenistwo się tylko jego, że nie był pracowity, uskarżał; skąd żebysmy tę tajemnicę wiedzieli, my tam z nim nie obcowali, to znać, że nie prawda” (Рутський 1914, 591). Мелетій Смотрицький, твердив автор “Екзамену Оборони”, навернув на Волині до унії одного мирянина, котрий через відсутність доброго священика-уніата перейшов до католицизму, а також подав спосіб, як подолати поділ Київської митрополії, назвавши урядників православної спільноти, від яких залежало прийняття Берестейської унії. Ці подробиці, писав митр. Велямин Рутський, буде доповнено іншими таємницями, якщо Мелетій Смотрицький у наступних творах заперечуватиме їхній діалог (Рутський 1914, 591).

Із трактату “Екзамен Оборони” дізнаємося про те, що Мелетій Смотрицький картав себе за видання “Треносу...”, який “здобув велику славу й розголос, але не стільки завдяки своїм літературним прикметам, скільки політичним

обставинам” (Соловій 1978, 69). Можемо припустити, що це зауваження дослідника М. Соловія, виявляє причини тривоги Мелетія Смотрицького за написання цієї речі. У своєму викладі митр. Велямин Рутський підкреслював читачу те, що Мелетій Смотрицький уважав, що згаданим твором схилив багатьох до обурливих учинків, через що прагнув виправити помилку, а також прийняв відповідь володимирського єпископа Іллі Мороховського “*Paregoria albo utulenie uszczypliwego lamentu mniemaney Cerkwie Świętey Wschodniey zmyślonego Theophila Ortologa*”, погодившись із його міркуваннями. Цей фрагмент твору також містить опис внутрішніх переживань Мелетія Смотрицького, що виявляють його усвідомлення власної відповідальності за православну спільноту та вболівання за Україну: “*Powiedział, że xiązka jego m. Ojca władzyki włodzimirskiego, respons na ich Lament, nazwana Parigoria, we wszystkim mu zadość uczyniła. Chciałem, prawi, był odpisać na nie, alem nigdy nic nie mógł się zebrać na to. Był ten raz, gdym chciał począć odpisować, trwoga jakaś padła na mię, uderzyłem piórkiem o stół, a samem zapłakał; jakoż i po dziś dzień nie odpisano*” (Рутський 1914, 591). Проте, писав митр. Велямин Рутський, на заваді Мелетію Смотрицькому поширювати церковну єдність у Вільні та приєднатися до уніатів 1617 р. став докір православних братчиків за перемовини з уніатами та висунення ними ультимативних вимог: “...żeby abo habit brał abo precz od nich ustępował?” (Рутський 1914, 592). Але тиск громади не мав суттєвого впливу на позицію Мелетія Смотрицького, оскільки він відвернувся від уніатів через прочитання трактатів Марка Антонія Господнечича, у яких той критикував ідею папства. Про те, що писання католицького архієпископа, котрий зневірився в інституційній організації католицької церкви та виявляв помилки католицького богослів'я, позначилися на полемічній літературі першої половини XVII ст. указує те, що його міркування відтворено у творах інших православних полемістів, як-от у “Палінодії” Захарія Копистинського (Грушевський 1995, 260–261).

Діалог Мелетія Смотрицького з уніатами, про який дізнаємося з “Екзамену Оборони”, пояснює погляд уніатів на подолання православної кризи в Речі Посполитій. Митр. Велямин Рутський у творі наполягав на проведенні “теологічної бесіди” із православним духовенством, переконуючи читача в тому, що цей спосіб зможе подолати догматичні розбіжності (наприклад, догмат про непомилність Папи). Переконавання автора в дієвості такої зустрічі наштовхує на думку, що в нього були підстави так уважати. Позиція митр. Веляміна Рутського знаходить обґрунтування у проведенні перемовин із Мелетієм Смотрицьким та прийнятті ним позиції уніатів 1618 р. Мелетій Смотрицький був “найбільш продуктивним автором” (Яременко 1986, 5) у релігійній полеміці, зусиллями котрого було збережено Київську митрополію. Ревний захисник православ'я, він полемізував із богословськими писаннями митр. Іпатія Потія, у яких обґрунтовано необхідність прийняття Берестейської унії. Ламентації Матері-Церкви у “Треносі”, поетичні образи скривдженості православної церкви порушили в читачів прагнення виступити проти церковних ієрархів, котрі, як твердили у братствах, відступили від грецької віри на користь матеріальних статків і церковних достоїнств. Мелетій Смотрицький був символом незгоди з уніатами, проте його переконання похитнулися в діалогах із митр. Велямином

Рутським. Твір “Екзамен Оборони” не деталізує обставин “теологічної бесіди” між богословами, однак відомості, які знаходимо в ньому, про розкриття Мелетієм Смотрицьким таємниць православного духовенства митр. Велямину Рутському вказують на досягнення ними довіри та пієтету. З-поміж небагатьох причин, які могли тоді змінити думку Мелетія Смотрицького, зауважимо “богословську бесіду” і спостереження “надзвичайної побожності” (Довбищенко 1997, 179) митр. Веляміна Рутського. Можемо констатувати те, що внаслідок цих зустрічей думка Мелетія Смотрицького про митр. Веляміна Рутського як ворога і лжепастиря похитнулася. На це вказує намір православного богослова переконувати мирян прийняти церковну унію та написати твір на її захист (Рутський 1914, 591–592). З’ясовуючи підсумки зустрічі з Мелетієм Смотрицьким, очевидно, митр. Велямин Рутський сподівався, що проведення “теологічного діалогу” в широкому колі православних богословів зможе об’єднати Київську митрополію.

У завершальній частині “Екзамену Оборони” митр. Велямин Рутський уступився за уніатів, заперечивши їхню причину в генеруванні релігійного протистояння в суспільстві. У відповідь на звинувачення в утворенні “розділеного в собі дому” автор деталізував читачу протиправні вчинки опонентів, які виявляли кризу міжконфесійного діалогу. Так, полеміст критикував православних богословів за вимогу від уніатів повернутися під юрисдикцію Царгороду. Окрім цього, твердив автор, опоненти змушували уніатів поклонитися їм, що суперечило християнським принципам та ускладнювало діалог всередині Київської церкви. У характеристиці православної спільноти митр. Велямин Рутський пов’язував цю грубість із погордливістю, що була причиною неприязні до уніатів і відкинення ініціативи спільно обговорити церковний поділ: “Rzekłem, miłością pogardzacie, bo środków tych, przez któreby się ona jednała, które my wam podajemy, nie przyjmujecie i owszem na żadne nie pozwalacie, jedno ad extrema nas ciągniecie *sine medio*, mówiąc: pódcie do nas. To już *extremum*, a nie *środek*. A drudzy jeszcze grubiej: pokłońcie się nam. Taki postępek jest *contra naturam*, która *non introducit formam, nisi in materiam dispositam*” (Рутський 1914, 594). Роз’яснюючи читачеві необхідність діалогу православних з уніатами, митр. Велямин Рутський підкреслював важливість кожній зі сторін прагнути примирення. Для об’єднання Київської церкви, наголошував автор, стремління відіграло посутнє значення, від якого залежав наступний крок до примирення – пошук засобів досягнути згоди. Відштовхуючись від вислову латинською мовою “*Qui non vult media, nec vult finem*”, митр. Велямин Рутський доводив читачеві взаємозв’язок засобів і мети, реалізація якої неможлива без відповідних дій. Міркування автора про зігнорування православним духовенством спроб подолати суперечку увиразнювало наведення в тексті сентенції: “*Quid enim potuimus facere et non facimus*” (Рутський 1914, 595). У цьому зв’язку полеміст указав на те, що для уніатів кінцевою ціллю їхнього діалогу із православною спільнотою є “згода і братерська милість”, а засіб – “теологічна бесіда”, яка слугуватиме для з’ясування помилок однієї зі сторін: “*A w naszej sprawie koniec jest zgoda i miłość braterska, a szrodek, przez który przyjsć do niej, ukazać nam prawdę, jeśli nas rozumiecie być w nieprawdzie, abo nam to dopuścić ukazać przed sobą, że u was*



nieprawda” (Рутський 1914, 595). Для доведення об’єктивності цього міркування полеміст подав ілюстрацію подорожі ізраїльтян із Єгипту до Ханаану, шлях до якого пролягав через пустелю. Звернення автора до згаданої біблійної історії, що набувала для християн символічного тлумачення, змістовно розкрило його спостереження над подоланням кризи в Київській церкві. Єгипет в інтерпретації автора ототожнювався із суперечкою уніатів із православною церквою, утисками та кривдою, яких зазнавала кожна зі сторін протиріччя. Натомість Палестина знаменувала згоду, досягнути якої ставало можливим завдяки проходженню важкого шляху пустелі – труднощів, що могли виникати впродовж “теологічної бесіди”. Утім цей спосіб, на думку митр. Веляміна Рутського, міг чітко з’ясувати, котра зі сторін помилялася, й утворити “обітовану” єдність (Рутський 1914, 595).

Продовжуючи свої міркування над подоланням конфесійної суперечки, автор “Екзамену Оборони” подав опис методів боротьби православної спільноти за обрядово-догматичну окремішність. Зображення автором деталей суперечки розкриває панораму протиборства, яка вводить читача в суспільно-релігійний контекст тієї доби; накреслює обрис погляду уніатів на спроби опонентів зруйнувати церковну унію. Братства, трибунали, сеймики, сейми, що їх застосовувала православна спільнота, переконував митр. Велямин Рутський, призводили більше до протистояння, ніж спокою. Пишучи про релігійні організації в Україні, він критикував ухилення до православних братств світських осіб, які мали значний вплив на їхню діяльність. Відсутність у таких формуваннях обрядів, як-от сповіді, причастя, а також духовних читань відрізняла їх від церковних братств, які підтримувалися уніатами. Цим полеміст підкреслював світське спрямування православних братств, у яких обговорювалися важливі суспільно-політичні питання, що, зауважував автор, несло неспокій для Речі Посполитої. Митр. Велямин Рутський, порушивши особливості організації братств навколо парафіяльних церков, розповів про щорічні вибори в них старост із шляхти. Протекторат заможних осіб, спостеріг він, надавав можливість братчикам “обтяжувати правом”, покликати до суду уніатських священників (Рутський 1914, 595). Полеміст обурювався, що братчики зумисно переслідували у світських судах священників, котрі підлягали насамперед юрисдикції духовного суду.

Наведені міркування митр. Вельміна Рутського виявляють протистояння, які розпочалися наприкінці XVI ст., релігійних братств із церковниками довкола домінування духівників у суспільних відносинах. Конфесійний антагонізм, зауважував полеміст, посилювався на сеймиках та сеймах через розсилання православними братчиками листів-скарг напередодні з’їздів шляхти повітів, воєводств Великого князівства Литовського та Польщі. Митр. Велямин Рутський у коментарі до подання опонентами суплік указував читачеві на “стихийний” характер цих учинків. Полеміст твердив, що православна громада, усвідомлюючи марність зведення наклепів, “вигаданих кривд” (Рутський 1914, 595), здійснювала суперечки та замішання на зібраннях шляхти, чим завдавала шкоду всім послідовникам грецької віри. Вплив на послів українських земель до вального сейму, підкуп делегатів інших повітів, поширення “вигаданих кривд”, писав митр. Велямин Рутський, ставили уніатів у нерівні умови та

дискредитували православне духовенство в сеймовому колі. Зокрема, у відтвореній автором атмосфері на сеймах Речі Посполитої першої половини XVII ст. домінувала неприязнь до православного питання: “Takimi postępками swemi omierzili się panu i wszystkim stanom tego królestwa, a sobie nie tylko nic gruntowne nie sprawili, ale jeszcze wszystkie rzeczy swoje i nasze do upadku a czym dalej większego przywodzą” (Рутський 1914, 596). Ці спостереження автора “Екзамену Оборони” підштовхнули його погодитися із твердженням Мелетія Смотрицького, узятим із новозавітних текстів: “Omnis domus, divisa contra se, non stabit” (Смотрицький 1887, 442). Митр. Велямин Рутський переконував читача в тому, що уніати прагнули зберегти цілість “православного дому”, проте, якщо триватиме протистояння за будь-яку ціну, він зруйнується: “...ale jeśli te postępkі nie ustają, rewnie ten dom o upadek przuzgrawią” (Рутський 1914, 596).

Митр. Велямин Рутський, поклавши відповідальність за поділ Київської церкви на православне духовенство, завершив твір “Екзамен Оборони” молитвою. Цей фрагмент тлумачать як риторичний прийом, однак зауважимо, що його емоційно-експресивна виразність виявляє щиросердність і переживання за Київську церкву. Богослов, відчуваючи страх перед гнівом Божим за протиріччя між уніатами і православними, підніс молитву до “всесильного” Бога, у якій просив виправити обставини церковного поділу. Автор, послуговуючись метафоричними образами, висловлював тугу за втраченою єдністю дітей однієї Матері-Церкви, сподіваючись на примирення: “Ty Sam, Boże wszechmogący, u Którego nie masz nic niepodobnego, racz to odmienić w lepsze i sprawić, żebyśmy z bracią naszą miłą, jesnej nigdy macierze dziecmi, jednemi usty, jednym sercem, w jedności wiary a w szczerzej i nie obłudnej miłości chwalili święte i wszelkiej czci godne Imię Twoje, Ojca i Syna i Świętego Ducha, ninie i zawsze i na wieki wieków” (Рутський 1914, 596).

*Біблія. Книги священного писання старого та нового завіту* (2004). Видання Київської Патріархії УПЦ КП. Київ.

Грушевський, М. (1995). *Історія української літератури. Т. VI*. Наукова думка. Київ.

Довбищенко, М. (1997). *Йосиф Рутський*. У кн.: *Історія України в особах: Литовсько-польська доба*. Україна. Київ. С. 179–188.

Соловій, М. (1978). *Мелетій Смотрицький як письменник. Ч. II*. The Basilian Press. Рим.

Яременко, П. (1986). *Мелетій Смотрицький: Життя і творчість*. Наукова думка. Київ.

Morochowski, H. (1622). *Discurs o początku rozerwania Cerkwie Graeckiej od Kościoła Rzymskiego, y kto był tego przyczyną*. Zamość.

Rutski, W. (1914). *Examen Obrony, to jest odpis na script, Obrona Werificatij nazwanu, w którym się zgromadzenie Wilenskie Zejścia Ducha iustificuie, że nie popadło w Sowitą Winę, sobie zadaną*. Архив Юго-Западной России. Т. VIII. Ч. I. Київ. С. 562–596.

Smotrycki, M. (1887). *Obrona Verificaciey, od obrazy Maiestatu Krola Iego Miłości czystey: honor y reputację ludzi zacnych, Duchownych y Swietskich zachowującey, przez script “Sowita wina”*. Архив Юго-Западной России. Т. VII. Ч. I. Київ. С. 346–441.

**БАРВОПИСНІ ПЕРСПЕКТИВИ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ:  
МЕЖІ УЗУСУ ТА АВТОРСЬКОЇ МОДИФІКАЦІЇ  
(НА МАТЕРІАЛІА НОВЕЛИ ІВАНА ФРАНКА “МАВКА”)**

*Тетяна Трачук*  
(Україна)

*Стаття присвячена дослідженню поетикальних особливостей кольорономінацій, символічної функції кольоративів, модифікації їхньої семантики в художньому творі І. Франка “Мавка”.*

*Ключові слова: кольоратив, колір, символ, семантика, поетика.*

**THE COLORISTIC PERSPECTIVES OF THE LITERATURE WORK OF  
ART: THE BOUNDARIES OF THE USUS AND THE AUTHOR'S MODI-  
FICATION (BASED ON THE IVAN FRANKO'S “MAVKA” (“THE DRYAD”  
NOVEL))**

*Tetjana Tračuk*

*The article is dedicated to the research of poetic peculiarities of the color nomination, the symbolic function of colours and , the modification of their semantics in Ivan Franko's literary work of art (“Mavka”).*

*Key words: color, semantics, symbol, poetics.*

Арт-завдання та роль кольоративу в художньому тексті можна аналізувати в різних площинах, користуючись конкретно обраною парадигмою диспозицій у їхніх інтеріоризаційних та екстеріоризаційних виявах. Робота над виявом генези семантики кольоративу в художньому тексті уможливило відкриття все нових обріїв літературознавчого дискурсу.

Оминаючи теоретичні складнощі дефініювання кольору як структури сприйняття/несприйняття (що, без сумніву, залишається наріжним елементом типового широкомасштабного дослідження), у рамках обраного наукового викладу спробуємо коротко змоделювати механізми варіювання семантичного навантаження кольоративів у творі І.Франка “Мавка”.

У франкознавстві знайдемо різноаспектні розвідки цієї новели. Слід згадати, зокрема, праці З. Гузара, Катерини Дронь, М. Легкого, Олени Луцишин, Наталі Тихолоз, Марти Хороб та ін. Однак досі немає окремого дослідження, присвяченого поезитці кольоротворення, де було б виявлено специфіку засобів і механізмів кольорування, семантичних модифікацій барвоназв. Висвітленню цих аспектів і присвячене наше дослідження.

Літературознавча обсервація поетикальної специфіки кольоротворення відсилає до лінгвістичної парадигми становлення та функціонування кольорономінацій. Водночас проблема кольороназивання в культурі має вже цілу дослідницьку традицію, зумовлену насамперед релятивністю самого поняття кольору й кольоросприйняття. Як слушно зауважено в дослідженні В. Желєзнякова, усі намагання окреслити психоестетичну функцію кольоративу в культурі завжди претендують на створення чіткої системи, яка б допомогла налаштувати закономірності, до прикладу, гармонійності колірних

співвідношень. Проте важливим видається той факт, що “гармонія кольору – це не об’єктивна реальність, яку слід «відкрити», як це вважалося у руслі традиції Ньютона, а властивість нашої естетичної свідомості, як вважав Гете; не існує гармонії поза сприйняттям, як і не існує поза сприйняттям поняття кольору” (Железняков 2000, 204). Барвопис художнього тексту стає для літературознавця аспектом аналізу поетикальної конструкції тексту, яка виявляє рівень асоціативного мислення письменника, “колірну” конотацію ословлених у творах явищ, образів, станів тощо.

У своїй роботі “Про колорит” Ш. Бодлер, роздумуючи над проблемою кольору в художньому мистецтві, застановляється над кількома вагомими деталями: “Справжній колорит діє безпомилково, йому дозволено все, позаяк він від народження знає колірну гаму, силу тону, результат міксування, усю премудрість контрапункту; він спроможний створити гармонію із двадцяти різноманітних відтінків червоного кольору” (Бодлер 1986, 69). І хоч актуальність висловленого мала б насамперед стосуватися царини образотворчого мистецтва, тут можна також відшукати, розширивши рамки міжмистецького діалогу, реалізацію художнього творіння літератури.

У літній казочці, як жанрово означає І. Франко свій твір, “Мавка” (Франко 1981, 91–95) маємо цікавий матеріал для дослідження кольорономінацій. Барвописну стратегію цього невеликого тексту простежуємо в позиціонуванні кількох домінуючих кольорів, які виконують функції каталізаторів драматичного конфлікту. Варто зазначити, що, крім кольору, поетикальну значущість має також і виразний фоновий контраст світла та тіні.

Ясний день у хаті – хронотоп, яким розпочинається і зав’язується головний конфлікт. Власне, “ясний день” для матері, дорослої, зрілої, – це беззаперечний аргумент на користь безпечного, комфортного середовища: “Така вже стара дівка виросла тай їй у ясний день у хаті страшно! Далі віддавати ся захочеш, а в хаті боїш ся! Стидай ся!” (Франко 1981, 93). Невербально “ясний день” корелює з темрявою. Неословлена, вона все-таки асоціативно спровокована: немає причин боятись чогось у ясний день, бо за народною міфологічно обґрунтованою логікою – це час безпеки, час дії світлих, добрих сил на противагу темній частині доби, темряві, в якій влада належить негативним силам, нечистим духам. Хата, у якій ясно, світло є беззаперечним пунктом безпеки в диспозиції хата-ліс в уявленні матері, оскільки ліс – це вже світ з іншими законами, в якому живуть мавки із зеленими косами. Семантика зеленого кольору через нетипову, неусталену реалізацію (не може волосся звичайної людини бути зеленим) набуває тут негативного забарвлення, яке увиразнює, власне, контекстуальна експозиція: ясна хата – безпека, ліс – небезпека, мавки із зеленими косами – частина темряви, незвіданого, ворожого. Конотації зеленого ідентифікують “інший світ”, світ темряви. Про це згадує також і дослідниця Марта Хороб: “Прагнучи переконати дитину залишитися вдома, мати не випадково згадує не одну, а багатьох лісових істот, як представниць іншого світу, наголошуючи на нелюдському кольорі волосся, про що, до речі, писали в своїх працях дослідники (Маркевич М., Нечуй-Левицький І., Огієнко І., Воропай О. та ін.), а також в більшості на негативізмі їхніх учинків (Кайндль Р., Ящуржинський Х., Гнатюк В. та ін.)” (Хороб 2008, 1004). Зовсім інше семантичне навантаження зелений колір

має далі. Гандзя залишається наодинці: “Чому мене мама не хотіли взяти? Я була би побачила Мавку! А там у лісі так гарно, тихо, зелено, тепло!.. Ой тоті мама! Тут мене замикати в хаті... а самі в ліс пішли, самі!..” (Франко 1981, 93).

“Зелено” в дитячій логіці вписано в синонімічний ряд “тихо”, “тепло”. Це колір комфорту для малої дитини, немає в ньому жодних негативних конотацій, ознак ворожості, іншості, темряви. Дитина не вирізняє негативної особливості зеленого, тому мавки із зеленими косами не можуть бути для неї загрозою. Відтак завдяки кольористичному елементу “зелений”, якому автор надає контекстуально різні, опонуючі конотації вдається поглибити, увиразнити засадничий конфлікт твору – прірву нерозуміння між двома свідомостей – матері та дитини, які мислять по-іншому, для яких кольоросприйняття світу відбувається за різними законами: для матері – за законами стереотипного мислення, для дитини – у вимірі міфопоетичного континууму. Як слушно підмічено науковцем: “Найрідніші істоти живуть у різних світах, стан мимовільної алієнації: мати і дочка не споріднені духовно, почуттєво. Цілком різні їх психічні виміри, уявлення, прагнення” (Гузар 2004, 157).

Так уже з початкового діалогу чітко розмежовано наративні площини: світ матері і світ дитини, між якими явний когнітивний конфлікт, аксіологічні уявлення тут аж надто різняться, вони – засадничо інші. Ліс полонить уяву малої Гандзі – вона поривається туди з усією своєю дитинною невимушеністю, жадібно вислуховуючи оповіді про лісових істот. “Ах, як радо, з якою розкішно слухала вона казок про лісових духів, про ті на пів страшні, на пів принадні твори людової фантазії, а особливо про Мавок з білим як березова кора личком і з довгими, зеленими косами! Вона не могла зрозуміти, чого інші діти боять ся Мавок. Адже ж вони такі гарні, такі добрі для добрих дітей, так радо бавлять ся з ними серед лісової зелені, гойдають ся на довгих, тонких, березових гильках (ах, Гандзя так любила гойдати ся!) і сьміють ся так весело, сьпівають так пречудово!” (Франко 1981, 94).

Образ мавок для Гандзі вимальовується як органічний, їхні личка як “березова кора” ідентифікуються з природою. Застосований тут прийом уподібнення чи не найкраще підкреслює дитяче сприйняття навколишнього світу: мавки виростають із лісу, вони є частиною лісу, а ліс не може бути злим. Мавки – то майже ті ж берези, вони гарні і не зможуть заподіяти ніякого лиха. Нестримна дитяча уява вимальовує щораз яскравіші картини зустрічі з мавками. Цікаво, що кольористичною домінантою в цьому описі виступає білий – мавки ваблять “білесенькими руками”. Семантика білого в цій портретній характеристиці є наскрізно позитивною; пестлива форма епітета лише підсилює її. Однак дуже різко уявний світ дитини зникає – з’являється мікросвіт хати, в якій дитя залишається наче ув’язнене. “Як тут нужденно, вохко, понуро! В кутах діди стоять – страшно!” (Франко 1981, 94).

Кольоратив білий у тексті вживано найчастіше, ним барвуються портретні деталі мавок та малої Гандзі: “Легкий літній вітерець обвіяв її теплом, розвіяв її коротке *біле*, мов льон, волосся, викликав живішу краску на *бліде* личко”; гіперболізований дитячою уявою опис лісу: “Ах, ось уже й ліс! Який тихий, величний, понурий! Берези гріються на сонці і світять здалека своєю білою корою...” (Франко 1981, 94).

Цікаво, що, на думку мовознавця А. Іншакова, білий найчастіше використовуваний у збережених до наших днів пам'ятках колір, для якого типовими були різні функції, зокрема і символічна: “Колір виступає як засіб причетності до ангелів, блаженних, святих, тобто власне кольоропозначення є допоміжним, другорядним” (Іншаков 2010, 48). Цікаві зауваги знайдемо в дослідженні білого кольору на матеріалі російської літератури ХХ ст. Наталії Злидневої, де йдеться про традиційне значення білого кольору як першопричини буття, про його архаїчні зв'язки з потойбіччям, реалізацію в ритуальних формах ініціації. У руслі символізму, як зазначає дослідниця, уже відчутно певне, хай і не надто суттєве, зміщення в семантиці кольору: “Контекст, в якому виникає білий, відсилає до мотивів сну, вмирання, ночі, холоду, тобто смерті загалом” (Злиднева 2002, 426). У творі “Мавка” кольоратив білий, власне, реалізує насамперед символічну функцію, не позбавляючись відтак свого усталеного кольоративного наповнення. Архаїчне міфологічне уявлення про мавок марковане білим як типовою диференціюючою ознакою приналежності до світу Іншого, божественного, ірреального. Мавки гойдаються на вітах беріз із білою корою – знаходимо тут релікти антропоморфізму й анімізму: світ мавок споріднений зі світом природи, хоч і не тотожний йому своєю суттю.

Кульмінаційну екзистенційну напругу в тексті створює колірний контраст білого та чорного. Без сумніву, ця опозиція розпочинає свою історію з архаїчних часів, де першопочатково була контамінована з поняттями добра/зла, світла/темряви. У досліджуваному творі контрастування всевладного білого на позначення простору, свободи, радості (білі личка беріз – мавок) в уяві дитини з конкретним, чітко окресленим образом “кусіки” – гаком можна відчитувати і через проблематику людини та світу, межовості стану невинної дитячої душі, для якої світ людський, зокрема конкретний простір хати, є некомфортним, загрозливим: “Вона затремтіла і тривожно поглянула на стелю, в якій стримів забитий чорний, грубий, дерев'яний гак, дивачно понакарбовуваний”. Цікаво, що антропоморфний образ для дитини негативно гіперболізований: “...що се така стара, погана, зморщена баба з величезною торбою, в яку забирає малих дітей. Ось вона випростовується, тупає своїми дерев'яними ногами, лізе, лізе чимраз ближче до Гандзі!...” (Франко 1981, 94).

Гандзя вибирається з хати, щоб перейти в зону суцільного світла, яке посилюють зорові та слухові образи: “Але надворі, ах надворі так ясно, так тепло”, у житі “виблискують” блавати, так як і її очі, що палали “якимось гарячковим огнем”. Дитя радісно вирушає за покликом мавок, долаючи недовгий шлях, доходить до лісу, зовсім не страшного – “тихого, величного, понурого”, де “берези гріються на сонці і світять здалека своєю білою корою”.

У пейзажній характеристиці лісу ми наче знаходимо пояснення-мотивацію вибору дитини: ліс ізмалечку став середовищем формування дівчинки: “Дитяча уява день і ніч блукала по лісі, знаходила в його голосах відгомін своїх дрібнесеньких, а проте для неї таких важних і величних радощів і терпінь. От тим-то й не диво, що та лісова пісня причарувала всю нервову, тендітну Гандзину істоту. Ві сні й на яві у неї все одно та одно на думці – ліс і його тайники. Що найкращого, найприємнішого затимила вона в своїм коротенькім

житті (їй було всього п'ять літ), усе те нерозлучно в'язалося з лісом” (Франко 1958, 94).

Кульмінаційний момент драматичного переходу від світу людей до світу природи увиразнює знову ж таки контраст світла і темряви: “Ах, який чудово дзвінкий їх сміх! Як любо кличуть вони Гандзю з собою. Тут темно, а там далі так ясно, там повно зілля, такого гарного, пахучого” (Франко 1958, 94). Завершується драматичне напруження грою світла і темряви: “Отворені очі не блищали вже, тільки на устах застив розкішний усміх...”. Блиск зникає разом із життям, усе людське поглинуте невагомістю, смертю, темрявою.

Цікавою барвописною деталлю є червона крайка з портретної характеристики дитини: “Гандзя була лише в одній сорочині, довгий до кісток і підперезаній червоною крайкою”. Червоний, як символ терпіння та жертви, немовби звіщає, передбачає майбутні події; мрія дитини здійсниться, єднання з лісом відбудеться, вона зустрінє мавок, однак усе це – ціною крові, ціною життя. Авторіві вдається ненав'язливо, непомітно, однак неймовірно влучно застосувати кольоратив “червоний” у портретному зображенні з поетикальною футуристичною функцією.

Проаналізувавши закономірності використання барвописних деталей у творі, можемо узагальнити особливості їхньої поетикальної інкорпорації. Акцентування на кольоративах “білий” та “зелений” підпорядковане авторському поетичному коду задля реалізації головної поетикальної стратегії. Різношарова семантика білого кольору в “Мавці” реалізується насамперед у конотаціях співвіднесеності з потойбічним, ірреальним, однак водночас проявляється як барвописна деталь у портретній характеристиці дівчинки – “біле, мов льон, волосся”, де, крім функції кольорування, виконує також поетикальну функцію: біле волосся людини контрастує із зеленим волоссям потойбічних істот, чим увиразнюється авторська стратегія диференціації двох зображуваних світів. Зелений колір, а головне – відмінності його сприйняття дитиною та матір'ю – підпорядковані авторському задуму: виникає узусна відмінність, яка поглиблює когнітивну дистанцію між персонажами. Позбавлений “нормальності” зелений колір для позначення забарвлення волосся мавок абсолютно “нормально” сприймає дитина.

Колористична парадигма цього твору не є надто масштабною, але чітко скомпонованою та продуманою автором. Завдяки використанню барвоназв, через стратегію розщеплення їх конотативного звучання, використання їх символічного значення, міфопоетикальних перспектив кольоросприйняття, твір набуває виразної викінченості та довершеності. Дослідження барвописних стратегій новели “Мавка” І. Франка – це лише спорадична спроба кольорознавчих студій, яка потребує подальшого розширення та опрацювання.

Бодлер, Ш. (1986). *О колорите*. В кн.: *Бодлер Ш. Об искусстве / пер. с фр.; вст. ст. В. Левика; послесл. В. Мильчиной; коммент. Ю. Стефанова*. Искусство. Москва.

Гузар, З. (2000). *Новела Івана Франка “Мавка”*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. Вип. 35. С. 156–160.

Железняков, В. (2000). *Цвет и контраст. Технология и творческий выбор*. ВГИК. Москва.

Злыднева, Н. (2002). *Белый цвет в русской культуре XX века*. В кн.: *Признаковое пространство культуры / отв. ред. С. М. Толстая*. Индрик. Москва.

Іншаков, А. (2010). *Кольоратив білий у староукраїнській мові (XI–XIV ст.)*. Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету. Філологічні студії: зб. наук. пр. КДПУ. Кривий Ріг. Вип. 5. С. 123–130.

Франко, І. (1981). *Мавка*. У кн.: *Зібр. тв.: У 50 т.* Наукова думка. Київ. Т. 15. С. 91–95.

Хороб, М. (2008). *Фольклорно-міфологічний концепт новели Івана Франка “Мавка”*. У кн.: *Іван Франко: дух, наука, думка, воля: матеріали Міжнарод. наук. конгресу, присвяч. 150-річчю від дня народження І. Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 р.)*. Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка. Львів. Т. 1. С. 1002–1009.

**САМОРЕФЛЕКСІЯ ЯК ЗАСІБ НАЦІОНАЛЬНОГО САМООЗНАЧЕННЯ  
У ПОВІСТІ “БЕЗ КОРИННЯ. ЖИТТЄПИС СУЧАСНИЦІ” НАТАЛЕНИ  
КОРОЛЕВОЇ  
Ольга Фірман  
(Україна)**

*У статті досліджується повість Наталени Королеви “Без коріння. Життєпис сучасниці” крізь призму автобіографізму, зокрема знача увага приділяється саморефлексії та самозаглибленню письменниці в контексті загальноєвропейських та українських суспільно-політичних і культурних спрямувань епохи.*

*Ключові слова: автобіографія, ідентичність, повість, самозаглиблення, саморефлексія.*

**SELF-REFLECTION AS A MEANS OF NATIONAL IDENTITY  
IN THE STORY “WITHOUT ROOTS. BIOGRAPHY OF THE  
CONTEMPORARY” BY NATALENA KOROLEVA  
Ol’ha Firman**

*The article studies the novel “Without roots. Biography of the contemporary” by Natalena Koroleva through the point of view of autobiography, especially much attention is paid to author’s self-reflection and self-analysis in the context of European and Ukrainian social and political and cultural tendencies of the epoch.*

*Key words: autobiography, identity, story, self-analysis, self-reflection.*

Оригінальною і самобутньою в українській літературі ХХ століття є творчість Наталени Королевої (Наталени Адріанівни Дунін-Борковської), яка розпочинала свій письменницький шлях французькою мовою. Це був складний період, коли трансформувалися філософські орієнтири європейської культури, літератури зокрема, з метою морально-духовного поступу, гармонізації людських відносин: переоцінка історичного досвіду, модифікація естетичних засад, переосмислення



аксіологічної парадигми ідеалістичної та ірраціоналістичної філософської думки. В українському письменстві утверджуються нові техніки письма через поглиблення естетизму, історіософії, психологізм, інтелектуалізм, що у стильовому аспекті свідчили про перевагу неоромантизму, символізму, психологічного реалізму. Тогочасне ідейно-культурне та суспільно-політичне тло було визначальною засадою формування Наталени Королеви як письменниці високого рівня. Її українська творчість розпочинається у 1919 році, коли вона “почала писати художні твори українською мовою за порадою В. Короліва-Старого” (Мишанич 1991, 637). Тексти письменниці тиражувалися великим накладом у Західній Україні, Буковині, Закарпатті, Чехословаччині (“Дзвони”, “Літературно-науковий вісник”, “Молода Україна”, “Мега”, “Нова хата”, “Новий час”). Наталена Королева підписувала їх по-різному: Наталя Ковалівська-Королева, Наталія Королева, Лячерда. Властиво, у середині 30-их років ХХ століття прозові твори “Предок”, “Сон тіні”, “Во дні они”, “Інакший світ”, “1313”, “Автобіографія”, “Без коріння. Життєпис сучасниці” принесли їй всезагальне визнання.

Повість “Без коріння” (1936) – це перша ґрунтовна спроба Наталени Королевої художньо та історично достовірно відтворити знаковий, у багатьох аспектах визначальний епізод свого життя – рік навчання у київському пансіоні для шляхетних панночок. Авторка майстерно будує оповідь через саморефлексії, які мислимо як важливий засіб її національного самоозначення та самоусвідомлення. Саморефлексія – це художній прийом, в основі якого – складний процес самопізнання, самозаглиблення оповідача, усвідомлення й осмислення власних думок та переживань. У художньому просторі тексту вона реалізується за допомогою психологічного паралелізму, мови персонажів, гнучкого хронотопу, психологізації, автокомунікації тощо. Ідейне та художньо-естетичне спрямування саморефлексії у повісті “Без коріння. Життєпис сучасниці” Наталени Королевої полягає у розкритті світу оповідача шляхом зосередження на внутрішніх колізіях і переживаннях. Так, мова персонажів як складова саморефлексії відіграє визначальну роль у формуванні портретних характеристик. В оповідь повісті “Без коріння” письменниця свідомо вводить повчання свого батька про московську мову: “– Ти знаєш, що наш рід – не з останніх краю, вийшов. Для краю ж тутешнього він був і є чужий. Навіть більше: він екзотичний, і багато «нашого» цілком незрозуміле «ім». Що ти побудеш рік в інституті, – може, й вийде тобі на добро, бо там ти побачиш наскільки «ми» різні від «них» (москвитів – О.Ф.)... Але ще більше навчишся того, як не маєш робити. То дрібниця, що не добре знаєш мову: на початок того, що знаєш, – вистачить. Але ж не забувай, що вміти «їхньої» мови докладно й поправно – тобі й не личить. Отже, вважай, щоб, коли заговориш «по-їхньому», кожен відразу пізнав, що ця мова – тобі чужа” (Королева, 2007, 62). Такі сентенції відіграли велику роль в самоутвердженні Наталени Королевої як української письменниці. Безперечно, творча природа літераторки була амбівалентною, що іноді зумовлювало болючі роздвоєння, коли Україна видається їй непривітною, а тому й незрозумілою: “Їхали сannya на високих тонких полозах тією ж жовто-сірою сніговою кашею, котру бачили на двірці й із котрої виривалось часами металеве вищання, часами разом із ним з-під полозків аж вискакували іскри. З обох боків

вулиці непевно стояли безконечні небарвлені плоти або ж облогом лежали пустирі, на які Ноель дивилася здивовано й тривожно... Заспокоював її ласкавий, спокійний голос батька, що все ще скидався більш на Верді, як на правдивого тата” (Королева 2007, 48). Письменниця створює гнітючий пейзаж, застосовуючи прийом психологічного паралелізму, де негативно забарвлена лексика визначає сприйняття і розуміння тексту читачем.

Саморефлексія як засіб самоозначення реалізується авторкою через розмикання окреслених меж хронотопу, наприклад, за допомогою сну, у фікційному світі якого персонажі виражають найпотаємніші прагнення і бажання, усвідомлюючи власне ество. Саме під час нічних сновидінь героїня повісті надзвичайно відверта і вразлива: “Дівчині снилося, що довокола настроюють різні інструменти для великої оркестри. Потім почалася дуже дисгармонійна музика, дарма, що нею диригував її симпатичний і з великим «brío» сам Джузеппе Верді. Не прокинулась і тоді, коли біля неї опинилась барвіста постать Марусі... Дотик холодного дукача розбудив Ноель. Усміхаючись до «сонного привида», вона обняла Марусю за шию і тоді прокинулась та пізнала, що це була дійсність. Хотіла розпитати, розповісти, згадати дитячі роки, що про них спомини тепер почали виринати яскравіше, ніж у монастирі, – але... вони обі були німі: одна не знала мови другої...” (Королева 2007, 60).

Попри це Україна та Іспанія завжди змальовувалися письменницею у патетичному стилі. До прикладу, батько Дунін-Борковський про свій іспанський рід, глибоко закорінений в українському дворянстві, висловлювався в душі національних інтересів: “– У тобі з радістю помічаю деякі риси нашого роду. Вірю, що ти – «наша» й «нашою» лишишся. То ж пам’ятай, що правнучці лицарів личить бути мужньою і самостійною. Чини, як уважатимеш сама за справедливе, чесне й побожне” (Королева 2007, 63). Таким чином, оповідач змальовує високодуховний образ батька Ноель як аристократа духу. За допомогою засобів саморефлексії письменниця захоплюється його шляхетністю, силою характеру, стійкою громадянською позицією. Не дивно, що повість “Без коріння” вийшла у світ через тридцять два роки після навчання Наталени Королевої у Києві. Упродовж цього часу її суспільно-політичні погляди та ціннісні орієнтири окреслились в єдину національно-спрямовану систему. На наш погляд, ключовими у розумінні самовизначення письменниці є, знову ж таки, роздуми Дуніна-Борковського, які дозволяють простежити витоки її української ментальності: “Рід, що віками рахує своє існування, може довільно чи з примусу змінити місце осідку, землю, нарід, серед якого триває його життя. Це – закон вічного руху, відвічних змін, без яких не було б і самого життя. Але дві речі лишаються постійно незмінні: одна – обов’язок до народу, серед якого живеш. Особливо ж, коли цей народ скривджений, поневолений, не вільно ані погорджувати ним, ані бути байдужим до нього та його потреб. Бо лицарський обов’язок і присяга зобов’язують боронити всякого скривдженого й воювати за слабого... Друга річ така. Змінити бій на бій –... не є зрада. Але зрадою, а тим самим і вічною ганьбою є виректися свого роду, сплямити герб. Зламати честь, гасло й обітницю” (Королева 2007, 64). Цей розлогий монолог вказує на те, що повість “Без коріння. Життєпис сучасниці” генетично, семантично й естетично

обгрунтовує присутність головної героїні в українському середовищі та духовному бутті нації. Зовнішня насиченість персонажами, що є носіями та виразниками яскраво вираженої національної ідентичності, свідчить: Наталена Королева чітко усвідомлювала, що “земля, як коханка: коли щиро любиш – то тільки одна мусить бути. Коли ж разом дві кохаєш, то це – або, прости Господи, розпушта, або забава...” (Королева 1991, 623).

В основі повісті “Без коріння. Життєпис сучасниці” – саморефлексія сімнадцятирічної дівчини, відтворення року навчання, який був для неї надто складним, час, коли вона почувала себе “рослиною без коріння” (звідси й назва). Програма у пансіонаті не була важкою: навчання хорошим манерам, доброї поведінки та вміння поводитись у товаристві. Попри це вивчення історії Російської імперії Ноель давалося вкрай складно, оскільки для неї порядки північного сусіда були чужими (піетет до примусу, покора, штучні приписи та їх сліпе наслідування), надто контрастуючи з її природою і світорозумінням. Вже з перших днів навчання Ноель спостерегла різкий дисонанс власної життєвої філософії із тими поведінковими шаблонами, що нав’язувалися в пансіонаті: “Так, так... Життя!.. І некликані думки переплітались із словами обов’язкової лекції. Життя – це ж те повне радощів майбутнє... Без нудних лекцій, без настирливих, вічно теркитливих «класових дам», без неминучого паштету з печінки щочетверга, без чорно-гнідого кисілю щоп’ятниці... Життя – то ж правдивий рай без тіней, без суму, без журби, самі радощі, радощі й ясність” (Королева 2007, 66). Інколи інститутки мали прогулянки містом, але героїня їх не любила, бо прохід одними й тими ж вулицями біля резиденції генерала Драгомирова передбачав віддавання йому публічної шани. Введення в оповідну структуру твору історичних ретроспекцій, роздумів, сповідей головної героїні, суголосні авторовим, увиразнюють її національний образ світу і мотивацію вибору пріоритетних духовних цінностей.

Авторка – носій українських культурних кодів – наповнює національний образ світу повісті фольклорними вкрапленнями, постійно наголошуючи на українському самовизначенні. Змальовуючи будні дівчат у пансіонаті, вона описує карнавальні традиції в Україні – Масницю. Таке нашарування культурних пластів є виправданим у її прозописі. На думку О. Мишанича, стиль Наталени Королеви, насамперед, у зовнішніх формальних аспектах, свідчить про “синтез двох культур – західноєвропейської й української. В українську культуру вона привнесла новий струмінь європеїзму й античності – і не стільки на рівні теми, скільки на рівні духу, високого інтелекту, навіть європейського стилю письма” (Мишанич 1991, 639). Рецепція українських традицій Наталеною Королевою зумовлена багатьма чинниками. Авторка згадує в “Автобіографії” й повісті “Без коріння” українські книжки, які вона читала, чотирирічне перебування на Волині у бабусі Теофілі, де співала українські пісні та товаришувала з Марусею, про яку згодом написала в повісті “Без коріння. Життєпис сучасниці” як про людину, яка була поряд з перших днів перебування у монастирі.

Автобіографічний життєпис “Без коріння” Наталени Королевої органічно вписується в український літературний процес ХХ століття своєрідним синтезом національних традицій та світових літературних новацій. Так, авторка майстерно застосовує прийом ретроспекції для поглиблення саморефлексії на тлі

психологічного контрасту: на реальні події з життя оповідача у Києві нашаровуються виразні спомини про минуле життя “з корінням”, “між своїми”. Спогади підсилюються фантазмагоричними картинами уяви вразливої дівчини, сценами з раннього дитинства, з легендарної історії власної родини: “Нема вже давно й любих, любих людей... Залишаються тільки самі згадки. І ця..., що її так хочеться кинути пелюсточками запашними з далекого далека, мов скромну жертву на могилу Вчителю. Хай полетять вони на Байкову гору в Києві, як летіли з рук давніх еллінів дорогим їхнім тіням в Елізіум, як пливли з рук давніх наших прадідів до далеких рахмані на могутні гіндуські води” (Королева 2007, 166). Письменниця зображує особливий “шлях” своєї героїні – шлях випробовування її роком життя “без коріння”. Ноель чітко усвідомлює власну відчуженість, яка має не національну природу, а глибоко філософську: “Так, чужа їм... Нехай. Але ж і вдома вона так само чужа, бо ж там верховодить мачуха. В цілому світі, що в ньому опинилася, вона – все чуже?. Певне, буде вона чужа й у тім житті, що до нього готовлять її. Ну, нехай буде й так, без «своїх», без близьких, може, і без «ближніх»... Але ж вона має місце, де почуватється «своєю» і «вдома»... скрізь у католицькому храмі почує вона такі самі, такі знайомі й такі повні ласки слова” (Королева 2007, 131).

Релігійні мотиви у творі увиразнюють образ національного світу Наталени Королевої. Католицька школа визначила шлях її внутрішнього становлення, зміст глибинних світоглядних орієнтацій, які стали сенсоутворюючими в прозописі: Ноель у повісті “Без коріння” зображена глибоко віруючою людиною на тлі духовного занепаду суспільства. За віру дівчину хочуть відрахувати з числа вихованок пансіонату, аргументуючи це її сліпим фанатизмом. Авторка вдається до релігійно-філософського контексту: як у першоджерелах апокрифів кожна людина має можливість обрати суворий шлях самовдосконалення, самопожертви задля спасіння і найвишого дару Божого – Любові, так само Ноель, самозаглиблюючись, йде праведним шляхом. У важкі хвилини вона згадує слова матері-наставниці зі “свого” монастиря: “– У хвилину, коли відчуєш самотність і тягар життя – кожен з нас має ці «гетсиманські хвилини!» – біля підніжжя вівтаря знайдеш у молитвах усіх нас. І тоді твій тягар облеγχиться, бо ж розділиш його між нас. І самотність твоя не буде така мертва” (Королева 2007, 133).

У повісті “Без коріння. Життєпис сучасниці” в діахронному аспекті докладно простежується трансформація та еволюція суспільно-політичних поглядів письменниці. На наш погляд, українська національна ідея у трактуванні Наталени Королевої обрамлюється концепцією романтичного народництва, носієм ідеї якого є Ноель – через бурхливу вдачу, непокірність, революційність мислення. Приїзд російської цариці у пансіонат лише вияскравив стагнаційний рівень тодішніх імперських порядків. Лише Ноель не побоялася привітатися з нею за відомими їй французькими традиціями, за що, звісно ж, була покарана.

Автобіографічна повість “Без коріння. Життєпис сучасниці” засвідчила неповторний художній стиль Наталени Королевої, яка по-новаторськи вписала історію свого роду і власного життя у національний простір. Цим вона підтвердила в українській літературі власну національну приналежність на рівні європейського письма. Художнє вирішення проблеми національного самоосмислення і самоутвердження письменниця здійснила через органічний

синтез католицької духовності і консервативного світогляду з усвідомленою боротьбою за власну громадянську позицію та інтелігентну особистість. У цьому контексті Наталена Королева продемонструвала якісно новий рівень розуміння національної ідентичності і духовної свободи людини.

Королева, Н. (2007). *Без коріння. Во дні они. Quid est veritas?* Дрогобич. Відродження.

Королева, Н. (1991). *Предок: Історичні повісті. Легенди старокиївські*. Київ. Дніпро.

Мишанич, О. (1991). *Дивосвіти Наталени Королеви. Королева Н. Предок: Історичні повісті. Легенди старокиївські*. Київ. Дніпро.

## **ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ МІСЯЦЯ В ПОЕЗІЇ В. ГОЛОБОРОДЬКА**

*Тетяна Цепкало*

(Україна)

*У статті досліджується інтерпретація міфологеми місяця в поезії відомого українського поета Василя Голобородька. У результаті розшифрування міфологічних кодів поета у відображенні лунарного образу в художніх текстах аналізуються особливості індивідуального світобачення митця та вибудовується авторська картина світу. З'ясовується вплив слов'янської міфології на міфомислення письменника.*

*Ключові слова: міфологема, образ місяця, символ, міфопоетика, світобачення.*

## **INTERPRETATION OF MOON MYTHOLOGEMA IN POETRY BY V. HOLOBOROD'KO**

*Tetjana Cepkalo*

*The article examines the interpretation of mythologeme of the Moon in the poetry by famous Ukrainian poet Vasyl' Holoborod'ko. As a result of decoding of lunar image mythological codes in the artist's poems, the characteristics of individual author's worldview are analyzed and author's world picture is made up. The influence of Slavic mythology on writer's myth thinking is explicated.*

*Key words: mythologema, the image of moon, symbol, myth poetics, worldview.*

Міфосистему літературної творчості окремого автора складають архетипні образи, символи, міфологічні мотиви, сюжети тощо, індивідуальна інтерпретація яких залежить від емпіричного досвіду, апріорних знань, соціальних та особистих чинників. За допомогою міфоаналізу окремих образів у художніх творах дослідник має змогу осмислити особливості світобачення митця, його ставлення до навколишньої дійсності, авторську позицію у трактуванні зовнішніх та внутрішніх колізій. Важливими в цьому руслі є теоретичні дослідження В. Топорова, котрий стверджує, що звернення автора до

міфологічних схем відбувається несвідомо, а художньо-літературні тексти мають подвійне відношення до “міфологічного, символічного, архетипного як найвищого класу універсальних знакових модусів” (Топоров 1995, 4): по-перше, наявність цих модусів прослідковується в текстах, що виступають у “пасивній” функції джерел; по-друге, художні тексти можуть виступати і в “активній” функції, коли вони самі “формують” і “розігрують” міфологічне й символічне та відкривають архетипічному шлях із темних глибин підсвідомого до світла свідомості (Топоров 1995, 4).

Творчість В. Голобородька досить масштабно вивчали українські літературознавці Л. Дударенко, О. Кицан, Ю. Ковалів, О. Кузьменко, Т. Пастух, Ю. Шутенко та ін., у працях яких частково досліджувалися міфопоетичні особливості художніх текстів митця. Окремим аспектам міфологічного мислення поета присвячено розвідки Н. Дібрової, І. Кононова, С. Приспівської, О. Ребрик та ін. Проте ґрунтовного аналізу міфотворчості В. Голобородька у вітчизняній науці наразі немає, а тому дослідження міфологеми місяця в його поезіях вважаємо доцільним та актуальним.

Метою нашої розвідки є аналіз міфопоетичних особливостей образу місяця в поетичних творах В. Голобородька. Для реалізації поставленої мети окреслюємо перед собою такі завдання: виявити в художніх текстах митця лунарний образ, за допомогою міфокритичного методу дослідити особливості його інтерпретації, встановити зв'язок авторського світобачення з архаїчними віруваннями слов'ян, визначити роль міфологеми місяця для творення художньої картини світу.

Праслов'янські звичаї та світоглядні корені стали основою для реалізації творчого потенціалу В. Голобородька, котрий вдало поєднував традиційне та новаторське трактування міфологеми місяця. Так, у верлібрі “Зустріч” зі збірки “Серп і молоко” (1968) нічне світило втілює в собі одночасно кілька світоглядних позицій наших предків:

*Місяць переплив човном річку,  
підійшов до дівчини, що чекала на березі,  
пастухом рогатим, що пасе зорі,  
і став сережками у її вушках* (Голобородько 2005, 204).

Трансфігуративні метаморфози, що відбуваються з одухотвореним лунарним образом, реалізують трансцендентальне перетворення його на предмет. Усі метафори в наведеному прикладі вказують на молодий місяць, візуально подібний до човна, рогів, сережок, порівняння молодика з якими характерне для українського народнопісенного мистецтва.

Традиційні для нашої культури образи використовує В. Голобородько і в поезії “Біла хата” зі збірки “Серп і молоко”, де основний акцент (про це свідчить і назва твору) зроблено на білому кольорі, котрий є символом “невинності, чистоти й радості” (Багнюк 2010, 423):

*Жодних кольорів у світі,  
лиш біле,  
як білий аркуш паперу, <...>  
як біла сорочка,  
що її шие сестра для брата  
на повернення,*

*як білий рушник, білений під місяцем,  
у руках матері,  
що роздумує, який узор вибрати* (Голобородько 2005, 223).

Прадавні слов'янські вірування, відображені в поетичних рядках, осмислюються автором як буденні явища, що самі по собі зрозумілі кожній людині, адже вишиті рушник і сорочка, як символи щасливої долі (Багнюк 2010, 375), й досі вважаються найдорожчими святинями та оберегами. Сприйняття навколишньої дійсності через біле забарвлення є важливим елементом світобудови, оскільки цей колір є символом “створеного Богом світу, в якому – розмаїття явищ, як розмаїття кольорів – у кольорі білому” (Багнюк 2010, 423). Водночас із білим кольором віддавна пов'язують небесне світло, яке у вірші подано через образ місяця. Саме під його сяянням відбувається ритуал білення рушника, що, відповідно до архаїчних поглядів праслов'ян, “пов'язаний з мотивом «білого світу», чистоти і т. ін.” (Войтович 2005, 27). А в останніх рядках твору В. Голобородько протиставляє цей світ темряві (“*Лиш біле, / лиш протилежне темряві, / як білий череп / української хати*” (Голобородько 2005, 223)), що також репрезентує споконвічну антитезу світло-пітьма, де остання сприймається як “відсутність Божественного світла” (Багнюк 2010, 347). Звідси можемо зробити висновок, що протилежністю тьмі в цій поезії автор називає весь білий світ і місяць як частину цього світу.

Подібне протиставлення зустрічаємо і в поемі “Світло хати” зі збірки “Летюче віконце” (1964), де антитезою пітьми виступає сяйво ліхтарів, будинку, автомобільних фар і нічних світл:

*(Коли ще не знали ліхтарів,  
коли темряву не розрізали фари вантажівок,  
тоді світилися місяць, зорі і хата.  
І коли не було місяця –  
орієнтувалися по зорях,  
коли місяць світив – по місяцю,  
а коли не було ні місяця, ні зірок –  
ішли на біле світло хати)* (Голобородько 2005, 58–59).

Такий опис, поданий у дужках, дослідниця поезики В. Голобородька О. Кузьменко назвала своєрідною міні-легендою української космогонії (Кузьменко 2004, 127), відповідно до якої нівелюється межа між небесними та земними світилами, адже вони покликані виконувати спільну функцію – випромінювати світло вночі. Якщо брати до уваги, що в цьому творі описано, як розбирають рідну домівку (“*А сьогодні походилися сусіди і родичі / і розбирають хату*” (Голобородько 2005, 59)), то можна провести паралель конотативних значень цього образу в обох вище згаданих віршах. Топос хати як символ “рідної землі, Батьківщини, свого роду” (Багнюк 2010, 365) в обох випадках реалізує занепад предковічних цінностей, бо в першому прикладі оселя порівнюється з черепом, що є символом смерті (О'Коннелл, Ейри 2009, 159), а в другому – символічним є саме руйнування родинного гнізда, що також має негативну конотацію, підсилена в обох аналізованих уривках білим кольором, який, за давніми уявленнями слов'ян, знову ж таки “пов'язаний і з образом

смерті” (Войтович 2005, 472). Отже, констатуємо у віршах відтворення світоглядних позицій нашого народу.

Танатологічні мотиви в реалізації міфологеми місяця зустрічаються здебільшого в ранній поезії В. Голобородька. Так, у вірші “Батько плаче” з першої збірки митця “Летюче віконце” мотив смерті проходить через увесь твір. Кожен образ несе екзистенційне навантаження, що відчувається на всіх рівнях:

*Скачуть сині коні.  
Помирають люди.  
Потухнуть дерева,  
зійде місяць і сонце разом на небо,  
засміється дівчинка з вишневим горлом,  
і людина умре* (Голобородько 2005, 55).

Одночасне перебування разом денного й нічного світил на небі можливе тільки під час затемнення одного з них, що в народі трактується як “провіщення біди (війни, голоду, мору і т.ін.)” (Войтович 2005, 186). У наведеному прикладі таке зображення астральних образів навіює асоціацію зі смертю. Але якщо брати до уваги зміст всієї поезії, то завершення життя ототожнюється з його продовженням. Наприклад, ‘дівчинка з вишневим горлом’ може означати молодість, радість життя, майбутнє, адже вишня символізує юність, красу, вічну весну-літо (Багнюк 2010, 454). До того ж у творі вживається багато дієслів, що вказують на динаміку, рух життя, а тому тут можна сприймати екзистенцію смерті з іншого ракурсу – як суть буття, яке є вічним. У віруваннях прадавніх слов’ян названа категорія означала “не загибель усього, не трагічний кінець, а лише перехід до іншого життя, точніше, іншого способу буття” (Багнюк 2010, 353). Імовірно, саме такі інтенції реалізовані поетом В. Голобородьком у творі.

Рефрен ‘скачуть сині коні’ звучить у вірші шість разів, а тому варто розглянути його детальніше. Із контексту (“Скачуть сині коні / із очей, потоплених у розпачі...” (Голобородько 2005, 54)) випливає, що цей метафоричний вираз означає сльози, які є символом духовного очищення й людського горя (Багнюк 2010, 364). Причиною страждань у поезії, очевидно, є смерть людини, оплакування якої – закономірне явище. Водночас за допомогою рефрену ‘скачуть сині коні’ можемо підтвердити думку про експлікацію вічності життя в тексті. Так, вороний кінь у праслов’ян – “це нічне зоряне небо, що є царством душ померлих” (Войтович 2005, 525), а отже, покійник продовжує своє життя в іншій площині. Також вагомою є символіка кольору, адже синій співвідноситься з безконечністю (Багнюк 2010, 426). Неординарне світлотлумачення притаманне всім представникам Київської школи поезії, до яких належить і В. Голобородько, та оприявнюється через трансцендентне переплетення земних і небесних, людських і космічних реалій.

Проте в пізніших поезіях митця взаємодія астральних образів подається в зовсім іншому ключі. У життєствердному вірші “Без мапи і компаса” зі збірки “Стежка солодких півників” (1981–1984) денне й нічне світила показані як рівні, хоч віддавна сонце вважалося важливішим за місяць:

*а позаду далеко на обрії сяє золотою маківкою  
церква,  
уже позолочена, як сонцем, згори,*



*уже посріблена, як місяцем, на стінах.* (Голобородько 2005, 278).

Місячне світло з давніх-давен асоціювалося зі сріблом, тоді як сонячне – із золотом (Войтович 2005, 202). Стійкі національні духовні константи автор адаптує до власного світобачення, сформованого в епоху художніх пошуків і вільного мислення. Промені астральних образів у цьому уривку з аморфного стану трансформуються в золоту та срібну фарби, якими освітлений храм. Такі метафоричні порівняння надають Божому домові значущості й сакральності, вивищують його над усім земним та наближають до Всевишнього.

Відтворення прадавніх вірувань у творчості В. Голобородька полягало здебільшого в реалізації дохристиянських поглядів слов'ян. Дуже цікавим у цьому плані є поезія “Біле Різдво” зі збірки “Синя радість” (1980), у якій неординарно інтерпретуються традиційні уявлення нашого народу про Різдво і, на нашу думку, вони мають психологічне підґрунтя. Автор моделює абсолютно нове бачення й розуміння усталених звичаїв, унормованих багатомісячною обрядовою практикою, і водночас оприявнює особистісні підсвідомі поривання:

*угорі німіють вогні дихання  
невтримні сльози попіл синім огортають  
і надовго сум розкошує на долонях болю  
одзвучали давні обрії утрачених тиш  
місяць імлу сковує в єдиний день  
наших прощальних посівів  
вино прикрашає ув'язнені плечі  
зеленими паростками ігор  
утомлені вітрами далеких полів  
виходять у Біле Різдво* (Голобородько 2005, 263).

Поет тяжіє до язичницького світогляду, оскільки спільних інтенцій із християнським мотивом про Різдво Христове ми тут не знаходимо. Такий опис Білого, тобто світлого, Різдва більше нагадує архаїчні вірування, що це “велике свято різдва світла”, “у давнину свято на честь могутнього бога Рода – творця Всесвіту”, коли народилися “золоте Сонце на Святий вечір, ясен Місяць на Щедрий вечір та богиня кришталевої води Дана на Водохрещу” (Войтович 2005, 421). Оскільки церква була неспроможна знищити вище означені святкування, то була змушена призначити на ці дні вшанування Різдва Христового та християнського святого Василя (Знойко 2004, 51–52). І хоч у вірші згадується лише нічне світило, його роль тут досить абстрактна, оскільки стосується денної частини доби, що само по собі є аномальним явищем. Відсутність розділових знаків та великих літер у творі створюють можливість читацького домислу й різномірної, ускладненої інтерпретації тексту. Якщо спиратися на загальне враження від прочитаного, то виникає асоціація із засніженими полями під сяйвом місяця. Повторимося, що в кожного реципієнта може виникнути своє власне враження від твору, а тому трактування вище наведених рядків може мати багато варіантів.

У подібній художній манері написана й поезія “Поріг папороті”, що теж увійшла до збірки В. Голобородька “Синя радість”. Розкодування підтекстових смислів дає можливість розкрити суть язичницького уявлення про квітку папороті. “Зілля особливе: кажуть, що воно цвіте тільки один раз опівночі на

Івана Купала, і, до того ж, його оберігає нечиста сила” (Багнюк 2010, 467). Відголоски прадавніх вірувань знаходимо і в цьому вірші:

*біло даленіє поріг іржавої папороті  
у відшліфованих місяцем солоних печерах  
темніють зарошеним мечем  
поточені червою стежки до ікони  
болючим спокоєм крихких очей  
заведених під воду з переінакшеним ім'ям  
мідна пустака складається у квітку* (Голобородько 2005, 264).

В авторській картині світу своєрідно сформульовано шлях та пошук цвіту папороті, що завжди супроводжується перешкодами з боку “скопища Чорнобогових слуг” (Планинда 2007, 153). Єдиною вказівкою на нічний час є образ місяця, а також вірування, що чарівне зілля розквітає тільки опівночі. Під час сприймання твору читач на рівні асоціації може уявити біле сяйво нічного світила, що впливає зі співвіднесення його з кольором солі в печерах та з першого рядка вірша, в якому зазначається, що поріг папороті віддаля біліє. Хронотоп твору засвідчує масштабність мислення поета. Художній простір вірша експлікується печерами, стежками, водою тощо. Часовий модус визначається підтекстовими алюзіями і сягає прадавньої доби, про що свідчать такі художні деталі, як іржава папороть, поточені червою стежки тощо. Часовий континуум також спроектований на образ місяця, адже шліфування печер є довготривалим процесом, результат якого сприймається людиною в часопросторі “тут і тепер”. Невипадковим вважаємо і образ ікони, який можна співвіднести з язичницьким ідолопоклонством, яке у християнстві було замінено церковними образами. Натяком на це слугує вираз “переінакшене ім'я”, що почасти зустрічається в релігійній практиці. Так, образ Купала у християнські часи змінили Іваном Хрестителем, “до імені якого стали додавати народне прізвисько: Іван Купало” (Войтович 2005, 261) тощо. Саме з цим образом пов'язана стихія води у вірші, що також має праслов'янські корені. Свято Купала в наших предків означало “шлюб бога літнього розквіту вогню-сонця Семиририла з життєдайною богинею води Даною” (Войтович 2005, 260). Вважалося, що в купальську ніч “кожне зело, вода і навіть роса наповнювались чарівними та цілющими властивостями” (Скуратівський 1995, 168). Саме тому частина купальських обрядів пов'язана з водою та з пошуками чарівної квітки, що й відбито в тексті. Метафора ‘*поріг іржавої папороті*’ несе особливе смислове навантаження, оскільки поріг – символ межі, а переступити через нього – “це переступити межу, перейти від однієї протилежності до іншої” (Багнюк 2010, 368). Імовірно, мається на увазі перехід від язичництва до християнства, що підсилюється означенням ‘*іржава*’, котре може мати конотацію старовинної, стародавньої, споконвічної тощо.

Свято Івана Купала й деякі його особливості відображені і в поезії “Похід”, що також реалізує поганське світотлумачення автора. Нові релігії В. Голобородько характеризує як невизначені, “німі”:

*янголи вугілля над житами колихають  
відмикаються німі вітри нових вір  
зірвані рамці веселих річок наостанку*

*надію зроджують  
зголомднілі червоне ковтають  
і ями умиваються жалобною водою  
місяцем зеленим і золотим на Купала  
холодом стримується гаряча хвиля  
вірних назавжди походові* (Голобородько 2005, 262–263).

Янголами вугілля, вочевидь, В. Голобородько називає шахтарів, образ яких знайшов своє висвітлення в багатьох творах митця. Авторський перифраз використано з метою поетизації людей цієї професії, робота яких пов'язана з так званими 'походами' під землю. Екзистенція, якою пройняті рядки вірша, та мотив зародження надії суголомні з архаїчними поглядами слов'ян на свято Купала, адже вважалося, що в цей день "природа вмирає, щоб народитися для нового життя" (Войтович 2005, 263). Можливо, саме з таким процесом "вмирання заради життя" поет асоціює спускання шахтарів у штольні. Умивання жалобною водою наближене до значення води мертвої – вона "ослаблює, відбирає здоров'я" (Багнюк 2010, 345), що знову ж таки нагадає наслідки багаторічної праці людей у шахтах. Сприйняття лунарного образу водночас зеленим і золотим може мати кілька значень: 1) забарвлення двома кольорами та 2) наявність двох місяців. Якщо ж розглядати символіку кольорів, то золотий є символом вогню, а зелений – природи і молодості (Багнюк 2010, 425). І саме з цими явищами безпосередньо пов'язане свято Купала – бога молодості, шлюбу, краси (Войтович 2005, 260), а буяння природи – "це вияв його творчої сили" (Багнюк 2010, 266). Вогнище, через яке перестрибують дівчата і хлопці, є обов'язковим обрядовим атрибутом в цю ніч. "Основним стержнем, довкола якого відбуваються дії, є купальський вогонь як символ Сонця" (Скуратівський 1995, 165). І хоч у вірші використовується не солярний, а лунарний образ, це теж має архаїчні витoki: "Вірили також, що в Іванів день (24 червня) богиня Сонце виїжджає назустріч своєму судженому Місяцю, танцює і розсипається по небу яскравим промінням" (Войтович 2005, 260). Отже, можна стверджувати, що авторські інтенції продиктовані світоглядною системою української культури.

Вплив нічного світила на людину був помічений ще в сиву давнину, до того ж мали значення його фази, на які й досі орієнтуються господарі в процесі висаджування рослин. Цікаво, що В. Голобородько в поезії "Засвічені сонцем" зі збірки "Творення вулію" (1989–1990) описує чотири фази місяця та їхню роль у зародженні та розвитку кохання між молодими особами:

*На молодикау дав Бог  
нам з тобою вперше зустрітисся,  
ми навіть не знали імен одне одного,  
але одночасно  
протягли свої руки  
у напрямку зеленої невідомості  
і так уловили птаха* (Голобородько 2005, 359).

Невипадково ніжні почуття між ліричним героєм та його обраницею виникають при молодому місяці, який, за В. Войтовичем, символізує народження (Войтович 2005, 346) і "часто вважається найкращим часом для початку нових

проектів” (О’Коннелл, Эйри 2009, 121). Персоніфікація кохання в образі птаха також має важливе значення, адже саме птахів вважають “уособленням духу або душі, оскільки політ – це символ звільнення від фізичних обмежень земного світу” (О’Коннелл, Эйри 2009, 180). А також звертаємо увагу на словосполучення ‘зелена невідомість’, колір якої пов’язується з молодістю, надприродними силами, таємницею, духовним очищенням тощо (О’Коннелл, Эйри 2009, 115). Саме такі інтенції реалізує автор у поетичному тексті.

Розвиток почуттів між молодими людьми в наступних рядках твору відповідає таким фазам нічного світила, як ‘перекрій’ і ‘підповні’ (“Світлю на небі перекрій”, “Сходив над нами місяць підповні” (Голобородько 2005, 360)), розквіт кохання відбувається під повним місяцем, а благословення на спільне життя молодята символічно просять у сонця:

*Сяє місяць уповні –  
вже наш птах у золотій клітці.  
Піднесімо його серед села,  
щоб сонце побачило!  
“Сонечку, сонечку,  
засвіти нас,  
щоб ми довіку були незмінними,  
як ти!”* (Голобородько 2005, 360).

Місячні фази описані автором не зовсім точно, оскільки ‘перекрій’ і ‘підповня’ – це синонімічні назви нічного світила у другій чверті. А те, що автор не згадує останньої фази місяця, яка в народі називалася ‘гнилушею’, ‘гнилою квартирею’, ‘недобором’ тощо, є цілком логічним, адже це означало б завершення стосунків між закоханими. Зображення кохання у вигляді птаха в клітці може означати про внутрішню замкненість митця у собі. Цілком імовірно, що тут указано шлях подолання особистісної дисгармонії – перехід із темної (таємничої) частини доби до світлої (видимої), а відтак можна говорити про протиставлення денного й нічного світил як про внутрішні протиріччя людини.

Отже, авторський міф у зображенні лунарного образу лише на підтекстовому рівні піддається розкодуванню. Український письменник В. Голобородько використовує в поетичних текстах алюзії, пов’язані з традиційними слов’янськими віруваннями і язичницьким світлотлумаченням. Важливе місце у відтворенні міфологеми місяця в його поезії має символіка кольорів, філософський підхід у трактуванні онтологічних категорій, деформовані образні конструкції тощо. Під час дослідження лунарного образу ми виявили такі особливості творчості митця, як сюрреалістичні візії з мозаїчною образністю та заплутаними співвідношеннями, зміщення хронотопу, неординарна метафоричність, відображення внутрішніх конфліктів, поєднання різнорідних явищ і наявність варіативних модусів розуміння твору, алогічність, парадоксальні зв’язки між образами тощо.

Багнюк, А. Л. (2010). *Символи українства. Художньо-інформаційний довідник*. “Навчальна книга – Богдан”. Тернопіль.

Войтович, В. М. (2005). *Українська міфологія*. “Либідь”. Київ.

Голобородько, В. І. (2005). *Летюче віконце: Вибрані поезії*. “Укр. письменник”. Київ.

Знойко, О. П. (2004). *Міфи Київської землі та події стародавні*. “Молодь”. Київ.

Кузьменко, О. В. (2004). *Поетика Василя Голобородька. Монографія*. Донецьк.

О’Коннелл, М., Эйри, Р. (2009). *Знаки и символы: иллюстрированная энциклопедия*. “Эксмо”. Москва.

Плачинда, С. П. (2007). *Словник давньоукраїнської міфології*. “Велес”. Київ.

Скуратівський, В. Т. (1995). *Дідух: Свята українського народу*. “Освіта”. Київ.

Топоров, В. Н. (1995). *Миф. Ритуал. Образ. Символ: Исследования в области мифопоэтического*. “Прогресс – Культура”. Москва.

## **МІРКУВАННЯ З ПРИВОДУ ДИСКУСІЇ ДОВКОЛА ВИСУНЕННЯ ГРИГОРІЯ ГРАБОВИЧА НА ЗДОБУТТЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПРЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ Т.Г. ШЕВЧЕНКА 2016 РОКУ**

**Ростислав Чопик**  
(Україна)

*Статтю присвячено передісторії резонансної дискусії довкола висунення Г. Грабовича на здобуття Національної премії України імені Тараса Шевченка 2016 року. Одне з ключових положень дебютної праці дослідника “Шевченко як міфотворець” проаналізовано у зіставленні з книжкою його найактивнішого критика П. Іванишина “Вульгарний «неоміфологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка”. Автор приходить до висновку про типологічну спорідненість опонентів.*

*Ключові слова: ідеальна спільність, суспільна структура, націоналізм, лібералізм, ‘демолібералізм’.*

## **THOUGHTS ABOUT THE DISCUSSIONS AROUND THE NOMINATION OF HRYHORIJ HRABOVYČ FOR THE T. ŠEVČENKO NATIONAL PRIZE IN 2016**

**Rostyslav Čopik**

*This article is dedicated to the background of the resonant discussion around H. Hrabovych’s nomination for Ševčenko National Prize 2016. One of the key statement of the researcher’s debut work “Ševčenko as a creator of myths” has been analysed in comparison to the book “Vulgar «neo-mythologism» from the interpretation to the falsification of T. Ševčenko” by his most active critic P. Ivanyšyn. The author concludes typological affinity of these opponents.*

*Keywords: ideal community, social structure, nationalism, liberalism, ‘demoliberalism’.*

Засвідчена для історії сотнями підписів під колективними та ще “колективнішими” апеляціями, ця колізія справляє гнітюче враження. Враження апорії – глухого кута, в який зайшло актуальне шевченкознавство.

Якщо ви *проти* Грабовича, то ви представник чогось заскорузлого, постсовєцького, стереотипного, талібанського, з бейсбольною битою в руці... Якщо ж, відповідно, – *за*, то вашому реноме судилося дещо українофобське, демоліберальне, гейропейське, проамериканське, із хрустким доларом у кишені...

Ким Вам більше зватися подобається – жалюгідним маргіналом чи продажним ліберастом? Визначайтеся, бо скажуть, що ви взагалі ніхто... Щось такого, як би питав: що ліпше – повіситися чи втопитися?

Я про те, що ресурс *діалогу* заблоковано в зароді. Шевченкові моління-благання до обнімання братів розглядаються в інших дискурсах. А в цьому вже давно йдеться не про Шевченка чи пошук істини, а насамперед про власні амбіції та незнищенну матерію упереджень; про небажання визнати, що є легіон моментів, коли ті амбіції й упередження агресивно перешкоджали шансам їх подолати. Так було від самого початку, тобто від часу появи українського перекладу “Шевченка як міфотворця” (1991).

У цій студії Г. Грабович спробував достосувати до Т. Шевченка структуралістську схему, базовим пунктом якої є “опозиція ідеальної спільності й суспільної структури” (за В. Тернером). Шевченко, мовляв, визнає тільки першу, орієнтуючи свій “міф України” на формат “позаструктурно”-ідеального “золотого віку”, а от “суспільна структура та ієрархія” в його поезії, “по суті, постає царством зла” (Грабович 1991, 97).

Причому до цього “царства зла” належить не лише російська імперія, але й українська козацько-гетьманська держава: “Структура і влада, «закон і порядок», держава і гетьмани як її втілення постійно висвітлювалися поетом як сили ворожі й негативні <...>. Цілком ясно, що структура й влада, притаманна українській національній, етнічній організації, для нього не менш чужа й ворожа. Якщо визначити цю думку чітко, то Шевченко далекий від ідеї національної держави, він заперечує її морально-екзистенціальну цінність” (Грабович 1991, 144).

Це про того, хто мріяв: “Оживуть гетьмани в золотім жупані, прокинеться доля”, “а в степах України – о Боже мій милий – блисне булава!” (Шевченко 1990, 87) і питав-сподівався: “Коли ми діждемося Вашингтона з новим і праведним законом? А діждемось-таки колись!” (Шевченко 1991, 230)...

Аби не сумніватися, що Шевченко сприймав українську державу таки як суспільну структуру й був не проти, а *за* неї, достатньо вже й тих двох цитат. Кому, як не американцеві Грабовичу, сам Бог велів відчитати між ними спільний знаменник “праведного закону”, або ж Конституції (П. Орлик і Дж. Вашингтон тут запевно не посваряться) – “основного закону”, за яким живе громадянське суспільство. А чи, може, мрія про нього – то мрія про неструктуровано-утопічну “ідеальну спільноту”?

Із водою Грабович вихлюпує й дитину: Шевченко виступав не проти суспільної структури загалом, а проти структури імперської заради утвердження структури демократичної, на яку уповали й натхненні ним кирило-мефодіївці.

Сформульована в їхньому маніфесті (“Закон Божий. Книг[и] буття українського народу”) національна ідея спиралася на потвердженій історією ментальний демократизм українців, традицію братств, яку намагалися відродити і яка полягала в природній здатності цього народу до самоорганізації: віча, козацькі ради, виборність-звітність гетьмана, старшини...

Так, були й “чорні ради”, і спричинені ними Руїна, розбрат, “политическое ничтожество Малороссии”; однак жорсткий Кулішів аналіз зворотної сторони українського демократизму не підривав переконаності М. Костомарова в тому, що “Україна буде неподлеглою Річчю Посполитою” (Костомаров 1991, 27) (тобто Республікою, спільнотою структурованою), а Шевченкові інвективи на адресу гетьманів і старшини в період “Трьох літ” не означали “автоматичного” заперечення козацько-гетьманської держави, що заблисла на обрії сподівань у часі раннього “романтичного націоналізму”...

Графунок більш ніж симптоматичний: вивівши із сумнівної апіорії магістральний концепт усієї (!) своєї студії, Грабович аж у передостаннім її абзаці врешті застановляється: “Слід ґрунтовніше дослідити зміст Шевченкової моделі ідеальної спільності (власне, як і почитати *спочатку* Шевченка, а *потім* Тернера. – Р. Ч.), адже її вплив на таке явище, як “хлопоманія”, чи на узаконення анархічних тенденцій очевидний”. “Базовий структурний компонент міфа (апофеоз ідеальної спільності й заперечення суспільної структури) відповідав сумнівій соціально-політичній спадщині. Ще більш сумнівною, навіть потенційно фатальною виявилася спадщина міфологічного мислення, прищеплена Шевченком до душ майбутніх поколінь поетових співвітчизників. Адже паралельно з апофеозом ідеальної спільності й запереченням суспільної структури гіпертрофувалися емоційні та блокувалися раціональні риси поета” (Грабович 1991, 171).

Іншими словами, для Грабовича “очевидно”, що поезія Шевченка доклалася до поразки українських визвольних змагань, посприяла втраті державности структурованої на користь советської “ідеальної спільності”, зловживаючи якою московський імперіялізм продовжив своє існування ще на майже століття. Чи винен Шевченко, що задля поповнення цієї мети на “марксистсько-ленінське” копито перебивалися всі можливо-неможливі інтерпретації явищ культури: соціальною (соціалістичною) мотивацією підмінювали національну (націоналістичну), вільне життя у вільній державі – “золотим віком” УРСР у складі СРСР? Не без успіху: в 1960-ті українській громаді великих труднощів завдало встановлення пам’ятника Кобзареві у Вашингтоні – “завдяки” советській пропаганді американці сприймали його як провісника комунізму, апологета “класової боротьби”, тобто носія “сумнівної соціально-політичної спадщини” (“Шевченка як міфотворця” писано ще в “ті” часи – на початку 1980-х). І нарешті: “Антитезу, радикальне заперечення міфа й міфологічного мислення як такого дуже швидко запропонував Шевченків друг, суперник і самопомазаний продовжувач його справи П. Куліш. Однак до сьогоднішнього дня саме цей міф домінує в українській культурі” (Грабович 1991, 171).

Так закінчується “Шевченко як міфотворець”. Ностальгічно, в дусі альтернативної історії: от якби над емоційним Шевченковим міфом восторжествував “структурований” раціоналізм Куліша! Мали б інакшу, ліпшу,

“соціально-політичну спадщину”? Але ж по смерті Шевченка Куліш “раціонально” скотився до апологетики російських царів, заперечення України як суверенної держави... І сталося це власне через страх перед “анархічно-хлопоманською” перспективою “народу без пуття, без чести, без поваги”...

Після здорового конструктиву “Чорної ради” (яку захоплено й неводнораз перечитував Шевченко), де критика Запорожжя не вадила пам’яті про його колишню славу і працювала на усунення “причин політичного ничтожества Малороссии”, до Куліша прийшло повне зневір’я в державотворчому потенціалі української нації, спроможності українців створити власну суспільну структуру. Звідси – й заклик підпорядкуватися структурі московській, отій самій авторитарній вертикалі “генерального мордобиття”, котру так адекватно-дотепно висміяно в Шевченковім “Сні”...

Який же тут “продовжувач справи” Шевченка? Яке “заперечення міфа й міфологічного мислення”? Та ж пізній Куліш доклався до створення *міфа* про “триединое славянское государство”, очікуючи пришествия “премудрого Петренка” – продовжувача справи “того першого, що розпинав нашу Україну”! Шевченко ж натомість очікував умовного “Вашінгтона”...

Тобто знову виходимо на опозицію структури імперської й *структури ж* демократичної (а не, бодай їй, тричі позаструктурної “ідеальної спільності”), і бачимо простий (з отих, що “на всякого мудреця”) хрестоматійний казус, невідповідність апріорної тези очевидній емпіричній конкретиці. У таких випадках дослідник мав би просто визнати помилку, погодитися з тим, що Шевченко не вкладається в запропоновану Тернером міфотворчу схему, а чи вкладається не стовідсотково. Однак Грабович ось уже чверть століття амбітно наполягає на власній рації, провокуючи закономірне роздратування своїх критиків.

Чи не найактивніший із них – П. Іванишин, котрий свого часу про це написав цілу книжку “Вульгарний «неоміфологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка” (Дрогобич, 2001). До цієї студії можна й треба ставитися дуже по-різному, але тільки не так, як ставляться захисники Г. Грабовича, – демонстративно зневажаючи й ігноруючи. Адже тут, попри надмірну заїдеологізованість, є чимало застережних сигналів, реагуючи на які, принаймні не збочиш у рів, не вийдеш на зустрічну.

Так, аналізуючи ту ж таки “опозицію ідеальної спільності й суспільної структури”, Іванишин слушно наголошує на антицарським, а не антидержавнім концепті Шевченка; згадує цитовані вище уривки з “Тайдамаків” і “Юродивого”, “фундаментальну формулу національної держави” з “Послання”: “В своїй хаті своя правда / І сила, і воля”; виявляє Грабовичеву самосуперечність щодо характеру козацької держави: “Дослідник доводить, що у Шевченка «структурована система козацтва в процесі його історії показана як водночас нерозумна і деструктивна» (як характерний приклад – Богдан Хмельницький). А перед тим сам же вказує на цілий ряд позитивних образів козацьких ватажків, «показаних досить прихильно», але представників козацької «суспільної структури»: Полуботок, Дорошенко, Чечель, Гордієнко, Головатий тощо” (Іванишин 2001, 71)...



Вияв подібних самосуперечностей стає найуживанішим прийомом молодого полеміста (таке собі “айкідо” – подолання опонента його ж власною силою). Однак у певний момент цей прийом чомусь перестає спрацьовувати, що мимоволі визнає й сам Іванишин, перекшталтуючи “самосуперечність” на “еклектизм”. Тобто наведені з-пообох боків фронту опозиційні начебто пари, замість заходити в явний конфлікт, просто дивно сусідять, поєднуються в “непоєднуване” – тут уже з точки зору критика й зовсім не самоочевидно для читача.

Ось приклади Грабовичевих резюмувань Шевченка (у викладі та курсивуванні Іванишина) з умовно ‘лівої’ колонки: “опозиція ‘ідеальної спільності’ і ‘суспільної структури’ ‘має не просто національний (Україна – Росія), а універсальний характер’; кобзар – ‘найголовніший представник загальної людськості’; ‘ідеальна спільність’ у Шевченка ‘набирає універсальних масштабів’; ‘ідеальна спільність майбутнього’ – як ‘рівень нового людського ладу, чистого і простого’ –  
Ось приклади із ‘правої’:  
“... історичний феномен Шевченка (Іванишин 2001, 83)...

А ось – резюме критика: “Якось мало пов’язуються ці висловлювання із постульованим міфічним образом *Кобзаря-універсаліста, «загальнолюда»*” (Іванишин 2001, 85)...

Чому? Яка тут суперечність? Коли Грабович відзначає “не просто національний, а універсальний характер” Шевченкової поезії чи пише, що вона “набирає універсальних масштабів”, хіба це свідчить про “автоматичну” негацію національного первня на користь “загальнолюдського”? про одновимірно-альтернативне “або – або”?.. Гадаю, Грабович ничтоже сумняшеся (потвердженням – “права” колонка) солідаризується з Іванишином і тими, кого він цитує, “у тому, що розкриття смислу національного буття призводить і до розуміння тих «вічних, незмінних якостей <...>, які несе людству, світовій культурі певний твір на всі часи)” (Л. Краснова); що Шевченко “народний поет тому, що висловлює всі найкращі думи, поривання й жадання свого народу, – отже, і всього людства” (М. Рильський) тощо (Іванишин 2001, 84).

Що ж до окремих термінологічних подразників від Грабовича (“культурна «космополітична» традиція відбита у повістях Шевченка; характерні риси Кобзарєвої прози – це її «раціональність, загальний

<...> ґрунтується на культурній готовності відповідної аудиторії та *здатності* *письменника* *резонувати в лад з її колективним досвідом, емоціями та сподіваннями*”; поезія Т. Шевченка “*захоплює найсокровенніше осердя українського національного досвіду*”; “Шевченко має ознаки пророка, який часто *говорить до свого народу* від імені й голосом Бога” (Іванишин 2001, 85)...

“означає... свободу, рівність і *загальнолюдську мораль*”“

історизм і позанаціональне зацікавлення» (Іванишин 2001, 83), то вони, як бачимо, стосуються Шевченкової *прози*, котра і за буквою, і за духом є явищем цілковито інакшим, аніж Кобзарєва поезія, і для Грабовича це принципово. Звісно, можна сперечатися стосовно термінології: “пристосована” проза як явище – це ще куди не йшло, а от “космополітичні” чи “позанаціональні” моменти в ній тягнуть за собою такий шлейф конотацій, що вживати їх категорично не рекомендується. Однак ще більше не рекомендується переносити характеристики *прози* на *всю* Шевченкову творчість, після чого, збивши до купи всі епітети, робити відповідні висновки: “Таке послідовне приписування «універсальності», «поза національності», «загально людськості», «космополітизму» та інших *демоліберальних* вартостей Кобзарєві неминуче підводить до прочитання Т. Шевченка як універсаліста космополітичного зразка...” (Іванишин 2001, 83) (Пробі, та хто ж у таке повірить? Та ж Шевченка вчувають без інтерпретацій, та ж у кожного українця вдома “Кобзар”!)

Ключове поняття, спільний знаменник, до якого тут зводяться численні особливості Грабовичевої студії, – “демоліберальні вартості”. Зокрема, це (за П. Іванишином): “абстрактна (денаціоналізована) людина, її права та індивідуальна свобода, правозахист, толерантність, плюралізм, *боротьба з націоналізмом* тощо (курсив мій. – Р. Ч.)” (Іванишин 2005, 139).

Тобто, якщо я хочу, щоб моя нація була вільною; щоб ніхто, крім неї самої, не визначав усе, що вона “повинна”, то я зобов’язаний відмовитися від індивідуальної свободи, правозахисту, плюралізму, толерантності?.. Або з іншого боку: якщо я хочу бути вільною людиною; хочу, щоб ніхто, крім мене самого, не визначав, у що мені вірити, кого (що) любити, кого критикувати й до яких вердиктів приходити, то мені неминуче судилася... “*боротьба з націоналізмом*”?

Цей полішинелів “двадцять п’ятий кадр” настільки “хитро” підчеплено до синонімічного ряду, аж стає дивно: невже автор сподівався, що цього ніхто не помітить? Як і допіру, коли “універсальність” підмінював “позанаціональністю”, а “загальнолюдськість” “космополітизмом”.

Отаке підганяння матеріалу під потрібну апіорну тезу – те саме, чим займався Грабович, підмінюючи “суспільну структуру” “ідеальною спільністю”. Цікаво, що саме через це він і не розгледів у Шевченка сподівань на “Вашінгтона з новим і праведним законом”. Цікаво й те, що Іванишин, відстоюючи “суспільну структуру” в Шевченкових сподіваннях, апелює до того ж таки уривка, так само не помічаючи (?), що згаданий там “праведний закон” засновано на тих-таки... “демоліберальних вартостях” (Конституція США)... Найцікавіше ж те, що обидва дослідники в підсумку добиваються того самого – відчуження Шевченка від мрії про *і* демократичну, *і* національну, *і* державу, доводячи, що він хотів *або* індивідуальну свободу без національної держави (за Г. Грабовичем), *або* національну державу без індивідуальної свободи (за П. Іванишином). Ці застарілі підходи спростовує дискурс життя.

Зокрема, нещодавній Євромайдан, символом і “головним екстремістом” якого називали Шевченка, а сам Майдан – “територією свободи”, *зрівню* національної й індивідуальної, де права людини і права нації не лише співіснують, а й співживуть, співбратаються, спів-співають! З’ясувалося, суперечности тут нема, ба більше, стало очевидним, що протиставляти український націоналізм і європейський демократизм (лібералізм) – то грати на руку Москві, адже чільна теза її пропаганди власне і зводилася до того, що Україні з Європою не по дорозі, що в нас різні традиції, різні цінності.

“Толерастія”, “ліберастія”, “демоліберастія”... Цю грайливо-демонізовану “термінологію” стосовно західного трибу життя настільки зужито в московських ЗМІ, що дублювати її в нас – то нагадувати відому “математичну” сентенцію про “ворога мого ворога”; поготів, коли згадати, що справжнім ворогом лібералізму у ХХ столітті був не націоналізм, а комунізм (як і націоналізму, до речі). Надто дорого коштував Україні більшовицький експеримент існування без прав людини, без індивідуальної свободи, правозахисту, толерантності, плюралізму та інших “демоліберастичних” вартостей, щоб із категоричністю Іванишина відхрещувати від них вартості національні, а чи розставляти “доданки” у “правильній” послідовності: спершу права нації, а відтак вже права людини...

Згадаймо, що навіть кричущі переступи “п’ятої колони” супроти української мови, національної освіти тощо спровокували протест якихось кількох тисяч перших хоробрих біля “Українського дому”, зате непідписання договору про асоціацію з Євросоюзом вивело на Європейську площу сто тисяч обурених громадян, а після нелюдського порушення “загальнолюдських” моральних норм 30 листопада 2013 року на Майдан пішли вже мільйони.

Так, іменем “демоліберальних вартостей” здійснювалося “вторгнення американців у В’єтнам, Афганістан чи Ірак, англійців на Фолкленди чи французів в Алжир”, а в оонівській Декларації прав людини “нема жодного слова про Бога” (Іванишин 2005, 144); так, “глибокостурбований” західний егоїзм із часта волів би попросту відкупитися від зобов’язань і перед Україною, і перед власними ж цінностями, а то й просто тупо і жирно замкнутися у своєму міщанському хуторянстві (вчитую цей причинок на тлі результатів голландського референдуму та брекзиту); однак чи знайдемо в історії бодай один благий “-ізм”, яким би не зловживали, не вистеляли дорогу до пекла (“А сирот іменем Христовим замордували, розп’яли...” – хіба, твердячи це, Шевченко зрікається християнства?); і чи, може, виходячи на Майдан за покликом серця, українці асистували “американській мрії” про світове панування? (Путін і “85 %” московитів вважають, що так).

Відгороджувати Шевченка від “ліберальних” цінностей – то так само з водою вихлюпувати дитину, адже ідея свободи, волі (*libertatem* – лат.) –

загалом, у категорійному вимірі – для поета була сакральною (“За святую правду-волю розбойник не стане”), поєднувала індивідуальне й національне (“Історія мого життя є частиною історії моєї Батьківщини”). Власне, це поєднання і зробило його Шевченком: поезію зачав писати в часі викупу з кріпацтва, *на собі* відчувши сповна, *що* відчувала вся закріпачена Україна; зачав писати *поезію*, а не суспільно-політичні статті чи трактати, бо поезія – те, що достукується до колективного через особисте.

Те саме побожне ставлення до свободи виявляли й Тарасові побратими: “...І єсть то найсвятіша і славніша война за свободу...”, і тут так само слід не забути, що кирило-мефодіївський маніфест “Закон Божий. Книг[и] буття українського народу” (звідки щойно цитовані слова) писався напередодні загальноєвропейської “весни народів”, у контексті якої “прагнення нац[іонального] відродження й політ[ичної] незалежності” супроводжували “ідеї лібералізму, демократії, рівноцінності суспільних кляс” (Енциклопедія українознавства 1993, Т. 1, 236).

Інакше й не могло бути, адже боротьба за національну державу, боротьба, у процесі якої народ стає нацією, передбачає насамперед самоорганізацію того народу, демократичний рух “ізнизу”, котрий, своєю чергою, неможливий без громадянських свобод. У лібералізму й націоналізму первісно був той самий ворог – монархічний імперіялізм, а те, що у ХХ столітті хтось почав покривати свої імперіялістичні наміри ліберальною ідеєю, а хтось – ідеєю “рівноцінності суспільних кляс”, зовсім не означає банкрутства й необхідності нігіляції самих тих ідей, притаманних людській природі й нерозривно присутніх у творчості Кобзаря. На жаль, і П. Іванишин, і Г. Грабович відчитують там не їх безпосередньо, але їхні аберації, опосередковані недостосовною тут термінологією, чи то політично-публіцистичною, чи то літературознавчо-антропологічною.

Скільки зусиль доклали Г. Грабович та його однодумці, відстоюючи права академічної науки на свою суверенну територію, де, приміром, термін “міф” може спокійно функціонувати в “позаісторичному” вимірі, щоб жить ні в кого права не питаючи, зокрема – у “примітивного” побутового його розуміння як вигадки, казки, звиняйте, брехні: “Скажімо, перша наукова монографія, яку надрукував професор Грабович про Шевченка, мала заголовок «Поет як міфотворець». Це означає: поет, який створив націю, нову міфологію. Можна сказати, що Гомер «Іліадою» й «Одіссеєю» створив міфологію, створив усю літературу західної цивілізації. Але дехто з критиків в Україні потрактував це так, що міф – це брехня, казка. Непорозуміння почалися з того заголовку” (Чернецький 2016).

Може, й так... Утім давні греки вже нічого не зможуть сказати... Та от тільки зачую з московських ЗМІ про “Україну як вигадку” чи то австрійців, чи то поляків, чи то... самих українців; тільки вкотре дізнаюся, що

насправді я “русічь”, підписований польсько-німецько-американськими впливами, або “свідоміт”, скроєний за лекалами західних політтехнологій, чомусь одразу ж примітивно нагадується... “Шевченко як міфотворець”. Таки не вмію абстрагуватися від побутового; по-простецьки вважаючи, що міф – він і в Африці міф, і в Криму, й на Донбасі, де “местние” воюють за “реальний” для них “советській союз” супроти “прідуманной” України. Звісно, Грабович нічого не знав про це, подаючи свою “міфотворчу” пропозицію стосовно Шевченка на тлі спроб подолання осоружної советської міфології, що (по волі чи по неволі) ставило ці явища в один типологічний ряд... Мабуть, перед ним були інші, важливіші, завдання.

Наприклад, заатакувати “маразматичний” (за його власним висловом) status quo української академічної науки, вивести зі стагнації, спровокувати дискусію. Сталося – спровокував, але що випадає в сухому залишку: переосмислення догм? нові евристичні ідеї?.. Ні! – стара-престара українська “батрахоміомахія”, у процесі якої, замість народження істини, маємо “самоствердження” на ще залізнише забетонуваних позиціях кожної зі сторін.

Незважаючи на весь подальший доробок Грабовича, де є чимало непересічних праць (зокрема й ті, що висувалися на здобуття Шевченківської премії), його опоненти ніяк не забудуть “міфотворчий” стартовий імпульс. У колективному листі, з якого почався скандал довкола висунення, домінує незгода із грабовичівським баченням Шевченка як “суперечливого в собі міфотворця”, творця “сумнівної соціально-політичної спадщини”, “антидержавника” – упізнаєте? Нічого дивного: Грабович же не визнає й не збирається визнавати жодних помилок. Епітет “амбітний” для нього заряджено виключно позитивною конотацією (приміром, “амбітний проект” 30-томового зібрання П. Куліша). Тимчасом як “у природі” існує й інша смислова наповненість: пиха, гординя.

З іншого ж боку, опоненти Грабовича пишуться, що саме завдяки їхнім зусиллям “українофоб”, “антидержавник” не одержав Національної премії. Їм не спадає на думку, що, можливо, не завдяки, а всупереч: Грабовичу не вистачило *одного* голосу – голосу ще одного, приміром, В. Герасим’юка, чие “за” шокувало багатьох, хто “в темі”. Не знаю, що насамперед той мав на увазі, але, здається мені, йому, з-поміж іншого, дуже не сподобалось оте “колективне” поборювання “демоліберальних вартостей”, що за жанром і стилем страх як нагадає недоброї пам’яті “контрпропаганду”.

Підсумовуючи ці “парадокси перехідного періоду”, бачимо, як Шевченко виявляється спокутником чужих гріхів, заручником світоглядних комплексів і з одного, і з другого боку. Його “відмінюють” у парадигмах, традиційно ворожих і непоєднуваних, накидаючи ззовні контексти, вимірені на інших, замість удатися до контексту безпосередньо шевченківського, у якому, ба й про який, він писав свої твори, на формування якого впливав, і який, зрештою, впливав на нього.

Маю на увазі вже згаданий вище контекст кирило-мефодіївських братчиків – “неофітів”, котрим поет присвятив однойменну поему. Посвяти не вказано прямим епіграфом (арешт і неволя навчили застерігатись), однак у цьому немає жодного сумніву, передусім виходячи з елементарної логіки: “Неофіти” – перша поема після заслання.

“Коли у людини забрано десять років життя у розповні сил, вона не може не задатись питанням: а чи не дарма все було? чи вартує такої жертви те, за що тебе розіп’ято? Ні, не абстрактні «будителі», «революціонери-демократи» чи «декабристи» (як тлумачилась та алегорія ще донедавна) – Шевченкову душу хвилювала до болю рідна конкретика: побратими, разом із якими його було арештовано, їх символ віри, їхні муки за справу, яку вважали святою” (Чопик 2014, 159). Апостолів української справи Шевченко порівнює з апостолами Христової віри – тими першими християнськими мучениками, які свого часу кинули виклик величезній поганській імперії. Не тільки Шевченко, – такими вважали себе вони всі. Приміром, інший учасник братства П. Куліш писав про це так: “Треба се знати, що київська молодіж, про яку мова, була глибоко просвічена Святим Письмом, що се була молодіж високої чистоти духовної, і що апостольство любови до ближнього доходило в ній до ентузіазму. Вдохновляючись чудесами християнської проповіді серед спідленого римського царства, носячи в серці рай любови і благоволення, гаряче жадали вони розлити сі божественні дари всюди, де ступнем ступали і з речами оберталися <...>. Шевченко явився посеред нас яко видиме оправдання нашого натхнення звиш. Не инако і ми про себе, ба і в християнським смиренні своїм, думали” (Куліш 1910, Т. 6, 377–378).

Кирило-мефодіївці були переконані, що їхнє братство – логічна й закономірна ланка в багатосотлітньому ланцюжку традиції українських братств: Острозького, Львівського, Луцького, Київського і, звичайно ж, Запорозького, Низового (“козацтво єсть то істее братство”), котрі й самі надихалися прикладом братств неофітів – були “такі, як у перших християн” (Костомаров М. 1991, 25); і що саме вони свого часу визначили цивілізаційний формат України як території, де люди намагалися жити в Законі Божому – по-братерськи, як брати во Христі (“І всі, записуючись у братство, був він пан чи мужик, називались братами”), не визнаючи над собою “ні сіятельства, ні превосходительства”, крім Бога, й – відповідно – культивуючи в суспільному житті органічну, природну народократію.

Тобто українська ідея від самого початку і справді була нерозривно пов’язана з ідеалом суспільства соціальної справедливості, “ідеальної спільності” (за Г. Грабовичем). Проте вважати її “потенційно фатальною для майбутніх поколінь поетових співвітчизників” категорично не можна, адже цей ідеал обпирався на християнську віру, намагався узгодити “книгу буття” нації із “Законом Божим”, а ті “хлопоманія” й “анархічні тенденції”, про які пише Грабович, виростили на атеїстичному ґрунті. “Потенційно фатальним” виявився не ідеал незалежної християнсько-демократичної

України, засвідчений кирило-мефодіївським маніфестом (1847), а “привид комунізму”, котрий бродив Європою від часів “маніфесту комуністичної партії” (1848), позаяк фіговим листком того симулякру Росія у вирішальний момент прикрила своє імперське нутро, звабила “малих отих” фікцією справедливого суспільства без Бога... І було воно ще й як “структурованим”... І чим усе це завершилося?

Натомість суспільно-політичні ідеали Шевченка і Братства виробляють дієвий імунітет супроти зазіхань безбожної імперії. Згідно з їхніми переконаннями, українській традиції протистоїть традиція ідолянська, антихристиянська, котра на місце правдивого Бога ставить ідола, узурпатора найвищої влади – імператора-самодержця, цезаря, кесаря, царя, генсека, ефесбешника-президента... Справу не завершено. Від часів першого, “канонічного”, Риму – через другий (візантійський) – і нарешті третій, московський (“Москва – третій Рим, а четвертому не бывать”), тирані переслідують апостолів Божого трибу життя. І не має значення, чи ті тирані – самопроголошені “Юпітери”, як кривавий Нерон (за його правління стаються події Шевченкових “Неофітів”), а чи – “настоящі християне”, як, приміром, Микола I (котрий власноруч підписав Тарасові нелюдський вирок); чи “ефективні менеджери” советської імперії зла, а чи нинішні кремлівські “принудітелі к міру”, бо, судячи по ділам, суть їхня та сама – поганська...

“І одурів народ московський і попав у ідолопоклонство, бо царя свого нарик богом, і усе, що цар скаже, те уважав за добре, так що цар Іван в Новгороді душив та топив по десятку тисяч народу, а літописці, розказуючи те, звали його христоролюбивим” (Костомаров М. 1991, 23). “Царю проклятий, лукавий. / Аспиде неситий! / Що ти зробив з козаками? / Болота засипав / Благородними костюми; / Поставив столицю / На їх трупах катованих!” (Шевченко 1990, 188). “Россия всегда была монархической страной. Это означает, что у нас первое лицо решает все, Он – сакрален. Это было так при царе, это было так при коммунистах, это и сейчас так. Это было при Ельцине, при демократах, это при Путине” (з телевізійного виступу А. Дугіна).

Прадавнє оте протистояння поновилось і в наші дні, причому з подивугідною типологією. Січ, козацька республіка, братство... Цими, як з’ясувалося, не лише історичними термінами означала себе громада Майдану, вражаючи світ дивовижною самоорганізацією – головною підставою громадянського суспільства, самодостатньої “несподіваної нації” (за Е. Вілсоном) європейського кшталту, а не утопічної “ідеальної спільності”, ізольованої від цивілізованого світу упередженням перед “демоліберальними вартостями”.

На тлі актуальних подій особливо виразно проступає неадекватність концептів, аналізованих вище. І методо-, й політ-, і техно-, ба навіть психологічно їхні автори обнадійливо схожі навзаєм. Може, у цьому їхній шанс на порозуміння? Адже, за всієї поваги до суб’єктивних інтерпретацій,

із Шевченка не вийде “зробити” нікого, окрім Шевченка. Він – постійна величина.

*Віталій Чернецький, Тамара Гундорова, Олег Коцюба. Відкритий лист на захист честі Григорія Грабовича і за реформування Національної премії України ім. Т. Шевченка* (2015). Часопис “Критика” [Електронний ресурс], режим доступу: <https://krytyka.com/ua/articles/vidkrytyy-lyst-na-zakhyst-chesti-hryhoriya-hrabortycha-i-za-reformuvannya-natsionalnoyi-0>

Грабович, Г. (1991). *Шевченко як міфотворець*. “Радянський письменник”. Київ.

Грабович, Г. (2014). *Шевченко, якого не знаємо*. “Критика”. Київ.

*Енциклопедія українознавства: в 10 т.* (1993). “Глобус”. Київ.

*За Шевченкові доміанти Шевченківської премії!* (2015). Центр ім. Д. Донцова [Електронний ресурс], режим доступу: <http://dontsovnyc.com.ua/za-shevchenkovi-dominanty-shevchenkivskojj-premiji/>

Іванишин, П. (2001). *Вульгарний “неоміфологізм”: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка*. Видавнича фірма “Відродження”. Дрогобич.

Іванишин, П. (2005). *Аберація християнства, або Культурний імперіалізм у шатах псевдохристології*. Видавнича фірма “Відродження”. Дрогобич.

Костомаров, М. (1991). *“Закон Божий” (Книга буття українського народу)*. “Либідь”. Київ.

Куліш, П. (1910). *Історичне оповідання*. У кн.: *Куліш П. Твори: В 6 т.* Видане товариства “Просвіта”. Львів.

*Чернецький про цькування Грабовича: це перешкоджання бути Шевченкові нашим сучасником* (2016). ZIK [Електронний ресурс], режим доступу: [http://zik.ua/news/2016/02/12/chernetskyu\\_pro\\_tskuvannya\\_grabovycha\\_tse\\_pereshkodzhannya\\_buty\\_shevchenkovi\\_nashym\\_671787](http://zik.ua/news/2016/02/12/chernetskyu_pro_tskuvannya_grabovycha_tse_pereshkodzhannya_buty_shevchenkovi_nashym_671787)

Чопик, Р. (2014). *Шевченко в залізнім жилеті*. У кн.: *Чопик Р. Менталітети*. “Українська видавнича спілка ім. Ю. Липи”. Київ.

Шевченко, Т. (1990 (Т. 1), 1991 (Т. 2)). *Повне зібрання творів : У 12 т.* “Наукова думка”. Київ.



**“ІЗ МРАКИ МИНУЛОГО ВИЧАРУВАТИ ЯСНУ, ЖИВУ  
ПОСТАТЬ...” (МЕМУАРНИЙ ОБРАЗ НАТАЛІЇ КОБРИНСЬКОЇ  
У СПОГАДАХ ЇЇ СУЧАСНИКІВ)**

*Алла Швець*  
(Україна)

*На основі спогадів та епістолярних матеріалів охарактеризовано постать Наталії Кобринської в контексті її взаємин із літературним оточенням та реценції сучасників. Також мемуарний образ письменниці репрезентується з погляду її творчого, особистого, духовного психоукладу, як вияв її інтелектуального світогляду, творчих інтенцій, літературних орієнтацій, особистісних життєвих рефлексій, складних конфліктів із суспільністю.*

*Ключові слова: мемуари, життєтворчість, світогляд, особистісна драма, біографія.*

**“FROM THE DARKNESS OF THE PAST TO CREATE  
A CLEAR, LIVE FIGURE...” (MEMOIR IMAGE OF  
NATALIJA KOBRYNS’KA IN THE MEMOIRS OF  
HER CONTEMPORARIES)**

*Alla Švec’*

*Based on memories and epistolary material the report describes Natalija Kobryns'ka's image in the context of her relationship with the literary environment and reception of contemporaries. Also memoir image of the writer is represented in terms of her creative, personal, spiritual psychological features as an expression of her intellectual world, creative intentions, literary orientations, personal life reflections, complex conflicts with society.*

*Key words: memoirs, life creativity, world's vision, personal drama, biography.*

Репрезентація образу Наталії Кобринської у спогадовому дискурсі її сучасників нині є надзвичайно важливою складовою для створення комплексного психобіографічного життєпису письменниці, завдяки якому розкриватимуться різні грані її духовного універсуму. Мемуарний наратив генерує відтворення живої постаті літераторки, а не офіційно регламентованої чи суворо маркованої парадигмою колишніх соцреалістичних біографій, він, власне, розбудовує ту правдоподібну портретомодель людини, осмислює її в динамічному зрізі, доповнюючи психоаналітичним коментарем й особистою людською рефлексією мемуариста.

Цю тенденцію сучасної біографістики актуалізував відомий історик Я. Дашкевич, спонукуючи дослідників до продукування об’єктивних, життєво наповнених біографічних студій, олюднення “живих індивідуальних облич, а не виготовлення манекенів – носіїв певного

стандартного набору анкетних біографічних даних” (Дашкевич 1997, 47), чим хибував увесь попередній шкільний підручковий формат. Із цього погляду особливо перспективним у контексті сучасної біографістики видається *просопографічний метод* створення й дослідження життєпису (від грец. *прослов* – обличчя, особа, персона), оскільки передбачає не формалізоване хронометрією лише фактів і подій, а комплексне стереоскопічне вивчення особистості, “змальовує внутрішній перебіг її буття, індивідуальні особливості, створює портрет живої людини, якого нам завжди бракувало” (Старовойтенко 2008, 51).

Таким чином, спираючись на нову методологічну парадигму просопографії, осмислюємо мемуарний наратив сучасників Н. Кобринської як інтенцію реконструювати психодуховний образ письменниці на тлі доби, зглибити її життєтворчий феномен, розширити спектр її характерологічних прикмет та візуальних рис як складових цілісного документального образу.

Мемуари сучасників письменниці (К. Трильовського, Климентини Попович, М. Лімницького, Ольги та Оксани Дучимінських, Уляни Кравченко, Михайлини Рошкевич, Олени Кисілевської, Д. Лукіяновича, Т. Окуневського та ін.), розпорошені у різних періодичних виданнях, рідко залучалися до біографічного дискурсу Кобринської, тим паче, не ставали предметом комплексної наукової експлікації для відтворення її цілісного життєвого образу. Чи не вперше деякі з них включено до наукового обігу в біографічних студіях Р. Скворія “В Болехові баталія...” (1997) і Р. Горака “Пустинь Наталії Кобринської” (2007).

Важливим композиційним супроводом спогадового дискурсу є його рефлексійний струмінь, погляд крізь час в об’ємному хронологічному контексті прожитого й пережитого, цікава контамінація фактографічного матеріалу й авторських розмислів крізь призму життєвої сенсовності, людського досвіду, пам’яті взаємин. Завданням мемуариста є спроба ідентифікувати себе з описуваним мемуарним образом, у формі емпатії синхронізуватися з ним у життєвому потоці подій та вчинків. Щодо цього Уляна Кравченко застерігала мемуаристів од штучності вислову й надмірного глорифікаційного пафосу, стандартних і голослівних фраз, чим не раз хибували газетні публікації, нівелюючи повноцінну живу сутність особистості, натомість закликала виявити особливу душевну чутливість і щирість у створенні живого, правдивого портрета Кобринської: “При всіх бесідах, оцінках розвідках чується ті самі вискази – бачиться штучні квіти холодних слів на часописному папері – вони, властиво, нічого не кажуть, а сяйливий образ живої людини губиться, лишається в мрачній далечині” (Кравченко 1930, 39).

Тому серед уже наявних біографічних, літературознавчих, історико-культурологічних оглядів та доволі ґрунтовних студій про Н. Кобринську в царині феміністичного дискурсу все ж бракує досліджень, які мають на меті збагнути саме її людський образ, феномен психодуховної та творчої

конституції, щоб приглянутися до неї на тлі її інтелектуального оточення й тодішнього культурного середовища, кажучи словами сучасника та головного життєписця письменниці Д. Лукіяновича, зглибити її “духове обличчя” та “духову структуру”. Мабуть, лише так нам пощастить зрозуміти ті непрості колізії, що спіткали Кобринську на шляху громадянського подвижництва, в історії жіночого руху, її драматичні контрверзи з галицькою суспільністю, духовно-світоглядні перевтілення і творчі експерименти, які не знайшли визнання в адептів реалістичного письма, урешті, осягнути її надзвичайно субтильну душевну організацію та вдачу, що не завжди примиряла в собі стійкість громадянського характеру і жіночі розчарування, врази й амбіції.

Саме Д. Лукіянович започаткував свого часу практику детабування окремих віх біографії Кобринської, увиразнивши трагічні доленосні її мотиви крізь призму екзистенційної синтези “життя як трагедії”, виокремлюючи принаймні чотири фатальні контрверзи, які цю трагедію невідворотно інспірували. Перша з них – це “звичайне розладдя між засвоєними родовими традиціями і наміченою метою суспільної праці”, що не могло узгіднити в собі ідей і вимог демократичного світу із вродженою, іманентно властивою душею аристократки. “Насправді вона ніколи не жила з демократичним світом, хоч від нього перебрала ідеї, навіть боролася за них. То розум поклав їй таку мету, але чуття всю її відмежовувало від демократії, найпаче галицько-української” (Лукіянович 1934). Свідченням цього були її конфлікти з радикальною партією, головню з Павликом, Франком, докори за вільну любов і жіночу емансипацію, за особливий погляд на інститут подружжя, маргінальність у радикальних часописах й ігнорування її художніх творів.

Другою трагедією Кобринської, її внутрішнім ворогом було ‘село’, яке, на думку біографа, виявилось неорганічним середовищем для інтелектуального розвитку й громадянського подвижництва письменниці, занадто вузьким локальним простором, що внеможливілював реалізацію широких інтенцій діячки такого високого рівня, до того ж, як виявилось згодом, значно дистанціював її від львівського осередку. Як організатор загального жіночого руху, вона не могла повноцінно вести провід із провінційного Болехова. Фатальним у життєвій біографії Кобринської, на думку Лукіяновича, була її, власне, географічна вузькоглядність і локальна обмеженість, адже всі свої знакові громадянські акції діячка проводила поза культурно-політичним центром (заснування Товариства руських жінок – у Станіславові, перше жіноче віче 1 вересня 1891 р. – у Стрию), а відтак це нівелювало їхню соціальну значимість і резонанс, маргіналізувало саму організаторку та знецінювало її суспільний авторитет. Те, що для Кобринської “Львів – конечний” ще на початках її діяльності, епістолярно вмотивував М. Павлик у листі до Людмили Драгоманової від 12 грудня 1888 р., задумавши одружитися з

Кобринською та “у Львові привчити її до систематичної роботи при помочи всего матеріалу” (Павлик 1912, 318).

Думку про невідповідність провінційного середовища духовно-інтелектуальним потенціям Кобринської, підтверджував також у спогадах М. Лімницький, як і Д. Лукіянович, вважаючи цей фактор її життєвою трагедією: “...найкращі роки свого життя провела вона на глибокій провінції, здалека від якого-небудь більшого духового центру. І це є трагедією Кобринської – письменниці, публіцистки й організаторки” (Лімницький 1934, № 142). Роздумуючи над причинами зрезигнування ще молодшої Кобринської Львовом, попри те, що містечкове оточення було для неї задрібним і душа її завжди поривалася у ширші світи, Оксана Дучимінська припускала, що це могла спровокувати її “зайва боязливність” перед матеріальними труднощами, страх, чи вистарчить їй засобів для життя. Ця фобія в неї дуже сильно проявлялася, а згодом перейшла в манію (Дучимінська 1951, № 10, 3). Іншою причиною її вибору самотнього життя на провінції був духовний зв’язок із батьком, неперервний навіть після його смерті. У Болехові була його могила, до якої часто приходила письменниця і яка зв’язками родинної пам’яті втримувала її в цьому болехівському осідку.

Насамкінець джерелом четвертої життєвої трагедії Кобринської, на думку Лукіяновича, стало те, що “вона в прилюдній праці не найшла себе” (Лукіянович 1934). Надто суб’єктивно мемуарист уважав, що талант Кобринської сповна розкрився лише в її публіцистиці й науково-популярних розвідках, тоді як сама письменниця своєю органічною творчою сферою вважала белетристику, шукаючи щоразу нових доріг у художньому вираженні свого світоглядного й духовно-почуттєвого світу та наражаючись при цьому на гостру критику й несприйняття. “В самій знов белетристиці К-ка теж не знала своєї ваги і сили. Вона була реалістка, але коли і в нас прийшла пора на модерну, коли придбала собі слави Кобилянська, тоді К-ка намагалася добачити в своїх писаннях усі модерні течії, а далі заризикувала трансцендент («Душа», «Омен», «Св. Миколай», «Казки») – і то невдатно” (Лукіянович 1934). За версією інших мемуаристів (О. Дучимінської, Уляни Кравченко), саме белетристика Кобринської, і то останнього, модерного періоду, була найдекватнішою царинною її творчого самовираження (Кравченко 1930, 45).

Намагаючись систематизувати весь мемуарний наратив про Кобринську її прижиттєвих реципієнтів, структуруємо в ньому відповідні *біографічно-тематичні дискурси*, що є ключовими складовими її просопографічного портрета і знаковими фрагментами її життєпису: *родинний, творчий, громадянський, смеркальний, воєнний*. У межах кожного з цих дискурсів специфічно розгортаються ще інші – внутрішньоподієві – сюжети життєпису Кобринської, які не менш значущо ословлюють психологічні контрверзи та вияви її духовного укладу, характеризують почуттєву сферу: *проблеми складання тестаменту,*

*нещасливої “львівської ескапади”, нереалізованого материнства, творчої маргінальності, страху смерті, старості й самотності, соціально-комунікативного вакууму й конфлікту з оточенням, екзистенційної символіки заповіданого надгробного напису.*

## РОДИННИЙ ДИСКУРС

Наталія Кобринська походила зі славетного роду Озаркевичів, який відзначався високою товариською культурою та інтелектуальною атмосферою. Принаймні три покоління з нього відомі в історії Галичини своїм культурно-мистецьким і громадсько-політичним подвизництвом. Не менш знаним був рід Кобринської і по материній лінії – рід уславлених Окуневських.

У мемуарах сучасників темі родинного оточення Кобринської присвячено спогади К. Трильовського (Трильовський 1937), Оксани Дучимінської (Дучимінська 1951), Д. Лукіяновича (Лукіянович 1934), Т. Окуневського (Окуневський 1921), Кліментини Попович-Боярської (Попович-Боярська 1921). Щоправда, кожен із мемуаристів, зважаючи на суб'єктивність спогадового дискурсу, по-різному осмислював роль родинного середовища в духовому становленні письменниці та її позиціонування родини. Серед цих аспектів виокремлюємо наступні:

- благодійний вплив родини в духовно-інтелектуальному розвитку, творчому становленні та подоланні життєвої кризи Кобринської після смерті чоловіка;

- феномен сімейної субкультури Озаркевичів як важливого осередку галицької інтелектуальної еліти;

- контроверза “родина чи громада” як життєва трагедія письменниці та її відлуння у двох редакціях заповітів;

- відсутність у Кобринської сентименту до родини і близького контакту з нею (Дучимінська Оксана);

- роль чоловіка Т. Кобринського в кристалізації інтелектуального світогляду майбутньої письменниці й феміністки; унікальність подружньої емпатії та спільної стратегії праці;

- культ батька в духовому житті письменниці та містична сила його трансцендентного (спіритичного) образу в смеркальному періоді Кобринської.

Духові прикмети Наталії Кобринської, її повсякчасне екзистенційне балансування поміж вартощами родинних зв'язків та громадянською самопосвятою, драматична дилема “родина чи громада?”, врешті, останнє прижиттєве бажання власного увіковічення відбилися в текстах двох її заповітів 1914 і 1920 рр.: перший зроблений на користь громади, а другий (остаточний) – на користь родини, зокрема племінниць Орісі й Калини Величківних. Ці абсолютно різні редакції тестаментів стали промовистим вираженням тодішнього психодуховного стану заповідачки, її внутрішніх

житань і життєвих сумнівів, які не завжди примирювали в особі Кобринської сутність громадянського чину й родинної ідентичності.

Неабиякий вплив на формування інтелектуального світогляду й сучасних європейських поглядів Наталії Кобринської, мав її батько, Іван Іванович Озаркевич (1826–1903) – письменник, греко-католицький священник, громадський і політичний діяч, посол до Галицького сейму та Райхсрату (парламенту “австрійської” (західної) частини Австро-Угорщини). До батька ставилася “з великим пієтизмом, як до людини небуденних духових прикмет і високої культури” (Дучимінська 1934, 5). Саме І. Озаркевич прихистив овдовілу доньку у своїй оселі, зумів відвернути від “духової смерті”, спонукав до літературної та громадської праці, “любив її за людські вартості та дав їй змогу рости й розвиватися як людині” (Дучимінська 1951, № 10, 3). Типові батькові риси сучасники впізнавали навіть у візуальному образі Наталії – “вона одинока з цілої родини” успадкувала його “невеличкий горбок на носі” (Трильовський 1937, 2)

Містичний духовий контакт доньки з батьком не уривався навіть після його смерті, а його образ оприсутнювався у спиритичних візіях Кобринської в станах життєвої зневіри чи сумнівів. “Створила собі просто культ батька, – згадувала Ольга Дучимінська. – Коли була в духовій недиспозиції, коли були в неї тяжкі духові переживання, як залягали душу сумніви – тоді брала олівець і, притуливши кінець олівця до паперу, викликала думкою духа батька. Рука починала дрижати, й олівець все писав якесь одно, два слова. Вона вірила, що це батькові слова. Звичайно, були це слова ‘не унивай’. Це їй дуже успокоювало. Часом олівець не писав нічого, і тоді Вона була дуже збентежена” (Дучимінська 1934, 5).

У родинному дискурсі мемуарів сучасників шанобливо виписано життєвий образ чоловіка Наталії – Теофіла Кобринського, людини, що інспірувала громадські, літературні й загалом інтелектуальні ідеї майбутньої письменниці та феміністки, розширювала обрії її духовного світогляду і творчих зацікавлень. Цей унікальний феномен подружньої гармонії закцентований у пафосному спогадовому контексті Климентини Попович-Боярської, яка вважала, що саме Т. Кобринський – людина “з тонкою артистичною душею і ширшим умом” – став для Наталії Озаркевич тим справжнім “товаришем життя”, дорадником, який зрозумів її жіночі прикмети, відчув “вроджені спосібності”, перейнявся її духовими інтенціями й не дав змарнуватися їм “безслідно в товпі нашого примітивного в ті часи жіноцтва” (Попович-Боярська, 1921, 9). Фатальна його смерть у 27-річному віці завадила втіленню життєвих планів подружжя. Кобринська “до смерті згадувала Чоловіка з повною пошаною та любов’ю” (Дучимінська 1934, 15) і залишилася “жінкою непорочно чистою, романтично вірною покійному чоловікові” (Лукіянович, 1934).

В онтологічній дилемі “родина чи громада”, що її в життєписі Кобринської концептуалізував Д. Лукіянович як одну з драматичних

аксіологічних контроверз, без сумніву, родина збалансовувала той інший вектор її духовного чину – громадянську самопосвяту. Невипадково це риторичне формулювання Д. Лукіяновича, що обґрунтовувало “трагедію” Кобринської, засадничо коригує безальтернативна версія К. Трильовського про родину як щастя: “Щастям Кобринської було те, що її найближчі, себто всі три брати, між ними і священник, сестра і дві братові та сестра братової Ольги, Михайлина Рошкевич, розуміли її та навіть, поскільки йде про жінок, помагали їй в роботі” (Трильовський 1937, 3). Вочевидь, саме міцно вкорінена у свідомості родинна ідентичність Кобринської в іпостасях доньки, дружини та сестри найбільше виявила себе у знакових фрагментах її життя, виступаючи психологічним компенсаторним чинником в її драматичних протиріччях із суспільністю й водночас резонуючи екзистенційною наповненістю в художній прозі письменниці.

### ЧИН ГРОМАДЯНКИ

Чи не найбільший пласт мемуарного нарративу про Кобринську так чи так стосується її громадської діяльності, передусім участі в започаткуванні й розвитку жіночого руху, її феміністичної концепції, колізій у середовищі жіночих організацій, проблеми консенсусу в цьому питанні зі суспільністю, інституціонального характеру та структурування жіночого руху, його видавничої репрезентації (“Перший вінок”, “Наша доля”), взаємин із головними лобістами “жіночої квестії” (І. Франком, М. Павликом, М. Драгомановим), рецепції самого поняття жіночої емансипації в галицькому середовищі. Найінформативнішими з них є спогади Д. Лукіяновича “Іван Франко і жіноче питання” (Жінка. 1936. Ч. 11–12), Ольги Дучимінської “Наталія Кобринська як феміністка” (Коломия, 1934), Уляни Кравченко “Новим шляхом” (Нова хата. 1937. Ч. 13. С. 3–4). Ці аспекти зчаста розглядались у мемуарах на тлі життєпису та світоглядної еволюції Кобринської, в контексті тогочасних подій і обставин, суспільного дискурсу жіночого питання, що ферментували концептуалізацію феміністичної платформи Кобринської, проте їх зміст не виходив поза рами головних історико-біографічних віх емансипаційної діяльності Кобринської.

Значно цікавішим у цьому спогадовому контексті є формат осмислення суспільної ролі Кобринської у світлі її духовних контроверз із громадою, світоглядних та ідеологічних протиріч із колишніми однодумцями й посестрами, що не сприйняли її нових суспільних кличів і феміністичних реформ. Характер контроверсійності самого жіночого руху задався ще на стадії його структурування, щоразу видозмінюючи суть цих конфліктних зон у вигляді засадничих суспільних екстрем: у Станіславівському жіночому товаристві, розділеному “поступовими та консервативними поглядами” (Книш 1957, 77), головними були дилеми – “жіночий часопис чи срібна чаша для новопризначеного єпископа Юліяна Пелеша”,

‘редактори часопису – Емілія Ничаївна чи Іван Франко’, що врешті призвело до остаточного розколу і виходу з товариства Кобринської (див. про це: Возняк 1927; Возняк 1937). *Modus vivendi*, який, фактично, компенсував усі попередні неузгіднення, ба більше, скоординував діяльність жінок по обидва боки імперськи розділеної України, був досягнутий виданням жіночого альманаху “Перший вінок” (Л., 1887), який, за словами Франка, став “надзвичайно важливим і симпатичним виявом у духовому житті українських жінок”, “провісником нового духу” (Франко 2008, 192).

Проте навіть із появою “Першого вінка” й після його суспільного резонансу конфлікти на тлі розвитку жіночого руху не припинились, а навпаки, щоразу сильніше замикалися на особі його лідерки. Критичними точками цих конфронтацій стали дискусія ‘альманах чи газета’ (Швець 2010), гостра, хоч і недоведена до публічності, полеміка з радикалами про “вільну любов” (Возняк 1970), негативна рецепція в маскулінній критиці альтернативного видання Кобринської “Наша доля” й урешті її львівське фіаско та остаточний розрив “зі своїми”. Погляди Кобринської на суспільний лад, ідентичність жінки та її освітнє, громадянське, матримоніальне право, її свідомість реформатора, що була вислідом світоглядної еволюції письменниці від попереднього релігійного фанатизму, здебільшого сприймалась у консервативному галицькому середовищі як її суспільна, ідеологічна, інтелектуальна інакшість, була незрозумілою, неприпустимою та проігнорованою: “Новий світогляд, новий спосіб думання порізнив Її з багатьома людьми. Люди почали дивитися на Неї як на змарновану жінку з нездоровими, шкідливими думками і не могли Її цього простити” (Дучимінська 1934, 11).

На думку Д. Лукіяновича, громадянський чин Кобринської зреалізувався в “епохальній справі” “духового відродження української жінки”, започаткувавши тяглу історичну традицію формування жіночої ідентичності в різних сферах суспільного розвитку. Саме від неї “виводиться новий тип українки” і “почин національній традиції у жіноцтва” (Лукіянович 1939, 10).

## СМЕРКАЛЬНИЙ ПЕРІОД: АКСІОЛОГІЧНА РЕВІЗІЯ ЖИТТЯ

Драматичний період гіркої самоти, суспільних невдач, життєвої тривожності, важкої письменницької потуги, та попри це – щирих надій і затаєних жіночих сподівань, що його переживала Кобринська на схилі віку в тихому Болехові після нещасливої “львівської ескапади” 1904 року, передано в мемуарах її сучасника М. Лімницького “Н. Кобринська в останніх роках життя”, майстерно скомпонованих із власних ретроспективних розмислів про долю письменниці та задля автентичності спогадового жанру підсилених фрагментами епістолярних одкровень і безпосередніх розмов автора із самою письменницею.



Надзвичайно інтимні, глибоко чутливі колізії останнього періоду життя Кобринської зафіксовані в щиро емоційних мемуарних рефлексіях матері та доньки Ольги й Оксани Дучимінських. Важливим моментом у них стала комунікативна налаштованість самої Кобринської на схилі літ до сповідального ословлення: “Вона жила переважно споминами” (Дучимінська 1934, 4), – і саме в цьому стані Ольга Дучимінська мала нагоду найближче її пізнати й по-жіночому зрозуміти. Тому в її мемуарах часто інкарновані фрагменти інтимізованих рефлексій письменниці, що надають цим текстам особливої духовно-психологічної автентичності.

Однією з найбільочіших тем, аксіологічно зревізваною у смеркальному часі Кобринської, була проблема її *‘зреченого материнства’*, ця “туга за материнством не лишала Її до смерти!” (Дучимінська 1934, 6). Нею зумовлений і той особливий жіночий сентимент до дітей, що проявився аж на старості літ, і той гіркий жіночий жаль за безнадійно втраченим, іманентно жіночим досвідом і відчуттям. Усвідомлення невітленої материнської ідентичності як важливого феномену особистісної сфери жінки гнітюче ятрить Кобринську на схилі літ: “Одної розкоші я не зазнала в життю: материнства. І тепер на старі роки, я відчуваю цю тугу по дитині” (Дучимінська 1934, 6). Тут латентно поглиблюється й осенсовнюється означена Д. Лукіяновичем духовна контрверза Кобринської у виборі між громадою і родиною, головно між материнством і чином жінки-суспільниці. Свою найінтимнішу жіночу таємницю, найбільший душевний тягар і сердечний щем Кобринська на схилі літ відкриє Ользі Дучимінській: “Я нікому цього не кажу, але... я свідомо не хотіла бути мамою! Дитина була б мені перешкоджувала в праці, у виконанню плянів великої цілі мого життя! Я боялася... не хотіла її... Але тепер покутую за це. У мене велика туга материнства... Я дивлюся на вас... Скільки щастя може дати материнство! Але в себе – я мусіла посвятити, ради загального добра! Для переведення своєї ідеї в життя – я виріклася того щастя, що дає материнство!” (Дучимінська 1934, 6). “Туга за материнством” як біологічний інстинкт та своєрідний катарсисний досвід письменниці з новою силою зрезонувала в останніх її автопсихограмах (“Du bist die Ruh”, “Під кінець життя” й особливо в новелі “Засуд”).

У віковій стадії геронтогенезу Кобринська усвідомлювала власну онтологічну потребу самореалізації, повноцінної суспільної діяльності, творчої активності, тому дуже вразливо реагувала на найменші натяки про власне старіння і драматично переживала симптом страху власної старості, хоч і розуміла її неминучість: “Їй – людині ширших зацікавлень та не заспокоєних ще амбіцій перехід у цю стадію життя здавався зловіщим” (Дучимінська 1951, № 10, 3). Уже літня Кобринська “боялася старості <...>, недуги і смерті” (Дучимінська 1951, № 10, 3), “не любила й боялася її тому, що старість дає неміч до праці, без якої Вона не уявляла себе. Бути немічною, а мати ще повно запалу до праці, це страшна трагедія!”

(Дучимінська 1934, 7). Попри свій 60-літній вік, “не допускала думки про старіння й почувала себе молодю” (Дучимінська 1951, № 10, 2), сповненою великого внутрішнього потенціалу для реалізації життєвих планів й громадянських завдань.

В емоційному укладі Кобринської тоді ще більше загострюється тривожна чуттєвість, надмірна вразливість і драматичне світовідчуття, що дистанціювало її від оточення. Кризовий стан тотальної самотності, зумовлений утратою особистісного кола контактів, необхідних для довірливого спілкування та широкого вияву почуттів, виявляє в особі вже літньої Кобринської статус *homo solus* – людини самотньої, некомунікабельної, маргінальної, відторгненої від соціального світу. “Як індивідуальність вона мала безліч друзів, але як людина була самотня” (Дучимінська 1951, № 11, 2), – згадувала Оксана Дучимінська. У контексті екзистенційної ситуації письменниці, її драматичних контроверз із власною суспільністю, на думку Вікторії Мельник, “самотність постає як підсумок внутрішньої самооцінки людиною своїх відносин зі світом і людьми і як усвідомлення розпаду духовних і соціальних зв’язків” (Мельник 2011, 37).

Ця втрата контакту з минулим спричинює у свідомості письменниці екзальтоване відчуття катастрофізму, аутофобії, духовного спустошення, комунікативної деривації – аж до відходу в іншу буттєву реальність, відмежовану від оточення. Це виявно в намаганнях письменниці “відірватися від дійсності” (Дучимінська 1951, № 10, 2) і самотрансцендувати в інший духовий вимір. Невипадково в цей період Кобринська захоплюється спиритизмом, езотеричними практиками, долаючи стани власного пригноблення зв’язками з позасвіттям, уявним зближенням із душею померлого батька, що постає як компенсаторний чинник відсутності контактування із соціумом і заспокоєння її бентежної душі.

Генезу життєвого трагізму Кобринської психологічно вмотивував у своїх спогадах її брат у перших Т. Окуневський, угрунтовуючи свої висновки на особливостях душевної організації письменниці, її субтильної психоконституції й надзвичайно чутливої до всілякої критики вдачі. Хто відчув і збагнув її духовну небуденність й інтелектуальну непересічність, тому вона відкривалась усіма виявами “свого знання”, “свого чувства”. “Коли ж хто з оточення не умів або нарочно не хотів цього видіти і своїми грубими підозріннями доторкав її тонких душевних фібрів, то вона їжилась, ставала шорсткою і, на жаль, кидала усю роботу, до котрої забралась була у своїм високім пориві” (Окуневський 1921, 5).

Разом із тим у психологічній структурі Кобринської відчутнішими стають ексцентричність, спогадові поривання свідомості в минуле, вочевидь, аби психологічно відволікти себе від неясного сьогодення й примарного майбутнього, з яким духовна комунікація стає обмеженою. Відтак табуїрована в реальному житті тема старості та екзистенційного

страху перед нею екстеріоризується в художніх рефлексіях-автопсихограмах Кобринської – унікальних белетризованих документах її духовного буття на схилі літ.

Зайшли й певні світоглядні зміни в її духовній структурі, пов'язані з новим релігійним світовідчуттям, яке намагалася достосувати, узгіднити із хвилюючими й надважливими проблемами національного. “Наприкінці життя почала вірити у національне відродження через церков” (Дучимінська 1934, 30).

### ВІЙНА: “БУВ ЦЕ ЗАСУД НА КОБРИНСЬКУ”

Війна 1914 року стала для Кобринської чи не останнім найдраматичнішим випробуванням її життєвої стійкості й сили духа, а водночас тим деструктивним чинником, що підтяв її душевно та фізично, відібрав надії на кращі часи для реалізації своїх життєвих планів, зокрема продовження “Жіночої бібліотеки”, яка з початком війни припинила виходити. У час воєнного лихоліття й окупації Болехова Кобринська “дуже тяжко переживала рос[ійську] інвазію. Якийсь жах наповнював її душу. Її тривожило усе, боялася матеріальної нужди, хоч зовсім безпідставно. Пояснювала це старшими роками” (Дучимінська 1934, 29).

Особливо в перший рік війни “довелося Кобринській пережити багато дуже прикрих хвилин. І це відбулося на її здоров'ю” (Лімницький 1934, № 140), – згадував М. Лімницький, покликуючись на епістолярій письменниці воєнного періоду. Окрім психологічного сум'яття, людського страху та фізичної слабкості, переживала “стагнацію думки”, депресивну настроєвість, утрудненість в інтелектуальній праці, що важко гнітило письменницю. “Був це засуд на Кобринську. Чого життя своїми епізодами не доконало, не змогло зломати великого духа, який все оживав – це одним махом спричинила війна” (Дучимінська 1934, 29). Щоправда, згодом у творчій теці письменниці з'явиться особливо експресивний, пронизаний трагічною енергетикою воєнних візій та безпосередньо пережитих вражень цикл глибоко імпресіоністичних воєнних новел, у яких акумульовано весь трагічний досвід війни. Кобринська сама, до речі, морально постраждала в цій війні, ставши жертвою сфабрикованої денунціації у шпигунстві на користь російської армії у травні 1915 року. Про це йдеться в документальних свідченнях Д. Лукіяновича “Два документи до життєпису Наталії Озаркевич-Кобринської” (Л., 1939). Долею випадку, завдяки зусиллям адвоката й письменника А. Чайковського, видане Кобринській “свідоцтво австрійського патріотизму”, вберегло її від виконання вироку – “інтернувати і вивезти як москвофілку” (Чайковський 2002, 197).

Цікаві факти останніх днів життя Кобринської містяться у спогадах болевівської мешканки, вчительки Євгенії Дригинич, датованих 27 червня 1961 р. (Музей історії міста Болехова імені Р.Скворія. № 4799). Повертаючись зі Львова, Кобринська підхопила вірус небезпечного

плямистого тифу. Відтоді “вже чулася нездорова, мала дрощі, гарячку”. Євгенія Дригинич відвідала недужу вже перед самою її смертю – на другий Святий вечір, тобто 18 січня 1920 р. Далі з цих спогадів відомо, що наступного дня, на Йорданські свята, Кобринської вже в церкві не було. Коли Євгенія Дригинич разом зі своїм чоловіком провідали її вдома – лежала “хора, в гарячці” під опікою доглядальниці. Місцевий медик Костянтин Ікалович, який лікував письменницю, заборонив провідувати безнадійно хвору, бо “пізнав, що то є п’ятнистий тиф”, яким можна було легко заразитися. Для догляду за нею призначив монахиню, яка вже перехворіла тифом. 22 січня 1920 р. Кобринська відійшла у вічність.

У спогадах Є. Дригинич коротко описано лише прощання з письменницею в Болехові: “Всі українці Болехова в дуже морозний день відпровалили її на місце вічного спочинку. Одна з пань, а саме пані Кміцикевич, попрощала її короткими словами”. Погана погода й ускладнена комунікація не дали змоги друзям із дальших сторін взяти участь у її похороні. Кобринська померла “в часі загальної депресії”, “на розграні доби”, проте вже навіть у часи важкої безнадії проблискували перші спалахи світлішого життя, духового відродження. Якби змогла прожити довше, роздумувала Оксана Дучимінська, “її серце було б спочило відрадніше” (Дучимінська 1951, № 12, 3).

Глибокі онтологічні смисли й невимовлена трагедія життя Кобринської закодовані в її заповіданому нагробному написі: “Мене вже серце не болить”, – так веліла написати на своїй надмогильній плиті. Сучасники порізному відчитували це таємниче, символічно-щемливе одкровення: як внутрішній протест “людини для українців” після драматичних контроверз із громадою (Лукіянович 1939); як вияв її душевного болю та гнітючого стану, якого зазнала після розчарування Львовом, галицькими жінками, через інертність суспільства до її діяльності (Дучимінська 1934, 28). За версією Оксани Дучимінської, опертою на біографічну генезу, цей заповіданий напис виражав життєву трагедію померлої в різних віхах її життя – “біль довгих змагань за кращу, щасливішу людину, за вільну українську суспільність, біль розчарування в людях, біль власного безсилля, що не довелося довершити бажаного і вкінці біль старої, осамітненої людини серед жорстокої дійсности” (Дучимінська 1951, № 12, 3).

На наш погляд, напис більше корелює з епістолярним світовідчуттям Кобринської смеркального періоду, в якому вона згладжує й умирляє свої життєві контроверзи і внутрішні протиріччя, входячи у стан душевного умиротворення й усвідомлення власної складної людської сутності. Так жінка виявила, хоч і доволі хитку, свою гармонію зі світом, заспокоєння власної бентежної душі й готовність до спокійного відходу. “Мене вже серце не болить” сприймається як свого роду катарсис і примирення із собою, вихід за межі власного замкненого світу в просторинь іншого життя. На підставі цього зрозумілими стають її ностальгія за молодістю,

туга за зреченим материнством, сповідальна настроєвість, артикульовані у творах останнього періоду: “Du bist die Ruh”, “Під кінець життя”, “Засуд”.

Мемуарний наратив про Наталію Кобринську, без сумніву, є важливим джерелом біографічного тексту, що оприявнює складний духовний мікрокосм письменниці, її внутрішні переживання, інтелектуальний світогляд, зачасти табуйовані в її офіційних життєписах, пережиті події та драматичні колізії. Важливу роль тут відіграє особиста суб’єктивна призма мемуариста, його оцінювально-коментувальна конотація, феномен людської пам’яті, здатної реконструювати живий образ поза рамцями стереотипних біограм, зрештою здійснити ретроспекцію людської долі у хронотопі ширшого історичного часу.

Возняк, М. (1927). *Журнальні плани Франка в рр. 1884–1886*. Україна. Кн. 3. С. 17–88.

Возняк, М. (1970). *Кобринська, “вільна любов” і радикали (участь Франка в спростуванні Павлика)*. Українське літературознавство. Вип. 10. С. 113–119;

Возняк, М. (1937). *Як дійшло до першого жіночого альманаха*. Львів.

Дашкевич, Я. (1997). *Об’єктивне і суб’єктивне в просопографії*. У кн.: *Український біографічний словник: історія і проблематика створення. Матеріали науково-практичної конференції*. С. 40–47.

Дучимінська, Ольга. (1934). *Мої спомини про Наталію Кобринську. Жіноча доля*. № 12–13. С. 3–7.

Дучимінська, Ольга. (1934). *Наталія Кобринська як феміністка*. Коломия.

Дучимінська, Оксана. (1951). *Те, що знаю й пам’ятаю про Наталію Кобринську*. Наше життя. № 10. С. 2–3. № 11. С. 2–3. № 12. С. 2–3.

Книш, І. (1957). *Смолоסקип у темряві. Наталія Кобринська й український жіночий рух*. Вінніпег.

Кравченко, Уляна. (1937). *Новим шляхом*. Нова хата. Ч. 13. С. 3–4.

Кравченко, Уляна. (1930). *Уривки спогадів*. У кн.: *Жіноча доля. Практичний календар-порадник для українського жіноцтва на 1931 рік*. Коломия. С. 38–46.

Ліминицький, М. (1934). *Н. Кобринська в останніх роках життя*. Новий час. № 140, № 141, № 142.

Люкיאнович, Д. (1939). *Два документи до життєпису Наталії Озаркевич-Кобринської*. Львів.

Люкיאнович, Д. (1934). *Трагедія Наталії Кобринської (З нагоди Жіночого конгресу)*. Діло. № 164. С. 3.

Мельник, В. (2011). *Страх самотності як онтичний та деструктивний екзистенціал буття*. Вісник Інституту розвитку дитини. Серія: Філософія, педагогіка, психологія. Зб. наук праць. № 19. С. 35–40.

Окуневський, Т. (1921). *Спомини про неї*. У кн.: *Першому українському борцюві за права жінки*. Львів. С. 5–9.

Павлик, М. (1912). *Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876–1895). Т. 5 (1886–1889)*. Чернівці.

Попович-Боярська, К. (1921). *Спомини про неї*. У кн.: *Першому українському борцеві за права жінки*. Львів. С. 9–10.

Старовойтенко, І. (2008). *Просопографічний портрет особистості у контексті сучасних завдань біографічних та історичних досліджень*. Українська біографістика. Вип. 4. С. 50–66.

Трильовський, К. (1937). *Наталія Кобринська і її найближчі (З моїх споминів з половини 80-х років минулого століття)*. Жінка. № 11–12. С. 2–3.

Франко, І. (2008). *Руський жіночий альманах*. У кн.: *Додаткові томи до Збір. тв.: У 50 т. Т. 53*. С. 190–192.

Чайковський, А. (2002). *15 літ тому (Пам'яті Ф. Федорцева)*. У кн.: *Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження: У 3 т. Т. 1*. Львів. С. 196–198;

Чайковський, А. (2002). *Мій життєпис*. У кн.: *Андрій Чайковський. Спогади. Листи. Дослідження: У 3 т. Т. 1*. Львів. С. 274–279.

Швець, А. (2010). *До історії одного видавничого проекту (Іван Франко та Олександра Озаркевич)*. Українське літературознавство. Вип. 72. С. 119–128.

## GENRE AND STYLE FEATURES OF VOLODYMYR DANYLENKO'S PROSE IN THE CONTEXT OF THE KYJIV-ŽYTOMYR PROSE SCHOOL

*Natalija Jablons'ka*  
(Ukraine)

*In the article Volodymyr Danylenko's work is considered in the context of sociopolitical as well as artistic and literary events of the late XX – early XXI century. The signs of aesthetic concepts of artists of the Kyjiv-Žytomyr prose schools are seen to be masterly realized in the artistic constancies of Danylenko's novel and prose writing (“Tirovyvan City”, “The Dream of Martlet's Beak”, “Baroque Style Love”, “Gazelles of Poor Ramsey”, “Sikors'kyj's Hat”, “Storms over Turovec”), revealing national sources of a chimerical poetics. The existentialist concept of reality in Volodymyr Danylenko's works is analyzed, according to whom the feeling of anxiety, despair and the threats of death cause intensive self-analysis, indicating the need for self-realization by the personalities. The analysis of the aesthetic basis and of the writer's view of life as it is and being presented convincingly, allows us to identify the creative phenomenon of Volodymyr Danylenko and promotes an intensive process of forming ideas about literary studies on the intellectualism and the philosophical character of modern Ukrainian literature, above all on existentialism as its artistic dominant.*

*Keywords: existence, genre, Kyjiv-Žytomyr prose school, modernism, short story, novel.*

## ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ПРОЗИ ВОЛОДИМИРА ДАНИЛЕНКА В КОНТЕКСТІ КИЇВСЬКО-ЖИТОМИРСЬКОЇ ПРОЗОВОЇ ШКОЛИ

*Наталія Яблонська*

*У статті розглядається творчість Володимира Даниленка в контексті суспільно-політичних та мистецько-літературних подій кінця ХХ – початку ХХІ століття, визначаються ознаки естетичної концепції митців київсько-житомирської прозової школи, які майстерно реалізувалися в художніх константах новелістичного і романного прозопису автора (“Місто Тировиван”, “Сон із дзьоба стрижа”, “Кохання в стилі бароко”, “Газели бідного Ремзі”, “Капелюх Сікорського”, “Грози над Туровцем”), з’ясовуються національні джерела їх химерної поетики, досліджується екзистенціалістська концепція дійсності у творчості Володимира Даниленка, який вважає, що саме відчуття неспокою, відчаю, загрози смерті зумовлюють глибокий самоаналіз, який визначає потребу самореалізації персонажів. Аналіз естетичних та світоглядних засад творчості письменника під таким кутом зору дозволяє переконливо обґрунтувати творчий феномен Володимира Даниленка, сприяє інтенсивному формуванню літературознавчої думки про інтелектуалізм і філософічність сучасної української літератури, зокрема про екзистенційність як її художню домінанту.*

*Ключові слова: екзистенційність, жанр, київсько-житомирська прозова школа, модернізм, новела, роман.*

Volodymyr Danylenko is a modern Ukrainian writer who creates his own prose text on national ground. His own research on cultural identity led him to the modernization of literary tradition at the late twentieth century through its reconstruction and diversification (stylistic and genre polyphonism, philosophical and intellectual perspective, psychologism, often slow tempo, rhythm of narrative style, detailism, the combination of plot dynamics of psychologism and philosophism, the situational or psychological surprise in the plot of the work, the reflection on fatal and mystical factors in human's life and a special space of time where elements of real life and of fantasy, of the real and the mystical are interacting, etc.). Observing the formation of the new aesthetic discourse in Ukrainian literature of the late twentieth century, the writer gradually formulated the basic ideological and aesthetic principles of the Kyjiv-Žytomyr prose school as a kind of phenomenon - one of the largest formation in Ukrainian experimental writing during the difficult historical situation of cultural transformations and ideological movements. Its institutionalization as “laboratory” of art where “the most desperate experiments are conducted to counteract corrosion of foreign cultural invasion” (The Dinner for Twelve Persons 1997, 7), was permanently ahead.

Today Volodymyr Danylenko's literary project "The Žytomyr prose School" is a national and fully organic phenomenon of modern Ukrainian prose manifesting important (but sometimes controversial) investigations of I. Babič, N. Bilocerkevč', G. Bondarenko, O. Hnatjuk A. Saveneč', O. Jurčuk and others. Thus, N. Bilocerkevč' calls the school "Kyjiv-Žytomyr" (Bilocerkevč' 1997, 28) characterised by its "stylistic complication" and "medieval gloom" (The Dinner for Twelve Persons 1997, 6), emphasizing that the images of the characters in the works of its members "are burdened by pathological consciousness", which differ from the heroes of the "Stanislav Galician-school" representing "refined intellectuals inclined to contemplation" (Bilocerkevč' 1997, 28). V. Danylenko himself justifies this regional polarization in the literary discourse at that time in the anthology "Dinner for Twelve Persons" (Kyjiv, 1997), schematically dividing the Ukrainian prose into "Žytomyr" and "Galician" both "trying to influence" national literature. Of course, declared by the artist the "Žytomyr school", in his opinion, "absolutizes the search for its own privileged basis, the approachment to existential depths of human being, artistic observation of love, fear and death, the three fundamentals having the greatest impact on human behavior" (Dinner for Twelve Persons in 1997 10–11). Its aesthetic uniqueness is defined by the powerful influence of "Boris Tena's intellectuality" as well as by the works of Valerij and Anatolij Ševčuk and Jevhen Koncevyč as founders. Despite the authoritative structure of representatives (V. Ševčuk, A. Ševčuk Y. Koncevyč, V. Medvid, Y. Paškovs'kyj, M. Zakusylo, Y. Gudz) O. Hnatjuk ironically observes: "The open question remains, why the writer (V. Ševčuk - NY) allowed to use its name purely for ideological purposes" (Hnatjuk 2005, 211). She believes that Volodymyr Danylenko as an editor of the anthology illegally placed the texts of the artist in the proposed ideological scheme of the literary process of the late twentieth century, in which the "Žytomyr prose school" "has not a regional but national importance" (K. Rodyk).

Ju. Kovaliv categorically expresses the "most radical" idea that "Galician" and "Žytomyr" schools are ephemeral creations, "which have not built themselves yet and will disappear from the writing space" (Literary Encyclopedia 2007, T. 2, 588). R. Charčuk in his work "The modern Ukrainian prose: Postmodern period" (Kyjiv, 2008) and being opposed to literary critics, tries to include the "Žytomyr prose school" into the new modernist discourse of the 1980-1990ies, emphasizing on the fact, that its representatives continue to create a "high literature" (Hnatjuk 2005, 211), getting a "great narrative" by mythologism and subjectivism. The new modernists themselves, according to Volodymyr Danylenko, and the new traditionalists (B. Medved, Y. Paškovs'kyj, M. Zakusylo and aesthetically close to them O. Zabužko, K. Moskalec', O. Uljanenko) "are trying to give western stylistic chic to patriarchal Ukrainian spirit" (Danylenko, 2008, 33). Transforming considerable reserves of Ukrainian literary tradition, the representatives of the Kyjiv-Žytomyr prose school update models of the external world and the internal daily life of the characters and



diversify the genre structure, the narrative and the conflict, building characters and forms of means. Observations on the stylistic manner of the writers' writings suggest, that the narrative tempo of their texts often slows down because of using techniques of "stream of consciousness", retrospections and visions, extensive digressions and reflections of the authors, monologue speech of the characters, complicated stylistics, stylization, utilizing of Polissja dialect etc.

Volodymyr Danylenko reveals the regional and aesthetic identity of Žytomyr prose school to a horizontal model of Ukrainian literature, based in his "provocative" study "The Woodcutter in the Desert. The Writer and the Literary Process" (Kyjiv, 2008): "Horizontal models indicate a lack of national tradition and subordination towards a rigid vertical direction". (Danylenko, 2008, 87). That is the reason why the centre did not have a permanent influence from above on the development, for example, on literature in the United States, Poland and Ukraine. In modern Ukrainian literary discourse "provinces increasingly weaken the role of Kyjiv, and peripheral writers, using metropolitan massmedia, can be successful in the capital" (Danylenko, 2008, 88), like Ju. Andruchovyč or S. Žadan, and finally also himself, V. Danylenko – a well-known novelist and literary critic; initiator of the three-volume anthology "Flowers in a Dark Room: modern Ukrainian short story", "Dinner for Twelve Persons: The Žytomyr prose School", "Scarecrow: Ukrainian prose satire, humor and irony in the 80-90-s of the 20-th century." (all - Kyjiv, 1997); winner of the literary contest of humor and satire (1995); winner of the literary award named after I. Ohijenko (1999) and of "Blahovist" (1999), of the journal "Kryvbas Courier" (2005) and of the all-Ukrainian competition of modern radioplay (2007); co-organizer of literary competitions of the action novels "Golden Baba" and "Coronation of the Word"; founder and producer of the street satire theatre "Political Cave"; author of the editing project "Bankova, 2". Additionally and very important is Danylenko's role as the ideologist of a "Literary Clan" — the Žytomyr Prose School, as far as he worked out its aesthetic program, writing the original creative manifesto "Goldmine of Ukrainian prose" (Dinner for Twelve Persons 1997, 5–12) and building a hierarchy of names which represent the basis of a school.

Ju. Kovaliv determines the literary school as "specific formation in literature, the groups of writers united by common stylistic preferences, genre practice and especially by a primarily aesthetic program which is projected in a new creative space is based on the tradition that argues against it, reinvents it ..." (Literary Encyclopedia 2007, T. 2, 588). O. Jurčuk reflects in this context on the understanding of the phenomenon of the Žytomyr prose school within postcolonial theory and mentions such common features for the members: region ("Žytomyr"), literary family (prose), sex (male only), existential view of the world (individual in "boundary" situations and psychological kinks), nativism (renaissance of an authentic culture, above all literature, the dominance of national priorities, intentional mentality, genetic rationalism), contraculturation (opposition to any "foreign" influences, contradiction towards elements of the imperial past or European future, "unseriousness"

(entertainment, game, show) of culture (Kotljarevs'kyj's complex) and others; Jurčuk 2010, 218–219).

Self-presentation of artists of Žytomyr prose school becomes clear through the prism of ideology by dissent in the 1980ies. Referring to this, V. Danylenko's anthology "Flowers in a Dark Room, Modern Ukrainian Short Story" (Kyjiv, 1997) seems to be convincing by including significant texts of Ju. Andrukhovych, Ju. Vynnyčuk, V. Gabor, V. Dibrova, B. Žoldak, O. Irvanec', Ju. Kononenko, Je. Paškova'kyj, V. Portjak, M. Rjabčuk, O. Uljanenko, H. Cymbaljuk and others. All can be called famous dissidents of the 1980ies. Their aesthetic position and literary landmarks are close to V. Danylenko: irreconcilable controversy with the artistic trends of past decades, moral and ethic criteria of national experience and traditions of Ukrainian and world classics, transformation of folk sources and mythopoetic models, historical associativity, search for ways to restore harmony between human being and the world, psychology, irony, domination of existence and philosophy and so on. I. Babyč notes, that the writer in the preface of "The Story of Outcome" "unveiled his creative credo becoming one of the dissidents of the 1980ies" (2007 Babič, 79): "prevalence I towards We", human being towards society; the principle of polyphony as polyphony of the world, in which an insect and the leg, trampling it, have their own truth - and ironical distance from the world "(Flowers in the Dark Room 1997, 8-9). Thus, in the novels of V. Danylenko we find contrasting episodes in the time-space structure, accentuation of anti-totalitarian motives and images, de-heroisation of characters, sarcastic description of manners and customs in the paintings of everyday life, to play with irony and language, allegory and metaphorization of realities in society. In the prose collection "A Dream out of a Swift's Beak" the writer originally fictionalizes the subject of the bible about Messiah in the novel "Death of a Teacher" (I. Babyč, A. Harasym, V. Schneider). The problem of intellectual and physical poverty of mankind, the inability or unwillingness to choose a worthy existence for oneself, the destructive processes of marginalization and lumpenization stipulate the desire of mankind to escape, often virtually into the world of hallucinations, visions ("Night Lover"), dreams, fantasies ("A Holy Day of a Pumpkin Princess") and into a monastery ("Mr. Straw"). We can argue, that the collections of novels "The City of Tirovyvan" and "A Dream out of a Swift's Beak" fit into neomodernist discourse, because they modelize in a new way a type of character, who becomes the victim of a totalitarian system ("The City of Tirovyvan", "Tyre-pounds-li", "Death of a Teacher", "Room with Cyclamen", "Monologue of a Lonely Stone", etc.). Therefore, the narrative plan of the work dramatizes, its apocalyptic mood passes right through, pain and suffering for the tragic fate of the Ukrainian elite overwhelms — the "generation of janitors and guards". On the other hand the artist achieves high ironic (satirical) tension describing in detail a day with 24 hours of stagnation, of governmental functionaries and bureaucrats as well as the specifics of the deformed Ukrainian mentality: "Godfather, I would - said Luka -

found this close friendship to make them jump. For example, we have two staves, and here we have one with three. They checked it - and jumped” (Danylenko 2001, 141). Thus, discovering defects of the society and the absurdity of the real “Soviet“, the author masterly uses various means of creating comics: humor, irony, satire, grotesque and others. “The concentration of spiritual efforts” – by the generation of dying totalitarianism – “was used for the destruction of Soviet complexes by fighting with of irony. This is to be seen in the works of Jurij Andruchovyč, Vasyl’ Vrublevs’kyj, Volodymyr Dibrova, Bohdan Žoldak, Valerij Kosenko, Jevhenija Kononenko, Jaroslav Lyžnyk, Mykola Ryabčuk, which have created an aesthetics of rebellion against the biggest disease of the 20th century - totalitarianism. The rebellion of the dissidents of the 1980ies is an ironic smile of the weak intellectual, who sometimes is outgrowing into hysterical laughter or into an indulgent arrogance of a philosopher” (Danylenko 2008, 265). V. Danylenko experimentally weaves novelistic irony in its original form, which is crucial in a complex narrative structure (prolepsis, analepsys, inner speech of the character, dialogized monologue, stream of consciousness, hallucinations, visions, dreams), using mystic elements, subconsciousness, phantasmagorical elements which bring the author closer to the prose of Gabriel Garcia Marquez, E.-T.-A. Hoffman, K. Hamsun and W. Golding. The sociopolitical satire of V. Danylenko, full of ironic contemplation of the surrounding reality, is a model of the eloquent and creative position of the author, representing the generation of the 1980ies.

Using the instruments of game, phantasmagoria, synthesis of real and mystical, the rational and the irrational, V. Danylenko pushes the boundaries of novelistic genres (“The City of Tirovyvan”, “A Dream out of a Swift's Beak”) and the genre of romance (“Love in Baroque Style”, “The Gazelle of Poor Ramsey”, “Sikors’kyj’s Hat”), creating a grotesque picture of the world in chaos and of the absurd existence of mankind in it, the concepts of which are loneliness, devaluation of the inner ‘ego’, closed space, escape, death, revenge, sin and others. V. Schneider calls him a “magical realist, who has the feeling for the mysteriousness of the world, able to ich is inherent sense of the mystery in the world and the omnipresent death, like a shadow, walking in the footsteps of mankind” (Schneider, 2008, 2). V. Danylenko himself expresses his particular closeness of his artistic manners to “the aesthetics of Valery Shevchuk, who was educated in the culture of Gothic, Baroque and ancient mysticism of Ukrainian philosophers” (“Literature after the Fall of the Iron Wall ...” 2006, 6). This allows us to speak about the stylistic syncretism of his prose writing which creatively combines neomodernist, surrealist, neo-baroque and postmodern features. In the artistic paradigm of the novels, especially written by poetics of magic realism and surrealism, the existential universal compassion dominates (vitalization of death, problem of choice, existence of an individual in an absurd situation, despair, suffering, fear, loneliness). Thus, in the collection of short stories “A Dream out of a Swift's Beak”, where reflections of a conceptual opposition about life and death can be found, V. Danylenko activates the role of

a mystical begin, revealing tragedy and fatalism in the fate of the participant. With view to a structure of plot-composition of Danylenko's novels the significant role of irrational factors can be found, of a reverse perspective, of visions and dreams, of rhizomes and others (“Violetta from the Clunker”, “Angela's Kiss”, “Plum stone”, “Degustation in the House with Chimeras”, “Far Saxophone Voice”, “Savul's Smile”). With the help of mystical and puzzling situations the existential motive of the predetermination of mankind gets real, as well as the unpredictability of fate (Fedosij 2011, 14).

Existential anxiety, fear, danger, split of personality, various phobias represent the emotional status quo of characters, determined by tragic universal compassion, which are at the centre of the artist's observation. Danylenko emphasizes that a lost sense of meaning (existential emptiness) is the actual problem of today's person. Boredom, apathy, nostalgia, frustration, lead to an existential crisis, which often transforms itself into destructive aggression (“Charmed Gait”, “Mr. Straw”, “Tomb for Cockroaches”). Such psychopathic reaction is caused by an existential vacuum - internal destruction: mental anguish of characters, empty and joyless existence deprive the basic ideas of their lives. All these people pass the test of a “limited” situation, of gaining freedom, really or transcendently. Typically, these images and characters step out using concentrated illustrations of the ideas of authors about the sense of life, art, eternity death (Julija Marynčuk, Ihor Sikors'kyj, Khan Haci Selim Giray I and Alina Ivanjuk, Jurij Velykoborec' and others).

The organic synthesis in the world of art of the prose writing of V. Danylenko about national, folk and artistic discourses causes mixing historical (social, political and cultural life of the nation), mythological (cyclical) and existential (individually and eternaly) spaces (narration, time and space, images and symbols, motifs etc.). In this context, critics and literary critics often speak of an opposition by artists: on one hand of an ironical and parodying prose of an artist (“The City of Tirovyvan”, “The Gazelle of Poor Ramsey”) and of serious and existential prose on the other hand (“A Dream out of a Swift's Beak”, “Love in Baroque Style”, “Sikorskiy's Hat”, “Cage for ORIOLUS”, “Confessions of Samojlovyč's jury” etc.). By creatively combining tragedy, romance and irony, the author demonstrates the actuality and the productivity of novelistic and novel genres, demonstrating the processes of updating their canons.

Thus, the art of modelling with genres in the world of art and in the prose of V. Danylenko is determined by a significant role of plot intrigue, artistic detail and the use of such formative indicators like plot parallelism, inside story, innuendo, retrospection, consolidation of time and displacement vectors. It is important to add, that Danylenko focuses on the reproduction of internal and psychological processes, on the discovery of the dialectic of the intellectual world of characters in the coordinates of existential compassion. Accordingly, this is to be judged upon as appropriate for the artistic and philosophical

identification of the artists of the Kyjiv-Žytomyr prose school and especially for the generation of dissidents in the 1980ies in general.

Babič, I. (2006). *"Above the bed dying empire" (satire of V. Danylenko in the context of ideology visimdesyatnystva)*. *Word and time*. №10. S. 79–82.

Bilocerkivec', N. (1997). *Literature at the Crossroads*. Critics. Part 1. P. 29–29.

*Dinner for Twelve Persons: The Žytomyr prose school* (1997). Kyjiv. Genesis.

Hnatjuk, O. (2005). *Farewell to the Empire. Ukrainian debate about identity*. Kyjiv. Critics.

Danylenko, V. (2008). *Harvester in the Desert. Writer and literary process*. Kyjiv. EC "Academy".

Danylenko, V. (2001). *The City of Tirovyvan*. L'viv. Calvary. (1997). Kyjiv. *Flowers in the Dark Room, in present. Ukrainian. story: the brightest examples Ukrainian. short story for the last fifteen years*. (1997). Kyjiv. Genesis.

*Literary Encyclopedia. In 2 t. T. 2.* (2007). Kyjiv. Academy.

*Literature after the Fall of the Iron Wall ... Martin Pastušak conversation with Volodymyr Danylenko* (2006). Kryvbas Courier. Number 200 (July). S. 3–10.

Fedosij, O.O (2011). *Feature models of modern Ukrainian short prose (Liudmyla Tarnashynska, Halyna Tarasiuk, Volodymyr Danylenko, Olexandr Zhovna) [text] Abstract. Dis. ... Candidate. Philology. Sciences: 10.01.01*. Kyjiv. Taras Ševčenko Kyjiv nat. University.

Charčuk, R.B (2008). *The modern Ukrainian prose, postmodern period*. Kyjiv. EC "Academy".

Schneider, W. (2008). *Philosophy joke Volodymyr Danylenko*. Literary Ukraine. December 25th. S. 2.

Jurčuk, O. (2010). *Žytomyr prose School: psychological nativism (V. Shevchuk) and kontrakulturatsiya (V. Danylenko)*. Volyn' - Žytomyr. № 20. P. 218–231.

## ОБРАЗ ОПОВІДАЧА В УКРАЇНСЬКІЙ КОРОТКІЙ ПРОЗІ ПЕРІОДУ РОМАНТИЗМУ

**Жанна Янковська**  
(Україна)

*У першій половині XIX століття, часі постання нової української літератури, коротка проза особливо була наближена до народного наративу, оскільки романтизм як напрям актуалізував якнайширше та якнайглибше звернення до фольклорного зразка. Сьогодні такі зв'язки авторської творчості з фольклором на різних рівнях досліджують у семантичному полі фольклоризму літератури. Однією з форм зближення двох систем словесності постала стилізація під простонародну оповідь, яка загалом впливала на формування стилю авторської писемності, що відбувалося великою мірою в короткій прозі зазначеного періоду шляхом введення в авторський текст образу народного оповідача, який маємо на меті проаналізувати в цій статті.*

*Ключові слова: образ оповідача, романтизм, фольклорний наратив, коротка проза першої половини XIX століття.*

### CHARACTER OF A NARRATOR IN UKRAINIAN SHORT PROSE IN THE PERIOD OF ROMANTICISM

**Žanna Jankovs'ka**

*In the first half of the XIX century, which was the period of the rise of a new Ukrainian literature, short prose was especially close to the folk narrative, since Romanticism as a trend widely foregrounded the appeal to folklore. Today, such relations of authors works and folklore at different levels are studied in a semantic field of literary folklorism. The stylization of works as a demotic narration became one of the forms of the two literary systems coming together, which influenced the formation of the style of the authors writing on the whole. This was mainly occurring in the short prose of the abovementioned period by means of introducing a character of a people's narrator into the authors text, which we aim to analyze in this work.*

*Key words: character of a narrator, Romanticism, folklore narrative, short prose of the first half of the XIX century.*

Нинішній період розвитку української гуманітаристики позначений виникненням нових галузей, новими методологіями та помітно вищим ступенем теоретичного осмислення її нагальних проблем, вирішення яких неможливе без установаження міжгалузевої взаємодії. Зв'язок літератури з усною словесністю та народною творчістю і світоглядом загалом віддавна цікавив дослідників, породивши в середині XIX століття поняття народності літератури. Письменники 1830–1860-х років, які стояли біля витоків нової української літератури (зокрема прози), своїми творами та їх першим критичним аналізом загострили увагу на важливих проблемах

літературно-фольклорної взаємодії, котрі й на сьогодні залишаються актуальними та потребують більш прискіпливого доопрацювання, зокрема поглиблення їх теоретичного аспекту. Наразі вивчення взаємозв'язків творів (творчості) окремих письменників або національної літератури різних періодів з усною словесністю переросло у свою більш складну фазу і є пріоритетним у сучасній фольклористиці й літературознавстві. Різномірні рецепції фольклору (у широкому розумінні терміну) в авторських творах означають поняттям 'фольклоризм літератури'.

Літературна романтична проза М. Гоголя, Г. Квітки-Основ'яненка, Ганни Барвінок, О. Стороженка, М. Шашкевича, П. Куліша, будучи неодноразово предметом дослідження вчених минулого та сучасності, і сьогодні не виходить із наукового обігу та довго ще залишатиметься невичерпним поліаспектним джерелом для багатьох поколінь дослідників. Творчість цих письменників у своїх глибинних зв'язках із фольклором для українців є не просто знаковою, – вона концентрує в собі ментальні, психологічні й архетипні коди національного буття.

Основоположні праці вчених, які протягом понад півтора століття зверталися до аналізу художніх творів авторів зазначеного періоду, стали доброю теоретичною базою для подальших студій, зокрема і стосовно рецептивних зв'язків митців із народною творчістю. У світлі сучасних методологій та інтердисциплінарного підходу до аналізу художнього твору нині ці дослідження потребують доповнення, уточнення, перегляду, поглиблення і виявлення нових форм, рівнів та векторів взаємодії двох систем словесності. Бачиться важливим, що крізь призму дослідження фольклоризму літератури можна не лише дешифрувати її 'національний код', але і виявити вектори входження до комплексу 'універсальних цінностей', що допомагає усвідомленню власної ідентичності, етнічної вартості, оскільки навіть стрімкі сучасні глобалізаційні процеси, за твердженням Я. Гарасима, "не спроможні стерти специфіку етнічно маркованої ментальності між людьми чи бодай втрутитися в перекодування національно змодельованих та глибинно архетипізованих психоестетичних процесів сприйняття дійсності" (Гарасим 2009, 31).

Засвоєння літературою елементів і поетики народної творчості в зазначений період відбувається на різних рівнях, що й визначає вектори фольклоризму авторської писемності загалом та короткої прози зокрема.

На особливу увагу в аналізованій прозі заслуговує образ оповідача (чи розповідача), власне наратора, що найбільше зумовлює наближеність до фольклорного зразка і є елементом жанротворчим, тому при сприйнятті творів складається враження, що вони не 'пишуться', а 'розповідаються'. Звернувшись у своїх текстах до посередництва оповідачів, автори таким чином увічнили їх самих, тобто – зберегли пам'ять про них, бо, як слушно підмічено С. Савченко (хоч і дещо пізніше), "казкарі вмирають, як і відмирають самі казки" (Савченко 1914, 33). У народному середовищі їх побутування сприймалося природно, як щось саме собою зрозуміле, навіть

не варте уваги. Тому представники цього народу не здатні були оцінити їхній таланти. Однак він був оцінений письменниками, а найяскравіші “мовці” стали прототипами в літературних творах. Запис про роздуми такого діда-оповідача зберігся у 2-му томі “Записок о Южной о Южной Руси” П. Куліша: “Іноді я лежу сам собі в хаті да й гадаю: що чи нема у тому гріха, що я оце казки розказую? Усячини приходиться перебирати у казці. – На те вже вона казка <...>. Може, я грішу перед Богом милосердним, що такі речі кажу. Мені треба б уже тільки Богу молитися, а не таке розказувати” (Куліш 1994, Т. 2, 64).

Варто зазначити, що у прозі 30–60-х років XIX століття чіткої диференціації між поняттями ‘оповідач’ – ‘розповідач’ – ‘автор’ на сьогодні не вироблено, тому досить часто вони вживаються як синонімічні, замінюють у тексті одне одного, мало того, іноді їх буває насправді важко розмежувати, оскільки ‘оповідач’ і ‘розповідач’ виступають як видозмінені форми аторського ‘Я’.

О. Галич, дефініціюючи ці терміни, зазначає, що оповідачем “зветься дійова особа, зображена у творі як суб’єкт розповіді, а саме – як герой, від особи якого у творах епічного чи ліро-епічного роду літератури ведеться розповідь і який виступає в них у функції уявного автора” (Галич 2001, 146), а розповідачем “називається дійова особа, яка виступає у творі і як суб’єкт, і як об’єкт (безпосередній чи опосередкований) розповіді, тобто як герой, що є учасником або має безпосереднє відношення до тих подій, про які він розповідає” (Галич 2001, 149). Дослідник убачає різницю між оповідачем і розповідачем в ‘дистанційованні’ від героїв, обставин твору й автора: “Подібно до оповідача, розповідач дистанційований від реального автора-творця (не може бути прямо з ним ототожнений), проте, на відміну від першого, – не дистанційований від світу тих, про кого він розповідає, і може вступити або й вступає в безпосередній контакт з ними, тобто, інакше кажучи, виступає у творі як персонаж, присутній у одній з його епічних фабул, хоча при цьому усвідомлюється як персонаж специфічний, а саме як такий, ‘очима’ якого ми бачимо зображені у творі події, життя осіб, про яких у творі йдеться” (Галич 2001, 149). Подекуди безпосередньо у творах межа між цими поняттями досить умовна.

Найчастіше акцент робиться на ‘розповіданні’ від першої чи від третьої особи або від першої з посиланням на третю (“як казала, було, моя бабуся...”), а також простежується чітка орієнтація на слухача (“слухайте”). С. Квіт у праці “Герменевтика стилю” з цього приводу пише: “Людина розуміє культуру через звичайну людську історію, що розповідається одними людьми про інших. <...> Ми сприймаємо світ епічно, крізь ці оповіді, що їх переживаємо і проживаємо як частину власного життя” (Квіт 2011, 11).

Майже завжди в оповіданнях Г. Квітки-Основ’яненка, П. Куліша, Ганни Барвінок прямо чи опосередковано наявний фактично експліцитний образ народного оповідача, який, на думку О. Бріциної, відображає не



лише виконавський, але й ‘комунікативний’ аспект у текстологічній моделі оповіді. Дослідниця, працюючи в основному з фольклорним текстом, пише про те, що на цю постать не відразу звернули увагу перші фольклористи, хоч саме від виконавця залежала варіативність твору усної словесності, акцентуючи, що “показовим (курсив наш. – Ж. Я.) був інтерес до казкаря, виявлений П. Кулішем ще у середині XIX століття в замітці «Сказки и сказочники», вміщеній у другому томі «Записок о Южной Руси». Це був один із перших кроків, що знаменував постановня інтересу до оповідача”, що було зумовлене “бажанням глибшого розуміння фольклорних явищ” (Бріцина 2006, 106). Зазначимо, що постать інформатора (не лише наратора) була від початку фольклористичної діяльності цікава П. Кулішу. Зокрема, в його “Записках...” знаходимо відомості про кобзарів Андрія Шута, Харка Цехмістра та ін., які насамперед розповідають про себе.

Не нехтували безпосереднім спікуванням із народними оповідачами й інші письменники XIX століття, що, безумовно, було потужним джерелом сюжетів, образів, мотивів. Наприклад, повість “Вечір проти Івана Купала” М. Гоголя побудована як народне оповідання (“быль” – його підзаголовок), розказане дячком Хоною Григоровичем, котрий має таке ‘дивацтво’ – не любив і не вмів переказувати одне і те ж. Щоразу в нього по-іншому виходило. Саме цим письменник підкреслює постійну рефлексію народу до творчості, що породжує таку рису фольклору, як варіативність. Услід за своїм героєм М. Гоголь уплітає в текст українські фразеологізми, що додають колориту мові героя. Наприклад: “Що-то вже, як у кого чорт ма клепки в голові” (Гоголь 2008, 18). Сам твір розпочинається як народна оповідь, і веде її псевдонімний гоголівський оповідач – старий пасічник Панько: “Дед мой (царство ему небесное! Чтоб ему на том свете елись одни только буханци пшеничные да маковники в меду) умел чудно рассказывать. Бывало, поведет речь – целый день не подвинулся бы с места и все бы слушал” (Гоголь 2008, 18).

О. Стороженко часто згадував про те, як мандрував селами, зустрічався з цікавими людьми, черпаючи в таких зустрічах матеріал для своїх творів. Письменник дуже цінував народні перекази та легенди “про те, що хоч і давно минулось, та не загинуло дощенту, бо живуть ще старі діди і до якогось часу заборонили од вікової пожоги ту святу старовину” (Стороженко 1989, 20). Як пише Р. Крохмальний, “сакралізація старовини, помножена на майстерну розповідь, збагачувала творчу уяву письменника, що володів умінням бачити й розуміти співбесідника” (Крохмальний 2016, 565). Сам же митець з’ясував свої думки щодо цього в оповіданні “Кіндрат Бубненко-Швидкий” такими словами: “Любив я заглядувать у ту колицку, відкіль піднялося усе, що тільки не є значного між людьми, усе, що й славить, і радує, і гнітить чоловіка в занедбанім товаристві” (Стороженко 1957, Т. 1, 150). Яскраві, колоритні образи оповідачів, що містять у собі архетипні риси ‘Мудрого Старого’ (про це йтиметься далі), виведені ним в

оповіданнях “Межигірський дід”, “Кіндрат Бубненко-Швидкий”, “Закоханий чорт” та ін.

Наприклад, оповідання О. Стороженка “Закоханий чорт” унікальне тим, що в ньому імпліцитно наявні одночасно три наратори: це автор твору, від особи якого ведеться розповідь у двох перших частинах твору, де йдеться про його подорож по Харківщині. У третій частині автор знайомиться з основним наратором – ‘дідом-внуком’, котрий, починаючи з четвертої частини оповідання, розказує про життя свого діда Кирила Келепа, який у свою чергу також був майстерним оповідачем. Як згадується, від його речей слухачі і плакали, і сміялися, а іноді бувало таке, що й “чуприна полізе догори” (Стороженко 1957, Т. 1, 81).

Таким чином, стає зрозумілим факт, чому письменники цього часу так активно апелюють у творах до посередництва ‘епічного виконавця’. Зокрема, в оповіданнях Г. Квітки-Основ’яненка роль епічного оповідача найчастіше перебирає на себе автор, звертаючись до читачів як до слухачів і в такий спосіб зберігаючи манеру й атмосферу усної оповіді: “А послухаймо, як у лиху годину справлявся Тихон Брус...” (“Добре роби – добре і буде”); “Тривайте лишень, я вам усе розкажу...” (“Конотопська відьма”); “Послухайте мене; я таки пожив на світі, бачив дечого чимало на своєму віку, а то й чував від стариків; бачив і добро, і худо, розберу потроху, де чорне, де біле...” (“Щира любов”). Такі звертання автор вводить у текст не із самого початку, а після своєрідного прологу-вступу, зачину, в якому загострює увагу на проблемі чи героєві, що про них ітиметься далі.

У “Салдацькому патреті”, де автор ідентифікує себе з оповідачем, ця близькість до слухача (читача) продукується звертанням ‘*братіку*’. Добре володіючи місцевою слобожанською говіркою, автор надає мові форми фольклорного ‘базікання’, пересипаючи її діалектизмами (“каемо”, “озьмеця”, “гука”, “заньмаця” та ін.), про що мовилося окремо. Умовне зарахування себе до того ж класу, до якого належить його слухач (читач), відбувається за допомогою постійного використання займенників ‘ми’, ‘наш’, ‘наші’ з переходом подекуди на розповідь від першої особи (‘кажу’, ‘згадаю’, ‘бачу’). Оповідач тут виступає ніби й самостійним у творенні своєї оповіді, проте, зливаючись з авторським ‘я’, ця ‘самостійність’, як пише В. Кичигін, спеціально аналізуючи суто цей твір Г. Квітки-Основ’яненка, “продиктована волею автора і ‘скроена’ за певними мірками”, бо оповідач знаходиться ніби на перетині “двох стихій: усної і писемної”, тому в цьому процесі “читацька свідомість формується, отже, двома точками зору і з’являється на межі різних мовних потоків” (Кичигін 1986, 57).

Подібні посилання знаходимо і в оповіданнях П. Куліша: “...розказує, було, молодшим людям прадід мій” (“Мартин Гак”); “Древня була моя бабуся-покійничка, – ще то з тих старосвітських людей, що шведчину і усякі невпокої козацькі своїми очима бачили... Найчастіше було споминає

про Марусю Ковбанівну...” (“Гордовита пара”, що має підзаголовок “Бабусине оповідання”, так само як “Січові гості” – “Споминки старого діда”).

В оповіданні О. Стороженка “Межигірський дід” розповідь ведеться від імені старої бабусі, яка згадує свої дівочі літа: “Я ще була дівчиною, як ходив до нас із Межигір’я якийсь здоровенний дід” (Стороженко 1957, Т. 1, 100). Вона в найбільш хвилюючих моментах своєї нарації використовує і повторює вигук “їй же богу, правда!”, що служить своєрідним закріпленням фольклорної основи твору. Щоправда, Стороженків ‘стенографізм’, як стиль побудови тексту з численними незакінченими фразами та відволіканнями від основної теми оповіди, в середовищі 50-х років XIX століття іноді видається аж надмірним, анахронічним навіть у порівнянні з 30-ми.

Введення автором у текст таких підзаголовоків чи зауважень від особи оповідача передбачає не лише апелювання до народного світогляду, але й орієнтацію на народного читача або слухача, і разом із тим наявність своєрідного очевидця – один із засобів дотримання принципу правдивості.

В оповіданнях Ганни Барвінок та О. Стороженка розповідь рідше ведеться від автора, частіше – від одного з головних героїв. Таким чином вона набуває більшої переконливості, зосереджується на народних морально-етичних засадах, показує найкращі риси духовної культури народу, якого письменники бачать як носія високих моральних якостей і національних традицій. У таких оповіданнях успадковано від народних оповідачів щирість розповіді, відкритість характеру, довірливість, багатство народної мови, досконале володіння фольклорним матеріалом, художніми прийомами. Для розповіді використовується то минулий, то теперішній час, іноді автор-(роз)оповідач, як це буває у звичайних розмовах, захопившись, переходить з однієї часової форми на іншу. Взагалі у їхній означеності вони в такому випадку мисляться більше як розповідачі. І якщо, як зазначено в посібнику Г. Семенюка, “для реалістичного роману XIX ст. характерним є класичний тип розповідача – усезнаючого, категоричного й безапеляційного у своїх оцінках” (Семенюк 2012, 85), то в коротких наративних жанрах початку цього століття таку ‘категоричну’ позицію розповідач ще займає не завжди, а в оповіданнях Ганни Барвінок подеколи мисляться мінливо.

Ганна Барвінок іноді використовує подвійну ‘Я-форму’ оповіди, тобто у творі наявні два оповідачі, які ведуть розповідь від першої особи. До прикладу, в оповіданні “Нещаслива доля” спочатку мовиться від авторки: “Найбільше я зазнаючилась у селі Непроходи-Ліс, де ми оселилися, з Степанидою та з Катериною, двома молодими солдатками” (Барвінок Ганна 2011, Т. 1, 85). Далі в сюжет влітається журлива розповідь Степаниди про її життя: “Була я кріпачка, мене батько викупив із неволі; хороший чоловік із козаків трапився по серцю, – він нас і одружив” (Барвінок Ганна 2011, Т. 1, 85). Після цього композиційно завершеного

повістунання слово бере знову авторка й розповідає про життя Степаниди до того часу, коли вона поховала доньку та дістала звістку про смерть чоловіка: “Такого гарного осіннього дня я йшла ще порано понад крутим берегом глибокої долини до своїх хворих і знайомих” (Барвінок Ганна 2011, Т. 1, 87). До того ж образ авторки тут чітко співвідноситься з авторською особистістю.

З особою народного оповідача у творах тісно пов’язані епічні, а почасти й казкові зачини, що вже самі собою зумовлюють рецептивні зв’язки з народними наративами і передбачають певний стиль викладу сюжету. Наприклад, у Г. Квітки-Основ’яненка: “Був собі колись-то якийсь-то маляр...” (“Салдацький патрет”); у П. Куліша: “Був собі колись якийсь-то циган...” (“Циган”, що має підзаголовок “Уривок з казки”, ін.); в О. Стороженка: “Був собі цар, і мав той цар одного тільки сина” (“Три сестри” з підзаголовком “Задніпровська казка”, про що у примітці автор зазначає: “Розказувала сліпа баба. Так само записано (стенографією), як вона розповідала”). Іноді оповідання починаються запитанням, звертанням (що спонукає до певних роздумів, установлення причинно-наслідкових зв’язків), а в Ганни Барвінок – раптовим уведенням у сюжет без жодних уступів, що сприяє концентрації уваги.

Власне, сам прийом уведення в сюжет образу епічного оповідача найперше використали М. Гоголь (пасічник Рудий Панько з “Вечорів на хуторі біля Диканьки”) та Г. Квітка-Основ’яненко, передбачаючи в цьому також наслідування на рівнях стилізації і жанротворення. На думку Р. Крохмального, такі оповідачі й інформатори зберігають і передають наступним поколінням “металінгвістичний код” (Крохмальний 2016, 566), додаткову трансляцію якого спостерігаємо у прозових творах 30–60-х років XIX століття.

Творче ‘злиття’ автора з оповідачем або дистанціювання від нього й уведення в текст особи окремого оповідача характерні для літератури в початковий період її розвитку, коли спостерігається пряма орієнтація на фольклорний зразок. До того ж наявність у творі оповідача з усіма його народномовними характеристиками інколи настільки зближує фольклорний і літературний тексти, що на слух їх, мабуть, важко було б розрізнити. На думку У. Далгат, у цей час у літературній творчості виникає “проблема стилю”, яка долається з “формуванням творчої особистості” (Далгат 1981, 63). Саме зазначена риса дедалі активніше різнить у письменстві XIX століття наратив народний та авторський, народного оповідача й письменника, який здатен удосконалюватися у творчості, не тільки підкоряючись народній традиції, спираючись на неї, але й опираючись їй, стаючи до неї в протидію, і, заразом, проявляючи свій талант, реалізовувати потребу передати читачеві певний сюжет так, щоб викликати емоцію, зацікавленість та естетичну насолоду. І. Франко у трактаті “Із секретів поетичної творчості” про письменницьку працю зазначив: “Очевидно, кожний, хто пише, чинить се в тім намірі, щоби

піддати, сугестувати другим якісь думки, чуття, виображення...” (Франко 1981, Т. 31, 45). І хоч фактично таку ж мету мали перед собою й оповідачі, все ж у напрямку від письменника до народного наратора в аналізований період визначаємо лише ‘орієнтацію’, а не ‘ототожнення’. Нам не відомі випадки, щоб оповідач ставав письменником, хоч окремі письменники таки володіли даром оповідацтва, як, наприклад, М. Гоголь, про що дізнаємося зі спогадів про нього. Хтозна, якби він не одержав блискучу освіту, можливо, доповнив би вервечку оповідачів. Такі факти були непоширеними та й неможливими насамперед через певні суспільні умови, але теоретично подібну вірогідність розвитку нараторського таланту можна було б припустити. Пізніше, коли селянам легше було здобути освіту, нащадки оповідачів частіше ставали письменниками.

(Як приклад, можемо згадати Григора та Григорія Тютюнників. В автобіографічній повісті “Коріння” Григір писав про своїх дядьків – родичів по батьковій лінії: “Всі Хтудули – так нас прозивали в селі по дідові – завжди мали на столі дерев’яне коричатко з січеним тютюном, уміли гарно перекривляти, себто копіювати односельців, і взагалі любили побалакати” (Тютюнник 1985, 239). Через це “у селі нашому, Шилівці, й досі не можуть без веселої усмішки згадати Павла Васильовича, старшого батькового брата”, котрий “шукав лише якоїсь компанії, слухача й глядача, а знайшовши, веселив, одначе сам при цьому ніколи не сміявся. Він умів перекривити, скопіювати мало не кожного шилівця й шилівчанку, беручи від кожного найхарактерніше й трактуючи його в найкумедніший спосіб. Це викликало захоплення й сміх”, “його навіть виляяти було неможливо, бо, послухавши ту лайку, він заходжувався лаятися й сам, ідеально копіюючи того, хто це почав, – і все кінчалося сміхом” (Тютюнник 1985, 239), “як розповідають, дід не любив старшувати в сім’ї. Він любив інше: поговорити” (Тютюнник 1985, 241), “Є люди, які зморюються говорити. Дід зморювався мовчати” (Тютюнник 1985, 242).)

Автори посібника “Літературна майстерність письменника” за місцем розгортання сюжету виділяють три типи оповідачів: 1) як “головний герой твору”; 2) як “другорядна постать твору” та 3) як “герой, виражений у мовленевих прийомах, що контрастують із загальними мовними нормами, носієм яких є автор” (Семенюк 2012, 88). Із розвитком епосу як жанру форми оповіді історично змінюються, навіть і в плані адресата мовлення.

Не менш цікавим у прозі 30–60-х років XIX століття виступає образ імпліцитного/експліцитного читача (слухача), безпосередньо пов’язаного з оповідачем. Образом читача О. Галич називає “відображеність <...> читацької свідомості як прогнозованого типу оцінки зображеного у творі”, “внутрішнє читацьке ‘я’” (Галич 2001, 156). Кожен автор, пишучи твір, уже налаштований на, хоч і невидимий, контакт із читачем і, мабуть, найбільше прагне бути зрозумілим читачеві, наблизитися до його почуттів, утратити в тон його переживань, змусити думати й відчувати в унісон.

Установлення стійкої релевантності у відношеннях пари “автор-читач” – найвища оцінка письменницької майстерності.

В авторських нарративах аналізованих авторів, наближених до фольклорного зразка, читач більше фігурує як віртуальний слухач або уявний співрозмовник, узагальнена особа якого проявляється через звернення до нього (“слухайте”, “братіки” тощо). Через цей образ чітко простежується письменницький творчий адресат, аудиторія, на яку зорієнтований твір. О. Орлова в статті “Образ читача в структурі художнього твору”, орієнтуючись на теоретичні міркування М. Бахтіна, зазначає, що “естетична діяльність читача починається з моменту, коли він виходить з позиції етичного співпереживання і стає співрозмовником автора. Зустріч читача з автором – це головна його естетична діяльність”, яку вчений назвав “співтворчістю” (Орлова 2011, 42). В умовах постання романтичної прози 30–60-х років XIX століття читач, виступаючи переважно в ролі слухача, мислився більш експліцитно, ніж імпліцитно, тобто таким, який ще не міг “сприйняти всю естетичну повноту авторського послання, якого цікавить лише етичний зміст твору – сюжетні події, вчинки та характери героїв”. Його ще називають “найвним читачем, який покійно йде за автором, часто не розуміючи його гри, натяків, асоціацій” (Орлова 2011, 42). Саме тому через різнорівневі фольклорні рецепції автори (особливо малої прози аналізованого періоду) намагаються якомога тісніше наблизитися до нього. Імпліцитним щодо цих творів можемо назвати літературного критика й сучасного читача, котрий “здатний сприймати не тільки життєву реальність, зображену у творі, а й відчувати та оцінювати присутність у ній автора. Цей здатний до естетичного спілкування читач сприймає художній текст не як замкнене у собі ціле, а як відкриту систему, діалогічне висловлювання, зорієнтоване на певний тип сприйняття” (Орлова 2011, 42).

Зауважимо, що такий рівень фольклоризму авторської творчості, на якому в літературі відбувається трансформація образу народного оповідача з усіма вихідними з цього, з варіантною взаємодією з письменницьким творчим ‘Я’, спостерігаємо тільки в період романтизму, коли відбувається становлення письменства, а відомо, що для фольклор був найвищим словесно-мистецьким зразком. Цей творчий прийом називають стилізацією (у позитивному розумінні терміна). Утім його можна кваліфікувати і як ‘стилетворчий’, оскільки тогочасна проза проникнута народністю.

Барвінок, Ганна. (2011). *Твори у двох томах. Т. I. / упоряд. В. Шендеровський, В. Яременко.* БаК. Львів.

Бріцина, О. (2006). *Українська усна традиційна проза: питання текстології та виконавства.* Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського. Київ.

Галич, О., Назарець, В., Васильєв, В. (2001). *Теорія літератури.* Либідь. Київ.

Гарасим, Я. (2010). *Національна самобутність естетики українського пісенного фольклору*. НВФ “Українські технології”. Львів.

Гоголь, М. В. (2008). *Вечори на хуторі біля Диканьки*. Миргород / упоряд. тексту, авт. ст. та прим. В. Я. Звиняцьковський; іл. С. Г. Якутовича. Либідь. Київ.

Далгат, У. Б. (1981). *Література и фольклор*. Наука. Москва.

Квіт, С. (2011). *Герменевтика стилю*. Вид. дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Кичигін, В. П. (1986). *Від народнопоетичних форм до художнього цілого повісті (“Салдацький патрет” Г. Квітки-Основ’яненка*. У кн.: *Розвиток жанрів в українській літературі кінця XIX – початку XX століття* / відп. ред. М. Т. Яценко. Наукова думка. Київ.

Крохмальний, Р. (2016). *Національна свідомість і металінгвістичний код*. У кн.: *Щорічний науковий збірник VI Міжнародної наукової Інтернет-конференції з україністики “Діалог мов – діалог культур. Україна і світ” (2015 р.)*. Readbox unipress – readbox publishing gmbh Open Publishing LMU. München. С. 563–574.

Кулиш, П. (1994). *Записки о Южной Руси. В двух томах. Составление и издание Пантелеймона Кулиша. Т. 1*. Дніпро. Київ.

Орлова, О. (2011). *Образ читача в структурі художнього твору*. Філологічні науки. Зб. наук. праць. № 8. ПНПУ імені В. Г. Короленка. Полтава. С. 40–46.

Савченко, С. (1914). *Русское народное сказание*. Типография ун-та святого Владимира. Киев.

Семенюк, Г. Ф., Гуляк, А. Б., Науменко, Н. В. (2012). *Літературна майстерність письменника. Підручник для студентів вищих навчальних закладів*. Київський університет. Київ.

Стороженко, Олекса. (1989). *1806–1874. Марко Проклятий: повість; оповідання*. Дніпро. Київ.

Стороженко, О. (1957). *Оповідання. Твори в двох томах. Т. 1*. Державне видавництво художньої літератури. Київ.

Тютюнник, Г. М. (1985). *Коріння. Твори. Книга 2: повісті / упоряд., післямов. А. Я. Шевченка*. Молодь. Київ. С. 238–281.

Франко, І. Я. (1981). *Из секретів поетичної творчості*. У кн.: *Зібрання творів у 50-ти томах. Т. 31*. Наукова думка. Київ. С. 45–119.

## ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА

### НАВЧАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ДРУГОЇ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ У ФРАНКОМОВНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

*Галина Бойко*  
(Україна)

*У статті висвітлено важливі етапи вивчення української мови як другої в суботніх школах Бельгії та Франції. Зосереджено увагу на важливих принципах зміни традиційної української школи на демократичну завдяки індивідуальному мисленню та співпраці між людьми. Скеровано погляд на розвиток розмовної мови в кожній дитини, зокрема під впливом довкілля. Описані рекомендації щодо розвитку здібностей спілкуватися і виступати перед публікою.*

*Ключові слова: білінгвізм, українська мова як друга, франкомовне середовище, комунікація, адаптація, демократична школа.*

### TEACHING UKRAINIAN AS A SECOND LANGUAGE PRESCHOOL CHILDREN IN FRENCH-SPEAKING ENVIRONMENT

*Halyna Bojko*

*The article deals with important stages of learning of Ukrainian as the second language in Saturday schools of Belgium and France. Main attention is paid to important principles of changing of traditional Ukrainian schools to democratic ones through individual thinking and cooperation between people. The view to the development of spoken language of every child, in particular, under the influence of the environment has been directed. The recommendations for the development of abilities to communicate and speak in public have been described.*

*Keywords: bilingualism, Ukrainian language as the second, French-speaking environment, communication, adaptation, democratic school.*

Час змін і час створення нового суспільства, а особливо підтримання часточки його за межами України – це велика відповідальність і велика праця. Ми повинні заглибитися в сьогодення, відчути його потреби, зрозуміти його проблеми й лише тоді вирішувати їх і докорінно змінювати. Такий етап настав. Змінити систему освіти не поверхово, а, заглибившись у навчальний процес, розробити новий план дій. Це зможе зробити тільки вчитель, який орієнтується на нове покоління дітей, котрі вимагають цікавого та нового навчання відповідно до світових норм життя. Але дуже важко змінити спосіб індивідуального мислення та співпраці між людьми. Однак потрібно прагнути кращого і створювати демократичну школу, в якій можливості, зацікавлення й потреби конкретних дітей та вчителів



стоять вище, ніж накреслені програми навчання й видані підручники (Винницька 2005, 18–19).

Кожна дитина розвивається. Розвиток не залежить безпосередньо від навчання: навчання може лише сприяти розвиткові або сповільнювати його. По-перше, сам хід розвитку є природним і незмінним. По-друге, докільля може поглиблювати результат цього розвитку (Винницька 2005, 20–21). Не ми вчимо дитину, а дитина вчиться сама. Все, що ми можемо зробити, – допомагати цьому процесові, створюючи найсприятливіші умови для цього.

Дитина вживає мову для спілкування. У спілкуванні відбувається обмін інформацією, спостереженнями, особистими думками. З боку слухача все спілкування містить елемент незнаного. Мета навчання – якнайбільше відтворити реальний світ у стінах класу.

Мова дитини розвивається поступово. Спочатку вона сприймає її на слух, потім розуміє, відтворює, а лише тоді вживає мову для спілкування. Цей принцип ми використовуємо і для вивчення української мови як другої в чужоземній аудиторії, у нашому випадку – в українських школах Бельгії, Франції та Люксембургу. Слухаємо – запам'ятовуємо – відтворюємо – повторюємо – вникаємо в мову – використовуємо в ситуаціях – спілкуємося. Роль учителя – створити ситуації, у яких мова з'являтиметься природно: коли діти отримують продумані завдання, у них виникає потреба комунікації, думання вголос, дискусії, переговорів. У таких моментах з'являється природна необхідність вживати мову (Вілконсон, 1988).

Основне наше завдання – дати дитині унікальну можливість вивчати українську мову природним шляхом – через ігри, забави, співи, танці, малювання, що в комплексі створює позитивне і наповнене веселощами середовище, яке дозволяє дітям розмовляти українською як своєю рідною мовою.

Пам'ятаймо, що всі діти в класі різного віку і володіють українською мовою по-різному, що створює додаткові труднощі для вчителя. Адже якщо в Україні у школах чітко сформовані класи за віком і за знаннями, то в бельгійських чи французьких школах класи об'єднують дітей різного віку та неоднакового рівня підготовки. Чому так? Тому що кількість людей, які виїжджають до цих країн, є не значною. Зібрати дітей одного віку важко, тому приймають у так звані “суботні українські школи” всіх охочих. Щодо різного рівня підготовки, – то тут ситуація складніша. Багато людей, які залишили Україну з тих чи тих причин, несвідомо ставляться до мовного питання і відсувають його на другий план. Діти, народжені в країнах Європи, не розуміють і не знають української мови, вони не чують її в сім'ях і не мають змоги вивчити через певні побутові, сімейні чи особисті проблеми батьків, котрі пізно розуміють значення “друга рідна мова” чи “друга іноземна мова”. Намагаючись навчити дитину своєї рідної мови, вони звертаються до бабусь (хочуть повернути

втрачені можливості), а часто віддають дитину в суботню українську школу. Саме там діти зустрінуть однолітків, які вже добре володіють українською і допоможуть їм швидко адаптуватися, вчителів, які підтримають їх, розвинуть їхні навички, допоможуть набути нового досвіду. Для таких шкіл і дітей хочеться працювати значно активніше.

Велику роль у цьому навчальному процесі відіграють активні українці за кордоном, які самі відкривають такі школи, шукають учителів, закупляють навчальні матеріали в різних куточках України, активно навчають своїх дітей та інших школярів. Завдяки ентузіазму, патріотизму таких людей будуть розвиватися й активно працювати українські школи:

- 1) м. Арлон (Люксембург, <http://ukrainians.be/fr/index/orgs/id/34>);
- 2) м. Антверпен (Бельгія, <http://ukrainians.be/uk/index/orgs/id/24>);
- 3) м. Льєж (Бельгія, <http://ukrainians.be/uk/index/orgs/id/31>);
- 4) м. Париж (Франція, <http://ugcc-cathedrale-paris.org.ua/ukraine-school/>).

Щоб мати можливість спілкуватися з рідними та близькими, бути досвідченими й розумними, впевненіше почуватися у країні своїх батьків, потрібна мова, зокрема розмовна. Не повинно бути страху до спілкування, невпевненості, переживання комплексу меншовартості. Й одне з важливих завдань вчителя – прищепити любов до мови й розкрити здібності кожної дитини.

Важливо побачити сам розвиток розмовної мови в кожній конкретній дитини. Загальновизнано, що всі люди проходять через конкретні стадії розвитку. Хоч у різних дітей та в різних культурах ці стадії можуть мати неоднакову тривалість, утім їх послідовність однакова в цілому світі. І хоч кожна стадія висувається з попередньої, ці стадії не мають чітко визначених вікових меж, а дітям часто й потрібні неоднакові проміжки часу, щоб перейти до наступного етапу розвитку (Винницька 2005, 25).

Управління освіти міста Торонто (Канада) спостерегло, що діти 5-7 років у вивченні мови:

- спроможні сприймати на слух приблизно 20 000 слів;
  - спроможні прислухатися і розуміти зміст висловлювання інших мовців;
  - спроможні прислухатися до нових понять і виконувати вказівки;
  - починають усвідомлювати власне нерозуміння і ставити питання про значення слів;
  - спроможні оцінювати і порівнювати прозу, поезію, музику.
- Діти 5–7 років щодо розвитку розмовної мови можуть:
- розповісти оповідання;
  - ставити багато питань (як? чому?) про особистий навколишній світ;
  - намагатися зрозуміти поняття співвідношення – наприклад час, простір.
  - вживати, хоч і не завжди правильно, абстрактні поняття.

Мова залишається суб'єктивною – значення слів зрозумілі для дитини, але не завжди для того, хто її слухає (Винницька 2005, 26).

Уже доведено, що на розвиток кожної дитини впливає довкілля. Стверджується, що в залежності від типу та якості стимулу, який дитина отримує в ранньому віці, наприклад, звуки, набір інформації, залежатиме її розумовий розвиток. Але й сама дитина відіграє важливу роль у цьому розвитку. У нашому випадку, дитина, перебуваючи у франкомовному середовищі від народження, повинна чути дві мови рівноцінно, оскільки розвиток мови країни, у якій вона буде рости і виховуватися надалі, матиме переваги у всьому. А втримати розвиток української мови і продовжити його на все життя – це кропітка праця мами, тата і всієї родини. Неодмінний компонент цього – якомога частіше створювати відповідне українськомовне середовище для дитини: відвозити до бабусі в Україну, розмовляти вдома з дитиною кожен день у різних побутових ситуаціях, обов'язково відвідувати українську суботню школу, спілкуватися по Skype з рідними та близькими з України, слухати українські пісні, казки, вірші, мультфільми й дивитися розвиваючі відео про мову та Україну тощо. Стимулюйте дитину не тільки до слухання і споглядання, а й говоріння: запитуйте, допомагайте відповідати, не насміхайтесь з неправильно вимовлених слів, підтримуйте і залучайте до вивчення мови когось із франкомовного середовища – чи тата, чи бабусю-бельгійку, часто повторюйте нові слова тощо.

Найновіші дослідження засвідчують, що дитина мусить активно брати участь у діях, які стимулюють розвиток мозку. Недостатньо забезпечити дитину чудовими іграшками та книгами. Треба надати їй можливість виявити своє ставлення до цих речей, взаємодіяти з довкіллям – коли дитина бере предмети в руки й зіставляє знане з незнаним, за допомогою творчого малювання, писання, розмови. Щоб досягнути максимального ефекту, таке зіставлення мусить відбуватися за допомогою усного мовлення. Треба пам'ятати, що дитина навчається, коли говорить, а не коли слухає.

Але як пристосувати реальний світ удома чи в класі, адже те, що знає одна дитина, може бути зовсім невідомим для іншої. Як зробити так, щоб кожна дитина мала можливість зіставити нову інформацію з уже відомою?

Насамперед треба розрізнити розмовну мову для комунікації, розмовну мову для навчання та розмовну мову для виступів. По-друге, треба подолати в собі упередження, що діти не здатні щось зробити, якщо їм попередньо не надати точно всієї інформації. По-третє, слід усвідомити, що контролювати дії мусять самі діти, а не батьки або вчителі. Діти робитимуть непередбачені речі й вибиратимуть для себе правильний шлях, який не завжди збігатиметься із прерогативою вчителя, батька (Винницька 2005, 30).

Учні можуть розповідати один одному, що відбулося на вихідних, що їм сподобалося з телепрограм, що сталося на майданчику тощо. Усі це роблять одночасно попарно: один із пари говорить, а інший слухає. Коли перший завершить висловлюватися – другий починає розповідати. Діти

можуть перебивати одне одного, тоді виникатимуть суперечки, стане шумно, що не є проблемою. Вони можуть переказати щось цікаве, почуте від співрозмовника, комусь іншому в класі. Таким чином дитина може сприйняти інформацію та передати її далі. Той, хто розповідає першим, може прислухатися, чи другий мовець правильно переповідає. Тоді виникне дискусія між дітьми стосовно того, чи досить точно й зрозуміло прозвучала розповідь, та належно, зосереджено вислухали мовця. У класі знову буде шумно, бо триватимуть дискусії, а, можливо, й суперечки (Винницька 2005, 31).

Думати вголос або говорити, доки не зрозуміють – це так зване “дослідницьке говоріння”. Така форма навчання позначається частими ваганнями, перефразуваннями, помилковими починаннями і змінами напрямку. Коли діти говорять, то вони переосмислюють накопичену інформацію, поєднуючи знане з новим.

Замість того, щоб кожна дитина робила завдання самостійно, потрібно дати змогу дітям обговорити завдання парами чи малими групами. Сильніші діти можуть допомагати слабшим. Може виникнути незгода, бо одна дитина вважатиме таку відповідь правильною, а інша заперечуватиме. Після обговорення вчитель або діти можуть записати відповідь. Імовірно, записи будуть різними, хіба що метою завдання буде поставлено дійти до спільного знаменника чи розв’язки.

Потрібно пам’ятати, що основне – це вироблення вміння спілкуватися.

Якщо мета – надати дітям можливість розвинути здібності виступу перед публікою, то треба спочатку попрацювати з ними над тим, що буде висловлено перед класом або родиною, у присутності друга чи подруги, й лише після цього – малої групи однолітків. Діти можуть самі радити одні одним, як поліпшити виступ. Лише після кількох тренувальних спроб дитині варто виступати перед класом. Також слід заохочувати мовців послуговуватися записками, наочністю, графіками тощо під час виступу (Винницька 2005, 32).

Щоб краще зорієнтувати батьків і вчителів, пропоную далі вибірково цитати щодо вміння сприйняття мови на слух та розвитку розмовної мови в початкових класах. Підтеми такі: сприйняття на слух, розмовна мова для комунікації, розмовна мова для навчання, розмовна для виступу.

Сприйняття на слух: дитина сприймає розповідь невеликих казок, оповідань, віршів, визначає межі речення, слухає читання художнього твору, слухає розповідь учителя, товариша, усвідомлено слухає читання і розповіді, зацікавлено слухає, доповнює відповіді.

Розмовна мова для комунікації: правильно й відповідно до ситуацій вживає ввічливі форми звертання, з повагою ставиться до думки товариша.

Розмовна мова для навчання: складає розповідь за власними спостереженнями, будує найпростіші міркування, порівнює спостереження за природою із прочитаним текстом, слухає і доповнює відповідь під час бесіди.

Розмовна мова для виступу: уміє передати зміст прослуханого, переказує своїми словами, змальовує словесну картину до частини тексту, буде усну розповідь обсягом 4-5 речень за картиною, описує нескладні предмети.

Які ж вимоги до вмінь дітей? Які наші очікування? Як ми можемо домогтися бажаного результату й не зруйнувати потягу дитини до знань? Тут у нагоді стануть навчальні програми і правильно дібрана методика, вдало скомпоновані матеріали, вправи, ігри, які можуть використовувати і батьки, і вчителі.

Створення матеріалів для навчання – це довготривалий творчий процес, який передбачає залучення книг, відео-уроків, сайтів іноземних видань, на які спираються українські вчителі на уроках або в курсах загальноосвітніх шкіл. Безумовно, спочатку доведеться пройти етап апробації, кропіткої роботи, у якій нам допоможуть українські громади за кордоном.

Звичайно ж, навчати і навчатися в середовищі україномовному і бути присутнім під час усіх змін – це добре й ефективно і для вчителя, і для дитини. Та що робити тим, хто далеко за межами України намагається встигнути за процесом розвитку та змін? Їм удвічі складніше досягнути матеріали навчального процесу для українських шкіл, а ще важче адаптувати його для дітей, які вивчатимуть українську мову лише раз у тиждень. Зрозуміло, що програма українських шкіл для них складна, а розробити програму відповідно до норм сьогодення – практично неможливо, тому Міжнародний інститут освіти, культури та зв'язків із діаспорою (МІОК) (<http://miok.lviv.ua>) сформував навчальний портал (<http://krok.miok.lviv.ua/uk>) освітнього сайту “Крок до України”, який дає чудову можливість вивчати українську мову – мову волелюбного народу з давньою культурою, самобутніми традиціями, історією та літературою. Там є матеріали для вчителів, студентів, дітей, а також ідеї для проведення уроків, матеріали для читання і слухання, інтерактивні курси, ігри тощо. Ці матеріали допоможуть вивчити мову в будь-якій країні світу, підтримати розвиток української мови і збагатити мовні ресурси всіх зацікавлених.

Якщо ж говорити саме про дітей дошкільного віку, то для них на сайті можна знайти навчальні матеріали під рубрикою “Чап-чалап” (2-4 роки), “Чап-чалап\_2” (4-6 років) та “Мої друзі” (6-8 років). Усі вони спрямовані на розвиток наймолодших відвідувачів суботніх шкіл і забезпечення найрізноманітнішими матеріалами навчальних закладів, а саме: навчальними уроками, цікавими іграми, веселими діалогами, кольоровими картками, розвиваючими відео, ситуативним словничком, коміксами, нескладними завданнями і вправами, розминками, піснями, розмальовками й найрізноманітнішими творчими завданнями. Для прикладу пропоную один із уроків рубрики “Чап-чалап” (2-4 роки):

*Урок 13. Домашня птиця*  
*Рівень: А1 (діти 2-4 років).*

*Тема:* Домашня птиця!

*Матеріали:* Картки (2), аркуші паперу (за кількістю дітей), олівці, ножиці, клей.

Вчимося слухати і відтворювати почуті фрази, поповнюємо запас новими словами

*1. Слова і фрази для вивчення*

пта́х

птахи́

Дома́шня птиця

*Вправа 2. “Хто це тут?” Діалог.* Показуємо картки із птахами (див. Додаток 5.1).

– Привіт дітки!

– Привіт!

– Це домашня пташка, вона одна (показуємо один палець) і одну картку.

– А тут пташок багато (розводимо ручки в сторони).

– А ось тут (третя карточка) всі різні (беремося за голову).

– Це домашня птиця.

*3. Розминка “Курчата”*

<http://xmusic.site>

Зберіть дітей у коло, включіть музику і виконуйте рухи:

1) ручки назад, як крила, і бігайте по колу; 2) зупиніться і покрутіться на місці; 3) розставте ручки в сторони; 4) присідайте і носиком поклюйте зернятка; 5) вставайте і ручки опускайте і плескайте, як пінгвіни. І ще знову повторіть спочатку. Придумайте свої рухи.

*Вправа 4. Малювання (використовуємо наші ручки)* (див. Додаток 5.2).

*Матеріали:* фарби, аркуші паперу (за кількістю дітей), вологі серветки, червоний кольоровий папір на носици для курочки.

*Вправа 5. Діалог.*

Повторюємо нові слова на карточках, вчимося правильно вимовляти і давати відповіді на питання:

– Це курка!

– Хто це, дітки?

Діти відповідають:

– Це курка!

Продовжуйте так зі всіма птахами.

*6. Гра “Будь ласка, дай мені!”*

Розкладіть на столі фігурки або картинки із зображенням щойно вивчених птахів. Запропонуйте дітям у відповідь на ваше прохання:

– *Будь ласка, дай мені гуску!* – дати картинку із зображенням гуски і так далі.

Віддаючи картинку, наприклад, із зображенням гуски, дитина мусить сказати:

– *Це – гуска!*

*Вправа 7. Складаємо пазли* (див. Додаток 5.3).

Роздайте дітям розрізані картинки із пташками, щоб вони їх склали; якщо не зможуть, – допомагайте. Можна пазли перемішати між собою.

8. *Танець “Маленьких каченят”.*

<https://www.youtube.com/watch?v=vhRYw-mri7I>

[https://www.youtube.com/watch?v=z9Yf90pep\\_g](https://www.youtube.com/watch?v=z9Yf90pep_g)

9. *Гра “Хованки”.*

Доки вчитель читає віршик, всі ховаються, а на слові ‘ПАЗУРІ’ він іде шукати. Той, кого впіймали, з учителем виголошує віршик.

10. *Вірш Оксани Кротюк “Ціпоньки золоті”:*

Ціпу-ціпу-ціпоньки золоті,

Заховайтесь, ціпоньки, в лободі:

Десь тут ходить котик по дворі,

Носить у подушечках пазурі.

*Вправа 11. Робимо фігурку курчати* (див. Додаток 5.4).

*Вправа 12. Хто як говорить?*

Як говорить півник? (показати на півника) \_\_\_ КУ-КУ-ПІ-КУ

*Повторюємо разом.*

Як говорить курочка? (показати на курку) \_\_\_ КО-КО-КО

Як говорить курчатко? (показати на курчатко) \_\_\_ ЦПІ-ЦПІ-ЦПІ

Як говорить качечка? (показати на качечку) \_\_\_ КРЯ-КРЯ-КРЯ

Як говорить гусочка? (показати на гусочку) \_\_\_ ГА-ГА-ГА

Як говорить індик? (показати на індика) \_\_\_\_\_ ГОЛЬ-ГОЛЬ...

*Вправа 13. Відеоролик. Голоси домашніх тварин для дітей*

<https://www.youtube.com/watch?v=fAOfSnuqIiA>

14. *Хто як говорить | Цікава ферма | Мультфільм*

<https://www.youtube.com/watch?v=FRUqZZOAU70>

Слухаємо, дивимось відео і повторюємо всі знайомі звуки і слова.

15. Мультфільм “Івасик-Телесик”.

<https://www.youtube.com/watch?v=8xnkfXAYNdo>

*Запитання до дітей:*

- *Хто це, дітки? (бабуся і дідусь)*
- *А це хто – маленький? (хлопчик)*
- *Хто це літає? (гусочка)*
- *Хто це каже “ква-ква”, це Жабка?*
- *Ой, хто це? (бабуся зла)*
- *Но-но-но (сваримося) ...*
- *Як бабуся зубками робить? (гам-гам-гам)...*
- *Хто це прилетів? (гусочка).*

16. Розмальовка “Івасик-Телесик”

Звісно, крім навчання мови, важливим компонентом формування цілісної, розвинутої особистості є засвоєння нею традицій українського народу, його культури. Тому варто подбати про належну організацію навчального плану суботньої школи. Оскільки навчання розпочинається у вересні і триває до червня, то доцільно було б організувати невелике свято-зустріч “Рідна школо!” – з піснями й танцями, у вишиванках. Не забуваймо і про свято осені “Золота пора” та веселі замальовки зі збору врожаю; про Різдво і Коляду, до яких варто підготувати невеликий костюмований вертеп; про вшанування великого українського поета Т.Г.Шевченка. Також можна продумати творчу підготовку до Пасхи – розмальовування писанок, випікання пасочок, складання кошиків і вишивання рушничків, вивчення гаївок. Є не менш важливі свята прославлення української мови, вишиванки, пісні. А під кінець навчання доречним буде свято останнього дзвоника, після якого – невеликі канікули і, звичайно ж, пізнавальна подорож в Україну на літню мовну школу (<http://miok.lviv.ua/>) – гарний спосіб доторкнутися до справжнього життя, відчутти й послухати українську мову в середовищі, скуштувати смачні страви, налагодити контакти з новими українськими друзями і відвідати найпрекрасніші куточки Батьківщини. Допоможіть дітям застосувати знання, набуті в класі чи вдома, у реальному житті, навчіть їх не боятися говорити та сміливо виходити з будь-якої ситуації, прищепіть їм любов до України як до другого дому – дому бабусі та дідуся, тітки і двоюрідних сестер і братів. Спробуйте залишати дитину наодинці з ровесниками з України чи рідними, щоб вона відчувала потребу у спілкуванні та поводженні. Не підказуйте і не втручайтеся в розмову вашої дитини з іншими членами родини – відгукуйтеся лише на її прохання допомогти чи перекласти. Навчіть дитину використовувати всі можливі форми спілкування у складних ситуація: мову, жести, словники, розмовники, електронні пристрої, міміку, очі тощо. А крім цього, багато розповідайте своєму нащадкові про все, що робите чи намагаєтеся зробити, куди йдете, що



готуєте, плануєте тощо. Уводьте в комунікацію різні сфери життя і сміливо прилучайте до них дитину – згодом ви помітите, як сильно змінилася її мова, бажання вчитися й удосконалюватися, ще і ще приїжджати на землю пращурів і ставати справжній українцем. Бережимо з трепетом у серці прекрасне почуття любові до рідної землі, мови, закладаймо його дітям із народження, плекаймо і передаваймо з покоління в покоління.

Верещагин, Е. (1969). *Психологическая и методическая характеристика двуязычия (билингвизма)*. МГУ. Москва.

Винницька, О. (2005). *Лицем до дитини. Особистісно-орієнтоване навчання в початковій школі. Посібник для професійного розвитку вчителя*. Літопис. Львів.

Дешериев, Ю. (1972). *Основные аспекты исследования двуязычия / Ю. Д. Дешериев, И. Ф. Протченко*. В кн.: *Проблемы двуязычия и многоязычия*. Наука. Москва.

Зимняя, И. *Психология обучения неродному языку*. Русский язык. Москва.

Китросская, И. (1970). *Некоторые вопросы методики обучения второму близкородственному языку: автореф. дисс. ... к. пед. н.* Москва.

Коваленко, Ю. (1999). *Використання інформаційних технологій у навчанні іноземних мов*. Іноземні мови. № 4. С. 37–42.

Круківська, І. (1999). *Робота з країнознавчим матеріалом як фактор розвиваючого навчання*. Іноземні мови. № 1. С. 7–9.

Протасова, К. (2003). *Діти і двомовність*. Дитячий садок. № 8. С. 2–23.

Розенцвейг, М. (1975). *Проблемы языковой интерференции: автореф. дисс. ... д. филол. н.* Москва.

## **ОСОБЛИВОСТІ РЕЦЕПЦІ ІНДІЙСЬКОЇ ФІЛОСОФІЇ В УКРАЇНІ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ СТ. – ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТ.**

**Богдан Вініченко**  
(Україна)

*Досліджуються особливості формування української індуїстики в період становлення національної науки в ХІХ – на початку ХХ століття. Зазначається оригінальність українських індологів у порівнянні з класичною англійською школою індології. Окреслюється внесок українських науковців у скарбницю світової індології.*

*Ключові слова:* індуїзм, Веди, Трімурті, санскрит, філософія.

## RECEPTION FEATURES OF INDIAN PHILOSOPHY IN UKRAINE IN THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY – EARLY XX CENTURY

*Bohdan Viničenko*

*We study the features of formation of Ukrainian studies about Indian philosophy in the period of national science XIX - early XX centuries. Marked Ukrainian indologists originality compared with the classical English school of Indology. Defined contribution Ukrainian scientists in international treasury Indology.*

*Keywords: Hinduism, Vedas, Trimurti, Sanskrit, philosophy.*

Україна завжди перебувала в цікавому геофілософському й ідейно-культурному становищі, що визначається її географічним розташуванням. Знаходячись між Європою та Азією, вона ввібрала все найкраще від цих двох “світів”. Саме так можна пояснити гнучкість та оригінальність української інтелектуальності.

У XIX столітті весь інтелектуальний світ охопило глибоке зацікавлення індійською культурою. Не минуло воно й Україну. Більше того, ретельне дослідження матеріалу дає всі підстави стверджувати, що українські дослідники індуїзму не тільки подолали багато упереджень стосовно примітивності індуїзму, але й у певних питаннях були більш об’єктивними, ніж англійські індологи середини XIX сторіччя.

Це пояснюємо тим, що Англія була тоді колоніальною державою, тому й інтелектуальний дискурс поширювався колоніальний. Найбільша у світі країна не могла дозволити собі програти у філософії та духовній глибині одній зі своїх колоній. Тому Англія і створила образ індійської культури як дивної і нелогічної екзотики, цікавої не забавки для дітей. Це спричинило масу упереджень і стереотипів, від яких сучасна світова індологічна спільнота позбавляється досі.

Україна ж у XIX столітті сама була колонією. Відтак, балансуючи між двома “світами”, українські мислителі підійшли до дослідження індійської культури значно об’єктивніше. Звернімося до прикладів й історії індології в цілому.

Як відомо, про Індію знали ще за часів Стародавньої Греції, однак серйозних досліджень ані її філософії, ані її культури в античних книгах не було знайдено.

Перші вагомі дослідження індійської культури, релігії та побуту здійснив арабський мандрівник-енциклопедист Абу Райхану аль-Біруні (973–1048), який написав цілу книгу – “Дослідження Індії”. У ній описано сучасний дослідникові побут індусів, деякі індійські даршани (філософські школи) у порівнянні з античними мислителями й мусульманськими суфіями, а також коротко переказано основні релігійно-міфологічні сюжети. Цікаво, що нещодавно знайшли зроблений цим мандрівником переклад “Йога-сутри” Патанджалі. У всіх своїх роботах, які торкалися

Індії, аль-Біруні із захопленням і глибокою повагою ставиться до величної культури Індії. І таке ставлення знаменитий дослідник засвідчує як у час розквіту арабо-мусульманського світу, золотого часу індійської філософії, так і тоді, коли мусульмани боролись із язичництвом вогнем і мечем. Аль-Біруні справедливо можна назвати справжнім ученим, об'єктивним і безстрашним у своїй діяльності.

Через кілька століть тимурид і засновник імперії Моголів Бубур завоює Північно-Західну Індію, а його нащадки бабуріди будуть силою насаджувати іслам (Синха, Банеджи 1954). Цей час дуже вплинув на розвиток Індії та її культури, позначившись дискусіями на філософські та релігійні теми та зміцнивши, посиливши і значно збагативши арабську й індійську культури.

У XVII столітті єзуїтські місіонери, які проповідували в Індії, першими почали серйозно досліджувати санскрит, робити переклади ведичних текстів і писати до них коментарі. Власне, під впливом їхньої християнської критики нібито “язичницького” індуїзму і почали вироблятися упередження щодо індійської культури.

Наступні серйозні дослідження в цій галузі з'явилися лише наприкінці XVIII століття в Індії й були написані англійською мовою, тобто адресувалися європейцям. Фактично вчені-індуси не могли навіть розкритикувати їх. Одну з перших таких робіт написав Генрі Томас Кольбрук. Народженого в Англії, зі здобутою там правничою освітою, його відправили в Індію як талановитого фінансиста-юриста. Невдовзі він зацікавився санскритом і почав досліджувати правничу систему Індії. Через одинадцять років життя на півострові Індостан Кольбрук мав авторитет знавця в цій сфері, і йому було довірено переклад “Збірника індуїстських законів”, з якого він переклав кілька санскритських трактатів. Із роками культурний діяч почав глибше цікавитися витоками цих законів, а саме “Ведами”. Через деякий час він публікує “Санскритську граматику”, “Нарис про Веди” та “Про філософію індусів”. Але оскільки дослідження його були непрофесійними, хоч і доволі сумлінними, глибина індійської філософії не була виражена в них повною мірою. Не маючи європейської філософської освіти, дослідник не міг здійснити фундаментальне порівняння індійської та західної філософії, наскільки б завзято і прихильно до Індії він би за це не брався. Коли з його роботами ознайомилися науковці Європи, Англії зокрема, в них виникло багато претензій та критики, що і стало однією зі спонук до формування колоніального дискурсу щодо мудрості індусів (Бурмистров 2014).

Приблизно тоді ж, коли й Кольбрук, в Індії жив Джонс Вільямс, славнозвісний засновник “Азіатського товариства” й один із творців порівняльного мовознавства. Прибувши в колонію як юрист, уже через два роки він загорівся палкою пристрастю до Індії та почав вивчати санскрит. 1784 року він збирає довкола себе багатьох європейських поціновувачів індійської культури й організовує “Азіатське товариство”, яке існує і по

сьогодні. За своє недовге життя (1746–1794) Дж. Вільямс устигає створити систему транслітерації санскриту, складає словник, перекладає Калідасу і “Закони Ману”, а також описує багато особливостей індійського життя – від рідкісних місцевих хвороб до ігор у шахи. Але не все було ідеальним у його дослідженнях, як і в “Азіатському товаристві”. Аматорське вивчення санскриту й дослідження “Законів Ману” спричинювалися закритістю індійських учених-пандавів, які не хотіли йти на поступки колонізаторам і створювали численні перешкоди, зокрема не даючи можливості розібратись у законах та звичаях їхньої рідної Індії. Через це дослідження Дж. Вільямса носять неповний і доволі суб’єктивний характер. Ще однією проблемою було те, що і за життя Дж. Вільямса, і впродовж 44 років після його смерті в “товаристві” не було жодного індуса, що значною мірою спотворювало правдивість розуміння речей (Master Alfred 1946).

Незважаючи на щирі бажання вищеназваних дослідників індійської культури бути у своїх дослідженнях максимально близькими до істини, все ж їм не вдалося цього досягнути, хоч і Г.Т. Кольбрук, і Дж. Вільямс вважаються піонерами й навіть класиками індуїстики.

Отже, англійська, яка довгий час вважалася класичною, індологія не могла бути фундаметальною і об’єктивною. Багато загальних положень про індійську культуру та філософію з часом виявилися упередженими або ж інформаційно викривленими. На наш погляд, можна назвати три головні причини цих проблем: по-перше, закритість індійських учених-пандавів; по-друге, зверхне, європоцентричне і християноцентричне ставлення до індуїзму як світогляду; по-третє, непрофесіоналізм перших дослідників, хоч інакше й не могло бути, адже дослідження такого роду тільки зароджувалися.

Учена спільнота дізналася про індійську філософію від західних колег. Так англійська індологія викликала інтерес до індійської мудрості у всій Європі: не оминули її ані Гегель, ані Шопенгауер, ані багато інших мислителів – розрослися цілі сади поціновувачів і критиків екзотичної філософії жителів долини Інду.

Окрім того, у ХІХ столітті з’явилася та почала стрімко розвиватися нова лінгвістична дисципліна, а саме порівняльне мовознавство. Один із її засновників – уже згаданий Дж. Вільямс. Вагомий внесок зробив і Франц Бопп, порівнюючи санскрит із латиною, грекою, перською і германськими мовами й переконливо доводячи древню спільність цих мов, приміром, описавши приблизний характер їх спільного, а потім і роздільного впливу. Інший учений – Расмус Раск – створив ґрунт для порівняння германських та слов’янських мов із санскритом.

Таким чином, почалося стрімке зацікавлення у Європі філософією Індії, її стародавньою мовою та культурою, яке до того ж співпало із “Золотим періодом” господарювання Великобританії на півострові Індостан. У цей час ціла плеяда професіоналів та просто захоплених людей

жваво досліджує Індію, активно культивує її стереотипний (із погляду сьогодення) формат.

Який же внесок української індології в цей загальний дослідницький контекст, як складалася її генеза до початку ХХ століття?

Із-поміж вітчизняних дослідників індуїзму ХІХ століття вирізняємо дві групи. Особливий інтерес до цієї проблеми виявляли університетські філософи та лінгвісти. Водночас Індією цікавилися і письменники, в основному такі велети української літератури, як Іван Франко й Леся Українка.

Особливості рецепції індійської філософії в Україні важко означити як один напрямок, оскільки кожен дослідник оригінально підходив до теми. Тому далі висвітлюватимемо українську індуїстику в персоналіях.

Сучасний фахівець з індійської філософії Ю. Завгородній зазначає, що О. Новицький був першим, хто професійно вивчав індійську філософію в Україні. 1844 року дослідник опублікував цикл статей, об'єднаних назвою “Нарис індійської філософії” (Новицький 1844), яким і було закладено початки вітчизняної індуїстики. О. Новицький був першим викладачем філософії в Київському університеті Св. Володимира (сьогодні – Київський національний університет імені Тараса Шевченка), а також першим, хто у Східній Європі, включаючи й Російську імперію, системно виклав ортодоксальні індійські даршани. Його роботи мали професійний характер, що спостерігається, зокрема, у спробах провести паралелі між античною та індійською філософською думкою. Також О. Новицький першим з українських вчених звертається до філософської санскритської термінології, до таких понять, як *manas* – відчуття; *prakṛiti* – природа, матерія; *kaṛana* – причина; *atman* – душа. На жаль, учений не знав санскриту і перебував під сильним впливом ідей Кольбука. Тому хоч його роботи і мали професійний характер, але основою їх були нечіткі здогадки тогочасної англійської індології.

С. Гогоцький (1813–1889) також був професором Київського університету. Упродовж 1857–1873 років він пише – для першої в Україні філософської енциклопедії “Філософський лексикон” – 22 статті, повністю або частково присвячених індійській філософії. І хоч учений, як і його колега О. Новицький, орієнтується на європейські дослідження і переклади, все ж він проводить доволі глибокі дослідження. Це стосується насамперед компаративного аналізу “Органону” Аристотеля й логіки Ньяї. А факт включення його статей про індуїзм до “Філософського лексикону” переконливо свідчить про долучення індійської інтелектуальної спадщини до загальносвітового історико-філософського знання. Але і С. Гогоцький не був санскритологом і здебільшого спирався на роботи “класиків”. У цьому переконує той порядок даршан, які науковець висвітлює, оскільки ця послідовність цілком перейнята із праці Кольбука “Про філософію індуїзму” і підпадає під поділ на гетеродоксальні й ортодоксальні школи, що й визначає пояснення їхнього змісту.

Першим по-справжньому фундаментальним українським індологом був Д. Овсяніко-Куликовський (1853–1920). Студентом Новоросійського університету в Одесі він вичає санскрит у професора Ватрослава Ягича, а впродовж 1877–1882 років під керівництвом професора Абеля Бергена поглиблює своє знання, досліджуючи Веди у Вищій школі Сорбони. 1887 року захищає докторську дисертацію і починає викладати в Одеському, Казанському та Харківському університетах. Він був одним із небагатьох східноєвропейських дослідників, чиї праці знали і на Заході (Koulikovski 1889). Роботи Д. Овсяніко-Куликовського друкувалися французькою. Він відкрито полемізував із відомим німецьким індологом Г. Гроссманом. Працями українського вченого серйозно цікавився професор І. Крісте з Віденського університету. Нйвідомішими його статтями були “Зачатки філософської свідомості у давній Індії” (Куликовський 1884) і “Нариси з історії думки” (Овсяніко-Куликовський 1890, 1890-а). Ю. Завгородній зауважує, що Д. Овсяніко-Куликовський був першим ученим в Україні, хто безпосередньо звертався до санскритських текстів, перекладаючи та коментуючи їх (Завгородній 2013). У своїх дослідженнях основоположник українського професійного індознавства не залежав від Г.Т. Кольбрука та Дж. Вільямса, а працював із санскритськими текстами самостійно. Він був блискуче обізнаним із тогочасними німецькими та французькими дослідженнями індуїзму, тож палітру наукових інтересів мав широку. Зокрема, обстоював право Індії бути названою класичною країною абстрактної філософії. Так, звертаючись до Ріг-веди (була записана близько другого тисячоліття до н.е.), він указував, що вже за часів перших літературних пам’яток можна спостерегти зачатки філософського освоєння світу. Спираючись на кілька гімнів з її десятої мандали, вчений наголошував на перших філософських запитах древніх індусів. В одній із праць він однозначно стверджує: “Перші проблiski філософської думки індусів належать до кінця тієї епохи, яку прийнято називати епохою Вед, тобто близько 1500–1200 до Р.Х.” (Куликовський 1884). Також Д. Овсяніко-Куликовський ставить питання про походження світу і появу ідеї єдинобожжя. Коли порівнювати його з ученими-класиками, то ті взагалі про подібне не думали, а ідея єдинобожжя в них практично не висвітлена, оскільки і Дж. Вільямс, і Г.Т. Кольбрук описували індуїзм як релігію політеїстичну, що потверджує їхнє хибне розуміння індуїстської теології.

Серед українських індологів слід згадати й О. Козлова (1831–1901). За походженням росіянин, він жив понад десять років в Україні, викладав в університеті імені Св. Володимира й активно співпрацював з українськими індологами. І хоч О. Козлов не був санскритологом, його можна віднести до нової хвилі індологів, які орієнтувалися вже на “нові” переклади текстів. Дослідник користувався перекладами Д. Овсяніко-Куликовського і Макса Мюллера. Коло головних інтересів ученого складали дослідження веданти: “Філософські етюди” (Козлов 1876), “Нариси з історії філософії

Поняття філософії й історії філософії. Філософія східна” (Козлов 1887). Саме його аналіз веданти та її основних сутр став новим поглядом в українській індології того часу, адже до нього панівним розумінням веданти були есеї (Colebrooke 1837) Кольбука, які, правда, охоплювали більшу кількість текстів, але не мали професійного філософського аналізу. Фактично саме ведантологічний підхід О. Козлова досі є актуальним для країн колишнього радянського табору.

Напевно найбільший внесок в українську індологію зробив П. Ріттер (1872–1939). Народжений у самому серці України Полтаві, він, так би мовити, і сам став серцем української індології на межі XIX–XX століть. Учень Д. Овсяннико-Куликовського, він удосконалював знання санскриту в Берліні у професора Карла Гельднера. Ю. Завгородній зазначає, що Ріттер – “один із засновників Всеукраїнської асоціації сходознавства (ВУНАС)” (Завгородній 2014). Також він постійний член Німецького сходознавчого товариства. Як індолог П. Ріттер переклав Катха упанішаду, кілька гімнів Ріг-веди, велику кількість уривків оригінальних буддійських текстів, а також написав 41 статтю для “Енциклопедичного словника Гранат” на індійську релігійно-філософську тематику. Його переклади із санскриту українською мовою є найчисленнішими по сьогодні. Учений знав не лише основні філософські даршани і був ознайомлений із класичними текстами санскритом, але і блискуче знався на пізніх та найновіших видах індуїзму. Наприклад, у його статті “Чайтанья” (Ріттер 1930) ідеться про гаудіявайшнавизм та його засновника Чайтанью Махапрабху. На сьогодні це одна з найпотужніших гілок вайшнавизму з розвиненою філософсько-теологічною системою, яка ввібрала в себе відносно новий вияв духовного життя – “бхакті-йогу”. Гаудія існує вже понад 500 років і спричинила дуже багато реформ у середньовічному індуїзмі. Але англійські дослідники цьому майже не приділяли уваги. П. Ріттер працював ретельніше – для нього був очевидним факт нетотожності божеств Трімурті (Ріттер 1930).

Також окремо слід зауважити неакадемічний вклад у скарбничку вітчизняної індології Івана Франка. Перу письменника й ученого належать переклади невеликих текстів та уривків із буддійського канону з “Сутта-ніпати”, що є частиною “Сутта-пітаки”. Він надав їм такі заголовки, як “Мара і Будда” (Франко 1976), “Багач і мудрець” (Франко 1976) та ін. Також перу літератора належить два чудових переклади статей відомого французького буддолога Леона Фера, а саме “Будда і буддизм” (Франко 1976) та “Короткий нарис історії староіндійського (санскритського) письменства” (1910) (Франко 1976). Окрім того, за мотивами індійської філософії І. Франко написав такі вірші, як “Уклін тобі, Буддо” (Франко 1976), “Даремно пісне! Щез твій дар – втішати серця біль!” (Франко 1976) та ін.

Леся Українка як поетеса була зачарована образністю і виразністю індійської філософської думки. І хоч вона не знала санскриту, індуїстські тексти читала у франкомовних та німецькомовних перекладах. Більше

того, переклала та переспівала 12 гімнів Ріг-веди, а також на основі своїх зацікавлень написала невеличку роботу “Стародавня історія східних народів”, у якій захоплено описувала Індію. Отже, їй вдалося представити українській неакадемічній публіці дивовижний індійський дух.

Підсумовуючи сказане, можемо окреслити основні ознаки української індуїстики XIX століття, відмінні від класичної англійської школи. Передовсім зазначимо, що українська гуманітарна наука тоді була під впливом філософських ідей православної (ортодоксальної) християнської теології. Релігієзнавство як наука і порівняльна культурологія тільки почали формуватися, а це означало, що ще не була розроблена наукова методологія об’єктивного дослідження інших культур. Цей фактор грав ключову роль в інтерпретації духовно-інтелектуальної спадщини Індії, оскільки англійські дослідники виростили в англіканській традиції, яка в питаннях догматики повністю підлягала католицькій церкві, бо, як відомо, у Східній і Західній церкві відрізняється опис дії Духу Святого у Трійці, яке в християнстві Риму називається філіюкве. Тому цей факт, як зазначено вище, зумовив значну плутанину в розумінні того, що таке Трімурті, яку намагалися порівнювати з Трійцею. Українські вчені, виховані на східно-християнському культурному ґрунті, намагалися інтерпретувати Трімурті з іншого кута зору, адже їхнє власне вставлення до Трійці було інакшим, аніж на Заході. В історії світової індології цей фактор додає українській індології високого рангу, адже вітчизняні вчені – оригінальні у своїх підходах до постановки і розв’язання проблем індуїстики, а ті чи ті важливі положення їхніх праць достатньо обґрунтовані й переконливі.

По-друге, колоніальний характер досліджень і перекладів дивовижних скарбів індійської духовної філософії викликав багато спрощень і неточностей. Натомість українські вчені були вільні від колоніального упередження, адже самі перебували в окупації Російською імперією – СРСР, а то й стали, як П. Ріттер, жертвами режиму. Відтак і їхні дослідження індуїзму позначені об’єктивністю, науковою виваженістю, що є вагомим внеском у світову індуїстику.

По-третє, українські лінгвісти-санскритологи почали працювати над побудовою терміносистеми для індуїстичних досліджень. На жаль, бурхливий розвиток вітчизняної індуїстики був перерваний із приходом Радянської влади і посиленням репресій на інтелегенцію. Через це на десятиліття призупинилася українська традиція студіювання індуїстики. Сьогодні ж у національній академічній сфері вона успішно відроджується стараннями поодиноких дослідників, лицарів справжнього знання.

Бурмистров, С. Л. (2007). *Брахман и история: Историко-философские концепции современной веданты*. СПб.

Бурмистров, С. Л. (2014). *Востоковедное наследие Генри Томаса Колбрука*. В кн.: *Розенберговский сборник: востоковедные исследования и материалы / ред.-сост. Т.В. Ермакова*. Издательство А. Голода. СПб.



Завгородній, Ю. (2005). *Буддизм у творчості Івана Франка*. Слово і Час. № 11. С. 3–7.

Завгородній, Ю. Ю. (2003). *Давньоіндійські твори в українських перекладах: 1870–1920-ті роки*. Східний світ. № 4. С. 54–62.

Завгородній, Ю. Ю. (2005). *Індійська філософія у творчості С.С. Гогоцького (як приклад професійної відкритості)*. Наукові записки Нац. університету “Києво-Могилянська Академія”. Т. 37. С. 54–61.

Завгородній Ю. Ю. (2013). *Рецепція індійської філософії в Україні: лінія Вед (1840–1930-ті рр.): [монографія]*. НАН України, Ін-т філос. ім. Г. С. Сковороди. Київ.

Козлов, О. О. (1887). *Очерки из истории философии. Понятия философии и истории философии. Философия восточная*. Киев.

Козлов, О. О. (1876) *Философские этюды. Часть 1*. СПб.

Куликовский, Д. (1884). *Зачатки философского сознания в Древней Индии*. Русское богатство. № 1. С. 90–120.

Новицкий, О. М. (1844). *Очерк индийской философии. 17 января 1845 г. [Черный автограф]*. Інститут рукопису Національної бібліотеки України ім. В. Вернадського. Київ. Ф. 201. № 27.

Овсяннико-Куликовский Д. (1890). *Очерки из истории мысли*. Вопросы философии и психологии. Москва. Кн. 2. С. 159–189.

Овсяннико-Куликовский Д. (1890-а). *Очерки из истории мысли (Статья вторая)*. Вопросы философии и психологии. Москва. Кн. 5. С. 103–134.

Ритгер, П. (1930). *Веданта*. В кн.: *Энциклопедический словарь Гранат*. Т. 8.

Ритгер, П. (1930). *Чайтанья*. В кн.: *Энциклопедический словарь Гранат*. Т. 45, Ч. II.

Синха, К. Н., Банеджи, А. И. (1954). *История Индии*. Москва.

Франко, І. Я. (1976). *Передмова*. У кн.: *Франко І. Зібрання творів у п'ятидесяти томах. Т. 2. Поезія*. Київ.

Koulikovski, D. (1889). *Les trois feux sacres du Rig-Veda*. Revue de l'histoire des religions.

Henry Thomas Colebrooke (1837). *Miscellaneous Essays*. W. H. Allen & Company. London.

Master, Alfred (1946). *The Influence of Sir William Jones upon Sanskrit Studies*. Bulletin of the School of Oriental and African Studies, University of London.

**ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ ОБРАЗУ “ЖИТТЯ ТА СМЕРТІ”  
В УКРАЇНСЬКОМУ ТА ЯПОНСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ. ХЛІБ  
У НОВОРІЧНИХ ОБРЯДАХ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУ ПРЕДКІВ**

*Hirosi Kataoka*

(Україна)

*У даній роботі ми розглядаємо зв'язок між образом культу предків та новорічному обрядами в українському та японському фольклорі. Зокрема, аналізуємо поняття життя та смерті в контексті культу хліба.*

*Ключові слова: хліб, культ предків, новорічні обряди, смерть, життя.*

**COMPARATIVE ASPECT OF “LIFE AND DEATH“ IMAGE IN  
UKRAINIAN AND JAPANESE FOLKLORE. BREAD IN NEW YEAR  
CUSTOMS IN THE CONTEXT OF ANCESTOR WORSHIP**

*Hirosi Kataoka*

*In this work we analyse the connection between cult of the ancestors and New Year traditions in Ukrainian and Japanese folklore. In particular, we analyse the concept of “life and death” within the cult of bread.*

*Key words: bread, the cult of ancestors, New Year customs, death, life.*

У культурі усіх народів уявлення про світ фіксуються в певних художніх структурах, за змістом часто консервативних. Трикутник людського буття: народження — одруження — смерть супроводжується у кожного етносу міфологічно спрямованою свідомістю безперервності життя, зв'язку певних “етапних” його ланок. Прихід людини у світ і її відхід з нього осмислений кожним народом, як сакральна дія, котра пов'язує покоління з поколінням, продовжує життя роду, сім'ї, етносу.

Упродовж віків набутий першопредками досвід “виокремив” певні категорії важливих для життя та розвитку речей, опoетизував їх і підпорядкував ритуалу суспільної поведінки. До найважливіших з таких категорій належать життєво необхідні: вода, вогонь, хліб. Вони фігурують як в обрядовості, так і у фольклорній прозі і поезії — міфах, казках, легендах, повір'ях. У просторово віддалених культурах знаходимо дуже багато спільного, як, наприклад, у фольклорній культурі японців та українців.

Відомо, що до найважливіших енергетичних чинників людського буття належить хліб. Хліб — невід'ємний початковий або завершальний компонент ініціаційного ритуалу: родин — весілля — поминок, а також Нового року, Різдва, М'ясниць, Великодня, Юр'ївських та інших календарно-обрядових свят в українців.

Зерно — колоски — вінок — коливо — калита — пироги — млинці — паска тощо в українських стравах, а японському моті — усе це міфологічно конденсоване і поетично забарвлене. І кожний предмет у цьому переліку

має глибоке семантичне навантаження у контексті культу предків, як у японському, так і в українському його варіантах.

Загальновідомим є той факт, що міфологічний предметний “ланцюжок” зерно — колоски — вінок — коливо — калита — пироги — паска — млинці має умовну хронологічну послідовність, адже обрядове використання зерна є найдавнішою формою використання обрядового хліба (Сумцов 1996,175). Спираючись на загальну еволюційну теорію прогресу та на побутові факти з життя народів землеробської культури, можна вважати, що приготування хлібної їжі пройшло кілька історично змінних ступенів розвитку: просте підсмаження зерен, подрібнення їх ручним млином чи ступою і вживання у змоченому вигляді, у вигляді каші і, зрештою, вживання печеного хліба. Цим пояснюється обрядове використання хлібного зерна у найархаїчніших жанрах як то замовляння, посівання на початок нового року, та співіснування різних форм обрядового хліба у пізніших явищах народного побуту.

Але нас передусім цікавить обрядове використання хліба у контексті культу предків. Про останнє ми можемо сформулювати уявлення лише з його рудиментів у фольклорі історичної доби, як у японському, так і в українському варіантах.

Дослідникові доводиться також зважати і на певні модифікації, яких зазнали залишки давніх етнічних вірувань (зокрема культу предків) під впливом основних релігій Японії та України — відповідно, синтоїзму і язичництва та християнства.

Універсальною є віра у те, що першопредки (генеза етносу, племені) та померлі предки (генеза роду) виконують після своєї смерті певну подорож до країни мертвих, де вони і мешкають надалі (Арнольд ван Геннеп. 2002,135). Уявлення про місце знаходження цієї країни у давніх японців — Токоё (за морем), в українців — Ирїй) варіюються. Проте універсальною є віра у те, що окремі типи покійників (заложені) не можуть приєднатися до світу мертвих, а відтак приречені перебувати поруч із живими. Решта ж покійників, ті, які мешкають у країні мертвих, періодично відвідують світ живих, і саме ці вірування нас наразі цікавлять.

Ці “відвідини” припадають на періоди активізації Священного Часу, тобто первісного міфічного часу, Першочасу, яким він був у “золоту добу” деміургів-першопредків, *ab origine, in illo tempore*. Цей міфічний Священий Час у віруваннях давнини має здатність відтворюватись під час свят (більшість з яких повторюється із певною періодичністю) та екзистенційних змін у житті окремої людини (ініціації). Це — періоди виходу із профаного у сакральне, і саме у такий час предки приходять відвідати живих. Це можуть бути як померлі з конкретного роду, так і архетипні Предки. За міфологічними віруваннями, їх необхідно вшанувати, пригостити та урочисто проводити. Обрядовий хліб у вшануванні та ритуальній святковій трапезі відіграє центральну роль як у японців, так і в українців.

Найважливішим з періодів повторення космогонії є кінець одного року і початок іншого.

День зимового сонцестояння з давніх часів був особливим днем. На Різдво богів і духів предків зустрічали особливим хлібом і зв'язаними у пучок злаками. Звичай зв'язувати у пучок злаки, зібрані у даному році, і зберігати їх як дух злаків, аби наступного року був гарний врожай, можна побачити у багатьох народів. Про це докладно описано у праці Фрезера. Він називає в'язанку злаків — “матір злаків”. За Фре(й)зером, “матір'ю злаків” часто стає останній жмуток рису чи вівса, який зрізають у жнива. Він наводить багато прикладів і доводить, що у різних регіонах, у різних етнічних культурах існує поняття про те, що зрізання останнього пучка вівса є вбивством Духа злаків (Frazer J. 1994, 435–454).

Фрезер не наводить приклад Японії, але й у Японії останній пучок зрізаного рису — це “душа рису”, тобто, місце, де живе дух злаків. Через це з останнім пучком рису поводяться дуже шанобливо. Цей сніп зберігають на домашньому вівтарі і на наступний рік домішують до неочищеного рису, що його сіють навесні, прохаючи багатий врожай. Тобто, у рисі, що сіяли наступного року, бачили відродження. Як в українців Дідух-Рай про що говориться далі.

У середній частині Японії — Сіншю є такий звичай: з поля забирають опудало, обережно заносять у хату, ставлять у тихому місці у хаті чи у внутрішньому дворі і як жертву підносять просмажений рис. Тобто, опудало є богом поля. На жнива з нового рису роблять моті і підносять його богам землеробства. Моті є однією зі страв, яку підносять як ритуальну їжу Духу предків, що повернувся у цей світ. Рис для моті зазвичай товчуть 28 грудня. У кожній хаті робили таке спеціальне місце, де бог Нового року міг би тимчасово зупинитися. Ранком Нового року (перед світанком) моті беруть із собою, коли йдуть до криниці набирати “вака-мідзу” (вака-мідзу — вода, що її набирають на Новий рік і вірять, що вона має магичні властивості очищати людину). Коли набирають вака-мідзу, духові води приносять у жертву моті.

Кагамі-моті є круглим за формою, то забувають, що кагамі-моті складається з декількох пластів зі зрізаною верхівкою на вершині піраміди. Те, що не має верхівки, робить кагамі-моті подібним до травневих макімоті і до конусоподібних тімакі. На думку японського фольклориста Янагіта Кунію всі вони зроблені виходячи з однакової задумки: вони спеціально зроблені подібними до найголовнішого органу у людському тілі — серця. І саме “серце” їдять японці у дні великих свят.

Вірили, що на Новий рік приходять бог Тосі-гамі (бог Нового року, плину часу). Тосі-гамі — це бог, який є також і Духом предків. Час коли повертаються духи предків — Новий рік і свято Бон (Бон проводиться 13–16 липня за місячним календарем.).

В українців обряд зустрічі Нового року відбувається наступним чином. Цілу ніч перед Різдвом господаря пече особливий хліб. Цей хліб

називають чи Книш, чи Книшик, чи Паляниця, а хліб у формі замка називають калачем. Книші робилися так: вироблявся хліб звичайний, а зверху накладали маленьке хлібенятко, що називали його “душею” — це саме для духів чи, як казали, для душі. Також готується кутя. Кутя має значення божественної їжі (Климник С. 1994, 22). Кутя (пшениця обтовчена), намочена іще напередодні в новій макітрі, засипалася в горщик, з(н)алита “хідньою” водою (вода на кутю приносилась до світанку, вночі) і мусила зваритися так, щоб із сходом сонця виїняти з печі готову. Дрова у піч накладалися з особливими “церемоніями” господарем і господинею разом, бо саме перше це готувалася “Божа їжа” та їжа для духів, святих і добрих душ покійників”.

Це значить, що у цей особливий день і боги, і люди ділять спільну їжу між собою і їдять її разом, тобто, це спільна трапеза богів і людей. У такому випадку важливо те, що їдять спільну однакову їжу, як українці, так і японці.

Українці вірили, що на Святу Вечерю приходять усі добрі духи (душі) разом з богом урожаю та скотім богом вечеряти. Тому, коли сідають за Святу Вечерю, то застеляють лави, а перед тим як мають сісти — продмухують місця, щоб не “присісти” духа (душі). Зайву миску та ложку ставили для добрих духів та для відсутніх членів родини.

За вечерею проходить лагідна розмова на господарчі теми з минулого року. Господар наливає чарку горілки, підіймає і, звернувшись до всіх за столом, промовляє: “Дай, Боже, у цьому році нам усім щастя, здоров’я, — а звернувшись до снопа на покуті, — а померлим — царство небесне!”.

Після Вечері зі столу не приймали куті та ще деяких страв, не мили ложок — також залишали на столі. Вірили, що вночі прийдуть духи-душі й сядуть за Святу Вечерю удруге. Для них на вікні чи покуті ставили й склянку води.

Таким чином і в Україні є звичай зустрічати духів предків у день зимового сонцестояння, що святкувався з язичницьких часів і зараз існує під виглядом Різдва. Пойічені майже у всіх індоєвропейських народів, ці міфічно-обрядові сценарії Нового року – з усіма процесіями людей у масках (які уособлюють душі предків, божества і т. п. (Сліаде 2000, 68) жертвними тваринами і т.д. — сформувалися, безперечно, в основних своїх рисах вже у період індоєвропейської спільності. Проте ці сценарії не можна вважати винятково індоєвропейською моделлю, за багато століть до виникнення індоєвропейців у Малій Азії міфічно-обрядова модель Нового року як повторення космогонії була відома у шумеро-акаців. Можливо, ці дві етнічні групи (народи Близького Сходу та індоєвропейці) успадкували їх від своїх доісторичних традицій. Ця гіпотеза видається правдоподібною завдяки тому, що аналогічна система була віднайдена у культурі іншого порядку – японській (Slawik A. 1936, 675). У японців, як і в індоєвропейських народів, остання мить року відзначається появою хтонічних богів та богинь, мертві відвідують живих і проводяться ініціації.

В Японії ці моделі є дуже давніми, а вплив семітського чи індоевропейського Сходу, мабуть, виключається, принаймні, на сучасному рівні наших знань. Головний висновок, який можна зробити з такого порівняльного огляду — це те, що, як на заході, так і на сході Євразії культова архетипна модель “відвідувача” (душі предків, боги і т. п.) розвинулась у доісторичну епоху. А це ще один доказ архаїчного характеру новорічних обрядів.

Сумцов, Н.Ф. (1996). *Символика славянських обрядов*. Восточная литература. Москва.

Арнольд, ван Геннеп. (2002). *Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов*. Восточная литература. Москва.

Frazer, J. *The golden bough* (ed. by R. Fraser,) (1994). Oxford Univ. Press London New York.

Климник, С. (1994). *Український рік у народних звичаях в історичному освітленні* Кн. 1, т. 1. Обереги. Київ.

Элиаде, М. (2000). *Миф о вечном возвращении*. Ладомир. Москва.

Slawik, A. (1936). *Kultische Geheimbünde der Japaner und Germanen* vol. 4. Saltsburg Leipzig.

## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЧОРНОБИЛЯ В АМЕРИКАНСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО

*Тетяна Остапчук*  
(Україна)

У цій розвідці увагу зосереджено на шляхах репрезентації Чорнобильської трагедії та Зони Відчуження в американському ігровому кіно, починаючи з другого сезону “Цілком таємно” (1994 р.) до “Сутінкових мисливців” (2016 р.). Проведено паралелі та встановлено розбіжності у перспективі бачення чорнобильської катастрофи в українському та американському аудіо-візуальному просторі, досліджено традиції нуклеарного мислення в американській культурі до-чорнобильського часу. Праця засновується на ідеях кіномагології та стратегіях кодування-декодування (Стюарт Голл).

Ключові слова: стереотип, репрезентація, кодування, декодування повідомлення, Чорнобиль.

## REPRESENTATION OF ČORNOBYL' IN AMERICAN LIVE-ACTION MOVIES

*Tetjana Ostarčuk*

The work looks at the representations of Čornobyl' tragedy and the Zone of Exclusion in American live-action movies starting from the second season of

*X-Files (1996) till Shadowhunters (2016). It highlights the coincidences and differences between two points of view onto the catastrophe in Ukrainian and American audio-visual art. The pre- Čornobyl' traditions of nuclear thinking are stressed in American culture. The presentation stands on the ideas of cinematic imagology and strategies of encoding and decoding by Stuart Hall.*

*Key words: stereotype, representation, encoding, decoding of a message, Čornobyl'.*

Аби розпочати розмову про специфіку репрезентації Чорнобиля в американському ігровому кіно, варто згадати про ті традиції, які вже склалися в американській культурі до середини 80-х років минулого століття. Очевидно, що атомне бомбардування японських міст, ера Холодної війни та і власний досвід аварії на ядерній електростанції Три-Майл-Айленд, яка сталася 28 березня 1979 року, підготували ґрунт для розробки нуклеарної тематики та шляхів зображення різноманітних наслідків ядерних катастроф в американській літературі та мистецтві. Культура відреагувала на дані події як у ‘високий’ площині, так і у варіанті масової культури, яка почала продукувати образи різноманітних монстрів (численні приклади знаходимо навіть у дитячих мультиплікаційних серіалах), а також переводити ситуацію в сатиричний та комічний виміри (прикладом можуть слугувати рекламні кампанії та обгортки цукерок Toxic Waste, або жувальних гумок Atomic Fire Blast). Відомим, наприклад, є кінофільм “Китайський синдром” (The China Syndrome, 1979), який був випущений у прокат за два тижні до аварії 1979 року, в якому, фактично, йшлося про можливість такої аварії через недостатню увагу до мір безпеки. Одну з головних ролей у фільмі виконала Джейн Фонда, яка активно долучилася до лобювання анти-ядерних проєктів. Іще на початку 1975 року в Америці було створено незалежну агенцію з питань ядерної безпеки Nuclear Regulatory Commission (NRC), робота якої значно активізувалася після подій на Три-Майл-Айленд. Таким чином, на момент вибуху четвертого реактора на українській атомній станції поблизу Чорнобиля американська культура вже мала відпрацьовані матриці репрезентації подібного досвіду, а держава сформувала певний цивілізований підхід щодо питань ядерної безпеки. Таким чином впевненість в американських законах, довіра до уряду та відчуття власної захищеності дозволяють західним митцям вільно грати з темою атому, нерідко виводячи цю тематику з площини реальності/ катастрофізму/ трагедійності у фентезійні/ комічні/ пародійні/ сатиричні/ виміри. Географічна віддаленість Чорнобиля та політичний контекст навколо трагедії, а особливо стратегія радянського уряду по замовчуванню як самої аварії, так і її наслідків, призвели до того, що в західній масовій свідомості почали превалювати апокаліптичні візії чорнобильської катастрофи та Зони навколо станції, а дефіцит інформації природньо спровокував появу негативних стереотипів. Крім того, Чорнобиль став історичним рубежем,

який ознаменував невідворотний розпад радянської імперії, хоча для масового глядача він так і продовжує асоціюватися з риторикою Радянського Союзу, а, отже, так і не усвідомлюється як реальна географічна частина України, що у візуальному плані призводить до використання негативних образів часів Холодної війни. До того ж, оскільки Чорнобильська Зона виявилася такою собі білою плямою *in the middle of nowhere*, вона набула здатності вільно заповнюватися будь-якими образами та функціонувати в різноманітних контекстах. Один з прикладів такого довільного використання локусу Чорнобиля можна спостерігати в популярній онлайн серії ігор S.T.A.L.K.E.R та у їх подальших новелізаціях, яких на сьогодні нараховується близько 90 романів<sup>4</sup>.

Отож, якщо йдеться про Чорнобиль в кіно, маємо на увазі цілу низку різноманітних можливостей: це і презентація теми техногенної катастрофи, і висвітлення людських драм під час і після вибуху, і дослідження форм життя у Мертвій Зоні, і використання локусу Прип'яті як фону для розгортання якихось інших історій тощо. Відтак, метою розвідки є зібрати та узагальнити випадки використання теми/ образу/ локусу Чорнобиля в американському масовому кіно, оскільки кіноіндустрія сьогодні пропонує один із найпотужніших шляхів формування образу Іншого у масовій свідомості. Таким чином, предмет і об'єкт нашої уваги знаходяться у межах імагології кіно, "важливій галузі досліджень, оскільки вона пропонує безпосередній доступ до індивідуалізованих 'образів' Іншого і до процесу продукування цих стандартизованих 'картинок'" (Beller M. and Leerssen J. (ed.) 2007, 295). Якщо звернутися до процесу створення та функціонування повідомлення у масовій культурі, як розглядав їх Стюарт Голл у своєму відомому есе "Кодування, декодування" (Hall S., 1999), де він запропонував чотири етапи комунікації – виробництво, обіг, використання (дистрибуція або споживання) та відтворення, – то вже на першому етапі виробництва повідомлення конструюється з урахуванням "історично обумовлених технічних навичок, професійних ідеологій, інституційних знань, дефініцій та припущень, припущень щодо аудиторії" (Hall S., 1999, 509). Відтак, аналізуючи стратегії кодування повідомлень щодо Чорнобиля, ми побачимо, в які саме культурно-історичні рамки вкладається репрезентація цього концепту.

Розпочнемо з кінострічки "Розпад" (Collapse, 1990), яка була відзнята радянським українським режисером Михайлом Беліковим на кіностудії імені Довженко за підтримки Госкіно (Москва, Росія) та Peter O. Almond Productions і Pacific Film Fund (США). Дистриб'ютором фільму стала французька кінокомпанія MK2 Diffusion, що дає право сприймати дану стрічку як один із перших міжнародних проектів, метою якого була репрезентація досвіду чорнобильської аварії широкому глядацькому загалу. "Розпад" був показаний на кінофестивалі у Торонто 1990 року та на

<sup>4</sup> [http://litstalker.com/index.php?option=com\\_books&view=books&Itemid=55](http://litstalker.com/index.php?option=com_books&view=books&Itemid=55)



Венеціанському фестивалі, де він був номінований на премію Золотої Лева, а режисер отримав у нагороду Золоту медаль італійського Сенату. Прем'єра у Нью-Йорку відбулася у квітні 1992 року, однак у широкий прокат картина так і не потрапила з різноманітних причин. За жанром це драма, в якій показано хаос перших днів після аварії та зроблено спробу занотувати перші ознаки розпаду тоталітарної системи та розпаду особистості в цій системі. Герої опиняються в безвихідному становищі, коли держава, яка покликана захищати їх життя та інтереси, стає їхнім ворогом. Отже, провідною тональністю у цьому фільмі стає трагедійність, а головною стильовою ознакою – художній документалізм. Ідеї С. Голла можуть допомогти нам зрозуміти, чому дана стрічка так і не отримала визнання від широкого глядацького загалу. Одна з основних ідей дослідника стосувалася несиметричності кодів кодування і декодування (Hall 1999, 510) з боку глядача-інтерпретатора, який, власне, і створює значення. Вірогідно, що “Розпад”, який було відзнято в останні роки існування імперії, суміщав в собі протиріччя доби: з одного боку, намагався позбутися домінування радянської ідеології, а, з іншого, творцям так і не вдалося чітко артикулювати позицію щодо винуватців та причин трагедії. А світова спільнота відповідно декодувала таке ‘розмите’ повідомлення в межах зовсім інших ідеологій та за умов значного дефіциту інформації про Чорнобиль. Зазначимо, що український кінематограф до сьогодні майже нічим не заповнив цю прогалину, адже жоден з відзнятих фільмів не отримав широкого розголосу у масового глядача, а, отже, ніша, що існує в змістовому та візуальному планах, активно заповнюється тими смислами і образами, що їх пропонує світовій аудиторії американська кіноіндустрія.

1994 року на екрани вийшов другий сезон серіалу “Цілком таємно” (X-Files), де епізод з назвою “Господар” (The Host) у своєрідній манері візуалізує страх західного суспільства перед чорнобильською загрозою. Агенти Фокс Малдер та Дана Скаллі розслідують вбивство, причиною якого став укус Флукмена, мутанта, що нагадує напівлюдину-напівчерва, і який заражує людей личинками паразитів. У ході розслідування з'ясується, що Флукмена було завезено до Нью-Джерсі на російському кораблі, який перевозив ядерні відходи з Чорнобиля. Таким чином, бачимо, що образ Флукмена народжується аж через 8 років після реальної аварії, і несе в собі певний узагальнений та гіперболізований образ загрози мутацій, який, однак, на той час реально вже не може нікого налякати. У глядачів не виникає жодних сумнівів, що звичайні американські агенти зможуть знешкодити мутанта і в черговий раз врятувати світ. Зовнішність Флукмена викликає радше відразу, ніж страх чи співпереживання. Відтак, реальні наслідки Чорнобильської аварії замінюються в процесі омасовлення вигаданими та такими, що породжують формування негативного образу-симулякру, який до того ж піддається тиражуванню та серійності: 1997 року ця історія була використана письменником Лесем

Мартіном (Les Martin) як сюжет для роману “Господар”, який вийшов у серії новелізацій за мотивами серіалу “Цілком таємно”. 2013 року світ побачили два комікси “Господарі”, в яких читачі знову зустрічаються з Флукменом та його нащадком, а також дізнаються історію радянського ліквідатора Григорія, який після вибуху на ядерному реакторі мутував у Флукмена. Очевидно, що успіх даної історії пояснюється кількома причинами: одна з них – загальний високий рейтинг “Цілком таємно” у Сполучених Штатах та в Європі, інша – маніпулювання з реальним страхом західного суспільства після Чорнобильської катастрофи, на якому засновується сюжет, а також щільна прив’язка даного сюжету до конкретного культурно-історичного тла. Серед важливих підтекстів, які відчитуємо в цьому фільмі, це, по-перше, прив’язка подій у Чорнобилі до російсько-радянського контексту аварії, по-друге, зміщення акцентів у зображенні жертв вибуху: зі звичних на пост-радянських теренах ліквідаторів-героїв вони перетворюються у монстрів-хижаків, які загрожують цивілізованому світові зараженням та смертю. Ліквідатор представлений, перш за все, як представник колишньої імперії зла, як Чужий, що несе загрозу. Дійсно, Флукмен має більше спільного з класичним образом Чужого з однойменної серії фільмів (“Чужий”/“Alien”, 1979, 1986, 1992, 1997), перші два епізоди якого, як не дивно, з’явилися саме в роки двох найбільших ядерних катастроф – на Трі-Майлд-Айленд та у Чорнобилі, – ніж з реальними ліквідаторами. Візуальна репрезентація Флукмена на екрані покликана провокувати відразу не лише до нього, а й до тієї системи, яка його породила, отже, у такий спосіб Чорнобиль вписується у широке історичне радянсько-американське протистояння, а Флукмен стає символом максимальної ворожості, чужості, небезпечності не лише Чорнобильської аварії, а й загалом комуністичної ідеології, активно набуваючи цілої низки конотативних значень, про які С. Голл писав: “Рівень конотації візуального знаку <...> це місце, в якому вже закодовані знаки пересікаються з глибинними семантичними кодами культури, набувають додаткового, більш активного ідеологічного розмаху” (Hall S., 1999, 512).

2011 року на екрани виходить кінострічка “Трансформери 3: Темна сторона Місяця” (Transformers: Dark of the Moon, 2011), один із перших гучних блокбастерів, де фігурує Чорнобиль. І хоча історія Майкла Бея, головного режисера серії фільмів, представляє окремий всесвіт трансформерів, варто поглянути на передісторію медіафраншизи про розумних роботів. Початком став 1984 рік, коли фірмами Takara та Hasbro була розроблена лінія іграшок, для котрих придумали і характери, і сюжетні лінії, які надалі зазнавали змін і розвитку у нових продуктах: комікси, мультсеріали, художні фільми та відеоігри. Так, перша згадка про Чорнобильську аварію присутня в епізоді Blood on the Tracks серії коміксів компанії Marvel UK 1986 року, в якому розповідається про першу земну атомну станцію Альфа, за яку ведуть боротьбу автоботи та десептикони.

Навколо станції збираються протестувальники, і серед плакатів, які вони тримають у руках, присутній також один з написом про те, що уроки Чорнобиля залишилися незасвоєними. Взагалі тема використання ядерного палива час від часу виринала в коміксах, де було запропоновано альтернативну історію розвитку подій. Наприклад, в епізоді 2011 року *Rising Storm Issue 2* один із десептиконів, Шоквейв у результаті аварії корабля вривається в Землю в районі Тунгуски 1908 року, де залишається через ушкодження до 1919 року, поки його не знаходять радянські військові, які надалі утримують Шоквейва у сибірському гулагові, не розуміючи, як використати його енергію. І лише викравши дані схожих досліджень в американців, які також знайшли та вивчали головного десептикона Мегатрона, радянські інженери змогли винайти шлях до використання ядерної енергії. Повертаючись до сюжету фільму, зазначимо, що тут ми також зустрічаємося з Шоквейвом, який переховується на Чорнобильській станції разом зі своїм помічником Дріллером. У цей час автоботи допомагають американцям підтримувати мир і спокій на планеті, що у візуальному рядові виглядає наступним чином: спочатку автоботи перебувають з місією в якомусь терористичному таборі на Сході, а вже у наступній сцені глядачі бачать КПП з написом Чорнобиль. Сталево-сірі кадри чорнобильських ландшафтів перемежуються розмовою головного юриста Міністерства енергетики України Юрія Восходчука з представником американських спецслужб, в якій він повідомляє, що на одному із заморожених об'єктів була зроблена знахідка, що має інопланетне походження. Також Восходчук стверджує, що офіційне керівництво країни буде заперечувати сам факт цієї розмови. Отже, вже з перших кадрів Україна асоціативно розташовується в одній шерезі з місцями найвищої небезпеки для цілого людства, офіційні особи якої до того ж є подвійними зрадниками, бо діють поза спиною власного керівництва і, як з'ясується пізніше, стали спільниками десептиконів. Приїзд спецзагону американських солдатів разом з автоботами до Чорнобиля продовжує нагнітати атмосферу чужості, ворожості та дивної абсурдності. У першій же розмові повідомляється про те, що аварія сталася 1986 року, а люди не зможуть жити на цій території ще 20 000 років. У відповідь Восходчук зауважує, що Україна була дуже плодovitим краєм, а Чорнобиль став справжньою трагедією, після чого у глядачів складається враження, що вся Україна виглядає після аварії саме так, як ми бачимо це в кадрі, тобто Чорнобиль тут використовується, як метонім, що заступає собою ціле, тобто Україну, та презентує лише одну суттєву рису, яка переноситься на це ціле. Наступним абсолютно безпідставним згущенням жорстокості радянського режиму стає фраза про те, що вхід до Чорнобиля проходив через школу. Восходчук не користується захисним костюмом, бо, за його словами, його смерть – це лише питання часу, що підкреслює приреченість всіх тих, хто потрапляє до Чорнобиля (України?), у той час як всім іншим демонстративно рекомендовано стежити за рівнем радіації

та за часом, оскільки вони можуть перебувати тут не більше 16 хвилин. Тим безглуздою виглядає сутичка між автоботами та Шоквейвом і Дріллером на території станції, де все летить шкереберть та руйнується. Десептикони встигають зникнути, а до рук автоботів потрапляє деталь двигуна загубленого корабля автоботів “Ковчег” (Ark). В останній сцені Восходчук намагається втекти в своєму білому лімузині, але на нього нападає Дріллер і вбиває зі словами: “Радий був з вами попрацювати”. Отже, сцена в Чорнобилі займає в цілому фільмі не більше 5 хвилин, але вони виявляються дуже щільно напаквані стереотипами та створюють чорно-білу апокаліптичну сцену чорнобильського локусу як осердя зла, зради, небезпеки.

Варто також звернутися до ширшого контексту формування стереотипу України та українців в американському кіно<sup>5</sup>, який розпочинається лише в середині 90-х років після отримання країною незалежності. Перші згадки про Україну з’являються у таких художніх фільмах, як “Ройс” (Royce, 1994) та “Перший удар Джекі Чена” (Jackie Chan’s First Strike, 1996), а одним з перших візуалізованих образів стає українець в нью-йоркському метро у серіалі “Сейнфілд” (Seinfeld, Season 6, Episode 12, 1995). В усіх цих спробах вловити новий геополітичний розклад в Європі режисери та сценаристи не змогли подолати проблему обмежень у презентації нової культури, на що Вілфрід Ніппел пояснює так: “Вибір того, що варто показувати, диктується власними ідеями щодо нормальності. Все, що нетипове для спостерігача, сприймається як типове для суспільства, про яке йдеться, а найголовніше, що будь-який опис базується лише на одній або двох характерних рисах” (Beller M. and Leerssen J. (ed.) 2007, 36). У всіх трьох фільмах Україна була представлена, перш за все, як войовнича, пов’язана з радіоактивною зброєю країна, де не дотримуються законів, поведяться брутально та виглядають дуже загрозово. До того ж Україна виявилася невід’ємною від радянського минулого та нерідко нічим не відрізнялася від свого північного сусіда. Цікаво, що автор нещодавнього бестселера про Чорнобиль Орест Стельмах в одному з інтерв’ю зазначив: “Від початку я шукав місце, що було б протилежним Нью-Йорку. Я хотів віднайти дуже темне місце”<sup>6</sup>, і Чорнобиль виявився саме таким місцем, абсолютним антиподом розвиненого та цивілізованого Американського Яблука. До речі, на офіційному сайті письменника повідомляється, що він продав права на екранізацію роману “Хлопець з реактору 4”<sup>7</sup>, отже, незабаром з’явиться новий фільм про Чорнобиль, відзнятий американськими митцями. Таким чином, образ продажного юриста Юрія Восходчука ідеально вписується в уже сформовану матрицю та візію українців в американському масовому кіно. Як зазначає Г. Почепцов:

<sup>5</sup> Див. докладніше Остапчук Т. (2011). *Гетерообраз України/українець в сучасному західному масовому кіно*. Діалог мов – діалог культур. Україна і світ. Матеріали І Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції з українстики. Мюнхен, 27–29 жовтня 2010 року, KUBON & SAGNER, Мюнхен. С.222–232.

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=zxXht7nF0Mg>

<sup>7</sup> <http://www.oreststelmach.com/news.php>

“Завжди буде легше, не витрачаючи додаткових зусиль, користуватися тими значеннями, які пропонуються. Вірогідно, в цьому полягає серйозна привабливість масової культури, яка не вимагає від читача/ глядача додаткових роздумів. Вона навіть не вимагає від нього особливої пам’яті, оскільки будується на нескінченних повторах” (Почепцов, 2015).

Кінофільм, що не епізодично, а від початку і до кінця розгортається в чорнобильському хронотопі, з’явився в Сполучених Штатах лише 2012 року. Це повнометражна ігрова стрічка режисера Бредлі Паркера “Чорнобильські щоденники”/ “Заборонена Зона” (Chornobyl’ Diaries, 2012). Сюжет достатньо простий: кілька американських туристів подорожують Європою, приїжджають в Київ, де один з них вирішує запросити друзів провести один день у місті Прип’ять, для чого вони винаймають гіда, але виявляється що в Зоні продовжують жити монстри, які по черзі жорстоко вбивають майже всіх героїв. Коли живими залишаються двоє закоханих, і їх знаходять українські військові, то вони розстрілюють хлопця, а дівчину кидають в ізолятор, наповнений так званими ‘пацієнтами’, монстрами-мутантами, на яких перетворилися колишні працівники станції та жителі Зони, що не були з неї вчасно евакуйовані. Тож, якщо поглянути на змістове повідомлення, то виникає кілька варіантів його інтерпретації. По-перше, на початку Україна показана як одна з європейських країн, і це добре, однак, одночасно з цим герої весь час говорять про те, що кінцевим і найбажанішим пунктом їх подорожі є Москва, і саме там один з героїв мріє обручитися зі своєю коханою дівчиною. Вже коли всі шестеро американців перебувають в мікроавтобусі у Прип’яті вночі, і на них починають кидатися страхітливі створіння, то фрази про те, що в цей час вони могли би бути в Москві, звучать найбільшим звинуваченням ініціаторові подорожі. По-друге, Чорнобиль у фільмі представлений як місце ‘чорного’ туризму, куди герої потрапляють незаконним шляхом, і також територією, де закони взагалі не діють, а охоронці-військові перетворюються на вбивць та злодіїв. Якщо говорити про візуальну складову, то глядач зустрічається з візуальною стереотипізацією як простору навколо Чорнобиля, який стандартно представлений парою кількопаверхівок, оглядовим колесом, залишками автомобілів та станцією на обрії, так і героїв, наприклад, образ Юрія, українського гіда до Чорнобиля, різоче відрізняється від інших героїв не лише кремезною статурою, одягом – традиційною спортивкою з білими смужками, а й навмисне спотвореною англійською мовою. Узагальнюючи можемо зазначити, що у цьому кінопродуктові всі негативні характеристики Чорнобиля як ‘темної плями’ на мапі світу досягають свого апогею, при цьому вони мають дуже мало спільного з реальними проблемами пост-чорнобильської доби, а використовуються виключно для посилення жанрових характеристик фільму, таких як фільм-жахів та трилер. По суті, це є довільне використання локусу катастрофи з метою створення оновленого, згідно вимог часу, нарративу про ворожого Чужого, зразком

для якого послужили численні кінофільми про чужинців, інопланетян, монстрів тощо. Невиразність останніх в “Чорнобильських щоденниках”, до речі, стала однією з причин досить негативної критики стрічки з боку вибагливої щодо екранних спецефектів публіки. Цікаво, що місцем зйомок фільму стала колишня радянська авіабаза у селищі Кісқунлачаза в Угорщині, яка поступово перетворюється на кінодвійника Зони, адже саме там знімали і наступний блокбастер, про який піде мова.

У п'ятому фільмі з серії “Міцний горішок” під назвою “Хороший день, щоб померти” (A Good Day to Die Hard, 2013) глядачі зустрічаються з батьком та сином Макклейнами, які рятують світ від небезпечного злочинця, що торгує ядерною зброєю, а за сумісництвом є кандидатом в міністри оборони Росії. Коли в Москві Макклейнів атакує російський спецназ, вони ховаються в готелі “Україна”, а пізніше вирушають навздогін злочинцям до Чорнобиля, викравши автомобіль чеченців, вщент набитий зброєю. На території станції відбувається вирішальний бій американських поліцейських та російських ‘злочинців’, в результаті якого ні від росіян, ні від станції на Чорнобилі не залишається живого місця. Отже, у даному фільмі оживлено матриці голлівудського кіно часів Холодної війни, де між цивілізованим Заходом і загрозливим Сходом проведено чітку розмежувальну лінію. Поява у цьому контексті Чорнобиля лише покликана посилити розрив, інтенсивніше підкреслити загрозу неконтрольованого та дикого Сходу, де зовсім неважливою є приналежність до росіян, українців чи чеченців, адже всі вони виявляються агресивними Чужими. Звідси і неухважність творців фільму до реальних просторових і часових відстаней, скажімо, між Москвою та Чорнобилем, та ігнорування елементарних речей, як-от наслідки стрілянини на замороженому атомному об’єкті та інше. У контексті кінонарративу важливим є виключно життя кожного окремого американця та сімейні цінності, які допомагають батькові та синові вистояти і перемогти. Тож, тут Чорнобиль взагалі отримує лише одну атрибутивну ознаку – місце, де неконтрольовано зберігається атом, що потенційно загрожує цілому людству: ні про аварію 1986 року, ні про інші її наслідки взагалі не йдеться. Україна візуально зменшується до розмірів готелю на території Москви, а Чорнобиль виявляється розташованим щонайдалі десь у приміській зоні російської столиці.

Останнім на сьогодні творінням популярної культури, в якому фігурує Чорнобиль, є телесеріал американського телеканалу Freeform “Сутінкові мисливці” (Shadowhunters, 2016), перший сезон якого демонструвався у січні – квітні цього року. За жанром це міське фентезі, за основу якого було взято серію книг-бестселерів Касандри Клер “Знаряддя смерті” (The Mortal Instruments, 2007–2014). Із першої ж серії ми опиняємося в колі гламурних напів-ангелів, напів-людей, які ведуть боротьбу з демонами, що, звичайно ж, прагнуть отримати контроль над людством. Замальовки американських вулиць, клубів та закинутих замків, час від часу

перериваються заставкою, на якій зображено атомну станцію з написом Чорнобиль, адже саме там влаштував своє лігво один з найнебезпечніших сугінкових мисливців Валентин Моргенштерн. У п'ятому епізоді він навіть намагається завербувати місцевих чоловіків та перетворити їх на зомбі, при цьому актор у кадрі розмовляє дуже ламаною російською мовою, а всі чоловіки залякані та одягнені в якісь сірі халамиди, візуально вони нагадують середньовічних жебраків. Пізніше Валентин перебирається на один з островів неподалік центру Нью-Йорка, аби триматися ближче до всього, що відбувається. Таким чином, у даному серіалі бачимо, що кліше щодо Чорнобиля продовжують активно функціонувати в американській масовій культурі. Навіть, якщо йдеться про світ демонів та фейрі, центральною точкою на мапі світу продовжує залишатися Нью-Йорк, осердя, де вирішується доля цілого людства, а Чорнобиль – це найвіддаленіша в усіх сенсах місцина на мапі світу, така собі схованка для негідників, де їх ніхто не може відшукати, бо це місце практично знаходиться в потойбічному світі, що для західного масового глядача виглядає достатньо вірогідним і підтверджується тим, що на форумах глядачі активно обговорювали той факт, чому ж це Валентин раптом почав розмовляти якоюсь незрозумілою мовою і що ж таке Чорнобиль.

Якщо за теорією С. Голла існує три типи прочитання медіаповідомлень – домінуюче, опозиційне та узгоджене (Hall 1999, 515), то у випадку створення образу Чорнобиля в американському масовому кіно, певно, маємо справу з програмуванням першого, коли орієнтація на масового необізнаного глядача передбачає створення далеких від реальності, спрощених та гіперболізованих візій аварії, її наслідків, учасників та простору, які вкладаються у вже напрацьовані образи Іншого/ Чужого і, відповідно, інтерпретуються аудиторією без особливих зусиль в унісон із задумом творців кінофільмів. Побіжно зазначимо, що у неігровому американському кіно ситуація дещо інша, оскільки тут робляться спроби критичної оцінки того, що відбулося (наприклад: *Cornobyl': The Final Warning*, 1991; *Cornobyl' Heart*, 2003; *White Horse*, 2008 та ін.), якими є наслідки аварії (наприклад: *The Babushkas of Cornobyl'*, 2015) тощо. Навіть телевізійні проважальні проекти, такі як туристично-кулінарне шоу Тоні Бордейна “Без резервації” (*No Reservations*, Season 7, Episode 14, 2011) намагаються подати об'єктивні факти щодо аварії та її наслідків, тобто орієнтуються щонайменше на узгоджене відчитування, яке передбачає співіснування “адаптивних та опозиційних елементів” (Hall 1999, 516), тобто за глядачами залишається право частково погоджуватися з авторами повідомлення, а також і заперечувати/ ставити під сумнів деякі його частини. Що ж до обізнаного глядача, то його стратегією є опозиційне читання, яке дозволяє відкидати домінантне відчитування та формувати власний зміст повідомлення, що ми і намагалися зробити у наведеній розвідці.

Узагальнюючи результати проведеного аналізу, можемо з упевненістю стверджувати, що розвиток чорнобильської тематики в американській кіноіндустрії, з одного боку, був щільно пов'язаний з традиційними підходами до візії Чужого, який наділяється негативними, фантастичними здібностями, прирівнюється до монстра, острах перед яким головним чином полягає в небажанні перетворитися на подібну істоту. По-друге, образ Чорнобиля як джерела загрози мутацій прекрасно вклався у матрицю американсько-радянського протистояння і продовжив на екрані пропаганду анти-радянської ідеології, одним із наслідків цього стало те, що за Чорнобилем на вісі 'цивілізований' Захід – 'дикий' Схід чітко закріпилися негативні стереотипні характеристики другого. Також, розвиток візії Чорнобиля відбувався паралельно з формуванням образу України та українців в американському масовому кіно, що підсилювало негативну риторику та чітку зорову стереотипізацію як Чорнобиля, так і в цілому України. Іншою характерною рисою стало нівелювання реальних подій та їх наслідків, а станція Прип'ять, Зона використовуються як зручні локуси, в яких можна розташувати і зрадників, і злодіїв, і демонів. Така тенденція сигналізує про перетворення Чорнобиля в кіно на цілісний топос з власними типовими ситуаціями і впізнаваним візуальним оформленням. Також можемо стверджувати, що в американському масовому кіно Чорнобиль здебільшого став екранною копією того, що не існує в реальності, симулякром. Його репрезентація на екрані відображає стереотипні погляди інших на далеку і незнайому їм подію, історію, культуру, та в такий спосіб візуалізує їх власні страхи і упередження, що наближує Чорнобиль до архетипного образу Тіні.

Почепцов, Г. (2015). *Модель декодування Стюарта Холла*. Media Sapiens. 17 травня 2015. [Електронний ресурс]. Режим доступу: [http://osvita.mediasapiens.ua/trends/1411978127/model\\_dekodirovaniya\\_stiven\\_a\\_kholla/](http://osvita.mediasapiens.ua/trends/1411978127/model_dekodirovaniya_stiven_a_kholla/). (Дата доступу 27.07.2016).

*Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters/ A critical survey/* ed. By Manfred Beller and Joep Leerssen. (2007). Rodopi. Amsterdam – New York.

Hall, S. (1999). *Encoding, decoding*. The Cultural Studies Reader. Second Edition. Ed. by Simon During. Routledge. London and New York. P. 507–517.



## ПОШИРЕННЯ ФЕТИШІВ ХІПІ СЕРЕД МОЛОДІ УРСР І ОФІЦІЙНА РЕАКЦІЯ

*Тетяна Порхун*  
(Україна)

*Здійснюється аналіз механізму поширення фетишів хіпі та їхнє перетворення на світоглядну опозицію щодо радянських ідеологічних доктрин. У статті підкреслюється важливість вивчення процесів руйнування монолітної системи офіційного світогляду серед молоді. Автор акцентує увагу на необхідності дослідити розвиток природнього лофту, який заповнився альтернативними ідеями та поняттями, котрі були виражені важко доступними для широких мас речами.*

*Ключові слова: фетиш, світогляд, механізм поширення, опозиція.*

## SPREAD OF HIPPIE FETISHES AMONG UKRAINIAN SSR YOUTH AND OFFICIAL REACTION

*Tetjana Porchun*

*The text deals with research of mechanism of spread hippie fetishes and their conversions to the worldview opposition to the ideological Soviet doctrines. The author underlines the processes of destroying the monolithic system of official view among young people. The author emphasises the necessity of the tracing the development of natural gap which filled up the alternative ideas and notions. They were expressed by things inaccessible for the masses.*

*Key words: fetish, worldview, mechanism of spread, opposition.*

Практично кожен дослідник при розгляді субкультури хіпі зазначає характерні елементи її зовнішньої атрибутики, зокрема довге волосся, бороду, джинсовий одяг, фенечки, пачіфік, етно-національний одяг. Таким чином, виокремлюється її структура, що матеріалізується у конкретних речах. Такий узагальнений набір візуальних характеристик поширився серед молоді США і плавно потрапив у наукову історіографічну думку та на різноманітні інтернет-сторінки, що розповідають про зародження субкультури хіпі. Авторка не має на меті докладно аналізувати це питання, а прагне розкрити причини імпорту фетишів хіпі та їхню адаптацію на теренах колишньої УРСР.

Хотілось би почати із коротенького огляду методологічних і філософських поглядів пост-структуралістів, які наштовхнули на ідею досліджувати субкультуру хіпі, виходячи із ключових концептів цього напрямку. Зокрема, Ж. Делез та Ф. Гваттарі свого часу запропонували концепцію “різоми” або “корневища”. Дослідники вважали, що “різома не містить у собі стрижневого коріння і росте разом в усі сторони” (Дьяков 2008, 186). Можливо, тому елементи субкультури хіпі, потрапивши в соціалістичний ґрунт, доволі легко адаптувалися та мали свої місцеві особливості. Так, потяг до матеріальної культури Заходу (у це поняття

авторка включає також США і Канаду) поєднувався у них із організаційними моделями радянської доби. Зокрема, “хіпі, які створили комуну, говорили про написання статуту і членські квитки – практики, запозичені у комсомолу” (Ріш). Як правило, вони залишались аборигенами соціалістичної системи без явно вираженої національної української автентики. Аналізуючи фотографії з особистого архіву львівського хіпі О. Олісевича за 1979–1983 роки, можна зробити висновок, що місцева молодь тяжіла до речей, які б копіювали або хоча б нагадували західний зразок.

Слід виокремити цілу групу речей, що за своєю фактурою схожі на аналоги американських хіпі. Це, перш за все, одяг із джинсової матерії (фото I.), головні пов’язки (фото II.), різноманітна біжутерія (фото 8), накидки (фото 14.), етнічні елементи вбрання корінних народів США та Індії (фото II). На фото матеріалі США видно безперечну перевагу у різноманітті фетиш-елементів субкультури, тоді як при погляді на хіпі УРСР відчувається, навіть візуально, товарний дефіцит і колорит українських ведмедів (фото 1). У даному випадку використовується фото матеріал США, який був зібраний із різних святкових заходів хіпі з 1970-х років. На хіпі з УРСР практично відсутня українська вишиванка. Так, із двадцяти фотографій її можна побачити лиш на двох людях (фото 2, 3). Зі слів пана Олісевича, відомо, що свідомо носив українську вишиванку тільки хіпі на фото 3 (інтерв’ю). У своєму фетишистському потязі хіпі хотіли наблизитись до західного світу, хоча б за посередництва моди, тоді як українська автентика лишалась неактуальною або, принаймні, авторка, поки що, не знайшла переконливих фактів, які свідчили б про це.

“Культурна зрілість виявляється у тому, щоб приймати те, що раніше приписувалось культурі нижчих прошарків і над чим вивишувались буржуазні інтелектуали”, – зазначає Х. Беме (Беме). Хоч в УРСР визнані були лише класи пролетаріату і селян, проте мета комуністичних структур полягала в укріпленні та утриманні власних позицій, тому пресування хіпі в УРСР можна пояснити тільки спробою усунути більш конкурентні культурні зразки і не дати їм поширитись серед молоді. Ж. Дерріда писав, що “європейська культура вигнана зі свого місця і поставлена перед необхідністю перестати розглядати себе в якості культурного еталону” (Дерріда). Очевидно, що подібна тенденція почала розвиватись і в УРСР, оскільки радянські міфологеми навряд чи могли задовольнити романтичні пориви молоді.

Слід вказати, що рівень протистояння офіційному курсу проходив не на лінії творення нових національних зразків, а на пристосуванні елементів фетишистського дискурсу до субкультури хіпі. “Фетиш – естетичний феномен, форма духовної чи матеріальної реальності, що має суб’єктивне ціннісне забарвлення і може вбудовуватись у будь-який соціальний контекст” (Соболев 2015, 89). Проте, за фактом суб’єктивної оцінки, не варто однозначно розглядати погляди хіпі УРСР стосовно власного стилю і

компонентів субкультури. Мається на увазі відношення до акцій пресування, а також причини, які спонукали молодь тягтися до іншої культури. Можна припустити, що причини були в кожного свої. Наприклад, Олісевич говорив, що “у нас був тоталітаризм, тому ми хоча й мирно, але бунтували – своїм одягом, поведінкою, поглядами” (Олісевич). За твердженням львівського хіпі Сурмача вони були “звичайні радянські обивателі чи громадяни, які не ставили під сумнів цілу радянську систему” (Ріш).

Отож, можна говорити швидше про певний дискурс субкультури, аніж про цілісний напрям, об’єднаний спільною ідеєю. Центр “не є конкретним місцем, а функцією в якій до безкінечності розігруються підстановки знаків” (Дерріда). Така децентралізація свідчить про структуру субкультури хіпі, яка вкладається у концепцію кореневища. Саме тому стала можливою її варіативність, навіть в державі із тоталітарним устроєм. Відмінна ж естетика матеріальних фетишів, як носіїв іншого сенсу, категорично не сприймалась офіційними колами, оскільки мала протилежну світоглядну мету, яка йшла у розріз із догматикою соціального реалізму.

Своєю позитивною оцінкою західних зразків молодь протиставила себе традиційному образу радянського громадянина. Вони не були замішані в політиці, тому “пришити” їм активний спротив було практично неможливо. Але тим не менш, молодь поставила під сумнів можливо навіть більш важливі речі, а саме: матеріалізовані мислеформи радянського світу. Вони стосувались права вільно розпоряджатися своїм тілом. Це можна простежити на матеріалах журналу “Перець” за 1966–1968 роки.

Це джерело ілюструє провладну позицію. Хіпі, представлені на сторінках журналу гумору та сатири “Перець”, постають у виключно негативному сенсі та принижені до рівня асоціальних елементів суспільства. Художники-карикатуристи вирвали основні фетиші із структури субкультури і надали їм протилежний додатковий сенс. Слід вказати, що серед зображень домінують переважно чоловічі образи. Із малюнків 1 і 2 (Перець № 1 1968, 4; Перець № 10 1968, 3) випливає, що поєднання довгого волосся, джинсів-кльош, гітари конструюється в образ хулігана і безвідповідального нероби.

Подібні характеристики не писувались у межі дозволених маніпуляцій над зовнішністю. Наслідкування цих зразків вважалось деструктивним та неприйнятним, бо “такі погляди «псували» юнацтво, яке мало будувати соціалізм, прямувати до комунізму” (Боренько). У партійних діячів нетипова зовнішність викликала істеричну критику. Наприклад, чиновник міськкому Львова обурювався на “патлатих чоловіків і на молодь, яка носить хрестики” (Ріш). Незвичний образ молоді асоціювався із піддривом радянських цінностей та загрозою авторитету партії. Матеріальні фетиші іншої культури діяли на офіційні кола як червона хустка на розлючену тварину.

У цьому контексті доцільно пригадати справу “Голубая лошадь”, яка набула розголосу. Хоч вона і відноситься до гурту харківських стиляг, тим не менш, у даному разі цікава реакція і сприйняття правлячих кіл. “Офіційна пропаганда спрямовувала суспільну свідомість на те, щоб закріпити нищівне клеймо за кожним, хто яскравим одягом, нестандартною поведінкою, запитами, не кажучи вже про спосіб мислення, виокремлювався із середньостатистичного натовпу” (Дело “Голубой лошади”). Можна сказати, що додаткові властивості, чи то характеристики, речей або поведінки йшли у розріз із радянським поняттям консервативної функціональності. Можна зробити припущення, що в суспільстві УРСР намітилась поступова тенденція до переоцінки елементів матеріального світу, зокрема “людей перестали влаштовувати суто функціональні властивості речей” (Хиз 2007, 195). Фактично за допомогою молодіжних фетишів відбувалося конструювання відмінної ідентичності або навіть їх множинності. За твердженням Х. Беме “протягом дня, року і життя ми не притримуємось однієї єдиної ідентичності як це було дві сотні років тому, коли ми народжувались, отримували ідентичність та зберігали її протягом всього життєвого циклу” (Беме).

Таким чином, на протигагу консервативним тенденціям виникло стихійне творення нових, несумісних з непохитною ідеологією ідентичностей. На малюнку 3 достатньо показовий конфлікт між ними (Перець № 10 1967, 2). На фоні негативної оцінки молодіжних фетишів влада намагалась захистити власні позиції. На малюнку видно, що збрите волосся одразу руйнує весь образ і таким чином ніби ламається спротив загальній тенденції. Основний посыл – приборкати непокірних і повернути у спільне русло. Таким чином, виходити за межі зовнішньої уніфікації є небажаним кроком. На малюнку 4 (Перець № 12 1967, 2) також зображений подібний типаж. Якщо хлопець вдягнений у брюки іншого фасону, має більшу довжину волосся, носить на шиї приймач, то до нього одразу приставляли клеймо невігласа, як це слідує зі змісту наступної карикатури на мал. 5 (Перець № 18 1967, 7). При цьому слід відзначити, що за зовнішнім типажем мал. 4, 5 можна віднести за аналогією до американських бітників або радянських стиляг. Під образ хіпі більше підходить типаж на мал 1. (Перець № 1 1968, 4). Малоймовірно, щоб художники-карикатуристи відстежували зміни, які відбувались у молодіжному андеграунді. У будь-якому випадку, вище розглянуті приклади свідчать про напади жорсткої соціальної сатири на молодь, яка кинула латентний виклик суспільній думці.

Хотілося б відзначити, що жіночі образи у виданні “Перець” за вказаний період практично відсутні. Модниці УРСР загалом потрапили під критику, яка стосувалась сатиричних випадів на адресу всього “західного”. Так, на малюнках 6-10 (Перець № 17 1967, 3; Перець № 13 1967, 5; Перець № 7 1966, 12; Перець № 15 1968, 1; Перець № 14 1968, 6) засуджується практика прикрашати своє тіло одягом сучасних фасонів, зачісок тощо.

Хотілося б відзначити мал. 8 (Перець № 7 1966, 12), де у якості прикрас слугують фетиші американського благополуччя. З логіки автора малюнку виходить, що мати автомобіль, будинок та інші елементи добробуту осудливо для громадян. Як говорив один з засуджених у справі “Голубой лошади”: “Выйдя на свободу, я увидел общество таким, каким мы и хотели видеть его и себя в нем: люди имели совершенно другой внешний вид, и даже Хрущев и его команда носили костюмы по фигуре, а не бывые «спальные мешки» (Дело «Голубой лошади»)”. Навіть із таких одиничних свідчень можна судити про зміну тенденцій у суспільстві радянської доби, зокрема про певну неоголошену прихильність до нової моди.

Варто вказати на той факт, що у гумористичному виданні доволі багато зустрічається карикатур, які в цілому ілюструють потяг молоді до всього іноземного, що знаходилось по іншу сторону “залізної завіси”. Це, зокрема, малюнки 11–13 (Перець № 2 1968, 10; Перець № 17 1968, 13; Перець № 13 1968, 6). Проте не можна говорити про тематику субкультур і молоді загалом як про домінуючу. Більш актуальною була, безперечно, політична сатира, а субкультура хіпі виступала радше частиною соціальної тематики цього видання. Доволі влучно охарактеризувала вище описану ситуацію дослідниця Лозинська, вказуючи, що “це було швидше конструювання, ніж запозичення: образ чужої культури очищували від рис, що не сприймалися середовищем, поповнювали власними інтерпретаціями культурних феноменів” (Лозинська 2011, 301). Можна припустити, що фетиші, себто речі побутового ужитку із додатковим смисловим навантаженням, виконували компенсаторну функцію. “Той, хто втратив історичні символи і не здатен задовольнитися ерзацами, опиняється у скрутному становищі” (Юнг). За великим рахунком, в українському суспільстві з часів радянської доби були втрачені національні традиції, символи. Монолітна основа української культури виявилась доволі крихкою і погано адаптувала в собі нові елементи. Низка суттєвих історичних колапсів призвела до утворення люфту, який не змогли задовольнити радянські культурні зразки.

Можна сказати, що фетиші субкультури хіпі знімали певні соціальні табу радянського суспільства. Аналогічні тенденції прослідковувались і в США з початку розвитку субкультур. “Фетишизм – це свого роду механізм переоцінки об’єктів у межах капіталізму” (Беме). Скоріше, за допомогою об’єктів відбувається перегляд усталених стереотипів. Механізм же переоцінки зводиться, за сучасним визначенням, до “культурологічного шоку” (Мухарський) або до “концепції удару” (Пригодич 2012, 5) групи харківських фотографів. Проте, за своєю суттю вони однакові, оскільки змушують звернути увагу на певне явище і замислитись над ним.

У даному контексті хотілося б вказати на виставку харківських фотографів групи “Время” 1983 року. Інтерес представляє серія робіт “Скрипка” (1972 р.) Євгена Павлова. В об’єктиві художника субкультура хіпі набула соціально-мистецького звучання. Вона є натуралістичною в

своїй основі, саме тому актуалізує тему людського тіла. Воно є “абстрактним символічним вираженням свободи і тому є небезпечною зоною в ідеологічно детермінованому просторі пізнього радянського часу” (Пригодич 2012, 5). Тому партійне керівництво, дізнавшись про тематику виставки, наказало закрити її у перший же день. Жителі міста не змогли ознайомитись із новим поглядом на неозвучену тему молодіжного самовираження. Фетиш тілесної свободи був несумісний із подвійними стандартами партійців. Фактично право розпоряджатись власним тілом і образом порушувалось і всіляко обмежувалось. Таким чином, стандартизована тілесна культура забезпечувала стримування естетичної енергії молоді. Крім того, виступала бар’єром для практичного оновлення зразків повсякденної моди, які б сприяли задоволенню індивідуальної потреби особистості у різноманітті.

Доволі цікаво поглянути і порівняти фотоматеріали хіпі УРСР, США та “звичайних” громадян Радянської України. Наприклад, фото 4 і 6 суттєво різняться. У першому випадку це стандартна хлоп’яча зачіска, однакові чоловічі кашкети, типові костюми і білі сорочки у другому – різнопланові зачіски, джинси, кітель, сорочка-оранж. Люди мають вигляд сірої радянської маси. Індивідуальність в одязі скоріше виключення ніж тенденція. Офіційний захід, себто демонстрація, на фото 4 не дозволяв виходити за межі дозволеного образу, тоді як вже у приватному житті на фото 6, якщо в УРСР взагалі можна говорити про щось приватне, дорослі юнаки намагались маневрувати у межах товарного дефіциту і вирізнитись. Хоч у порівнянні із демонстрантами на фото 5 вони виглядають доволі “важкими” з одягом масивних фасонів, особливо це стосується верху. Жінки, які потрапили у кадр на фото 4, виглядають всі однакового віку, молодість одних складно відрізнити від солідності інших, навіть якщо зважати на якість фотографії. Це разуче помітно, якщо порівнювати із фото 8.

У США ж “хиппи першого покоління як могли порушували правила ношення одягу: мужчини отращивали длинные волосы и бороды, отказывались надевать деловые костюмы и галстуки; женщины щеголяли в мини-юбках, прекращали пользоваться косметикой и т. д. Но прошло немного времени, и одежда и украшения хиппи начали появляться на страницах рекламы и на манекенах в витринах магазинов” (Хиз 2007, 49). В умовах капіталізму “система увидела в хиппи не столько угрозу установленному порядку, сколько маркетинговую возможность” (Хиз 2007, 50). Таким чином, фетишизм хіпі в США був плавно інкорпорований і толерований суспільством у більшій мірі, ніж в УРСР. Тут же небажаним вважалося “носити довгі нігті дівчатам-старшокласницям або юнакам, які мали гарне волосся, неможна було відпускати його нижче шії. За це директор школи особисто змушував все обрізати і обстригати, використовуючи при цьому непедагогічні репліки” (Максимовська). Можливо, юнак десятого класу на фото 9 “випадково не був помічений

директором школи, за великої кількості учнів, і зміг носити нетипову стрижку” (Максимовська).

На противагу спущеній з гори зовнішній концепції “стандартного сірого” громадянина, молодь намагалась виробити власну конструктивну альтернативу і захистити її позицію. Так, частина людей, які наслідували модні, але, при цьому гнучкі, традиції субкультури хіпі намагались залучити їх до суспільних реалій пізнього соціалізму 1980-х років. На фото 10 українська молодь варіювала свій образ, доповнюючи його блузами, джемперами, головними пов’язками і шапочками. Переважна більшість нестандартного одягу була пошита на замовлення, як на фото 7 (Олісевич). В УРСР модний кітч так і не став загальним дискурсом, так як це сталося в США. Популярно-наукова думка радянських дослідників, які висвітлювали проблематику субкультури хіпі, зводилась до кооптації і обману. Себто субкультура поставала як штучне суспільне явище, яке створене капіталістичними ворогами.

І сьогодні можна зустріти схожі твердження, що “система намагається нейтралізувати контркультуру, завалюючи людей такою кількістю красивого сурогату, що вони починають ігнорувати революційну суть нових ідей” (Хиз 2007, 50). У США фетиші субкультури хіпі, наприклад, утвердились у якості загальної тенденції, вийшовши на масовий рівень. Вони стали сучасними “новими” соціально-культурними символами, які асоціюються із проявом крайньої свободи, навіть вседозволеності. “Фетиш можна лише опознати і констатувати (цвет волос, запах кожи, снегопад, рок-музыка и т. п.). А анализ механизмов бытования укоренённого в повседневную жизнь фетишизма – любимая одежда, коллекционирование, суверенные обереги – не что иное, как свидетельство «нерасколдованности» современного мира, мира «на другой параллели», соприкасаясь с которым человек третьего тысячелетия воспроизводит всё ту же ритуальную матрицу поведения, освоенную бесконечно далеким от наших дней *homo sōm*” (Соболев 2015, 89). Важко сказати якою мірою молодь УРСР змогла сприйняти структурну матрицю фетишів субкультури хіпі, але на фото 11, 13, 14 одяг і люди, які у нього вбрані, виглядають фактурно і естетично ближчими, ніж на фото 12. Це все одно, що молодість убрана в одяг, який асоціюється з чужим минулим, аніж із актуальним сьогоденням десятикласників. Тим не менше, одяг типових громадян УРСР повинен був естетично відповідати ладу радянської держави. Він також утверджував у повсякденному вимірі громадян певний додатковий сенс. Це теж фетишизм, тільки консервативний, такий, що мав відповідати догматичі соціалізму із всіма її складовими. Тому він не дав продуктивних форм з якими можна було б працювати як на рівні високого мистецтва, так і на стихійному рівні народної творчості. Низка популярних журналів мод була створена, за великим рахунком, на папері, тоді як в житті панувала буденна сірість. Власне тому молодь УРСР тягнулась до інших зразків, фетишів субкультури, що мали особливий ореол свободи. Слід відзначити, що

прослідкувати їх побутування в Радянській Україні доволі складно, оскільки масового поширення не відбулось, а невеликі групи і випадки мають “суб’єктивне ціннісне забарвлення” (Соболев 2015, 89). Практично, побутувала еkleктика і відшукати єдину нитку у спробі стихійного моделювання фетишів субкультури хіпі важко.

Отже, хотілося б відзначити основні особливості імпорту фетишів і їх функціонування. По-перше, це безперечна культурно-естетична привабливість горизонтальних відносин перед вертикальними консервативними зв’язками. Їх слід розцінювати як латентний “ляпас” правлячому режиму за обмеження свобод громадян. Тому фетиші субкультури хіпі виступали як компенсаторні функції, тим самим, знімаючи явний конфлікт між нав’язаною ідентичністю та бажанням створювати їх множинність. Слід відзначити, що альтернатива конструювалась за допомогою пристосування фетишів чужої культури, а не актуалізації українських зразків. Національна автентика на свідомому рівні практично не фігурує серед речового дискурсу хіпі УРСР. Домінує еkleктика і відсутність єдиного центру у субкультурі, тому ціннісна вартість фетишів досить індивідуальна і має переважно матеріальний вимір, що не пов’язаний із розробленою світоглядною системою. Але фетишизм хіпі ніс нову естетику, яка викривала соціальні табу, наприклад, сприйняття оголеного тіла в суспільстві. Владна позиція зводилась до того, щоб поставити на представниках субкультури негативні соціальні кліше, тому використовувала засоби масової інформації, зокрема видання “Перець”. Механізм прищеплення негативних асоціацій зводився до візуального використання структурних елементів субкультури хіпі в іншому контексті. Їх фетиші не стали новими культурними символами, оскільки не мали масового поширення серед населення. Таким чином, владні структури захищали фетишистський набір “правильного” громадянина від так званого “демонічного впливу Заходу”.

Боренько, Я. (2001). *Олісевич Олег: Якщо світові буде потрібно, я віддам своє життя не задумуючись заради свободи* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n24texts/alik.htm>

Деррида, Ж. (2000). *Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук* [Електронний ресурс], режим доступу: [www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/derrpism/10.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/derrpism/10.php)

*Дело «Голубой Лошади»* (1958). [Електронний ресурс], режим доступу: <http://kkk-bluelagoon.ru/loshadi.htm>

Дьяков, А. (2008). *Философия пост-структурализма во Франции*. Северный Крест. Нью-Йорк.

Лозинська, Х. (2011). *Костюм молодіжних субкультур в Україні другої половини ХХ ст.* // Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 22. С. 300–306.



Максимовська, Л. (2016). *Интерв'ю. Вчитель історії у СЗШ №3*. м. Валки, Харківська обл.

Максимовська, Л. (2016). Фотографії (4, 9, 12) // Приватний архів Л. Максимовської

Мухарский, А. (2014). *Интервью: портрет бандеровца и антисоветчика* [Електронний ресурс], режим доступа: <http://www.svoboda.mobi/a/26727538.html?pe=0&pr=0&pm=0&pa=1&t=All>

Олісевич, О. (2014). *У нас усі залежать від чужої думки, а так не має бути.* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://ktext.com.ua/hipi-alik-olisevich-u-nas-usi-zalezhat-vid-chuzhoi-dumki-a-tak-ne-maye-buti-kr-141>

Олісевич, О. (2016). *Фотографії (1-3, 6-7, 10, 13)* // Приватний архів О. Олісевича.

Олісевич, О. (2016). *Интерв'ю.*

Перець № 7, 1966 12;

Перець № 10, 1967 2;

Перець № 12, 1967 2;

Перець № 13, 1967 5;

Перець № 17, 1967 3;

Перець № 18, 1967 7;

Перець № 1, 1968 4;

Перець № 2, 1968 10;

Перець № 10, 1968 3;

Перець № 13, 1968 6;

Перець № 14, 1968, 6;

Перець № 15, 1968 1;

Перець № 17, 1968 13.

Пригодич, Н. (2012). *Теория удара* // Журнал о фотографии. № 7. С. 5.

Ріш, В. (2016). *Лише рок-н-рол? Рок-музика, хіпі та міські ідентичності у Львові та Вроцлаві, 1965–1980* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://uamoderna.com/md/risch-hippies-lviv-wroclaw>

Соболев, Ю. (2015). *Эстетическая природа фетишизма* // Вестник Томского государственного университета. № 393. С. 83–91.

Соколова, О. (2012). *Хартмут Беме Фетишизм в современной культуре* [Електронний ресурс], режим доступа: <http://russ.ru/Mirovaaya-rovestka/Fetishizm-v-sovremennoj-kul-ture>

*Фотографії із масових заходів хіпі в США за 1968–1972 рік* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://photochronograph.ru/2013/01/17/xippi/>

Хиз, Дж. (2007). *Бунт на продажі*. Добрая Книга. Москва

Юнг, К. (1991). *Архетип и символ* [Електронний ресурс], режим доступа: [http://royallib.com/book/yung\\_karl/arhetip\\_i\\_simvol.html](http://royallib.com/book/yung_karl/arhetip_i_simvol.html)

## **ЧЕРВОНИЙ КОЛІР У РЕКЛАМІ: СЕМІОТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ**

*Світлана Прищенко*  
(Україна)

*Розглядаючи плакат у структурі сучасного медіакультурного простору, охарактеризовано семіотичні підходи до реклами як знакової системи. Проведено структурно-семантичний аналіз еволюції візуальних образів у плакаті: комерційному, політичному, соціальному. Основну увагу приділено асоціативності червоного кольору у рекламній графіці, його образності та амбівалентності сприйняття, залежно від ідеологічних настанов відповідних політичних і соціокультурних формацій.*

*Ключові слова: колір, семіотика реклами, візуальна образність, плакат.*

## **RED IN ADVERTISING: THE SEMIOTIC TRANSFORMATION OF VISUAL IMAGES**

*Svitlana Pryščenko*

*The poster is considered in the structure of modern media-cultural space and characterised semiotic approaches to advertising as the sign system. The structural-semantic analysis was applied for the evolution of visual images in the commercial, political and social posters. Associativity of Red in advertising graphics was in our focus, imagery and ambivalence of perception also, depending on the ideological guidance of relevant political and socio-cultural formations.*

*Key words: colour, advertising semiotics, visual imagery, poster.*

Упродовж свого існування реклама впливала на покупця та переконувала його, використовуючи винахідливість і власні смаки рекламистів. Часто реклама мала несподівані, іноді – високохудожні форми. На початку ХХ ст. сформувався науковий метод, заснований на асоціативній психології, що зумовило значну ефективність рекламного впливу – відбувався перехід від інформування до знаковості, символічного значення об'єктів споживання (Дейан 2003, 17–18). Символічне значення товару для клієнта, який знаходить через це уявне задоволення власних потреб, формується завдяки штучно поєднаних у цілісний образ цінностей. Проте, якщо семіотичний аналіз реклами допомагає зрозуміти її мову ‘aposteriori’, у процесі практичного досвіду іноді самі автори бувають здивовані тим, скільки прихованих смислів та алюзій можна знайти у створених ними повідомленнях (Дейан 2003, 47). Тому варто зазначити, що семіотика є основою рекламних комунікацій, а семіотика реклами вивчає, зокрема, семантичний і символічний впливи кольору на

споживачів. Р. Барт визначає рекламу як ‘прикладну семіотику’, приміром, брендінг в якості унікального комунікативного елемента дозволяє ‘прив’язувати’ продукт до того чи іншого об’єкта символічного світу: сигарети Мальборо = ковбой (Барт 2003). Ковбой Мальборо визнаний найпопулярнішим рекламним образом у ХХ ст.

Семіологічний підхід забезпечує розуміння плакатних образів, які тісно переплітаються з соціальними, політичними, культурними та технологічними процесами. На думку Ю. Лотмана, діалог між культурами – це обмін смислами у рамках єдиної семіосфери: складний процес усвідомлення смислу власної культури, донесення його до інших культур та одночасний пошук відмінностей етносів, специфіки менталітетів та ін. (Лотман 2001, 547). М. Кастельс підкреслює, що у ХХІ ст. комунікації посідають І місце. Медіа стали місцем, де розігруються серйозні стратегії. У нинішньому технологічному контексті комунікації виходять за рамки традиційних засобів масової інформації, зокрема плакату, і включають до себе цифрові медіа – Інтернет і мобільний зв’язок (Castells 2009). Відтак, рекламну індустрію проаналізовано не з позицій економіки, маркетингу чи менеджменту, а з точки зору її художньо-естетичного рівня. Стан наукової розробки проблеми свідчить про недостатній рівень досліджень художньо-естетичних аспектів реклами. Науковці гуманітарного та мистецтвознавчого напрямків не розкривають вплив мистецтва на рекламну графіку і детермінанти формування її стилістики. Їхні поодинокі роботи мають описовий характер, не дають уявлення про закономірності розвитку візуальної мови реклами та не спрямовані на дизайнерів рекламної галузі.

Розглянемо візуальні засоби та специфіку плакату в контексті реклами. Плакат – найпоширеніший вид графіки, художні особливості якого визначаються агітаційною функцією; твір, виконаний на великому аркуші зі стислим текстом або без, що переслідує соціальну, рекламну, політичну, навчальну або іншу мету. Смісл інформації повинний бути сприйнятим людиною у русі, і це визначатиме візуальну форму плаката – розмір, лаконізм зображення, зрозумілість ідеї, шрифт, який легко читається, яскраві кольори. Найбільш розповсюджений рекламний (комерційний) плакат, в якому часто використовується фотографія, знакові елементи, асоціативно-емоційні методи впливу на потенційних споживачів. Уміння бачити та відобразити у плакаті ідею, плакатний спосіб мислення – головна особливість дизайнера, художника-плакатиста. Плакатне мислення – це схвильованість і палкість у прагненні донести певну ідею до певної кількості людей. Плакати́ст має пропустити ідею через фільтр внутрішнього аналізу себе та відповідної теми, щоб просто та виразно донести образ до глядача. Відомий швейцарський дизайнер-графік Й. Мюллер-Брокманн вважав, що плакат є найефективнішим засобом візуальної комунікації, він повинен стимулювати, роз’яснювати, провокувати, переконувати. Його форма повинна бути легкою і доступною,

однак, досягти цього набагато складніше, ніж самовиразитися художнику у картині (Muller-Brockmann 2004). Проте суттєвим недоліком реклами є дисбаланс між її естетикою та комерційною ефективністю: можна навести багато прикладів, коли рекламне звернення побудовано за законами композиції, але воно не спрацьовує, товар не купується, тому що візуально рекламну ідею не вирішено, не здійснено позиціонування, не знайдено мотиваційних раціональних або емоційних моментів впливу на певну аудиторію споживача.

На підставі проведеного системно-структурного аналізу і класифікації рекламних зображень авторкою визначено хронологічну етапність у виборі зображальних засобів у процесі розкриття рекламної ідеї:

- I етап – найбільш тривалий (XVIII–XIX cc.), *зображальний*, реклама тоді мало чим відрізнялася від творів образотворчого мистецтва; наприкінці XIX ст. провідні позиції займав модерн;
- II етап (поч. XX ст. – II пол. XX ст.) – *формальний*, який засновувався на використанні засобів авангардного мистецтва, переважно конструктивізму та супрематизму;
- III етап (II пол. – кін. XX ст.) – *синтетичний*, який поєднував різноманітні зображальні засоби попередніх стилів;
- IV етап (кін. XX ст. – поч. XXI ст.) – *образно-асоціативний*, в якому на перше місце висувається художня образність, емоційність і оригінальність зображальних засобів, додаються комп'ютерні спецефекти. Рекламна індустрія, використовуючи креативні рекламні технології, такі як метафора, гіпербола, асоціація, метонімія й алегорія, активно привертає увагу споживачів.

Метафора стає базовою характеристикою сучасної візуальної культури, інструментом інтеграції абстрактного та конкретного, тлумачення складних ідей, поєднання образів з емоціями, засобом переосмислення й акцентування нових смислів, що так важливо у рекламі. У період інформаційного гіперспоживання триває пошук нових засобів організації візуальної інформації, розробляються візуальні методології. Нині візуальні потоки одержують перемогу над вербальними, настає нове, фрагментарне, 'кліпове' мислення, засноване на емоційній платформі і побудоване саме на візуальності, варіативності, сприйнятті великої кількості різноманітних візуальних елементів. Реклама завдяки цьому створює іншу, естетично привабливу міфічну дійсність та стає знаковою системою, а споживання – знаковим. Реклама набула статусу головного диктатора моди.

М. Бернард у розділі "Семіологія, іконологія та іконографія" (Barnard 2001, 143–159) зазначає, що в своєму есе "Теорія знаків" Ч. Пірс (Pierce 1955, 102) презентував семіотику як науку та вважав її "формальною доктриною знаків", розрізняючи три типи знаків – *icon* (іконічний), *index* (індексальний) and *symbol* (знак-символ). Форма, лінія та колір репрезентують будь-які об'єкти світу та надають розуміння смислу образів. Конотації застосовуються не тільки до графічних форм, інші об'єкти

візуальної культури (меблі, одяг, текстиль, автомобілі та ін.) також можуть бути поясненими системами знаків у соціальних, історичних і політичних контекстах. Іконічні знаки відображають вигляд позначених ними речей, наприклад у фірмових знаках часто можна зустріти спрощені чи схематизовані зображення тварин, птахів, риб або рослин. Індексальні знаки (знаки-прикмети, дорожні знаки, піктограми) є умовними позначення предметів або ситуацій, мають лаконічний вигляд і застосовуються для того, щоб виділити ці предмети і ситуації з низки інших – чемодан для позначення камери схову, Ейфелева вежа – індексальний знак Парижу, собор Саграда Фамілія А. Гауді – знак Барселони. Знаки-символи (конвенціональні знаки, сигнали) засновані на умовному, встановленому зв'язку між знаком та означуваним об'єктом, або візуалізують якості предмету, поняття, ідей, явищ у соціально-нормативному (духовному) вимірі. Найчастіше у рекламі це червоне серце – символ кохання. Усі знаки та образи як кодування певних смислів повинні формувати стан надійності, стабільності, відкритості до споживача, не маючи негативних значень або інтерпретацій. Тому візуальний код є усталеною знаковою системою в графічній формі (Graphic Design History 2013, 366).

Отже, простежимо трансформації червоного кольору у рекламних зверненнях. Нині реклама, залежно від функцій, розподіляється на комерційну (отримання прибутків), політичну (створення позитивного іміджу управлінських ідеологій) та соціальну (акцентування соціальних проблем). Першою сформувалася та розвинулася комерційна реклама, основною метою якої є просування товарів і послуг на ринку. Найактивнішим виявилось використання червоного, оскільки існує така особливість нашого зорового сприйняття – сітчатка ока найшвидше сприймає саме цю довжину хвиль. Знаючи це, дизайнер реклами *повинен мислити кольором*, тобто не розфарбовувати зображення на останній стадії, а вже на стадії ідеї, первинного задуму уявляти собі колірний образ заданого об'єкта. Інакше кажучи, колір у рекламному дизайні завжди повинен сприяти реалізації його комунікативної функції. Поряд із фірмовим знаком і шрифтом, фірмовий колір має виняткове значення для ідентифікації фірми, найбільше сприяє встановленню контакту між фірмою і покупцем. Відомий факт, що колір сприймається і запам'ятовується значно швидше зображувальної і письмової інформації. У сучасній практиці фірмовий колір усе частіше використовується не лише в рекламі, але й як один із стильоутворюючих факторів у проектуванні промислової продукції. Кольоро-графіка – один з основних психологічних чинників дії на споживача, оскільки візуальний вигляд реклами звернень, в першу чергу, до емоцій людини. На думку психологів, сучасна реклама пропонує не товари, а душевні стани.

*1. Комерційна реклама є інструментом конкурентної боротьби.*

Commercial advertising, commercial graphics, commercial posters – комерційна (торговельна) реклама посідає перше місце серед інших видів реклами, проте, соціальні сфери рекламної діяльності охоплюють, окрім економічних відносин (виробництво, фінанси, торгівлю, різноманітні послуги), і культурні заходи, навіть саморекламу. Можна виокремити дві тенденції: конкретно-прагматичну та історико-культурологічну. Перша націлена на оперативну підготовку професіоналів – практиків рекламної справи, менеджерів, маркетологів, які просувають компанії для отримання швидких фінансових прибутків. Друга спрямована на розуміння суті культурологічної, психологічної та естетичної концепцій реклами та її довгострокового впливу на різні суспільні прошарки, тим більш, що рекламний процес у культурі різних регіонів має національно-специфічні особливості.

Розвиток рекламного плаката в Російській імперії особливо цікавий і мало документований (Aulich 2016). Візуальна мова модерну спиралася на модні тенденції стилю ар нуво (сецесії/ югендстилю/ ліберті), формуючи власні графічні інтерпретації у поєднанні з традиційними мистецькими мотивами, пов'язаними з національними, історичними та міфологічними фігурами.

Необхідність у рекламі виникла з переходом цивілізації від поселень до великих міст, тобто *культура урбанізму* значно вплинула на розвиток рекламної індустрії. Наприклад, компанії Німеччини завжди у рекламі велику увагу приділяли створенню *візуального образу* товару та формуванню певних психологічних стереотипів – найголовніших засобів стимулювання збуту. Візуальна реклама спрямована на виявлення характеристик певного продукту, як правило, за допомогою привабливого зображення. Той факт, що досі фотографії можна привести в рух, і навпаки – наочно показано в рекламі, що використовує ті ж самі образи в кіно, відео та друкованих засобах одночасно. Використання візуальних метафор у рекламі вказує, що вони мають значний потенціал і переконливість, можливо, на підсвідомому рівні, та, як наслідок, мають фінансовий результат (Rozik 1997, 162–163).

Суттєвим моментом є незначна роль рекламних повідомлень у період планової економіки. У соціалістичних країнах реклама була ідеологічним ворогом, тому у 1920-х рр. комерційна реклама фактично припинила своє існування – на зміну їй прийшла політична пропаганда та образи соцреалізму (Старих 2011, 326). Малочисельна рекламна продукція радянського періоду просувала переважно товари на експорт або періодично нагадувала населенню: “Пийте томатний сік!” і “Відпочивайте в Криму!”. Тим не менш, необхідно надати належну увагу майстерності та винахідливості радянських художників. Понад 20 років на пострадянському просторі формувався перехід до ринкових відносин і *рекламної культури*.

У рекламному плакаті України 1960-х років дуже помітні етномистецькі традиції – це, в основному, *україномовні* афіші кінофільмів, спектаклів, концертів, виставок, культурних заходів. “Тут на перший план виходять

виразність, оригінальність, дотепність, все те, що привертає увагу, тому яскравість, контрастність, несподіваність кольору, сміливість композиції та рисунка типові для кращих плакатів-афіш. Рекламний плакат мусить не тільки дивувати, а й обов'язково створювати емоційний образ" (Український радянський плакат 1971, 8). У рекламі для виставки "ЕКСПО-1968", художник Ю. Денисенко створив плакат "Виставка української книги" до Днів Культури УРСР, де головним елементом є орнаментальна стилізована квітка. Протягом 1960–1980-х рр. було створено багато цікавих плакатів, зокрема, Г. Якутовичем – плакат-афішу до кінофільму "Тіні забутих предків" з графічними малюнками сцен сільського життя на чорному тлі (1964), А. Пономаренком – плакат "Виставка української графіки" – орнаментальну буквицю, червоно-чорне сполучення у назві виставки на білому фоні (1968), М. Чернюком – плакат "Люби, оберігай казковий рідний край!" – орнаментальне дерево-птах (1968), В. Шостей – плакат "Устим Кармалюк", де гранично стилізований образ козака, лінійне вирішення, площинні кольори (1968), В. Лесняком – афішу "Тиждень українського фольклору" (1982), яка стала вже хрестоматійним прикладом. Творчі орієнтири українських плакатистів часто конфліктували з радянською ідеологією, тому стали практично забутими.

В іміджевій рекламі повинні чітко проглядатися *образи*, що тісно пов'язані з поняттям *бренду*, сутність якого полягає у створенні позитивного усталеного образу товару/ послуги/ підприємства у свідомості споживачів. Однак, бачимо дуже багато червоного кольору у сучасній рекламі: він миттєво привертає нашу увагу, проте надмірно присутній не лише в логотипах, знаках та візуальних елементах зображень – тепер найчастіше він слугує фоновим у друкованій, зовнішній та Інтернет-рекламі.

## 2. Політична реклама є інструментом ідеологічної боротьби.

Propaganda advertising, propaganda posters – політична реклама виникла як засіб пропаганди під час Першої світової війни. Нині вона визначає рівень політичної культури суспільства та належить до важливих чинників соціальних комунікацій. Якщо розглядати політичну рекламу в дзеркалі культури, можна зазначити кілька формотворчих тенденцій, детермінованих ідеологічними платформами – головними повинні бути смисл та ідеологія, для того, щоб правильно транслювати їх у відповідних плакатних образах.

Колискою радянського політичного плакату, зокрема українського, були події під час Жовтневої революції 1917 року. Важко уявити собі стіни та вітрини будинків у ті роки без агітаційних плакатів. Надзвичайно різноманітні, часом блискучі, талановито виконані, вони завжди пройняті пафосом боротьби. Створені для народу, в першу чергу для малописьменних мас трудящих, плакати 1920-х років були прості й дохідливі за формою та змістом. Багато з них схожі на лубочні картинки з фольклорними образами, живим розмовним текстом, народним гумором. Значимість образів, їхній урочистий героїчний характер підсилюють

емоційний стан творів та вплив на глядача. Український плакат 1930-х років лаконічний, йому притаманні чіткий ритм, тверда лінія, символічність, умовність кольору. У цей період поступово зникали плакати-лубки, розраховані на селянина. Зросла культура глядачів, зросла й професійна майстерність художників, помітно поліпшилася якість друку (Український радянський плакат 1971, 2-3). “І тут, і там, і скрізь – будуюмо соціалізм!” – так сформульовано основний лозунг часу. Чорним кольором переважно зображали старе, червоним – те нове, що буде; поширювалося використання кольорових контрастних контурів. Проте, в усіх видах мистецтва панував метод соціалістичного реалізму: відбувалося штучне впровадження радянської атрибутики і сюжетів радянської дійсності, посилення плакатності, оперування доступними ідеологічними конструкціями, заборона етномистецьких традицій, що в цілому спричинило зникнення семантичної значущості української орнаментики, кольорів та форм.

Плакати періоду Другої світової війни можна поділити на дві основні групи: героїчні, що прославляли подвиг народу на фронті та в тилу, й сатиричні, що викривали фашизм (там само, с. 4). Сформувався стійкий сатиричний образ гітлеризму – бридкий павук-свастика. В. Касяну належить ідея використання у плакатах віршів Т. Шевченка. Проте, при всій повазі до творчості цього відомого українського графіка, можна навести приклади й нецікавих візуальних вирішень, наприклад, в його плакаті “В бой, славяне!” (доречі, гасло російською) образ захисника нецікавий, намальований олівцем подібно до академічного малюнку, занадто пафосний – солдат представ в одязі козака, хутряню жилеті, з автоматом, гранатою та радянським прапором.

У плакатах післявоєнного часу вже проглядається образ нової країни (хліб, сонце, щасливі жіночі обличчя), що в цілому дуже близько до картини Т. Яблонської “Хліб”. Головними стають агітаційні плакати урочисто-монументального характеру, які прославляють квітучу Україну, людину-творця тощо. Створення узагальнених образів-символів властиве плакатам 1950-х років. Розповсюдженням був образ Матері-Вітчизни, для якого характерними рисами були гордовита краса і сила, романтизм, національний характер, українська орнаментика. В якості фундаменту графічного стилю плакатисти використовували образи й засоби українського народного мистецтва, такі як, умовність кольору, орнаменту, композиційні схеми, притаманні різновидам декоративно-прикладного мистецтва (кругові композиції – тарелі, симетричні вертикальні – рушники, килими). Але ідеологічна експансія СРСР дуже швидко позбавила всі народи з різним світоглядом і культурними традиціями національної самоідентифікації.

Інтернаціоналізм панував не лише на теренах СРСР, а й у соціалістичних країнах, наприклад, у плакатах музею сучасної історії у Лейпцигу образи періоду Німецької Демократичної Республіки вражають аналогічними образами соцреалізму – щасливі діти, працьовиті жінки, героїчні чоловіки-



будівельники комунізму. Плакат як недорогий та ефективний засіб масової інформації широко використовувався для державного впливу і контролю громадян Східної Німеччини, а також похвали комуністичних союзників, відтворюючи історичні та культурні знімки того періоду (Heather 2014).

Видатний український філософ М. Попович наголошує, що написав книгу про червоне ХХ століття, бо “для нас воно було головним чином таким” (Попович 2005). Навіть після розпаду Радянської імперії в українському плакаті до кінця 90-х років зберігалася “радянська стилістика” – червоний колір, комуністичні символи, епічні образи, патріотичні гасла. Сьогодні, декларуючи декомунізацію та формування національної ідеї, радянське покоління ще не позбавилося повністю радянських візуальних штампів – лише окремі приклади виставкових плакатів свідчать про звернення художників і дизайнерів до української етнокультурної спадщини.

3. *Соціальна реклама є інструментом просування суспільно значущих ідей.*

Public posters, public advertising, public service advertising (PSA – реклама громадських цінностей) має бути рупором державної ідеології, вона покликана створювати образ держави у сприйнятті як її громадян, так і громадян інших країн. Мета такого типу реклами – змінити ставлення аудиторії до будь-якої проблеми (способу життя, стандартів поведінки, зловживань, охорони довкілля), а в перспективі – створити нові суспільні цінності. Є. Ромат, автор кількох перевидань підручників з рекламної діяльності для української аудиторії зауважує, що стираються межі між соціальною та деякими зразками комерційної реклами, особливо в разі використання у комерційній рекламі соціальних мотивів. Привертають увагу негативні емоційні засоби, при цьому використання шокуючих прийомів притаманне саме соціальній рекламі і майже не використовується в інших видах реклами. Зазначаючи, що дуже важливим є використання комунікаторами *систем кодування* основних ідей у рекламних зверненнях, доступних для розуміння цільовою аудиторією, він не розкриває це питання (Ромат 2004). Критичний аналіз естетичного рівня сучасної малочисельної соціальної реклами в Україні виявляє використання застарілих стилістичних підходів, візуальних штампів, практично запозичених із політичних радянських плакатів, відсутність оригінальних ідей тощо.

Компаративний метод дослідження візуального навантаження червоного кольору у рекламі дозволяє помітити значну динаміку у використанні його кількісних та якісних характеристик. ХХ ст. виявилось дуже багатим на семіотичні підходи, колористичні засоби у мистецтві, дизайні та рекламі, технологічні новації у засобах інформації тощо. В І десятиліття ХХІ ст. відбулося стрімке збільшення червоного у рекламних комунікаціях, особливо у плакаті; Інтернет-реклама теж відчутно відображає цю тенденцію. Кодування червоним стає все більш

активним навіть у тих рекламних зверненнях, які не мають безпосереднього відношення до соціальних закликів. Червоний у рекламі є логічним наслідком певних ідеологічних і стилістичних конструкцій, притаманних періодам розвитку культури та художніх течій модернізму, постмодернізму та метамодернізму, характерними рисами якого є плюралізм ідеологічних доктрин і концепцій, мультивекторність, відсутність системності, безперервний рух між естетичними категоріями, стилями, гармонією кольору та дисгармонією, конструкцією та деконструкцією, реальністю та віртуальністю, зникають аксіологічні значення попередніх епох, з'являються нові смисли, відповідно відбувається пошук нових засобів організації візуальної інформації.

Барт, Р. (2003). *Статті по семиотике культуры*. Изд-во Сабашниковых. Москва.

Дейан, А. (2003). *Реклама*. Нева. Санкт-Петербург.

Елина Е. (2008). *Семиотика рекламы*. Дашков и К. Москва.

Кафтанджиев, Х. (2003). *Имиджовата реклама*. Медіа свят. № 5. С. 37. (на болг. мові).

Лотман, Ю. (2001). *Семиосфера*. Искусство. Санкт-Петербург. С. 547.

Попович, М. (2005). *Червоне століття*. Київ. АртЕк.

Ромат, Є. (2004). *Комунікаційні особливості соціальної реклами*. Матеріали науково-практич. конференції “Соціальна реклама в Україні: сучасний стан та перспективи розвитку”. Фоліант. Київ. С. 103–109.

Старых, Н. (2011). *Советское зазеркалье: торговая реклама эпохи развитого социализма*. Реклама. Теория и практика. Изд. дом Гребенникова. №6. С. 326–333.

Траут, Дж.; Райс, Э. (2007). *Позиционирование. Битва за умы*. Питер. Санкт-Петербург.

*Український радянський плакат* (1971). Альбом. Мистецтво. Київ.

Aulich, J. (2016). *Graphic Arts and Advertising as War Propaganda*. International Encyclopedia of the First World War [Електронний ресурс], режим доступу: [http://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/graphic\\_arts\\_and\\_advertising\\_as\\_war\\_propaganda](http://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/graphic_arts_and_advertising_as_war_propaganda).

Barnard, M. (2001). *Approaches to Understanding Visual Culture*. New York.

Beasley, R. (2002). *The Semiotics of Advertising*. Berlin.

Castells, M. (2009). *Communication Power*. Oxford University Press.

*Graphic Design History: a critical guide*. (2013). Pearson Education. San Francisco.

Earle, L. (2011). *Truth, Art, and Advertising: Considering the Creative Perspective of the Poet, the Painter, and the Advertising Practitioner*. Journal of Advertising, Public Relations, & Marketing. Vol. 1, Issue 1. [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.scientificjournals.org/Journals2011/articles/1493.pdf>.

Heather, D. (2014). *DDR Posters: The Art of East German Propaganda*. Prestel publishing. Munich – London – New York.

Muller-Brockmann, J. (2004). *History of the Poster*. Phaidon Verlag. Berlin.

Rozik, Eli. (1997). *Pictorial metaphor in commercial advertising*. In book: *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives*. Anthology. Mouton de Gruyter. Berlin. New York. P. 159-174.

Soar, M. (2006). *Encoding Advertisements: Ideology and Meaning in Advertising Production*. In book: *Design Studies. Theory and Research in Graphic Design*. Princeton Architectural Press. New York. P. 209–210.

Peirce's Theory of Signs (2010). *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics>.

## **СУЧАСНІ МЕТОДИКИ ВІДНОВЛЕННЯ СПРИЙНЯТТЯ ЕПІЧНОЇ СПАДЩИНИ В УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ**

*Костянтин Черемський*  
(Україна)

*У роботі описані деякі практичні методики відновлення традиційного сприйняття епічних творів у сучасному українському суспільстві. Розглянуті проблеми актуалізації епічного жанру і формування факультативних аудиторій для пізнання епічної спадщини.*

*Ключові слова: етно-музична реабілітація, епічна співпраця, епічна установка слухача, сенситизація аудиторії.*

## **MODERN METHODS OF RESTORATION OF PERCEPTION OF EPIC HERITAGE IN UKRAINIAN SOCIETY**

*Kostyantyn Čerems'kyj*

*In the article some practical methods of restoration of epic folk compositions perception in modern Ukrainian society are described. Problems of actualization of epic genre and formation of elective audiences for the purpose of studying epic heritage have been considered.*

*Key words: ethno-musical rehabilitation, epic musical performance, epic preparation of readers, audience sensitization.*

Динамічний розвиток сучасного українського суспільства потребує новітнього осягнення давньої епічної спадщини, повернення з небуття її неперехідних суспільно важливих функцій. Здавна виконання і слухання епічних творів уважалося важливим засобом естетичного, духовного, національного і громадянського виховання, потужним мотиватором соціальної і психологічної адаптації до мінливих умов життя.

На жаль, наслідком тоталітарних режимів в Україні стало формування у сучасній масовій свідомості однобічного, переважно схоластичного і відірваного від життєвих реалій сприймання епічного набутку. Але, на щастя, через свою не органічність і не фізіологічність, подібні стереотипи є лише функційними, отже – не фатальними. А сам комплекс суспільних упереджень щодо українських дум і битовщин має швидше тимчасовий і ситуативно-кон'юнктурний характер. Нинішня ситуація навколо відродження традиційного виконавства гостро переживається в Україні багатьма музикантами, педагогами, науковцями, громадськими і культурними діячами, піднімається у роботах С. Грици, М. Хая, В. Мішалова, В. Кушпета, М. Товкайла та інших авторів. Подібний стан зі збереженням і розвитком традиційної, у тому числі епічної музики спостерігається і в інших культурах, що відображено, зокрема в працях І. Мацієвського, Б. Алманова, А. Мухамбетової, Г. Омарова, К. Михайлової, Н. Никітіної, А. Соколової та інших.

Як показує досвід сучасних виконавців на традиційних співоцьких (кобзарських) інструментах, подібні упередження можна з успіхом подолати методично виваженими підходами й делікатністю виконавства. Спираючись на доказову практику, можна припустити, що епічний жанр навіть в його нинішньому скромному статусі не втратив своєї актуальності й продовжує володіти величезним потенціалом – мистецьким, духовним, дидактичним, катартичним тощо. Перебуваючи переважно у пригніченому стані людська спроможність розуміти традиційні мистецькі форми і жанри може бути відновлена в будь-якому глобалізованому просторі, зокрема в умовах урбанізованого мегаполісу. І цьому є ряд імпліцитних, проте об'єктивних у сучасній ноосфері передумов.

По-перше, існує морфологічна подібність анатомії головного мозку сучасних і давніх людей популяції *Homo sapiens*.

Дослідження, які неодноразово проводилися групами вчених на археологічних матеріалах решток людських тіл від кроманьйонців до нашого часу вагомим даним щодо радикальної зміни анатомії мозку та його структур не виявили. Очевидно, що і принципи психо-фізіологічної організації сприйняття акустичних і, зокрема, музичних явищ мозком сучасної і давньої людей лишаються подібними (Нестурх 1970, 356–370).

По-друге, завдяки особливостям організації тканини людського мозку, її пластичності існують можливості для розвитку позитивного сприйняття традиційної музики.

Як виявилось, ступінь впливу музики визначається розмірами активізованих нею зон мозку людини. Залежно від індивідуального досвіду та музичної підготовки людини прогресивно збільшується кількість нових нейронних зв'язків і площа активованих музикою зон. Коли мелодія набуває для слухача якогось значення (духовного, інтимного, надихаючого, релаксуючого, мобілізуючого тощо) настройка нейронів

може підвищуватися й відповідна зона сприйняття мозку може розширюватися (Peretz, Zatorre 2003, 205–210).

Отже, можна припустити, що, віднайшовши позитивну мотивацію і методику подання матеріалу, можна якісно розширити сприйняття мозком різновидів музики. У тому числі – архаїчної і традиційної.

По-третє, характер сприйняття музики людським мозком має багатоцентричний характер, що дає можливість урізноманітнювати методику подання матеріалу й підвищити ефективність музичного виховання.

Даними сучасних методів нейровізуалізації (зокрема, різновиди томографічного обстеження) доведено, що у головному мозку людини немає спеціалізованого центру музики, а її сприйняття забезпечують центри, які розташовані в різних мозкових відділах (Уэйнбергер 2007, 127). Для нас принципово важливим є той факт, що у переробці музики (сприйнятті мелодії, емоційній, вегетативній, психологічній, інтелектуальній реакції на неї) беруть участь кіркові і підкіркові відділи, що відповідають не лише за аудіальне сприйняття. Зазвичай водночас активуються центри задоволення і болю, зору, тактильного, кінестетичного сприйняття, ретикулярної активаційної системи, вегетативних функцій організму, а також мовлення тощо. Отже, коли людина слухає музику, в її мозку збуджуються одразу кілька областей за межами слухової кори, що відповідають за різні функції сприйняття і форми розумової діяльності. Саме цим можна пояснити вплив на ефективність сприйняття музичної інформації людини її чуттєвого, емоційного та інтелектуального досвіду. На практиці зазначені фізіологічні закономірності дозволяють розширити арсенал впливу на процес сприйняття людиною музики за рахунок багатоканального (мультимедійного) та “реверсного” шляху подання матеріалу.

По-четверте, не слід забувати про адаптивну роль музичних установок людини. Сприйняття людиною музики і нині виявляє свою апріорну біологічну основу. Людина запрограмована таким чином, що з моменту народження і протягом всього життя вона намагається віднайти й запам’ятати найбільш оптимальні для пристосування звуки, які здатні перманентно впливати на її настрій, душевний стан, активність, тілесну релаксацію тощо (Patel 2010, 7, 22–23). У сучасному житті позасвідомо і свідомо відбираючи в навколишньому акустичному середовищі різноманітні емпатично відповідні мелодії й накопичуючи їх у своїй пам’яті, людина формує власні музичні установки, творить індивідуальний психологічний захист, умови свого комфортного існування.

Загалом, під музичною установкою ми розуміємо стійкий комплекс психічних, емоційних, вегетативних реакцій людини на обрані звуки і мелодії, які стереотипно впливають на її фізичний і психологічний стан. Музичні установки опосередковано впливають на щоденний побут людини і формують її музичні уподобання. У процесі еволюції людина навчилася

використовувати систему музичних установок для своєї адаптації до умов повсякденного існування, пом'якшення негативних впливів зовнішнього оточення, амортизації психотравмуючих чинників загалом тощо.

Враховуючи негативний суспільний вплив різноманітних нігілістичних течій і знаючи про важливість музичних установок в житті людини, потрібно будувати дидактичну методику засвоєння традиційних музичних жанрів із перспективою зміни або розширення музичних уподобань, а згодом і музичних установок реципієнта.

Нарешті, по-п'яте, існує спадкова передача конституційних, расових, етнічних особливостей і генетично обумовлена здатність людини в сприятливих умовах формувати й виявляти притаманні їй етносу музичні установки.

Науково доведеною є спадкова передача конституційних, расових, етнічних схильностей людини, зокрема і до сприйняття музики (Павелків 2012).

Отже, можна говорити про генетично обумовлену здатність людини до вияву музичних особливостей й установок, які притаманні етносу, до якого вона належить. За сприятливих умов, коли людина виховується у традиційному суспільстві, спадкові особливості сприйняття музики розвиваються природньо й особа набуває та реалізовує культурні цінності своєї спільноти.

Коли ж людина змушена існувати в умовах етно-музичної депривації, або в чужому для неї етнічному середовищі, її схильності до вияву етнічних музичних установок є здебільшого заблокованими. Перебуваючи у пригніченому, або “сплячому” стані, етнічні музичні установки можуть бути активізовані лише при зміні оточення, появи сприятливих обставин, “пробуджуючих” чинників тощо.

Отже, у кожної людини є потенційна здатність до відновлення природнього сприйняття традиційної музики. Це твердження дає нам можливість говорити про тимчасовість, умовність і зворотність людської секвестрації жанрів народної музики, запровадження відповідних визначень на кшталт “умовно несприйнятлива мелодія”, “умовно забутий твір” тощо.

Розуміння того, як у людини організована система музичного сприйняття, допоможе нам створити алгоритм сучасного відродження традиційної музики, зокрема, епічного жанру.

На означених п'ятьох складових формуються методологічні засади ЕМР – етно-музичної реабілітації – алгоритму відновлення у слухачів сприйняття різних жанрів традиційної музики, у т.ч. і епічного. Запропонований алгоритм ґрунтується на сучасних фізіологічних уявленнях про сприйняття людиною музики і на відповідних новітніх формах навчальної роботи з групами слухачів. Розглянемо приклад методики ЕМР щодо сучасного рекультивування епічного жанру.

На початку зауважимо, що сприйняття традиційного епічного твору апріорно передбачає складну слухацьку реакцію: емоційну, інтелектуальну, психологічну. Отже, для отримання відповідної осмисленої й емоційно забарвленої реакції слухача на епічну музику потрібно попередньо підготувати його мозок до сприйняття цього жанру.

У ще недавні часи сприйняття дум і битовщин у народі плекалося й виховувалося від покоління до покоління. Мандрівні співці були частиною традиційного побуту суспільства – з раннього віку практично кожна дитина бачила і чула співців, спостерігала за дорослими й переймала спеціальні манери, властиві слухацькій аудиторії. Крім пасивного засвоєння устійнених правил слухання, кожна сільська дитина в родині і громаді здобувала специфічні навички, які готували її мозок до повноцінного і багатопланового сприйняття дум. В одних випадках батьки й селяни старшого віку спонукали дітей прислуховуватися до співогри і вслухатися у текст співаного й обдумувати його. В інших – примушували неслухняну дитину повторювати слідом за виконавцем слова епічного твору (зокрема, думи про “Івася Коновченка”) (Боржковський 1889, 673).

Проте, в сучасних умовах, через відсутність традиційного епічного середовища, такі виховні заходи можливі в дуже небагатьох родинах (зокрема, де є практикуючий виконавець).

Натомість, ЕМР пропонує методику, яка розрахована на більш широку аудиторію – передусім факультативні середовища, де виступи виконавця відбуваються епізодично, або невеликими циклами. Вироблені послідовні дії допомагають виконавцю епічних творів досягнути з аудиторією взаєморозуміння й врешті-решт спонукати її розширити свої музичні установки.

Запропонована програма складається з двох блоків. Зважаючи на великий обсяг накопиченого практичного матеріалу, який виходить за межі цієї статті, сформулюємо методичні засади ЕМР для епічного виконавства у конспективній, спрощеній формі.

1. Перший блок: підготовчий, визначає напрямки внутрішньої роботи виконавця над собою, його психологічну і фахову підготовку; розглядає стратегічні й тактичні особливості роботи з аудиторією.

1.1. Психологічна, мистецька, педагогічна, творча підготовка виконавця включає базові засади формування особистості репрезентанта епічної спадщини, які передбачають:

а) вимогливість до себе, віру й постійну роботу над собою.

Виконавська робота, зазвичай починається з ретельної самопідготовки. Без переконливих уявлень про себе, як відтворювача давньої епічної традиції, відчуття відповідальності за гідне представлення аудиторії досі невідомої, проте важливої і необхідної в житті музики. Співець повинен щиро вірити, що його виступ стане подією, яка сприятиме зміні світогляду, житєвих устремлінь слухача у позитивному, природному напрямку;

б) теоретичну і практичну фахову кваліфікацію.

Виконавець має право на виступ лише маючи добру теоретичну і практичну підготовку, бездоганне знання свого профільного репертуару;

в) дотримання базових принципів традиції кобзарського виконавства.

Співець повинен чітко дотримуватися базових принципів традиційного кобзарського виконавства: відстороненість від оспівуваного, природність і щирість у співі та грі, недопущення надмірного сценічного артистизму, уникання самохизування. Також пам'ятати, що запорукою успіху епічного виконавства є безпосередність співця, його вміння цікаво пояснювати матеріал, вести зі слухачем безперервний діалог;

г) ретельну підготовку до кожного виступу.

Виступ є унікальною можливістю неформального донесення до аудиторії сутності епічних творів. Щоб не знівелювати цю можливість, виконавець мусить ретельно готуватися до виступу і бездоганно виконувати взірці епічної спадщини. Зважаючи на аудиторію, умови виступу й обумовлені традицією застороги про те, що переривати епічну співогру не можна, виконавець зобов'язаний вміти репрезентувати епічний твір у кількох варіантах – повному і скороченому;

д) виконавську делікатність.

Неписані правила традиційного виконавства спонукають співця бути терплячим і толерантним до слухачів, ніколи не ображатися, готуватися до різних сценаріїв спілкування з аудиторією і вміти знаходити вихід із будь-яких можливих пригод.

Крім того, епічний виконавець повинен пам'ятати одне з основних кобзарських правил – під час виступу мати почуття міри, бути лаконічним і стриманим, не перевантажувати слухача (“не тримати його в заручниках”). Виконавець мусить тонко відчувати настрої аудиторії і без запобігань делікатно й послідовно вести діалог з публікою. Водночас варто демонструвати лише найвиразніші взірці і завчасно пояснювати всі складні для розуміння епізоди епічного твору.

1.2. Підготовка місця й умов виступу.

Окрім внутрішньої підготовки, важливими є умови проведення епічного сеансу. Зокрема важливими є особливості умов, оточення, а також простір, – відкритий чи закритий, – де виступає співець. Найбажанішим варіантом для традиційного співця є різноманітні форми позасценічного виконавства. Якщо ж надається право вибору місця виступу, виконавець, зазвичай, влаштовує свою зустріч в оточенні, наближеному до традиційного. Досвід доказової реконструкції дозволяє оптимізувати умови виступу завдяки:

а) круговому, або напівкруговому способу організації аудиторії. Переважна більшість іконографічних джерел документують стереотипні особливості співоцького вступу – слухачі обступають виконавця колом або напівколом.



Очевидно, що подібне нелінійне розташування аудиторії є однією з необхідних природних передумов для повноцінного і безпосереднього сприйняття епічного співу. Натомість лінійне, зокрема, сценічне виконавство нерідко творить фатальний бар'єр для ефективного сприйняття зазначеного жанру. Отже, виконавець повинен намагатися розташувати своїх слухачів не площинно, а колом. Для цього бажано попередньо виставити стільці у вказаний спосіб.

б) розташування співця в одній площині з слухачами, урівноваження позиції “виконавець-слухач”. За традицією, співець розташовується обличчям до слухачів, практично, на одному з ними рівні. У природних, не сценічних, умовах слухачі займають зручне місце біля співця. У сучасній практиці, коли сцена є зависокою, а аудиторія невеликою, виконавець сходить зі сцени і розташовується у залі перед слухачами. Це потрібно для того, щоб вирівняти простір сприймання.

в) дотримання принципу вільного слухання. Важливою психологічною передумовою адекватного сприйняття епічного виконавства є дотримання засад свободи слухання. Безумовна можливість відійти від співця будь-коли, відсутність ефекту утримування слухача в “заручниках” суттєво підвищують дієвість епічного сеансу.

Крім того, зберегти безпосередність епічного виспіву часто допомагає також і відсутність електронних посередників – мікрофонно-підсилюючої апаратури, модуляторів звуку тощо.

### 1.3. Підготовча робота з аудиторією.

Заздалегідь проведена підготовча розмова виконавця, або людини, яка орієнтується у тематиці, з майбутніми слухачами, є дуже бажаною. Встановлення попереднього контакту з аудиторією, пізнання її особливостей дозволяє виконавцю вчасно тактично зорієнтуватися, налаштуватися психологічно й вибудувати ефективний план свого майбутнього виступу.

### 2. Блок другий: формування епічної установки слухача.

Враховуючи складний матеріал, відсутність знань майбутніх слухачів щодо українського епосу, а також наявні суспільні негативні стереотипи щодо епічного жанру, пропонується сенситизувати (підвищити чутливість, емоційне реагування) цільові аудиторії послідовно у два етапи.

2.1. Перший етап формування епічної установки слухача передбачає безпосередню й опосередковану фіксацію уваги слухача на епічному творі завдяки:

Віднайденню мотивації для слухача (пошук каналу впливу за методикою теорії множинних здібностей Говарда Гарднера). Виконавець-презентатор епосу спілкується зі своїми слухачами не як із умовною абстрактною людською масою, а як із зібранням особистостей, у яких є свій, індивідуальний шлях пізнання світу.

Як доводить досвід, під час роботи з підготовки мозку слухача до сприйняття епічного жанру не можна обмежуватися лише якісною, але

механістичною співогорою. Особливу увагу потрібно приділяти креативним засобам зацікавлення слухача, зокрема здійсненим за методологією Говарда Гарднера, яка сьогодні широко застосовується в освітніх галузях, музейній справі (Аарте, Мазурик 2009, 161–165). Згідно з цією методикою, з метою урізноманітнення підходів, віднайдення мотивації для ведення плідної розмови виконавцю пропонується у довільній, але привабливій формі провести експрес-зондування аудиторії на виявлення домінантних здібностей, оцінку її уподобань, загальноосвітнього рівня тощо. У розмові уникати площинності й намагатися перевести розмову з монологу в діалог.

- Багатоканальний, мультимедійний вплив на процеси сприйняття.

Заради найефективнішого засвоєння матеріалу проводиться додаткова індукція слухача за допомогою активізації різних центрів сприйняття головного мозку за допомогою вербальної, зорової і тактильної рецепції.

Оптимальним вважається мультимедійне подання ознайомлювальної інформації з епічної тематики (слайд-презентація, уривки з фільмів, цікаві відеосюжети тощо). Короткотривала й цікаво зроблена мультимедійна презентація здатна привернути увагу навіть найвибагливішої аудиторії.

Іншим прийомом зацікавлення аудиторії є демонстрація традиційних співоцьких інструментів, які використовуються для супроводу епічного виспіву (бандура, кобза, колісна ліра, гусла, гудок тощо). Реальний досвід виступів у молодіжних середовищах Харкова доводить, що автентичні музичні інструменти надані для безпосереднього аудіального, зорового і тактильного ознайомлення не залишають байдужими переважну більшість слухачів, незважаючи на їхній вік, національність, стать та освіту. Адаптовано й виважено поданий колекційний та реконструкторський матеріал, делікатна демонстрація виконавства на музичних інструментах дозволяє досить швидко встановити необхідний контакт з аудиторією, залучити її до активного засвоєння майбутнього епічного матеріалу.

Позитивна емоційна реакція й набуття аудиторією стійких вражень можуть посилюватися, коли виконавець пропонує теми, які спонукають до неформального пізнання епічного жанру й задіюють різні системи сприйняття. Так, зокрема, залежно від комбінації рецепцій пропонуються зокрема такі теми:

Аудіально-візуальне сприйняття (режим мультимедійної подачі матеріалу):

- що таке епос, які його функції, історична роль, значення;
- історичні, культурні особливості української епічної традиції, епічного виконавства;
- особливості епічного нарративу, музичного супроводу;
- цікаві оповіді про кобзарів;
- чому переслідували кобзарів, причини їхнього знищення;
- сучасні виконавці епічних творів;
- правила слухання епосу (коли, за яких умов слухали, чому не можна переривати спів виконавця, чому співцям не аплодують тощо).

Візуально-аудіально-тактильна рецепція:

- виготовлення музичних інструментів;
- індивідуальна оцінка музичних властивостей інструменту;

Комплексна стимуляція уявлення, фантазії:

- концентрація на звуку, епічна медитація, навіювання, психотехніки;
- епічна музика, як складова традиційної “машини часу”;
- епос як засіб активізації архетипних уявлень;
- епічна музика як джерело енергії (чому епос був поширений в середовищі військових);
- епічна музика як ритуал (оплакування померлих, громадські тризни)
- адаптаційні, медичні, катартичні функції епосу.

Власне, перелічені засоби активізують і загострюють перцепцію епічного твору, пробуджують у слухачів реверсний шлях епічного сприйняття, програмують на формування образів співаного і спонукають до очікування глибоко-особистісних реалізацій.

## 2.2. “Підготовчий” музичний твір.

Виконавець повинен пам’ятати, що епічні твори добре сприймаються на тлі інших жанрів, які були в арсеналі традиційних співців.

Так, в Україні “кобзарський сеанс” ніколи зазвичай не починався одразу з виконання епічних творів. Етнографічні записи доводять, що кобзарі і лірники розпочинали свої виступи зі своєїрідної “музичної гімнастики” слухачів – попереднього виспіву неспічних різножанрових творів, які сприймалися суспільним загалом простіше і природньо настроювали слухачський мозок до сприйняття поважного епічного жанру. Отже, для попередньої настройки мозку сучасного слухача виконавцю важливо підібрати доречний і тематично вивірений “підготовчий твір”. Це може бути цікава мелодія, перегра, історичний і навіть жартівливий твір.

## 2.3. Індукуюча група в місці виступу.

Якщо доводиться виступати зі сцени перед великою аудиторією, а попередня підготовча робота зі слухачами не проводилася, то у цьому разі доречно скористатися прийомами з використанням “індукуючої групи”. Для успішного проведення заходу рекомендується заздалегідь у зал запросити невелику групу підтримки з числа шанувальників традиційного виконавства, яка психологічно буде допомагати виконавцю. Завданням “індукуючої групи” є невимушена демонстрація присутньому загалу основ слухання епічних творів, традиційних для епічного сеансу способів реагування на виступ, виявлення своїх емоцій та почуттів. Подібна тактика дозволяє значно прискорити процес формування емпатичного ядра слухачької аудиторії, синхронізувати і врівноважити її емоції та загальний настрій.

Третій етап присвячується методам закріплення й поглиблення позитивних ефектів у слухачьких середовищах, досягнутих виконавцем епосу. У давні часи традиційною мірою адекватності сприйняття співоцької співогри були: сльози слухача, їхні супровідно-пояснювальні

коментарі, мимовільні характерні жести (Крист 1902, 124), коливальні рухи рук, корпусу тіла, голови (Нудьга 1970, 113). Проводячи свій діалог зі слухачами, традиційні співці (кобзарі, лірники) завжди звертали увагу на ступінь сприйняття ними своєї співогри (ІМФЕ, 30). Залежно від слухацького настрою, виконання епічного твору могло бути модифікованим, скороченим або подовженим. Для успіху кожен сучасний виконавець мусить вести постійний моніторинг ефективності свого виступу. До критеріїв оцінки ступеню продуктивної реакції на традиційне виконавство нині розглядаються:

- емоційні вияви (сльози, зітхання, сміх);
- вегетативні (зміни кольору шкіри, частоти серцевих скорочень(ЧСС), частоти дихальних рухів (ЧДР), артеріального тиску (АТ), температури тіла, сатурації кисню в крові (SPO2), поява спітніння, парестезій у вигляді “мурашок”, “гусячої шкіри” тощо);
- моторні (спонтанні та індуковані, синхронні рухи, ритмічні тілесні коливання тощо);
- вербальні (повторення за співцем, підспівування, коментарі вигуки тощо);
- інтелектуальні (осмислення, оцінка, вищі почуття, творчий відгук тощо),

Подібні знання є важливими виконавцю для тактичного поведіння в слухацькому середовищі, раціонального планування свого виступу, віднайдіння ситуативних засобів утримання слухацької уваги тощо.

У разі успішності виступу, для закріплення позитивних вражень від епічних творів на слухачів, виконавець намагається знайти можливість виступити перед колективом слухачів повторно. При цьому найчастіше змінюється формат зустрічі – і виступ проводиться з окремими групами вже за узгодженим тематичним планом.

Найбільшим досягненням виконавця вважається налагодження в обраному колективі системного слухання епічних творів. Адже відомо, що завдяки пластичності мозку, навіть короткоривале, але періодично повторюване навчання призводить до утворення в корі головного мозку нових нейронних зв'язків, сприяє їм “перенастроюванню”, а отже — спонукає до суттєвої корекції психічних реакцій, виробленню устійнених психологічних налаштувань, які позасвідомо впливають на кругозір, культурні уподобання, характер і стиль життя слухача. Звісно, що вибрати оптимальний, ненав'язливий і цікавий спосіб культивування епічної культури у колективі належить до непростих і дуже делікатних розділів діяльності кожного співця. Проте, досвід діяльності сучасних подвижників кобзарського виконавства переконливо доводить, що організація прослуховувань нових варіантів українських дум, битовщин інших епічних взірців у колективі, який вже був ознайомлений з особливостями епічної співогри принаймні 2-3 рази на рік є цілком реальною і морально виправданою метою.

Після кількох періодичних зустрічей співця зі сталим колективом у слухачів формується чітка позитивна установка до епічних творів, епічного виконавства і найголовніше – відновлюється традиційно-поважне ставлення до епічного жанру загалом.

Вищенаведені методики мали свою практичну апробацію. Так, у 2006-2010 роках у рамках проектів, підтриманих Харківською обласною державною адміністрацією, Харківською міською радою проводилася робота у середніх і вищих навчальних закладах Харкова щодо ознайомлення учнів і студентів з музичними інструментами і репертуаром традиційних народних співців-кобзарів і лірників. У підсумку роботи були отримані такі результати: 92% всіх опитаних учнів і студентів, незалежно від вікової групи, статі, національності оцінили зустрічі з виконавцями на співоцьких інструментах позитивно. За п'ятибальною системою – вищу оцінку надали понад 87, 5% слухачів-респондентів. Бажання продовжити зустрічі щодо традиційної музичної культури у перспективі висловило 75,3% . Причому 68,2% опитаних хотіли б, щоб ознайомчі заняття з української традиційної музики були інтегровані до навчальної програми середніх і вищих навчальних закладів. 82,1% учнів вважали за необхідне, щоб виконання традиційного кобзарського репертуару (думи, псалми, історичні пісні тощо) наочно ілюструвало б відповідні теми уроків. Позитивні результати, отримані під час ознайомлення учнів середніх шкіл і студентів Вищих навчальних закладів Харкова з елементами традиційного кобзарського виконавства свідчать про актуальність творчого набутку українських народних співців у комплексному вихованні сучасної молоді й доводять перспективність активного залучення виконавців на ТМІ до різноманітних освітніх програм (Черемський 2012, 61–65).

Таким чином, практикою сучасних виконавців на традиційний кобзарських (співоцьких) іструментах доведено, що долання психологічних бар'єрів у слухачів при правильному і тактовному веденні виступу є доволі вдячною роботою. Якими б не були нав'язані суспільству упередження, але людині обманути свою власну природу дуже важко. Природне звучання традиційного інструменту, епічна співогра подані методично врівноважено і осмислено, у вмотивованому дозуванні завжди знаходять відгук у серцях слухачів. І навіть якщо на початку слухач зовні і не показує особливої уваги, проте внутрішні його психічні комплекси, психологічні фільтри, бар'єри під впливом традиційної музики руйнуються. Достатньо лише закріпити пробуджену зацікавленість – і слухач назавжди позбудеться свого позірно-негативного чи байдужого ставлення до епічного надбання.

Отже, на сьогодні актуалізація епічного надбання, його рекультивація в суспільстві, підготовка виконавців, а також формування сучасної аудиторії й плекання культури епічного слухання мусить стати важливими й перспективними напрямками діяльності митців, науковців, педагогів, громадських і державних діячів.

Аарте, Г., Мазурик, З. (2009). *Музей: менеджмент і освітня діяльність*. Львів. Літопис. С. 161–165.

Боржковский, В. (1889). *Лирники*. Киевская старина. В III. С. 673

Крист, Е. (1902). *Кобзари и лирники Харьковской губернии*. Труды Харьковского предварительного комитета по устройству XXII Археологического съезда. Сборник Харьковского Историко-Филологического общества. Харьков. Печатное дело. Т. 15. С. 121–133.

Нестурх, М. (1970). *Происхождение человека*. Москва. Наука.

Нудьга, Г. (1970). “*Дума*” в писаних джерелах XVI–XVIII століть. Жовтень. № 6. С. 113.

Павелків, Р. (2012). *Загальна психологія* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://westudents.com.ua/glavy/77362-32-zdbnost-ta-zadatki-priroda-zdbnostey.html>

Рукописні фонди Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України (ІМФЕ). Ф.11–4. Од. зб.725. С. 30.

Уэйнбергер, Н. (2007). *Музыка и мозг. Brain and mind. Almanac*. Scientific American. Moscow. С. 127–132

Черемський, К. (2012). *Сприйняття традиційного кобзарського виконавства у середовищах студіюючої молоді м. Харкова*. Народна творчість та етнологія. 2012. № 1. С. 61–65.

Patel, A. (2010). *Music, biological evolution, and the brain. Emerging Disciplines*. Rice University Press. March, 26. P. 1–37.

Peretz, I., Zatorre, R. (2003). *The Cognitive Neuroscience of Music*. Oxford. Oxford university press.

## **КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВА ІГРОВА ПРАКТИКА ПОДОЛЯН: ПРОБЛЕМА ПРОТИСТОЯННЯ, ВИЖИВАННЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ**

*Валерій Щегельський*

(Україна)

*Автор статті, узагальнюючи попередній досвід вивчення проблемної теми, досліджує стан, у якому опинилася календарно-обрядова ігрова практика українців у результаті протистояння різноманітних форм суспільних ідеологій.*

*Ключові слова: календарна обрядовість, ігрова практика, боротьба ідеологій.*

**RITUAL CALENDAR PLAYING PRACTICAL EXPERIENCE OF PODILLYA INHABITANTS: THE PROBLEM OF CONFRONTATION, SURVIVAL AND REBIRTH**  
*Valerij Ščehel's'kyj*

*Summarizing the experience of precursors regarding the studying of this problematic topic, the author of the article researched conditions of the ritual calendar playing practical attention to what Ukrainians find themselves in as a result of confrontation of different forms of social ideologies.*

*Key words: calendar ritualism, playing practical experience, confrontation of ideologies.*

Реконструкцію сприйняття різноідеологічними системами сутності ігрово-розважальних виявів життя українців у часовому вимірі уможлиблюють наявні на сьогодні літературні та архівні джерела. Зокрема, висвітлити це питання свого часу намагалися такі науковці: Т. Гаєвська, М. Грушевський, М. Доорохольський, С. Єфремов, О. Курочкін, А. Свидницький, М. Симашкевич, Ю. Сіцінський, М. Сумцов, В. Широцький, К. Широцький, М. Яворовський та ін. Проблема побудована на протистоянні основних світоглядних систем: язичництва, християнства та атеїстичної (комуністичної) ідеології.

Мета нашої роботи полягає у з'ясуванні змісту ідеологічних і світоглядних аспектів життя та побуту минулих епох, зацентровуючи увагу на побутових та святково-обрядових традиціях українців у їхньому часопродовженні, а саме: вечорницях, календарних святах та ін.

Антагоністичні відносини закоренілого у світоглядності українців язичництва та 'молодого' християнства спричинили до виникнення, як зазначав у своїх дослідженнях митрополит Іларіон (Іван Огієнко), двовір'я, яке століттями протистояло одне одному. "І це зовсім натуральна річ, коли стрічаються два світогляди й народна думка силкується звести їх в одне ціле" (Єфремов 1995, 233).

Служителі нової віри активно та ревно, навіть із приниженням, виступали проти вкоріненої традиційності життя українців. "Духовенство, – пише Галятовський, – силкується викоринити оті забобони своїм словом, та його не слухають; через те треба, щоб забороняли їх ще й світські влади. Не буде мабуть, помилки, коли сказати, що нікуди очевидно, не витратило стільки енергії всяке начальство, як на безупинну боротьбу з народними звичаями та їх забобони" (Єфремов 1995, 234).

Основу святкового календаря складав 12-місячний рік. Він був пов'язаний з чотирма сонячними фазами: зимовим і літнім сонцестоянням, а також весняним та осіннім рівноденням. У календарі подолян не було чітких розмежувань між зимовими, весняними, літніми та осінніми сезонами. Кожен з них логічно переходив у наступний, створюючи замкнений цикл вічного кругообігу природи, чергування періодів роботи і

відпочинку. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко) в історично-релігійній монографії “Дохристиянські вірування українського народу” (розділ “Стародавні народні свята”, 1991) дає характеристику давньому релігійному календарю українців, називаючи його ‘особливим’ через те, що він був міцно пов’язаний з природою та хліборобством цілого року, а “наші стародавні Свята – це наші хліборобські обряди, яких у нас завжди було дуже багато, і ось вони й склали наш річний календар Свят” (Іларіон, митрополит 1965, 265). Зауважимо, що ігрова практика календарного циклу українців безпосередньо пов’язана з обрядовістю, де гра є не тільки його складником, а й способом вираження прагнень досягнення бажаного.

Найсприятливішим для селянського дозвілля був зимовий період, особливо насичений різноманітними звичаями та обрядами. Це час, коли гармонія природи і людини праці сприяла її фізичній реабілітації та духовному наповненню. Традиційно у цей час в Україні справляли й весілля, які були вінцем передсімейних відносин, зароджених у мотивах ігрових веснянок (мотив вибору шлюбної пари – “Просо”, “Жучок”, “Царівна”, “Воротар”, “Жельман”, “Білоданчик”, “Зайчик”, “Перепілочка”, “Мак”, “Подоланочка” та ін.), де поєдналися рух, танок і гра, та різностатевих форм гуртового збору молоді, серед яких вечорниці вважалися “основним осередком дошлюбного спілкування, дозвілля та підбору шлюбних пар” (Пономарьов 1994, 168). Також вечорниці були “своєрідною репетицією різдвяно-новорічних свят, [...] що розпочиналися восени (звичайно після Покрови 1 жовтня), коли врожай був уже в засіках, послаблявалось загальне трудове навантаження і наступало відносно затишшя перед новим аграрним сезоном. Ці зібрання на Поділлі називалися: ‘вечорниці’, ‘досвітки’, ‘редути’, ‘воденки’, ‘годенки’, ‘на деньки’ тощо. У громадському побуті села традиційні вечорниці були своєрідним інститутом виховання і спілкування молоді. Завдяки цьому забезпечувався необхідний процес соціалізації підростаючого покоління, створювались найсприятливіші можливості для знайомства і вибору шлюбної пари” (Курочкін 1994, 361). Здебільшого в Україні ‘вулиці’ були формою молодіжних розваг, але й ‘забави’ та ‘музики’ мали також розважальний характер. “Від буденних відрізнялись святкові, або великі, вечорниці, присвячені веселощам, іграм, музикам, обрядовим церемоніям і забавам. Дуже показові в цьому відношенні молодіжні розваги на свята Катерини (24 листопада (7 грудня за новим стилем) та Андрія (30 грудня (13 грудня за новим стилем)” (Пономарьов 1994, 361).

Християнство прийшло на Русь із Візантії, маючи свої власні традиції й ретельно розроблений культ. Насаджуючи свій літургійний календар подій ‘священної історії’, християнська церква намагалася викоринити ‘богомерзкі’ традиції язичницьких вірувань та обрядів. Цей процес релігійного двоборства затягнувся на довгі століття і не увінчався остаточною перемогою православ’я. І зараз у багатьох діях,



приурочених церковним святим, можна впізнати пережитки стародавніх язичницьких традицій. На Поділлі язичницька обрядовість мала глибоке і міцне коріння, про що свідчать до цього часу збережені культові місця поклоніння як на Східному Поділлі, так і на Західному. “Християнство принесло нам нового календаря з установленим поділом на місяці й дні. Новий рік у давнину розпочинався з 1-го березня (марта), коли пробуджувалася вся природа по зимовій перерві; цей рік був прийнятий і Церквою, бо за переданням творення світу відбулося власне з 1 березня місяця. Але пізніше Церква пішла за грецьким Новим роком з 1-го вересня, а з 1492 року громадський Новий рік остаточно прив’язався до стародавнього природного часу, до 1-го березня. І тільки в 1721 році цар Петро I встановив на Сході Новий світський рік на 1 січня, що було тоді в більшості держав на Заході. Але рік церковний позостався на 1 вересня й дотепер. Різний час Нового року видно, скажемо, на наших колядках, в яких нерідко описується не зима, а початок весни; колядують і літом під час моровиці, щоб нагнати її” (Лларіон, митрополит 1965, 269–270).

Сучасний рік українського християнського календарного циклу є певними етапами життя Ісуса Христа, а також вшануванням канонізованих святих, які відстоювали та пропагували віру Христову, тому “церква завжди виступала проти різних домішок до християнських Свят, і до цього прямували її головні два Канони VI Вселенського Собору, т. зв. Трульського. Це Канони 61 і 62, які міцно берегла вся Православна Церква. Ось 61-ий Канон: «Ті, хто віддається ворожбитам, або так званим стоначальникам (так звалися старші волхви), або іншим таким, щоб вивідати від них, що ті схочуть їм відкрити, згідно з попередніми про них постановами, нехай підпадають Правилу шестилітньої епітимії. Ту ж епітимію накладаємо й на тих, хто водить ведмедиць або інших худобин на посміховище і на шкоду простим людям, і, еднаючи обман з безумством, ворожать про щастя, про Долю, про родовід, і багато подібного. А тих, що закостеніли в цьому і не відходять від цих згубливих і поганських вдумок, постановляємо зовсім викидати з Церкви, як і Священні правила наказують. «Бо яка спільність у світла з тьмою», як каже Апостол. Або яке єднання Церкви Божої з ідолами? Або що спільного у вірного з невірним? Яка згода в Христа з белійяром? (2 Кор. 6. 14–16). [...] І постановляємо: Жодному мужчині не одягатися в жіночу одіж, ані жінці в мужеську одіж. Не носити масок комедійних або сатиричних, або трагічних. А тому тих, хто відтепер наважиться чинити що з вищесказаного, коли вони клірики – наказуємо викидати з Священного Чину, а коли миряни – вилучати з церковної спільноти [...]. Канони Вселенських Соборів користувалися в Православній Церкві глибокою пошаною, тому Церква й постійно виконувала їх. Ці два Канони мали величезне основне значення у викоріненні дохристиянських вірувань у всьому Християнському світі, а тому і в нас» (Лларіон, митрополит 1965, 306–308).

Візантійські просвітителі, які прийшли на українські землі, стали виправляти і регулювати народне життя на церковний лад, вважаючи: “всѣ забавы и игры, весь народный внутренній задушевный міръ, связанный съ поэтической, милой сердцу стариною и находившій себѣ образное выражение въ пѣснѣ, игрѣ и пляскѣ, словомъ всякое веселье преслѣдовалось, какъ бѣсовское навожденіе” (Сумцов 1885, 13–14).

С. Єфремов вбачає втручання у цю справу старокнижників, котрі “одібравши з Візантії разом з християнством і зразки письменства, обмеженого вузьким колом переважно церковно-релігійних та моралістичних інтересів, наші письменні люди, до того ж духовні здебільшого особи, зразу ж побачили у вільній народній поезії грішні і стидке діло, ознаку ‘діавольскаго наущенія’ на спокосу людям, і через те одразу ж такі стали на ворожу щодо неї стопу. Старі письменники навіть слів досить не знаходять, щоб вилити своє обурення проти народних звичаїв і заплямувати оте ‘играніє, плясаніє и гудѣніє’, а то і просто ‘бѣсовское пѣніє’ своєї неслухняної пастви. Бувши заступниками нової віри, вони бачили тут недобитків того поганського світогляду, віри та культу, з яким боротьбу вважали за святу повинність усього свого життя” (Єфремов 1995, 233).

І. Батирева, вивчаючи питання духовної культури Поділля другої половини XIX – початку XX ст., висвітлених на сторінках місцевих та центральних часописів: “Подільські єпархіальні відомості”, “Подільські губернські відомості”, “Православна Подолія”, “Київська старовина” протягом 1862–1915 рр., відзначає, що більше 70 публікацій присвячено календарному циклу свят – це Різдво, Великдень, Рахманський великдень, Стрітєння, грудневі свята Катерини, Андрія, Миколи, також Купальський обряд, Петрівський піст та Розгри, Маковея, Власа та ін. Із характеристики публікацій у часописах дослідниця виявила, “що пропагуючи відродження і збереження давніх традицій, церква ретельно відбирала з народних обрядів і фольклору лише потрібне їй або те, що не змогла викоринити з народу, а решту відкидала, заперечувала, чіпляючи ярлик ‘поганства’, ‘язичництва’. Відстоюючи такі позиції, духовенство, на жаль, приділяло мало уваги дослідженню народних обрядів, фольклору, якщо останні не несли християнського змісту, не відповідали церковним канонам і були, на думку багатьох дослідників, не більше, ніж «плід самородної причудливої фантазії» народу” (Батирева 2005, 178).

Таку ситуацію можна пояснити тим, що розгортання історико-етнологічних досліджень на Поділлі у другій половині XIX – на початку XX ст. тісно пов’язане з представниками Кам’янець–Подільської духовної семінарії. Це був народознавчий осередок прогресивної молоді – вихованців та викладачів семінарії, діяльність яких була спрямована на вивчення самобутності подільського села, народного побуту, фольклору, народних традицій, звичаїв, що мало визначальне значення для українського національного відродження. З іншого боку, збираючи і

записуючи народознавчий матеріал і будучи служителями християнської віри, священники через власну продюерою зумисне робили пропуски нецензурної інформації, тим самим спотворюючи автентіку.

Білгородський архієпископ Іосаф Горленко у своїх настановах духовенству від 10 листопада 1750 р. писав: “усмотрѣно во многихъ городахъ и селахъ, [...] что народъ, языческаго празднованія и идолослуженія слѣды храня, дѣлаеть колыски, называемыя рѣли, и въ недѣлю св. Пасхи, въ день св. апостоловъ Петра и Павла, на нихъ качаются, такожъ въ недѣлю св. Тройцы празднують бѣсовскій праздникъ Березы, и въ день св. Іоанна Предтечи Купала, и вечерницы и пѣсни скверныя; вся же слѣды идолопоклонства празднуеть народъ отъ неразумія своего, а священники, по званію своего пастырства, того имъ не возбраняють” (Сумцов 1885, 16–17).

А. Свидницький, наголошуючи на високоморальній поведінці молоді під час вечорниць або ж їхніх календарних розваг, засуджує антинародні дії служителів культу, які призвели до завмирання традицій села, пояснюючи, що це, очевидно, залежить не від народного характеру, а “причиною тому постороннее вмешательство. В этом отношении особенно отличается духовенство. В последнее время оно с особенным жаром стало преследовать Купайла, Андрея. Маланку и т. д. под видом ревности о вере, а вечерницы – под предлогом противодействия разврату” (Свидницький 1985, 465–466).

До покарання ‘відступників віри’, окрім духовних інквізицій, залучався і громадський суд (старші люди – не більше семи, не менше чотирьох судців, обраних усією громадою), який на зборах під відкритим небом загальним присудом призначав покару ‘винним’ у вигляді грошових штрафів на церкву або відпрацюванню священнику під час посту чи перед весіллям (відмовляли у шлюбі). Підтримували такі дії і деякі поміщики. Проте, будучи сином священнослужителя, А. Свидницький про таку поведінку духівників міркує так: “Может, покажется несообразным, что я так разговорился о запрещеннях, а между тем имел же время изучить обычай: где плоды тех преследований? На это я скажу, что не все удалось перевести: народ очень упорен в свои привязанности к чему-либо. Притом, я изучал народ в приходе своего отца, который сам недоволен запрещеннями и остался украинцем. Он так правильно смотрит на народные игры, что не только не запрещал их для народа, но и детям своим – хлопцам і дівчатам – позволял ходить на Купайла, где справляли Андрея и т. п.” (Свидницький 1985, 467).

Але, як писав І. Франко, “регенерація людських поглядів і вірувань при помочі адміністраційних розпоряджень оказалась такою самою фікцією, як при помочі духовних судів та інквізицій” (Франко 2008, 53).

За пізнього Середньовіччя та в останні два-три століття сталося часткове пристосування деяких жанрів до церковного календаря. Упродовж XIX–XX століть на Поділлі та в Галичині поширилися колядки

на євангельські теми. Їх авторами були високоосвічені монахи Почаївської лаври.

Митрополит Іларіон (Іван Огієнко), будучи служителем християнської віри та викладачем, професором, ректором першого українського в Україні Кам'янець-Подільського університету досконало вивчив болоче для народу питання боротьби церкви проти календарної обрядовості і залишив нащадкам правдиву історію світоглядності українців, висвітлену у праці “Дохристиянські вірування українського народу” (1991).

С. Єфремов в “Історії українського письменства” (1995) зауважив, що “нема більш безнадійної справи, ніж боротьба з побутом, як і нема, може, нічого більш сталого, як ті устояні форми життя, що змінюються тільки поволі і самі собою під впливом нових обставин, але ніколи під впливом самих заборон та наказів. ... то була просто Сізіфова робота, ота безупинна війна з народом, і що народ задовольняв таки власними силами свої естетичні потреби, цураючись книжної моралістики, або по-своєму її переробляючи” (Єфремов 1995, 235).

У часи московсько-комуністичного тоталітарного режиму під репресії і нищення потрапляє церква як ідеологічна антисистема до владної системи. Разом з тим переслідувань зазнає асимільована до християнських канонів і народна календарна обрядовість українців, яка суперечила з програмою творення образу ‘радянської людини’ та ‘радянської культури’ загалом. “Майже повністю були знівельовані наші прекрасні обряди – колядування і щедрування, засівання осель зерном, прикрашання світлиць дідухами тощо. Довгий час місцеві чинуші забороняли і розганяли колядницькі ватаги, звинувачуючи їх у ‘релігійництві’ чи навіть ‘націоналістичних ухилах” (Скуратівський 1994, 218). Зазначимо, що у період жорстких заборон і переслідувань календарна ігрова практика виживала за рахунок пам’яті старшого покоління (усність передачі) та завдяки дитячій цікавості й сміливості, оскільки покарання для дітей завершувалося усними зауваженнями та ‘повчальними’ бесідами ідеологів із батьками. Проте, враховуючи специфіку дитячої пам’яті, вони не в змозі були запам’ятати весь обсяг проведення обряду, тому з цієї причини ми маємо на сьогодні розгублені його фрагменти.

Атеїстична ідеологія, втручаючись у побутову сферу та колообігову календарну звичаєвість, порушувала закон збереження та поступальності передачі усталених законів життєдіяльності українців. Більш як піввікове агресивно-жорстоке ставлення тоталітарної системи до іновірних поглядів, не підтвердили ‘правильність’ насаджуваних нею думок. Сьогочасність вимагає повернення до тих форм життя, які забезпечували б окрім матеріального зросту ще й духовне піднесення та переосмислення ‘запрограмованих’ відумерлою системою установок, котрі все-таки глибоко вкоренилися у ряді ‘вихованих’ нею поколінь. Пройшовши складний і тернистий шлях виживання, ігрова практика у незалежній Україні набирає нових обертів у своєму відродженні та вкоріненні у

культурне життя народу. Щоправда, на заваді і в активній конкуренції до народних ігор стали розвиток і доступність всесвітньої ігрової бази Інтернет-ресурсу, що суперечить народній українській традиції організації активного часопроведення. Негативну роль зіграла і демографічна ситуація в Україні через вплив урбанізованості міста на традиції села, розрив поколінь через міграційні процеси у суспільстві та вимушену економічну еміграцію носіїв культурних надбань за межі усталеного локального ігрового простору. З таких причин ми спостерігаємо відродження українських культурних традицій з імітацією окремих театралізованих елементів обряду частково призабутих або ж привнесених з іншої місцевості, включаючи й ігрову практику.

Сучасна потреба наукового осмислення феномену ігрової традиції в її етнорегіональній локації та загальнонаціональному вимірі зобов'язує науковців-дослідників святково-ігрової реальності здійснити комплексний аналіз текстів народних ігор як національно-ідентичних фольклорних форм. Аналіз ігрової практики досліджуваного етнорегіону засвідчує певну стабільність у побутуванні народних ігор та забав у локальному їх вираженні (до наукового аналізу залучено матеріали рукописного фонду навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (понад 800 фольклорних зразків) та експедиційний матеріал, зібраний упродовж 1992–2015 років на території етнорегіону – Поділля). З'ясовано, що завдяки усній передачі в етнорегіоні витворилися нові варіантні ігрові форми, які об'єднані в групи, що характеризуються подібністю самих назв гри, умовами організації та проведення, а також наявністю використовуваного атрибута.

Наступною ознакою є трансформаційні зміни, наприклад, ігри дорослих на похоронах (“Лубок”) і група дитячих ігор під назвою “Лупака”, похоронна гра “Млин” і весільна гра з такою ж назвою та правилами проведення (Вінниччина). У праці В. Гнатюка “Похоронні звичаї й обряди” (Гнатюк 1912, 131–424) розглядаються забави в хаті при небіжчику “Купіть зайця”, “Перстенець”, “Бука тягнуть” (карпатський регіон), які сьогодні складають окремі групи дитячих ігор дітей подолян. Існує значний масив ігрових текстів, модифікованих ‘на замовлення’ радянських ідеологів. Значної шкоди було завдано піонервожатими. Зауважено, що не дуже вони ‘перепрацьовували’, а перелицьовували зразки народної ігрової культури на новий лад. Наприклад, такі народні дитячі ігри, як “Розірви ланцюг”, “Коваль”, “Король”, “Ворота”, “Дзвін” набули назви “Вожатий, вожатий, подай піонера”, але модифікації зазнала лише номінація – правила гри залишилися в межах традиції. Таку ж тенденцію спостерігаємо щодо ігор “Сонце”, “Іцік”, “Гридки”, “Скакуни”, “Мендаль” зі зміненою назвою “Класики”. Ряд ігор-доганялок отримали нову назву “Світлофор”, а улюблена дитяча гра “У квача” – “Принеси прапор” тощо. Визначено, що локальна адресність найпопулярніших ігрових дійств етнорегіону Поділля упродовж останніх п'яти років

залишається незмінною. Це підтверджують, як зазначають збирачі, ігри родинно-обрядового характеру, переважно весільні, а саме: “Гандзя” (Городоччина), “Каперуш” (Чортківський, Заліщицький р-ни Тернопільської обл.), “Голуб і голубка” (с. Кашпівці Заліщицького р-ну), “Вербунка” (Вінниччина). Зі слів В. Барабашука, весільного музики, учасники весільного дійства охоче замовляють гру “Каперуш” (с. Збручанське Борщівського р-ну Тернопільської обл.), гру “Йти збуя” (с. Кудринці Борщівського р-ну Тернопільської обл.), а також гру “Голубка”, яка популярна у всіх населених пунктах Тернопільської, Львівської та Івано-Франківської областей. Проте спостерігаємо тенденцію щодо привнесення зразків ігрового фольклору сучасної масової культури до локальних джерел та їх асиміляцію в обряді. Респонденти називають ряд ігор, які не є традиційними у певній місцевості (Щегельський 2015, 322–324; 326–329; 334, 336; 338–340). Цьому також сприяє передислокація проведення святкування родинного обрядодійства поза межами осередку акумулювання народної традиції (святкування родинних подій у кафе чи ресторанах із наперед уже продуманою культурною програмою та залученням ведучого-томади). Календарно-обрядовий ігровий фольклор подолян, визволившись від тоталітарних постулатів, продовжує свою предковичну традицію. Найбільшими осередками проведення “Різдвяного вертепу”, “Маланки” є Тернопільщина (с. Устя та с. Горошова). На Кам’янецьчині вертепне дійство активно популяризують гурт “Відродження” студентів історичного факультету (керівник В. Якубовський) та студентство факультету української філології та журналістики (керівник-організатор В. Щегельський), які беруть активну участь у проведенні щорічних конкурсів “Вертепів”, привітання колег, мешканців і гостей міста ‘живим’ Вертепом, а також громадська організація міста Кам’янець-Подільського “Подільське братство”, очолювана М. Мошаком.

На сучасному етапі у збереженні та популяризації дитячої ігрової традиції подільського краю немало роль відіграють шкільні учнівські організації. Члени цих організацій розшукують та записують з перших уст народні ігри та забави і реконструюють їх у дитячому колективі. Так, наприклад, районна дитяча організація школярів “Наддністряночка” Заліщицького району Тернопільської області у своїй структурі містить три підгрупи, а саме: “Росиночки” (1 клас), “Джерельце” (2–3 класи) і “Струмочки” (4 клас). У функціональному напрямі роботи їх завданням є відвідини старшими членами учнівського колективу молодших під час великих міжурочних перерв з метою навчити їх народним іграм, водночас забезпечити проведення дозвілля. Із розповідей респондентів-учителів, які координують таку роботу, найпопулярнішими є такі ігри, як “Фарби”, “Кицю, кицю, яка сметана”, “Хованки”, “Лапанки”, “Море хвилюється раз”, “Гуси, гуси”, “Жабки”, з обрядових – “Подоляночка”, “Просо”, “Мак” та ін. Зазначимо, що такі ігри є повсякчасними і не вимагають організації

спеціального ігрового майданчика, а отже, можуть проводитися як на шкільному подвір'ї, так і в спортзалі. На Хмельниччині під час проведення методичних семінарів при Кам'янець-Подільському міському та районному відділах освіти разом із вчителями-методистами було розроблено курс “Українознавство” (творча група “Краєзнавство” під керівництвом учителя Вербецької ЗОШ Н. І. Ядвігун), програма “Народна гра як засіб духовного та фізичного виховання”, гра-подорож “Подоланочка” для учнів початкових класів, структурно-функціональні моделі співпраці шкільного колективу з родиною.

Згідно з положенням про Всеукраїнську експедицію учнівської молоді “Моя Батьківщина – Україна” на Хмельниччині її учасники проводять пошукову, науково-дослідницьку роботу, збирають емпіричні дані, фактичний матеріал, статистичну інформацію під час походів. Один із напрямів цієї експедиції має назву “Із батьківської криниці”, який передбачає вивчення традиційних свят, обрядів, побутової культури, народних ремесл, зокрема народних ігор і забав. Опрацьовуючи відповіді респондентів (студентів факультету української філології та журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка) на питальник “Народні ігри та забави” та анкети фольклористичного опитування “Українські народні ігри та забави” (Щегельський 2015, 529), розроблених працівниками навчально-наукової лабораторії етнології, узагальнено картину сьогочасного побутування найбільш популярних ігор на території Поділля, а саме: “Жмурки”, “Хованки”, “Піжмурки”, “Фарби”, “Цепі, цепі, ковані”, “Діда Панаса”, “Квача”, “Козаки-розбійники”, “Войнушки”, “Зіпсований телефон”, “Гуси-лебеді”, “Доганялки”, “Вище землі”, “Платочок”, “Заморозки”, “Третій зайвий”, “Пекур”, “Дід зарізав кабана”, “Лапанки”, “Сліпий кіт”, “Квочка”, “Море хвилюється раз”, “Кривий танець”, “Мак”, “Подоланочка”. З метою порівняльного зіставлення побутування народних ігор також було проведено фольклористичне опитування студентів Київського національного університету імені Тараса Шевченка (V курс, спеціальність – фольклористика, українська мова та література, іноземна мова), під час якого було з'ясовано ступінь закорінення ігрової практики, яка відображена у назвах таких ігор: “Подоланочка”, “Квач”, “Хованки”, “Квас” або “Злови нас”, “Криве дзеркало”, “Квочка”, “Платочок”, “Кіт і миша”, “Дочки-матері”, “Битки” (Великодня), “Зіпсований телефон”, “Баба куця”, “Струмочок”, “А ми просо сіяли”. Зауважено тенденцію щодо схожості назв ігор і правил їх проведення, а також зафіксовано варіантні видозміни. Виявлено причину трансформаційних змін в ігровому фольклорі через індивідуалізацію дитячого часопроведення біля телевізора чи за комп'ютерними іграми.

Обов'язком заступників директора з виховної роботи, учителів української мови та літератури у школах є розробка сценаріїв народознавчих заходів на місцевому матеріалі з подальшою їх інсценізацією в атмосфері проведення традиційних урочистостей

календарно-обрядового характеру (Великдень – гаївки, Різдво – коляда, “Вертеп”, “Коза” тощо) (Щегельський, 2015, 531).

Отже, пройшовши складний шлях протистояння, виживання та відродження, ігрова практика подолян засвідчує, що єдність поколінь зберігається, хоч й спостерігаємо появу новотворчих елементів ігрової реальності, яка пояснюється процесом зростання мобільності та комунікації суспільства, наданням пріоритетності локальним ігровим традиціям над маскультурним сплеском.

Батирева, І. (2007). *Висвітлення питань духовної культури Поділля у другій половині XIX – початку XX ст. на сторінках місцевих та центральних часописів*. Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського. Наукові записки. Серія: Історія : зб. наук. пр. Вип. XII. Вінниця.

Гнатюк, В. (1912) *Похоронні звичаї й обряди*. Етнографічний збірник. т. 31–32. Друкарня Наукового Товариства імені Шевченка. Львів.

Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Феміна. Київ.

Іларіон, митрополит. (1991). *Дохристиянські вірування українського народу*. Обереги. Київ.

Курочкін, О. (1994). *Обрядовість (Календарні свята й обряди) // Поділля: історико-етнографічне дослідження*. Видавництво незалежного культурного центру “Доля”. Київ.

Пономарьов, А. (1994). *Дошлюбне спілкування молоді // Поділля: історико-етнографічне дослідження*. Видавництво незалежного культурного центру “Доля”. Київ.

Свидницький, А. (1985). *Великдень у подолян (По поводу “Быта подолян” Шейковского : вып. 1., 1860 г., Киев) // Свидницький А.П. Роман. Оповідання. Нариси. Наукова думка. Київ.*

Скуратівський, В. (1994). *Вінець*. Видавництво УСГА. Київ.

Сумцов, М. (1885). *Досветки и посиделки*. Типографія Ф. Давиденко, арендована Л. Штамом. Київ.

Франко, І. (2008). *Руське духовенство в боротьбі з народніми віруваннями*. Відродження. Дрогобич.

Щегельський, В. (2015). *Ігровий фольклор Поділля: регіональна своєрідність та національна традиція: дис. ... канд. філол. наук : спец. 10.01.07*. Рукопис. Київ.



## ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

### ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ЗАПОЗИЧЕНОЇ ТА НЕНОРМАТИВНОЇ ЛЕКСИКИ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

*Олексій Бедлінський, Володимир Бедлінський*  
(Україна)

*Досліджуються психологічні особливості запозиченої лексики, які за певних обставин спотворюють інтуїтивне відображення світу, природний перехід від наочного відображення до вищих рівнів логічного і навпаки, руйнують систему перевірки інформації. Подається спроба виявити залежність розвитку інтуїтивного відображення світу у зв'язку з рівнем знань мови своїх предків.*

*Ключові слова: архетип, етимологія, інтуїція, мислення, первень.*

### FUNCTIONAL ROLE OF BORROWINGS AND NON-NORMATIVE LEXICON: PSYCHOLOGICAL ASPECT

*Oleksij Bedlins'kyj, Volodymyr Bedlins'kyj*

*The paper aims to examine psychological peculiarities of borrowings, which under certain circumstances distort intuitive perception of the world, natural transition from actual reflection to reasoning of higher level and vice versa, ruin the system of information evaluation. The attempt is made to define interdependence between development of intuitive perception of the world and level of individual's knowledge of their ancestors' language.*

*Key words: archetype, etymology, intuition, thinking, underlying principle (perven').*

Ще півстоліття тому в Україні, якщо хтось на когось казав 'чорт' то про це знало і засуджувало все село. Пізніше ненормативна лексика стала цілком прийнятною в окремих групах, але все ж засуджувалася у присутності людей іншого віку чи статі. Сьогодні щонайогидніші матюки можна почути на вулиці, у магазині, біля навчальних закладів, у громадському транспорті. А якщо дорослі не вважають різноманітні 'бліни' нецензурною лексикою, то такі слова можна почути і на уроках у школі, чи у родинному колі за обіднім столом. Чому так сталося? Що це? Елементарна невихованість, чи більш глибокі і складні процеси?

На жаль, проблема все більшого поширення ненормативної лексики не викликає значного занепокоєння у суспільстві. Вона досить широко досліджується в науковій літературі. Погляди авторів суттєво різняться від цілковитого заперечення до обґрунтування революційної боротьби з тоталітаризмом і морального катарсису в результаті подолання табу (Ставицька 2008, 14). А тим часом така лексика все більше входить у наше

життя. Звичайно, можна ‘обгрунтувати’ і послугування ненормативною лексикою, і використання суржику, адже, і те, і інше нібито ‘збагачує’ нашу мову. Можна ‘логічно довести’ необхідність вивчення російської мови українцем з раннього дитинства, адже це розширює можливості, але інтуїтивно відчуваєш, що таке ‘збагачення’ і ‘розширення’ веде до духовного, а відтак і до матеріального зубожіння народу.

Про важливість опанування мовою свого народу для розвитку особистості за останні два століття написано дуже багато. Так, психолог О.Т. Губко стверджує: “... мовна сфера постає як найбільш універсальна й потужна психічна метаструктура, найбільш повний резервуар набутого індивідом і етносом історичного і життєвого досвіду, а також найбільш могутній важіль розвитку особистості й усього народу... Лише в літеплі материнської мови юна особистість викохується щасно, природно, могутньо. У чужому силовому полі вона хиріє, як тропічна квітка пересаджена на північний ґрунт. Тим-то нації (і передусім українці), які століттями зазнавали мовного гніту, багато втрачали у своєму духовному, інтелектуальному розвитку. І лише могутнє праісторичне коріння дозволяє нам залишатися однією з духовно багатих націй світу” (Губко 2015, 169–170). Схожі ідеї обстоював і великий педагог К.Д. Ушинський: “...у світлих, прозорих глибинах народної мови відбивається не одна природа рідної країни, але й уся історія духовного життя народу. Покоління народу проходять одне за іншим, але результати життя кожного покоління залишаються в мові – у спадщину нащадкам” (Ушинський 1948, 557).

У наведених судженнях сказано навіть більше, ніж потрібно для однієї статті. Їх цілком достатньо для викладача, який переїхавши з півночі Росії в Україну, на Батьківщину своєї дружини, досконало вивчив українську з єдиною метою, щоб його діти, росли в літеплі материнської мови; досить для емігранта, який учить материнській мові своїх дітей і онуків. Але, як і у середині XIX століття, коли філософ і мовознавець О.О. Потебня, педагог К.Д. Ушинський писали про важливість рідної мови, і згубний вплив чужих мов у ранньому і дошкільному дитинстві: “... заради чистоти вимови, починають навчання іноземної мови мало не з пелюшок... Так, із дітей з чималими здібностями робляться напівдіоти, живі пам’ятники безглуздя і душевного холопства батьків” (Потебня 1993, 122); “Якщо мова, якою починає говорити дитина, суперечить вродженому національному характеру, то ця мова ніколи не спричинить такого сильного впливу на його духовний розвиток, який надала б рідна йому мова; ніколи не проникне так глибоко в його дух і тіло, ніколи не пустить таких глибоких, здорових коренів, що обіцяють багатий, рясний розвиток” (Ушинський 1948, 563), – наголошував К.Д. Ушинський. Сьогодні ці висновки великого педагога, на жаль, переконують далеко не всіх. Недостатньо їх для парубка, який переїхавши з села до міста, віддає дітей до російської школи і всіляко маскує своє селянське походження. Недостатньо і для іншого, який не цурається свого походження, зате

вважає, що мовою його батьків є суржик і цим пишається, адже слова іншомовного походження і навіть ненормативна лексика, на його думку, збагачують мову. Недостатньо навіть для учителя української мови, у якої діти навчаються в українській школі, але вдома говорять суржилом з переважанням російської, і вона не бачить ніякої проблеми, адже “всі діти так говорять”. Спотворені душі, які втрачають здатність до розрізнення добра і зла, безліч прикладів стародавнього і сучасного ‘яничарства’ їх не переконують, бо невідомо як і що спотворює, їм потрібні докази, демонстрація механізмів спотворення.

Отже, метою нашої наукової розвідки є спроба виявити і логічно обґрунтувати психологічні механізми залежності відображення світу у зв'язку з рівнем знань мови своїх предків.

З самого початку наголосимо, що саме лише знання чи незнання української мови українцем не є фактом рівня розвитку особистості. На розвиток особистості впливає величезна кількість факторів, а мова є лише одним із них. Різниця між психікою двох представників однієї нації може бути на порядок вищою ніж різниця між двома націями. Але існування ‘духу народу’ (Потебня 1993), нерозривний зв'язок його з мовою (“Дух без мови неможливий, тому що сам утворюється за допомогою мови і мова в ньому є перша за часом подія” (Потебня 1993, 24)) – незаперечний факт.

Мова розвивається відповідно до буття народу. Слова зі спільним походженням об'єднуються у сім'ї слів. Сім'ї слів, об'єднані на основі відображення народом різних образів, навіть за умови спільного походження в різних мовах відрізняються. Наприклад, образи добра і блага в українській і російській мові не тотожні, тому, що добро чи благо з точки зору особистості і імперії (царя) значно різняться, що й веде до розвитку різних сімей слів. Українські сім'ї слів пов'язані з добром і благом розвиваються відповідно до уявлення народу (“Бог – є добро”), а в російській мові відповідно до уявлень про благо людини, яке залежить від блага держави (“На благо советской родины”).

У різних народів сім'ї слів розвиваються по-різному відповідно до духовних підстав буття народу. В одних сім'ях слів первинні образи (а це можуть бути і спадкові праобрази і образи реального світу), які дали назву слову – розвиваються, в інших – можуть нівелюватися, або повністю втрачатися. У кожній мові є слова, зв'язок яких з образами реального світу, які зумовили їх появу, давно втрачено. Наприклад, російське слово ‘бухати’ – пиячити, походить від монгольського ‘буух’, що означає – опускатися. Спочатку, коли п'янка засуджувалася суспільством, то була позначена словом, яке щойнайкраще відображало явище – в результаті пиятики людина ‘опускається’ в усіх відношеннях: духовно, морально, фізично. Завдяки свідомому споюванню народу майже всіма московськими царями і секретарями, з точки зору яких продаж як найбільшої кількості спиртного є ‘благом’ для імперії,

виробилося нейтральне ставлення до п'ятики: “Доброго і корчма не зіпсує...”. Етимологія слова ‘бухати’ була втрачена.

Виготський пише: “Якщо ми простежимо, за яким законом об'єднуються сім'ї слів, то побачимо, що нові явища і предмети називаються зазвичай за однією ознакою, яка не суттєва з точки зору логіки і не висловлює логічно сутність даного явища. Назва ніколи не буває на початку свого виникнення поняттям. Тому з логічної точки зору назва, з одного боку, виявляється недостатньою, тому що вона занадто вузька, а з іншого – дуже широка” (Виготський 1982, 165). Більшість образів, з якими пов'язані слова, відображають якусь окрему конкретну ознаку, яка справді не є суттєвою з точки зору логіки, але нерідко є суттєвою з точки зору емоційно-образного (інтуїтивного) відображення. Внутрішня форма слова ‘бухати’ насправді не бідніша будь-якого сучасного логічного визначення.

Крім того слова рефлекторно зв'язані не лише з відображуваним світом, а і з праобразами колективного несвідомого (архетипами), які здавна український народ називав ‘первнями’. На нашу думку, можна надалі позначати терміном ‘архетип’ спадкові несвідомі праобрази всього людства, а терміном ‘первні’ – праобрази колективного несвідомого народу, які зберігаються, розвиваються і передаються наступним поколінням в основному в процесі опанування мовою. Отже, слова мають рефлекторно-емоційний зв'язок з: 1) образами окремих ознак відображуваних предметів і явищ (усі ознаки доступні свідомості, але рівень усвідомлення залежить від досвіду і рівня розвитку інтелекту); 2) з цілісними міфологізованими, тобто, недиференційованими за змістом і формою образами відображуваного світу; 3) з первнями, які розвиваються, зберігаються і передаються у спадок через мову народу у вигляді значень слів, сімей слів, стійких словосполучень, приказок, прислів'їв, коліскових, казок, міфів тощо; 4) з архетипами. Іншими словами – набутий народом досвід передається нащадкам через гени, мову і культуру.

К. Юнг, ввів і обґрунтував поняття ‘архетипу’ через аналіз міфології, розкрив відношення між свідомим ‘его’ і несвідомою ‘самістю’, описав цілісну особистість як єдність свідомого і несвідомих праобразів. “Зазвичай я описую супраординатну особистість як ‘самість’, таким чином чітко розрізняючи ‘его’, яке, як добре відомо, поширюється лише на свідомий розум, і ціле особистості, яке включає як свідомий, так і несвідомий компоненти. Таким чином, ‘его’ відноситься до ‘самості’ як частина до цілого” (Юнг 1996, 183). Разом із тим, К. Юнг наголошував на величезній складності архетипів і можливості їх осягнення лише на інтуїтивному рівні. “Жоден архетип не може бути зведений до простої формули. Це посудина, яку нам ніколи не спорожнити і не наповнити” (Юнг 1996, 118).

Зупинимося на архетипі добра, як на щонайархаїчнішому праобразі живих істот у яких є психіка, для виживання яких було досить розрізнити

світло, темряву і розміри інших об'єктів, для яких маленький об'єкт був їжею, а великий – загрозою. У людини цей архетип розвинувся в образи відчуттів усіх модальностей: звуки, тактильні і температурні відчуття, запахи, зорові образи. Одні звуки, запахи, доторкування чи кольори збуджують нервову систему, інші – заспокоюють. Абстрактні рисунки сприймаються, як злі, або як добрі тощо. У процесі оволодіння рідною мовою психічні явища пов'язані тією чи іншою мірою з архетипом добра позначаються словами ‘добро’, ‘добробут’, ‘доброчинний’, ‘доброчесний’, ‘добраніч’ та ін. і таким чином об'єднуються у комплексні узагальнення на основі конкретних ознак, але разом із тим включаючи в себе несвідомі архетипи людства та несвідомі первні народу. Будь-які порухи душі, які приторкуються до явищ, що зв'язані з сім'єю слів і іншими слова, які з цією сім'єю зв'язані через асоціативні поля, поля аналогій тощо, можуть збуджувати нейрони, що відповідають за колективне несвідоме, викликаючи задоволення, напруження, тривогу тощо. Коли спробувати виразити вищесказане метафорично, плететься “мереживо душі народу”, у вузлах якого знаходяться архетипи і первні колективного несвідомого. Слова природної рідної мови пов'язані з архетипами і зв'язані між собою кореневими і емоційно-образними зв'язками формують колективне несвідоме народу (див. Додаток 6).

Аналізуючи таблицю, можна зробити висновок, що “проростання мовного коріння” у різних народів відбувається по-різному, вірогідно в залежності від природно-географічних умов, вже сформованого мережива душі народу, історичного розвитку, традицій, соціального устрою, тощо. Ми далекі від думки, що саме українці зберегли найбільше добра у своїй душі, чи точніше у геномі, що кодує мереживо нейронних сіток, і мові, що активізує мереживо душі народу. У кожній із мов є слова чи словосполучення з єдиним коренем, переклад яких українською вже цього кореня не матиме. Мова йде про те, що у кожного народу своє “мереживо душі” пов'язане з мовою тисяч попередніх поколінь, а заміна слів рідної мови іншомовними – руйнує це безцінне мереживо.

У кожного народу свої зв'язки архетипів, первнів і свідомого відображення, своє розуміння добра і зла. Розуміння добра у імперії і демократії об'єктивно різне. Імперія спирається на логічне відображення світу обґрунтовуючи думку, що людині корисне те, що корисне державі, а демократія прагне цілісного інтуїтивного відображення. Ось як писав про це Спіноза: “... засіб до того, щоб все більше і більше наблизитися до визначеного нами зразку людської природи” (Спіноза 1957, 524). Для наближення до людської природи необхідно спиратися не лише на свідоме (користь), а й на несвідоме, яке, як зауважував К. Юнг, пізнати можна лише інтуїтивно. “Архетипи – непорушні елементи несвідомого, які, проте, постійно змінюють свою форму. Спроба вирвати окремі архетип із живої тканини ‘псюхе’ – майже безнадійне заняття; але незважаючи на своє тісне

сплетіння, архетипи дійсно формують одиниці значення, які можуть бути досягнуті інтуїтивно” (Юнг 1996, 119).

Схожу точку зору ще задовго до Юнга відстоював М. Костомаров “З життям поезії в душі, з почуттям краси, із вдачею розуміти її, міцно зв’язана свідомість моральності й добра. Матеріаліст розуміє в добрі користь. Коли він зроду вже добрий, він свою добрість визначає тільки тим, що готовий робити другим те, що вважає за корисне. ... Хто ж любить добро, не зважаючи на користь, той не міркує, а робить добро; бо так йому каже почуття й розумне споглядання краси добра” (Костомаров 1906).

Погоджуючись з М. Костомаровим, зауважимо, що слово ‘матеріаліст’ було б краще замінити на – ‘раціоналіст’, який вважає розум єдиним засобом відображення світу. На жаль, ця імперська ідея зверхності чогось над чимось, чи кимось, зверхності логічного над образно-емоційним, зверхності розчленованого (недаремно так до вподоби багатьом імперіям розрізаний навпіл орел) над цілісним, до наших часів визначає програми нашої школи, де відбувається спроба навчати дітей на словесно-логічному рівні на збиток інтуїтивно-образному відображенню світу, що для українського народу, який виплекав одну з найбільш емоційно-образних мов у світі, завдає непоправної шкоди. Ми не обстоюємо тут сенсуалізм на протигагу раціоналізму. “Ум без розуму – біда”, але, коли: “ні ума, ні фантазії” – то біда не менша. Повноцінний розвиток особистості потребує опанування і раціонального, і чуттєвого відображення світу.

Якщо поглянути на наведену вище таблицю під кутом зору М. Костомарова, то чітко видно, як у деяких мовах добро “саме в його моральній доскональності” підміняється готовністю “робити другим те, що вважає за корисне”. Доброчесність замінюється добродійністю, добраніч – спокоем, добридень – побажанням здоров’я, блага і таке інше. Слово, що використовується для привітання, визначає, що важливіше добро (Бог) чи спокій і здоров’я. Використовуючи ті чи інші слова, словосполучення, приказки, схвалюючи ті чи інші твори художньої літератури, народ через мову визначає і утверджує у суспільстві своє ставлення до окремих виявів свого буття. Послугування тим чи іншим словом може визначати ставлення народу до дійсності. Наприклад, послугування словом ‘злочинець’ чи ‘преступник’ визначає відношення народу до закону, до добра, до справедливості тощо. Чи може злочинець бути добрим, а – ‘преступник’? Тобто, мова формує первні народу, роблячи акценти на тих чи інших образах, відносячи ті чи інші образи реального світу до емоційно-образного відображення колективного несвідомого. Зверніть увагу, див табл., як перекладається ‘доброчесність’ боснійською, сербською, хорватською. Цікаво звідки походить слово ‘врать’?

“Дитина не спонтанно відносить дане слово до даної конкретної групи і переносить його значення з предмету на предмет, розширюючи коло охоплених комплексом предметів. Вона тільки прямує за мовою дорослих, засвоюючи вже встановлені і дані йому в готовому вигляді конкретні

значення слів. Простіше кажучи, дитина не створює своєї мови, але засвоює готову мову оточуючих її дорослих. ... дитина не створює сама відповідні значенню слова комплекси, а знаходить уже готові, розкласифіковані за допомогою загальних слів і назв. Завдяки цьому комплекси дитини збігаються з поняттями дорослих” (Виготський 1982, 152). Цілком погоджуючись із висновками Л. Виготського, зауважимо, що частина узагальнень, які дитина засвоює вже готовими від дорослих залежить від діяльності і є результатом інтеріоризації, а інша частина – залежить безпосередньо від засвоєння мови.

У будь-якого народу впродовж віків розвитку мови, яка необхідно підлаштовувала під буття народу ‘етимологічні поля’, які зберегли зв’язки з архетипами, розвивалися, і, коли народу було потрібно їх актуалізувати, і коли була потреба у гальмуванні дії архетипів. У народів, які довгий час жили на одній території, розвій мови відбувався природним шляхом, зберігаючи зв’язки з архетипами, відбувалися формування і розвиток первнів народу. Наприклад, архетипи зла представлено образами вовка чи змії, які викликають первісний жах і у багатьох сучасних людей, які ототожнюються з нечистою силою нівелюються міфами, казками, колісковими тощо. У казках і билинах зло перемагають герої. Але якщо архетипи несвідомі, то їх актуалізація чи нівелювання будуть більш ефективними на тому ж несвідомому рівні. Прикладом розвитку первнів, та взаємодії колективного несвідомого народу і людства, задля нівелювання архетипу зла є коліскова зі словами: “Прийде сіренький вовчок та й ухватить за бочок”. Прийде не страшний вовк, а маленький вовчок, і не уб’є, не розірве, а ухватить. Зло в образі страшного хижака перетворюється на щось майже іграшкове.

Тут, можна згадати сварку, у якій згадується собака чи його діти, як ті ж самі образи вовка – природного та надприродного зла, але вже у послабленому образі. Таке собі щеплення від страху через введення у організм ослабленого агента. Але ж для розвитку таких засобів необхідна тисячолітня історія, а як можна швидко нівелювати несвідомі образи, які стали болісними чи непотрібними, народу який змінив своє осіле рільництво на зовсім інше господарювання? Чи не єдиним швидким (мається на увазі кілька сотень років) засобом є – блокування образів. Людина не може блокувати образно-емоційні рефлексивні зв’язки з архетипами, але може блокувати свідомі образи, залишивши слова-емоції, блокувавши свідомий доступ до образів. Яскравим прикладом такого блокування є матюки – нецензурна лексика на основі органів та функцій розмноження. Навряд чи хто-небудь вживаючи таку лексику уявляє собі дітородні органи чи відповідні процеси. На противагу російській українські недобррозичливі побажання здебільшого досить образні: “Найменша сестра бодай не зроста”. Вона також несе багато негативу, загрожує здоров’ю, але за тисячі років народ виробив потужне негативне ставлення до цього явища обмежуючи його вживання і різноманітні засоби

боротьби з наслідками на зразок зняття зурочення. Коли в українців здавна було негативне ставлення до сварок, прокльонів і т. д., то у росіян дещо інше відношення: “Милые бранятся только тешатся. Русский народ матом не ругается, русский народ матом разговаривает”.

Образи блокуються не лише в матюках, а і в інших словах, які покликані їх замінити у процесі вивільнення емоційної енергії з блокуванням образно-емоційного оцінювання. Слова на зразок ‘блін’ виконують абсолютно таку ж функцію як справжні матюки. До того ж, якщо для росіянина за певних обставин різноманітні ‘блины-оладушки’ чи ‘блины горелые’ можуть залишатися емоційно-образними, то для більшості українських підлітків такі ‘бліни’ вихолощують душу не гірше справжнього мату. Звичка з дитинства блокувати образи, спотворює адекватне відображення світу, інтуїтивне цілісне розуміння того, що є правдою, а що кривдою, де добро, а де зло, сприяє розвитку конформізму (піддатливості тиску групи), бажанню покладатися на думку інших, не виділятися із групи тощо. Навіть, нонконформізм підлітка, який послуговується ненормативною лексикою задля демонстрації своєї незалежності, нічим не відрізняється від конформізму. Теж саме маємо з вживанням нецензурної лексики у літературі. На жаль, нею послуговуються навіть талановиті письменники. В результаті люди, які щиро борються з авторитаризмом, своїм нонконформізмом проти суспільної моралі сприяють утвердженню моралі чужої авторитарної держави.

Блокування образів відбувається не лише при використанні мату, а при будь-якій брехні, зубрінні у школі, перегляді сучасних оброблених пропагандистами телепередач, серіалів тощо. Чим більше у суспільстві незрозумілого, чи більше неправди (вдома, у школі, у ЗМІ), тим більша потреба у блокуванні образів, тим більше ненормативної лексики, і навпаки, чим більше ненормативної лексики, тим більше блокуються образно-емоційні зв’язки слова і реальності.

Чим більше нецензурщини, тим більше брехні! Чим більше брехні, тим більше нецензурщини (лайки)! Недаремно у російській мові собаки (уособлення зла) ‘лают’ і ‘брешут’. Недаремно нецензурна лексика першочергово поширювалася у тих сферах діяльності, де від людини вимагалось сліпе підкорення начальству, а саме у радянській армії, на будівництві, у будь-яких сферах діяльності, до якої можна застосувати російські прислів’я: “Я начальник – ти дурень, ти начальник – я дурень”; “Індик думав та в суп попав”. Українське прислів’я має зовсім інше значення: “Індик думав у неділю, а в суботу в суп попав”. Спотворення змісту прислів’я відбувалося відповідно до вимог імперської психології, яка не допускає ні сумнівів щодо світлого майбутнього, ні інакомислення. Індик дурний уже тому, що він індик, і окрім іншого сам винен – нічого було думати.



Коли народ змінює свою мову, то частина взаємозв'язків архетипів з первнями народу руйнується. Не маючи достатньої підтримки колективного несвідомого, особистість починає більше покладатися на суспільство, точніше на вождів суспільства. Аморальні речі можуть перетворюватися на зразок до наслідування. Відношення архетипи – первні опосередковуються ідеологічними імперськими ‘скрепами’. Феномен Павлика Морозова страшний не стільки вчинком підлітка, скільки формуванням з нього образу героя.

Слід зауважити, що російський народ, як і будь-який інший здатний до рефлексії і пошуку засобів боротьби з негативними явищами свого буття. Зокрема слово ‘безОБРАЗНЫЙ’ означає практично те ж саме, чим характеризуються самі матюки – потворний, жахливий, бридкий, огидний тощо. Відношення російського народу до спотворених мовою образів виражене у приказках, мовних зворотах тощо: “Задля краснаго словца не пожалее и отца”. Тобто, з одного боку російський народ витворив мову, в якій часто блокується свідомий доступ до образів емоційно-рефлекторно зв'язаних зі словами, а з іншого – сформував певні ‘застороги’ проти такого блокування у вигляді окремих слів, словосполучень, приказок, мовних зворотів тощо. Високоосвічений росіянин, який опанував власне мислення, засвоїв народну мову, традиції, культуру (засвоїв вищезгадані застороги на рівні навичок) – має певний імунітет проти імперської пропаганди, але так само вразливий від згубного впливу суржику як і українець.

Запозичені слова можуть по-різному впливати на становлення особистості – одні навіть на користь, а інші завдають непоправних втрат душі, хоча б тому, що в українській мові таких засторог як у російській проти ‘безОБРАЗНОСТІ’ немає. Відповідно людина, яка послуговується суржигом отримує недоліки мови без необхідних засобів захисту від цих недоліків. До того ж, дуже схоже, що у кожній мові є якісь свої особливості, які за відсутності засобів корекції вироблених у самій же мові, можуть вести до менш адекватного відображення світу.

Висновки. Багатство мови визначається не лише кількістю слів, а й здатністю формування колективного несвідомого народу узгодженого з колективним несвідомим людства. Іншими словами здатністю мови сприяти утвердженню загальнолюдських цінностей на несвідомому рівні в процесі вивчення рідної мови. Білінгвізм у ранньому і дошкільному дитинстві може вести до розбалансування свідомого і несвідомого людини з первнями народу та колективним несвідомим людства.

Людина, яка не вивчила мови предків має проблеми з активізацією вкрай необхідних чи навпаки пригніченням непотрібних емоційно-образних рефлексів, які дісталися їй від предків на генетичному рівні. Окремі, запозичені з інших мов слова, по-різному врастають у мереживо душі особистості: одні з користю, інші без шкоди, а ще інші завдають непоправних втрат душі, руйнуючи мереживо емоційно-образних зв'язків

слів, блокуючи інтуїції емоційно-образних засобів системи перевірки інформації.

Запозичена ненормативна лексика, як і наші власні неологізми похідні від чужої ненормативної лексики згубні для адекватного сприймання і розуміння світу, для повноцінного розвитку особистості (як нерозривної єдності свідомого і несвідомого) через блокування зв'язків свідомого і несвідомого, блокування емоційно-образних зв'язків мови і буття народу.

Выготский, Л. (1982). *Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 2. Проблемы общей психологии*. Педагогика. Москва.

Губко, О. (2015). *Психологія українського народу: в 2-х кн. Кн. 1: Психологічний склад праукраїнської народності*. ФОП Стебеляк. Київ.

Костомаров, М. (1906). *Дві руські народності* [Електронний ресурс], режим доступу: [www.ukrclassic.com.ua](http://www.ukrclassic.com.ua) – Електронна бібліотека української літератури.

Потебня, А. (1993). *Мысль и язык*. СИНТО. Киев

Ставицька, Л. (2008). *Українська мова без табу. Словник нецензурної лексики та її відповідників. Критика*. Київ.

Спиноза, Б. (1957). *Избранные произведения. Том I*. Государственное Издательство политической литературы. Москва.

Ушинский, К. (1948). *Собрание сочинений. В 11-ти т. Т.2. Педагогические статьи (1857–1861)*. Академия педагогических наук РСФСР. Москва-Ленинград.

Юнг, К. (1996). *Душа и миф: шесть архетипов*. “Государственная библиотека Украины для юношества”. Киев.

## **ФОРМУВАННЯ МІСЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ХАРКІВ'ЯН У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СС.**

*Анастасія Боженко*  
(Україна)

*Центральним питанням доповіді є дослідження механізмів та шляхів виникнення міської ідеології харків'ян. Теоретичним підґрунтям дослідження виступає теорія соціальної модернізації Макса Вебера та Пітирима Сорокіна, а також стилів життя, розробленою П'єром Бурд'є. У дослідженні автор керується антропологічною парадигмою у сучасній гуманітаристиці, використовується комбінація мікро- та макропідходів.*

*Ключові слова: ідентичність, Харків, соціальна модернізація.*

## FORMING OF URBAN IDENTITY OF CHARKIV INHABITANTS IN THE SECOND HALF OF XIX – THE EARLY XX CENTURIES

*Anastasija Boženko*

*The main item of the article is studying the mechanisms and ways of forming an urban identity in modern Charkiv. This study is based on the theory of social modernization by Max Weber and Pityrym Sorokin, as well as the theory of life-styles, created by Pierre Bourdieu. In the research the author is guided by the anthropological paradigm in contemporary humanities, and the combination of micro- and macroapproaches has been used.*

*Key words: identity, Charkiv, social modernization.*

В умовах соціальної модернізації другої половини XIX – початку XX ст. важливим питанням постає зміна суспільної свідомості харківських міських обивателів, їхньої соціальної та національної ідентифікації та системи цінностей. На думку П'єра Бурд'є, саме габітус – тобто ментальні структури, за допомогою яких агенти сприймають соціальний світ, формує смак та стиль життя. Ця концепція має багато критиків, однак цілком очевидно, що світогляд та основні цінності відіграють важливу роль у формуванні повсякденного оточення міського обивателя. Розглядаючи формування міської ідентичності, звернемося і до аспектів станової та національної ідентичності, оскільки вони є невід'ємними складовими сприйняття міськими мешканцями себе як частини специфічного міського суспільства.

Важливим аспектом є станова самосвідомість міських мешканців. Ця проблема надзвичайно складна, особливо, якщо мова йде про постмодернізаційну Російську імперію. Певною мірою цю проблему намагався вирішити зарубіжний дослідник Грегорі Фріз. Можна погодитися з його тезою, що класична чотирьохстанова парадигма (дворяни, духівництво, міські та сільські обивателі) є значним спрощенням, оскільки російське суспільство складалося з великої кількості окремих груп, що не збігалися з законодавчо визначеними станами (Фріз 2000, 122). Такої ж точки зору дотримується Леопольд Геймсон, один з знаних американських славістів. Він пише, що модернізація суспільства спричинила невідповідність між офіційними станами та родом занять, і насправді суспільство почало розпадатися на дрібніші. Така невідповідність особливо помітною була в великих містах, де промислові робітники продовжували відноситися більшою мірою до селян, також у зростанні представників “вільних професій” серед міщанства, які, на думку дослідника, були поза класами та станами, представляючи собою окрему групу суспільства (Геймсон 1988, 2). Таким чином, дослідник приходять до висновку, що ані класова, ані станова система не відповідає сприйняттю членів суспільства, і тому погоджується з тими науковцями, які пропонують проводити стратифікацію російського суспільства

перереформеного періоду за допомогою таких понять, як “мережа”, “когорта”, “кластер” та пропонує фокусувати погляд на колективну поведінку та ментальність окремих груп. Ці групи потрібно виділяти не лише за допомогою формального поділу на стани, а й рівня освіти, поведінки, роду занять тощо (Геймсон 1988, 11). На думку Б.М. Миронова, станова парадигма, що поступово руйнувалася юридично, продовжувала існувати в психології людей, хоча поступово втрачала свої позиції в суспільній думці (Міронов 1999, 147).

Якщо аналізувати зміст ділових документів, то можна побачити збереження ідентифікації людини як юридичної особи через стан. Наприклад, у прошенні люди не писали професію, а перш за все – стан. Лише у студентів на першому місці стояло позначення роду діяльності, а вже після станова ознака. Причому зазначення станової приналежності було обов’язковим. Для статистичних документів також характерний розподіл населення саме за станами. Проте можна помітити певні відмінності: наприклад в одноденних переписах до 1897 р. міщани та цехові розрізнялися як окремі стани, в Першому переписі 1897 р. категорія цехових зникає.

В періодичній пресі – інша картина. Стан зазначається вкрай рідко, натомість дійові особи розділу місцевої хроніки зазначаються як службовці, домовласники, двірники і т. д., тобто за родом діяльності. Іноді зустрічається слово “обиватель” на позначення всієї маси податного населення. Дмитро Багалій в своїй автобіографії торкався питання про складність соціальної самоідентифікації в другій половині XIX ст., намагаючись охарактеризувати свій осередок: “З боку юридичного – це був дрібно-міщанський стан; щодо праці й професії – ремісничо-кустарний осередок... З боку матеріальних достатків – або середняки, як моя тітка, що мала будинок, або незаможні, що працювали по наймам. Щодо мене, то може, хтось зарахував бу мене до рентьєрів серед мого дрібно-буржуазного оточення, бо жив я тоді виключно на свою ренту домовласника” (Багалій 2002, 26).

Більш-менш чітко ідентифікували себе як стан купці. Це проявляється, перш за все, в існуванні закритих Купецьких зібрань. Показовим є також, що змінюються шлюбні стратегії, а саме: купецтво все більше і більше замикається в собі і намагається одружувати дітей на представниках свого ж стану.

Купецтво, з одного боку намагалося наблизитися до дворянства в своїх аристократичних амбіціях, але з іншого – вони так і не стали для дворян своїми. Так, тогочасний публіцист С. Терпигора характеризував ставлення до купців таким чином: “На купця смотрели не то, что с презрением, а так, как-то чудно. Где, дескать тебе до нас. Такой же мужик, как и все, только вот синий сюртук носишь да и пообтесался немного между господами, а посадить обедать с собою вместе все-таки нельзя – в салфетку сморкаться будешь” (Шаповалов 2011, 73). Також серед негативних рис купецтва,

окрім відсутності елементарного розуміння правил етикету серед нижчого та середнього прошарку, сучасники відзначали також жадібність, бажання наживитися будь-яким шляхом. Втім, під маскою цих рис часто прикривалися такі людські якості, як підприємливість, економічна активність, заощадливість.

Проблемним залишається визначення терміну “міщанство”, “міський обиватель”. Одна з проблем полягає у співвідношенні цього терміну в контексті Російської імперії та Західної Європи – “philistine” англійською, *petit bourgeois*, *philistin* – французькою, що перекладаються і як “міщанин”, і як “обиватель”. Західні дослідники вживають поняття “міщанство” в контексті визначення статусної групи, виокремлюючи поняття “міщанський спосіб життя”, який сприймається як культура і світ символів на практиці. Водночас ‘міщанськість’ – це сукупність форм життя і поведінки, а також культурної практики у Російській імперії, що породила форми міщанського життя, але не сформувала міщанство, як суспільну формацію. Якщо в Західній Європі міщани-інтелігенти та підприємці зазнали подальшої диференціації у рамках цих соціальних груп, то в Росії склалися соціальні ідентичності, пов’язані швидше з професійною приналежністю членів суспільства (Райнер 2009, 107).

В суспільстві означеного періоду ставлення до міського обивателя як до соціокультурної категорії було неоднозначним. Так, у середовищі освіченої частини суспільства створилася різко негативна думка про міщанство як явище. Провідний російський літератор, Дмитро Мережковський бачив в міщанстві осередок всіх вселенських лих – мілітаризму, шовінізму, безкультурності (Бухараєв 2000, 26). Яскравим прикладом може слугувати оповідання Чехова “Обыватели” (Чехов), в якому обиватель змальований як недалека людина, що задоволена існуючим станом речей. Міщанин часто в публіцистичних творах протиставлявся інтелігенції, був людиною опосередкованою, не мав іншої мети, крім добробуту ‘рослинного життя’, в культурі був послідовником старих форм, шаблонів (Лебедева 2007, 119). В такому разі міщанство розглядається як культурно-етичний феномен.

Таке розуміння перейшло як спадок і до радянської ідеології. Міщанство сприймалося не як стан, не як нормально функціонуюча соціальна група, а як морально-етична категорія з негативним відтінком, що виступала уособленням дрібнобуржуазних засад. В радянському розумінні поняття ‘міщанство’ асоціювалося з предметами домашнього затишку, з претензійністю на аристократизм. В такому ключі під це поняття попадали і радянські громадяни, надмірно пов’язані зі світом речей.

Таким чином, модернізація суспільства спричинила злам у соціальній ідентифікації, значно ускладнивши самоідентифікацію міського мешканця в суспільстві та ідентифікацію його іншими членами пореформеного

суспільства. Ми бачимо, що становість поступово стає виключно юридичним поняттям, витісняючись з повсякденного вжитку.

Досить складним питанням для дослідника постає проблема етнічного / національного сприйняття у цей час. Складно говорити про певну сформовану ідентичність міських мешканців, виключаючи невеликий прошарок української інтелігенції. Власне, у статистичних джерелах побутував поділ не за етнічним походженням, а за мовою, що використовувалася у повсякденному вжитку, що звичайно, не сприяє релевантності даних до існуючих реалій. Втім, якщо розглядати дані Першого загального перепису 1897 р. можна скласти приблизне уявлення про наявність тих чи інших національностей. За своїм складом м. Харків було досить поліетнічним. Так, знаходимо такі дані про міщан: російська мова – 57%, українська (малоросійська) – 23%, єврейська – 15%, польська – 1,3%, інші – 3%. Якщо аналізувати етнічну складову купецтва, то більшу частку порівняно з міщанами склали російськомовні представники – 65%, досить відчутний відсоток євреїв – 19%, невелика кількість українців – 5% (Тройницький 1905-6, 270). Варто зазначити, що висновок про національність робився на основі мовної приналежності, а не за походженням, тому це могло призводити до плутанини, оскільки більшість населення, що належало до нижчих прошарків міських обивателів Харкова використовувало мішану мову, суржик. Так, Дмитро Багалій, згадуючи одноденний перепис 1874 року, писав: “Прийшли переписувачі і до нас та й запитують мою другу тітку, що силувалася говорити літературною мовою: «Какой ваш родной язык?» Вона відповідає: «Я говорю по руські», і тоді переписувач негайно завів її в графу українців” (Багалій 2002, 30).

Домінування російської мови викликало занепокоєння в частини харківської інтелігенції щодо збереження української автентичності. Так, один з сучасників писав: “Харьков с переселением сюда множества великорусских семейств, утратил все родное. Забылись предания, уничтожились обряды и поверья” (Посохов 2004, 215). Взагалі, в цей період стаються суперечливі процеси в становленні національної свідомості. За згадками сучасників, населення Харкова було досить мішане, важко було відрізнити українця від росіянина через те, що спостерігався їхній взаємний вплив. Так, професор Харківського Університета А. Краснов писав: “Традиционная вражда между хохлами и москалями начинает смягчаться, хотя еще далеко не вполне. Но, во всяком случае, эти совсем разные народы начинают оказывать обоюдное влияние” (Кравченко 2010, 197).

Верхівка міських обивателів – харківське купецтво, підприємці, займалися збереженням українських традицій, українського народного мистецтва. Одним з характерних прикладів є родина видатного цукрозаводчика Павла Харитоненка. Він постійно дотримувався збереження українських традицій, матеріально підтримував ‘малоросійські’ театральні трупи, сприяв встановленню пам’ятника

Богдану Хмельницькому в Києві. В той же час в його маєтку були всі досягнення тогочасної європейської цивілізації: водопостачання, каналізація, електрика, телефон, був навіть кегельбан. Показовим є й те, що повсякденною мовою спілкування була частіше французька та російська, аніж українська (Райнер 2009, 130).

Таким чином, ми бачимо, що національно-етнічна ідентифікація харківського міського обивателя була в цей період досить нестійкою, що пов'язано з розташуванням Харкова на пограниччі.

Однією зі складових системи цінностей та свідомості міських обивателів є сприйняття міста та самоідентифікація себе як його частини, протиставлення себе селу. Справа в тому, що місто, як соціальний феномен, формує особливий тип життя і мислення його мешканця. І це помічено ще наприкінці XIX століття. Так, відомий науковець, І. Акінфієв, у своєму щоденнику писав про міщан порівняно з селянами як про представників 'особливої раси'. Він пише, що визначальною характеристикою цієї раси є її уніфікованість в матеріальному та духовному житті городян всього світу (Константинова 2010, 450). Саме в цей час формується особливий міський стиль життя, що зі своєю раціональністю нищив теплу споріднену селянську спільноту. Приїжджий із провінції потрапляв у чужу сферу. Для українця, що завжди був прив'язаний до землі місто ставало чужим, ворожим йому середовищем. Спостерігається явище маргіналізації селянства, коли селянин, що переїздив до міста переймав зверхній образ міського життя, вдягався на міський манер, віддавав перевагу лакейській праці, і на село вже не повертався (Портнова 2011, 48). Втім, поряд з набуттям міського лоску залишався селянський світогляд та ментальність, тому такі люди опинялися між двома світами. Селяни-відхідники часто створювали земляцтва та артілі (Міронов 1999, 228), що ще більше відчувувало їх від міського населення та створювало певний вакуум.

Але з іншого боку у цей час міщанин починає відокремлювати себе від селян, а іноді ставлення до них, з боку міщан, було, м'яко кажучи, зневажливим. Міщанин мало був обізнаний із селом та сільським життям, і це виглядає доволі дивним, оскільки велика частка міщан була вихідцями з села. Традиції, мова, норми поведінки викликали у мешканця міста здивування, насмішку, рідше – співчуття (Чорний 2007, 255). Консолідації специфічної міської спільноти сприяла поява нової інфраструктури міського господарства та комунікацій: водогону, конки, телефона та трамвая (Кравченко 2010, 180).

Серед харківської інтелігенції виникали занепокоєння з приводу того, що "некультурные элементы, проникая в большом количестве, несомненно, должны будут разредить культурный слой горожан и внести с собою в город свою деревенскую первобытность, а это неминуемо должно отразиться и на жилищах, и на образе жизни и нравах... Конечно, ассимилировать культурного горожанина они будут не в состоянии, но

зато тем резче скажется различие между ними, и тем больше будет места для классовой борьбы и классовой неприязни” (Багалій 2004, 121).

Підбиваючи підсумки, можна побачити, що модернізаційні процеси спричинили ламку традиційних устоїв, перш за все в сфері ідентифікації міського обивателя в соціальній драбині Харкова, особливо помітно це на прикладі нижчих прошарків міського населення. В пореформений період посилюється протистояння міської та сільської ідентичності. Саме в цей період починається чітке розмежування сільського та міського мешканця Харкова. Посилення урбанізації сприяло утворенню в середовищі міського обивателя групи маргіналізованих селян.

Багалій, Д. І. (2002). *Автобіографія. 50 літ на стороні української культури*. Харків.

Бухараев, В.М. (2000) *Провинциальный обыватель в конце XIX – начале XX века: между старым и новым / Социальная история*. Ежегодник. Москва.

Константинова, В. (2010). *Урбанізація: південноукраїнський вимір (1861–1904 роки)*. Запоріжжя.

Кравченко, В. (2010). *Харьков / Харків: столица пограничья*. Вильнюс.

Лебедева, В.Г. (2007). *Судьбы массовой культуры России. Вторая половина XIX – первая треть XX века*. Санкт-Петербург.

Миронов, Б.Н. (1999). *Социальная история России периода империи (XVII – начало XX вв.). Генезис личности, демократической семьи, гражданского общества и правового государства*. Санкт-Петербург.

Портнова, Т. (2011). *Селянин і цивілізація: взаємодія міської та сільської культур в українській думці другої половини XIX століття*. / Київська старовина. № 2.

Посохов, С.И. (Ред.) (2004). *Харків: Збірник архівних документів і матеріалів*. Харків.

Райнер, Л. (2009). *Підприємці і місто в Україні: 1860–1914 рр. (Індустріалізація й соціальна комунікація на Півдні Російської імперії)*. Київ; Донецьк.

Тройницкий, Н.А. (Ред.) (1905). *Первая всеобщая перепись населения Российской империи, 1897 год. Харьковская губерния*. Санкт-Петербург.

Фриз, Г.Л. (2000) *Сословная парадигма и социальная история России / Американская русистика: веки историографии последних лет. Императорский период*. Самара.

Чехов, А. *Обыватели*. Режим доступу: <http://febweb.ru/feb/chekhov/text/s/sp0/sp6/sp6-191-.htm>. – Доступ: 06.09.13.

Чорний, Д. М. (2007). *По лівий бік Дніпра: проблеми модернізації міст України (кінець XIX – початок XX ст.)*. Харків.

Шаповалов, В.А. (Ред.) (2011). *Трансформація провінціальної повсякденності в умовах модернізаційного розвитку Росії*. Белгород.



Haimson, L.H. (1988). *The Problem of Social Identities in Early Twentieth Century Russia* / *Slavic Review*. Vol. 47. No. 8.

**ТАРАС ШЕВЧЕНКО І РОЗВИТОК  
НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ  
(ДРУГА ЧВЕРТЬ ХІХ ст. — СЕРЕДИНА 20-х рр. ХХ ст.)**

*Світлана Брижницька*  
(Україна)

*У статті автором подано власне розуміння понять 'національне самоствердження' та 'національна ідентичність'. Названо джерельну базу творчої спадщини Шевченка, яка дає можливість з'ясувати складові національного самоствердження письменника. Досліджено його фомовияви національної самосвідомості. Доведено, опосередковано за листами до поета, існування його впливу на становлення національної ідентичності його сучасників. Розкрито соціальну роль постаті Шевченка для українців. За записами книг вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка простежено визначення українцями себе як українців через вживання української мови та національне ототожнення з образом Шевченка.*

*Ключові слова: Тарас Шевченко, батько, національне самоствердження, національна ідентичність, українці, книга вражень.*

**TARAS ŠEVČENKO AND DEVELOPMENT OF UKRAINIAN  
NATIONAL IDENTITY (SECOND QUARTER OF THE XIX EN-  
TURY—MID 20-s OF THE XX CENTURY)**

*Svitlana Bryžyc'ka*

*In the article the author presents his own understanding of concepts 'national affirmation' and 'national identity'. There has been given the source base of Ševčenko's artistic works heritage, which makes it possible to determine the composition of national self-assertion of the writer. There have been investigated the forms of display of his national self-consciousness. The existence of Ševčenko's influence on the formation of national identity of the poet's contemporaries has been proved, according to the letters addressed to him. There has been also revealed the social role of Ševčenko's personality for Ukrainians. According to records in visitors' Books of impressions at Ševčenko's grave, there was traced the self-definition of Ukrainians through usage of the Ukrainian language and national identification with the image of Ševčenko.*

*Key words: Taras Ševčenko, father, the national self-affirmation, the national identity, Ukrainians, the Book of the impressions.*

Багаторічна праця автора на Тарасовій горі у Каневі біля усипальниці українського письменника, художника, мислителя Тараса Шевченка дає

підстави стверджувати важливість пошуку джерел сучасного вияву патріотизму українців, складових, що об'єднують, формують і розвивають національні ідеали, зіставляючи їх із загальнолюдськими цінностями.

Історичний час, який розглянуто в статті охоплює значний період розвитку суспільної свідомості українців, коли пошук і ствердження національного суспільного “Я”, в умовах Російської імперії, зіштовхнулися з привнесеною зовні інонаціональними представниками соціалістичною ідеологією. Все це відбувалося в контексті складних історичних процесів виборювання українцями державності, політичної незалежності. Тим цінніше, що вони зберегли національне самовизначення попри складність, суперечливість тогочасного історичного процесу. Витоки цього полягають в існуванні національно орієнтованих вірців-особистостей, які підтримували українців у їхньому прагненні до національного самовизначення, до самоствердження особистісного, до визнання державного. Серед таких знакових постатей виділяється постать Тараса Шевченка.

Поет першопочатково ввійшов у суспільну свідомість української спільноти своїм високим рівнем служіння народу, нації, символом подвижництва на цьому терені. Тому природно, що після його фізичної смерті українці здійснювали і здійснюють паломництво на його могилу до Канева, насамперед як на місце поховання їхнього духовного національного батька. Залишені ними думки у “Книгах вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка” мали вплив на розвиток свідомості не лише українців, а й представників інших народів, про що в свою чергу, відповідно, вже засвідчують їхні записи. Неукраїнці або привносили власне ідентифікування постаті поета, або поділяли думку українців, щодо, в першу чергу, національного визначення, утім, таких записів було мало.

Провідним виявником культурної приналежності особистості є мова. На жаль, сьогодні це питання, як і за часів Шевченка, залишається в Україні питанням політичним. Тому національне самоствердження письменника, насамперед його мовне самовизначення на користь української мови, впливало на становлення національної ідентичності українців. До Шевченкового мовного самовизначення додамо ще такі критерії: збереження ним пам'яті про історичну минувшину земляків (так він називав українців), сприйняття батьківщини-України не лише як географічно-територіальної одиниці, природи, місця народження, а й як складової національного образу народу, національної ідентичності. Це також впливало на формування національної тотожності українців.

Які джерела це підтверджують? По-перше, — творча спадщина письменника (поезія, повісті, “Журнал”, епістолярій, автобіографія). По-друге, — листи до нього сучасників (представлені в академічних виданнях). По-третє, є ще одне специфічне джерело – власне сама могила Тараса Шевченка, що являє сьогодні собою національну святиню. Тут, через записи у книгах вражень, що пишуться відвідувачами могили поета, яку вони називають “Українська Мекка”, з 1880-х років і дотепер, простежується

процес формування національної ідентичності українців. Йде це через призму бачення й відбиття у свідомості дописувачів ставлення до Шевченка як до духовного батька нації, до України — як до матері, до українців — як до їхніх дітей. Перебування на Чернечій (Тарасовій) горі значно підсилювало у переважній більшості дописувачів-українців відчуття національної тотожності як із поетом, так і з іншими представниками національної “родини”. Тут відбувалося значною мірою переломлення свідомісних процесів, які впливали на прийняття життєво важливих рішень як особистих, так і історичних, суспільно-політичних, державних.

Географія дописувачів-українців у книгах-вражень широка: Україна Наддніпрянська, східна, західна. Є запис українців з Кубані, Бесарабщини, Холмщини, Росії.

Дослідження окреслене другою чвертю XIX ст. – серединою 20-х років XX ст. з огляду на біографічні дані самого Тараса Шевченка (1814–1861) та з огляду на практичні кроки радянської влади щодо впорядкування місця поховання письменника: встановлення на його могилі пам’ятника-погруддя (1923 р.), першої річниці створення Державного заповідника – 1926 р., що водночас хронологічно співпадає з закінченням однієї із “Книг вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка” (1924–1926). Верхня межа студіювання входить у період культурного національного “українського відродження” 20-х років XX ст. (запровадження української мови в органах управління усіх рівнів, у сфері науки, освіти, мистецтва, культури, літератури, в пресі), яке сприяло розвитку процесів самоідентифікації і самовизначення витоків національної культури. Останнє відбувалося і через українську політичну еміграцію, європейську культуру; наукове піднесення (відродження українознавства, розвиток української історичної думки – дослідження Д. Дорошенка, В. Липського, В. Кучабського, С. Томашівського, М. Грушевського, Д. Багалія). Але водночас це відбувалося на тлі політичного обмеження, діяло лише у межах дозволеного радянською владою режиму. Тобто, є підстави засвідчити формальний підхід. Національне відродження, що отримало значний поштовх у 1917–1918 рр. не було вповні реалізоване у подальшому.

На сьогодні простежуються різноманітні сучасні визначення національної ідентичності та націоналізму, називаються різні їхні витoki. Для нас важливими є дві кардинально протилежні теорії зарубіжних вчених. Прихильники модернізаційної версії феноменології націоналізму пов’язують виникнення націоналізму з періодом переходу суспільств до індустріалізму (Андерсон 2001; Гелнер 2000, 292–310; Грінфелд 2000, 688–703). На противагу “модерністам” Е. Сміт доводить, що націоналізм, національна ідентичність мають давнішу етнічну основу (теорія “переніалізму”). Дослідник вважає, що саме етнічні особливості вирізняють дану спільноту від сусідів і такими є — мова, традиції, звичаї, релігія, міфи, символи, своєрідність історичної долі тощо (Сміт 1994, 28–51, 79). Найголовнішими рисами національної ідентичності він вважає “історичну

територію, або рідний край; спільні міфи та історичну пам'ять; спільну масову, громадську культуру; єдині юридичні права й обов'язки для всіх членів; спільну економіку з можливістю пересуватись у межах національної території” (Сміт 1994, 23). Наближеним до переконань Е. Сміта є чеський вчений, прихильник модернізаційної версії походження націоналізму М. Грох, котрий, досліджуючи соціальні передумови національного відродження у Європі, стверджує про існування у домодерному періоді етнічних, історичних спільнот “малих” європейських народів (Касьянов 1999, 221–224).

Теоретичні узагальнення Е. Сміта є для нас найбільш прийнятними. Тому, концепція етнічності як основи національної ідентичності покладена нами в основу даної статті у розкритті процесу становлення національної ідентичності українців, яке розглядаємо в історичному контексті.

Як відомо, національна ідентичність поєднує етнічну (найбільш поширену і найбільш стабільну форму ідентичності) та політичну ідентичності. Поняття “етнічна ідентичність” стосується індивідуального усвідомлення індивідом своєї приналежності до конкретної культурної спільноти, до предків, до своєї рідної землі (Гатчінсон, Сміт 2000, 468–469). Головним атрибутом політичної ідентичності виступає держава або чітке усвідомлення нацією її необхідності. Майбутнє України як незалежної держави значною мірою залежить від формування політичної нації.

На нашу думку, етнічна ідентичність охоплює мову, культуру і батьківщину як територію.

Національна ідентичність є синтетичним явищем, чи не найважливішим й найбільш наповненим, оскільки об'єднує в собі різновиди ідентичностей як то: релігійна, етнічна, класова та ін. Етнічна ідентичність є явищем природним, а національна — суспільно-політичним. Виходячи із цього, національна спільнота може охоплювати представників різних етносів. Тому національну ідентичність ми визначаємо як спільність історичної долі для всіх етносів, що є в Україні.

Національне самоствердження ми розуміємо як послідовну дію, спрямовану на усталення власнаціональної приналежності. Тарас Шевченко обрав шлях утвердження окремої національної індивідуальності, а не інкорпорацію до “загальноросійської” нації і це є значимим тому, що національну специфіку можна подати як основу до національного самоствердження.

Слово “ідентичність” (від лат. *identicus* — однаковий, тотожний) означає рівнозначність, тотожність, однаковість, а слово “ідентифікація” (від лат. *identicus* — тотожний) — ототожнення, прирівняння, однаковість (Морозов, Шкарапута 2000, 216). Визначення процесів становлення ідентичностей, безпосередньо національної, відстежуємо за процесом ідентифікації. Оскільки ідентифікація — це ототожнення, уподібнення, співвіднесення індивіда чи групи з чимось або з кимось на основі якоїсь ознаки, властивості

тощо, то ідентитет — це визначення “себе” (конституювання своєї належності) через віднесення до різних спільнот. Система ідентитетів — це система належностей особистості, а особистість — це сукупність різних ідентитетів (національних, класових, майнових, статевих, вікових тощо). Тому ідентифікат — це визначення “когось” (але не себе) (Драганов 1983; Драганов 1990, 183, 185).

Сучасні дослідники (Нагорна 1997; Піскун 2002) простежують витоки національної самосвідомості українців із етнічної самосвідомості з часів Русі, а її нищення, відновлення і становлення протягом усєї історії життя українського суспільства, яке у XIX ст. зіткнулося і почало “розплутувати” проблему “бінарної ідентичності”, — явищем, що притаманне не лише українцям. Подвійне етнічне світовідчуття пережили і переживають ті народи, які живуть у будь-якій імперії. У часи Тараса Шевченка, саме він і його оточення — “земляки” — створили передумови процесу “переходу від національного самопізнання до національного самоусвідомлення” (Нагорна 1997, 50). Національна ідентифікація Тараса Шевченка його сучасниками (а це були не лише етнічні українці) саме і свідчить про цей перехід. Важливість цього процесу полягає у подальшому впливові, через це визначення, на етнічну та національну ідентифікацію нащадків, що у свою чергу дає “обличчя” нації у формі етноніма.

Шевченкова епоха — це епоха імперського панування над націями і водночас це час поєднання в Європі ідеї демократії з національними гаслами, час національних самоусвідомлень, самоутвердження, розвитку національних рухів, оживлених романтизмом. Україна як складова Росії і територія польського впливу, особливо на Правобережжі, підпадала під заперечення права українського народу на самостійний розвиток, що породжувало проблеми у вирішенні національних і соціальних питань. Вирішення проблеми виходу з кризового стану російської ідентичності, зокрема мовної (освітня реформа міністра народної освіти С. Уварова 1840-х рр.) передбачало тотальну русифікацію в імперії. Це стало поштовхом до виокремлення з імперського (загальноросійського, наднаціонального) потоку української культурної ідентичності і дало можливість новому поколінню українських діячів, кирило-мефодіївцям і Шевченку, створити нову українську національну ідеологію, що полягала у заклику до національного і соціального визволення (Грицак 1996, 35–40).

Вивчаючи “українське питання” в Російській імперії середини XIX ст., російський дослідник О. Міллер слушно стверджує, що перетворення українофільства на націоналістичну ідеологію належить саме засновникам Кирило-Мефодіївського братства і Шевченку (Міллер 2000, 55).

Південнокорейська авторка Ган Йонг-Сук, вивчаючи національну ідентичність кирило-мефодіївців в історичному контексті зазначає провідну роль М. Костомарова, П. Куліша, М. Білозерського, Т. Шевченка у випрацюванні концепції української ідентичності та майбутнього української нації через об’єднання українського народу на основі спадку

ідентичності козацької. Вони свідомо вживали політонім “Україна” і визнавали існування української нації, що має свою географічну територію (Ган Йонг-Сук 2003, 170). Вони вперше теоретично сформулювали українську суспільно-політичну програму, надаючи провідної ролі у зміні суспільно-політичного життя в імперії не її столиці, а Києву; об’єднали українство і надали новий поштовх розвитку українському відродженню.

Ігнорування російською громадськістю I-ї пол. XIX ст. державних традицій українців, що мають свої витoki з часів Русі; розвитку культурного процесу українців, зокрема заперечення мови; замовчування нею існування високого рівня культури в Україні XVII–XVIII ст. та провідної ролі її вихідців у культурному, церковному житті Росії, а також денационалізація освічених верхів українського суспільства, компрометація ними української літератури через стереотип меншовартісного героя “хохла” та несвідоме самоприниження власного народу, що було суголосне російським шовіністам, на думку літературознавця І. Дзюби, не сприяло розвитку української мови та вирішенню національних проблем. Цей же дослідник зазначає, що формування цілісної концепції прогресивних сил Росії у національному питанні відбилося лише у 60-ті роки XIX ст. і не без Шевченкового впливу (Руденко, Петренко 1998, 6–7). Це засвідчує вагомість творчої спадщини поета для розвитку суспільної думки.

Як вважають більшість дослідників, домінантою європейських рухів у XVIII–XIX ст. був мовний націоналізм. Він передбачав групову мовну ідентичність, що пробуджує прагнення до визнання й прагнення до територіальної незалежності. Мовна національна ідентифікація є складовою національної ідентичності. Національна мова виступає етнодиференціюючою та етноформуючою ознакою й нарівні з історією та археологією веде до відкриття “колективного Я”, “автентичного Я”, “національного Я”, до пошуку своїх витokів у минувшині. Лише у сфері мовної ідентичності відбувається становлення мовної самоорієнтації, що і веде до національного самоствердження.

Учені тісно пов’язують мову з етнічною та національною самосвідомістю у площині етнопсихології, оскільки саме тут “мова постає як найважливіший феномен етнічної або національної культури” (Бойко, Воропаєва 2002, 130). Тому в епоху націєтворення саме люди мистецтва і культури, які втілюють і поширюють національні ідеали, тісно пов’язані з самовизначенням та самоорієнтацією мовної ідентичності; вони відіграють особливу роль. Для української національної спільноти такою особистістю був письменник і художник Тарас Шевченко. У 1840 році в німецько-французько-російськомовному Петербурзі він видав збірник поезій (вісім) під назвою “Кобзар”, що був написаний і надрукований його рідною українською мовою, яка не визнавалася не лише у столиці імперії, а і не мала престижу у верхніх шарах українського суспільства. У спілкуванні з земляками поет послуговувався українською мовою в різних сферах: усній, листуванні, але офіційні листи писав мовою російською. Отже, Шевченко

популяризував українську мову у тих сферах українського суспільства де вона не вживалася (листування) і у тих верхніх шарах українського соціуму де вона не визнавалася, ігнорувалася. Адже саме у сфері мови відбувається національне самовизначення і самоствердження. Через призму української мови він подає особливості національного образу світу, тобто того, що він переживає конкретно-чуттєво через живі рухливі символи.

Шевченко розробив для українців зразок (стиль) національного мовлення (усного і писемного) опосередковано через текст як спосіб самовираження автора й відповідно це має вплив на того, хто читає, бо торкається цей текст глибин національних почуттів.

Окрім мовного самовизначення у Шевченка є інші конкретні формовияви національної самосвідомості. Під формовиявами розуміємо способи існування і вираження змісту, структури національного самоствердження, що допомогли йому самоствердитися національно і визначити національну сутність своїх земляків. До цих формовиявів, у творчій спадщині поета, відносимо: поняття “батьківщина”; вживання відтопонімічного прикметника “український”, екзоетноніма “хохол”, ідентифікатів “земляк”, “батько” і “брат”.

Національний формовияв “батьківщина” для Шевченка дуже близький і багатозначний. По-перше, — це природа, довкілля, в якому формувався сам Тарас і як особистість, і як представник української етнічної групи, і як національний митець у подальшому. Це довкілля його вабить, він про нього часто згадує, воно надихає його на творчість і творення. Не випадково він використовує для опису батьківщини саме природні контрасти, бо саме через природні ознаки і малює її образ, пов’язує свої есхатологічні уяви саме з рідною землею. По-друге, батьківщина — це історія народу, історія його творення і його майбуття з пророчими баченнями. І, зрештою, портрете, батьківщина — це і сам Шевченко, це усі ті, кого він надихав своєю творчістю. Своїм розумінням “батьківщини”, своїм публічним виявом національної приналежності він сприяв формуванню національного, соціального, культурного життя представників української спільноти незалежно від їхнього географічного перебування.

Власну національну сутність, а також сутність і визначення українців Шевченко подає також через такі формовияви національної самосвідомості як відтопонімічний прикметник “український”, екзоетнонім “хохол”, ідентифікати та ідентитети “земляк”, “батько” і “брат”, сприяючи тим самим національному самовизначенню своїх земляків. Екзоетнонім “хохол” широко вжито у повістях, листуванні, “Журнали”. Він має два потрактування: негативне, коли його вживають на адресу українців росіяни і асимільовані українці, і позитивне, коли це звертання іде від автора тексту як визначення уродженця України. У останньому сенсі воно синонімічне ідентифікату “земляк”.

Ідентифікат “земляк” є водночас і етнічним, і національним. Він більш вживаний у повістях, листуванні та в “Журнали”, менше — у поезії.

Синонімічною до нього є назва “малоросс” (*рос.*). Обидва ідентифікати вжито у позитивних значеннях до тих осіб або героїв творів, які походять з однієї землі-батьківщини (України) або дотичні до української культури, мистецтва.

Ідентифікати “батько” і “брат” є суто національними. Найчастіше вжито їх у поезії та листуванні. Мотивацією їхнього вживання, як і для вищезазначених ідентифікатів, є усвідомлення спільних етнічної, територіальної і культурної ідентичностей.

Себе Шевченко відповідно також називає “земляком”, “батьком”, “братом”, “сином”, але *не називає* “українцем”. Річ у тім, що за часів Шевченка єдиної самоназви українського народу, у сенсі широкого вжитку, не було. У результаті культурної анексії влади Москви та ослаблення української етнічної еліти у 2-й половині XVIII ст. спільноукраїнський етнонім “русь”/“русин” був втрачений, а новий етнонім “українець” ще не з’явився (Балушок 2002, 33).

Сучасники Тараса Шевченка, з української інтелігенції, Григорій Квітка-Основ’яненко, Михайло Максимович, Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Йосип Бодянский, етнонім “українці” як загальноетнічний вживають. Щодо Т. Шевченка, то сучасний дослідник В. Балушок слушно зауважує, що у поета назва “українці” відсутня (Балушок 2002, 31). Тоді виникає питання: а як же сучасники визначали самого Тараса Шевченка національно? Відповідь знаходимо у листах сучасників до Шевченка (Листи до Шевченка. 1840–1861, 1962). Українці називають його “батько”; “брат”; “земляк”.

Нагадаємо, що ідентифікати “батько”, “брат” попередньо визначені нами як національні, тобто вживаються при спілкуванні між представниками єдиної національної спільноти. Ідентифікат “земляк” водночас є і етнічним (підставою до звертання є спільна земля походження), і національним (підстава — спільна батьківщина і усвідомлення причетності до визначеної землі-батьківщини, якщо вона навіть не є місцем народження).

Ідентифікатами націоналізму як світогляду послуговуються в спілкуванні з Тарасом Шевченком не лише етнічні українці, а й представники інших етносів: німець Василь Штернберг і поляки Броніслав Залеський, Зигмунт Сераковський, Едуард Желіговський, росіянка Марія Маркович (Марко Вовчок).

Які ще є критерії, що доводять вплив Тараса Шевченка на формування національної ідентичності його сучасників? У тих же листах сучасників до письменника по-перше, виразно проступає їхнє ставлення до української мови. Шевченкова активна позиція у виборюванні права рідної мови на повноцінне функціонування у приватному і суспільному житті українців надає наснаги і тим, хто поділяє його погляди на цю проблему, і тим усвідомлював свій національний зв’язок, національну тотожність із ним.

По-друге, як і Шевченко, сучасники до нього в листах вживають дві назви постової батьківщини: “Малороссия” (*рос.*) (рідкісно)



(М. Лазаревський, В. Маслов, П. Куліш) та “Україна” (часто). Осатння назва є в листах від земляків-українців. Ці дві назви співіснують як ознака поняття “батьківщина”. Себто, політонім “Україна” міцно входить у буттєвість і свідомість тогочасних українців як своя земля, а для неукраїнців як співставний образ створений поетом, а відтак і для них його земля визнається політонімом “Україна”.

По-третє, так само через Шевченка, його творчість у середовище української еліти міцно входять національні звертання “земляк”, “брат” як визначальні, як такі, що сприяють національному самовизначенню. Хоча імперські визначення українців “хохол”, “малорос” і поняття “малоросійський”, як одні із форм ідентифікації, продовжують співіснувати.

По-четверте, спільним для адресатів і Шевченка є визначення протиставлення “по-нашому” — “не по-нашому” як виявника національної ідентичності та акцентування на об’єднувачому факторі “по-нашому”, тобто по-українському (Г. Квітка-Основ’яненко, О. Афанасьєв (Чужбинський), П. Корольов, П. Куліш). Розуміння явища розмежування “свій-чужий” як “інакший” є спільним і близьким для адресатів і Шевченка.

Отже, для багатьох осіб, котрі уже вийшли з українського поля впливу (національного й культурного) Шевченко та його творчість стали сильним “подразником” як історичної пам’яті, так до певної міри й пробуджували у свідомості належність до етнічної українськості.

Останнє джерело, що ми пропонуємо для розгляду процесу становлення національної ідентичності українців, це — записи рукописних “Книги вражень відвідувачів могили Тараса Шевченка” за 1896–1902, 1904–1906, 1906–1910, 1914–1916, 1917–1921, 1924–1926 роки, що писалися ними безпосередньо на Чернечій горі<sup>8</sup>. Книги вражень за 1903, 1911–1913, 1922–1923 роки або взагалі були відсутні або не збереглися.

Матеріали книги вражень розкривають процес самоусвідомлення національної ідентичності українців через усвідомлення ними національного самовизначення поета. За проведеним контент-аналізом 12253 записів шести книг вражень історичного періоду 1896–1926 рр. з’ясовано ідентифікати, якими найчастіше зверталися до постаті Тараса Шевченка відвідувачі, а саме “батько”, “борець”, “співець”, “кобзар” (Брижицька 2006). Усі ідентифікати (окрім “борець”) першопочатково були і залишалися надалі національними, але під впливом поширення соціалістичних ідей зазнають зміни (окрім “кобзар”), у революційно-пролетарські, більшовицькі, радянські (особливо широко після 1920 року). Ідентифікат “борець” з’являється під впливом революційних настроїв ще 1904 року і за своєю сутнісно-змістовою характеристикою є революційно-пролетарським, а з 1905 року він наповнюється національним змістом. Із 1919 року ідентифікат “революціонер” відносно постаті Т. Шевченка

<sup>8</sup> Книги зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (Київ) (1896–1916 роки) та в фондах Шевченківського національного заповідника (м. Канів) (з 1917 року і по сьогодні).

популяризують комуністи. Відвідувачі здійснюють два види ідентифікації: по-перше, вони ідентифікують, співвідносять, класифікують постать Т. Шевченка на основі певних ознак чи властивостей (тут поет є об'єктом ідентифікації, яка стає процесом упізнання, визначення тієї якості, на основі якої ця постать може бути віднесена до якогось класу чи типу, наприклад, він визначається відвідувачами як “батько” національної спільноти); 2) по-друге, одночасно співвідносять, ототожнюють і уподібнюють самі і стосовного самого Шевченка, і стосовно української нації (тут його постать є суб'єктом, тобто “духовним посередником” їхньої самоідентифікації, яка в цьому випадку стає емоційно-когнітивним процесом ототожнення себе з українською національною спільнотою через співвіднесення себе з образом Тараса Шевченка, постать якого забезпечує емоційно-ціннісний взаємозв'язок між членами української національної спільноти).

Отже, вироблення Тарасом Шевченком орієнтації на ціннісність, збереження, популяризацію і примноження складових, етнічної і національної ідентичностей, його самовідчуття приналежності до національної спадкоємності українців допомогло нам дослідити процес національного самоствердження поета та його впливу на становлення національної ідентичності українців. Є підстави стверджувати, що митець став не лише виразником українського національного “Я”, а і тією особою, літератором, мислителем, котра долучилася до процесу формування цього “Я”. Нація за Шевченком — це спільнота людей об'єднаних, передовсім, спільними походженням, історичною долею, територією, мовою, дотриманням і знанням культурних елементів життя, самоусвідомленням та самовизначенням своєї національної ідентичності, національним формовивом поняття “батьківщина”.

Велике значення для Тараса Шевченка його батьківщини як рідної землі, ландшафту, історії земляків відзначали не лише українці, а й неукраїнці. Таке Шевченкове усвідомлення, відповідно, мало вплив і на позитивне ставлення до України, українськості, українців його сучасників.

Могили Шевченка на Чернечій горі, що спочатку була світоглядним національним центром, більшовики у ХХ ст. прагнули перетворити на пропагандистський ідеологічний центр. Та попри все, ця місцина зміцнювала національні зв'язки і ставала консолідуючим осередком української спільноти.

Андерсон, Б. (2001). *Уявлені спільноти*. Критика. Київ.

Балушок, В. (2002). *Несподіванки української етнічності*. Київська старовина. 5. С. 27–35.

Бойко, С., Воропаєва Т. (2002). *Мовна ідентичність та національна самосвідомість громадян України*. Українознавство-2003: Календар-щорічник. Поліграфія. Київ. С. 128–133.

Брижицька, С. (2006). *Життя і слово українця для українців. Тарас Шевченко і становлення національної ідентичності українців. За матеріалами книг вражень на його могилі 1896–1926 рр.* Задруга. Київ.

Ган, Йонг-Сук. (2003). *Кирило-Мефодіївське братство і питання сучасної української національної ідентичності.* Всесвіт. 11/12. С. 164–170.

Гатчінсон, Д., Сміт, Е. (2000). *Що таке етнічність.* У кн.: *Націоналізм: Антологія.* Смолоскип. Київ. С. 468–496.

Грицак, Я. (1996). *Нарис історії України: Формування модерної української нації XIX–XX ст.* Генеза. Київ.

Гелнер, Е. (2000). *Нації та націоналізм.* У кн.: *Націоналізм: Антологія.* Смолоскип. Київ. С. 292–310.

Грінфелд, Л. (2000). *Тити націоналізму.* У кн.: *Націоналізм: Антологія.* Смолоскип. Київ. С. 688–703.

Драганов, М. (1983). *Самоідентифікація и характер на отговорите на акетираного лице.* Социол преглед. 2. С. 1–6.

Драганов, М. (1990). *Уровни личности, обусловленные его самоидентификацией с человеческими общностями.* Психология личности в социалистическом обществе. Личность и её жизненный путь. Наука. Москва.

Касьянов, Г. (1999). *Теорії нації та націоналізми.* Либідь. Київ.

*Листи до Шевченка. 1840–1861.* (1962). Видавництво АН УРСР. Київ.

Морозов, С., Шкарапуга, Л. *Словник інішомовних слів.* (2000). Наукова думка. Київ.

Міллер, А. (2000). *“Украинский вопрос” в политике властей и общественном мнении (вторая половина XIX в.).* Алтейя. Санкт-Петербург.

Нагорна, Л. (1997). *Національна ідентичність: український феномен в історичній ретроспекції.* Розбудова держави. 7/8. С. 47–55.

Піскун, В. (2002). *Націоналізм: історичне підґрунтя та сьогоденне бачення.* У кн.: *Україна: крок у XXI століття (соціально-політичний аналіз).* Інститут філософії НАН України. Київ. С. 68–72.

Руденко, О., Петренко, Н. (1998). *Вічний як народ: сторінки до біографії Т.Г. Шевченка.* Либідь. Київ.

Сміт, Е. (1994). *Національна ідентичність.* Основи. Київ.

## СУГЕСТИВНИЙ ХАРАКТЕР ПОЕЗІЇ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ

*Галина Горішина*  
(Україна)

*У статті розкрито особливості поетики громадянської поезії, появу якої зумовив Майдан – історичний, соціокультурний, духовний орієнтир сучасної України як культурно-художньої традиції, що викликає зацікавлення в українських літературознавців; визначено, що поетичні тексти Революції Гідності, породжені емоційними потрясіннями нації, свідомим й підсвідомим сприйняттям катастрофічних подій, моделюють внутрішні психологічні стани ліричного персонажа з світовідчуттям свободи. Психоемоційне вираження, зокрема сугестивність, – визначальний фактор в поезії Майдану, де засоби навіювального впливу на читача реалізуються через асоціативне бачення, візуалізацію (контраст, пейзаж), звукове навантаження: мовне багатоголосся, вигуки, фоновий супровід тощо.*

*Ключові слова: поезія Революції Гідності, поетика, сугестивна лірика, художній світ, художня єдність.*

## SUGGESTIBLE CHARACTER OF THE DIGNITY REVOLUTION POETRY

*Halyna Horišna*

*The article deals with the peculiarities of the poetics of the patriotic poetry which appeared due to Majdan as a historical sociocultural and spiritual phenomenon of contemporary Ukraine. The poetry is viewed in a cultural and artistic paradigm that makes Ukrainian literary critics interested in it. The article defines that the poetic texts of the Dignity revolution created by the emotional shock of the whole nation, by the conscious and subconscious perception of the catastrophic events model inner psychological state of the lyric character with the existential outlook. The psycho-emotional expression such as suggestibility is the distinct feature of Majdan poetry where the means of suggestible influence on the reader are realized by means of associative view, visualisation (contrast, landscape), sound expressions such as narrative, exclamations, background accompaniment. The attention is paid to intermediate aspect of the suggestibility in Majdan poetry.*

*Key words: intermediate aspect, the Dignity Revolution poetry, poetics, suggestible poetry, poetic worldview.*

Поезія як вид мистецтва вирізняється своєю сугестивною природою. Оскільки поетична творчість періоду революційних змін насамперед базується на соціо- та психоемоційних потрясіннях, то поезія Майдану не є винятком. Революція Гідності як визначальна сторінка української історії,

що призвела до трагічної загибелі понад сотні людей, навіює вольові настрої. Психологічний стан автора, зважаючи на силу пережитого і побаченого, яскраво відобразився в майданній ліриці, яка за часом виникнення (2013–2014) та ідейно-змістовими ознаками пов'язана з подіями Революції Гідності. Тому поезія, присвячена їй, надзвичайно емоційна й апелює до духовного світу читача.

Аналізу впливу літератури на реципієнта особливу увагу приділяв І. Франко. Зокрема, фундаментальну працю “Із секретів поетичної творчості” науковець розпочав із роздумів про сугестивний вплив художнього тексту: “Поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою духовну істоту, зворушити своє чуття, напружити свою увагу, одним словом, мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз, репродуктивно, у своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичному творі, пережити якнайповніше і найінтенсивніше, щоби пережите могло вилитися в слова, якнайбільше відповідні дійсному переживанню” (Франко 1981, 45–46). І. Франко наголошував на сильному впливі поезії на реципієнта: “сугестія мусить, проте, зворушити так само внутрішню істоту читача, вводячи в неї нове зерно життєвого досвіду, нове пережиття” (Франко 1981, 46).

Актуальність статті зумовлена очевидною необхідністю систематизації і ґрунтового аналізу психоемоційного впливу майданної лірики на реципієнта. Емоційне начало є визначальним фактором для розуміння такої лірики, зумовленої екзистенційними психоемоційними сплесками. Явище сугестії, яскраво виражене у ній, породжується зміненним, часто деструктивним станом свідомості її творців.

Мета розвідки – розглянути і систематизувати засоби сугестивного впливу на читача, проаналізувати психоемоційний вплив художнього тексту на нього.

Об'єктом дослідження виступає майданна лірика, предметом – сугестивний характер таких новотворів.

Сучасні науковці розрізняють поняття сугестії і сугестивної лірики. Так, Ю. Ковалів зазначає: сугестія це – “жанрова специфіка літератури, базована на нюансовій тональності, додаткових смислових натяках, передчуваннях. Звернена до емоційної сфери, до підсвідомості, вона навіює читачеві думки і переживання письменника” (ЛЕ-2 2007, 443). Науковець з'ясовує також походження й еволюцію терміна, ґрунтуючись на дослідженнях В. Джонса, Х. Вілсона, Б. Лавріна, Л. Ягустіна, І. Черепанової та інших. Він звертає особливу увагу на значенні сугестії в психології як “впливу на душевну сферу людини”. Таким чином, сугестивна лірика спрямована на “осягнення душевних станів, неловимих для раціональних структур. Тут головну роль відіграють багатоканальні асоціативні зв'язки, яскрава метафорика, синтез художніх явищ у межах полісемантичного ліричного сюжету, активізація ритмомелодики” (ЛСД 2007, 648). А. Макаров розглядає сугестивну поезію як спадкоємця

“стародавньої словесної магії”, підкреслюючи виражену експресивність як заміник інтелектуальності і аналітичності (Макаров 1990, 236). Сугестії присвячена монографія “Поетія багатозначних підтекстів” А. Гризуна, де простежено еволюцію сугестії від фольклору до сучасних поетичних текстів. Науковець розглядає “сугестивну поезію” як вірєць “насамперед багатозначних підтекстів з навіювальними ефектами, які діють щонайперше на підсвідомість реципієнта” (Гризун 2011, 21). Сугестивна лірика аналізується в дисертаційному дослідженні Ю. Джугастрянської, яка звертає увагу на “сакральну роль поета-творця у різних культурах”. Науковець розрізняє поняття сугестії як “явища несвідомої взаємодії автора і читача, що відбувається через посередництво художнього (наразі – поетичного) тексту”, сугестивності як “здатності художнього твору впливати на читача, а саме – спонукати його відчутти деякі емоції”, сугестивної лірики як “наджанрової категорії текстів, яка характеризується здатністю впливати на реципієнта, навіюючи йому емоції, враження, відчуття, спонукаючи до певних міркувань” (Джугастрянська 2009, 6–7).

Емоційний вплив на читача вважаємо закорінений у смислового навантаженні майданних текстів. Апелюючи до базової людської потреби “жити”, ми прочитуємо масові розстріли мирно протестуючих громадян, знущання над ними, спостереження за смертями своїх побратимів, повне нехтування моральних принципів, плач матерів за дітьми, або ж враження від революційних подій в імпресіоністичному ракурсі, що безперечно вже впливає на свідомість читача. Під дією наскрізних буттєвих імпульсів автори свої відчуття не тільки передають, а й підсилюють художніми засобами. Таким чином, маємо потужний енергетичний потік на світовідчуття, свідомість, психологію читача. Аналіз навіювального впливу віршів поза повним контекстом твору був би неповним, проте ми спробуємо виокремити найбільш знакові елементи такого сугестивного впливу на читацьку аудиторію.

Намагання осмислити реальність крізь призму поетичного зумовило проєкцію сприйняття дійсності через її “освячення”. Ліричні персонажі доволі часто звертаються безпосередньо до Бога чи Матері Божої, або ж святих чи ангелів. Образи святих, налаштуваючи читача на лад духовного сприйняття, увиразнюють мотив всесвітнього горя і смутку, які, наприклад, навіюють святи у розпачі. Матір Божа оплакує полеглих як своїх синів: “Свята Діва, Матір світу вмилася сльозами, / меч колочий, гострий, страшний вбили Її у рану” (Небесна сотня 2014, 25), “Бо Богородиця Діва Оранта / Ткала до кожного тіла мережку” (Небесна сотня 2014, 33); або ж риторичний вигук Творця: “Чи настане каяття година? / Господа воланням не безмеж!” (Небесна сотня 2014, 35). Зосереджуючись на трагічних Божих почуттях, простежуємо масштабність горя і втрати, що в читацькому сприйнятті помножує психологічний (збуджуючий) вплив тексту. Таку ж функцію виконує і молитва як один із найважливіших ритуалів у християнстві, тому моління протестуючих, які покладаються на

волю Божу як вищу справедливість, демонструють силу психологічно-напружених межових ситуацій. Автори мислять молитву як останній шанс на порятунок: “Дай, Боже, сили нам і віри в перемогу, / Дай, Боже, стійкості й великої любові” (Небесна сотня 2014, 42), “О, Господи, почуй мої благання, / Мою молитву, мій скорботний спів” (Небесна сотня 2014, 56), іноді вписуючи канонічні молитви в “революційний” текст: “Отче Правдивий Святий, що на небі єси, / Хай буде воля Твоя, – пронеслось над юрбою, – / Боже, почуй! Збережи нас, помилуй, спаси!” (Небесна сотня 2014, 193), “во ім’я Отця і Сина – / одступися, нечиста сило, / приїде Петро на білім коні – / чоло посічене / і буде проклята кров, котра потече!” (Євромайдан 2014, 45). Особливо емоційно моделюється картина самого процесу моління: “У сльозах / Молитва до Бога плине” (Небесна сотня 2014, 19), “Рвала волосся від горя, / В душу – розпечений віск. <...> Вила вовчицею в полі, / Щиро молила Христа” (Небесна сотня 2014, 215).

У майданній ліриці дійсність ‘освячується’ через метафоричне зображення присутності ангелів після земного життя: “Ляжуть рядочками сиві архангели / в постіль твою криваву” (Небесна сотня 2014, 87); зціловальне моління й поклоніння перед Богом: “Схиляйтесь низько тільки перед Богом. / Питайте небо, чом воно таке сумне. / Моліться довго” (Небесна сотня 2014, 329). У вірші “Оселя від Бога” І. Мандич описує картину Всевишньої справедливості, коли “Сивий Господь із сумними очима” самотужки готує дім для “Небесної сотні”, відмовляючись від сторонньої допомоги, аргументує, що герої варті цього, адже жертвовно віддали свої життя за країну і були підступно застрелені в спину. Автор залишає твір відкритим: Бог доручає своїм архангелам будувати темницю, не вказуючи для кого вона. Ефект присутності читача у текстовому хронотопі забезпечує емоційний діалог. Особисту розмову з Богом в поезії “Мій Господи” веде М. Савка. Поетеса творить майже достовірну реальність присутності Бога на Майдані, вищої сили, що супроводжує і підтримує протестуючих, вважає його ‘своїм’ наставником, що завжди стоятиме поруч. Схожу картину Божої присутності спостерігаємо в поезії Ю. Косівчук “На барикади, Україно!”: “На барикади, Україно! До Тебе Бог в плацкарті їде! / До тебе йдуть святі без шоломів! / Їх ешелони! Ешелони!” (Небесна сотня 2014, 154). Автор відтворює хаос і абсурдність революційних подій за допомогою повторів слів *істерика*, *ешелони*, лексичне значення яких посилює відчуття неспокою, страху, відчаю.

Важливим елементом навіювального впливу є актуалізація історичних фактів чи постатей, суголосних із Майданом. Зокрема, через образ Лук’яна Кобилиці, який спершу намагався покращити життя селян у правовій площині, що завершилося невдачею, а тоді приступив до радикальних дій, автор проводить чіткі ретроспективні паралелі: “Від Лук’яна Кобилиці / Несу думи давні / І вплету їх у косиці, / Як думи Майданні” (Небесна сотня 2014, 43), згадані й інші, невинно вбиті, народні ватажки і месники, національні герої: “Нас кличе Тарас! Чути голос Коновальця й Петлюри,

Бандера зове, закликає усіх – / тільки щоб ми не поснули!” (Небесна сотня 2014, 86). Згадані постаті представляли інтелігенцію та обстоювали гідність і незалежність українського народу. У цьому ж контексті автори майданної лірики звертаються до героїчної давнини: “Небесної Сотні архангельські крила / з Волині до Січі – могили, могили...” (Небесна сотня 2014, 52), “Студять вітри / Україну – від Сяну до Дону, / Хвилює гупає / Києву в груди Дніпро... / Може, то предки / Розгойдують праведні дзвони” (Небесна сотня 2014, 73), “Дише минувшина юності солодом! / На Інститутській повіяло холодом... / Зимно і зимно, аж душечка стигне” (Небесна сотня 2014, 143). Такі історичні повернення потверджують чистоту помислів повсталих, а також надихають читача до боротьби за кращу долю своєї країни. Актуалізуються також і події ХХ ст., дозволяючи подивитися на сучасну українську дійсність у діахронії: “В центрі столиці – Крути” (Небесна сотня 2014, 101), або ж “Голодомор, Чорнобиль, лих безодня. / І цим Голгофам ще нема кінця” (Небесна сотня 2014, 108). Висока емоційність і трагічне сприйняття світу (як-от: “Актуальною стала Довженкова назва / “Україна в огні”” (Небесна сотня 2014, 36)), символічні образи активних борців за справедливість Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, шістдесятників виступають потужними мотиваторами до активної участі разом з учасниками Революції Гідності: “... Забули, мо’, що Ліні й Симоненку / Каски оті не потрібні були” (Небесна сотня 2014, 184), а цитування українських класиків свідчить, що засобом сугестії у Майданній поезії часто виступає інтертекст. Такі асоціації сприяють глибшому осмисленню революційних подій в Україні, відкривають їх нові грані і сугестивують сукупно з порівнюваним явищем, оскільки реципієнт до сучасного спостереження додає враження актуалізованого елементу.

Психоемоційний стан революціонерів моделюється авторами на тлі природи, що допомагає збагнути несправедливість реального стану речей, дисгармонійність соціальної дійсності. Вони персоніфікують образ ночі, навіюючи сум її класичним сприйняттям як темного часу доби: “Лякає ця ніч, непривітна така” (Небесна сотня 2014, 13), “і кожен світанок дякує, що ніч цю прожили” (Небесна сотня 2014, 47), зіставляють різні пори, чисте небо як символ миру проєктують на ніч, що свідчить про кращі зміни в державі: “Небо Вкраїни розвиднілось <...> Ніч розфарбуєм в день” (Материнська молитва 2014, 29). Мотиви свободи потверджуються колористичним символізмом: “крізь чорні хмари бачу кривавий промінь довгожданої свободи” (Небесна сотня 2014, 45), підсилюються асоціативно негативною лексикою, нагромаджують негатив події, залишають надію на кращу долю, оскільки бруд вигорить і чорні хмари розійдуться: “Небо з відчаю чорне, / Вигорить до останку!” (Небесна сотня 2014, 164). Чорне небо є конкретною проєкцією революційних подій, горілі шини наповнюють повітря чорним димом, що додавало небу темних барв, тому чисте, безхмарне небо свідчить про перемогу Революції Гідності. У поетичних текстах домінують прийоми контрасту і зіставлення, завдяки



яскравим метафорам автори персоніфікують природу, психологізуючи пейзажі чи конкретний стан ліричного героя. Показовою є образна символіка грому, що навіює захоплення силою духу мітингуючих: “Те, що уста мовчали, / Гучно озвалось громом” (Небесна сотня 2014, 164), “І розірвалось небо, грім пробив блакить” (Небесна сотня 2014, 183). Сугестивний вплив архетипу води, переданий через християнську традицію, навіює низку емоцій, серед яких віра в краще, що світ все ж очиститься від зовнішнього і внутрішнього бруду: “Бог окропить дощем, і світ свято нап’ється. / І у чашах землі розтануть червоні сніги. / Кресалом добра точить щит для залізного серця, / І молитвами вигострять пам’ять про сотні могил” (Небесна сотня 2014, 170), “падай сніг... / очишуй душі” (Материнська молитва 2014, 32). Автори майданних текстів свідомо уникають пастельної гами кольорів, віддаючи перевагу червоному, чорному і білому, іноді сірому, забезпечуючи читачу чітке бачення події, не допускаючи напівтонів. Емоційно насиченим є плач дощу, скорбота природи дозволяє доторкнутися до найтонших струн людської душі, створює ефект повноти і цілісності світу, а з іншого боку – його трагічності, страждань і туги: “Вітер тихо старе гілляччя / Хилитає із боку вбік, / І дощі вже третій день вже плачуть / За синами своїми. Крик!” (Небесна сотня 2014, 275). Активним учасником подій виступає хронотоп міста, що переживає всі події разом із ліричними героями, його опис в темних тонах побудований на контрасті до і після: “А там палало улюблене місто, / І чорний дим перехоплював подих, / Найбільша у світі юрба екстремістів / Трупом лягла за власну свободу” (Небесна сотня 2014, 256), “Вогнем і кров’ю пахне моє місто. / Колись – каштану цвітом й берегом Дніпровим...” (Небесна сотня 2014, 274). Автори нанизують один за одним негативні фактори впливу на людську свідомість, доводячи переживання, насамперед розпач і тривогу, до найвищої напруги, наприклад: “О, чорний біль! Кривава і гірка // Стріла скорботи сповиває душі... / Стоїть земля в печалі... Непорушно” (Небесна сотня 2014, 288), “Зима згоріла в полум’ї боїв, / В іржавих плямах крові на знаменах, / Коли морози чорний дим труїв / Й відвага розливалася по венах” (Небесна сотня 2014, 338).

У майданній ліриці виразними навіювальними прийомами виступають контраст, зіставлення і гіперболізація. Вони чітко вказують на суперечність добра і зла на Майдані, яскраво характеризують подію чи активістів. У цьому контексті авторські візії побутових елементів, наприклад вплив погодних умов: “осінне взуття нагадає що вже не осінь” (Небесна сотня 2014, 66), а також картини розміщення жертв і загиблх пригнічують і лякають: “ходити по сходах / по трупах” (Небесна сотня 2014, 178). Трагічність ситуації виявляється, наприклад, в зіставленні бруківки із кістками, такі різкі контрасти загострюють сприйняття тексту: “То не бруківка – то самі кістки, / Одні коліна, лікті та суглоби” (Небесна сотня 2014, 171). Вона посилюється через порівняння весільного вінка з

чорною хустиною, що передає тугу дівчини за загиблим коханим: “І наречена в церкву йде / Не у вінку – у чорній хустці” (Небесна сотня 2014, 205). Парадоксальність події простежуємо також у рядках: “День, в якому діти побачать першого свого мерця” (Євромайдан 2014, 14), “вогненні півонії в бочках ночами цвітуть, / І чуєш як грають Шопена твої екстремісти” (Небесна сотня 2014, 41), або ж в образі люблячого сина-захисника, якому матір несла гостинець: “Вона ішла. Сніг на землі виблискував. / Мороз в’їдався в щоки. Вітер вив. / Вона несла гостинець «екстремістові»: / Гарячий чай і півкіло халви” (Небесна сотня 2014, 313). Важливим засобом контрастного зображення є оксиморон: “Тут для захисту цілять в голови <...> поливають водою в сніг”. На таких прийомах побудовані поезії “Я в такому бачиш відрядженні” Т. Власової, “Вірш, написаний на майдані” О. Гаджій тощо.

Прикметною сугестивною ознакою лірики Революції Гідності виступає її лексичне наповнення. Так, смертельна межа – найбільш імпульсивна для митців – зумовлює появу в поетичних текстах спільних лексем, як-от: “кров” як антитетичне втілення життя і смерті, де часто домінує остання, що налаштовує читача на волелюбний настрій: “заюшивши кров’ю / півнеба все сонце” (Небесна сотня 2014, 178). Афективність сприйняття трагічної дійсності в поетичному тексті посилюється уявними візіями: “на березі пророслому печалями / волає лють від крові геть здичавіла” (Небесна сотня 2014, 312).

Найсильнішим прийомом навіювання є звуковий супровід, що увиразнює гнітючість значної частини поетичних текстів. Автори, насамперед, намагаються вплинути на слухові і тактильні відчуття. Засобом, що дозволяє їх відобразити, є метафора, за допомогою якої образи персоніфікуються, загальний психологічний стан передається через звуковий фон: “Майдан од гранат оглух” (Небесна сотня 2014, 8), “У грудях б’ється бойовий набат – / Вперед! До бою за свої переконання” (Небесна сотня 2014, 291); або: “І розірвалось небо, грім пробив блакить” (Небесна сотня 2014, 183). Цікавим є фактор підсилення звукових образів додатковим фономим супроводом. Так, маючи на увазі поняття (сирена, зойк, або ж церковний дзвін), образ в уяві реципієнта вже є звуковим, автори ж доповнюють його шумовими ефектами плачу, гвалту, гуркоту: “Й сирена так гучно ревла – / Від болю ридала й розпуки” (Небесна сотня 2014, 18), “тримить барикадний стук” (Небесна сотня 2014, 142), “Б’ють у дзвони церкви по всіх землях сьогодні...” (Небесна сотня 2014, 96), “ви теж чуєте цей зойк / він пронизує небо” (Небесна сотня 2014, 98). Поширеним також є нагромадження звуків, що інколи супроводжуються повтором: “Вдарили дзвони! Бентежно нервово, розлого! / Вдарили дзвони у болісно лютий набат. <...> Дзвони все били і били на білій дзвіниці. / Глух паламар, та видзвонював гучно, як міг. <...> Дзвони, немов заклинанням, благали усіх. <...> Дзвони дзвеніли, шаліли від крику” (Небесна сотня 2014, 193), “ти – моя революція / барабаниш у вухах /

конвульсія <...> мелодію чуєш повсюди? / піаніно, постріли, дзвони і люди...” (Небесна сотня 2014, 273), “Каміння. Постріли. Гранати. / І закривавлені сини” (Материнська молитва 2014, 35).

Афективне сприйняття хаотичної і сумбурної революційної дійсності будується за принципом синестезії: “Так гірко голосить душа” (Небесна сотня 2014, 93), “шелест снігу”, “у горлі дрижать слова”. Поєднуючи тишу та шум, автор будує метафору обрядового моменту смерті: “Хочу тиші такої, щоб чутно, / як душі летять” (Небесна сотня 2014, 249). Негативно забарвлені емоції навіює порівняння дзвону з риданням: “Ти чуєш Михайлівські дзвони? / То душі дітей твоїх плачуть” (Небесна сотня 2014, 331). Покарання гуркотом дзвону сугестує контраст величчя сакрального звуку й убогої душі ката. Така метафора викликає відчуття справедливості і гордості або ж страху за справедливість: “Нехай той подзвін тужний / церков, що стали прихистком останнім, / блаженьку катову ударить душу!” (Небесна сотня 2014, 274). Схвильованість високоморального читача зумовлюють персоніфіковані образи неживих предметів, які ридують чи тужать: “Чи ви чули, як плакав граніт на Майдані – / І довго, і гірко?” (Материнська молитва 2014, 38),

Ритмомелодика, яка є невіддільною частиною сприйняття поезії, часто діє на читача пробуджуюче. У майданній ліриці вона забезпечується завдяки синонімічним повторам чи просто повторам слів, грі слів, пунктуаційним знакам (окличні речення, трикрапка) та ін. У.Еко, аналізуючи “Поетику відкритого твору”, стверджує: “пошуки «сугестивності» – це навмисні спроби «відкрити твір» для вільної редакції адресата. Художній твір, який «наводить на роздуми» (suggests), – це також твір, який може «виконати» інтерпретатор завдяки своєму зарядові емоцій і уяви. У кожному прочитанні поезії ми намагаємося пристосувати свій світ до емоційного світу тексту” (Еко 2004, 89). Автор також додає, що письменник завдяки таким прийомам намагається сколихнути реципієнта, щоб “на поверхню виринула якась глибша відповідь”, яка сильніше передасть думку тексту. Таку ж функцію виконують різновиди неримованої поезії, як-от: верлібр, білий вірш, автори яких за допомогою поетичної форми емоційно передають хаотичне сприйняття буремних подій 2014 року. Обірвані рядки і діалоги, односкладні речення, апунктуація, увиразнюючи ритмомелодіку вірша, дозволяють читати поезію в єдиному звуковому потоці та розставити власні наголоси. Шумові ефекти демонструє фоніка революційної поезії. Так, поетичні рядки про грозу насичені шумовими звуками, ефект удару підсилює дрижачий “р”, церковний дзвін – дзвінкий африкат “дз” та ін. Окрасою Майданної лірики є її музичність, тому частина текстів покладені на музику (“Мамо, не плач” О. Максимішин-Корабель, “Мамо, я екстреміст” Н. Крісман та ін.). Пісенні тексти також знаходимо в антології майданівських віршів “Небесна сотня”, серед яких: “Темна хмара наступила” С. Лірника, “Я не дозволю!”, “Давай, вперед!” М. Тимофійчук, “Тонким дзвоном по струні”

М. Федорюк, “Дерев’яні щити” О. Ярмоли (гурт “Тайдамаки”), однією із найпопулярніших стала співана поезія “Нікогда мы не будем братьями” А. Дмитрук, що фіксує в мережі Інтернет понад сім мільйонів переглядів.

А. Гризун вважає повтори слів “основним компонентом сугестії”. Вони стривожують читача й активізують його рецепцію. Зазвичай, окличні повтори формують загальний фон для подальшого сприйняття тексту, наприклад: “Падає небо! Падає! Падає! / Крикни гучніш Устиме!” (Небесна сотня 2014, 87). Автор розпачливо привертає увагу до смерті протестуючого юнака, підсилюючи свій жаль риторичним запитанням: “що за смертельна проща?”. Страждання від побаченого звучать у рядках: “Горить, горить, горить... / ГОРИТЬ! ГОРИТЬ! / Пече у серці...” (Небесна сотня 2014, 92). Подібну функцію виконує гра слів, поступово навіюючи читачеві гнітючі думки: “забіліли сніги / забіліли сніги / заболіли ... / на замерзлім асфальті – / сліди закривавлених лиць” (Небесна сотня 2014, 158). У поезії “У дні скорботи” Т. Белімової, побудованій на прийомі анафори, більшість рядків починається словом “плакала”, що зумовлює в читача трагічне сприйняття революційних подій.

Риторичні запитання у текстах майданної поезії дозволяють осмислити смисложиттєві аспекти революційних подій, серед яких: беззбройність протестуючих, які свідомо йшли на вірну смерть: “Хлопчику юний / за сірим пробитим щитом, / що у тебе зі зброї, / крім віри у Бога?” (Небесна сотня 2014, 82), “От знов Диявольська Атака! / Як вистояти і перемогти?” (Материнська молитва 2014, 41); невинні жертвовні смерті: “У чому ж, брате мій, була твоя провина?” (Небесна сотня 2014, 12); біль та глибину втрати захисників: “Чи легше плакати коли з тобою плаче небо?” (Небесна сотня 2014, 110), “Застигла туга на брамі ночі: / Коли забудемо? Коли пробачимо?” (Небесна сотня 2014, 339). Таким чином, автор – свідок або учасник Революції Гідності – формує в читача низку психоемоційних станів для глибшого розуміння мотивацій протестуючих, а майстерна метафорична обробка сильніше вкарбовується у його свідомість. Тому можемо говорити про сугестивне злиття ліричного “я” з “я” читача. В майданних текстах оповідь ведеться, як правило, від першої особи множини, часто зустрічаємо заклик до відстоювання власної позиції активними діями: “Без вагань і прикрас / хтось вмирає за нас” (Небесна сотня 2014, 17), наполегливо: “Ми ж розучилися рухатися назад” (Небесна сотня 2014, 30), за цінностями моралі і духовного життя: “Крім зброї, у нас є мрії і душі. / Людина складається не тільки з тіла” (Небесна сотня 2014, 187).

Сугестивного впливу зазнає читач у випадку звертання митця до конкретної людини, ведучи оповідь здебільшого від першої особи. Автор створює ефект розмови, прийом присутності у хронотопі твору, відтак враження, що апелюють саме до нього. З цією метою майстерно реалізуються фактори масового впливу, використовуються універсальні звертання, до прикладу, для заклик до протистояння: “Мій пересічний

українцю” (Небесна сотня 2014, 14), “Друже, чекаю! Коли ти прийдеш? <...> ми на морозі – чому ти не з нами?” (Небесна сотня 2014, 32), “Гей ти, козаче <...> Ставайте знов до лав, соколи <...> Збудуймо, друзі, славу Україну” (Небесна сотня 2014, 42), “Чуєш, Брате? Майдан нас кличе!” (Материнська молитва 2014, 29). Поширеними є звертання “друже” і “брате”, а також образи-символи, що вказують на лицарський характер персонажа, а також на духовну спорідненість і спільність переконань автора (революціонера) і читача, на довірливе ставлення мовця до нього. Іншим засобом психоемоційного впливу є звертання загиблих до живих, здебільшого до матерів – берегинь роду. Навіювальний вплив посилює коліскова як вид материнської лірики. Образ матері – один із найяскравіших у майданній поезії – стає монументальним, коли загиблий син просить матір заспівати йому колісанку на смертельному ложі і не побиватися через його смерть. Він викликає шквал емоцій у читача: “Поцілуй мене, мамо, пригорни, / Заспівай мені коліскову <...> Білий Ангел розкриє крила, / І під звуки її у рай / Полечу, моя мамо мила!” (Небесна сотня 2014, 84). Емоційно потужними є звертання матері живого сина до матері загиблого, коли всю скорботу, що непідвладна часу, може зрозуміти тільки інша жінка-матір і Земля-матір: “Здрастуй, самотня жінко, з очима / бездонно виплаканими <...> Ти плач, і я буду плакати. І небо хай плаче грозами! / Земля хай розколеться навпіл від болю такої втрати!” (Євромайдан 2014, 28); звертання до Бога як до Бога-батька і Бога-творця або ж до ангелів: “янголе мій ти потрібен їм прошу їх янголе бережи / древній трунар прокидається рано теше комусь труну / господи розкажи мені як ти це пережив” (Євромайдан 2014, 29), “Мій Господи, ти, наковтавшись прогірклого диму, / В пільмі й у пожежі, та зрозуміло, без каски, / Стоїш за плечима в синів найдорожчих – незримо – / Щоб руки простерти, якщо їм судилося впасти” (Небесна сотня 2014, 279). Звертаємо увагу на силу відчуттів, коли й Господь страждає, що, безумовно, впливає на свідомість читача.

“Підвищена схильність до афористичної мови з волі багатьох обставин закріпилася в українській поетичній традиції”, – вважає Е. Соловей (Соловей 1991, 251). Афористична поетика є прикметною рисою Майданної лірики. Фіксуємо, що основні послони Майдану стали словесними кодами до розуміння мети революції і втілені в поетичному слові, зокрема демократична позиція: “Народ – не слово, а найвища міра, / здорове тіло і душа – жива” (Небесна сотня 2014, 329). Повага і гідність становили основу моральних цінностей учасників революції, а їх національна свідомість відображена в дусі християнського світосприйняття: “... Ісусу, що возносився до Неба, / Завадою не став кривавий цвях” (Небесна сотня 2014, 184). Е. Соловей також зазначає, що актуальність окремих взірців афористичного мовлення в літературі зумовлена суспільно-політичною ситуацією, тому такі зразки були “афористичними саме і насамперед для свого часу” (Соловей 1991, 248).

Такі приклади, майстерно втілені у формі метафоричного обрамлення, зустрічаємо в аналізованій ліриці: “на снігу не замерзає кров / на морозі правда очі коле” (Небесна сотня 2014, 175), “гаряча кров нікого ж не зігріє” (Небесна сотня 2014, 159), “Рабство у генах лікують повстанням” (Небесна сотня 2014, 162). Сталі афоризми, народні прислів'я і приказки (як-от: “Кров людська – не водиця, проливати не годиться”) глибоко вкарбовуються в підсвідоме сприйняття тексту: “Рабів до Раю не впускають”, або ж “І свобода – не дань, / не подарунок: її здобувають / У вогні, у борні / й у крові. Тільки кров – не вода!” (Материнська молитва 2014, 52).

У майданній ліриці смислоутворююче навантаження несе автосугестія, оскільки така поезія, спрямована на самоаналіз і емоційну стабілізацію, стала своєрідною віршотерапією. Інтроспективність і всебічний аналіз революційних подій, здійснені в імпресіоністичній площині, навіюють читачеві вільнодумні переживання, спрямовані на самопізнання та осмислення власних відчуттів, наприклад емоційно напружений стан під час буремних подій: “Революція забирає глузд коли під час сутички йдеш вперед” (Небесна сотня 2014, 10). В поезії “Янгол” О. Білоглазової ліричний персонаж свої переживання від смерті воїна втілює у розмові із своїм серцем: “Поплач, моє серце, гіркими слізьми, / Бо вже не побачиш його між людьми” (Небесна сотня 2014, 31). Таке самозаглиблення виразно демонструє душевні порухи автора. Розмову із собою, оцінюючи пережите, веде персонаж вірша “000 290” Х. Венгринюк: “йду між цих куль, як дитина по сиротинцю” (Небесна сотня 2014, 47). У наступній поезії “000 291” автор аналізує події і відтворює їх наступним чином: “А на тих барикадах... / янголи щовечора сідали на плечі” (Небесна сотня 2014, 48). Інтроспективні переживання ліричного героя втілені в значній кількості майданних текстів, зокрема: “Душа ридає, кожне слово блідне, / Змовкає перед болем тишини” (Небесна сотня 2014, 56), або: “Так голосно грюкнуло горе дверима – / Аж виляск по світу і серцю пішов!” (Небесна сотня 2014, 264). Трагічні спогади виливає в поезії “Пливуть гроби по морю” М. Савка, отожнюючи майданний часпростір із морем: “Пливуть гроби по морю, як човни – / по морю рук, по морю сліз і гніву. / Пливуть в човнах розтерзані сини / на хвилі молитов і переспіву” (Небесна сотня 2014, 278). Свій психофізичний стан поетеса відтворює через емоційну градацію – прощання Майдану зі своїми Героями: “Так, ніби в жилах замерзає кров, / а потім б'є у скроні голос крові / за тим, хто тихо жив, а відійшов / у дзвонах слави праведним Героєм” (Небесна сотня 2014, 278). Спроби з'ясувати свою роль в історичних подіях, власне призначення і тодішні відчуття через спогади і думки знаходимо в поезіях: “Я – екстремістка” К. Богуцької, “Простіть мені, і я прощаю всім” В. Виноградника, “Майдан” В. Гука, “Я – дим палаючої шини” О. Ковальнової, “Мамо, я – екстреміст” Н. Крісман, “Мамо, знаєш, як хочеться жити” О. Маслиган-Яворенко, “Рвала волосся від гора”

О. Маклашук, “Я сплю, мов убитий” М. Падалко, “Я – екстреміст” О. Перехрест, “Відродження духу” Т. Яровицина, “Я – мальчик” Є. Більченко та ін. У цих текстах волелюбні переживання авторів подані через діалоги, монологи-звернення чи внутрішні монологи ліричного персонажа. У поезії “Тітушкам-яничарам” М. Тимчака ліричний персонаж, звертаючись до противника, розповідає йому про свої переживання, думки і враження від побаченого й пережитого: “О ні, ти не знаєш, як стогнуть обірвані дзвони, / як ангели плачуть із неба” (Небесна сотня 2014, 308). Ліричний герой стверджує, що знести такі тяжкі муки і гордо їх пережити зміг тільки прихильник Революції Гідності: “і зрушити камінь від гробу воскреслої волі” (Небесна сотня 2014, 308). Поезія “Казав чоловік” А. Любки будується як переказ діалогу із загиблим героєм: “Казав чоловік: «Мені не бачити сонця, / І дітей зустріну лише біля могили. / У тілі моєму – свинець і стронцій, / Але смерть мене не зупинила»” (Небесна сотня 2014, 187). У ній персонаж пояснює власну життєву позицію, мотивуючи реципієнта до утвердження своєї громадянської позиції: “Вогонь облизує трупи і рани, / Україна бере початок із мене” (Небесна сотня 2014, 187). Слід звернути увагу, що у більшості поетичних текстів присутні риси самонавіювання.

Поезія, написана під впливом глибинних психологічних потрясінь, завжди емоційна. В основі лірики Революції Гідності – масові розстріли та знущання з мирно протестуючих громадян, які відстоювали право на гідне життя, утверджували загальнолюдські моральні цінності. Тому вона стала свого роду віршотепрапією, яка вивільняє емоції і виводить із внутрішньо напруженого стану. Спрямована якнайточніше передати історичну реальність і будучи імпресіоністично забарвленою, – виразно навіювальна. Вважаємо, що в майданній поезії навіювальний характер має кожна її складова: змістове, лексичне, пунктуаційне наповнення, оповідна структура, образи-символи та ін. Базове протиставлення життя / смерть, завжди присутнє у ній, налаштовує читача на біблійні проєкції (релігійні персонажі переживають кінець світу разом із Майданом, вказуючи на масштаб втрати), зумовлює сильні внутрішні відчуття горя, туги, болю, страждання. Значною захисною силою володіють молитва й звертання до Бога. Християнські сюжети й образи вмотивовують смертність кожної людської істоти і вищу справедливість, що, у свою чергу, вселяє віру в перемогу добра і покарання зла. Важливим навіювальним елементом виступає актуалізація історичних фактів чи постатей, які свідчили про перевагу національних ідей, а також митців, чия життєва дорога пов’язана з утвердженням моральних цінностей, або ж їхніх творів, що в сучасних умовах набули нового, часто патріотичного звучання. Прийоми зіставлення чи порівняння із ними, використання цитат забезпечують сильний емоційний вплив на читача. Цю ж функцію виконують первинні образи-символи землі, вогню, води, сила очищення якої вселяє надію, проте природа часто зображується стривоженою, коли гроза, грім,

неспокійна ніч посилюють картини кінцесвітніх візій, коли земля розколюється, насторожуючи, збурюючи і сіючи тривогу в душі ліричного персонажа. Загалом основними засобами навіювання є тропи, стилістичні фігури та прийоми: контраст, порівняння, діалогізація, гра слів, гіперболізація, градація, художня тавтологія, синестезія, уособлення, анафора, алегорія, оксиморон та ін. Так, яскрава авторська метафора виступає виразно естетичним засобом, визначальними факторами емоційного сприйняття майданної лірики є її ритмомелодика, риторичні запитання, оклики, обірвані речення, або ж відсутність пунктуаційних знаків, що свідчить про внутрішню тривогу автора, його деструктивне чи афективне сприйняття історичних подій. Він часто звертається до конкретного читача, вводячи його у текстовий хронотоп. Не менш важливим для структури автор/читач є самонавіювання, виражене через самоаналіз й інтелектуальні спроби всебічного усвідомлення майданних подій. Автори майданних текстів чітко окреслюють свої громадянську позицію і проєвропейські погляди, демонструючи їх власною присутністю чи підтримкою руху опору. Потужний навіювальний елемент у їхній ліриці змушує читача раз у раз пережити трагічні події кінця 2014 року, формуючи власну національну позицію і патріотичні переконання. Тому вважаємо, що сугестивний (навіювальний) аспект поезії актуалізує національну ідентифікацію читача. Таким чином, лірика Революції Гідності, відтворюючи весь спектр емоцій ліричного героя-революціонера через внутрішньо напружені й емоційно межові відчуття і стани (страждання, туги, смутку, болю втрати за загиблими героями та ін.), завжди потверджена гордістю за свій мужній і героїчний народ.

Гризун, А.П. (2011). *Поезія багатозначних підтекстів (українська сугестивна лірика ХХ ст.)*. Університетська книга. Суми.

Джугастрянська, Ю. В. (2009). *Сугестивна лірика кінця ХІХ – початку ХХ ст.: генеза, структура, функціонування* : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. Київ.

Еко, У. (2004). *Роль читача. Дослідження з семіотики текстів*. Львів.

*Євромайдан. Лірична хроніка [поетична колекція]*. (2014). Дискурсус. Брустурів.

Жайворонок, В.В. (2006). *Знаки української етнокультури: словник-довідник*. Довіра. Київ.

*Літературознавчий словник-довідник*. (2007) / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. "Академія". Київ.

*Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т.2*. (2007) / авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. ВЦ "Академія". Київ.

*Материнська молитва. Українки – героям Майдану: поезії*. (2014). Вид-во "Наш Формат". Київ.

Макаров, А.М. (1990). *П'ять етюдів: підсвідомість і мистецтво: нариси з психології творчості*. Радянський письменник. Київ.



*Небесна сотня: антол. майдан. Віршів.* (2014). Букрек. Чернівці.

Соловей, Е.С. (1991). *Поезія пізнання: (філософська лірика в сучасній літературі)*. Дніпро. Київ.

Франко, І.Я. (1981). *Із секретів поетичної творчості. Зібрання творів: у 50-ти т. Т. 31.* Наукова думка. Київ.

## **CONTRA SPERM SPERO: САМОРЕАЛІЗАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ ЖІНОК У НАУКОВІЙ І ВИКЛАДАЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ**

*Лариса Корж-Усенко*  
(Україна)

*У статті на основі опрацювання широкого спектру джерел розкрито тернистий шлях українського жіноцтва до здобуття вищої освіти і творчої самореалізації в науці, мистецтві, викладацькій діяльності у XIX – на початку XX століття. Особливу увагу приділено виявленню історичних передумов та чинників розвитку досліджуваного феномену.*

*Ключові слова: українська жінка, вища освіта, жіночі вищі навчальні заклади, викладацька діяльність, самореалізація.*

## **CONTRA SPERM SPERO: SELF-REALIZATION OF UKRAINIAN WOMEN IN SCIENTIFIC AND TEACHING ACTIVITIES**

*Larysa Korzh-Usenko*

*On the basis of processing a wide variety of sources there has been revealed the thorny path of Ukrainian women to get higher education and artistic self-expression in science, art, teaching in the nineteenth – early twentieth centuries. Special attention is paid to identifying the historical background and factors of development of the studied phenomenon.*

*Key words: Ukrainian woman, higher education, women higher education institutions, teaching, self-realization.*

Дотримання прав жінки, ступінь реалізації її потенціалу в різних сферах життєдіяльності є важливим критерієм цивілізованості суспільства. Визначенню ролі жінки у традиційній українській культурі присвячено праці М. Богачевської-Хом'як, О. Кісь, В. Кривошия, В. Маслійчука, Л. Смоляр. Історія та історіографія вищої жіночої освіти, внесок жіноцтва України в розвиток науки і доброчинності є предметом наукових пошуків О. Драч, О. Ільченко, К. Кобченко, І. Малинко, О. Мельник, І. Черчович, Л. Шумрикової-Карагодіної. Для з'ясування особливостей феміністичного руху в умовах Російської імперії важливими є праці дослідників Європи та Америки (L. Edmondson, В. Engel, С. Johanson, С. Maegd-Soer, Б. Пиетров-Эннкер, Р. Стайс). Основою джерельної бази з обраної проблеми є родинні зібрання Антоновичів, Грінченків, Грушевських, Драгоманових,

Старицьких та особисті матеріали представниць української інтелігенції: Олени Пчілки, Лесі Українки, Софії Русової, Наталії Полонської-Василенко, Людмили Старицької-Черняхівської, Надії Суровцової-Олицької, Олександри Єфименко (автобіографії, щоденники, спогади, епістолярії), що зберігаються в Інституті рукописів Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського, Центральному державному історичному архіві України (м. Київ, м. Львів), Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, рукописних фондах Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка, Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України, Музею видатних діячів української культури, Державних архівах Полтавської та Львівської областей, Центральному державному архіві політичних партій та громадських організацій, низка яких донедавна зберігалася під грифом “секретно”.

Мета розвідки – з’ясувати історичні передумови, об’єктивні й суб’єктивні чинники науково-педагогічної і мистецької творчості яскравих представниць українського жіноцтва у XIX – на початку XX століття.

Аналіз джерел засвідчує, що історичними передумовами реалізації представниць українського жіноцтва на початку XX століття були давні традиції освіти і добродійності, порівняно високий статус жінки в родині й суспільстві. Відомо, що протягом багатьох сторіч знання підвищеного рівня вважалися суто чоловічою прерогативою, однак окремим харизматичним жінкам вдавалося увійти у цей сакральний космос. Так, у Київській Русі мудрістю й освіченістю уславилися княгиня Ольга, донька Ярослава Мудрого Анна – королева Франції, онуки Ярослава і сестри київського князя Володимира Мономаха: Анна Всеволодівна (засновниця та викладачка першої жіночої школи при Андріївському монастирі в Києві) і Євпраксія, дружина візантійського імператора, автор першого медичного трактату, написаного жінкою (Бабишин 1973).

Гострим розумом, володінням іноземними мовами, дипломатичним тактом, поетичним хистом вирізнялася улюблена дружина султана Османської імперії Сулеймана Пишного, яка мала українське походження і закарбувалася у світовій історії під іменем Роксолана Хюррем. У козацький період історії України відомою поетесою-пісняркою була Маруся Чурай (XVII століття). Принагідно нагадаємо, що згідно з гуманістичною концепцією освіти, пануючою в Європі протягом багатьох віків, поетичний талант уважався символом досконалості інтелекту.

Багато іноземних мандрівників були вражені широтою свобод українських жінок-козачок, які відповідно до звичаєвого права могли свататися до чоловіків, особисто свідчити в судах, воювати на полі бою (Січинський 1946, Георгі 1799). Деякі жінки, особливо дружини гетьманів Б. Хмельницького, І. Виговського, І. Скоропадського активно втручалися в управління державою, мали власні печатки, іноді підписували гетьманські універсали (Кривоший). Цікавими є свідчення Павла

Алепського, сина антіохійського патріарха Макарія, який у середині XVII століття з подивом констатував освіченість більшості чоловіків і жінок у “країні козаків”, заявляючи про багатьох шанувальниць “афінейських премудростей” серед прекрасних і розумних черниць (Халебський 2008).

У системі координат християнського світу українські дівчата, відмежовані від університетів та академій, могли досягти високого рівня освіченості або на базі братських і монастирських шкіл, або вдома – з допомогою репетиторів (переважно старших братів-студентів), або шляхом самоосвіти, читаючи книги з фамільних бібліотек. В епоху Середньовіччя розповсюдженим засобом задоволення духовних потреб небайдужих представниць жіноцтва (Г. Гойська, Я. Ярмолинська, О. Чорторийська-Горностай) було фундування шкіл, церков, монастирів. Варто відзначити вагому підтримку добродійками Гальшкою Острозкою і Гальшкою Гулевичівною Острозкою і Києво-Могилянської академії. Активністю у добродійній діяльності вирізнялися мати гетьмана Івана Мазепи Марія Магдалена Мазепина, член Луцького братства і дружина гетьмана Івана Скоропадського Анастасія Скоропадська. Родинні традиції продовжила Єлизавета Милорадович (Скоропадська) – “європейка до кінчиків нігтів” з широкою українською душею, щедра меценатка Наукового товариства імені Т. Шевченка, своєрідного праобразу Української Академії наук.

У XIX–XX сс. долею українського жіноцтва переймалися Т. Шевченко, О. Білозерський, П. Чубинський, О. Левицький, В. Антонович, В. Щербаківський, Г. Ващенко (Ващенко 1994). Носії народницького нарративу переконували, що українки не знали наруги домострою та інституту снохачтва, характерних для Московської держави, наполягаючи на відносній паритетності й демократичності гендерних взаємин у традиційній українській родині. При цьому вони апелювали до перлин усної народної творчості: “чоловік і жінка – це найкраща спілка”, “нема цвіту біліше ожиноньки, нема роду рідніше дружиноньки”, “чоловік без жінки як без розуму”, “нема вірніш друга, як вірна супруга”, “все до часу, а жінка до смерті”, “у гарної жінки і чоловік гарний, у гарного чоловіка і жінка гарна”, “батько береже доньку до вінця, а муж жінку до кінця” тощо.

Характеристика української жінки з акцентом на її енергійності, розумі, волелюбності виступала як критерій національної ідентичності, що різко контрастувало з російським ментальним полем. Так, історик М. Костомаров зазначав: “Всі іноземці були вражені домашнім деспотизмом чоловіка над дружиною. У відносинах між статями росіяни бачили лише тваринний потяг. У Москві ніхто не принизиться, щоб схилити коліно перед жінкою і курити перед нею фіміам. За законами порядності, породженими візантійським аскетизмом і грубими татарськими ревностями, вважалося навіть осудно розмовляти з жінкою ... Російська жінка була вічною невільницею з дитинства й до могили, трималася запертою, як у мусульманських гаремах. У козаків жінки

користувалися значно більшою свободою: дружини козаків були їх помічницями і навіть ходили з ними в походи” (Костомаров 1992). Академік М. Сумцов схилився до матріархальності традиційного українського суспільства: “тут більшою мірою чоловік підкоряється дружині, її моральному впливу”.

Доцільність актуалізації яскравих історичних образів для вирішення нагальних проблем жіноцтва і майбутнього України розкрито лідером жіночого руху Софією Русовою: “на наших сучасних самовідданих сповідувачках кращих ідеалів науки та життя лежить великий обов’язок донести ці ідеали у всій їх чистоті до маси знеособленого, притиснутого важкими умовами існування населення того самого Полісся, Придніпров’я й Чорномор’я, де Бондарівна й Маруся Богуславка здійснювали свої подвиги жіночої гордості й кохання, де Гальшка Гулевич, Раїна Могилянська високо підіймали знамено національної незалежності й просвітительства” (Русова 1904).

У XIX–XX ст. емансипаційні процеси охопили більшість країн Європи та Америки, отримавши резонанс на території України, що входила до складу Австро-Угорської та Російської імперій. Першими ластівками у вищій школі Галичини були вихованки Львівської консерваторії, серед яких – примадонна провідних сцен світу, незрівнянна Соломія Крушельницька, яка пізніше працювала викладачем в alma-mater. Українкам, які з 90-х років XIX ст. отримали доступ до Львівського університету, вдалося у 1910 р. створити окрему жіночу секцію у впливовій організації – “Українському студентському союзи”. Серед палких поборниць ідеї вищої освіти, лідерів просвітницького та жіночого руху на західноукраїнських землях – Софія Окуневська (перша українська жінка-медик), письменниці Наталія Кобринська і Ольга Кобилянська (Черчович 2013). У 1912 р. званням почесного доктора Львівського університету удостоєно Нобелівську лауреатку Марію Склодовську-Кюрі, приклад якої надихав багатьох на самореалізацію в науці. На початку XX століття українські жінки поглиблювали освіту й габілізувалися у Віденському університеті (І. Левицька, М. Рудницька, О. Степанів, Н. Суровцева-Олицька), а Олена Степанів ще стала першою жінкою-офіцером.

У межах Російської імперії перші короткочасні спроби відчинити двері жіноцтву до вищих навчальних закладів у період реформ на початку 60-х років XIX ст. зазнали фіаско через звинувачення студенток у політичній неблагонадійності та порушенні засад суспільної моралі. Долучившись до високого і прекрасного, перші амбітні інтелектуалки створювали навчальні заклади різного рівня і профілю. Серед них варто відзначити М. Раєвську – першу професійну художницю, вихованку Дрезденської академії мистецтв, фундаторку Харківської школи живопису, згодом перетвореної на ВНЗ і Н. Линтварьову – засновницю Сумської приватної україномовної школи.

Позбавлені змоги навчатися на Київських вищих жіночих курсах, українські панянки і панночки завзято штурмували Цюрихський університет, Бестужевські курси в Петербурзі, а на початку ХХ ст. обстоювали наміри здобувати вищу освіту в Україні. У 1901 р. вчені ради Київського і Харківського університетів порушили клопотання перед міністерством про зняття гендерного цензу у вищій школі. Втім, тільки революційні потрясіння 1905 р. змусили російський уряд надати жінкам право навчатися в університетах; зусиллями приватної та громадської ініціативи створено низку жіночих вищих навчальних закладів та громадських організацій, зокрема “Товариство жінок з вищою освітою”. Свідченням наполегливого прагнення українського жіноцтва до інтелектуальної незалежності є чисельна перевага у 1913 р. студенток в університетах Одеси, Харкова та Києва порівняно з іншими аналогічними навчальними закладами Російської імперії. Водночас увиразнилася тенденція до розширення діапазону наукових інтересів представниць українського жіноцтва: пріоритетність історико-філологічного, мистецького та філософського напрямів підготовки витісняється зростанням уваги до медичних (фармацевтичних), природничих та юридичних дисциплін.

Торуючи тернистий шлях до вівтаря “храму науки”, жінки України з часом почали претендувати на здобуття високих кафедр і наукових ступенів. Піонерами викладацької діяльності у вищій школі були яскраві представниці руху за національну і гендерну рівність, відомі своїми науковими здобутками, чіткою громадянською позицією та практичною педагогічною діяльністю. Хоча цього вдалося досягти не всім бажаним через численні бюрократичні й політичні перешкоди, що існували в Російській та Австро-Угорській імперіях. Якщо спроба знаної просвітительки, фахівця у галузі освіти дорослих Христини Алчевської здобути вищу освіту у 80-х роках ХІХ ст. була невдалою внаслідок заборони російського уряду, то її доньці – Христі Алчевській-молодшій, випускниці вищих педагогічних курсів у Парижі (1902 р.) вдалося стати викладачем французької і української мов. Цікаво, що Алчевська-молодша стала українською поетесою та автором вагомого бібліографічного довідника з української літератури, написаного у співавторстві з Миколою Міхновським.

Вже на схилі літ Христина Алчевська (старша) згадувала, що кожна хвилина спілкування з університетськими вченими була дуже цінною для спраглих шукачок знань: так, у своїх натхненних лекціях професор О. Потебня “про історичне минуле нашої батьківщини, про наші пісні, про народну поезію... закликав нас до її вивчення, до любові до неї, ми захоплено слухали його впродовж годин, і я певна, що кожен із нас присягався в душі в ці хвилини присвятити цій батьківщині всі свої сили, віддати їй усе своє життя” (Алчевська 1912, 453). Отже, саме прогресивні

педагоги надихали небайдужих жінок до реалізації високої суспільної місії – служіння рідному народу.

На початку ХХ століття особливо вагомими були здобутки жіноцтва у галузі гуманітарних наук, що дозволяло відкрити красу материнської мови, унікальність народної культури. Взірцем для багатьох українок були представниці духовно споріднених родин національної культурної еліти – Косачів, Лисенків, Старицьких, щедро наділених талантами і даром слова. Ще у 1876 р. Олена Косач (Пчілка) написала ґрунтовну працю з етнографії “Український орнамент”, під враженням якої в Сорбоні було прочитано курс лекцій з українського народного мистецтва. Вона стала першою жінкою, обраною членом-кореспондентом Всеукраїнської Академії наук. Захопившись за її прикладом етнографічними дослідженнями, вчителька із Глухівського повіту Пелагея Литвинова-Бартош стала автором низки цікавих наукових праць та української абетки, членом-кореспондентом Французького антропологічного товариства і дійсним членом Українського наукового товариства імені Т. Шевченка. Випускниця вищих Бестужевських курсів К. Скаржинська заснувала в Лубнах перший приватний історико-етнографічний музей, відкритий для всіх бажаючих. Про жвавий інтерес американських мистецтвознавців до цієї унікальної колекції свідчать листи з Національного музею Вашингтона, які зберігаються в Державному архіві Полтавської області (ДАПО).

Досконало володіючи низкою іноземних мов, Олена Пчілка і Леся Українка бачили своєю місією наближення України до Європи шляхом перекладу рідною мовою шедеврів світової літератури, ознайомлення міжнародної громадськості з українською культурою, налагодження співробітництва з духовними посестрами в Галичині. Ще у 1972 р. у Відні відбулася зустріч видатних українських жінок з різних берегів Дніпра – О. Пчілки і С. Окуневської, ініційована М. Драгомановим, що засвідчило спорідненість їхніх духовних та національних інтересів. Важливим для зміцнення єдності жінок підросійської і півдартрійської України, соборності українських земель мало видання у 1887 р. з ініціативи і коштом цих подвижниць збірки “Перший вінок”.

Рідна тітка Лесі Українки, Олена Косач (у шлюбі Тесленко-Приходько), яка творила під псевдонімами Олена Ластівка і Зовиця, у 1904 р. стала ініціатором і реалізатором ідеї створення вищих жіночих курсів у Харкові. Невістка Олени Пчілки, громадська діячка і письменниця Олександра Косач (псевдонім Грицько Григоренко) двічі здобула вищу освіту на Київських вищих жіночих курсах.

Глибиною і багатогранністю особистості, волею до самореалізації вирізнялася Леся Українка, яка творила поезії, віртуозно імпровізувала на фортепіано, чудово малювала, брала уроки у художній школі М. Мурашка, майстерно вишивала, мріючи про навчання у жіночій школі мистецьких ремесел у Варшаві. Лариса змалечку була здібним автодидактом, яка успішно розвивала свій інтелект за сприяння матері і дядька – Михайла

Драгоманова, відвідувала публічні лекції в університеті, виступала з доповідями в Київському науковому товаристві, здійснювала літературну критику. Оскільки мати категорично виступала проти казенних шкіл, вважаючи їх казармами і душогубницями, основну відповідальність за освіту сестер Косачів було покладено саме на Ларису. Вона сумлінно виконувала свої обов'язки, написала підручник із стародавньої історії на основі першоджерел, надісланих дядьком М. Драгомановим із Європи, щиро тішилася успіхам сестер у підготовці до “професури”.

Однак, незважаючи на природні обдарування і сумлінність у навчанні, серйозною перешкодою до здобуття вищої освіти представницям родини Косачів було тавро політичної неблагонадійності. Так, Ольгу Косач – рідну сестру Лесі Українки було заарештовано під час складання державних іспитів на вищих медичних курсах у Петербурзі та відправлено до в'язниці. Другу сестру (Оксану) не допущено до складання іспитів у російській столиці, тому вона здобувала освіту в політехнічному інституті м. Льєж та консерваторії. Ізидорі – третій сестрі видатної поетеси вдалося стати однією з перших жінок, зарахованих у 1906 р. до Київського політехнічного інституту, захистити дисертацію і згодом викладати у вищих навчальних закладах.

Унікальним був шлях до науково-педагогічного Олімпу Софії Русової (Ліндфорс), яка маючи французько-шведське походження, за прикладом батька перейнялася болями і долею українського народу – такого pracowитого, талановитого й знедоленого. Рано осиротівши, юна Софія разом із сестрою Марією відкрили перший у Києві український дитячий садок, а згодом і школи, де зростала нова генерація української молоді. Саме навколо садочку сестер Ліндфорсів об'єдналися дівчата з родин Косачів, Лисенків, Старицьких, яких завдяки духовній спорідненості називали “Сполученими Штатами Америки”.

Софія Федорівна була енергійним адвокатом української мови, виступаючи з полум'яними доповідями на міжнародних форумах у Франції та Бельгії, на першому Всеросійському з'їзді діячів народних університетів, на першому Всеросійському жіночому з'їзді, де обстоювала необхідність скасування жорсткої цензури та впровадження рідної мови в освітні заклади України різних рівнів. Перебуваючи у Петербурзі, Софія Федорівна конспіративно викладала українську літературу на Вищих жіночих Бестужевських курсах в межах семінару з української історії, а її чоловік Олександр Русов – курс граматики української мови (На хресній дорозі 2013).

За громадянську мужність і непохитність принципів Софію Федорівну можна назвати справжньою “залізною леді”, адже все її життя – це майже суцільні утиски та ув'язнення, постійні жертви особистим і родинним благополуччям заради високих ідей. Їй вдалося здобути авторитет серед громадськості завдяки створенню ґрунтовних педагогічних праць, редагуванню освітянського часопису “Світло”, обізнаності з передовою

європейською теорією та практикою. Як згадувала просвітителька, вона завжди була спраглою до всього нового, мистецького, творчого, ухилившись від традиційності і формалізму (Русова 1928). У 1909 р., незважаючи на відсутність формальних підстав, С. Русову було запрошено до викладання педагогічних дисциплін, французької мови та музики на Вищих жіночих курсах, у Фребелівському педагогічному та Київському комерційному інститутах, кадетському корпусі. У період національного ренесансу 1917–1919 рр. Софія Федорівна плідно працювала в українських урядах, очолюючи департаменти позашкільної освіти та дошкільного виховання. У 1918 р. вона відкрила та очолила українське відділення у Київському Фребелівському інституті, була професором Кам'янець-Подільського університету. Перебуваючи в еміграції С. Русова була ініціатором створення Українського педагогічного інституту, в якому працювала професором.

Першою жінкою в Російській імперії, удостоєною радою Харківського університету звання почесного доктора (1910 р.) за праці з історії України стала Олександра Єфименко – приват-доцент і керівник українознавчого семінару на Бестужевських курсах у Петербурзі. Поруч із нею – Наталія Полонська-Василенко, випускниця Вищих жіночих курсів у Києві, асистент (1909 р.) і приват-доцент (1916 р.) Київського університету, автор ґрунтовного доробку з історії України. Розквіт її творчої діяльності припадає на період національної революції, коли пані Наталя, працюючи в п'ятьох вищих школах (Київських Вищих жіночих курсах, Українському народному університеті імені Т. Шевченка, Інституті географії, Жіночому богословському Інституті, Інституті археології), стала одним із засновників Київського Інституту археології (1918 р.) (Полонська-Василенко 2011).

Серед подвижниць рідної освіти – представниці творчих професій, насамперед доньки корифеїв українського театру – Миколи Лисенка і Михайла Старицького. Так, Марія Старицька – випускниця Вищих жіночих курсів, викладач єдиної україномовної музичної школи імені М. Лисенка в Києві з класами української драматургії та гри на бандурі (з 1918 р. – Інституту), була відомим режисером, майстерним педагогом і керівником закладу, наставницею акторів, режисерів, композиторів. Блискучим лектором була її сестра – Людмила Старицька-Черняхівська, яка володіла ораторськими й акторськими здібностями. Прикметно, що сестри Старицькі виявили організаторський талант, очолюючи міністерські департаменти в українських урядах 1917–1919 рр.

Дослідниця К. Кобченко встановила, що на початку ХХ ст. із кращих випускниць історико-філологічного факультету Київських вищих жіночих курсів (С. Щеглова, В. Андріанова-Перетц, С. Ковалевська, Л. Косоногова), залишених при alma-mater як професорських стипендіаток і асистенток викладачів, згодом постала плеяда талановитих вчених (Кобченко 2007). Аналіз джерел показує плідність наукових шкіл



професорів В. Антоновича, М. Довнар-Запольського, І. Линниченка, В. Перетца у підготовці жінок-вчених у галузі гуманітарних дисциплін. Серед перших жінок приват-доцентів Київського університету хімік М. Васюхнова, історик Н. Полонська, філолог Л. Косоногова, асистент-астроном Є. Лаврентьєва, історик Л. Голубовська, юристки С. Лабіна, О. Єсаєва, Л. Бергман, медик Л. Шустова-Тимошенко.

Учасницями різних товариств, надійними соратницями своїх творчих чоловіків були Ганна Барвінок (Куліш), Марія Грінченко, Людмила Драгоманова та багато інших представниць українського жіноцтва. Обравши батьківський фах, високий потенціал у науковій роботі засвідчили доньки істориків Д. Багалія і М. Грушевського Ольга і Катерина. Плідно працювали на громадській ниві доньки відомого українського мецената Є. Чикаленка Ганна та Вікторія, які здобули ґрунтовну освіту у Франції та Італії, обстоюючи права українських жінок на міжнародній арені. На жаль, зі встановленням радянської влади більшість яскравих представниць знаних українських родин, звинувачених в “буржуазному націоналізмі” були репресовані або вирушили у вимушену еміграцію. Брак справжньої національної еліти досі є актуальною проблемою, що унеможливує прискорений розвиток Української держави.

Отже, у результаті проведеного дослідження було виокремлено низку об’єктивних та суб’єктивних чинників, що сприяли самореалізації жінки в науковій та викладацькій діяльності: демократизація та емансипація суспільства у XIX – на початку XX ст., процес націєтворення, розвиток жіночої освіти, науки, мистецтва, літератури, журналістики, поява різних жіночих організацій, наукових та просвітницьких товариств; авторитет та особистий приклад батьків у реалізації творчого потенціалу молодого покоління, спорідненість духовних цінностей та громадянських ідеалів членів родини, позитивний мікроклімат для культивування талантів і розвитку здібностей, підтримка з боку “другої половини” або однодумців; відповідні особисті якості (харизматичність, високоосвіченість, ерудованість, сумлінність, наполегливість, амбітність).

Перспективи подальших досліджень, пов’язані з використанням потенціалу зібраних документів із Західної Європи: архіву Віденського університету, що зберігає матеріали про перших габілітованих українок, архіву Вільного українського університету в Мюнхені (особовий фонд професора Н. Полонської-Василенко), Слов’янської бібліотеки у Празі (збірка особистої кореспонденції Лесі Українки).

Алчевская, Х. (1912). *Передуманное и пережитое: дневники, письма, воспоминания*. Москва.

Бабишин, С. (1973). *Школа та освіта Давньої Русі*. Київ.

Богацьєвська-Хомяк, М. (1995). *Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884–1939*. Київ.

- Ващенко, Г. (1994). *Виховний ідеал*. Полтава.
- Георги, И. (1799). *Описание всех обитающих в Российском государстве народов и их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, вероисповеданий и прочих достопамятностей*. Санкт-Петербург.
- Державний архів Полтавської області (ДАПО). Фонд 222. “Лубенський музей Скаржинської Катерини Миколаївни”.
- Драч, О. (2011). *Вища жіноча освіта в Російській імперії другої половини XIX – початку XX ст.* Черкаси.
- Ільченко, О. (2014). *Благодійна діяльність жінок у галузі освіти України (XVII–XVIII століття)*. Київ.
- Кісь, О. (2008). *Жінка в традиційній українській культурі (друга половина XIX – початок XX ст.)*. Львів.
- Кобченко, К. (2007). “Університет Святої Ольги”: історія Київських вищих жіночих курсів. Київ.
- Костомаров, Н. (1992). *Очерк домашней жизни и нравов великорусского народа в XVI–XVII столетиях*. Москва.
- Кривоший, О. (2013). *Гендерні виклики фронтової повсякденності козацького Запорозжя у науковому доробку українських істориків (1946–1991 рр.)*. Українознавчий альманах. Випуск 11. С. 140–145.
- Кривоший, О. (2002). *До питання про роль релігійного чинника в процесі становлення образу жінки в історії України (X – перша половина XVII ст.)*. Миколаїв.
- Малинко, И. (1987). *Высшее женское образование на Украине (вторая половина XIX – начало XX вв.)*. Харьков.
- Маслійчук, В. (2014). “Українська жінка” та “українська історіографія” [Electronic resource], Access regime: <http://historians.in.ua/index.php/en/dyskusiya/1028-volodymyr-masliychuk-ukrainska-zhinka-ta-ukrainska-istoriohrafii>
- Мельник, О. (2007). *Історіографія системи вищої жіночої освіти на Україні кінця XIX – початку XX ст.: проблеми та перспективи*. Інтелігенція і влада. Випуск 10. С. 185–199.
- На хресній дорозі. *Історія родини Ліндфорсів-Русових у листуванні*. (2013). Київ.
- Пиетров-Эннкер, Б. (2005). “Новые люди” России: Развитие женского движения от истоков до Октябрьской революции. Москва.
- Полонська-Василенко, Н. (1993). *Історія України*. Київ. Т. 2: Від середини XVII століття до 1923 року.
- Полонська-Василенко, Н. (2011). *Спогади*. Київ.
- Русова, С. (1996). *Вибрані педагогічні твори*. Київ.
- Русова, С. (1904). *Малорусские женщины XVI–XVII вв. К свету*. Санкт-Петербург.
- Русова, С. (1928). *Мої спомини (1879–1915). За сто літ: матеріали з громадського і літературного життя України XIX і початків XX століття*. Київ. Книга 3. С. 147–205.

Січинський, В. (1946). *Чужинці про Україну. Вибір з описів подорожів по Україні та інших писань чужинців про Україну за десять століть*. Авгсбург.

Смоляр, Л. (1998). *Минуле заради майбутнього. Жіночий рух Наддніпрянської України II пол. XIX – поч. XX ст. Сторінки історії*. Одеса.

Стайс, Р. (2004). *Женское освободительное движение в России: Феминизм, нигилизм и большевизм*. Москва.

Халєбський, П. (2008). *Україна – земля козаків: Подорожній щоденник*. Київ.

Черчович, І. (2013). *Емансипація жінок в інтерпретаціях національної еліти Галичини другої половини XIX – початку XX ст.* Українознавчий альманах. Випуск 14. С. 86–89.

Черчович, І. (2013). *Українки у Львові на початку XX століття: у світлі щоденних практик*. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія. Випуск 1 (1). С. 13–20.

Шумрикова-Карагодіна, Л. (2002). *Маловідомі сторінки історії України: історіографія дослідження життя та творчості видатних жінок-вчених (кінець XIX – початок XX ст.)*. Історична наука: проблеми розвитку. Луганськ.

Engel, V. (1983). *Mothers and Daughters: Women of the Intelligentsia in 19th Century Russia*. Cambridge.

Johanson, C. (1987). *Women's struggle for higher education in Russia, 1855–1900*. Kingston, Montreal.

Edmondson, L. (2001). *Gender in Russian History and Culture*. New York.

Maegd-Soep, C. (1978). *The Emancipation of Women in Russian Literature and Society: A contribution to the knowledge of the Russian Society during the 1860s*. Ghent.

**МЕДІЙНИЙ ДИСКУРС ВЛАДИ ТА НАЦІОНАЛЬНА  
ІДЕНТИЧНІСТЬ: СИМВОЛІЧНИЙ ВИМІР  
НОВІТНЬОГО МІФУ УКРАЇНИ**

*Павло Кретов, Олена Кретова*  
(Україна)

*У статті йдеться про кореляцію між вербальним (дискурс) та ейдетичним (символіка та медійна візуалізація) образами влади і проблематикою ідентичності у межах суспільної свідомості. Концепт ідентичності розглянуто як екзистенціал (М. Гайдеггер), а також в ментальному, психосоматичному аспектах, та як специфічну когнітивну конструкцію. З'ясовано релевантність філософськи символу, концепції лімінальних спільнот (В. Тернер).*

*Ключові слова: ідентичність, символ, дискурс, міф, лімінальні спільноти.*

**MEDIA DISCOURSE OF AUTHORITIES AND NATIONAL  
IDENTITY: SYMBOLIC MEASURE OF  
THE NEW MYTH OF UKRAINE**

*Pavlo Kretov, Olena Kretova*

*The article refers to the correlation between verbal (discourse) and eidetic (symbols and media imaging) images of power and identity issues within the public consciousness. The concept of identity is considered as existential (M. Heidegger), as well as mental, psychosomatic aspects and also like specific cognitive structure. There was found relevance philosopheme character to the concept of liminal community (V. Turner).*

*Keywords: identity, symbol, discourse, myth, liminal community.*

Проблематика, пов'язана з концепцією людської ідентичності, у всіх її вимірах (від загальних філософсько-антропологічних підходів до спеціальних соціологічних, психологічних чи соціокультурних студій) актуалізована сучасною гуманітаристикою. Важливою для формування засад подальшого розвитку України, подолання нею постколоніального спадку та інтеграції не просто в європейські економічні й соціокультурні структури, але і напрацювання підстав цілісного світоглядного знання, певної ментально-когнітивної матриці, нового національного наративу, новітнього міфу України, позбавленого родимих плям “меншовартості”, “духовного позадництва” (М. Хвильовий), є проблема усталення уявлень про національну ідентичність у медійному та соціокультурному вимірі під кутом зору символічного характеру цього процесу і в контексті горизонту смислів сучасної філософської антропології, що й складає мету статті. Акцентуємо, що йтиметься саме про постання уявлень, рецептивний аспект мисленої чи такої, що переживається, ідентичності, тобто про

когнітивний і феноменологічний, якнайширше – соціокультурний її вимір (Кулик 2011), а не про соціально-політичний, який традиційно перебуває у фокусі уваги (Сладкий 2008). Крім того, зазначимо, що декларований нині в соціальній філософії певний ухил від систематики ідентичностей до систематики ціннісних і мотиваційних орієнтацій (Грицак 2014, Козловець 2009) свідчить про тенденцію до подолання засадової обмеженості націоналістичної настанови (Сміт 2006) в українській філософській традиції.

Назагал широкий спектр підходів до інтерпретації сучасного стану побутування уявлень про національну ідентичність може бути поділений на декілька парадигмальних підходів:

- Україна та українство, тлумачені як “питоме порубіжжя” (Ушкалов 2007) між Сходом і Заходом;

- Україна як невід’ємна частина європейського культурного простору;

- Україна як *terra incognita*, лакуна, неформлений ризоматичний хаос інтенцій і тенденцій розвитку самоусвідомлення;

- Україна як традиційний шевченківський “тихий рай”, “сад в оці бурі”, ідилічне, мало не астральне утворення поза часом і простором.

На тлі сучасних дискусій у філософії щодо змісту та формотворчого потенціалу концепту національної ідентичності (див., наприклад: Судин 2016) слід виокремити активно пенетровану в масову й академічну свідомість концепцію України як “держави, що не відбулася” (англ. *failed state*), яку просуває машина проросійської пропаганди з очевидними претензіями на домінування в інформаційному просторі (що, втім, є необхідним елементом так званої гібридної війни, а саме конкузіональної війни – війни за свідомість). Оскільки побутова свідомість з необхідністю є міфологізованою і критичне запитування (в кантівському сенсі) їй не властиве, слід апелювати до філософемі міфу та символічних механізмів свідомості людини. Міф ми інтерпретуємо в традиції О. Лосева, К. Леві-Стросса, Я. Голосовкера, В. Тернера як специфічний тип реальності, в якому опис і процесуальність об’єднуються в символі, відкритий за своїм характером і такий, що характеризується перформативністю й дейктичністю щодо утворення, побутування і трансляції нових культурних смислів. Символ при цьому тлумачимо як універсальну смислогенеративну модель й атомарну смислову структуру свідомості та картини світу, що має як онтичну (М. Гайдеггер), так і онтологічну природу, і створює власну реальність. До того ж, принагідно до нашої теми, концепт символу розглядаємо гранично широко – від предметно-денотативної до феноменально-сигніфікативної, мисленневої й ментально-емоційної символіки, що їх об’єднує імагінативна та дейктична функція символу.

Зазначимо, що окреслена ситуація не пов’язана безпосередньо, хоча й може бути співставлена з кризою “принципу довіри” (англ. *Principle of charity*) В. Куайна – Д. Девідсона – Д. Деннета) в індивідуальній і суспільній свідомості, яка критично ускладнює функціонування механізмів

діалогу та сфери інтерсуб'єктивного (Е. Гуссерль) на рівні життєсвіту (наразі термін використовуємо в інтерпретації А. Шютца – принагідно до соціальної реальності (Шютц 2001) людини, призводячи людей і спільноти до стану тотальної зневіри й екзистенційної та соціальної апатії (феномен “пунктирної людини” (Леонтьєв 2009)). Видається очевидним, що ефективний спротив деструктивним впливам, які наразі мають виразну тенденцію до посилення, можливий лише за умови присутності в індивідуальній та колективній свідомості опорних символічних (як вербальних, так і ейдетичних) конструкцій, що слугували б в якості фундаментальних для наративу ідентичності, насамкінець – національного міфу, який у своїй тотальності монолітизував би всі численні форми і прояви ідентичності в суспільстві й спільнотах різного ступеня загальності та з різними критеріями і підставами виокремлення.

Ідентичність у найбільш широкому розумінні тлумачиться нами як екзистенціаль (М. Гайдеггер “Буття і час”, 1927), що поєднує ментальний, психосоматичний і когнітивний виміри людської особистості, тобто ми наполягаємо на тому, що як екзистенціаль (пригадаймо критику цього поняття К. Ясперсом, що припустив його схематизацію й отождошення з категоріальними структурами традиційної, догуссерлевої метафізики) ідентичність насамперед переживається і відчувається, а вже потім вербалізується в межах семіотичного коду мови й культури та набуває дескрипцій, притаманних формам інструментального розуму.

Медійний дискурс влади ми розуміємо в контексті нашої теми як складну сукупність різноманітних символічних смислових рядів, головна відмінність між якими з боку рецепції – це форма їх виразу – вербальна або ейдетична. Загалом цей дискурс може бути охарактеризований як універсально безособовий, анонімний, такий, що тяжіє до узагальненості та середніх величин (соціологія “середніх” людини, міста й суспільства (Уорнер 2000)). Усі разом вони формують своєрідну структуру, що вдає із себе аморфність, в якій відбувається трансформація розпорошених смислів і формується міф як відкрита система уявлень про світ та про себе, що зі свого боку обумовлює систему ціннісних орієнтацій, поведінкові й мотиваційні моделі. Зрозуміло, що саме ланка “медійний дискурс – особистий міф” найбільш вразлива для різноманітних маніпулятивних системних втручань, оскільки слугує містком між масовою ідеологією й особистим світоглядом, поєднуючи таким чином когнітивне та психосоматичне, раціональне й ірраціональне. Саме тут “мова перевдягає (маскує) думку” (В. Вітгенштайн, “Трактат” 4.002), зображення (картинка, кадр) превалює над реальністю і змінює її, а не є вторинним щодо неї, як би це начебто мало логічно випливати з характеру людського досвіду. Оскільки проблема безпосередності досвіду (Богачов 2011, Кебуладзе 2012) в умовах колосальної динаміки соціокультурного та інформаційного фону існування людини є для нас наразі побічною, зауважимо лише, що йдеться саме про те “святе місце”, що пустим не буває (англ. the throne is

never vacant), про той домисленневий і докритичний, довербальний і дологічний простір символіки (“план іманентності” Дельоза (Енциклопедія постмодернізму 2003, 309-310)) досвіду й смислоутворення свідомості людини, що його заповнюють позірно несуттєві та дріб’язкові моменти сприйняття семіотичного фону – скажімо, сюжети і мотиви серіалів, оголошення та зовнішня реклама, картинки новинних відеопотоків, мовні звороти та слівця оточуючих, etc., etc. – цей начебто смисловий вакуум (який таким насправді не є – англ. nature abhors a vacuum) недооформлених смислів, який насправді є тлом і ґрунтом самоусвідомлення.

Не заглиблюючись у розлогу типологію ідентичностей у сучасній філософській літературі (К. Грейвз, В. Пекар, Б. Андерсон, Е. Сміт та ін.), вкажемо лише на те, що будь-які предикації національної ідентичності зазвичай спираються на відношення носія системи поглядів та оцінок до формуютьоючої константи спільноти, наразі такої “уявної” (Б. Андерсон), як нація. Тому такі підходи, як примордіалізм, есенціалізм, конструктивізм, функціоналізм, етноцентризм та ін. можуть бути за всіх їхніх відмінностей об’єднані в єдину парадигму. Вельми евристичним видається синхронно-діахронічний підхід до концепції ідентичності В. Пекаря, який, говорячи про історично минущі «кольорові» типи ідентичностей (Пекар 2013) в контексті доктрини “спіральної динаміки” мисленневих парадигм і відповідно картин світу (К. Грейвз, К. Кован, Д. Бек), стверджує генеративну роль самоусвідомлення людини для вибору типу ідентичності. Інакше кажучи, люди не приречені неминучими історико-культурними причинами на певний тип ідентичності. Вона є принципово довільною; насамкінець, пригадаймо думку Ж.-П. Сартра про те, що людина – це сума її виборів. При цьому важливо, що здійснення “переналаштування когніцій” людини відбувається якраз у межах інформаційного поля, що не в останню чергу формується дискурсом влади й культурним нарративом. Тому “картини світу” та “парадигми мислення” змінюються лише в доволі строгих межах символічних взаємодій і трансляції інформації в соціальному просторі. Відомо, що суспільства й окремі люди потребують спеціальної підготовки, насамперед символічної та інформаційної, сказати б, перформативної (термін вживаємо в традиції Л. Вітгенштайна та Дж. Остіна), коли дія й опис, слово і процес гранично зближуються, аж до повної тотожності, яка може тлумачитися як символічна конструкція. Так, наприклад, східні регіони України чи не десятиліттями (1970–2010-ті) готували до прийняття штучно сконструйованої концепції власної ідентичності різними шляхами – як демографічними, так і субкультурними (сумнозвісна мантра “Донбас порожняк не гонит” (рос.), “Почути Донбас”), або Крим налаштовували на героїко-романтизоване сприйняття “ввічливих людей” та “зелених чоловічків”, в контексті штучного формування демографічного складу населення регіону – за рахунок військових пенсіонерів, персоналу флоту ЧФ РФ у Криму, квазінауковими штудіями історії (Херсонес як джерело

“духовності” в межах неоімперської (сумнозвісна символічна конструкція – ідіома “вставання с колен”) ідеології тощо. Бачимо, що такі процеси, як би ми не інтерпретували їх генезу, протікання (та, імовірно, бенефіціарів), починаються зазвичай з невеликого набору, ряду символів (як вербальних, так і ейдетичних). Це прості рецептивні форми, що в мовному середовищі функціонують як мотивуючі ідіоми й імперативи, наприклад, вербальні (“Донбасс порожняк не гонит” (рос.)) або ейдетичні, як от: прапори, герби самопроголошених так званих “республік”, сумнозвісна квазігеоргіївська сепаратистська смужка, спеціальна геральдика та фалеристика й доточені до них смисли).

Логіка міфу, якщо її екстраполювати на вищезначену ситуацію, полягає в тому, що ця складна квазіаморфна структура в кожному наступному своєму інтерпретацію включає попередні як своєрідні додаткові метафори. (Це сталося, наприклад, з міфологією “Новоросії” або “Херсонесу – сакральної території”, до яких ідеологами “руського мира” було негайно припасовано чималий шмат псевдокультурницької та псевдонаукової передісторії). У цьому контексті вельми евристичним для осмислення націєтворчого (у вимірі формування національної ідентичності) потенціалу новітнього міфу України та його медійно-дискурсивних джерел є поняття “комунітас” (*communitas*, на противагу *societas*), введене В. Тернером у роботі “*Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*”, 1974 р. (Тернер 1983). Поняття “комунітас” виступає інваріантом для, наприклад, поняття громади або соціальної групи, позначаючи таку модальність соціального досвіду, що фіксує тотожність переживання людиною єдності зі всім людством у просторі проживання спільної історії, вихід за межі побуту й емпіричної соціальної повсякденності. Отже, “комунітас” фіксує, утверджує й монолітизує єдність самоусвідомлення та переживання єдності з людством, його історією й культурою, має екзистенційний статус, виступаючи екзистенціалом та проявляючи лімінальність особистостей і спільнот, навіть націй. Виявляє себе “комунітас” у специфічній символіці переходу між різними типами лімінальностей в межах соціуму. І зазвичай завдяки формуванню спеціальної міфології (на основі згадуваних символів переходу, тлумачених у традиції К. Леві-Строса), що фокусує увагу на структурно-лінгвістичному аспекті міфологічної свідомості. Виходячи з того, що символічні структури смислоутворення та символічна поведінка назагал є вельми складною для аналізу і коригування (Owen 1996), можемо припустити, що сучасне українське суспільство з його нечіткими, неокресленими та несформованими уявленнями про національну ідентичність і не укоріненим в масовій свідомості та медійних дискурсі й нарративі смислоутворюючим етноцентричним міфом може бути охарактеризоване як таке, що має лімінальний статус і риси “порубіжжя” як назагал культурного, так і зокрема ментального типу (Троицкий 2015). Очевидно, що відповідати на виклики інформаційної і конквзональної



агресії з боку Росії та на виклики європоцентризму неможливо, не маючи хоча б засадових підстав, ядра, базової сукупності символів і міфологем, навколо якої може сформуватися новітній міф України (використовуючи метафору, що функціонує як символічна конструкція, – це піщинка, навколо якої виникає перлина). Також зрозуміло, що традиційний етноцентризм та орієнтація на історико-культурну минувшину вже не виконує ані завдання романтизації національного минулого, як це було за часів Д. Донцова й В. Липинського, ані створення нових ефективних смислоутворюючих символічних моделей – необхідний перехід до нових моделей і форм, що ми й можемо бачити, наприклад, у переосмисленні іконографії Кобзаря або наповненні етносимволікою та фольклорними мотивами моделей молодіжної субкультури, зокрема в оформленні й використанні інтернет-середовища, девайсів, атрибутів молодіжної субкультури і моди тощо. Хоча це є поверховий шар культурних смислів, він може слугувати початковим рівнем утворення ризоматичного смислового тіла культури. Імовірно, що ці тенденції не є “простою” українізацією, як у добу національно-визвольних змагань ХХ ст., тут ми спостерігаємо зрощення культури доби епохи технологічної сингулярності і традиційної етнічної. При цьому це може бути наскільки завгодно довільно, “конструктивно” (в сенсі сконструйовано) щодо андерсонівських “уявних спільнот” та, відповідно, національної ідентичності.

Повертаючись до медіа та дискурсу влади, зауважимо, що символічна практика має передувати теоретичній рефлексії. Як зазначав В. Беньямін, “якщо філософія захоче зберегти закон власної форми не як вступ до пізнання, а як зображення правди, тоді вага переноситься на практику цієї форми, а не на її передчасні судження в системі” (Беньямін 2002, 99). Отже, символічні конструкції, що лягають і ляжуть в основу новітнього міфу України, виникають переважно спонтанно, а не формуються культуртрегерами чи ідеологами (Філософи про культуру й пропаганду: конспект найважливіших цитат 2015). На нашу думку, головну роль тут відіграє історико-культурний контекст, організований мовним тезаурусом, “архівом” (М. Фуко) національної мови та її метафізичними підставами. Важливим і показовим видається в згаданому контексті дослідження Н. Яковенко з історії уявлень та ідей в Україні XVI ст. – поч. XVIII ст. (Яковенко 2012), в якому культурна й освітня ідентичність зображується мультипанорамно, як сукупність різноманітних пазлів, що утворюють складне ціле (сказати б, супераддитивне – ціле, більше за просту суму складників).

Отже, яким чином формується уявлення про власну національну ідентичність в межах медійного, побутового, культурного та інших типів дискурсу? Логічно було б припустити, що вердикт, точка зору моральних агентів, що конституують громадянське суспільство, щодо проблеми усвідомлення й оцінки рівня усвідомлення національної ідентичності залежить від рівня освіти й культури, наявних власних етичних та

політичних позицій людей і спільнот різного ступеня загальності, оцінки стану речей у стосунках влади й суспільства або окремих громадян, а також їх простого співставлення. Але що саме оцінює або гадає, що оцінює, моральний (чи то когнітивний агент, користуючись поняттєвим апаратом конструктивізму – П. Вацлавік) агент, і яка “теорія справедливості” (Дж. Ролз) чи національної ідентичності (Е. Сміт) його надихає? По-перше, оцінка суспільства та влади, самооцінка обумовлені власною ідентичністю морального агента, сформованою назагал суспільством, частиною якого є влада; по-друге, попри всю відмінність інтерпретації ціннісних систем і моральних атрибутів влади, наприклад, у лібертаріанських або патерналістських доктринах, очевидно, що уявлення про моральність влади та національну ідентичність виступає проєкцією власного морального вибору людини або того, що такий вибір підмінює (згадаймо традицію від Гайдеггерового *das man* до Бодріярівих симулякрів). Якщо новочасовою метафорою, чи то пак, символом влади, вважати бентамівський паноптикум і припустити, що знання (соціальне й етичне насамперед) чи не завжди виступає як форма реалізації дискурсу владарювання (насамперед над сферою соматичного, більш загально – над сферою духу (М. Фуко “Наглядати і карати”, 1975)) і створює збиткову онтологію людини, то чи не є уявлення про ідентичність в контексті фундування в Україні новітнього соціокультурного, національно-вітчизняного міфу наразі чи не єдиним способом збереження гуманістичного змісту картини світу людини? Гуманістичним саме в сенсі здійснення розуміння і створення смислів на основі довіри, про який писав Д. Деннет (Dennet 1987). При цьому дискурс влади стосовно монолітизуючого чинника – уявлень про ідентичність – має бути когерентним її (влади) оцінкам з боку суспільства та корелювати з ними, і тому є і повинен бути об’єктом аналізу й предметом критичного осмислення, оскільки прямо формує культурні форми взаємодії між людьми в межах соціуму й загалом тіло культури (варто згадати традицію ХХ ст. – від Х. Арендт та Е. Левінаса до А. Глюксмана й С. Жижека).

Також важливо, що в сучасній масовій культурі, і зокрема в такому її сегменті, як інтернет-середовище, можна відзначити потужну тенденцію до візуалізації способів існування і трансляції інформації в мережі. Це виявляється насамперед у зменшенні частки текстової подачі в інформаційному потоці на користь візуальної частки. Йдеться, отже, про докогнітивну укоріненість подібної інформації, її форм (знаків) у сприйнятті й осмисленні її людиною, про те, що раціоналізація й осмислення не передують дії, мотивації і вибору моделі поведінки, а навпаки. Висновки з цього можна зробити в надзвичайно широкому діапазоні. Але перше, що спадає на думку, це очевидний маніпулятивний характер таким чином обробленої і структурованої інформації.

Очевидно, що візуалізація тісно пов’язана з символізацією і візуальне перебування і генерування смислу певною мірою вказує на гіпотетичну

синестезійність когнітивного і чуттєвого в осягненні смислу. Апеляція до символу є чи не єдиним способом ініціалізації генерації смислу (символ тут може інтерпретуватися як портал у довербальний хаос смислів (довербальний архів, за М. Фуко, архетипічне знання, за К. Юнгом, поведінковий імпринт, за Т. Лірі, або мовну гру, за Л. Вітгенштайном), символ напіввідкриває повноту єдиного, чи то ніщо). У принципі, довжелезний ряд простих мовних, а також казуальних метафор у філософському, політичному, релігійному, науковому, вже не кажучи про естетичне, сприйнятті і переживанні дійсності, знанні (від платонівської печери чи метелика Чжуан-цзи до китайської кімнати Дж. Серля та мухи в пляшці Л. Вітгенштайна) є спробами елімінувати дескриптивне пояснення, одразу досягнувши розуміння. Причому, це стосується як фундаментального, так і гуманітарного знання, а також політичного дискурсу – метафор у сучасній квантовій теорії та М-теорії аж ніяк не менше, ніж у філософії свідомості чи в різноманітних інваріантах когнітивної науки або в політичному медійному дискурсі чи то наративі, причому вони зазвичай усвідомлено використовуються як методологічний інструмент – не формулами ж бо єдиними. Знову ж таки спираючись на метафору, це намагання звести герменевтичне коло Гадамера до точки мінімуму Кузанця. У контексті нашої теми – це використання в репрезентативних смислових формах медійного дискурсу та комунікації назагал символів, що укорінені в архетипах колективного підсвідомого, механізмів орієнтації на аргументи “ad hominem”, взагалі, апеляція не до логіки й інтелекту, а до психосоматичної сфери свідомості та навіть і підсвідомого. Сучасний міфологізований образ нації може не обґрунтовувати ідентичність чи інші предикації нації чи влади, а лише “показувати” її, просто інсталюючи символічні смислові блоки в свідомість реципієнта. Звісно, за таких умов міфологізованої реальності не йдеться про відповідальність людини – громадянина – когнітивного агента та його автономність: дії, наміри, оцінки не виводяться з його вільного свідомого вибору і йому не належать, та й виступає він об’єктом, а не суб’єктом моральної і політичної дії та волі.

Таким чином, коли ми говоримо про символічну репрезентацію в політичному та й будь-якому дискурсі концепту національної ідентичності і всього масиву смислів картини світу людини, пов’язаного з нею, ми насамперед маємо на увазі масові медіа, що формують суспільну думку і продукують локальні й загальні смисли. Навряд чи смисловий тезаурус літератури, семіотичні невербальні культурні коди можуть змагатися з потужністю згаданого соціального ресурсу, який зазвичай є політично й економічно заангажованим і безпосередньо не є відображенням гуманістичної картини світу, байдуже, антропоцентрична вона чи нонантропоцентрична. Із цього випливає, що деформації масової свідомості (згадаймо традицію антиутопії ХХ ст. від Дж. Оруела та Р. Бредбері до, скажімо, Ф. К. Діка та В. Гібсона, насамперед концепцію

“новомови” (Дж. Оруел “1984”), що є механізмом структурної дискредитації і девальвації смислів, укорінених у сфері практичної філософії, моралі й етики) пов’язані насамперед з маніпуляціями смислами та їх кінечною підміною чи спотворенням через оперування символами, що виражається насамперед у медійній “картинці”, слововжитковій, використанні і створенні специфічної лексики, метафорики. Власне, це і є конкузіональна (англ. *consciousness*) війна, війна за свідомість, що набуває небачених гостроти та політико-культурної ефективності в ситуації переходу від преінформаційного, постіндустріального до інформаційного суспільства. Щодо рецепції, форм прийняття й інсталяції в картину світу уявлень про національну ідентичність, то відзначимо насамперед уже згадуваний вище маніпулятивний характер цього процесу – агональний, а не діалогічний за своєю природою. Місце риторики, властиво, займає еристика, а то й відверто імперативні форми мотивації людей і спільнот і жорсткі маніпулятивні вербально-ейдетичні техніки (насамперед на ТБ). Засобом індивідуального та суспільного спротиву такому становищу може бути присутність у свідомості людини розуміння того, що знаний дослідник секуляризованої ідентичності Ч. Тейлор називає “засадничим благом” (*constitutive good*): “Відмінність між різними вчинками або мотивами має знайти пояснення через посилання на космічну реальність, на лад суцього. Це – благо в повнішому сенсі: кодом цього ладу є ідея Блага. Саме співвідношення з нею робить деякі наші вчинки та прагнення добрими; саме це й становить їхню благість” (Тейлор 2005, 99). Символічна форма вказування на цей абсолют незаперечна – від піраміди форм стагірита до Августина, Ц. Тодорова та Д. Наваррія розуміння цього суттєво не змінилося. Символи – лінія оборони проти маніпуляцій (як і їх інструмент), позаяк вони розривають контекст, створюючи смислову сингулярність, і тому здатні успішно опиратися, навіть дезавувати будь-яку, саму системну ідеологію. Бачимо, що дослідник чи не прямо говорить про онтологізацію та метафізичний аспект самовіднайдення і самопозиціонування як форму захисту від соціологічно та психологічно вивіренних маніпулятивних технік – у межах міфу людина здійснює трансцензус, вихід за межі вузькорольової соціальної реальності, міняючи систему координат, горизонтальну ідентифікацію “Я – суспільство” на вертикальну “Я – світ”, “Я – космос”. (Пригадаймо, що грецька лексема в оригіналі означає зовсім не всесвіт, а лише порядок, світоустрій. У сковородинівському, нашого “першорозуму” (М. Вінграновський), сенсі, це – вихід за межі власного “світочку” до усвідомлення себе як створеної істоти, частини творіння, причетної до творця). Цей трансцензус здійснюється з опорою на екзистенційну динаміку смислів, оформлену символічними семантичними рядами та кодами – вербальними і ейдетичними.

Можливо, теоретична рефлексія щодо згаданих процесів, орієнтація академічної гуманітаристики на створення новітнього міфу України, що не

характеризувався б комплексом меншовартості (постколоніальна настанова у культурі, ідеалізація лише, нехай славної, але минувшини), міфу як відкритої системи смислів, здатної бути адекватною соціальній динаміці та викликам часу, була б вельми на часі. Не останню роль в цьому може відіграти увага наукової спільноти до символічних аспектів існування культури і соціуму.

Беньямін, В. (2002). *Походження німецької трагедії: критична передмова до проблеми пізнання. Вибране*. Літопис. Львів.

Богачов, А. (2011). *Досвід і сенс*. Дух і літера. Київ.

Грицак, Я. (2014). *Політ джмеля*. Критика. № 3-4 [Електронний ресурс], режим доступу: <https://krytyka.com/ua/articles/polit-dzhmelya>

Кебуладзе, В. (2012). *Феноменологія досвіду*. Дух і літера. Київ.

Козловець, М. А. (2009). *Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації. Монографія*. Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. Житомир.

Кулик, В. (2011). *Світова мережа й національна ідентичність*. Критика. № 11-12 [Електронний ресурс], режим доступу: <http://krytyka.com/ua/articles/svitova-merezha-y-natsionalna-identychnist>

Леонт'єв, Д. (2009). *Лабиринт ідентичностей: не человек для ідентичності, а ідентичність для человека*. *Философские науки*. № 10. С. 5-11.

Пекар, В. (2013). *Про національні ідентичності*. Незалежний культурологічний часопис "І" [Електронний ресурс], режим доступу: [http://www.jimagazine.lviv.ua/anons2013/Pekar\\_Pro\\_national\\_identych.htm](http://www.jimagazine.lviv.ua/anons2013/Pekar_Pro_national_identych.htm)

*План іманентності*. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Черльза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора, (2003). Вид-во Соломії Павличко. Київ.

Сладкий, Д. (2008). *Національна ідентичність як фактор національної та міжнародної безпеки*. *Політичний менеджмент*. № 2. С. 110-119.

Сміт, Е. (2006). *Нації та націоналізм у глобальну епоху*. Ніка-Центр. Київ.

Судин, Д. (2016). *Над темною безоднею примордіалізму: як українські інтелектуали розуміють національну ідентичність*. *Україна модерна*. 27 лютого [Електронний ресурс], режим доступу: <http://uamoderna.com/blogy/danilo-sudin/dark-abyss-of-primordialism>

Тейлор, Ч. (2005). *Джерела себе. Творення новочасної ідентичності*. Дух і літера. Київ.

Тернер, В. (1983). *Символ и ритуал*. Наука. Москва.

Троицкий, С. (2015). *Проблема терминологической точности при изучении зон культурного отчуждения*. *Новое литературное обозрение*. №133 (3/2015) [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.nlobooks.ru/node/6298>

Уорнер, У. (2000). *Живые и мертвые*. Университетская книга. Москва-Санкт-Петербург.

Ушкалов, Л. (2007). *Сковорода та інші: причинки до історії української літератури*. Факт. Київ.

Філософи про культуру й пропаганду: конспект найважливіших цитат (2015). Читомо. 12 березня [Електронний ресурс], режим доступу: <http://www.chytomo.com/news/filosofi-pro-kulturu-j-propagandu-konspekt-najvazhlivishix-citat>

Шютц, А. (2001). *Некоторые структуры жизненного мира*. NOOS. Вып. 1. С. 191-209.

Яковенко, Н. (2012). *Дзеркала ідентичності. Дослідження з історії уявлень та ідей в Україні 16 – початку 18 ст.* Laurus. Київ.

Dennet, O. (1987). *Midterm Examination: Compare and contrast*. The intentional Stance. MIT Press. Boston.

Owen, M. J. (1996). *Studying Organizational Symbolism: Qualitative Research Methods Series*. Sage. London.

## **ДОСВІД ДРАМАТИЧНОГО БУТТЯ В ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ОСТАРБАЙТЕРІВ (ФОЛЬКЛОРНИЙ КОНЦЕПТ ‘НЕВОЛЯ’)**

*Оксана Кузьменко*  
(Україна)

*Розглядаються поетичні особливості фольклору трудових невільників Другої світової війни. Досліджено семантичне поле концепту «неволя», одного з найпродуктивніших у фольклорно-мовній картині ХХ ст., який вступає у зв'язки із онтологічними поняттями самотність, сум, надія, пам'ять. Наголошено на рисах українців, закорінених у материзну незабутнього дому, який є образним антисвітом неволі.*

*Ключові слова: фольклор, концепт, неволя, мотив, формула.*

## **DRAMATIC EXISTENCE IN THE POETIC ART OF UKRAINIAN OSTARBEITERS (THE FOLKLORIC CONCEPT OF ‘CAPTIVITY’)**

*Oksana Kuz'menko*

*The article deals with the analysis of poetic peculiarities of folkloric works of the World War II forced labor slaves. The semantic field of the concept of captivity, which is one of the most productive concepts in the language of folklore of the 20<sup>th</sup> century, has been researched. This concept has close ties with the ontological notions of freedom, loneliness, sadness, hope and memory. The conclusions call attention to the peculiarities of the national identity of Ukrainians, deeply rooted in the heritage of their home forever lingering in the memory, which is a metaphoric anti-world for captivity.*

*Key words: folklore, concept, slavery, motive, formula.*

Сучасне соціо-політичне буття української нації перебуває в атмосфері значних емоційних потрясінь, зумовлених нестабільністю політико-ідеологічних процесів, економічною кризою і постмайданівською напругою. Оті болючі “українського пекла гримаси” (Л. Костенко), значною мірою породжені і першим і другим, а головню триваючою українсько-російською війною. У новій загарбницькій війні, закамуфльованій під означенням “гібридна”, оприявнилися усі потворні елементи збройних конфліктів, і серед них *полон* у фактах брутальних знущань над військовими. Репортерські відомості, усні оповіді про “наших” в полоні, знову вивели на кін модерного світу й виразливо незначуючу філософсько-культурологічну проблему *буттєвої неволі* людини, її *долі* і *свободи*. “Борони Ти мене, Богородице, / Щоби я не потрапив в полон” – такими є молитовні звернення воїна-новобранця з авторської пісні “Хтось тай вродиться з нас нещасливий”. Очевидним є те, що цей марш був написаний у 1989 р. під впливом високого ідейно-тематичного реєстру козацького епосу. Він є алюзією до історичних реалій не тільки героїчного минулого, але й сьогодення України, що сприяє фольклоризації пісні. Український народ, за П. Кулішем, належить до етносів, які мають і свою героїчну історію, і почуття епопеї. Важливою її складовою є народний ліро-епос, до якого у ХХ ст. увійшли новотвори, в яких теми битви і відваги, полону і голоду, поранення і смерті склали основний змістовий компонент. Українська уснопоетична творчість трудових невільників Третього Райху (остарбайтерів) є, безумовно, частиною кривавої історії народу, якому довелося винести тягар двох світових воєн, відчутти незміряні страждання й поневіряння на чужині. У широкому спектрі фольклорних тем та ідей, що пов’язані із війнами, однією з головних є “неволя”. Потреба концептуального аналізу цього слово-образу на матеріалі ще недостатньо вивченого пласту народнопоетичної творчості обумовлює актуальність студії.

Упродовж останніх десятиріч доля примусових робітників, їх духовне і фізичне буття в Німеччині періоду світової війни постійно перебувають в полі зору істориків різних методологічних шкіл (С. Гальченко, Г. Грінченко, В. Ляхно, В. Константінова, М. Шевченко, І. Лиман, Т. Пастушенко, А. Трембіцький та ін.). Вже призбирано значний корпус джерел, так званих “текстів пам’яті”. Учені-історики використовують фольклорний матеріал передусім для висвітлення різних аспектів повсякденного життя мешканців окупованої України (Азарх 2010, 56), а також як приклад способів передачі, збереження та (від)творення історичної пам’яті у контексті загальнонаціонального меморіального простору (Грінченко 2012, 108–109). Безумовно, значний вклад до такого роду досліджень зробили фольклористи, які фіксували тексти і контексти виникнення пісенних новотворів ще під час війни (П. Батюк, О. Воропай, М. Гайдай, М. Родіна, О. Стебляк, М. Стельмах, А. Шмигівський та ін.). Пізніше філологи вдалися до ширшого аналізу поезики новотворів у руслі

загальної теми про фольклор Другої світової війни, виділивши найбільш популярні жанри. Із ґрунтовних висновків К. Чистова, О. Бріциної, Р. Кирчіва, Т. Нікольченко, Н. Шумади випливає головне твердження про типові ознаки їх фольклорності, про використані ресурси народнопоетичної лексики і поетики, характерної для давньої ліро-епіки, зокрема строкарсько-наймитських пісень. Останні активно побутували на Східному Поділлі, Полтавщині, Київщині, Слобожанщині, Запоріжжі ще у першій третині ХХ ст. Саме на цих теренах здійснені найновіші записи пісенних творів про примусову працю в Німеччині (Кузьменко 2001; Морміль 2007; Дмитренко, Єфремова 2014). Варіанти, які були зафіксовані наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. належать до парадигм найпопулярніших текстів, що свого часу стали основою ґрунтовної тематичної збірки “Ясир” в упорядкуванні О. Воропая (Лондон, 1966). У передмові він вказав на провідне пізнавальне значення цих матеріалів, які “є не тільки важливими документами страждання нашого народу в німецькій неволі, а й свідомством нашого національного характеру; свідомством високої моралі, великого почуття людської гідності та глибокого національного патріотизму” (Воропай 1966, 4).

Аналізуючи пісенний матеріал, фольклористи вказали на домінанти традиційного змісту і стилю невідьницької творчості, на використання типових елементів голосінь, на прийом контрасту, слов’янської антитези, димінутивних слів у звертаннях ліричних героїв тощо. Однак спеціальних праць, які б пропонували комплексний погляд на складний і тривожний психо-емоційний внутрішній світ головного героя – українського невідьника з трагічною долею, що кодується у фольклорному тексті, немає. Це обумовило мету нашої студії: за допомогою структурно-типологічного, семіотичного, концептуального методів дослідити смислові складові фольклорного концепту “неволя”. Проблемним завданням вважаємо аналіз способів і форм напластування давніх традиційних і модерних смислів у передачі межового стану остарбайтера, що є ключем до розуміння змін у значенні слова “неволя”, та інформативним полем для прочитання пісень неволі як важливих знаків української етнокультури. У розумінні концепту виходимо із тези про те, що людська думка відбувається за допомогою ментальних знаків, що мають змішану природу, символічна частина яких називається *концептом* (Пирс 2009, 94).

Джерельну базу нашого дослідження становили різножанрові тексти (поезії-послання, поетичні листи, ліричні пісні, частівки, індивідуальні вірші-поєми патріотичного та релігійного змісту, приказки), складені українською мовою головню у період 1942–1945 рр. Більшість текстів походять з малодоступних архівних колекцій, а також з тих польових записів, які представляють регіональні традиції.

Семантичне поле слова “неволя” (“неволенька”) як концептуального образу сформувалося на ґрунті української фольклорної традиції. У мові українських приповідок і приказок заховалися рудименти



антропоморфного бачення “тяжкої неволі”, яка “найшла би”, “допитала мі” (Франко 2006, 591), а також “плаче” і “скаче” (Номис 1993, 100). Чимало типових паремійних виразів побудовані на протиставленні *воля – неволя* (“Дай кому волю, а сам підеш в неволю” (Номис 1993, 100)), яка є також у тісному асоціативному зв’язку з персоніфікованим образом *долі*, якої в неволі нема (як у повстанській пісні: “У неволі тяжко жити, у неволі є біда, / Ой як тяжко на серденьку, *щастя-долі* вже нема” (Лавришин 1996–1997, 169)). Такі та багато інших прикладів народної філософії дозволили дослідникам етнокультурних концептів виробити чітке тлумачення поняття “неволі” як “відсутність волі, свободи, повна залежність когось від кого-, чого-небудь; також полон, поневолення, рабство” (Жайворонок 2006, 391).

У народнопоетичній свідомості згадана пара *воля – неволя* кодує більш давні узагальнені формули відповідностей, а саме: *життя – смерть*, генезою яких вважається міфологічна суперечність *космос – хаос*. Ці архаїчні смислові компоненти є активними у різних родах фольклору. Наприклад, у творах родинного циклу про Долю домінуючим є мотив нещасливого життя молодій жінки, яка, перейшовши у світ чужого роду, “... в неволю попала” (Новицький 2009, 196), або чоловік її карається “... у неволі, у залізах, у запорі” (Новицький 2009, 203). У соціально-побутовій мілітарній пісенності, яка демонструє нелюдські умови буття рекрута (жовніра, солдата), його підневільну службу, відірваність від родини, бідування і зневіру на чужині як “суб’єкта залежності” (Івановська 2005, 85). Інше важливе джерело презентації структурної моделі “вільний – невільник” є історико-героїчні думи, зокрема невольничого циклу. Цей жанр українського епосу походить зі специфічного середовища давніх “дружинних часів”, що були пов’язані з війною, відображали мотиви туги за рідною землею, страху нового полону та неволі, що страшніша за смерть (Пазяк М., Пазяк Н. 1998, 18). Цінним для нашого аналізу є думка про те, що у системі героїчного епосу проявляються єдність “чоловічої” (військової) і “жіночої” (родинно-побутової) антиномії, а також певні універсальні концепти, які є типовими для військового середовища усіх часів (Ярмоленко 2010, 506).

Семантичне поле абстрактно-емоційного концепту “неволя” є одним з найбільш багатих в українській фольклорно-мовній картині. Це зумовлено відомими політичними подіями ХХ ст., та явищами злочинної діяльності в Україні різних окупаційних влад і тоталітарних режимів, що зумовило вражаючі цифри масового винищення людності усіх соціальних станів і віку, потужним процесом дегуманізації жертв. Упродовж першої половини ХХ ст. майже мільйон осіб українського цивільного населення зазнав травматичного досвіду перебування у в’язницях різного типу і призначення (Костик 1993, 454), а близько 2,2 млн. були насильно вивезені до Німеччини на важкі фізичні роботи в фермерських господарствах у бауерів, на військові заводи та фабрики. Це вплинуло на

загальнополітичну картину підневільного буття в Європі, і дозволило витворити усталені історичні метафори неволі, як “*табір смерті*” у стосунку до гітлерівсько-фашистського періоду і “*тюрма народів*” – до сталінсько-комуністичної епохи.

Фольклорний концепт “неволя” в українських новотворах про трудових невольників проявився на ґрунті опозиції до поняття *волі*, з яким у соціально-політичному та художньому дискурсах початку ХХ ст. пов’язувалося розуміння “мрії, прагнень, мети, поклику до рішучих дій”, а головню – провідної риси національного характеру, втілення національного ідеалу (Кононенко 2004, 32). Особливістю концепту є те, що його формування відбувалося згідно з канонами традиційного текстотворення і має кілька усталених шляхів вербалізації.

Одним з активних способів художнього опису невольницького життя є задіяність архаїчних символічних образів. Багато новотворів (особливо “перетекстівки”) були створені на мотив (чи за зразком) давніх дум, соціально-побутових пісень, де неволя передусім асоціюється з нещасливою долею, великим горем та неможливістю повернутися додому. Важливо наголосити, що створення переробок на відомі тексти є не тільки іманентною рисою новочасної народнопісенної традиції, яка через перекомпоновки, контамінації демонструє колективно-творчий розвиток успадкованого (Шумада 1981, 116), але й специфікою контексту їх творення і побутування. Як згадує колишній в’язень німецького полону, відомий російський фольклорист К. Чистов, “співання перетекстівок на відомі мотиви було одним із найбільш безпечних способів висловитися для невольника у полоні” (Чистов 1998, 25). Навіть в умовах дуже далеких до вільної творчості художньо-естетичний компонент в українських невольничих піснях переважає. Тут задіяні загальнослов’янські фольклорні образи *горя, дрібних сліз, пташки-вісниці* (горобчик, соловейко, зозуля), *вітру, трави, чужини, долі*:

По Городь *вітер віс*, рожою колиши,

А матінка до дочички розкриточку пиши.

Пиши вона, пиши, *сльозами вливає*,

Мала одну дочку, і тої немає (Чистов 1998, 127).

Як правило, названі образи функціонують у структурі традиційних метафоричних формул, психологічних паралелізмів (*звіяв буйний вітер, зів’яла трава, упав камінь*), що символізують почуття тривоги і туги:

*Віють вітри, віють буйні*, аж дерева гнуться,

Так скупаєм ми додому, аж серденька б’ються.

(Чистов 1998, 135).

*Упав камінь* та й лежить,

В Німеччині *горе жить*.

(“Ой журавко, журавко”, зап. М. Гайдай, ІМФЕ, од. зб. 12, арк. 21).

Найтиповішою є асоціативна пара *неволя* = *горе*, загальнофольклорне символічне значення якої вербалізується у фольклорній фразеології (“*горе*

ззнала”, “*горе* було жити”), притаманній народній ліриці та голосінням Поділля. Наприклад, у нашому записі голосіння за онуком з Хмельниччини важливу роль відіграє апелятивна формула “розкажи горе”: “Уставай, уставай, дитинко, уставай, / *Розкажи*, розкажи свою біль / *Розкажи* своє *горе*” (Кузьменко 2001, арк. 69). Подекуди закріплюються похідні аналогії від смакових властивостей “гіркий” (“*гірко* жити”, “*гірко* сльози пролива”, “*гірко* плакала”), що є перцепцією російської традиції (формула “горе горькое”), яка в силу ситуації білінгвізму остарбайтерів впливала на колорит українських зразків. Загалом у новотворах образ горя набуває гіперболізованих незмірюваних ознак (“Ой мамцю, тут *горе* – не могу вписати / Я вам свого *горя* не могу сказати” (Морміль 2007, 15), з’являються конструкції семантичного зрощення двох понять (“Ззнала *горя і неволи* / В німецькій клятій стороні”), як у варіанті відомої пісні “Горить свічка, в хаті тихо” (ЦДАГОУ, арк. 74).

Іншим популярним художнім стереотипом у відображенні неволі є образ пролитих “дрібних сліз”, характерний для сирітської тематики. Він продукує аналогію *неволя* = *сирітство*: “Приїхала в Німеччину – живу сиротою, / Не раз, не два у бараці залиюсь *сльозою*” (ЦДАГОУ, арк. 76). Образ надміру сліз входить до виразів, що характерні передусім для стилю жорстоких романсів (“Прийду я пізно із роботи / *сльозами* койку обілью” (Чистов 1998, 130), де очевидний сентименталізм є жанровою формою вияву тих рис традиційно-селянської філософії покірності, що граничить із фаталізмом: “Не чекайте, мої рідні, і ти, рідна мати, / Я *осталась* в Німеччині *повік вікувати*” (Алтухова, Слободян 1995, 17).

Німецько-фашистська неволя, як межа, яку фізично не може подолати героїня-жалібниця, часто асоціюється з *дівчиною-пташкою*, подібно до давньої загальнопоширеної слов’янської балади про дочку, яка, очікуючи матір в гостину, нарікає на недолю. Відомо, що на українському ґрунті балада трансформувалася в родинно-побутову ліричну пісню із образом дочки-зозулі. Саме цей орнітоморфний символ, що акцептує у фольклорних творах семантику суму, плачу, нещастя і навіть смерті в родині (Колесса 1970, 141) є продуктивним в остарбайтерівських творах. Наприклад, у піснях-роздумах: “*Прилетіла* б я в садочок / Присіла б на вишні, / *Закувала* б зозулею, / Щоб ти, мамо, вийшла. // Розпитала б мене, мамо, / Як в німця жилося, / Від початку до кінця / Все життя велося” (ІМФЕ, од. зб. 21, арк. 81); а також у листах, отих оригінальних видах “метафор пам’яті”, які були представлені чи в епістолярній формі, чи як мотив, чи окремих образ поетичного тексту:

Добрий день, мамуся,  
Пише лист Варуся,  
Пише Варя тай питає,  
Як там мама проживає,  
Ой, ви *пташкі* сизокрилі,  
Вас багато тут літа,

*Віднесіть ви на Україну  
мої матінці листа* (Чистов 1998, 53).

Інший спосіб вираження концепту полягає в актуалізації традиційних формул, які дозволяють виявляти їхні приховані можливості у множенні додаткових значень. Поглянемо на відповідність *неволя* = “*чужа сторона*”, в якій двокомпонентна формула, запозичена з думної епіки та соціально-побутової лірики, зокрема наймитського та емігрантського циклів (для останнього типовим є “*далекій край*”, порівняймо: “А я в Німеччині, в *далекому краю*”). Вона нарощує нові стійкі паралелі та асоціативні образи світу “чужини” – як недолі, самотнього життя, місце смерті, забуття. Поряд з усталеними конструкціями “чужа стороненька”, “чужий край” з’являються нові сполуки з постійним епітетом *чужий*: “чужа держава”, “чужа країна”, “земля чужа”, “чужа далека сторона”:

В чужую країну мені виїжджати,  
Проклятому німцю шляхи будувати.

(зап. М. Стельмаха, ІМФЕ, од. зб. 21, арк. 22);

Я од мамочки далеко –  
Чужа дальня сторона.

(зап. М. Гайдая, ІМФЕ, од. зб. 12, арк. 3).

Завдяки атрибутивній константі, що змодельована міфологічною опозицією “свій/чужий”, концепт *неволя* надалі увиразнює стійку семантичну пару, де *неволя* – “чуже”, а *воля* – відповідно “своє”. Плеонастичне нарощення (“чужедальна сторона”), яке було зумовлене інтерференцією різних фольклорних традицій в умовах спільного проживання українських невільників з представниками інших народностей окупованої території СРСР, дозволяє трактувати епітет “дальня” (більше характерний для білоруської і російської традицій, скажімо, у пісенному мотиві “батько відсилає дочку заміж в далеку сторону”) як контекстуальний синонім “чужого”. Таким чином *дальня*, *далекій* закріплюються у семантичному полі фольклорного концепту *неволя*, що видно з пісень, в яких це означення сполучається з ядерним словом: “Пропала я, ненько, / В *далекій неволі*” (ІМФЕ, од. зб. 21, арк. 19) або в описовій формі на основі прийому контрасту до волі:

Куди не вйду, да не гляну,  
Іскрізь ліса та вартовий,  
І нас не випустят на волю

В *чужій далекій* стороні (Чистов 1998, 130).

Концептуальне значення “неволя” проявляється у низці пісенних мотивів головно з персонажами жіночого ряду (дочки, матері, сестри). Семантико-структурний та порівняльний аналіз з варіантами пісень, які були записані ще наприкінці ХІХ ст. (строкарські, наймитські), дозволив виділити той комплекс традиційних мотивів, який був відібраний і використаний у новотворах для змалювання цілісної біографії полонянки німецького “ясиру”. Це мотиви *розлуки*, *відрікання від роду*, *нещасливої*

долі, викупу з неволі, листа, смерті на чужині, самотньої могили. Розширення структурних меж мотивів відбувається за рахунок накладання матриці традиційно жіночої пісні на “чоловічий” текст: “По Берліну блукає хлопчина / свою долю він гірко клене” (ІМФЕ, од. зб. 34, арк. 2). Найбільш активними, зрозуміло, є мотиви, які містять негативні емоційні складові: дівчина *тужить* за матір’ю і домом; дівчина *страждає* від насильства, непосильної праці і зневаги ворогів; мати *проклинає* ворога (німців); дівчина *плаче, боїться, бідує*; невільниця, прощаючись, *передбачає* довичну розлуку з Україною і свою смерть:

Бувайте здорові, батькові пороги,  
Ой де проходили мої білі ноги.  
Ой куди ходили, більш ходять не будуть,  
*Може й України бачить більш не будуть.*

(“Посію я жито поміж осокою” (Чистов 1998, 129)).

Наш аналіз близько двох сотень текстів показав, що неволя об’єктивізується переважно через монологічні рефлексії дочки-остарбайтерки, якими вона ділиться з матір’ю. Цей персонаж має очевидні паралелі із дівчиною-наймичкою, відданицею, яка в апелювативних мотивах прощається з рідними (матір’ю, батьком, сестрою, братом). Поряд з традиційно фольклорним місцем розставання – порогом рідної хати (“бувайте здорові, дубові *пороги*”; “в неділю раненько стану *на порозі*”), з’являється перон (залізниця), як нова межа знакового простору лімінальної особи. Модерні образи технічного світу (*машина, поїзд*) саме завдяки новотворам Другої світової війни увійшли до словника фольклорної традиції: “Ой як сіла я на *поїзд*, подивилася в вікно, / Осталися тато й мама на Вкраїні далеко” (Алтухова, Слободян 1995, 67).

У поетичній творчості трудових невільників структурно визначальним є мотив “дочка пише *лист* з Німеччини”:

Напишу *листочок* та й пушу на воду,  
Може він попливе та й до мого роду.  
*Листочок* не дойде – на воді порветься,  
Тут моя матусю, молодість минеться.

(Морміль 2007, 15).

У ліричних посланнях з неволі в Україну, які були зашифровані на сторінках невеликих поштівків (Алтухова, Слободян 1995, 7, 12, 13) чи переписані в зошитах, звучать мотиви-*прохання* до родичів (переважно матері) не журитися за ними і згадувати (“Згадай мене, мамо, / Да й коло вечері // Я тебе згадаю / В німецькій губерні” (ІМФЕ, од. зб. 12, арк. 14); та мотиви-*скарги* на невідомість (“Нема *писем* з України”). Загострене почуття розриву з Україною, вимальовує її художній образ в особливому плані, інтимізує країну як “рідне”, “дороге”, “материнське”. Внаслідок цього встановлюються асоціативно-символічні пари *Німеччина* – “неволя”, *Україна* – “воля”, що проявляють відчуття не локального, а національного

первня у сучасній фольклорній свідомості та спосіб інтелектуального параметру відображення історії.

Інформаційний вакуум породжував страх екзистенційного очікування (“Не знаю... що нам буде тутки”). У листах та пісенних творах часто висловлено нарікання на надмірну працю (“Горе було жити / *тяжко* було працювати), яка веде до хронічної втоми, отого “онтологічного розставання” (Ж.-П. Рішар), за яким здорові невірники поступово втрачали фізичну енергію і життєву волю. У пориві розпачу молода, часто дуже юна особа (в остарбайтери потрапляли віком 16–20 років) дорікає матері за те, що віддала її у неволю, яка *немила*: “І не дала мні мати / подушки, перини, / Тільки мене туди дала, / Де мні *світ немилый*” (Дмитренко, Єфремова 2014, 590).

Традиційним елементом багатьох фольклорних творів про війни та суспільні нещастя є мотив *молитви* (Кузьменко 2015), який входить у ширше концептуальне поле *віра*. У пісенних посланнях і листах невірники також звертаються до Бога про опіку (“не дай, Боже, захворіть”), просять родичів помолитися за них, благаючи прийти на могилу (“Прийди, прийди, матусю, подивися, де *могила самотна моя*” (ІМФЕ, од. зб. 12, арк. 14). Вони є лейтмотивом монологів перестарілої матері, яка хоче востаннє перед смертю зустрітися з дочкою. Таким чином через низку різних ліричних ситуацій розкривається головна сутнісна ознака неволі як гостро драматичного буття героя (чи героїні), який зазнає випробувань. У пісенних і поетичних творах вони *мучаться, страждають, тужать, терплять, гинуть* (“пропадаю”), *не мають спокою* і головне – позбавлені фізичної і духовної *свободи*. Сильна емоційна складова цих станів найбільше проявилася у пареміях (приказках, прокляттях): “ми гуляємо як собака на прів’язі” (Чистов 1998, 174). Бажання здобути омріяну свободу, хоч неймовірною ціною, задекларовано у тих нечисленних текстах, що мають мотив *втечі*. Іншим з найбільш помітних змістових новацій є мотив *самотності* (“І *так живу як пень в чистім полі*, да іще при такій неволі” (Чистов 1998, 173), “Я *сама тут в Німеччині, десь далеко ненька* (Воропай 1966, 41)) та мотив *страждання*, які є провідними категоріями буття людини, які, починаючи з XIX–XX сс., отримали особливу актуальність, ставши особистісними. Внаслідок цього неволя, накинена із зовнішнього світу, сприймається як світ індивідуума, що обумовлює перевагу займенникових форм першої особи однини (“я”, “мене”).

Звернемо увагу на пісенний мотив *страждання*, що поряд з возвеличеним образом героя-*страдника* (стрілець, повстанець, мати) є новим і доволі активним у мілітарних текстах з початку XX ст. Задля прикладу вкажемо на анонімну хроніку часу Першої світової війни, що під назвою “Пісня про князя неволі” була опублікована в рубриці “Народня муза” в газеті “Українське слово” (Львів, 1915, Ч. 22). У ній, зокрема, є рядки: “Там в неволі благородне серденько *страдає*”, які передають

колективний погляд на почуття вивезеного насильно до царської Росії Митрополита Андрея Шептицького. Ужитий тут, а також у багатьох остарбайтерівських поетичних творах, предикат “страдати” стає фольклорним стереотипом, що є свідченням певних смислових змін народної естетики і філософії. Адже страждання і горе, як зазначив І. Кант, є тим, у чому проявляється правдива моральна сила та ідея моральності (Гаєр 2007, 239). Вважаємо, що у стражданні “остарбайтера” проявляється також сила героїчного прийняття долі, яка створює життєву трагедію, про що писав Р. Барт.

Мотив “дівчина-невільниця страждає” втілюється за допомогою різних граматичних форм: 1) через особові дієслова (“*Піду в Німеччину і буду страдати*”); “*Тре щось придумати, / щоб не йти в Німеччину / І там не страдати*”); 2) через абстрактний іменник («*Ой коли б моя мама страждання ці знала*») як образне узагальнення невольницького буття з усіма його проявами. Страждання кодується також через висловлене співчуття до невольниці. Таку модель представлення неволі знаходимо в пізніших зразках пісенності, як от в солдатській баладі, записаній у 1966 р. в Погребище (Східне Поділля): “*Я ж думала сину, невістки діждати, / А ти пішов, сину, у військо страждати*” (Мишанич 1976, 268). Через розуміння багатьма невольниками Другої світової війни сенсу страждання як пожертви, що спостерігав в’язень концтаборів Дахау та Аушвіц, австрійський психіатр Віктор Франкл, приходять до встановлення семантичного зв’язку когерентних понять *доля* = *неволя* = *страждання* = *муки*. Тому трагічні мотиви випробувань в неволі передаються у фольклорі за допомогою константи (“страшенні муки”) та епітетів “фашистська”, “німецька”. Змістово вони пов’язані з мотивами ловів, побиття, каліцтва, що типові для рекрутської тематики: “*Помарніла, почорніла – / Така моя доля, / І калікою зробила / Фашистська неволя*” (Родіна, Стельмах 1953, 83).

Важливе місце у структурі фольклорних творів на тему війни, зокрема тих, які є об’єктом нашого дослідження, займає мотив *голоду*: “*Половили, пов’язали / На Україні всіх дівчат, / На Німеччину погнали / Із голоду помирать*” (ІМФЕ, од. зб. 12, арк. 16 зв). У наративних текстах, меморатах, згадки про голод також є сутнісними характеристиками досвіду перебування на примусових роботах (Грінченко 2012, 164). У поетичних творах, особливо хронікального типу, голод деталізований переліченням назв страв, малоприсадатних для людського харчування (баланда), або ж за допомогою узагальненої формули “хліб з водою”:

Ще уранці по-божому  
 Дають хліб з водою,  
 А увечері, прокляті,  
 Душать баландою (ІМФЕ, од. зб. 21, арк. 55).

У фольклорні твори про Другу світову війну входять переосмислені художньо-змістові елементи, скажімо, є мотив *мовчання* у пісенній формулі “*нікому сказати, ні поговорити*”. Вона є породженням

чужомовного середовища, а також обставинами життя в тоталітарній державі, в якій зайве вимовлене слово могло наразити кожного на небезпеку. Заборона чи неможливість заспівати елегійну пісню, щоб зняти напружений емоційний стан, було досить типовою ситуацією воєнного часу, і не тільки для тих, хто відбував примусову роботу в Німеччині, але й тих, хто знаходився на передовій, у тилу, чи у власній домівці.

Важкі, часто нестерпні для виживання людини умови праці призводили до повільного і виснажливого *умирання* та *смерті в неволі*. У поетичних творах ці моменти відображають найвищу міру емоційно-психологічний стану ліричного героя чи героїні, доведеного до відчаю. Так у традиційному фольклорному мотиві *передбачення смерті на чужині* градаційна висхідна забезпечується зчепленням семантично однорідних концептуальних образів: ворог – чужина – смерть:

Розлучив же нас ворог проклятий,  
Завіз у чужу сторону,  
На Україні десь батько і мати,  
На чужині я, *мабуть, помру* (ІМФЕ, од. зб. 12, арк. 31).

Смерть оприявнюється і в приказках (“живем аби ближче смерті” (Чистов 1998, 173)), і в пісенних монологах, де є метафоричне інакомовлення чи описові звороти (“лежати у могилі”).

Концепт неволі структурується також за допомогою часопросторових образів, що як і в героїчному епосі українського фольклору є важливими категоріями для відображення траєкторії руху і межового буття героя (Ярмоленко 2010, 425). Темпоральність є визначальною рисою поетичних творів про невольництво, бо майже у кожному тексті початкова точка руху пов’язана і проявляється за допомогою внутрішнього часу твору. Через нього проектується не тільки подієвий рух сюжету, але він є засобом відтворення драматичного стану “граничного буття”. Екзистенційний час неволі має різні семантичні границі і виявляє свою феноменологію, за якою “маленька одиниця часу, день, сповнений щогодинними тортурами і втомою, видається нескінченним. Довший відрізок часу, ...тиждень, як видається, проминає дуже швидко” (Франкл 2016, 85). Відповідно у текстах час розтягнений (“машина гуде *зранку до пізнього*”), “треба було там робити *від ночі до ночі*”), ущільнений до максимуму, недискретний (“Бо на фабриці великій *все время проходить*”), або ж відсутній (“*Нема часу листа написати*”).

Просторові образи у народних піснях про німецький ясир виражаються комунікативно маркованими словами, виконуючи роль символічно насажених об’єктів ландшафту та життєвого простору. Тут герой, подібно до давніх соціально-побутових творів, може одночасно перебувати у семантичному перехресті кількох площин, виражених як пари бінарних опозицій: 1) міфологічні: *тут – там, свій – чужий*; 2) соціально-суб’єктивовані: волі (“*на дворі*”, “*в садочку*”, “*ліс*”) – неволі (“*лягер*”, “*завод*”, “*фабрика*”, “*робота*”, “*барак*”). Простір неволі часто



передається через міфологічно-метафоричні образи (“сиджу *край віконця...*”, “Завезли фашисти донно *за німецькі гори*”; “тяжке пекло” – табір Аушвіц), метонімію (“*А там грати і дроти / ніяк вирватись і втекти*”). Топонімія відображає обидва полюси: “свого, позитивного, рідного” простору (*Полтава, Україна*) і “чужого, негативного” (*Ессен, Німеччина*). Вона може моделювати напрямок руху героя за назвами головних німецьких міст (*Берлін*).

Особливе місце у поезиці неволі належить просторовому образу дороги, що продукує семантичну пару “неволя = *дорога*”: “Ой прилетів чорний ворон / Та й сів на стодолу; / Загадав він дівчиноньці / Дорогу в *неволю*” (Родіна, Стельмах 1953, 77). Загальнофольклорний образ “дороги” є ядерним словом етнокультурного концепту “рух” і символізує перехід героя (героїні) з одного соціального стану (“вільна”) в інший (“невільниця”), процес виходу із закритого простору (родини і дому) у відкритий соціально-рольовий локус: “Від Харкова до Берліна / Гей, *доріженьки ідуть, / А доріжкою Марусю / У неволеньку везуть*” (Родіна, Стельмах 1953, 84). Подібно до давніх козацьких, чумацьких, рекрутських пісень невольничі тексти Другої світової війни актуалізують образ дороги як головний елемент сюжетної ситуації, утворивши при цьому нову формулу “*видно три (дві) дорози*”, що є семантико-структурною основою всіх відомих нам варіантів пісні “Сиджу на чужині, дивлюся в віконце” (Воропай 1966, 41, 42; Родіна, Стельмах 1953, 87; Алтухова, Слободян 1991, 136; ІМФЕ, од. зб. 21, арк. 49; Кузьменко 2001, арк. 24). У деяких інших новотворах дорога є місцем, в якому відбувається зіткнення міфологічно-символічного знання (пізнання долі, переживання горя) та раціонально-логічного мислення (шлях до втечі) (більше: Кузьменко 2016, 127).

Символічному образу дороги протистоїть концептуальний образ *дому* (*хата*), що може виражатися через антитезу тут/там. Дім як мікрокосм кодує семантику захищеного простору і є другим з постійних локусів. Незважаючи на те, що дім може втрачати конкретно-фізичний вимір (“*хату німці спалили*”), він зберігає сильне емоційно-сміслову навантаження та національно зорієнтовану прив’язку. У прислівниковій формі (*вдома, додому*) цей образ не тільки виявляє закодovanу опозицію на “свій” – “чужий”, але також є вказівкою на знаковий образ *України* – символічного місця прощання, пригадування і чекання (“*А удома на Вкраїні всі рідні чекають*”).

Висновки. Фольклорний концепт *неволя* в новотворах Другої світової війни презентує широке смислове поле значень, в яких переважаючою є емоційна складова *трагічного насильства* над людиною, яка втілена в образі дівчини-невільниці. Ядерне слово “неволя” (рідше “неволенька”) у текстах українських пісень, віршованих листів, поезій та приказок пов’язаний з атрибутами, які є постійними епітетами фольклорного словника: *чужа, далека, тяжка, німецька, проклята*. Ліричний герой у

структурі тексту перебуває у площині відкритого простору і односпрямованого руху, бо його насильно “беруть”, “ведуть”, “везуть” у неволю. Імплицитно семантика неволі як “чужого” передається через давні формули (“чужа сторона”) та нові двочлени: “чужа дальня сторона”, “германські лагера”.

Неволя вербалізується через образи різного структурного рівня: 1) міфологічні: *долі, горя, пташки-вісниці*; 2) метафоричні: *буйного вітру, зів'ялої трави, пролитих сліз*; а також 3) просторові а) негативно зарядженого семантичного поля (*ліс, за горою, край вікна*), б) локусу, що може бути обмежений (образ *колючого дроту*), а головню через амбівалентний образ *дороги*, яка є і шляхом в неволю, і визволенням з неї. Значну роль у відтворенні семантики неволі відіграють *темпоральні образи*, які вказують на позачасовий вимір.

Концептуалізація поняття неволі пов'язане із перевагою мотивів-психологічного ряду, де суб'єкт *плаче, сумує, мучиться, голодує, згадує* (“від спогадів серце болить”), *тужить* (“білим світом нуджу”), *мовчить* і як найвища міра – *страждає*, через яке передається сенс його правдивої моральної сили та ідея моральності. Етнокультурний концепт “неволя” вступає у тісні асоціативні зв'язки із такими провідними онтологічними поняттями, як *воля-свобода, самотність, сум, віра, пам'ять*, що формують самостійні концептуальні поля.

Найважливішим є те, що з допомогою фольклорного концепту *неволя* кодується особливості національної ідентичності українців, закорінених у материзну “свого” світу і спогади про незабутню “веселу хату”. Дім виступає сакралізованим об'єктом, антисвітом *неволі*. Водночас *родина, дім та Україна* є центрами збереження людської гідності невольника, його внутрішньої свободи, що через вербальні ресурси фольклорної традиції передається новим поколінням як засадничі цінності культури. Цей пласт народної творчості є добрим прикладом того, як фольклор відіграє значну роль в підготовці становлення сучасної української національної свідомості (Grelka 2005).

Азарх, І. (2010). “*Послухайте, рідні оселі, пісні, які ми склали в чужій стороні*”: *повертаючись до неопублікованого* [Електронний ресурс], Режим доступу: [http://history.org.ua/JournALL/war/war\\_2010\\_13/6.pdf](http://history.org.ua/JournALL/war/war_2010_13/6.pdf)

Алтухова, О.; Слободян, М. (1995). *Україна сниться ... (неотримані листи подолян, відправлені з Німеччини у 1942–1943 рр.)*. Хмельницький.

Барт, Р. (2005). *Культура и трагедия* [Електронний ресурс], Режим доступу: <http://www.philology.ru/literature1/bart-05.htm>

Воропай, О. (1966). *Ясир: листи, оповідання і народна творчість у німецькій неволі*. Українська видавнича спілка. Лондон.

Грінченко, Г. (2012). *Усна історія примусу до праці : метод, контексти, тексти*. “НТМТ”. Харків.

Гаєр, М. (2007). *Світ Канта. Біографія*. Київ. Юніверсус.

Дмитренко, М.; Єфремова, Л. (2014). *Народні пісні з Хмельниччини (з колекцій збирачів фольклору)*. Київ.

Жайворонок, В. (2006). *Знаки української етнокультури: словник-довідник*. Довіра. Київ.

Івановська, О. (2012). *Український фольклор: семантика і прагматика традиційних смислів*. ВПК “Експрес-Поліграф”. Київ.

Кирчів, Р. (2010). *Двадцять століття в українському фольклорі*. Львів.

Кононенко, В. (2004). *Концепти українського дискурсу*. “Плаїт”. Київ, Івано-Франківськ.

Колесса, Ф. (1970). *Фольклористичні праці*. Наукова думка. Київ.

Кузьменко, О. (2001). *Фольклорні записи зі Східного Поділля, Буковини*. Архів Інституту народознавства НАН України. Ф. 1. Оп. 2. Од. зб. 493. 99 арк.

Кузьменко, О. (2015). *Фольклорний концепт “молитва” в усній народній творчості про Велику війну: український досвід*. Народознавчі зошити. № 2. 283–289.

Кузьменко, О. (2016). *Художній простір і час у невольничій пісенності Другої світової війни: структурно-семантичний рівень*. Художні модули хронотопу в культурно-мистецькому дискурсі. Вид-во МДПУ ім. Богдана Хмельницького. Мелітополь.

Косик, В. (1993). *Україна і Німеччина у Другій світовій війні*. Вид-во НТШ. Париж; Нью-Йорк; Львів.

Лавришин, З. (1996–1997). *Пісні УПА. Літопис Української повстанської армії*. Т. 25. Вид-во “Літопис УПА”. Торонто. Львів.

Мишанич, С. (1976). *Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в селі Погребище 1920–1970 рр.* Наукова думка. Київ.

Морміль, Л. (2007). *Пісні оstarбайтерів – невільників ХХ століття*. Українська література в загальноосвітній школі. № 4. 15–16.

Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України (скорочено – ІМФЕ). Ф. 14–3.

Новицький, Я. (2009). *Твори у 5-ти томах*. Т. 3. ПП “ААТандем”. Запоріжжя.

Номис, М. (1993). *Українські приказки, прислів'я і таке інше*. “Либідь”. Київ.

Пазяк, Н.; Пазяк, М. (1998). *Поетика народних дум, її джерела і традиції (на матеріалі варіантів “Думи про втечу трьох братів з Азова, з турецької неволі”)*. Народна творчість та етнографія. № 1. 12–18.

Пирс, Ч. (2009). *Что такое знак?* [Електронний ресурс], Режим доступу: [https://vk.com/doc-40546515\\_220057357](https://vk.com/doc-40546515_220057357)

Родіна, М., Стельмах, М. (1953). *Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну*. Київ.

Франкл, В. (2016). *Людина в пошуках справжнього сенсу. Психолог у концтаборі*. Клуб сімейного дозвілля. Харків.

Франко, І. (2006). *Галицько-руські народні приповідки у 3-х томах*. Т. 3. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. Львів.

Центральний державний архів громадських об'єднань України (скорочено ЦДАГОУ). Ф. 166. Оп. 2. Спр. 187. 129 Арк. (*Матеріали о жизни и деятельности заключенных в концлагерь Бухенвальд. Германия 1945 г.*)

Чернюк, І., Чернюк, А. “Хтось тай вродиться з нас нещасливий”. [Електронний ресурс], Режим доступу: <http://www.pisni.org.ua/songs/829501.html>

Чистов, К. (1998). *Преодоление рабства. Фольклор и язык остарбайтеров 1942–1944 гг.* НИПЦ “Мемориал”. Москва.

Шумада, Н. (1981). *Сучасна пісенність слов'янських народів*. Наукова думка. Київ.

Ярмоленко, Н. (2010). *Український усний героїчний епос: динаміка традиції*. Київ; Черкаси.

Grelka Frank, M. (2005). *Folklore as an Integrative Element of a Modern Ukrainian Ethnic national Identity*. Етнічна історія народів Європи. Вип. 18. 37–45.

## ГАРЯЧА ПІДТРИМКА ХОЛОДНОЇ ВІЙНИ: ОСВІТЯНСЬКІ ПОЛІТИЧНІ КАРИКАТУРИ ДОБИ ДЕСТАЛІНІЗАЦІЇ (1953–1964)

*Олександр Лук'яненко*  
(Україна)

*Стаття ілюструє процес творення та викривлення геополітичного мислення освітян вищої педагогічної школи Української Радянської Соціалістичної Республіки у добу “відлиги” художніми творами вінницького освітянина М. Славського.*

*Ключові слова: геополітика, міжнародні відносини, карикатура*

## HOT SUPPORT OF THE COLD WAR: EDUCATIONAL POLITICAL CARRICATURES OF THE PERIOD OF DE-STALINIZATION (1953–1964)

*Oleksandr Lukjanenko*

*The article illustrates the process of creating and distortion of geopolitical thinking of educators of the higher pedagogical school of the Ukrainian Soviet Socialist Republic during the “thaw” period in the pieces of art by Vinnycja educator M. Slavs'kyj.*

*Keywords: geopolitics, international relations, caricatures*

Радянський Союз невпинно просував ідею своєї миротворницької місії у світі від часів Декрету про війну. Так повелося у більшовиків, що поки на світовій арені співали про миролюбність нової влади, всередині країни різали, нищили та катували тисячі й мільйони людей. Час ішов, а традиції лишалися незмінними. Змінювалися лише лялькарі у цій грі та декорації, перед якими вони грали свої ролі на історичній арені. Така блузнірська політика на певний час була заморожена гітлерівською агресією. Та й вона не змогла викоринити у “совєтського вождя” бажання бути “білим та пухнастим” для світу. Та все це було далеким від істини.

Сьогоднішня Російська “федеративної імперії” повторює здобутки і помилки минулого. “Таваріщ Путін” креше на увесь світ іскри протистояння, як колись робив Сталін, аби розхитати наближені до Росії уряди. Свого часу “вождь народів” вдало влаштував “Народні революції” у Польщі, Угорщині та іже з ними. На зорі ХХІ століття “верховний правитель” (як запропонував називати Путіна одіозний В. Жириновський) так само насаджує “народний вибір” Грузії з Абхазією та Осетією, Молдові з Придністров’ям, а з 2014 р. і Україні з абсурдними Донецькими, Луганськими та іншими “волосними” народними республіками. Як і в часи советщини, потужна кремлівська пропаганда вибілює керманіча держави та його політику в очах світової спільноти та задурює голови своїм громадянам. Передові позиції у цій боротьбі за світогляд відіграють ЗМІ.

У часи “відлиги” ситуація не відрізнялася від сьогоденної. Єдине, що значнішу роль грало все ж друковане слово, бо телебачення лише починало свій тріумфальний хід Союзом. Ми зосередили свою увагу на формуванні геополітичної картин світу у розумах освітян УРСР. Вони виходили за трибуни аудиторій, розказуючи майбутнім учителям про проблеми міжнародних відносин. Педагоги ішли у маси і читали публічні лекції робітникам та колгоспникам. Освітяни ж були й на передовій пропаганди. Особливо цікавим нам видається такий жанр пропаганди, як політична карикатура. У ньому, окрім шарму, є глибокий підтекст, колоритні образи головних політичних діячів доби, скопійовані уявні та реальні політичні карти світу. Є й свої забобони та омани. Ще цікавішими вони видаються тоді, коли розумієш, що багато з публікованого у газеті “Радянська освіта” було намальоване викладачами та студентами педагогічних інститутів.

Після смерті Й. Сталіна на певний час мистецтво критикувати Захід крізь призму шаржів заступила всенародна туга за вождем. Перша політична карикатура з’явилася на сторінках “Радянської освіти” у кінці жовтня 1953 р. Її автором був викладач креслення Вінницького педінституту М. Славський. На малюнку зображено каудильйо Великої Іспанії Франсіско Франко. Художник зобразив його огрядним, хоч насправді диктатор був підтягнутим. Президент одягнений у парадну форму генералісимуса. Проте штани з лампасами ледь сходяться на

товстих стегнах, а камзол на пухкому животі насилу утримують застібнутим вісім гудзиків та пояс з пряжкою, прикрашеною карбуванням нацистської свастики. Обличчя політичного діяча пласке, брови густі, ніс – великий, а рот розплився у широкій дружній посмішці. Прикметно, що справжній диктатор мав протилежні риси обличчя і, на відміну від свого карикатурного обрізу, носив вуса. На голові прем'єр-міністра Франко щось на зразок носовичка, зав'язаного по чотирьом кутках у вузлики – намагання висміяти чи то військову пілотку, чи традиційну іспанську монтеру – головний убір тореадорів. Руки правителя широко розведені; жест ілюструє підпис під малюнком: “Добро пожалувати!” (Зверну увагу на засилля зросійщення, яке витіснило “ласкаво просимо” з побутового використання). Перед іспанцем умовне зображення Іспанії, яка чомусь доходить краю Піренейського півострова та упирається в Північний Атлантичний океан. Країна покрита сувоєм, на якому написано “Воєнна угода США з Франко”. На полі договору видно щонайменше сім літаків з літерами “USA” на борту. Щонайменше шість машин ідуть на приземлення на тлі чорного неба і посипають Іспанію дощем зі снарядів (Славський (1) 1953).

Поштовхом до малювання було підписання американо-іспанського договору про оборону від 26 вересня 1953 р., відомого як Мадридський пакт. Документ складався з трьох частин – Угоди про оборону, Угоди про економічну допомогу та Угода про допомогу в цілях взаємної оборони. Він надавав США право будувати та розширювати наявні військові авіаційні та морські бази на Піренеях. Уряд Франко зобов'язався фінансувати ці процеси.

Немає жодного натяку на атомні підводні човни, хоча стаття 4 договору передбачала будівництво відповідних баз. Очевидно, це пояснюється необізнаністю викладача з нюансами договору, бо у ньому вони названі спорудами секретного характеру. Відсутні натяки на те, що Штати надавали Іспанії економічну та технічну допомогу у відповідь на полегшення умов ведення бізнесу в Іспанії. Так само не видно на карикатурі й іншого учасника міжнародних відносин – президента США Дуайта Ейзенхауера. Зауважимо, що усі намагання освітян викликати осуд дій іспанців не приводили до жодних зрушень на міжнародній арені – договір був пролонгований ще на п'ять років у 1963 р.

У грудні 1953 р. друга карикатура авторства М. Славського називалася “Хазяїн нацьковує, собака гавкає...” і стосувалася конфлікту у Кореї (Славський (2) 1953). У ролі хазяїна уособлювалися США. Правда, доволі опосередковано: на картині відсутнє повне зображення “господаря”. Натомість з правого боку видно дві руки одягненого у костюм чи військовий кітель чоловіка. На правиці замість запонки зображення долара – неприхований натяк на Сполучені Штати. У цій руці власник тримає нагайку, якою поганяє “собаку”, прив'язаного до мотузка у лівій руці. У ролі “тримача” міг бути зашифрований або ж тогочасний президент

країни Дуайт Ейзенхауер, або ж командувач Восьмої армії США, що перебувала у Кореї, генерал Максвел Девенпорт Тейлор. Другий варіант очевидніший, бо у епіграфі до карикатури Славський навів цитату з “Правди” про те, що цей американський військовий діяч наголошував на єдності цілей Сполучених Штатів та корейського уряду. У вигляді роздратованого бульдога був зображений президент Південної Кореї Лі Синман. Карикатурист явно постарався зобразити його якомога огиднішим. Величезна людська голова вимальовувалася з занадто перебільшеними расовими ознаками на обличчі: вузькі очі були вирячені, виступаючі вилиці випирають на обличчі зі зморшками під очима, властива монголоїдам відсутність або слабкість волосяного покрыву на обличчі тут зображена трьома волосинами, що стирчать під плоским, проте пухким носом. Величезний рот з розпухлими губами у “бульдога” відкритий, з нього стирчать лише два зуби – один на верхній, інший на нижній щелепі. Через обличчя, обмотуючи підборіддя, іде хустка, зав’язана на бантик на голові. Це одночасно і символ того, що кореєць буде “подавати голос” виключно по волі господаря, і символ його військової слабкості перед Північною Кореєю, яку підтримував СРСР. З-під пов’язки стирчить неприродньо велике вухо, направлене у бік руки з нагайкою, ніби слухаючи, коли “американський власник” дасть команду “гавкати” на прогресивне комуністичне людство. На ошийнику бульдога написано ім’я корейського лідера за граматичним зразком доби “Лі Син Ман”. Бульдог одягнений у чорний фрак з білою манишкою та рябі штанці у заплатах. Карикатурист таким чином показував буржуазну природу південнокорейського лідера, яку намагалися висміяти в Союзі. Хвіст Бульдога був перебитий і перев’язаний стрічкою – символ того, що прозахідні корейці мали б бути у програші. Передніми лапами-руками Лі Синман притискав до землі військовий договір з китайським лідером Чан Кайші. У правій лапі бульдог тримав гостре мачете. По суті ця картинка стала ідеологічною відповіддю Союзу на ряд військових дій США на теренах Південно-Східної Азії. Ще у жовтні 1953 р. президент Синман, який до того вів політику “маршу на північ заради об’єднання”, погодився на передачу контролю над армією Кореї до сил ООН (D. Cha, Victor, 2011).

У квітні 1954 р. після нетривалої перерви почалася чергова хвиля анти-американської пропаганди. М. Славський назвав її “Весняна заГРОЗА над Уолл-стрітом” (Славський (3). 1954). Малюнок композиційно був поділений на дві частини. З чорного неба, визирав величезний скелет у циліндрі з надписом “Криза” на ньому. Через темний видноккрай з правого кутка біла блискавка, яка в лівій руці скелета перетворювалася на косу із закривавленим лезом. Зловіща смерть височіла над Нью Йорком. На фоні хмарочасів бігали вльсьмеро вгодливих банкірів. Вони були зображені зі спотвореними від страху обличчями. Один із них, крайній справа, тримався обома руками за голову, його колега поруч з роззявленим ротом тияв у небо аркуші папареу з надписами “Плани нової війни”, які

нешадно тріпав шквальний вітер. Двоє американців по центру тримали в руках гармати жерлами догори. На одній було написано “Гонка озброєнь”, на іншій – “США”. Цей же буржуа міцностискав мішок з етикеткою “Воєнні прибутки”. Останній глядач гнівно махав тицяв кулаком в сторону кризовій бурі. У натовпі двічі можна було розгледіти знак долара. Найвірогідніше за все, М. Славський такою карикатурою відреагував на рецесію, що мала місце у Сполучених Штатах 1953 р. Вона розпочалося у другому кварталі 1953 року і тривала до першого кварталу 1954 р. Криза завдала збитків у \$56 млрд. Економічний спад на заході тоді відбувся через поєднання різних причин. Однією з них були наслідки корейської війни, до того ж великі суми коштів були переведені в національну безпеку. Не дивно, що в СРСР сподівалися, що їхній політичний опонент не зможе оправитися після економічного удару та продовжувати “холодну війну”.

У липні 1954 р. вінницький педагог М. Славський намалював шарж “Затяжне сонячне затемнення над Західною Німеччиною” (Славський (4) 1954). На картинці було зображено територію ФРН. На ній стирчали 10 гармат жерлами догори з прапорцями з надписом “США” на них. Вони символізували військові бази Америки у цій країні. Згори на свої успіхи споглядало мілітаризоване світило. Чорний місяць мав риси людського обличчя у військовій касці, на якій красувалися літери “USA”. Він закривав сонце Західній Німеччині, яке тоненьким серпанком, що виглядав справа від чорного кола, не міг освітити ФРН. Тому територія країни була заштрихована чорним, аби підкреслити засилля мороку у ній. Цікаво, що автор твору намагався навіть текстурою штриховки передати ставлення до політичних режимів навколо. Східну Німеччину він зобразив крапками, буржуазну Францію – гострими лініями, що наче леза спрямовані у бік Німеччини. Це підсвідомо формує неприязнь до Західного світу у глядача. Вважаю, що карикатура критикує те, що протягом майже всієї Холодної війни в Західній Німеччині перебували 5-й і 7-й армійські корпуси 7-ї армії США. Це був кістяк американських сил, що дислокувалися у межах південного кордону Німеччини та на західному кордоні Чехословаччини.

У листопаді 1954 р. “Радянська освіта” опублікувала черговий малюнок авторства М. Славського “Сірники дяді Сема” (Славський (5) 1954). На карикатурі були зображені дві величезних потворних руки зі скрюченими волохатими пальцями, що закінчувалися кігтями замість нігтів. На середньому пальці правої руки був одягнений перстень, на якому було гравіювання у вигляді знаку долара. Такий самий символ прикрашав запонку на полосатому манжеті сорочки, який виглядав з піджака – натяк на геометрію американського прапора. Центр композиції був на пачці сірників з надписом “Made in USA”, причому літера S мала форму \$. У коробці було чотири сірники, що замість сірчаних головок мали голови політичних діячів тогочасності. З них усіх підписаними на стовбурі сірника були лише німецький канцлер Конрад Аденауер та корейський президент Лі Синман. Перший мав ніс крючком, насупліні брови та



примружені очі, рот перекосило у невдоволенні. На голові у канцлера була одягнена каска, що одночасно імітувала і середньовічний шолом зі заламаними рогами по боках. Лі Синман виглядав на карикатурі як розбещений малюк: округле обличчя було так само спотворене від емоцій болю, вузькі поросячі оченята зведені на переносці, з рота стирчали два зуби, а сама голова перев'язана хусткою, наче у корейського президента був флюс. З-під вузла на маківці жмутком стирчало чорне волосся. Інші двоє сусідів по сірниковій пачці не підписані, проте носили яскраво виражені монголоїди риси обличчя та мали окуляри. Скоріше за все, одним із них був Йосіда Сігеру, тодішній голова Ліберальної партії Японії, який стояв на чолі країни від окупації США після Другої світової війни та був основоположником політичної системи повоєнної Японії. Інший – Пйон Йон Тхе (Byeon Yeong-tae) – південнокорейський поет та державний діяч, який з 1954 р. обіймав посаду прем'єр-міністра Республіки Корея. Він ще 1 жовтня 1953 підписав у Вашингтоні Договір з США про взаємну оборону та очолював делегацію своєї країни на Женевській нараді 22 травня 1954 р. щодо питання об'єднання Кореї. Такий висновок можна зробити, зважаючи на те, що лівою рукою “монстр США” чиркав по коробку сірником, на якому було написано ім'я Чан Кайші. Голова китайського лідера була опущена вниз, у роті залишилося лише два зуби, а на лівій щіці наклеєний пластир хрестом. У коливаннях повітря від чиркання сірником Чан Кайші помітні два слова “Провокації”. Найвірогідніше, ця карикатура була присвячена Першій кризі в Тайванській протоці. Це був збройний конфлікт між Китайською Народною Республікою та Тайванем (або ж Китайською Республікою). Причина була у контролі над групи островів біля узбережжя провінцій Чжецзян і Фуцзянь. У 1954 р. вони знаходилися під юрисдикцією Китайської республіки. Після початку обстрілів о. Цзіньмень артилерією комуністичного Китаю, США як союзники Тайваню, думали над застосуванням ядерної зброї проти КНР.

Січень 1955 р. ознаменувався виходом у світ карикатури М. Славського під назвою “Американізована “ялинка” (Славський (6) 1955). Карикатура зображувала кумедну сцену дарування. Зліва у схилений позі дарувальника стояв, скоріше за все, Президент США Дуайт Ейзенхауер. У нього була непропорційна голова з маленьким підборіддям, що неймовірно розширювалася догори. На крючкуватому носі були начеплені темні окуляри, які приховували вираз очей. На голові – картуз шерифа зі знаком долара замість зірки. Сам він був одітий у військову форму замість цивільної. На погонах так само красувалися знаки \$. З правого боку до поясу була пристебнута кобура з револьвером. Навпроти Ейзенхауера стояв маленький пузатий німець – найвірогідніше це була спроба принизливо зобразити канцлера ФРН Конрада Аденауера. Проте цей карикатурний персонаж на нього був схожий, як кажуть українці, як свиня на коня, тільки шкіра не така. На вгодованій пиці у нього було відображення емоцій відданості Америці, очі примружені, пухкі губки

стиснуті, під неголеною шиєю на зав'язках трималася військова каска. По центру шолома зображена свастика, з обох боків на кшталт рогів на шоломах тевтонців, стирчали дві гармати. Правою рукою він віддавав честь американцеві, ліва була струнко притиснута до тіла. На лівому плечі видно погон з подвійною символікою. Це свастика та знак долара. А на шевроні, пришитому до передпліччя, символ дивізіону СС. Пухке пузо підперезує пояс, з якого звисають дві гранати та бойовий ніж. Швидше за все, художник намагався намалювати знайому йому ручну протитанкову гранату, призначену для ураження танків, а також інших броньованих цілей РПГ-43, та гранату для боротьби з броньованою технікою противника, бронемашинами та легкими танками, що мають броню 20–25 мм, РПГ-40. Через плече перекинута і теліпається на пузі пістолет-кулемет Maschinen Pistole-40. Аби надати Конраду Аденауера схожості з нацистським лідером, йому домалювали вуса під носом. Щоб показати нищість ФРН у порівнянні з соціалістичною НДР, канцлера зобразили у коротеньких шортиках замість свійського галіфе. Тонкі волохаті ноги у нього взуті у кирзові чоботи. Президент Ейзенхауер, неоднозначно лукаво посміхаючись, протягує Аденауеру в дарунок “ялинку”. Вона зроблена з семи жерел гармат замість стовбура та основних гілок, де-не-де замаскованих сосновими худенькими гілочками. Замість прикрас на ній атомна бомба, ручна осколкова граната Ф-1 та протитанкова граната РПГ-43. Увінчує різдвяну красуню замість зірки нацистська свастика. Замість підставки – величезний символ долара, на якому змію в'ється надпис “Паризькі і Лондонські угоди”.

Очевидно, що поштовхом до створення образів послугували наслідки Лондонської конференції, яка зібрала представників Сполучених Штатів Америки, Канади, країн-учасників Брюссельського Пакту з Франції, Великобританії та країн Бенілюксу, а також Італії та Федеративної Республіки Німеччини у Лондоні з 28 вересня по 3 жовтня 1954 р. На ній вирішили, що ФРН мала долучитися до Північноатлантичного договору, а також, разом з Італією, до Брюссельського договору. Згодом ті ж положення підтвердили на полях Паризької міжнародної конференції, яка відбулася 19-23 жовтня 1954 року у столиці Франції. Унаслідок роботи Бельгія, Великобританія, Італія, Канада, Люксембург, Нідерланди, Німеччина, США та Франція підписали так звані Паризькі угоди. Тоді Федеративна Республіка Німеччина отримала повний суверенітет. Це поставило крапку в окупації країни, а також надало дозвіл вступити до НАТО.

З-поміж десяти карикатур на міжнародні теми викладачем Вінницького ДІП М. Славським дві роботи радше нагадували класичні зразки величального радянського плакату. Проте, розміщувалися у розділі міжнародної політики – на четвертій сторінці газети “Радянська освіта”, тому їхнє потрактування має відбуватися у тому ж розрізі. Одна з робіт була опублікована у першому січневому числі газети за 1956 р. під назвою

“За мир!” (Славський (7) 1956). На малюнку зображено зимовий пейзаж: на спокійному нічному небі кружляють білі мухи снігу, між снігових заметів стоять дві ялинки – велика та мала. На зимовій галлявині старий Дід Мороз тримає в руках прапор з надписом “За мир”. Він одягнений як хрестоматійний казковий дідусь з цифрами “1955” на оборці шапки. Старий рік передає стяг маленькому хлопчикову в зимовому одязі, що стоїть навпроти з познакою “1956”.

Цим плакатом художник намагався показати, що народ країни очікував від прийдешнього 1956 року не менших успіхів у боротьбі за світовий мир у розумінні СРСР, ніж це було у році минулому. Що з це були за звершення, які змушували творити образ Радянського Союзу як борця за світову гармонію? Короткий огляд міжнародної діяльності СРСР, зроблений дослідником Джузеппе Боффа, дозволяє побачити ці результати. У липні 1955 року радянська делегація у складі О. Булганіна, М. Хрущова, В. Молотова і маршала Г. Жукова прибула до Женеви на першу з часів Потсдамської конференції чотиристоронню зустріч великих держав – СРСР, США, Великобританії та Франції. Це була перша спроба домовитися у біполярному світі у часи “холодної війни”. Ворогуючі сторони погодилися започаткувати дискусію, СРСР як одна із найслабших на полі дипломатії держав, здобув можливість набирати бали у цій грі. Цей ‘рік миру’ дійсно зі сторони виглядав таким. Радянська влада у січні 1955 р. заявила, що не була країною у стані війни з Німеччиною. Вже у вересні голова уряду ФРН Конрад Аденауер прилетів до Москви. Таким чином Союз офіційно визнав цю частину Німеччини повноправною державою та домовилися про звільнення останніх німецьких полонених, яких тримали як військових злочинців. Рік 1955 р. став знаковим для радянських громадян і через те, що у травні 1955 року у Варшаві, СРСР та країнах народної демократії, включаючи НДР утворили військовий блок згідно з Варшавським договором, подібний до НАТО. І хоч це лише посилювало військову напругу у світі, для радянського громадянина цей союз, який ставив під єдине командування всі збройні сили країн-учасниць, тлумачився як крок до миру. Такі ж кроки світового значення радянська дипломатія почала робити і в межах роботи Організації Об’єднаних Націй. Упродовж багатьох років США та СРСР навперемінку блокували прийом нових членів до організації. Здебільшого, з 16 претендентів, заявки подавали сателіти СРСР – Албанія, Болгарія, Монголія, Румунія та Угорщина, яких захід не хотів бачити на полі геополітичної гри. Але вже у 1955 р. Країна Рад дотиснула супротивників і фактично допомогла своїм союзникам увійти до ООН. Чи не найбільшим досягненням на міжнародній арені для СРСР стала дипломатія з постколоніальними країнами. У 1955 р. це були взаємні візити прем’єр-міністра Індії Дж. Неру до СРСР та М. Булганіна та М. Хрущов до Індії, які також не оминули Бірми та Афганістану. При цьому СРСР зауважив, що відмовився від критичних зауважень політичних поглядів М. Ганді та

Дж. Неру. Така картина міжнародної політики поставала зі сторінок періодичної преси та екранів телевізорів. Тому не дивно, що радянські освітяни тлумачили 1955 р. як рік виключно мирної політики (Бюффа, Дж., 1994).

Проте, мирна хода у світі 1956 р. дала збій. Країнам довелося так чи інакше брати участь у вирішенні міжнародних криз. Одній з них була присвячена карикатура М. Славського “Геть руки від Єгипту!” за листопад зазначеного року (Славський (8) 1956). На малюнку у нижньому лівому кутку було зображено територію держави Єгипет, розділену навпіл. Скоріше за все це був поділ не річкою Ніл (відсутнє характерне зображення дельти), а розмежування Суецьким каналом, що відділяв Африку від Синайського півострова, бо це була основна ідея карикатури. Задля більшого переконання на березі Середземного моря красувалася Велика піраміда з пальмою. Над Єгиптом було чисте безхмарне небо. Натомість у морі до берегів країни наближався жакливий монстр. Замість тіла у нього був заштопаний грошовий мішок, дві тонкі ноги закінчувалися не стопами, а великими військовими крейсерами, які блокували вхід до каналу. На пухкому “грошовому” тілі сиділа округла голова без шії. Великі круглі очі зійшлися на крючкватому носі, який навис над скривленим від жадиби напіввідкритим ротом. На лисуватій голові сидів, насунутий на самі очі, чорний циліндр. Дві величезні тонких руки тяглися від чудовиська до Єгипту. Сорочка у нього була зачочена до ліктів, а звідти руки перетворювалися на лапи звіра: волохаті, чорні, з пазурами замість нігтів, вони впивалися в узбережжя і притягували Єгипет до захоплювача.

Небо над окупантом нагадувало собою величезний рій мух, було темне та буремне на протигагу світлому тону єгипетського виднокраю. Мабуть, у такій подібності карикатурист намагався зобразити чи союзників Великобританію та Францію, чи виключно британського прем'єра сера Ентоні Ідена. Французький президент Рене Коті, який правив у той час, абсолютно не підходив по типажу до намальованого образу завойовника. Аби посилити зв'язок малюнку з міжнародною політикою, над ним був розміщений епіграф – цитата з промови М. Суєлова “39-роковини Великої Жовтневої Соціалістичної Революції”, у якій війна проти Єгипту називалася *“відчайдушною спробою старих імперіалістів з допомогою гармат і бомб припинити неухильний розвал колоніальної системи...”*. Карикатура була випущена у числі “радянської освіти” за 7 листопада 1956 р. На момент виходу газети Суецька криза уже добігла свого кінця. Нагадаємо, що вночі 30 жовтня 1956 війська Ізраїлю вторглися на Синайський півострів, а Велика Британія та Франція жадали від Єгипту відвести війська на 16 км від Суецького каналу віддати під окупацію Порт-Саїда, Ісмаїлію та Суец. Після відмови, британо-франко-ізраїльські літаки й кораблі бомбардували міста Єгипту та на початку листопада захопили окремі позиції біля Суецького каналу. Політичний тиск СРСР та США все

ж змусив Велику Британію та Французьку республіку саме 7 листопада припинити вогонь та почати евакуацію.

На початку січня 1958 р. М. Славський презентував черговий шарж на тему міжнародної політики під назвою “НАТо й американська допомога” (у слові НАТо остання літера навмисне писалася з малої, для посилення наголосу і гри слів. НАТО тлумачилося і як скорочення назви військового блоку, і як “саме на це й потрібна допомога США”) (Славський (9) 1958). Малюнок розбитий на дві площини, ніби американський комікс. У першому сюжеті показано споруду, схожу на ядерну бомбу за обрисами. Стабілізатор бомби виконує роль фундаменту, сама вона – ніби маленький будиночок з відкритими дверцятами. На корпусі є напис “нАто” – знову гра слів і значень – і военний блок, і натяк на атомну зброю. На верхівці дому-бомби сидить худорлявий чоловік у фраківі з метеликом та циліндрі. Обличчя його опущене, а на очах окуляри. Правою рукою він за мотузочки тримає дверцята хатки-бомби, відкриваючи їх, тягнучи догори. Ліва рука кістлявим пальцем тицяє униз, показуючи напрям руху всередину. У хатинці на полиці стоять три повні мішки з доларами, на яких написані суми у тисячу та сто тисяч. Інший лисуватий пухкенький чоловік у фраківі з виразом жадоби на обличчі робить поспішний крок у дім, простягаючи руки до мішків. На другій картинці сюжет розвивається. Бородань нагорі різко пустив дверцята і таким чином замкнув хтивого до грошей всередині бомби. Дверцята стали дверями камери з решіткою замість вікна, крізь ґрати зі страхом визирає шукач наживи. А буржуа на верхівці бомби заливається реготом, поставивши руки в боки.

Це чи не перша карикатура доби “відлиги”, яка відверто знушалася над НАТО. Тому й дійові особи мали відповідати змінам на міжнародній арені найближчого часу. Чоловік нагорі має усі риси, властиві карикатурному образу США – дядечкові Сему, створеному художником Томасом Настом. Проте, той ніколи не носив окулярів, у яких він зображений на першій картинці. Можна було б припустити, що це зображення тодішнього генерального секретаря та співтворця НАТО, бельгійського політика Поля-Анрі Спаака. Однак, він хоч і носив окуляри, був дещо гладкіший і радше походив на особу, яка бігла за грошима всередину боеголовки. Спробуємо віднайти події, що покликали до життя подібну творчу реакцію вінницького освітянина у січні 1958 р. Найвірогідніше, поштовхом було проведення саміту НАТО з 16 по 19 грудня 1957 р. Це була перша зустріч керівників держав та голів урядів країн-учасниць альянсу, з часів створення організації у 1949 р. М. Славський не даремно обрав саме такі образи для своєї карикатури: провідною темою зборів стала оборонна стратегія у Західній Європі та взаємовідносини СРСР із США в ядерній сфері. Присутність бомби на картинці не випадкова, бо члени альянсу одностайно підтримали пропозицію розгорнути балістичні ракети середньої дальності в Європі. А найголовніше те, що політики наголосили на необхідності розташування тактичної ядерної зброї не лише у межах

кордонів членів Альянсу, але й у без'ядерних зонах. Один з результатів саміту освітянин УРСР намагався висміяти у вигляді чоловіка, що біг за мішками з доларами. Під цим, гадаємо, малася на увазі пропозиція британського прем'єра Гарольда Макміллана працювати у двох паралельних напрямках військової та політичної взаємодії. Йшлося тут про стимулювання тісніших економічних стосунків.

Останній малюнок вінницького освітянина Миколи Славського за добу "відлиги" побачив світ у червні 1958 р. і мав назву "Материнське слово" (Славський (10) 1958). Це був другий, на перший погляд, неполітичний шарж, розміщений у розділі міжнародної політики. На ньому було намальовано відкритий космос. У чорноті простору блимали зірки, можна було розрізнити яскравих представників світил – Місяць та Сатурн. У нижньому лівому кутку виднілася півкуля Землі, між паралелями та меридіанами якої було намальоване усміхнене добре жіноче обличчя з павутинкою зморшок в куточках очей. Над планетою зі швидкістю нісся трикутний об'єкт з зіркою та надписом "СССР-3" на борту. У нього було таке саме людське усміхнене обличчя. З корпусу відходили дві тоненькі ручки. Тримаючи зошит у лівій руці, правою він записував до нього щось під заголовком "Дослідження космосу". Під самим малюнком автор розмістив монолог Землі: *"Добре вчися, синку!"*. Немає жодного сумніву, що цей малюнок відображав подорож Супутника-3, четвертого штучного супутника Землі, запущеного в СРСР у травні 1958 р. Це був дев'ятий науковий супутник, який запустили у світі, тому акцент ставився виключно на благородній меті вивчення навколосемного простору. Однак, і тут варто шукати політику. Вона була не лише у намаганні похвалитися успіхами, але й викликом Заходу. Нагадаємо, що окремі науковці вважають, що згадуваний вище саміт НАТО 1957 р. багато в чому був викликаний потребою дати дипломатичну відповідь на запуск першого штучного супутника Землі в СРСР у жовтні 1957 р.

За дванадцятилітня 'відлиги' вінницький педагог М. Славський намальовав і оприлюднив на сторінках "Радянської освіти" 10 карикатур на проблеми міжнародної політики. Зауважимо, що він був не єдиним карикатуристом, який гострим пером доводив миролюбність СРСР та гнилість військових планів західного світу. Після 1958 р. його місце заступлять твори вінницьких студентів А. Гуцола, Є. Рупельта, Є. Пружанського та В. Подтягіна. Загалом, творчість вінничанина складає третину (10 з 31 малюнка) з усього, що з'являлося на четвертій – 'політичній' – сторінці періодичного видання для освітян. Найбільше карикатур побачили світ у січні (3), дві у листопаді та по одній у квітні, червні, липні, жовтні та грудні.

Серед його творів можна помітити наступні закономірності. Найбільше серед інших країн шляхом безпосередньої згадки або ж натяку через символіку було згадано США (6 разів), по 1 разу відкрито зображено Іспанію, Єгипет, Західну Німеччину та Великобританію. Інколи натяк на

країну відбувався через карикатурне зображення її лідера. Серед ненависних соціалістичному освітянину політиків іспанський лідер Франсіско Франко, британський прем'єр Ентоні Іден, південнокорейський очільник уряду Пйон Йон Тхе, японець Йосіда Сігеру та Президент США Дуайт Ейзенхауер по 1 разу ставали героями карикатур. Їхні колеги – корейський президент Лі Синман, китайський революціонер Чан Кайші та канцлер ФРН Конрад Аденауер по 2 рази з'являлися на сторінках “Радянської освіти”. З-поміж уявних та знеособлених персонажів 3 рази діячами карикатур ставали невизначені банкіри чи буржуа, а Смерть з косою, Дядечко Сем та Дід Мороз з онуком мали по 1 замальовці. Пряма географічна прив'язка у шаржах показувала Піренейський півострів, Західну Європу, Синайський півострів, Північний Атлантичний океан, Середземне море, Суецький канал, місто Нью-Йорк та вулицю Уолл Стрит. Серед явищ природи найчастіше –2 рази – змальовували бурю, а по 1 замальовці містили блискавку та сніг. Серед небесних світил Місяць двічі помічений у малюнках, тоді як Сонце, Сатурн, Земля та скупчення зірок помічені кожен на 1 карикатурі. Серед архітектурних споруд по 1 разу з'явилися єгипетські піраміди та хмарочоси Нью-Йорка. А серед дерев один раз мелькнули пальма та ялинки. Єдиною твариною, зображеною на карикатурах вінницького педагога був собака (і то умовно спотворений). На диво лише 1 раз без ретуші було критиковано військовий блок НАТО. Серед об'єктів військового призначення літаки, кораблі та супутник згадувалися 1 раз, так само як військовий бойовий ніж, батіг та пістолет-автомат. Натомість бомби з гранатами та гармати були на 3 картинках. Серед документів по 1 разу М. Славський намалював наукову розвідку та плани війни, а двічі в основі критики були різноманітні військово-політичні угоди. Серед матеріальних об'єктів мішок з грошима двічі, а сірники один раз перебували в осерді шаржу. Нарешті, говорячи про символіку, найчастішої критики зазнавали герої із зображенням знаку долар (5 карикатур), свастики (3 рази), знаку СС та радянської зірки (по 1).

Боффа, Джузеппе (1994). *История Советского Союза: в 2-х тт. Т. 2. От Отечественной войны до положения второй мировой державы. Сталин и Хрущев. 1941–1964 гг.* Москва. Междунар. отношения.

Славський, М. (1). (1953) *Франко*. Радянська освіта. № 44. С. 4.

Славський, М. (2). (1953) *Хазяїн нацьковує, собака гавкає*. Радянська освіта. № 51. С. 4.

Славський, М. (3). (1954) *Весняна заГРОЗА над Уолл-стрітом*. Радянська освіта. № 16. С. 4.

Славський, М. (4). (1954) *Затяжне сонячне затемнення над Західною Німеччиною*. Радянська освіта. № 27. С. 4.

Славський, М. (5). (1954) *Сірники дяді Сема*. Радянська освіта. № 46. С. 4.

- Славський, М. (6). (1955) *Американізована "ялінка"*. Радянська освіта. № 1. С. 4.
- Славський, М. (7) (1956) *За мир!* Радянська освіта. № 1. С. 4.
- Славський, М. (8). (1956) *Геть руки від Єгипту!* Радянська освіта. № 85. С. 4.
- Славський, М. (9). (1958) *НАТО й американська допомога*. Радянська освіта. № 1. С. 4.
- Славський, М. (10). (1958) *Материнське слово*. Радянська освіта. № 26. С. 4
- D. Cha, Victor. (2011) *"Rhee-strait": The Origins of the U.S.-ROK Alliance*. International Journal of Korean Studies. Vol. XV, No. 1.

## **ЕТНОЕСТЕТИКА ГЕРОЇЧНОГО В УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ДУМАХ ТА УСНІЙ НАРОДНІЙ ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ НАРОДІВ СВІТУ**

**Марина Набок**  
(Україна)

*У статті на основі відгуків студентів-іноземців проаналізовано своєрідне сприйняття крізь призму ознаки "героїчне" фольклорних героїв у курдській, палестинській, бразильській усній народній поетичній творчості та здійснено їх порівняльний аналіз з героями українських народних дум. На цій основі визначено спільне та відмінне у характерах, діях та вчинках цих героїв.*

*Ключові слова: естетика, нація, культура, традиція, світосприйняття, свобода, незалежність.*

## **ETHNOAESTHETICS OF THE HEROIC IN UKRAINIAN NATIONAL DUMY AND THE WORLD FOLK POETIC ART**

**Maryna Nabok**

*The article reviews the unique perception of folk heroes in Kurdish, Palestinian, Brazilian national folk poetic art through the prism of the category "heroic", and provides a comparative analysis with heroes in Ukrainian national dumy (a sung epic poems) on the basis of comments of foreign students. That made it possible to define common and different in characters, actions and deeds of these heroes.*

*Keywords: aesthetics, nation, culture, tradition, worldview, freedom, independence.*



В основу змісту ознаки “героїчне” в доповіді покладено принцип співвідношення реальності та ідеалу. Українцям властиве мужнє сприйняття життя, що синтезувало у собі внутрішню гармонію і героїчний дух. Відчуття спільної волі, належності до окремої нації із спільними віруваннями, традиціями, думками виражено в ідеї патріотизму, вшануванні предків, розумінні та потрактуванні слави. Як зауважують дослідники усної поетичної творчості, героїчне властиве саме жанру українських народних дум (Нудьга 1998; Охріменко П., Охріменко О. 1992; Стратілат 2008), адже герой у них – сповідувач ідей патріотизму, волі, слави тощо. Крім того, зміст ознаки “героїчне” засвідчує й ставлення суспільства до життєвих цінностей та ідеалів.

В основу характеру епічного героя українських народних дум покладено козацький звичай, лицарські чесноти. Як зауважує О. Гриценко, “козацький звичай” – своєрідний лицарський кодекс честі, січове bushido, що було потім перейняте (коли не як спосіб життя, то принаймі як ідеал, єдино вартий “справжнього козака” – сиріч справжнього українського мужчини) – спершу реєстровим козацтвом, а відтак і всім українським суспільством (Гриценко 1998, 290).

Лицарство – це сукупність вироблених народом упродовж віків правил поведінки, національного розуміння честі, гідності, обов’язку. Такі якості національного характеру досить глибоко і повно розкриваються в думовому епосі, адже вони становили основну мету козацької педагогіки, завжди утверджували і утверджують вільнолюбність, готовність на самопожертву в ім’я України як основу лицарства та національної ідеї загалом.

Важливе значення для дослідження “героїчного” в українських народних думах мають праці з проблем козацької педагогіки. Зокрема, Ю. Руденко визначає такі складові кодексу лицарської честі:

- непохитна вірність принципам народної моралі, духовності;
- відстоювання свободи і незалежності народу, держави;
- уміння скрізь і всюди чинити шляхетно, виявляти лицарські чесноти;
- готовність боротися до загину за волю, честь і славу України;
- ненависть до ворогів, прагнення визволити рідний край від чужих заброд-завойовників;
- здатність відстоювати рідну мову, культуру, право бути господарем на власній землі;
- героїзм, подвижництво у праці і в бою в ім’я свободи й незалежності України (Руденко 1994, 16).

Чимало таких складових лицарства мають герої дум “Козак Голота”, “Іван Коновченко”, “Іван Богун”, “Про Сулиму, Павлюка ще й про Яцька Острияницю”, “Отаман Матяш”, “Федір Безрідний”, “Хвесько Ганжа Андйбер”, “Сірчиха і Сірченки”, “Хмельницький та Барабаш”, “Про Молдавський похід Хмельницького”, “Про Білоцерківщину”, “Корсунська перемога”, “Оренди”, “Смерть Богдана Хмельницького”.

Якщо в Західній Європі лицар – це воїн, який мав бути із так званої благородної сім'ї, пов'язаний з класовими феодальними привілеями, то в українському фольклорі – це простий козак, який вільно гуляє степами, у боях з ворогами, у повсякденному житті виявляє названі вище чесноти. За всієї спорідненості лицаря західноєвропейського середньовіччя, українське лицарство глибоко закорінене в етнічні вояцькі особливості родоплемінного суспільства, бере в ньому свої початки. На ранньому етапі парубоцька верства ще не мала військової організації і керувалась подвійною, побутово-парубоцькою та лицарською етикою, все ж дотримувалась певних моральних установ, спрямованих на плекання мужності, відваги та дисциплінованості.

Своєрідним постає образ героя в епосах інших народів світу. З цією метою у групах студентів з Туреччини, Палестини та Бразилії, які навчаються в медичному інституті Сумського державного університету, ми практикуємо їх ознайомлення з українською усною народною творчістю, зокрема народними думами, здійснюємо порівняльний аналіз спільного та відмінного у зображенні фольклорних героїв. Зокрема, студенти прослухали та проаналізували записи дум і пісень у виконанні кобзарів Г. Ткаченка, Є. Адамцевича, Є. Мовчана, а також відомого українського бандуриста з Канади В. Мішалова, охарактеризували героїв дум, порівняли їх дії з діями своїх національних героїв у пісенному фольклорі.

Так, в українській народній думі “Козак Голота”, студентів вразив зовнішній вигляд козака, бо ж на ньому

... шапка-бирка,  
Зверху дірка,  
Травою пошита,  
Вітромь підбита,  
Куди віє, туди й провіває,  
Козака молодого прохоложає.

(Українські народні думи 1931, 9).

Незважаючи на убогу зовнішність козака, він “Не боїтця ні огня, ні меча, ні третєго болота”. Козак Голота – представник простого народу, який за свій обов'язок обрав захист рідної йому землі. Смысл його життя не в тому, щоб просто жити, а в тому, для чого жити. Наповнення його буття високим духовним змістом – це складний процес становлення Голоти як лицаря.

Натомість в арабській народній пісні “ثلاث رجال تسابقوا ع الموت” (“Про трьох чоловіків, які ідуть на смерть”) (Режим доступу: <http://www.conan-anime.com/t9842-topic#ixzz3zkn9WUYN>) зовнішній вигляд героїв не подано. Увага зосереджена на почутті любові трьох воїнів Атти Альзеєра, Фуада Хіджазі, Мохаммеда Джаджома до рідної землі. Вони перебувають у місті Наблус в темниці, чекають на страту. Для студента Сейфа Хдаїра (група ЛС-331) з Палестини вони є особливо близькими, адже родом ці безстрашні воїни з того ж міста, що й він сам. “Головне для мене є не одяг

героїв, а їх любов до рідної землі, бо вони знаходяться в камері саме через любов і відданість Палестині (архів автора)” – наголошує студент. Тому прагнення українського козака Голоти не до матеріального збагачення, а до здобуття слави-лицарства, Сейф добре розуміє. Герої в арабській народній пісні уподібнюються трьом зіркам “ثلاث نجوم”, а після страти вони постають в образах трьох птахів “ثلاث طيور”, від яких йде світло “يخرج من اجسادهم نور”. “А світло – це свобода”, – з почуттям гордості пояснює далі студент. Для палестинського народу свобода тісно пов’язана зі сміливістю, адже, щоб відстоювати право бути вільною людиною на своїй землі, потрібно бути мужнім, сміливим і не боятися віддати життя за свободу нації. Про це красномовно свідчать рядки з пісні: “الروح فداء الوطن” (“Душу віддаю за Батьківщину”), “أهل الشجاعة عطا وفوايدي” (“Ці воїни народилися сміливими”). Такими ж хоробрими постають і герої українських народних дум. Так, наприклад, в думі “Козак Голота” герой “Не боїться ні огня, ні меча, ні третєго болота” (Українські народні думи 1931, 9), “Котрий козак не имьв сабле булатной Ни пистоля семипятного. Дак той на плечи кій собирае Да в охотное войско поспышае” (Українські народні думи 1931, 190), – читаємо в думі “Про Хмельницького та Васяля Молдавського”. Сміливою постає і українська дівчина Маруся в думі “Маруся Богуславка”, яка ризикуючи життям, випускає з темниці своїх земляків: “То дівка-бранка добре дбає, До темниці приходжає, Темницю одмикає, Темницю одмикає” (Українські народні думи 1931, 25).

Якщо в українській народній думі “Козак Голота” діє герой-одинак, який перемагає татарина і славить поле Килиїмське, то в арабській народній пісні герої діють колективно. В ній переважає темна кольористика, що змінюється на світлу після смерті героїв, бо їх душі випромінюють світло “وطن”. Всі герої пісні не хочуть бачити смерть один одного, тому кожен із них бажає померти першим. Просторово-часова модель народного твору простежується кризь збірний образ *очей* героїв, в яких відображується вся Палестина “والتهمة حب فلسطين”. Почуття етнічної єдності творять основу сюжету пісні: герої співпереживають за долю нації, помирають за волю як *леви*, що є символом мужності, сили, гордості, війни, влади, стійкості) (Режим доступу: <http://symbolist.ru/animals/leo.html>). Образ лева є як солярним, так і люнарним символом. В якості солярного символу цей образ уособлює жар, світло, блиск, що, власне, й зауважуємо у цій арабській народній пісні. Єдність, як зазначає Сейф у відгуку, для палестинців є головною складовою характеру кожного героя, який бореться за свободу і помирає за неї. Вона сильнішає у разі смерті героїв, об’єднує народ для помсти ворогам. Ця пісня є яскравим прикладом того, бо ж герої у ній звертаються до Аллаха із закликом помститися катам за їх смерть “جازي عليهم يا شعبي” (“О, Аллах! Дай покарання тому катові”). Натомість, в кінцівці української народної думи “Козак Голота” герой

возвеличує козацьку славу, в майбутньому сподівається не лише на перемогу побратимів над ворогом, але й на власну:

Дай же Боже, щоб козаки пили та гуляли,  
Хороші мислі мали,  
Одь мене більшу добичу брали,  
И неприятеля підь нозі топтали!

(Українські народні думи 1931, 10].

В арабській народній пісні “ثلاث رجال تسابقوا ع الموت” (“Про трьох чоловіків, які ідуть на смерть”) часто фігурує число “3”: головних героїв троє, помирають вони у вівторок, що за арабським календарем є третім днем тижня). Студент Сейф з Палестини пояснює, що ця цифра означає життя, час, космос, розум, що нерозривно поєднані між собою. Світосприйняття палестинського народу розкривається через ставлення до життя як першооснови духовного буття, яке не продається і не купується. Ця народна пісня є підтвердження тому, адже чоловіки не зрадили своїх ідеалів, не виказали своїх побратимів-однодумців, тому їх і засудили до страти. Часова модель асоціюється з неосяжною космічною енергетикою, де відбувається спілкування душ після смерті, які продовжують товаришувати між собою і обмінюються думками та ідеями. Відтак, навіть після смерті герої пісні не вмирають, а переходять в космічний енергетичний простір, де продовжують жити їх думки та надихати народ на продовження і втілення ідей свободи та незалежності. “Ми їх не бачимо біля себе, але відчуваємо присутність їхніх душ” – так зауважує Сейф Хдаір у відгуку. “Гострий розум потрібний, щоб чітко мислити, бо ж він як провидець, вказує правильний шлях. Коли відкинеться все зайве, то людина буде насолоджуватися своїми знаннями, адже вона знає сенс кожної речі та дії. За такого підходу ми робимо правильні висновки і людина наповнюється енергією і живою силою” (архів автора) – продовжує свою думку студент. Згадаймо українську народну думу “Іван Коновченко”, в якій молодий козак хоче “Славы ричарства козацькому війську доставати” та звертається до полковника Філоненка зі словами:

Благословы мини Батьку! Оковытой напится,

Я не зарикаюсь сь бесурманами ще луче побится.

(Українські народні думи 1931, 28)

Проте, не дослухавшись мудрих порад полковника, молодий козак все ж вирішує піти в бій після оковитої, що й призводить його до загибелі. Це приклад того, коли до ідеї патріотизму, слави часто додається молодецький запальний характер, що не дозволяє розмежувати корисне від шкідливого.

З неприхованою гордістю студент говорить про трьох воїнів-героїв, які є для нього взірцем мудрості, непохитності, адже вони правильно вибрали свій шлях, відсіяли дріб'язкові речі та стали на важкий, проте такий потрібний шлях для свободи палестинського народу.

Особливої ваги у дослідженні категорії “героїчне” має народна творчість курдів. Так, наприклад, студенти групи ЛС-229 Діяр Озьгур та

Ахмет Ішим, курди за національністю (Туреччина), проаналізували народну пісню “Bêrîtana” (Режим доступу: <http://kurtcemuzik.blogspot.com/2012/03/sipan-xelat-beritan.html>), головним героєм якої є молода дівчина на ім'я Берітан. Вона постає в образі *лева* “şer”, очолює і веде за собою військо. У різних варіантах цієї пісні образ лева змінюється на образ *хвилі* “rêlan”, яка грізно нищить все довкола. Берітан є уособлення чоловічого і жіночого начал: дівчина сильна як чоловік та одночасно жіночна, ніжна як троянда “kulîlka”. “Саме ця молода дівчина вказала курдському народові шлях до свободи. Раніше наш народ не знав, як можна бути вільним, незалежним, жити по-іншому. Берітан стала для нас світлом свободи, вона – національна героїня” (архів автора) – коментує Ахмет. Студенти пишаються рішучими діями героїні, що покликані любов'ю до рідної землі, свободи, незалежності. Діяр співпереживає за долю Берітан, що підтверджується його емоційним співом. В цьому іноземний студент уподібнюється до постаті українського кобзаря чи бандуриста, бо ж намагається глибоко ввійти в образ героїні і передати нам її внутрішній стан. До співу Діяра приєдналися інші студенти-курди, засвідчуючи цим свою підтримку, єдність з героїнею народної пісні.

Якщо в українській народній думі “Козак Голота” епічний герой виголошує славу козакам-лицарям у кінцівці думи, то у курдській пісні “Bêrîtana” народ возвеличує героїзм, хоробрість дівчини вже у зачині пісні: “Çendî hebim ji big naçe / Bêrîtana min” (“Народ ніколи не забуде тебе / Наша Берітано”).

В українському фольклорі мало зразків пісень, де головним героєм є жінка-воїн, а у міфологічній творчості згадки про войовничих жінок зовсім відсутні. Проте виразно простежуємо цей образ у курдській народній творчості. Прикметно, що спільним в українського і курдського народів є традиційне сприйняття жінки-матері як берегині роду. Курдські жінки, наприклад, нарівні з чоловіками мають право на власність, на голос у вирішенні сімейних справ, вони не носять паранджі, не позбавлені права вільного пересування по помешканню (нагадаємо, що в інших мусульманських народів жінки майже не виходять поза межі жіночої половини оселі). Серед курдів зовсім не поширене багатоженство. Зокрема, студент-курд Ахмет Ішим так коментує роль жінки у суспільстві: “Жінка і природа мають один корінь. Природа дає нам хліб, овочі, фрукти тощо, так і жінка дає життя. Ми говоримо, що жінка “jin” – це моє життя” (архів автора).

В українських народних думках соціально-побутового характеру природа образу матері пов'язана з укладом хліборобської родини, де потрібні вміння господарювати, витривалість у праці тощо. Українська жінка переносить звичаї родини, а тим самим і нації, з покоління в покоління. І тому вивищення образу матері, святість у ставленні до неї в думовому епосі цілком зрозумілі.

В бразильській народній пісні “Canção do Expedicionário” (“Пісня воїна”) (Режим доступу: <https://www.vagalume.com.br/exercito-brasileiro/cancao-do-expedicionario.html>), яку аналізує студентка групи ЛС-405 Марія Елайне Яктук з Бразилії, герой перебуває поза рідною землею. Про звитягу, героїчні вчинки в пісні не розповідається, натомість увагу зосереджено на емоційному світосприйнятті героєм рідної землі (для нього рідними постають образи джунглів “selvas”, кавових плантацій “dos cafezais”, землі кокосового горіха “Da boa terra do coco”, місяця, зірок, що по-особливому світять лише на рідній землі “Da casa branca da serra E do luar do meu sertão”, дерев, види яких ростуть лише на батьківщині “Dos rampas, do seringal”, морських берегів, що є для нього такими ніжними, як шок “Venho das praias sedosas”). Такі поетичні формули переходять до рівня сакралізації землі, святості у ставлення до неї: “Da Senhora Aparecida” (“Це земля святих”) – підкреслює герой.

Для українських козаків-невільників (дума “Маруся Богуславка”) рідна земля постає так само в образах ясних зір, тихих вод:

То визволь нас, Господи,  
 Із тяжкої неволі,  
 Гей, на тихі води,  
 На ясні зорі,  
 На край веселий,  
 Міждо мир хрещений!

(Українські народні думи 1927, 27).

Епітети *ясні зорі, тихі води* тут виокремилися із звичаю поклоніння наших предків небесним світилам, світотворчому символу води у поетичний образ рідного краю. Герої поряд із тяжкими душевними і фізичними болями не втратили у турецькій неволі потягу до прекрасного.

Незалежно від того, чи герої українських дум страждають і помирають в муках, чи отримують перемогу над ворогом, в кінцівках кожної із них завжди проголошується слава загиблим воїнам та всьому козацькому війську:

Изъ семипядныхъ пищалей гремали,  
 Славу козацьку выславляли...  
 Буде слава славна –  
 Мо межъ Козаками,  
 По мжъ Рыцарями –

читаємо в думі “О смерти Ивана Коновченка или о походе Козаковъ противъ Татаръ” (Українські народні думи 1931, 33). В бразильській народній пісні “Canção do Expedicionário” (“Пісня воїна”) герой прагне перемоги “vitória que viva”, але ця перемога буде не для Італії, а для Бразилії. “A glória do meu Brasil” (“Слава Бразилії”) – співає він у пісні. Паралельно з героїчною складовою, зображується й первісне світобачення бразильського народу, засноване на єдності людини і природи. Так, Марія Елайне наголошує, що в бразильській пісні дерево сокейго, що росте біля

будинку героя помирає, бо відчуває його смуток навіть за тисячу миль. А зорі “estrelas” над його рідною землею немов моляться “ajoelham” за нього, бо теж співпереживають за долю свого воїна в далекій Італії. Пташка *sabiá* тужливо співає пісні, кличе співом швидше повертатись додому (архів автора). Така поетична єдність ліричного і героїчного в художній структурі пісенного твору служить засобом зіставлення та ідейної оцінки двох ментальних складових народного життя: емоційно-естетичної у сприйнятті навколишнього світу і вільного, нескореного духу бразильця, який щоразу після глибоких емоційних переживань проголошує “A glória do meu Brasil” (“Слава Бразилії”).

Прочитавши думу “Сокіл”, студентка з Бразилії звернула увагу на персонафікований образ Сокола, Орла, відчула їх подібність з пташкою *sabiá*, яка так само як і Сокіл переживала втрату своєї кровної дитини. В українському фольклорі уподібнення людей птахам, на думку М. Костомарова, має своїм джерелом міфологічні вірування. Людина звертала увагу на образи птахів, звірів тому, що символічний їх зміст здатний найточніше передати уявлення про світопростір буття. З часом перехід космічних сил у персонафікованій формі в епічні жанри набув символічного звучання (зозуля – символ суму; голуб – щирої любові, злагоди, ніжності; сокіл – мужності і сміливості; лебідь – повноти задоволення бажань, відродження; перепілонька – душі) (Костомаров 1994, 95, 60, 135).

Зауважує Марія Елайне Яктук в пісні й кровний зв'язок героя з рідним краєм. “Que de viver em meu reito” (“Батьківщина в його серці”), – співає дівчина та уточнює, що земля настільки йому близька, що навіть має форму серця “tomando jeito De um enorme coração”. Справді, якщо подивитись на географічну карту, то держава Бразилія зображена у формі серця. Лише на рідній землі зелений, жовтий та синій кольори такі насичені: “Venho do verde mais belo, Do mais dourado amarelo, Do azul mais cheio de luz”. Марія пояснила, чому ці три кольори такі яскраві для героя, бо ж вони зображені на прапорі Бразилії.

Таким чином, українські народні думи, народна творчість палестинського, курдського та бразильського народів посідають чільне місце у розкритті ознаки “героїчне” у міжетнічних світоглядних зв'язках. Своєрідність світосприйняття і світорозуміння, непохитна вірність своїм принципам та ідеалам, благородство, нехтування небезпекою, свободололюбність, героїзм, подвижництво, жертвовність в ім'я Батьківщини, поетизація любові до неї, естетичне поєднання героїчного з ліричним, творять основу дій фольклорних героїв, що особливо важливо для виховання молодого покоління в умовах глобалізаційних процесів.

“Bêritana”, режим доступу: [http://kurtce-](http://kurtce-muzik.blogspot.com/2012/03/sipan-xelat-beritan.html)

Гриценко, О. (1998). *Козацтво / Нариси української популярної культури*. УЦКД, Київ.

“Canção do Expedicionário” (“Пісня воїна”), режим доступу: <https://www.vagalume.com.br/exercito-brasileiro/cancao-do-expedicionario.html>),

Нудьга, Г. (1997). *Українська дума і пісня в світі: у 2 кн. Кн.: 1*. Інститут народознавства НАН України. Львів.

Нудьга, Г. (1998). *Українська дума і пісня в світі: у 2 кн. Кн. 2*. Інститут народознавства НАН України. Львів.

Охріменко, П.; Охріменко, О. (1992). *Морально-етичні ідеали українських народних дум і пісень про козаків / Народна творчість та етнографія*. № 3. С. 3–8.

Руденко, Ю. (1994). *Українська козацька педагогіка: відродження, пошуки, перспективи / Рідна школа*. № 5. С. 13–18.

*Символи*, режим доступу: <http://symbolist.ru/animals/leo.html>

Стратілат, А. (2008). *Героїчний образ захисника Вітчизни в українських народних думах і казках / Література. Фольклор. Проблеми поетики*. ВПЦ “Київський університет”. Київ.

*Українські народні думи. Том перший корпусу. Тексти №№ 1 – 13 і вступ Катерини Грушевської*. (1927). Державне видавництво України. Харків.

*Українські народні думи. Том другий корпусу. Тексти №№ 14–33 і вступ Катерини Грушевської*. (1931). Пролетар. Харків – Київ.

“ثلاث رجال تسابقوا ع الموت” (“Про трьох чоловіків, які ідуть на смерть”), режим доступу: <http://www.conan-anime.com/>

[url]: <http://www.conan-anime.com/t9842-topic#ixzz3zkn9WUYN>



## ЕТНОПСИХОЛОГІЧНЕ ПІДґРУНТЯ КОСМОГОНІЧНИХ МІФІВ ПРО СТВОРЕННЯ СВІТУ З ЯЙЦЯ

*Оксана Тиховська*  
(Україна)

*У статті проаналізовано космогонічні міфи про створення світу з яйця, котре найчастіше асоціюється з сонцем, світлом, просвітленням, вважається своєрідною межею між світом живих і мертвих, а також мікромоделлю Всесвіту або уособленням цілісності психіки. Цікавими є типологічні паралелі між українськими та індійськими міфами (Рігведа) про створення світу з яйця.*

*Ключові слова: космогонічні міфи, несвідоме, психоаналіз, Самість.*

## ETHNO-PSYCHOLOGICAL BASIS FOR COSMOGONICAL MYTHS ON WORLD CREATION FROM AN EGG

*Oksana Tychov's'ka*

*The article analyzes cosmogonical myths about world creation from an egg. This egg is associated with the Sun, the light, enlightenment, and it is the line between the world of the alive and the dead, and also it is the micro level model of the Universe or embodiment of psyche's integrity. The typological parallels between Ukrainian and Indian myths (Rigveda) about world creation from an egg are very interesting.*

*Key words: cosmogonical myths, unconscious, psychoanalysis, Self.*

Космогонічні міфи про створення світу з яйця мають глибоку архетипну символіку й відомі у полінезійському, африканському, фіно-угорському, сибірському, давньому середземноморському, індійському, далекосхідному, китайському, слов'янському фольклорі. Про них згадували О. Афанасьєв, Є. Мелетинський, О. Потебня, В. Войтович, Г. Лозко, М.-Л. фон Франц, К.-Г. Юнг та інші дослідники, однак окремої розвідки про специфіку таких космогонічних міфів нема. Саме тому тема статті актуальна.

Яйце різні народи сприймали як “священну емблему” (Блаватская 2016, 385) через його зовнішній вигляд та приховану в ньому таємницю народження й початку нового буття. Яйце не потребувало якогось втручання ззовні для того, щоб зародок перетворився в живу істоту, достатньо було тільки тепла. Також давні греки, сирійці, перси та єгиптяни вважали яйце загадковим ще й тому, що своєю формою, на їх думку, воно було подібним до Землі та Всесвіту. М. Чмихов переконаний, що яйце мало семантику тотема (поруч з образами риби і птаха) в пізньопалеолітичну та мезолітичну добу. На думку вченого, “уявлення про тотема-рибу, тотема-птаха, тотема-яйце виникли одночасно. Про це свідчить ототожнення деякими народами образів риби та яйця. Наприклад,

в островитян Пасхи першопрашур Тіу вважався водночас яйцем і рибою. Деякі яйцеподібні (з рисами обличчя людини) скульптури Лепенського Виру зображували рибу. Серед чуринг-риб Кам'яної Могили спостерігаємо і птахоподібні форми” (Чмихов 2001, 185). Таким чином, ще в епоху тотемних вірувань, коли тільки починали зароджуватись міфи, яйце вважалося причетним до процесу створення світу, вмістилищем сакральних сил та місцем перебування творця чи прапредка.

З давніх-давен яйце асоціювалося з таємницею народження. У ньому, на думку наших предків, була закодована закономірність та циклічність життя людини та Всесвіту. Загадковими були “поступовий розвиток невидимого зародка всередині замкненої шкаралупи; внутрішній процес без будь-якого помітного втручання зовнішньої сили, котрий із прихованого ніщо творить активне щось, не потребуючи нічого, крім тепла; і поступовий розвиток цього зародка в конкретну живу істоту, котра розбивала свою оболонку, постаючи для нашого зовнішнього сприйняття як зароджена самостійно і створена сама собою істота” (Блаватская 2016, 385). За спостереженням Ф. Потушняка, в уявленні українців Закарпаття “яйце і насіння символізує зародження і створення світу... Таємнича сила перебуває в яйці в прихованому латентному стані або лише зароджується у відповідний момент” (Потушняк 1942, 259). В Україні існує вірування, що з яйця неправильної форми (“зноска”) може постати руйнівна, демонічна сила – антагоніст творця. Відтак, “яйце стоїть на межі двох граней, двох можливостей як магічний предмет” (Потушняк 1942, 260). Воно може бути носієм світлої, життєтворчої енергії, або приховувати деструктивний потенціал, спрямований на руйнування світу, а не на його створення. Особливою магічною силою народна уява наділила перший “зносок” (маленьке яйце) чорної курки, “його не беруть до рук, бо воно “нечисте”... У ньому криється сила, що здатна нашкодити людині... Тому таке яйце беруть ганчіркою, кидають з нею через хату і закопують десь на межі. Після перельоту воно стає іншим і вже не належить чортові” (Потушняк 1942, 260). Серед українців побутує багато бувальщин та міфологічних легенд про народження демона з “ненормального” яйця (“зноска”), який, однак, чорт сам не здатен об'єктивуватися у видимому світі, і з'являється тільки завдяки злим намірам та за сприяння людини-руйнівника. Такі фольклорні тексти виникли пізніше, ніж космогонічні міфи, і відображають уявлення суспільства про нездатність людини дорівнятися до божества. Людська гординя, егоїстичний намір уподібнитися до Творця набуває в таких оповідях зримих рис – демонічне alter-ego людини об'єктивується в образі чорта, що вилуплюється з яйця. Згідно з народними уявленнями, людина, яка носить “зноску” від чорної курки “під лівою пахвою 9 днів, відрікає його від світу ясного, приводить до світу темного” (Потушняк 1942, 260). Метафорично – переносить зло зі своєї душі на яйце, що має породити демона.

У найбільш архаїчних космогонічних міфах “із яйця розвиваються пахи-тотеми, острови, небесні світила, особливо сонце (в австралійських та африканських міфах), деякі боги, нарешті, земля як центральна частина космосу (...). Із яйця боги створюють різні частини всесвіту, зазвичай з нижньої частини – землю, з верхньої – небо. Дуже яскрава поетична картина створення світу з яйця є в карело-фінських епічних рунах, які увійшли до «Калевали» (Мелетинский 2006, 202). У “Калевалі” є розповідь про те, як “могутній Вайнямейнен ширяв понад синім морем; раптом прилетіла орлиця, звилла на його колінах гніздо й нанесла яєць; В’айнямейнен кинув яйця в море і створив з них сонце, місяць, зірки і землю” (Афанасьев 1996, 305). Тут бог-творець В’айнямейнен вже існує на початку світу, і впорядковує світовий простір, використавши кілька (а не одне) яєць, котрі поглинає водна стихія.

Космогонічні міфи найчастіше пропонують сценарії появи світу з первісного яйця, священного лотоса або з тіла велетня, котрого принесли в жертву. “Із яйця або лотоса можуть народитися предки або боги, наприклад, Ра, Птах, Іштар, Вішвакарман-Праджапаті-Брахма, Ерос, Пань-гу та ін.” (Мелетинский 2001, 27).

У китайській міфології знаходимо цікаві уявлення про створення світу, наприклад, відомий образ Хуньдунь, який втілює в собі ідею недиференційованого хаосу, що існував до появи Всесвіту. “Це образ первісного яйця або мішка, розщеплення якого дає можливість його вмісту, раніше нероздільному, набутти форми у вигляді організованого Всесвіту” (Ежов 2003, 42). Інший китайський міф про створення світу відрізняється від попереднього присутністю образу Бога. Тут появі світу теж передують образ, подібний до курячого яйця, але згодом в ньому зароджується “першопредок людства – Пань-гу. Коли Пань-гу виріс, він заснув і спав у цьому величезному яйці вісімнадцять тисяч років. Прокинувшись, Пань-гу не побачив навколо себе нічого: довкола була непроглядна пільма, і серце його заніміло від страху. Але раптом його руки знайшли якийсь предмет. Це була сокира, яка з’явилася невідомо звідки. Пань-гу розмахнувся з усієї сили і вдарив перед собою. Пролунав оглушливий гуркіт, ніби від нього навпіл тріснула гора. Нерухомий світ, в якому перебував Пань-гу, почав рухатися. Все легке й чисте відразу піднялося вгору й утворило небо, а тяжке і брудне опустилося вниз і утворило землю. Так небо і земля, що відображали раніше суцільний хаос, завдяки удару сокири відділилися одне від одного” (Ежов 2003, 43). Пань-гу налякався, що це новоутворення знову перемішається одне з одним і відновиться хаос. Тоді він став між двома частинами й вирішив тримати небо руками, а ногами вперся в землю. Так тривало ще вісімнадцять тисяч років, аж доки земля стала достатньо міцною, а небо піднялося на потрібну висоту, і це вже усувало можливість їх повторного з’єднання. Пань-гу, який на той момент перетворився на велетня, зрозумів, що створення світу завершено, зітхнув з полегшенням, і цей подих породив вітер і дощ. Пань-

гу “відкрив очі – і розпочався день. Але життя Пань-гу полягало в рості, і, переставши рости, він повинен був померти” (Ежов 2003, 43).

У давньоіндійських міфах, збережених у “Рігведі”, знаходимо схожу оповідь про світотворення. Згідно з ведами, спочатку не було нічого (відсутні були простір, земля, повітря, небо, смерть, безсмертя, день і ніч...). “Але було щось, що дихало, не сколихуючи повітря. І не було нічого, крім нього. Світ був огорнутий темрявою. Все було недиференційованою безоднею, пустотою, породженою силою потужного тепла. Першим з’явилося бажання, насіння думки. Потім з’явилися боги. Але чи саме вони створили світ? Звідки взялося це творіння? Можливо, воно само створило себе? ... Води виникли раніше, ніж інші творіння. Вони породили вогонь. Вогнем було породжене Золоте яйце. Невідомо, скільки років воно плавало в безмежному океані. Із золотого зародка в яйці виник Праотець Брахма. Він розколов яйце. Верхня частина шкаралупи стала небом, нижня – землею, а між ними Брахма розташував повітряний простір. На землі, котра плавала серед вод, він започаткував початок віків. Так був створений Всесвіт...” (Немировский 1994, 177). Отже, згідно з індійськими ведами, спочатку зароджується божественна над-свідомість, котра породжує думку, а думка трансформується в бажання творити. Очевидно, це прагнення творчості реалізується через образ Брахми, який, як і Пань-гу, з’являється в Золотому Яйці, котре ми можемо трактувати, і як праобраз Всесвіту, і як модель первісної структури психіки людини. Творити здатна лише розумна істота, а межі її творчості регламентуються інтелектуально-духовним потенціалом. Можливо, зародження давніх богів в Праййці метафорично відображає процес виокремлення вищої свідомості (Самості) з хаосу несвідомої сфери (колективного несвідомого).

Як відомо з праць К.-Г. Юнга, Самість стосовно Его (Я) виконує контролюючу функцію божества, залишаючись центром колективного несвідомого і цілої психіки, котра включає свідоме життя людини. Колись, як оповідають численні міфи світу, боги були близькі до людей, контактували з ними, але згодом зв’язок було втрачено – боги, закінчивши акт творіння, віддаляються від людей, стають недосяжними. Такі міфологічні сюжети яскраво демонструють процес розщеплення передсвідомої цілісності на свідомість і несвідоме. Центром свідомого життя стає Его, а центром несвідомого – Самість (котра є також центром цілої психіки, але людина не здатна усвідомити її вплив), контакт між ними тепер можливий лише під час медитацій, галюцинацій та снів. Тому і Брахма, і Пань-гу, створивши світ, здійснивши поділ Золотого Яйця на дві частини (небо і землю) й надійно розмежувавши їх (Пань-гу на це витрачає 18 000 років), самоусуваються, зникають, пропонуючи нащадкам апробувати запропоновану ними модель поведінки творця.

Видокремлення творця від створеного світу (метафорично – Самості від свідомості), згідно з Рігведою, є тимчасовим, хоча й довготривалим процесом. Брахма, передавши владу богам і демонам, “ліг відпочивати в

тіні, під гіллям шовковичного дерева. Відпочинок Брахми, його «день», буде тривати мільярди років, поки не настане «ніч Брахми» і створений ним світ знову не стане величезною масою води, котрій доведеться чекати свого часу, народження нового світового яйця і появи нового творця Брахми» (Немировский 1994, 177). Таким чином, веди акцентують на циклічності життя цивілізацій, на зародженні, розвитку й руйнуванні зримого світу й повторній його появі із Золотого Яйця. З іншого боку, можливо, такі космогонічні міфи метафорично розповідають про розвиток психіки людини, її непізнану здатність до творчості, прихований інтелектуально-духовний потенціал, який «вилуплюється» із несвідомого (символом якого може бути світове яйце) під час медитацій та снів.

За слушним спостереженням О. Афанасьєва, у міфології всіх язичницьких народів яйце було своєрідним символом відродження й утвердження нового життя, прихованого в зародку. В єгипетських міфах згадується ідол Кієфа (уособлення творчої сили природи), якого уявляли «гермафродитом, на голові котрого сидів яструб (символ сонячного світла), тримаючи яйце у дзьобі; з цього яйця народився фтас – вогонь, джерело будь-якої плідності. Подібно до цього, згідно з російським віруванням, вогняний змій-запліднювач вилуплюється з яйця» (Афанасьєв 1996, 305). Знову, як і в міфах про Брахму, вогонь (потужне тепло) стає передумовою зародження творчого імпульсу.

Подібні міфи про світотворення збереглися в Україні в структурі Високих Могил. В українських степах археологи знайшли Цнорську могилу, споруджену в XXII ст. до н.е. у вигляді яйця. Її «висота понад 11 метрів, діаметр 168x136. Яйцеподібний насип простягався з півночі (тупий кінець) на південь – тобто від зеніту до надіру, з небесного в потойбічний світ. Схили могили-Праяйця були обкладені камінням-«шкаралупою», на чорноземній верхівці чітко виділялась піщана пляма-«жовток». Вона являла собою верх заповнення вирви, яку залишили при спорудженні насипу. Воднораз вирва-«жовток» ховала в собі, мабуть, не простежені розкопниками голову й шию велетенського птаха. Його хвіст, кінці крил і підземне яйце, вибудовані з каміння, простежено на покритій насипом поверхні. Загалом птаха зорієнтовано так, що він мав знести на заході літнього Сонця, а вилупитися з могили-Праяйця – на сході зимового. Таким чином це справді був потойбічний (зимовий, що виходить із ночі) птах» (Шилов 1994, 163–164). Отже, міф про птахоподібного бога-творця та Прайяце без сумніву побутував серед давніх предків українців і підтвердженням цього є існування такої дивовижної Високої Могили. Цікавим може бути типологічне зіставлення символіки Цнорської могили та 61 гексаграми І-Цзин, в котрій сказано, що «зображення внутрішньої істини – це яйце з лапою птаха на ньому, і воно означає: птах сидить на яйці й висиджує його» (Франц 2012, 186). Є. Блаватська, розглядаючи міфи про доісторичні раси, акцентує на ототожненні птаха, котрий зніс Прайяце, з «Першопричиною»: «Спочатку «першопричина» не мала назви.

Пізніше вона зафіксувалася в уяві мислителів як вічно-невидимий, таємничий Птах, що випускає Яйце в Хаос, і це яйце стає Всесвітом” (Блаватская 2016, 385). Саме така міфологічна модель, очевидно, стала передумовою спорудження Цнорської могили.

О. Афанасьєв відзначив, що подібний космогонічний міф існував і серед персів: “Спочатку не було нічого, окрім божества. Потім народилося яйце. Коли воно дозріло і досягло повної плодотворної сили, тоді з’явився Всесвіт з сонцем і місяцем. Перси звеличували яйце у своїх священних піснях і зберігали в храмах литі яйця, як відображення всього, що народжується в природі” (Афанасьєв 1996, 305). Тут варто згадати роль писанок в календарній обрядовості українців, адже нанесені на них малюнки теж мали глибоку сакральну символіку, оскільки мовою образів передавали уявлення наших предків про “три світи й основні принципи космогонічної картини світу” (Бердник 2006, 194). Найчастіше на гуцульських писанках зустрічаємо зображення кількох звивистих ліній, котрі перетинаються, й українці їх називають “трьома хвилями”. “Яйце в цьому випадку символізує Космос, Всесвіт, Землю, а хвилясті лінії – Воду Життя, Правічний океан, звідки вийшло все живе, а також сплетіння людських доль у Всесвіті, зв’язок усього суцього на землі” (Бердник 2006, 197–198).

Як відомо, писанкарство – традиційно жіноче ремесло. І зовсім не випадково, адже саме жінка дарує світові нове життя, тому й символ безперервності життя годиться створювати саме їй. “Таким чином пов’язувалися жіноча здатність народжувати дітей та надія на оновлення світу” (Бердник 2006, 195). Крім цього, вода – це символ жіночого начала, а, як було згадано вище, саме серед первісних вод народжувалося Праййце. Тому, малюючи писанку, жінка метафорично дублювала процес появи Всесвіту з яйця.

За спостереженням О. Гуцуляка, “яйце-райце” є символом “втраченого раю” слов’янства, “Саду-Царства”, “сконденсованого простору та сконденсованого багатства”, що дійшло саме з часів раннього палеоліту. Українське “писане яйце” (писанка), тим самим, є “іконою”, “вікном” у цей “утрачений рай”. У писанці, “яйці-райці” образотворчо виракається сакральний прообраз світу, (...) який існує тут в первісній єдності надлюдського й людського, живого і неживого” (Гуцуляк 2011, 53). Справді, сакральний праобраз світу передається і через форму, і через орнамент писанок, і через космогонічні міфи про створення світу з яйця.

Писанки наділялися народною уявою магічними властивостями, сприймалися як своєрідні талісмани, що сприяють родючості, створенню чогось нового (в першу чергу, життя). Тому яйце як символ родючості “освячують, розмальовують, і в такий спосіб збільшують його силу (через прикрашення магічного предмету його сила збільшується)” (Потушняк 1942, 260). Писанки часто дарують дітям, адже вони перебувають в процесі росту, їх внутрішній світ та уявлення змінюються,

трансформуються. Подарована писанка має магічним чином сприяти створенню навколо дитини комфортного, радісного простору. З цієї ж причини “діляться яйцем всі в родині на Великдень, «щоб велося»” (Потушняк 1942, 260).

Важливу роль відігравала символіка кольору під час розфарбовування яєць: “червоний колір присвячувався Сонцю й означав радість життя, життєву силу та нову енергію, жовтий – зорям і Місяцю; він символізував урожай; блакитний – небо, повітря, дух, захист і здоров’я; зелена барва означала весну та воскресіння природи, плодючість та оновлення; коричнева – дари Матері-Землі, її силу, а чорно-білі малюнки – то дяка душам померлих, предкам; чорний колір вважався оберегом від лихого” (Бердник 2006, 195–196). Відтак, домінування певного кольору на писанці мало забезпечити людині, якій вона дарувалася, підсилення бажаної енергії, заповнення існуючої прогалини на шляху до щастя, захист від якихось небезпек чи невдач.

Часто яйце зустрічається в обрядах, пов’язаних з ритуалами переходу й подоланням певної межі. О. Афанасьєв вказує на збережений у східних народів звичай – “в березні, на початку нового року, тобто під час весняного відродження природи від зимової смерті, битися червоними яйцями, ставити їх на столі й дарувати своїм друзям” (Афанасьєв 1996, 305). Зважаючи на символіку кольору (червоний – символ Сонця, радості...), стає зрозумілою семантика цього обряду: через биття червоними писанками слов’яни символічно опановували сонячну енергію, скеровували її у потрібному напрямку, щоб отримати бажану перемогу над хаосом, злом і холодом. З іншого боку, розбиваючи писанку, людина символічно уподібнювалася до божества – Брахми та Пань-гу, які з розбитого ними яйця утворили світ. Слов’янська міфологія зберегла такі космогонічні міфи як сюжетний елемент казки “Яйце-райце”.

У світлі психоаналізу яйце, з котрого утворився Всесвіт, можна інтерпретувати як уособлення цілісності психіки, яка передувала її розділенню на свідомість та несвідоме, або як символ Самості (термін К.-Г. Юнга). Аналізуючи архетип “дитини” (феноменологію народження “дитини”), К.-Г. Юнг згадує про психологічний прастан незнання – “стан темряви і сутінок, нерозрізнення між суб’єктом та об’єктом, несвідомої тотожності людини і світу. Із цього стану нерозрізненості з’являється золоте яйце, що є як людиною, так і світом, і все ж – жодним із них, а ірраціональним третім. Для сутінкової свідомості примітивної людини все виглядає так, немов яйце виходить із лона великого світу, отож є космічною і об’єктивною подією” (Юнг 2013, 224). М.-Л. фон Франц теж вбачає в космогонічних міфах про створення світу із золотого зародка або яйця мотив передсвідомої цілісності. Така “психічна цілісність уявляється, як явище, котре з’явилося до появи свідомості Его або до будь-якого поділу свідомості. Це архетипічна ідея, яка в філософії лежить в основі концепції Аристотеля про ентелехію, це зародок, який вже містить у собі

ціле” (Франц 2012, 184). Відомо, що яйце як символ зародження життя у Всесвіті та творчої сили природи постає також у працях інших філософів Древньої Греції та Риму. Такі міфологічні сюжети, з одного боку, крізь призму символів та міфологем витворюють своєрідну космогонію, а з іншого, передають метафорично історію появи свідомої людини, здатної виокремити себе зі світу, соціуму, провести межу між добром і злом.

В європейських космогонічних міфах образ яйця набуває національної специфіки, увиразнюється своєрідною символікою. Крім цього, міф про створення світу з яйця відображений і в матеріальній культурі давніх українців. Цікаві знахідки, пов’язані з міфологією, здійснили археологи, досліджуючи могили-кургани в степах України, котрі буди споруджені XXV–XXII cc. до н.е. Ці величезні давні поховання мали на меті об’єктивувати уявлення про безперервність життя, воскресіння померлих в іншій іпостасі. І саме уявлення про циклічність життя утвердилось в “ідеї зринання-воскресіння з-під Праокеану” (Шилов 1994, 163). На думку Ю. Шилова, ідея зринання пов’язана з міфом про створення світу і яскраво втілена в могилі біля села Бичка (розкопки С. Агульникова та Є. Ярового). “Це засвідчує кромлех навколо поховань, якому надали вигляду яйця й розташували у напрямку заходу зимового – сходу літнього Сонця. В момент сходу літнього Сонця й мало, напевно, розколотись Праййце, випустити з себе Сонце і Всесвіт, а разом – воскресити небіжчиків” (Шилов 1994, 163). Таким чином, могила-Праййце, ставала своєрідним засобом “транспортвання” душ небіжчиків у потойбіччя і назад, а Ю. Шилов метафорично називає її “космічним кораблем”, який сприяє подорожі між світом живих та мертвих.

Під час розкопок археологи знайшли в могилах-курганах України рештки людських жертвоприношень, котрі мали, на їх думку, цікаву семантику. Вчені припускають: язичники вірили в те, що душі людей, принесених в жертву, оминувши етап страждання, болю, смерті, ставали заступниками нащадків перед богами, до яких мали змогу потрапити завдяки “перепустці”, тобто через мученицьку смерть. І саме завдяки їх “клопотанню” цілий рід чи плем’я могли бути врятовані від біди. Символічним є поховання принесених в жертву людей в могилах-курганах, насипаних у формі яйця – це об’єктивована метафора взаємозв’язку смерті й наступного народження для нового життя (відкриття нового світу).

Інколи у сновидіннях людей з’являється мотив народження світу з яйця, і вчені-юнгіанці трактують його як трансформацію свідомості людини, готовність до зміни світоглядної установки й переходу на новий рівень розвитку (метафорично – народження нової суб’єктивної картини світу). За спостереженням М.-Л. фон Франца, мотив яйця в міфології часто пов’язаний з мотивами світла й сходу сонця або появою Бога, що сяє. Такий сяючий Бог асоціюється з ідеєю раптового просвітлення, метафорично утверджує думку про те, що “прогрес у свідомості можливий, і саме у такий спосіб весь світ має змогу оновитися. Ми знаємо, що



кожного разу, коли людина демонструє реальний прогрес у розвитку свідомості, вона робить певний еволюційний стрибок до більш високого рівня розвитку, весь світ для неї змінюється: змінюються стосунки, погляд на навколишнє середовище та на її власну ситуацію. Це повне переродження світу. Мотив золотого зародка або яйця демонструє сформованість цієї можливості шляхом величезної концентрації енергії в єдиному центрі” (Франц 2012, 186).

Отже, міф про створення світу з яйця є архетипним сюжетом, який відображає не просто міфологічний сценарій світотворення, а в першу чергу метафорично моделює створення індивідуального внутрішнього світу людини. Поява з хаосу Прайяця – це метафора виокремлення з передсвідомої цілісності образу Самості (в міфології – Бога), котра сприяє появі свідомості (Его) й відмежує її від несвідомого.

Афанасьев, А. (1996). *Происхождение мифа*. Статьи по фольклору, этнографии и мифологии. “Индрик”. Москва.

Блаватская, Е. (Т.1. , 2016). *Тайная доктрина*. “Эксмо-Пресс”. Москва.

Бердник, Г. (2006). *Знаки карпатської магії (Тасмниця старого мольфара)*. “Зелений пес”. Київ.

Гуцуляк, О. (2011). *Метафізична Україна в ментальному хронотопі (філософсько-міфологічний аналіз)* / Вісник Прикарпатського університету. Філософські і психологічні науки. Вип. 14. С. 48–57.

Ежов, В. (2003). *Мифы Древнего Китая*. “Астрель”. Москва.

Мелетинский, Е. (2001). *От мифа к литературе*. Учебное пособие по курсу “Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров”. РГГУ. Москва.

Мелетинский, Е. (2006). *Поэтика мифа*. Восточная литература. Москва.

Немировский, А. (1994). *Мифы и легенды Древнего Востока*. “Просвещение”. Москва.

Потушняк, Ф. (1942). *Яйце в народном вірованю*. Літературна неділя. Річник II. С. 259–261.

Франц, фон М.-Л. (2012). *Космогонические мифы*. “Клуб Касталия”. Москва.

Чмихов, М. (2001). *Від яйця-райця до ідеї Спасителя*. “Либідь”. Київ.

Шилов, Ю. (1994). *Брама Безмертя*. “Український світ”. Київ.

Юнг, К-Г. (2013). *Архетипи і колективне несвідоме*. “Астролябія”. Львів.

## АКТУАЛІЗАЦІЯ ЛЕКСИКИ ЯК ВИЯВ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦЯ

*Ольга Тулузакова*  
(Україна)

*Стаття присвячена проблемі визначення ідентичності українців на матеріалі сучасних текстів. На лексичному рівні поняття ідентичності можна простежити через актуалізацію лексики. Актуалізацію трактуємо як активну міграцію лексики від периферії до ядра лексичної системи. Метою статті є визначення соціально-політичних змін у країні, які сприяли актуалізації.*

*Ключові слова: ідентичність, актуалізація, активна лексика, галичанізм, мовна політика.*

## ACTUALIZATION OF THE VOCABULARY AS THE MANIFESTATION OF UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY

*Oľha Tuluzakova*

*The article is devoted to the problem of determining the identity of the Ukrainians on the material of modern texts. The notion of identity can be traced on the basis of updating the vocabulary at the lexical level of language. The purpose of this article is to establish groups of updated vocabulary and to determine social and political changes in the country, what influence on updating the vocabulary.*

*Keywords: identity, actualization, active vocabulary, galychanism, language policy.*

З утвердженням незалежності України кожен українець переживає ряд подій, які так чи так впливають на світогляд людини. Серед таких подій перш за все необхідно назвати розпад Радянського Союзу, утвердження Незалежності України, Помаранчеву революцію, Майдан, військові дії в зоні АТО (антитерористичної операції). Безумовно, ці масштабні і часто трагічні події зумовлюють національну ідентичність українців. Українці вже не пересічні громадяни величезної багатонаціональної держави – Радянський Союз, тепер українці – творці своєї держави, своєї долі.

Національна ідентичність – одна з основних складових ідентичності людини в період змін в житті нації. Про національну ідентичність людини можна робити висновок не лише з діяльності людини, а й з її мови. Мова – той визначальний фактор, за яким можна спостерігати зміни в житті як конкретної людини, так і країни, нації в цілому.

Під час активного становлення української державності всі галузі діяльності людини заповнює мова, яка донедавна була неактуальною. Найактивніше на соціально-політичні зміни реагує лексика. Лексичний фонд приймає все нові і нові слова, словотворення для того, щоб

відповідати новим умовам життя українців. Лексичні інновації охоплюють новотвори, що виникли на ґрунті української мови; запозичення як з близькоспоріднених, так і західноєвропейських мов; лексеми, які зазнають процеси семантичної переорієнтації; лексичні одиниці, які мігрують в рамках лексичної системи до центру і назад (процеси актуалізації та пасивізації).

На наш погляд, саме актуалізована лексика є показником національної ідентичності українців. Актуалізована лексика – це споконвічна лексика або давно засвоєні запозичення, які мігрують з периферії до центру лексичної системи. Актуалізація є цілком закономірним явищем, оскільки відродження суспільства сприяє розширенню сфери застосування мови і, відповідно, зумовлює необхідність нових лексичних засобів, а також переоцінки функціонально-стилістичного статусу вже наявних у мові слів.

Актуалізація є наслідком тієї цілеспрямованої пасивізації, яку зазнала лексика (так само як і інші рівні мови) під час мовної політики 30-80-х рр. ХХ ст. Лексика, яка підкреслювала самотність української мови, мала відмінне графічне і фонетичне оформлення з відповідними словами російської мови, виводилася з активного вживання. Пасивізація відбувалася через свідоме обмеження вживання певних слів через ремарки в словниках (застаріле, діалектне, рідко та ін.), фіксацію в словниках за моделлю “те саме, що ...”, відсилаючи тим самим до “більш вживаного” слова. Такі слова (зі стилістичним обмеженням в словниках або без нього) трактувалися як штучні, орієнтовані на польську мову, не притаманні мовленню мас. Пасивізація відбувалася також під впливом загальної тенденції уникати характерних для української мови слів в офіційних текстах. Крім того, у мові тоталітарного суспільства переважала писемна форма мови, оскільки вона могла забезпечити автора від можливих помилок сказати “щось не те”, що в умовах тоталітарного суспільства цілком виправдано.

Причини актуалізації лексики полягають передусім в соціально-політичних змінах у суспільстві. Демократизація та лібералізація суспільства, переосмислення канонів життя є головними причинами актуалізації лексики. Українська мова значно розширила сфери вживання, активізувалося усне мовлення. На тлі скасування заборон і обмежень в політичному та соціальному житті, відбувається активізація певних мовних жанрів, які передбачають спонтанність мовлення і відносно вільну мовленнєву поведінку, як, наприклад, жанри радіо- і телеінтерв'ю, різноманітні ток-шоу, телевізійні ігри з великою кількістю учасників.

Разом з тим відбувається перерозподіл лексики від нейтральної до просторічної і навпаки – від вузькоспеціалізованої до загальноживаної. Демократизація суспільства спричинила демократизацію мовних норм. Також чітко простежуються пуристичні тенденції як прагнення усунути наслідки політики русифікації і збагатити лексичний фонд споконвічними лексичними одиницями або давно засвоєними запозиченнями.

Естетичні уподобання, мода на “нові” слова (як причина актуалізації) теж є свідченням національної ідентичності українця: люди все активніше використовують такі слова в мові, а значить, ці слова поступово увійдуть в активний запас і перестануть бути “модними”, тобто втратять конотацію і отримають нейтральну семантику.

Актуалізацію лексики можна спостерігати як на “живих”, непідготовлених текстах, так і в текстах заздалегідь обдуманих і відредагованих. Матеріалом для аналізу можуть бути спілкування в різних Інтернет-спільнотах, форумах, мова ЗМІ (показовим у цьому плані є телевізійний канал СТБ), тексти книг українських письменників та ін.

Наприклад, М. Дудик, який досліджував актуалізовану лексику на матеріалі мови ЗМІ, зазначає, що вживання журналістами актуалізованої лексики є ознакою зрілого національно-патріотичного кредо автора. Не випадково в ЗМІ лівого спрямування, а іноді і в деяких державних ЗМІ актуалізована лексика трапляється рідко (Дудик 2003, 49). Ще в кінці 80-х – на початку 90-х рр. ХХ ст., за спостереженнями М. Дудика, актуалізовані лексеми в текстах українських журналістів траплялися досить рідко. Але переосмислення функціонального статусу лексики і свідомість того, що західноукраїнський узус зберіг найбільшу кількість лексики, втраченої за радянських часів, сприяє тому, що журналісти все частіше звертаються до актуалізованої лексики. Використання актуалізованих слів стає ознакою “хорошого тону”, розмовної ерудиції (Дудик 2003 49). Серед актуалізованої лексики М. Дудик називає такі одиниці: *витоки, достойник, затінок, книгозбірня, мапа, наклад, розвій, розпука, чин, шпальта, шпиталь, метикуватий, волати, чимчикувати, достоту* та ін.

Усі галузі діяльності людини насичені актуалізованою лексикою. Це свідчить про те, що українці позитивно сприйняли утвердження незалежності України і намагаються підкреслити свою національну ідентичність, особливості української мови.

Детальніше проаналізуємо актуалізовану лексику на матеріалі постмодерністських текстів, оскільки саме постмодернізм, спрямований на нівеляцію колишніх цінностей, найкраще демонструє ставлення до періоду Радянського Союзу і до незалежності України. Для дослідження були вибрані тексти Юрія Андруховича, Юрія Іздрика та Юрія Винничука, представників Західної України і, відповідно, носіїв західноукраїнського мовного узусу: романи Юрія Андруховича “Рекреації” (1992), “Московіада” (1993) та “Перверзія” (1996), “Дванадцять обручів” (2003), “Таємниця” (2007), Юрія Іздрика “Воцтек” (1996, 1997), “Подвійний Леон” (2000) і Юрія Винничука “Мальва Ланда” (2000), “Весняні ігри в осінніх садах” (2005). Беручи до уваги часові рамки написання і публікації книг (з 1992 до 2007 рр.), можемо відстежити актуалізацію лексики від розпаду СРСР і в період активного становлення України як незалежної держави.

Необхідність заповнити мовні лакуни, які утворилися в період мовної політики Радянського Союзу, передбачає актуалізацію як функціонально

зумовлених груп слів (лексики літературної мови), так і соціально зумовлених (діалектної, жаргонної, просторічної лексики).

Актуалізація лексики західноукраїнського мовного узусу (галичанізмів) найкраще відображає прагнення українців до національної ідентичності, до можливості підкреслити свою національну специфіку. Такі слова мають зовсім відмінне і графічне, і фонетичне оформлення з відповідними словами російської мови, що підкреслює відмінність зазначених мов.

Лексика західноукраїнського мовного узусу на сьогодні включає в себе три групи слів: 1) слова, які належали західноукраїнському мовно-літературному варіанту (був оформлений в кінці XIX – на початку XX ст. через тривале територіальне розмежування України між двома державами – Польщею та Австро-Угорщиною з боку Західної України і Росією з боку Східної України); 2) слова, які історично належали східноукраїнському мовно-літературному варіанту, але у зв'язку з мовною політикою 30-80-х рр. XX ст. практично не вживалися на більшій частині України. Вони залишилися в мовленні людей західної частини України, оскільки саме Західна Україна виявляла найбільший опір мовній політиці Радянського Союзу. Такі слова зараз сприймаються як “західні”; 3) діалектизми.

Необхідно зазначити, що велика кількість галичанізмів навіть не була зафіксована в найбільшому 12-томному тлумачному словнику української мови. На сьогодні ж ці слова актуалізуються: *аграф* (застібка), *андрути* (вафлі), *апель* (апеляція), *атентат* (замах на життя), *гумаки* (гумові чоботи), *густ* (смак, стиль), *екзистенція* (існування), *жовтець* (майнез), *інвазія* (вторгнення), *канапка*, *накладанець* (бутерброд), *колета*, *колежка* (друг, товариш, приятель), *колежанка*, *колежанка* (подруга, приятелька), *лазничка* (ванна кімната), *мальовило*, *мальовидло* (настінні малюнки), *маринарка* (піджак), *наплічник*, *наплечник* (рюкзак), *пігулка* (таблетка), *прецель* (крендель, бублик), *таксівка* (таксі), *тертюхи* (деруни), *торба*, *торбина*, *торбега*, *торбета* (торба, сумка), *фіпіштік* (вискочка), *цікавській* (надто допитлива людина), *число* (кількість; номер будинку, газети, журналу), *шильда* (вивіска), *виповісти* (повідомити, попередити), *безвислідово* (безрезультатно), *врозтіч* (у різні боки), *ніц*, *нич* (нічого).

Молодше і в деяких випадках середнє покоління сприймає актуалізовану лексику як мовні інновації, незважаючи на те, що такі слова були збережені в західноукраїнському мовному узусі. Таке сприйняття галичанізмів є закономірним наслідком спрощення лексики в період зовнішнього втручання в розвиток і нормування української мови. Часто в Інтернет-форумах під час обговорення основних тем учасники паралельно пояснюють значення незрозумілих слів. Зазвичай такими словами виступають саме галичанізми. Темати для дискусій є мова ЗМІ (як усна, так і писемна форми), мова сучасних українських письменників, історія України, зокрема західних областей і ін.

Знаючи про те, що значення деяких галичанізмів може бути не зрозуміло потенційному читачеві, автори вдаються до коментарів,

проявляючи тим самим певну соціальну солідарність. Наприклад: *Не проси всього і не проси нічого. Крім вищевказаного. Пам'ятай, що війна триває все.* (Галицизм. Означає – “завжди”, “постійно”) (Іздрік 2002, 66).

Актуалізація слів, характерних для усного мовлення пояснюється тим, що в Радянському Союзі українську мову найчастіше використовували в писемному варіанті, тобто заздалегідь підготовленому. Це був не просто вимушений крок, а стиль життя. Згадаймо, наприклад, численні анекдоти радянського часу про Генерального Секретаря ЦК КПРС Л. Брежнєва з його нескінченними текстами, які він насилу вимовляв. Сьогодні ж основна увага в постмодерністських текстах зосереджена саме на усному мовленні.

Серед функціонально зумовленої лексики перш за все необхідно назвати стилістично марковану лексику. Вона представлена як власне розмовними одиницями, так і такими, що втратили колорит розмовності та набувають статусу нейтральних одиниць. Наприклад: *грибарка* (збирачка грибів), *зеленярка* (продавчиня овочів), *зайда* (нетутешня людина), *кримінальник* (кримінальний злочинець), *кацапура* (презирливе найменування росіянина), *дзиглик* (стільчик), *розкладачка* (розкладушка), *слухавка* (телефонна трубка), *хідник* (тротуар), *оборудка* (сумнівна угода), *походеньки* (довге гуляння), *кермувати* (правувати), *попровадити* (провести кого-небудь), *вигинистий* (гнучкий), *знаменитий* (надзвичайний), *зужитий* (використаний), *кебетний* (кмітливий).

Серед слів, які не мають конотації і виконують насамперед номінативну функцію, найбільшу кількість складають галичанізми. Це можна пояснити тим, що в рамках західноукраїнського мовно-літературного варіанта кінця XIX – початку XX ст. були засновані офіційно-діловий, науковий і публіцистичний стилі української літературної мови.

Галичанізми здебільшого мали синоніми, які були поширені в східноукраїнському мовно-літературному варіанті, наприклад, *студії* – *дослідження*, *баняк* – *каструля* та ін., що в період 30-80-х рр. XX ст. давало можливість відсунути галичанізми на периферію лексичної системи. Актуалізація повертає галичанізми до активної лексики. Тепер вони стають синонімами, які часто заступають відповідні слова східноукраїнського мовно-літературного варіанта.

Актуалізованими галичанізмами є такі одиниці: *коц* (плед), *стрій* (одяг), *зимний* (холодний), *знаменитий* (прекрасний), *помаранч* (апельсин), *кпини* (кепкування), *встидатися* (соромитися), *адент* (послідовник), *гостина* (перебування в гостях), *кавалок* (шматок), *оглядини* (огляд), *поліціант* (поліцейський), *речник* (оратор), *сервілізм* (служіння), *студії* (навчання), *помічний* (допоміжний), *роз'юшений* (розгніваний), *вступатися* (відступатися), *обсервувати* (обстежувати), *розважувати* (обмірковувати), *все* (постійно), *баняк* (каструля), *штукар* (митець).

Активність вживання лексики, характерної для розмовної мови, лінгвісти відзначають і в мові ЗМІ. Так, О. Стішов називає такі актуалізовані одиниці, як *оруда* (керівництво), *ошукати* (обманювати), *гостина* (перебування в гостях), *підсоння* (клімат), *рура* (труба) та ін. (Стішов 2003, 88, 93, 106). Актуалізацію слова *речник* підтверджує також його активне функціонування у мові ЗМІ у сполученні *речник Президента*, який заміщає запозичення *прес-секретар*.

Говорячи про лексику, характерну для усного мовлення, необхідно окремо зупинитися на жаргонізмах. Актуалізація жаргонізмів відображує ставлення українця до нових умов життя, до нової та старої держав. Це закономірний процес після тривалого неповноцінного існування української мови. Актуалізація і розвиток жаргонної лексики – важливий фактор існування і подальшого розвитку української мови в цілому.

Активне вживання жаргонізмів на письмі спостерігається передусім у мові ЗМІ та художньої літератури. Як зауважує Л. Ставицька, “мовна мода покоління зумовлює, у свою чергу, літературну моду, а письменник виступає своєрідним медіатором між живомовною практикою жаргоновживання свого покоління і літературно обробленим словесно-художнім масивом, сам виступаючи продуцентом жаргонного словника і не тільки за письмовим столом” (Ставицька 2001, 57).

У постмодерністських текстах дуже багато жаргонної лексики, що пояснюється перш за все специфікою самого постмодерністського напрямку. Характерною ознакою такої літератури є епатаж, який найчастіше виявляється у використанні ненормативної лексики. Прикладами жаргонізмів можуть служити: *батьрина* (чоловік, хлопець), *беля* (п’яниця), *бухло* (спиртні напої), *водяра* (горілка), *галайстра* (сволота), *гешефт* (вигідна справа), *комсюк* (комсомолец), *крейзі* (божевільний), *крутилик* (успішний бізнесмен, який відрізняється зухвалою, агресивною поведінкою), *лох* (жертва злочину; тюхтій), *мажор* (матеріально забезпечена молода людина, яка підкреслює свою перевагу), *мудрагель* (хитра людина), *наркоша* (наркоман), *старий, чувак* (приятель, друг), *чимес* (суть), *шлюс* (кінець) та ін.

Усі слова, пов’язані з радянською державною системою, мають в текстах або зневажливу характеристику, або іронічну, що ясно свідчить про ставлення авторів текстів до системи СРСР. Наприклад, радянська влада, радянська державна система: *совден, совденія, совок*, радянський – *совденівський, совковий*, сукупність негативних явищ, властивих радянським людям, радянського способу життя – *совковість*, українець як етнічний різновид совка – *совоукр*, президент СРСР М. Горбачов – *Горбі*. *Це вам на Заході могло віритися, що Горбі гарантує незаламування рук і ледь гумористичний перебіг прощання з минулим* (Андрухович 2007, 296). *Ну так, у цьому й полягав сенс тодішньої Совденії – максимально звузити можливість твого вибору* (Андрухович 2007, 39). *Усе це разом становило*

найпаскуднішу зі знаних мені видозмін *совка* – *совоукр* (Андрухович 2007, 83).

Зазначимо, що процеси перерозподілу активного і пасивного складу лексики лінгвісти спостерігають в усіх постколоніальних мовах. Так, в таджицькій мові значна кількість інтернаціоналізмів замінена на власне таджицькі слова або персізми чи арабізми: *університет* – *донитгок*, *космос* – *кайкон*, *депутат* – *намоянда*, *ера* – *давр*, *ресторан* – *тарабхона*, *студент* – *доншуху* (Собиров 2007, 150). В Естонії як актуалізовані відзначають такі лексичні одиниці: *поліція* (замість *міліція*), *комісар*, *констебль*, *канцлер* та ін. (Дуліченко 2001, 34).

Тенденції до актуалізації також відзначають і в німецькій мові. Так, А. Капуш виділяє у складі східнонімецької лексики групу слів, що свого часу, у перші роки існування НДР, перейшли до пасивної лексики. У нових історично-соціальних умовах така лексика актуалізувалася: *das Arbeitsamt* – *біржа праці*; *der Beamte* – *чиновник*, *державний службовець*; *die Oppositionspartei* – *опозиційна партія* та ін. (Капуш 2000, 9).

Таким чином, можемо констатувати, що культурна ідентифікація українців, переорієнтація їх системи цінностей виявляється в мовній солідарності, в актуалізації лексики, яка під впливом несприятливих чинників до недавнього часу була на периферії лексичної системи. Актуалізація триває і сьогодні, що може свідчити про те, що українці досі активно прагнуть підкреслити національну особливість, самотність української мови. А такі події як Майдан, Помаранчева революція ще раз підтверджують це.

Андрухович, Ю. (2007). *Тасмниця*. Фоліо. Харків.

Дудик, М. (2008). *Від лексики пасивної до активної в публіцистичному мовленні*. Українська мова і література в школі. Науково-методичний журнал. № 1. С. 48–50.

Дуліченко, А. (2001). *Русский язык „после Союза: взгляд издалека*. I Міжнародний конгрес дослідників російського мови “Русский язык: исторические судьбы и современность”. Сборник тезисов. Москва.

Іздрік, Ю. (2002). *Воцек*. Кальварія. Львів.

Капуш, А. (2000). *Еволюційні процеси в німецькій лексичній суспільно-політичного змісту (на матеріалі періодичних видань кінця 80-х – 90-х років)*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Київ.

Собиров, Э. (2007). *Судьбы русизмов в таджикском языке постсоветского периода*. III Міжнародний конгрес дослідників російського мови “Русский язык: исторические судьбы и современность”. Москва.

Ставицька, Л. (2001). *Проблеми вивчення жаргонної лексики. Соціолінгвістичний аспект*. Українська мова. № 1. Київ.



Стишов, О. (2003). *Українська лексика кінця ХХ століття (на матеріалі мови засобів масової інформації)*. Видавничий центр КНЛУ. Київ.

## **ВІЙНА ОЧЕВИДЦІВ: ДИСКУРС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОГО КОНФЛІКТУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ**

*Надія Трач*  
(Німеччина)

*Стаття висвітлює ключові елементи дискурсу зображення російсько-українського мілітарного конфлікту в сучасній українській прозі. Зокрема увагу приділено аналізу хронотопу, маркерів ідентичності, поляризації, героїзації, дегуманізації та письмо як спосіб подолання травми.*

*Ключові слова: дискурс-аналіз, російсько-український конфлікт, ідентичність, хронотоп.*

## **THE WAR OF EYEWITNESSES: DISCOURSE ON THE RUSSIAN- UKRAINIAN CONFLICT IN CONTEMPORARY UKRAINIAN PROSE**

*Nadija Trač*

*The article highlights the key elements of the discourse on depiction of the Russian-Ukrainian military conflict in contemporary Ukrainian prose. In particular, special attention has been paid to analysis of chronotopos, markers of identity, polarization, heroization, dehumanization and writing as mean of trauma overcome.*

*Key words: discourse-analysis, the Russian-Ukrainian conflict, identity, chronotopos.*

Події Євромайдану (2013–2014) та подальший мілітарний російсько-український конфлікт спричинили бум в сучасному українському мистецтві та літературі. З присмаком іронії літературний критик Тетяна Трофименко зазначає: “Не було би щастя, так нещастя допомогло: потрібні були настільки сильні удари по масовій свідомості українців, як Революція гідності та війна з Росією, аби частина наших письменників зрештою почала показувати «життя у формах самого життя»” (Трофименко 2015). В одному зі своїх нещодавніх інтерв'ю Сергій Жадан підсумовує, що нас ще чекає покоління постфронтової літератури, і зрештою поет слушно зазначає: “Культура зараз існує і розвивається, не зважаючи ні на що. Так було під час попередніх воєнних світових конфліктів, так є і зараз. У нас зараз культура часів війни” (Цит. за: 2016). Ба більше, як слушно зауважує Людмила Підкуймуха, література є одним із піль битви у цій гібридній війні: “Важливі битви відбуваються не тільки на Східному фронті, але

також на фронтах візуального мистецтва, літератури та журналістики – битви за те, щоб бути чесним і дотримуватися високих стандартів, битви за довіру людей і повагу колег” (Pidkuimukha 2016, 263).

Метою цієї статті є з’ясувати особливості мовного вираження дискурсу війни в сучасній українській прозі. Методологічним поштовхом для дослідження стали, зокрема, нещодавні публікації Галини Яворської, де авторка осмислює концепт війни та його втілення в сучасній українській мові (Яворська 2016). У цій статті не ставлю за мету випрацювати загальну теорію дискурсу війни, це дослідження є радше емпіричним. Його завданням є висвітлити намацальні елементи дискурсу, котрі повторюються в різних авторів, проте з різним мовним втіленням у тканині тексту. Отже, ставимо собі за завдання проаналізувати такі елементи дискурсу – маркери ідентичності, осоловості творення хронотопу, поляризацію, героїзацію, дегуманізацію та письмо як інструмент подолання травми.

Матеріалом для дослідження стали чотири прозові книжки сучасних українських авторів, а саме: *Книга змін* Андрія Цаплієнка (Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2015), *Соняхи. Духовність під час війни* Андрія Зелінського (Львів: Видавництво Старого Лева, 2016), *Життя Р.С.* Валерії Бурлакової (Київ: Темпора, 2016) та *Любов на лінії вогню* Васіліси Трофимович (Харків: Фоліо, 2016). Ключовим об’єднавчим фактором для всіх авторів є те, що вони були безпосередніми очевидцями подій, в тій чи іншій ролі перебуваючи в зоні проведення антитерористичної операції – Андрій Цаплієнко як воєнний кореспондент від Телевізійної Служби Новин (телеканал “1+1”), отець Андрій Зелінський як військовий капелан, Васіліса Трофимович як прес-секретар добровольчих батальйонів “Донбас” та “Дніпро-1”, і нарешті Валерія Бурлакова, за її деталізованим визначенням у передмові до *Життя Р.С.* як “санінструктор 2-го взводу 1-ї роти 1-го батальйону 93-ї ОМБр” (Бурлакова 2016, 5).

Роль очевидців у літературному процесі, зокрема в наративі війни, є надзвичайно вагомим. Катаріна Брозман вказує на те, що опис досвіду участі у подіях – це той ключовий елемент, що відрізняє воєнну літературу від сухих хронік, адже для читача важливим є саме співпереживання, ідентифікація з головними героями (Brosman 1992, 86). У дослідженні про наративи Другої світової війни в українській літературі Ірина Захарчук визначає постать очевидця як ключову та об’єднавчу: “Також усі тексти об’єднує іпостась свідка, який має сміливість і відвагу винести приватний (часто дискомфортний) досвід у публічний рецептивний простір, долаючи комунікативний вакуум і розширюючи культурні горизонти” (Захарчук 2014, 219). На додаток, Галина Яворська вказує на те, що важливо враховувати кут зору, особисте сприйняття в процесі категоризації таких складних концептів, як конфлікт, війна: “Солдат на передовій бачить війну інакше, ніж ті, хто в тилу, військовий – не так, як цивільний...” (Яворська 2016, 20). Фактор присутності очевидців актуалізується в сучасній

українській літературі під час подій Майдану, недарма один з колективних збірників про революційні події, ініційований та редактований Оксаною Забужко, має назву *Літопис Самовидців* (Київ: Комора, 2015). Інтерв'ю з учасниками подій, спогади, зокрема видані збірниками *Майдан. Свідчення* (Київ: Дух і Літера, 2016) та *45 історій Революції Гідності* (Київ: К.І.С., 2015).

Одна з авторок, чиї тексти аналізовані в цій статті, – Васіліса Трофимович, роздумуючи у своєму блозі над тим, як писати книжки про війну, доходить висновку, що військові часто після повернення вимушено стають письменниками. Інші причини лежать в основі їхніх наративів – тоді як цивільні письменники застосовують свій хист, щоб описати актуальні події, військові очевидці пишуть переважно для того, щоб подолати травму: “Адже побачене, пройдене і відчуте було настільки складним для самостійного аналізу, а посттравматичний стрес був настільки сильним, що хотілося передати емоції та свою пам’ять про війну паперу. Щоб нагадати товаришам, пояснити близьким і просто поділитися зі сторонніми” (Трофимович 2016-а). Для цього дослідження тексти очевидців важливі тим, що передають живу несконструйовану мову, насичену зокрема і вкрапленнями воєнного сленгу. Мову, котра віддзеркалює емоції безпосередніх учасників подій і, відповідно, є вербальним свідченням новітньої історії.

Мотив писання як подолання травми найбільше присутній у творчості Валерії Бурлакової, адже її текст – автобіографічний щоденник, що уривками спершу був опублікований у фейсбуці після загибелі коханого. Щоденник, де все розписано до деталей, бо згорьована пам’ять хапається за секундну стрілку як за рятувну соломинку: “15:10. Ти сидиш на колінах біля нього. 200. Ноги відірвані. Цілуєш у плече. Грієш скривавлені пальці диханням. Цілуєш ті пальці. Тільки б не відпускати. Диктуєш щось медикам. Так, позивний Морячок. Так. Так. Анатолій Гаркавенко. Сліз немає. ... *Кохаю тебе, зайченя. І зовсім не знаю, що далі. Я просто сиджу і курю. У твоїй куртці. Вона в крові. Але пахне тобою*” (Бурлакова 2016, 17). Смерть коханого є точкою відліку, навколо якої обертаються всі події: “*Вчора тебе поховали. Реву. І вкотре говорю з тобою вголос. Прикурую, як завжди, дві сигарети. Лишаю тобі паракорд. Лишаю свої тактичні рукавички, в яких ти казав, тобі тепло – вночі випав сніг... Лишаю запальничку. Господи, що це? Намагаюся здерти з зап’ястка заплутані жовто-блакитні й червоно-чорні стрічки. Тільки все це пусте. Бо насправді хочеться видерти своє серце й залишити тобі – все одно воно тільки твоє. А мені час вертатися на війну*” (Бурлакова 2016, 23).

З кожним днем біль поволі стихає, допомагає турбота про поранених товаришів і писання як спосіб самотерапії: “25 днів без тебе. Здається, 25. Як сказали б ефірі, тримаюсь я «на п’ятірочку». Вчора ввечері втекла зі шпиталю – бігала по аптеках з Байдою, шукала Коту потрібні знеболювальні, яких ніде не було. А сьогодні приходив Семен Глузман.

Порадив не слухати нікого. Не вивертати себе навиворіт ані перед ним, ані перед мамою, ані перед будь-ким іншим. І – писати, якщо пишеться” (Бурлакова 2016, 76). З іншого боку, писання є і своєрідною втечею, способом відсторонення від нестерпної реальності: “Завтра – рівно місяць без тебе. Все добре, сонечко. Я спілкуюся з людьми. Десь гуляю. Багато сміюсь. Тільки, знаєш, *таке відчуття відстороненості* – наче це насправді не я, а іграшка з лялькового театру. Я десь далеко – і просто смикаю за потерті ниточки. Смикаю, бо так треба робити, допоки вони не обірвуться” (Бурлакова 2016, 81). Зрештою, за рефлексією Васіліси Трофимович, сама війна теж до певної міри є способом втечі від повсякденної реальності: “І тоді я зрозуміла, що штовхає маленьку та слабку дівчину вдягати бронезилет і вирушати до епіцентрів бойових дій. *Це втеча від болю. Втеча від рани, яку на передовій лікувати не треба.* Бо там її майже не відчуваєш. Немає на це часу” (Трофимович 2016, 33). З іншого боку, о. Андрій Зелінський наголошує на тому, що писання для нього є способом поділитися досвідом і дати надію: “Хотілося писати дуже по-людськи, але про дуже глибоке. Не з метою вразити, а зі *щирим бажанням поділитися пережитим і осмисленим, запросити у вимір власного болю, аби звідтіля спільно спрямовувати погляд у пошуках неминучого обрію надії* для всіх і для кожного” (Зелінський 2016, 8).

Так чи інакше, автори виявляють себе в текстах – свою національну, гендерну та професійну належність, свої погляди на події. Найчіткіше це відображено в прозі о. Андрія Зелінського, котра за своїм жанром є переплетенням спогадів, філософських роздумів, життєвих історій, біблійних притч та церковних проповідей. Уже самі назви оповідань передають релігійну канву, яка об’єднує всі оповіді, що входять до збірки *Соняхи. Духовність під час війни – Віра. Надія. Любов. Кілька простих думок про моє Різдво, З Богом, Про сепаратизм духовний, Я – капелан, Пасха Господня, Молитва за невідомого українського солдата*. Ідентичність автора виявляється і в згадуванні інших деталей, предметів та процесів, пов’язаних із богослужінням: “У кишені під військовою формою перебираю *чотки*: подумки *молюсь* за те, щоб усі щасливо добралися до бази” (Зелінський 2016, 27), “Зранку напередодні Різдва розносив *просфору* по наших позиціях” (Зелінський 2016, 55), “А добрий *Господь* таки дозволив мені провести Кіріла до самого фінішу його *земного шляху...*” (Зелінський 2016, 29) Роздуми, густо насичені філософською термінологією, ідентифікують автора не тільки як теолога з відповідною освітою, а й як чутливого учасника воєнних подій, котрий намагається побачити в них хоча б краплю Божого провидіння: “...що зі світом коїться щось не те, що втрачено якусь очевидну і цілком людську *логіку* самого існування, що роз’ятрений *когнітивний дисонанс*, породжений безжалісно безвідповідальною пропагандою ідеологічно збентеженого мракобісся, загрожує тут неминучим *онтологічним колапсом* для самої людяності” (Зелінський 2016, 18).

Натомість у прозі Валерії Бурлакової яскраво представлена гендерна ідентичність – авторка занепокоєна несправделивістю щодо жінок на війні: “Але на тому все, звісно ж, не закінчилося, бо «проблемою» залишилися *жінки на передовій*. Щоденний штабний гвалт запевнень у тому, що на шахту мене не повернуть, та й інших *дівчат звідти ось-ось приберуть*, аргументували вже не бійкою. Все виявилося просто: *«жінки сентиментальні та неуважні»*” (Бурлакова 2016, 87–88). Іншим наскрізним мотивом для авторки є поділ на військових та цивільних, саме тут, на переконання Бурлакової, проходить лінія розмежування у свідомості людей, відповідно, відчуття належності до світу військових стає особливою місією й водночас автоматично ставить в опозицію до цивільних, мирних, не-очевидців, не-учасників: “А тут ми – *люди, які не можуть повернутися додому з війни, поки вона триває*. Хоча вже намагалися. Можливо, ми для цього й народжені. І, здається, ми про це навіть мріяли...” (Бурлакова 2016, 105).

Зрештою, таке протиставлення природно переходить у поляризацію, коли світ стає чорно-білим та ділиться на своїх та чужих. Так, описуючи сон з передчуттями смерті свого коханого бойового товариша, Валерія Бурлакова вдається до такої його інтерпретації: “Ми тоді подумали: на шахті постійно палили свічки – теж мені диво. Генератор надовго не ввімкнеш – немає пального. А телевизор у сусідній кімнаті... Це, може, *люди, які живуть «повним життям»* зовсім поряд. Уже за кілька кілометрів. *Люди, які ходять у кафе, поки ми розморозуємо хліб на буржуйці. Люди, які ходять у патріотичних футболках, поки ми йдемо на пост під кулями, по коліно в багнюці – брудні, мокрі, втомлені і давно не пафосні. Люди, відгороджені від війни стіною*. Нічого такого. Звичайний сон” (Бурлакова 2016, 79). У текстах о. Зелінського ця лінія розмежування проходить по-іншому, розкреслюючи час і простір на “до” і “після”: “У моїй свідомості – як і у свідомості великої кількості моїх співвітчизників – з’явився день, після якого дійсність мого особистого буття у світі *розділилася на «тут» і «там», на «тепер» і «тоді»*. День, коли жорстокі наслідки війни у своїй трагічній потворності токраються життя простої людини, стає точкою біфуркації, початком невідворотного розшарування особистої цілісності” (Зелінський 2016, 7) та: “Писалося упродовж року воєнного протистояння у різних неспокойних і гарячих точках сьгоднішнього фронту. Інколи *думки народжувалися «там», а викристалізовувалися у слово уже «тут»*” (Зелінський 2016, 8). Схожий мотив бачимо у текстах Васіліси Трофимович: “Але для кожного ця війна назавжди *поділила життя на «до» і «після»*” (Трофимович 2016, 9).

Використання неозначених займенників на позначення місця та часу можна розглядати і як знак евфемізації табуйованого – війна гримасе танками, смертями і розлуками в долі простих людей, проте краще не називати її на ім’я, може, таким чином вона забуде про своє існування і відійде. На схожий стилістичний прийом натрапляємо і в прозі Валерії

Бурлакової: “Вже на місці запитує: – Ви *туди?* У депресивний регіон?... Питає, як справи *«там»*, на лінії вогню” (Бурлакова 2016, 26–27). Зрештою, швидше за все, ці діалоги живцем перенесені з реального життя, людська свідомість у кризових станах природно вдається до табування речей жахитних і непіддатних для розуміння. Влучно показаний цей аспект і в тексті Андрія Цаплієнка – війна вже почалася, проте вона ще не має імені: “Ніхто з нас не став сперечатися з Вадимом. Він натиснув на педаль газу, і я почув, як автомат клацнув, досилаючи патрон у патронник. Клік-клак. Упіймав себе на думці, що вперше чую на рідній українській землі, як автомат готують до стрільби бойовими патронами не в тирі, не на стрільбищі, а на путівці. *І відчув, що ось тепер, у цю мить, мирний час закінчується і починається якийсь інший, назву котрому тоді ще не придумав*” (Цаплієнко 2015, 57).

З іншого боку, такий поділ теж маркує межу справжнього і несправжнього, кризові стани загострюють емоційне сприйняття подій, мовна картина світу перетворюється на суцільні антонімічні ряди: “Я мав за честь перебувати *там, де все по-справжньому*: осяяна сонцем *блакить українського неба та непроглядні сутінки апокаліптичної болотно-дощової меланхолії, життя і смерть, радість і смуток, дружба та відвага, пронизливий свист куль і гуркіт бойових машин, усмішки та сльози чоловіків, загартованих у зовсім справжніх боях на зовсім рідній землі, де зло таке очевидне, а добро – таке окривавлене*” (Зелінський 2016, 16–17). Чорно-біла картина світу спрощена, проте зрозуміліша, вона дає орієнтири в непростому вирі подій, де кожен момент життя може стати останнім, друг ворогом і навпаки: “Один старшого віку військовослужбовець підійшов сьогодні до мене після бесіди з особовим складом: «Ви сказали очень правильно: *вони тут, тому що ненавидять, ми – тому що любимо!* Тепер все понятно. Спасибо»” (Зелінський 2016, 38). Типовою для воєнної та поствоєнної літератури є й героїзація – автори підкреслюють позитивні риси українських солдатів, як зазначає Васіліса Трофимович, “...звичайних на цій війні не буває” (Трофимович 2016, 12). Авторка намагається роз’яснити мотиви, які штовхають людей, особливо перших українських добровольців, йти на війну: “Які мотиви штовхнули його піти на війну? Стандартний набір. У цьому всі добровольці рівні. *Любов до своєї країни, слідування національній ідеї, захист незалежності і територіальної цілісності України. А головне – палке бажання визволити від регулярної армії РФ терористів «лндр» шматок української землі*, на якому вже кілька місяців точилися бойові дії” (Трофимович 2016, 71). Спільним для Бурлакової й Трофимович є аспект героїзації простих військових і протиставлення їх корумпованій верхівці армії: “Адже 30-го вересня, у день, коли загиблих везли до дніпропетровських моргів, а поранених – у лікарню імені Мечникова, почесний комбат «Донбасу» отримував орден. У той самий день, коли *вони, понівечені, обгорілі, але не зламані духом*, щойно опинилися на мирній землі. І, як на мене, то

насамперед мали нагородити саме цих *стійких і справді героїчних людей*” (Трофимович 2016, 18).

У Валерії Бурлакової представлено й критичне осмислення героїзації – зіткнення ідеального героїчного образу і трагічної реальності: “У коридорі на першому поверсі – портрети всієї Небесної Сотні. Поруч – твій великий портрет. Такий от дисонанс. Прірва між тим, чого ми вчимо дітей, і тим, чого очікуємо від них. *Дивіться, діти, це герої. Але ми будемо молитися, щоб ви ними не стали. Бо герої все ж таки вмирають*”. (Бурлакова 2016, 107). Натомість о. Андрій Зелінський сприймає героїв через біблійну призму, так в оповіданні *Тіло* образ воїна переплітається з образом Христа. Проте, водночас герої для автора – люди прості, земні, а не абстрактні ідеали: “На фронті не люблять пафосу. Про патріотизм тут не говорять, його демонструють – *тихо і спокійно, впевнено і зовсім природно. Мої герої справжні, бо, впевнений, ніхто з них навіть не здогадується про свою героїчність*. Коли герой починає підозрювати, що він герой, мимохіть перетворюється на актора. *Мої герої – справжні!*” (Зелінський 2016, 19).

У представлених текстах письменники створюють і образ антигероя, образ ворога. Як не парадоксально, антигерої, на відміну від героїв, відчують свою героїчність. Так, описуючи перші дні війни, що розпочалися російською анексією Криму, Андрій Цаплієнко, зауважує: “*Вони, певне, вважають себе героями, – намагався зрозуміти репортер, – але герої йдуть у бій з відкритими обличчями, а не затуляються «масками». Ці, у масках і з георгіївськими стрічками, залишивши собі гаманці та документи, сховали свої коротконосі «макарови» й забралися геть на потужних джипах*” (Цаплієнко 2015, 49).

Слід зазначити, що образ ворога, причому з обох сторін, часто є дегуманізованим. Особливо яскраво це зображено в прозі Цаплієнка, де російські солдати виступають хижакими, вовками, гієнами, гризунами, мишами, щурами, псами, натомість образи українців у нараці передані більш мирними та беззахисними представниками тваринного світу – антилопами, кітами (див. Додаток 7.1). Проте, словами персонажів, а саме російсько-сепаратистських угруповань, українці зображені в негативному образі тараканів. Ворога зображено не тільки завдяки метафоричному прийому *людина – тварина*, а й *людина – механізм*. Так, в оповіданні *Одноразовий воїн* Андрій Цаплієнко так описує полоненого російського солдата: “А він згорблено висить на двох милицях і, ввічливо прощаючись, шкандибає на вихід. Ні мертвий, ні живий, ні свій ні чужий. *Одноразовий солдат, зламанний людський механізм*. Який через власний біль і страждання розгубив *коліщатка та гвинтики*. Який отримав шанс знову бути людиною” (Цаплієнко 2015, 130). Це оповідання показує вплив російської пропаганди й абсурдність гібридної війни, де маркерами ідентифікації виступають кліше телевізійних програм: “Як назвати цього симпатичного хлопця-росіянина, не знаю. Полонений? Але ж у нас війну з

Росією не оголошено. *Які можуть бути полонені, якщо немає війни? Може, він просто заблукалий чоловік зі зброєю?* Ні, він не заблукав, він їхав у Донецьк, щоб воювати проти України. Утім, і тут є суперечність. Він каже, що проти України нічого не має, а хотів допомогти захистити російськомовних українців від злісних бандерівців, фашистів із «Правого сектора» та іноземних найманців. Те, що сам він в Україні іноземець і майже найманець, на думку йому не спадає” (Цаплієнко 2015, 118). Можливо, це своєрідний тип постмодерної дегуманізації, смислового перенесення людина – інформаційне повідомлення, в такій комунікативній ситуації розгубленими є всі учасники – і ті, хто ідентифікує, і той, кого ідентифікують. Тільки послідовне декодування пропагандистських кліше вносить трохи ясності.

В оповіданні *Боїнг “Три сімки”* технократична метафора поглиблюється: “Чоловік у зеленому камуфляжі, дивлячись на *круглий монітор своєї установки*, бачив не літак, а маркер, що світився і безгучно перетинав лінії розміток на екрані.” (Цаплієнко 2015, 83). Таким чином, людські долі невинно загиблих пасажирів сумнозвісного Боїнга, збитого російськими військами біля Донецька в липні 2014 року, спершу перетворюються в метонімію літак, а згодом просто в маркер, в точку на екрані. У тексті *Кримнаш* про перші дні війни письменник окреслює криве дзеркало російської пропаганди, де ідентифікації ворога насправді обертаються самоідентифікаціями: “Вони приїхали на потужних позашляховиках, на борту одного з яких красувався напис «Смерть фашистам». Хоча, щиро кажучи, *фашистами показали себе саме вони, люди з георгіївськими стрічками*” (Цаплієнко 2015, 42–43). Схожий мотив простежується в прозі Васіліси Трофимович: “Ватажок терористів дав слово російського офіцера, що подарує йому життя, якщо він здасться. Але «слово офіцера» від вбивць і мародерів не означає нічого” (Трофимович 2016, 77).

Повертаючись до теми пропаганди, Цаплієнко зображує осліплого українського полоненого в оповіді *Рем як «Ремінгтон»*. Роздуми головного героя віддзеркалюють російську пропаганду і його як її жертву: “Він спробував оцінити слушність цих слів. Застрелено *мирних російських громадян*. А ось він, їхній убивця. *Кровожерний укр, фашист і бендерівець* у п’ятому коліні. *Посланий київською хунтою на криваву справу*. Разом із *натовським ремінгтоном у безжальних руках*. Він ідеально підходив на роль монстра. Тільки треба було трохи краще її виписати” (Цаплієнко 2015, 109). В цьому оповіданні медсестра Маша з іншого боку барикад допомагає осліпленому полоненому втекти з лікарні. Навіть у світі, де люди втрачають людські обличчя, залишається любов. Зрештою, в оповіданні *Термінатор* дія пропаганди окреслена як колективне божевілля: “Вы бы ушли отсюда, – казали вони українським військовим, – и наши перестали бы по нам стрелять. Звучало абсолютно божевільно. «Свої», тобто ополченці, несли сюди смерть. Але їх чекали, як то кажуть, із хлібом-



сіллю. Місто жило завдяки українським військовим. Але їх мріяли прогнати. (...) *Колективне божевілья було невеликовим*” (Цаплієнко 2015, 184).

Слід зауважити, що образ ворога часто є евфемізованим, що корелює із загальною фольклорною традицією опису “воріженьків”: “*Ввічливі «зелені чоловічки»* захопили міліцію в Слов’янську. Потім будівлю Служби безпеки. Потім змінили владу в місті, відтіснивши всіх прихильників України «за поребрик». Ох, хлопець так не любив це слово. Чуже, зверхне. *Бородаті дядьки, які танцюють з автоматами в ресторанах. Бойові машини десанту з триколорами на очах байдужих водіїв «ланосів».* Це все те, від чого він повинен захищати свою країну, адже присягу ніхто не відміняв” (Цаплієнко 2015, 63).

Під час війни людська істота як така загалом стає дегуманізованою. Олена Галета, аналізуючи українську поезію, яка появилася під час Майдану та війни, зауважує, що біль втрати часто важко передати словами, тому поети вдаються до опису нелюдських тваринних звуків – виття тощо (Haleta 2015). Схожі мотиви спостерігаємо і в представлених для розгляду прозових текстах: “Я сиділа під лікарнею на сходах і *вила*. *Не кричала і не плакала*. *Вила*. Від нестерпного ріжучого болю” (Трофимович 2016, 18). Валерія Бурлакова використовує медійні кліше та військовий сленг, щоб показати, як у потоці трагічних новин з фронту втрачається важливість долі кожної конкретної окремо взятої особистості: “«...один український військовослужбовець загинув, ще один – отримав поранення...» – так, як завжди, виглядали в той день новини з війни. *1 – 200. 1 – 300. Чотири цифри. Замість тисячі слів*” (Бурлакова 2016, 37) (Див. Додаток 7.1).

З іншого боку, в дегуманізованому світі війна набирає людських рис. Так, у прозі Васіліси Трофимович війна приходить у дім, кличе, змінює, не пробачає, списує, знецінює, показує, перетворює і навіть рятує (див. Додаток 7.2). У текстах Андрія Цаплієнка війна – це казкова газоподібна речовина: “Але я побачив, як над величезною країною *випущеним із пляшки джиномом в’ється вона, майбутня війна*, хоч відразу й не збагнув, хто саме її випустив” (Цаплієнко 2015, 32). Проте, на відміну від казкового персонажа, вона не здійснює бажання, а приносить горе і лихо і має свої першопричини. Персоніфікованою в прозі Цаплієнка є і зброя, що не дивно, адже під час бойових дій солдати часто дають імена своїм автоматам, танкам тощо (див. детальніше про номінації під час війни Підкуймуха 2016): “*Зброя* ідеально *слухалася* господаря і *платила* йому вірною *безвідмовністю* на полі бою” (Цаплієнко 2015, 85).

Дослідниця Галина Яворська вказує на такі метафоричні сценарії зображення війни – війна – це стихійне лихо, це гра, це пекло, це катастрофа (Яворська 2016, 19–21). Зрештою, персоніфікованими стають й окуповані міста. Коли їхні мешканці переходять по той бік барикад, стаючи на бік ворога, то й саме місто стає чужим і ворожим: “Він був щасливим у цьому місті. Але *місто його зрадило*, на що, як виявилось, не

треба багато часу. Це так само легко, як зламати присягу. Щоб потім, на старості, пенсія, як у Москві. Він думав, що Севастополь був вічно молодим, а місто виявилось старим військовим пенсіонером, який доживав віку в мріях про нездійсненне вчора” (Цаплієнко 2015, 49). Автор застосовує метафору хвороби, щоб показати, як швидко змінюється суспільно-політична ситуація і настрої в окупованих містах: “Місто переставало бути українським по частинах, як розум людини, ураженої страшною хворобою, втрачає контроль над іншими органами. Ось ноги відмовляються ходити. Ось перестають ворухитися пальці на руках, а потім виснуть безпорадними батогами руки. Але голова лишалася світлою до кінця” (Цаплієнко 2015, 186). І зрештою, в тканину тексту вплетена метафора суїциду: “Місто, як самогубець, підсвідомо прагнуло смерті” (Цаплієнко 2015, 184).

Ключовим залишається питання, якими є визначальні елементи та особливості часопростору в сучасній літературі про війну. Спробуємо висвітлити цей аспект на матеріалі аналізованих текстів. В текстах о. Андрія Зелінського реальний простір змішується з сакральним, трансцендентним, проте обидва вони є вкрай беззахисними перед страхіттями війни: “Мій *Вифлєс* цьогоріч увесь пронизаний дірами, цілісінський його просторочас проищений наскрізними дірами автоматних і кулеметних черг, уламків мін і гранат, «Градів». Куди не глянь – усюди діри: фасади будинків, паркани, огорожі, вікна й дахівки, дерева й автомобілі пронизані дірами. Цьогоріч мій *Вифлєс* із дірявого світу, розташованого десь на межі людського глузду та людського безумства, на ледь помітній грані поміж дійсним та уявним, засіяний незібраними соняхами минулорічного посіву...” (Зелінський 2016, 50). Ця реальність водночас є апокаліптичною: “... Сьогодні у Пісках під Донецьком жодного натяку на безпеку, жодного сховку від жорстокої продірявленості. Куди не ступи ногою – усюди продірявлена спотвореність розстріляної дійсності: простір скондесованої деструкції, час смислової дисперсії. Дірявий світ виглядає таким безглуздим!...” (Зелінський 2016, 50).

Апокаліпис розгортається не тільки в реальному просторі і часі навколо учасників і свідків війни, а й у людській свідомості: “Куля пронизує не лише повітря, вона спотворює зикле для мене сприйняття дійсності, продірявлюючи особистий досвід простору та часу: координати мого буття у світі, мій конкретний просторо-час, наповнюється загрозою, страхом, жорстокістю, болем, інколи кров’ю, інколи смертю...” (Зелінський 2016, 68). Таким чином хронотоп стає нульовим, вакуумним: “Під землею – дим, над землею – розриваються артилерійські снаряди: куди діватися людині??? Де знайти простір і час для конкретного людського буття?.. Жорстока онтологічна колізія кожної війни...” (Зелінський 2016, 68).

У текстах Валерії Бурлакової апокаліпис для головної героїні починається зі смерті коханого бойового товариша. Цей момент є

сконденсованою точкою болю у свідомості, до якої постійно повертається сюжет: “Ми повертаємося до розсипаних стріляних гільз, з яких хтось, занудьгувавши на посту, викладає на снігу тризуб. До смертельно небезпечних – нульова видимість – туманів. До невимовно гарного неголеного хлопця з блакитними очима, який прийшов на війну після служби на контракті у морфлоті – тому й Морячок... Повертаємося туди, де раз у раз вигулькувала в зеленці його британка, туди, де й досі його сміх відлунує від розкришених бетонних стін. *Туди, де з нічного неба над Донецьком – падають не зірки, а смерть... Не зірки, але бажання все одно загадуєш...* Така вже людська натура. Ми повертаємося на шахту” (Бурлакова 2016, 10). Незалежно, про яку дату йдеться, вона завжди співвідноситься із цією болючою точкою: “– Леріка! Ле-рі-ка! – твій голос з-за бійниць. Я на позиції. Надворі 28 січня – *ти загинеш через два дні*” (Бурлакова 2016, 29); “День усіх закоханих, еге ж? І вже *15 нікому не потрібних днів без тебе*” (Бурлакова 2016, 54).

Апокаліптичними символами пронизана і проза Андрія Цаплієнка. Так, описуючи перші дні війни, анексію Криму в оповіданні *Кримнаш* автор зазначає: “Журналістка не знала, що війна вже йде. Поїзд тікав від неминучості в невідомість. Але це була невідомість не темна, а світла. «Все буде добре-добре-добре», – упевненим тамтамом відбивали колеса. І вона задрімала під цей ритм. І усмішка блукала її обличчям. А за вікном *кружляв над степом птах*, широко загрибаючи крилами повітря, в якому раптом стало *багато кислого присмаку металу*. Так тут буває перед грозою” (Цаплієнко 2016, 50). Неприхованими аналогіями з біблійним текстом насичені і описи бою в оповіданні *До своїх*: “І коли збоку від нього піднялися стовпи води, він зрозумів, що йому дістався рятівний шанс. *Вода кипіла. Повітря несамовито сичало. Від гуркоту здригалася земля*. Його трусило чи то від жаху, чи то від люті. Ракети лягали туди, де він розпрощався з Лисим. Він час від часу пірнав з головою в холодну крижану крихту, але не переставав рахувати ракети. Одна, дві, три. *Вони падали, як дощ. Як покарання за вчинені і невчинені гріхи*. Десять, п’ятнадцять. Як останнє вагоме слово царя сусідньої країни. Тридцять дев’ять. Їх було сорок. Він нарахував. Навіть пакета не пошкодували” (Цаплієнко 2016, 236).

Дослідники відстежують цей мотив і в творчості інших українських авторів. Зокрема, Наталя Дьоміна зазначає, що Сергій Жадан у поетичній збірці *Життя Марії* (2015) апелює до біблійних сюжетів і зображає війну на Донбасі як Апокаліпсис, водночас для поета існує і постапокаліптичне життя (Domina 2016, 196–197). Чи існує життя після апокаліпсису в текстах, представлених для розгляду? Відповідь буде ствердною. Описуючи розірвану хронологію свого щоденника і певним чином виправдовуючись перед читачами, Валерія Бурлакова зазначає: “*На цих сторінках минуле постійно переплітається з теперішнім та майбутнім. У березні я повертаюся в січень, лютий іде поруч із жовтнем, а зима стає*

*весною*. Але це життя. Старанно впорядковувати його за хронологічною послідовністю подій означало б відмовитися і від спогадів, і від мрій. Означало б, що воно завжди закінчується смертю. В даному випадку – кількома рядками від 30.01.2016, після яких – порожнеча. *Але смерть – не завжди кінець. Інколи з неї можна почати*” (Бурлакова 2016, 11–12). Таким чином, головна героїня стверджує, що життя після смерті існує. У цьому конкретному випадку – життя після смерті коханого.

В апокаліптичному світі є місце для порятунку, вважає головний герой текстів о. Андрія Зелінського. Цей простір ми маємо створювати самі зусиллями нашої волі: “...Деколи, з метою самозбереження, ми змушені *втратити в інші форми простору та часу*, можливо, теж не цілісні, проте, не настільки загрозливі, не такі небезпечні. І людина *творює... власний просторо-час на уламках онтологічних колапсів*” (Зелінський 2016, 68). І зрештою цей креативний досвід дає змогу відтворити простір надії: “І нехай поряд рвуться міни, а над самою головою свистять кулі. *Простір знову стане безмежним, а горизонти повсякденного буття привабливими, як у дитинстві*. Надія дозволить мені заглянути туди, де світло розуму губиться в темряві фактів. Та й з нею якимось тепліше, з надією...” (Зелінський 2016, 70). Таким чином час до війни окреслюється як період безтурботного дитинства, а період війни як час неминучого дорослішання. Зрештою, у перспективі вічності навіть апокаліптична війна видається темпоральною точкою, яка рано чи пізно завершиться: “*Я маю час. Ось він, у моїх долонях, і я можу виліпити з нього вічність...*” (Зелінський 2016, 70).

У текстах Васіліси Трофимович таким місцем порятунку є простір любові: “Ступаючи на цей шлях, ми були готові до будь-чого. До крові та болю, до смертей, до втрат і, звісно ж, до перемог. Перемога – це взагалі все, чого ми прагнули. *Але війна виявилася не чорно-білою. На ці дві смуги червоною, як кров, фарбою пролилося почуття, до якого ми не були готові. До любові*. І під перехресним вогнем народжувалося нескорене, як і ми самі, кохання” (Трофимович 2016, 9). Проте навіть любов в апокаліптичному світі може насправді виявитися пасткою, часопростір стає обмеженим і замкнутим: “Зіткнувшись з ним на лінії вогню, ми потрапили у пастку. *В трикутник, де є він, вона та вона – він, вона та війна*. Іноді війна тримає лише одного у своїх свинцевих обіймах. Іноді – обох” (Трофимович 2016, 9). З іншого боку, цей обмежений часопростір трансформує людські почуття і в позитивному напрямку: “Так дивно, вони навчили мене відчувати все по-іншому. Частіше казати друзям «любно» і «вибач», частіше обіймати при нагоді, завжди вибачати і завжди вибачатися. *Коли не знаєш, що може бути з людиною наступного дня, вчишся зовсім іншим речам*” (Трофимович 2016, 17). Умовність відчуття часу підкреслено і в прозі Валерії Бурлакової: “... Ти загинеш рівно через місяць. Хоча тепер, коли я віддалаNfг б усе за якісь ще-п'ять-хвилин-з-тобою – та що там, за один поцілунок, *насправді – мені здається, що*

*місяць – це страшенно довго. Ціла вічність, якої могло й не бути...*” (Бурлакова 2016, 96).

Спільними для жіночої воєнної прози є зображення контрастності почуттів кохання та ситуації війни, за якої вони виникають: *“Пошарпані стіни, старі віконні рами з брудною шибою та спальники на підлозі. Ось той антураж, який оточував майбутніх закоханих”* (Трофимович 2016, 51) та *“Потріскані стіни, які ми обмальовували коміксами про війну. Закидані різним непотребом і застелені ковдрами ящики від мін, на яких спали. Твій светр на спинці стільця. Непівспалена свічка у пляшці*. Календар, на якому ми завжди закресливали дні: двадцять дев’яте січня закреслене, тридцять – ні. Все, як було – тільки немає тебе. «Ти де?», «Ти йдеш?», «Іду, іду», «Йду», «Поміняли, йду...» – стандартні смс-ки, коли хтось із нас був на посту один і хоч трохи затримувався. Ти де?” (Бурлакова 2016, 28). В одному з епізодів *Життя Р.С.* головний герой просить героїню вдягнути сукню, бо щодня бачить її у камуфляжі. Вона виконує його прохання, проте виявляється, що рукав сукні поїли миші. Проте, любов перемагає сувору реальність: *“І спимо, обійнявшись, на ящиках від мін – так само солодко, як ми спали б у ліжку вдома”* (Бурлакова 2016, 77).

Часопростір аналізованих прозових творів частково є кінематографічним. Так, герої оповідань Андрія Цаплієнка почувуються як у голівудському кіно, ставши очевидцями перших днів війни в анексованому Криму: *“Ніколи не думав, що потраплю в кіно! – сказав його веселий друг, грецький журналіст Костас, коли за їхньою машиною зчинилася погоня”* (Цаплієнко 2015, 39). Зрештою реальність виявляється суворішою, не схильною до хепіендів: *“Якийсь голлівудський бойовик! – пробурмотів грецький колумніст перед тим, як його витягли з машини і зламали ніс”* (Цаплієнко 2015, 45). Згадуючи щасливе минуле, головна героїня Валерії Бурлакової теж занурюється в кінематографічне сприйняття дійсності: *“Це було майже як у якомусь старому кіно. В гаражі на краю землі, у кількох кілометрах від лінії фронту, двоє втомлених дітей, які повертаються на передову після доби увалу, говорять про життя і кохання з сивим дідом, якого бачать уперше й востаннє. Іде сніг. Завтра Новий рік – здається, час вірити у дива. Але нам їх зовсім не треба, бо ми й так щасливі”* (Бурлакова 2016, 96). Кінематографічно порізаний час і пошматований простір зрештою обертається ситуаціями абсурду: *“На сході був його дім. Його поля. Вони перетворилися на поля битв. Спіраль війни розкручувалася виток за витком, піднімаючи вище й вище градус страждання. Толя йшов до себе, на батьківщину, на схід. Але що ближче він підходив до рідного дому, то далі був від нього”* (Цаплієнко 2015, 177). Інший мотив, який простежується зокрема в прозі Андрія Цаплієнка – карнавалізація хронотопу. Прописане за сценарієм дійство війни, розподілені ролі і маски: *“«Мы хотим свободно говорить на русском языке! Мы хотим быть частью великой культуры Пушкина, Толстого, Достоевского!»* Так скандували ті, хто створював шумовий фон для агресії

проти українських військових. *Усі ролі в карнавалі були розписані.* Літні ветерани та жінки у плетених беретах голосно кричать, називаючи імена великих письменників. Зелені однакові люди штурмують військові частини. А міцні навчені хлопці в цивільному б'ють журналістів” (Цаплієнко 2015, 45).

У майже кожному тексті існують своєрідні місця сили – в о. Андрія Зелінського це польова капличка, у Валерії Бурлакової – це шахта, де головна героїня була на службі з коханим. В прозі Андрія Цаплієнка таким місцем сили є українські символи в окупованих містах: *“Кава біля пам'ятника Тарасові Шевченку була найсмачнішою в місті.* Україна, мені здавалося, чіплялася за місто, що відпливало, всіма способами, всім, що мала в арсеналі красивого та комфортного. Навіть кава брала участь у боротьбі за симпатії” (Цаплієнко 2015, 51). Простір довкола цих символів є простором спокою і свободи, на протигагу загальному простору окупованих міст, маркованому знаками несвободи: *“У місті було тривожно. У будівлі Служби безпеки України засіли озброєні люди, які проголосили себе «Луганською Народною Республікою».* Але тоді в кінці квітня, межі цієї республіки *позначалися стосами покришок та спіраллю колючого дроту, що в неї обмотався мурашник захопленої будівлі.* На території «республіки» було досить вільно. Бутерброди, потоки горілки, свобода слова – потужного, міцного, нецензурного. І ненависть до всього українського загалом, а до столичного телебачення зокрема. Утім, на площі біля пам'ятника Шевченку майорів синьо-жовтий прапор, і до нас, журналістів, підбігали швидкі пустотливі студентки зі стрічками кольору неба та пшениці. Брала автографи, знайомилися, просто теревенили. *Біля Кобзаря було спокійно й весело”* (Цаплієнко 2015, 53).

Натомість час то видовшується, то скорочується, переходячи з категорії дійсного в умовний. Та зрештою смерть як кінцева крапка розбиває на друзки його умовність: *“У тебе тут так гарно, зайченятко. Гори, що тонуть у м'якій темряві, вогні розсипаних під ними будинків, сосни та проліски, струмки та хрести. Ми могли б жити десь тут. Знаю, що ти був би найкращим у світі татом.* Знаю, що *будь-які проблеми здавалися б порожнім звуком порівняно з тим, що ми вже пройшли.* І знаю, що нічого цього не буде – бо таке рішення прийняли ми самі. На що б ми там не сподівалися – ми самі пішли на війну, самі вибивали передову, а отже, самі ставили підписи під двома простими словами: «Так, смерть».” (Бурлакова 2016, 101).

Спільним для авторів є мотив протиставлення часопростору війни та миру, які співіснують як паралельні, часом протилежні реальності: *“Три місяці сидіння в Пісках. Ні, не в золотих пісках десь на узбережжі. Три місяці сидіння під донецьким аеропортом.* «У Донецькій області спекотно. Переважно – ГРАДи...» Стандартний прогноз погоди, коли ти десь на передовій” (Трофимович 2016, 22); *“Це необізнаність на життя, це – шпагат моєї свідомості: на Хрещатику безтурботна атмосфера літнього*

*вечора, під Донецьком і Луганськом гинуть мої друзі – у той самий час...”* (Зелінський 2016, 25). У *Соняхах* письменник присвячує цій темі оповідання *Про сепаратизм духовний*, яке побудоване на суцільній антитезі мирного і військового життя. Напівмагічність і сакральність простору, де відбуваються військові дії, підкреслено в прозі Валерії Бурлакової: “Бо десь там, на ламаних лініях вогню – на шахти, у Пісках чи під Донецьким аеропортом – ми захищаємо не дупи штабних полковників, не цукерні біля метро, не в'язниці, за ґратами яких сидять вже сотні наших побратимів, і не будинки тих, хто втік від війни... А – вже *просочену кров'ю найкрайшій землю Донбасу. Напівказкову українську землю, де сьогодні вчорашні ценці чистять зброю, де обгорілі стіни підвалів прикрашають вишиваними рушниками, де іржавий скелет шахтного копра стає Небом, про яке складають пісні”* (Бурлакова 2016, 7–8).

Отже, сучасні тексти про війну мають як спільні, так і відмінні риси. Об'єднують їх спільні риси хронотопу, засоби зображення ворога тощо. Проте, оскільки кожен з авторів має окремішній досвід безпосередньої чи опосередкованої участі в бойових діях, свою неповторну стилістику, то її особливості зображення конфлікту варіюються. Війна триває, як і її осмислення в літературі, що розтягнеться на довгі десятиліття після завершення конфлікту. Досвід очевидців і їхні нарації є важливими не тільки для збереження фактів і реакцій на них, а й для відтворення словника війни і його художньої мови.

Біляк, Т. (2015). *Культура як зброя в гібридній війні* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://iac.org.ua/kultura-yak-zbroya-v-gibridniy-viyni/>

Бурлакова, В. (2016). *Життя Р.С.* Київ. Темпора. С. 184.

Захарчук, І. (2014). *Від травми до сповіді: культурологічні проєкції українського нарративу війни*. У кн.: *Перехресні стежки українського маскулінного дискурсу: Культура й література ХІХ–ХХІ століть*, ред. А. Матусяк. Київ. Laugus. С. 178–218.

Зелінський, А. (2016). *Соняхи. Духовність на час війни*. Львів. Видавництво Старого Лева. С. 128.

Коцарев, О. (2016). *Література війни. Дев'ять книг про фронт 2016 року* [Електронний ресурс], режим доступу: [http://texty.org.ua/pg/article/textynewseditor/read/73500/Literatura\\_vijny\\_Shist\\_knyg\\_i\\_try\\_pojetychni](http://texty.org.ua/pg/article/textynewseditor/read/73500/Literatura_vijny_Shist_knyg_i_try_pojetychni)

Підкуймуха, Л. (2016). *Позивні учасників антитерористичної операції на Донбасі: спроба аналізу*. Мова: класичне – модерне – постмодерне: збірник наукових праць. Вип. 2. С. 135–144.

Трофименко, Т. (2015). *Війна, правда, вигадка й реалізм* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://litakcent.com/2015/11/18/vijna-pravda-vyhadka-j-realizm/>

Трофимович, В. (2016). *Як писати книжки про війну* [Електронний ресурс], режим доступу: <http://dniprograd.org/blogs/332>

Цапленко, А. (2015). *Книга змін*. Клуб сімейного дозвілля. Харків. 256 с.

Яворська, Г. (2016). *Гібридна війна як дискурсивний конструкт*. Стратегічні пріоритети. 4 (41). С. 41–48.

Яворська, Г. (2016). *Концепт “війна”: семантика і прагматика*. Стратегічні пріоритети. 1 (38). С. 14–21.

Яворська, Г. (2016). *Мова як складник конфлікту*. Media Studies: Междисциплинарные исследования медиа. С. 103–107.

Brosnan, C.S. (1992). *The Functions of War Literature*. South Central Review. Vol. 9. No. 1. Historizing Literary Contexts. P. 85–98.

Cole, S. (2009). *Enchantment, Disenchantment, War, Literature*. PMLA. Vol. 124. No. 5. Special Topic: War (October, 2009). P. 1632–1647.

Domina, N. (2016). *Thou Shalt Not Speak: Divine Violence in Serhiy Zhadan's The Life of the Virgin Mary (2015)*. Władza Sądenia. No. 8. Special topic: Identities, Media and Literature in Ukraine and about Ukraine: Contemporary Situation and Historical Dimension. Ed. by N. Trach. P.195–199. [Online resource], access at:

<http://wladzasadzenia.pl/2016/8/thou-shalt-not-speak-divine-violence-in-serhiy-zhadans-the-life-of-the-virgin-mary-2015.pdf>

Haleta, O. (2015). *Literature and Articulation of Trauma*. Speech at Winter Academy “Beyond History and Identity: New Perspectives on Aesthetics, Politics and Society in Eastern Europe” in Berlin, Germany, December, 10, 2015.

Pidkuimukha, L. (2016). *War on the other side of the camera. Review of the book Ukraine's War as Viewed by TSN Journalists (Війна очима ТСН)*. Władza Sądenia. No. 8. Special topic: Identities, Media and Literature in Ukraine and about Ukraine: Contemporary Situation and Historical Dimension. Ed. by N. Trach. P. 263–266. [Online resource], access at: <http://wladzasadzenia.pl/2016/8/war-on-the-other-side-of-the-camera.pdf>



**ВИКОРІНЕННЯ І ВКОРІНЕННЯ  
ЯК ВИКЛИК І ЧИННИК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ  
(КРИТИЧНИЙ МЕТОД ЮРІЯ ЛАВРІНЕНКА)**

*Тетяна Шестопалова*  
(Україна)

*Юрій Лавріненко (1905–1987) є одним із найпроникливіших українських літературних критиків модерної доби. Будучи емігрантом, він вважав, що в середині ХХ століття у зв'язку з II Світовою війною народилося явище, значно складніше, ніж 'еміграція'. Метою статті є простежити сенси 'вкорінення' і 'вкорінення' в його життєписі й можливість застосовувати ці поняття для пізнання критичного методу інтелектуала.*

*Ключові слова: укорінення, еміграція, літературна критика.*

**ERADICATION AND ROOTING  
AS A CHALLENGE AND A FACTOR OF NATIONAL IDENTITY  
(CRITICAL METHOD OF JURIJ LAVRYNENKO)**

*Tetjana Šestopalova*

*Jurij Lavrynenko (1905–1987) was one of the most perceptive critics of modern Ukrainian literature. Being an emigrant, he believed that a phenomenon much more complicated than 'emigration' emerged in the mid-twentieth century due to World War II. The aim of the article is to trace the sense of 'eradication' and 'rooting' in his life story and the ability to apply these concepts to the understanding of an intellectual's critical method.*

*Keywords: rooting, immigration, literary criticism.*

Поняття вкорінення належить до актуального соціокультурного й філософського дискурсу. Тема укорінення намічена в фундаментальній онтології М. Гайдеггера. С. Вейль розпізнала проблему вкорінення, витіснення людини з властивого їй середовища й розвинула цілу концепцію укорінення як “найважливішої та найменш визнаної потреби людської душі, однієї з тих, які найважче піддаються визначенню” (Вейль 1998, 61). Людину забезпечує ‘корінням’ спільнота (рід, родина, етнонаціональна спільнота), з якою індивід себе пов’язує та в житті якої він бере реальну, активну, природну участь, живлячись навзаєм духовними скарбами цієї спільноти й маючи спільні з нею очікування (передбачення) щодо майбутнього. ‘Укоріненість’ дає змогу людині “сприймати майже всю повноту морального, інтелектуального, духовного життя через те середовище і ті кола, приналежність до яких для неї природна” (Вейль 1998, 61).

Метафора укорінення С. Вейль маркувала низку карколомних політичних процесів модерної доби й відбила свідоме передбачення

необхідності відновлювати зруйновані в II Світовій війні фундаментальні засади людського існування<sup>9</sup>. Відтак укорінення – це одна з ключових характеристик кризи модерну ХХ століття, вербалізована бурхливим інтелектуальним темпераментом авторки однойменної праці для донесення її громадянсько-політичної позиції до французького суспільства.

Зокрема, втрата ‘коренів’ – це й сконстатоване М. Гайдеггером “несправжнє буття” людини, яка через страх перед “приреченістю на свободу” замикається в вузькому щоденному предметному й соціальному середовищі й відкидає змогу бачити щось поза сучасністю (Хайдеггер 1997; Хайдеггер 2002). М. Мамардашвілі теж вважає “онтологічну вкоріненість людини у світ” ключовою проблемою ХХ ст., хоча й поставленою ще Декартом і Спінозою (Мамардашвили 1996). Знекорінена людина – те саме, що й сліпа, бо не здатна включити своє конкретне існування в ширший контекст світу, отже, не має з ним (світом) онтологічної зв’язки. Ось скрушне спостереження філософа, сенси якого набувають особливої ваги в нашій сучасності: “Найнезрозуміліше в Росії для філософа – це акт нерозуміння. Зізнаюся, що одним із моїх найсильніших переживань свого часу було переживання цілком незрозумілої мені – аж до розгубленості – сліпоти людей перед тим, що є. Вражаючий феномен, коли люди на щось дивляться й не бачать, не виносять досвід. При тому, що від цього дуже багато залежить” (Мамардашвили 1996).

Інтелектуал має ‘бачити’. Він створює напругу розуміння, за якої “онтологічна зв’язка” людського існування може ‘відбутися’: “Поскільки для напруги розуміння потрібні інструменти. Бо лук натягується не просто руками; це винайдений інструмент, у якому міститься цілий світ” (Мамардашвили 1996). Зважаючи на сказане, укорінення відбувається, коли людина долає враження випадковості, фізичної обмеженості, повсякденності існування й розташовує себе й свій досвід на лінії історії й культури ширшої спільноти, національної чи соціокультурної. ‘Викорінення’ – це розрив тяглості, що якраз і змушує інтелектуала робити зусилля для відновлення ‘онтологічної зв’язки’.

Пізнання української модерної культури ХХ ст. передбачає аналіз ‘викорінення’ й ‘укорінення’ як, з одного боку, зовнішніх (емпіричних) процесів та, з другого, – внутрішніх (інтелектуальних і творчопсихологічних) реакцій, покликаних відновити втрачену єдність і повноту з природним і рідним середовищем. Метою цієї студії є вказати на смисли викорінення й укорінення як визначальні для способу й результатів критичного мислення Юрія Лавріненка (1905–1987) – одного з найпроникливіших і найцікавіших українських літературних критиків модерної доби. З огляду на рекомендований обсяг студії досягнення мети

<sup>9</sup> Т.С. Еліот у передмові до “Укорінення” зазначив, що книжка була написана в останній рік життя С. Вейль, “під час праці в штабі французьких збройних сил у Лондоні, і походить”, на його думку, “зі службового меморандуму, підготовленого Сімоною Вейль з приводу тої політики, яка має здійснюватися у Франції після визволення” (Еліот 1997, 257).

обмежуємо двома завданнями: прокреслити рустикальні, етнонаціональні, освітні атрибути українського вкорінення Ю. Лавріненка та показати вплив вимушеного викорінення на спосіб його літературного мислення.

Юрій Лавріненко належав до пореволюційної літературної генерації, яка запроваджувала модерний спосіб пізнання та інтерпретації національної історії й культури (зокрема, художньої літератури). Він розпочав свою діяльність у 20-х роках минулого століття, а згодом став активним речником та творчим популяризатором ідей, що визначали український духовно-інтелектуальний простір цього десятиліття: романтика вітаїзму, мистецтво як спосіб упорядкування світу та його оберіг, синейдезія Європи й Азії в модерному стані України.

Його мемуарно-автобіографічне письмо містить ключові концепти науково-критичного способу мислення й ставлення до укорінення й викорінення. Його переконаність у тому, що саме біографія людини може розкривати найпитоміші та найпитальніші місця її життєвої – творчої та діяльнісної – постави, підтверджує його вислів про феномен М. Рильського, секрет “великої витривалості і тривалості творчої напруги” якого може розкрити “його докладна біографія” (Лавріненко 1964, 270).

Зокрема, Ю. Лавріненко підкреслює рустикально-родові корені свого зрілого життя. Рідне село Хижинці<sup>10</sup> він вважав і частиною “праісторії”, і модерної історії України<sup>11</sup>, і ґрунтом історії свого роду. Прадід по батьковій лінії козакував на Запорізькій Січі. Після її зруйнування російською владою він повернувся до села, де заклав та очолив чумацьку валку, возячи з Криму й “Озову” сіль та тараню. Чумакував і його син Антін (дід Юрія Лавріненка), а вже батько став хліборобом (Лавріненко 1977), перейшовши службу в царській армії й неминучу мовну асиміляцію.

“Першою взаємною любов’ю” Ю. Лавріненко назвав свої взаємини з рідною землею. На підставі його розповідей донька Лариса стверджувала, що дитинство Юрія Лавріненка пройшло у “мікрокосмосі предковичної краси і патріархальних традицій” (Лавріненко 2005, 27). У дорослому віці цей “мікрокосмос дитинства” трансформується в матричні уявлення про красу як моральний чин, у якому відбувається особистість. Природною є краса, вловлена й виплекана суб’єктом у співпричетності до морально-духовного середовища, існування якого саме вона й забезпечує. Від Сократа веде свій початок традиція вважати іманентними рисами краси доцільність і добро (Яковлев 1999, 13). У цьому відношенні досвід повновагого контакту з природою стає взірцевим для Ю. Лавріненка в зрілому віці.

<sup>10</sup> У минулому воно належало до Звенигородського повіту на Київщині, а тепер – до Лисянського району Черкаської області.

<sup>11</sup> У спогадах “Мій сад в Арктиці” підтвердженням “праісторії” Хижинців вважав глибокий захисний вал на південному боці села, будівничі якого давно забулися. Там же констатував згадки про село у спогадах про гайдамацьке повстання, про державність Хмельницького, ‘Київську козачину’ середини XIX ст. (Лавріненко 1975, 25–26).

Родинно-рустикальний компонент виховання Ю. Лавріненка трансформувався в концепт зрілого інтелектуалізму під час навчання. У Медвинському чотирикласному міському училищі (1917–1919) на його основі стала формуватися національна свідомість. Свого часу Медвин активно опирався більшовицькій владі й боровся проти неї. Ю. Лавріненко до кінця життя зберігав у своєму помешканні книжку І. Дубинця “Горить Медвин” (Нью-Йорк, 1952), уважав історію цього села показовою для розуміння історичної драми України модерної доби та одним із пріоритетних чинників формування власної особистості. “Із Медвинської школи я вийшов українізованим”, – зазначить він у кінці 70-х рр. минулого століття в спогадах “Мій сад в Арктиці” (Лавріненко 1975, 52).

Навчання агрономії в Умані (1920–1925) об’єднало інтенцію родинної рустики й прагнення бути своїм у світовій культурі в одну лінію життя особистості. Схильний до віднаходження символічних подій доби, у ролі однієї з них Ю. Лавріненко якраз і тлумачить своє прагнення до освіти: “Це належить до містерії української революції. Поза її аграрною проблематикою, як рушійною силою, поза її інтелігентсько-селянським відрухом до козацтва – чи не головним було явище масового руху молоді і навіть дівчорі до освіти” (Лавріненко 1975, 49). Серед майбутніх агрономів були ті, що багато читали мистецьких творів, філософські праці, критично засвоювали прочитане через обговорення й суперечки. Софіївський парк, фундаментальна бібліотека школи на сорок тисяч томів світової літературної та науково-природничої класики, зустрічі з сучасними письменниками (В. Сосюра, М. Бажан) становили найпритягальніші цінності для Ю. Лавріненка, які вирішально вплинули на формування його гуманітарної свідомості (Лавріненко 1975, 80). Також ‘Уманські роки’ прикметні трансформацією рустикально-етнічних начал його свідомості в політико-національні. Під тиском революційних збурень, що мали яскраво виражене національно-визвольне спрямування, школа садівництва вперше за всю свою тривалу історію надала студентам можливість вивчати українську мову й літературу: “фактично людську і національну самосвідомість” (Лавріненко 1975, 85). Освітньо-культурне життя студентів було зумовлене амбівалентним ідейним середовищем. З одного боку, його творив європейський ідеалізм, на якому стояло модерністське мистецтво від кінця XIX ст., та націософія. З другого, – передбачений більшовицько-радянськими навчальними програмами історичний матеріалізм.

Відтак уманські студенти вважали себе ‘радянськими’ з ‘української’ перспективи. У цей час “російська радянська влада” (Тут і далі виділення Ю. Лавріненка. – Т. Ш.) утверджувала себе в Софіївці в образі ‘української радвлади’ з метою толерувати ставлення до себе з боку українців (детальніше це питання висвітлено в (Шестопалова 2010, 64).

Переїзд до Харкова в 1926 р. мав головну практичну підставу: “утекти від надмірної спеціалізації шкіл” (Лавріненко 1985, 7). Але предметний

‘стрибок’ від агрономії в Умані до філології в Харкові показує, як рустикально-природничі нахили поступаються місцем літературним і ширше – гуманітарним. Учорашний селянин відчуває трепет перед історичним (першим на Лівобережжі!) університетом, у якому він тепер навчатиметься. Правда, радянська влада реструктурувала його в Харківський інститут народної освіти, де науковий складник істотно потіснений мілітарно-політичним, але пієтет до університету як вічного Храму Знань і Науки одразу й назавжди вкарбувався в свідомість і уяву нового студента<sup>12</sup>.

Імовірно, романтично-піднесеними (рустикальними за психоментальною суттю) настроями можна частково пояснити факт інтенсивної самоосвіти, сказати б, ‘університету’ виключно в лоні власної екзистенції тоді, коли він, за пізнішим висловом Ю. Лавріненка, “номінально зник” (Лавріненко 1985, 63), перетворившись радше на заклад суспільно-політичний, аніж академічний. В умовах жорсткого регламентування філологічних дисциплін студенти, що мали справжнє бажання навчатися, буквально всотували виклади О. Білецького, Л. Булаховського, А. Шамрая, П. Рігтера, Н. Мірзу-Авакянц.

Саме в ході університетських викладів О. Білецького відбулося становлення концепту необарокової домінанти творчо-мистецької ментальності українців у XVIII – на поч. XX ст. (Лавріненко 1975, 134), що ним так чи так позначені всі дослідницькі сюжети Ю. Лавріненка. Також іще студентом він сформував для себе ідею мистецької краси: “В курсі «теорії і методології» літератури капітальною була настанова Ол. Білецького на ‘Красу’ як суверенну вартість у собі і не на окремі ‘ізми’, а на ‘справжню філософію творчості та основний матеріал для неї’. Справжні здобутки літератури являють собою не продукт запозичень чи спонтанних емоційних імпровізацій, а *співпрацю* почуття і розуму. Це було цікаво чути в часи, коли розспівані поети йшли за Сосюриним: «Вже налетіли хвилі, співай, співай, бо втримати не в силі, що летється через край». Але теза Білецького звучала в тодішньому заклику Хвильового в листах до молоді «учитись думати і почувати». І тепер здається, це й було те основне, чого вчив мене Харків” (Лавріненко 1975, 134). Вельми ілюстративним тут є факт інтуїтивного схоплення літературознавцем феноменологічної ідеї “безмежного почування” розумом (М. Мамардашвілі), що лягла в основу літературної критики Ю. Лавріненка.

Фактично, за кілька років у Харкові Ю. Лавріненко сформувався на цікавого й досить відомого літературного критика, автора трьох книжечок про видатних сучасних поетів Василя Еллана-Блакитного, Василя Чумака,

<sup>12</sup> Промовистим у цьому сенсі виглядає ставлення Ю. Лавріненка до засновника Харківського університету В. Каразіна. У “стислій документованій науковій розвідці” “Василь Каразін – архітект Відродження” (1975 р.) він підніє цього неоднозначного за поглядами дияча, вірного служителя Російської імперії, ідеалізувавши його як розбудовника не місцевого, ‘локального’ Харкова, навіть не Слобожанщини, а цілої модерної України, креатора ‘Нових Атен’ України (Лавріненко 1985, 60–61).

Павла Тичину та низки статей. Кожна робота по-своєму була спробою заглибитися в актуальну проблему творчості, вивчити можливості революційного мистецтва, застерегти письменників від фальші й порожнечі письма.

Досить показовою в цьому плані є доля виступу Ю. Лавріненка на п'ятому з'їзді спілки селянських письменників "Плуг", опублікованого в однойменному часописі під назвою "Проблема стилю" в 1930 р. Цей виступ 'на згрищі' літературної дискусії 1925–1928 рр., 'невчасно' підтримував мистецькі концепти М. Хвильового ('романтика вітаїзму') та М. Зерова ('неокласика'). Це означало недовіру до мистецьких можливостей соціалістичного реалізму<sup>13</sup>. Газета "Критика" відреагувала на наявні в "Проблемі стилю" зерна ідейної крамоли супроти соціалістичного реалізму вбивчою рецензією, визначивши автору долю 'ворога народу' – в концентраційному таборі крайньої російської Півночі. "Так кінчилась моя ("з Пилипенком" – дописано олівцем угорі рукою Ю. Лавріненка. – Т. Ш.) наївна теоретична спроба вивести стильові шукання Хвильового і неокласиків із політичного застінка", – підсумував Ю. Лавріненко в мемуарах (Лавріненко 1975, 149 третій варіант сторінки).

Важливо зауважити, що Лавріненкові спроби наблизити радянську владу до потреб і засягів українського пореволюційного мистецтва справді були 'наївними', оскільки проголошене Хвильовим головне гасло пореволюційної української літератури "романтика вітаїзму" світоглядно, стилістично, ідеологічно не відповідало характеру російської більшовицької революції й подальшої політики<sup>14</sup>. Заглиблюючись у літературну ситуацію, протестуючи супроти примітивного письма, пристосуванства письменників<sup>15</sup>, критик виглядав загрозою владному

<sup>13</sup> М. Хвильовий, відчувши в молодому критикові однодумця та сподіваючись дістати в свої руки "Літературну газету", запросив його на посаду секретаря редакції. "Хвильовий хотів повернути літературі "Літературну Газету" і поставити її на рівні кращих західно-європейських, зразки яких розгорнув переді мною тут же, де ми говорили..." (Лавріненко 1975, с. 148 другий варіант сторінки). Серед цих зразків були примірники паризької, берлінської, польської літературних газет, до яких і мала прагнути українська літературна періодика. Як відомо, М. Хвильовому не судилося здійснити свій задум, а Ю. Лавріненко, дедалі більше відчуваючи на собі міць партійної сваволі, опинявся в небезпечному становищі.

<sup>14</sup> В есеї "Література вітаїзму" Ю. Лавріненко протиставить "ідеальне самовивершення духу" націй (російської й української) в їхніх літературах доби революцій: "Конгеніальним творам російської революції – "Дванадцять" і "Скифы" Александра Блока – протистояли конгеніальні твори української революції – "Соняшні кларнети" Павла Тичини. Образові революції як "страшної помсти" всьому світові, протистояв образ революції як визволення і об'єднання людини з усесвітом" (Лавріненко 2004, 941). В основі обох революцій лежить комплекс помсти, але результати його дії відмінні: Опозиції *зломати / світлоритму, чужого / свого, смерті / відродження* Ю. Лавріненко пропонує читачеві в якості саме таких ментальних утворень, що визначають феномен української літератури 1917–1933 років.

<sup>15</sup> На час удару в "Критиці" Ю. Лавріненко був уже автором статті "По той бік правди" (надрукована 1930 р. в часописі "Плуг") про відверто антиукраїнську повість Ю. Смолича "По той бік серця" (Х., 1930): "...Повість досить вправна, модерно-публіцистично поєднує в собі жанр роману-хроніки з абстракційним гротеском. Вона різоче дихнула на мене зоологічною ненавистю русифікованого мішуха, що втратив своє становище підпанка в колонізованій Московю країні і тепер задля відзискання того становища і кар'єри громить український націоналізм, змушений освоювати чужу йому українську мову" (Лавріненко 1975, 149 третій варіант сторінки). Також згадані в цій студії літературні портрети "трьома книжечками" виразно ілюстрували його тодішні професійні й світоглядні позиції: "все здебільша в пляні

режиму, який не потребував бути розкритим у своїх сутнісних рисах і не забарився з тим, щоб негайно ‘вкорінити’ ‘ворога’. Два арешти (1933, 1935 рр.), п’ятирічне ув’язнення на Таймирі, три роки “вільного поселення” – так виглядають відпрацьовані радянською владою механізми ‘вкорінення’ людини з її професійної ніші, суспільного порядку, з творчо-інтелектуальної царини. Агрономічний фах підказав ідею спробувати вирощувати городину в Заполяр’ї. Це дозволяло бодай на короткий в умовах Півночі сезон весняно-літніх робіт на землі бути увільненим від каменоломень, де працювала більшість в’язнів, й давало шанс просто фізично вижити в нелюдських умовах.

Фактично ‘вкорінення’ з інтелектуально-культурного середовища повертало його до роботи на землі, починаючи від першого арешту 1933 р. Тоді ув’язнення завершилося умовним звільненням із забороною виїжджати з Харкова та працювати в літературі. Для заробітку Ю. Лавріненко влаштувався до “Харківського садово-декоративного розсадника й квітництва”. Якось, говорячи з дружиною Л. Дражевською, він іронічно зазначив, що “красна література і квіти належать до естетичної царини прекрасного – до культури Краси... Гіркий жарт, бо наступного дня все таки не література, а земля й горшки квітництва стояло мені на черзі...” (Лавріненко 1975, 233 другий варіант сторінки). Після таймирського концтабору він так само повернувся до роботи на землі на засланні в Кабардино-Балкарії.

Перебування в ДіПі-таборах після радянського ув’язнення та заслання дало шанс повернутися в гуманітаристику. У спогадах про цей час фігурує поняття ‘університету надому’ як способу інтелектуальної реабілітації після років вкорінення з професії. Він ретельно студіює раніше недоступні праці політологів, істориків, філософів. Лекції, прочитані для таборових мешканців протягом 1945 р. під загальною назвою “Українська інтелігенція в боротьбі за духове самовизначення” втілюють задум персоналістичної духовно-інтелектуальної історії новітньої України.

Участь у Мистецькому Українському Русі, редагування “Звена”, “Літаврів”, “Українських Вістей” було підпорядковане меті розбудови інтелектуального середовища, яке б давало змогу українцям за західними кордонами СРСР вільно реалізуватися в творчому й інтелектуальному планах, враховуючи й уроки власної історії, потрактовані Ю. Лавріненком на прикладі ‘драгоманівського покоління’, ролі М. Гоголя в російській та українській культурах тощо.

Дефіцит українського духовно-культурного ґрунту у вигнанні усвідомлюється ним як буттєва проблема, що накладається на всю його тогочасну діяльність. У листі до Ю. Шевельова він фокусується на ідеї “істинного життя”, зумовленого національним простором: “Ви придириливо

---

тодішньої тактики Хвильового – поєднання самоствердження із обережною самообороною зашахованого партією українського відродження 20-х років” (Лавріненко 1975, 165).

тепер поглядаєте скоса на мої східняцькі статейки, і навіть ще ненароджений журнал той<sup>16</sup> називаєте авансом східняцьким. Не ображаюсь, бо вірю, що пишете те, що думаєте – тобто щиро. Але ще не пройде і кілька років цього вигнання, як Ви ... може подумаєте й інакше. Може Вам здасться тоді, що це була обґрунтована чи необґрунтована спроба затриматися на корені життя – українського життя, а значить і взагалі життя. Не датися, щоб вітер покотив тебе сухим і бездиханним листком по смітниках чужини” (Лавріненко 20.3.1948).

Цей лист свідчить про закоріненість Ю. Лавріненка в локальний український простір – свою *малу батьківщину*, через яку особа ідентифікує себе з національною спільнотою та Батьківщиною – Україною. У цьому, як нам здається, слід шукати відповіді на запитання про нереалізованість (якщо її розуміти як нездатність до успішної соціальної й культурної інтеграції в нове середовище та невміння знайти своє місце в системі прагматичних відносин цього середовища) Ю. Лавріненка в еміграції, його повну відданість українській справі на терені США. Йому не вдалося прагматично зреагувати на Новий – у прямому й переносному сенсі – Світ, він був занадто українським, занадто пов’язаним із землею, на якій народився. Відтак уся його діяльність (тодішня й пізніша) мала виключно український контекст.

Зрештою, еміграція усвідомлюється Ю. Лавріненком як лихо, співмірне з тоталітаризмом. Відтак його діяльність в Європі, а, згодом, у США вбирає в себе цей аспект екзистенційної туги, котра в його приватному листуванні покладена до мотиву трагічної безвиході, а в есеїстико-студійній та організаційній діяльності є складовою концепта традиції, поза якою годі сприйняти належним чином саму діяльність. Цю думку потверджує відповідне дослідження Я. Поліщука (Поліщук 2008, 241). Долучимо ще один промовистий уривок з листа Ю. Лавріненка до Ю. Шереха дест на початку 1948 р.: “Ви не знаєте, що живучи в Міттенвальді, я був в Ульмі редактором, секретарем, техредактором і зав. укр. від. в газеті<sup>17</sup>, що водночас редагував «Сучасник», писав статті, здавав до друку «В масках епохи», «На іспиті Вел.[икої] рев.[олюції]», боровся на кожному кроці з ульмівською трясовиною, що сам фізично разом із родиною лечу в тартарари і «взагалі божеволію» – та не маю фізичної змоги листуватися. Це кара. Еміграція востократ страшніша кара, ніж Таймир – і

<sup>16</sup> Лист написано в ході полеміки з Ю. Шевельовим (Шерехом) про можливість видавати український позапартійний часопис. Ю. Лавріненко ідею такого видання пов’язував із газетою “Українські вісті”, у якій сам на той час працював і яка була трибуною Української революційно-демократичної партії, що збирала навколо себе багатьох колишніх втікачів з підрадянської (східної) частини України. Її лідер І. Багрянний бачив успіх української національно-визвольної боротьби у близькості й зрозумілості її цілей та способу дій найширшому українському загалу, в глибинах якого має бути закорінена потужна політична організація, а не тільки вузькому сегменту національної еліти (Програмові засади УРДП 1997, 670–671). За це частина еміграції різко критикувала УРДП і вважала її ідейну лінію (егалітарність, демократизм, піднесення ролі народу в історії) спробою протягти більшовизм (“східняцтво”) на Захід.

<sup>17</sup> Ідеться про газету “Українські вісті”.



«тоска безысходная». Та от людина зформована так, щоб «змагатися» – і крутиться, крутиться...” (Лавріненко 1948 [кінець березня]).

Зовні цей період літературної активності Ю. Лавріненка майже не виявляє його літературознавчих пріоритетів. Однак, саме тоді інтелектуал, у якого тоталітарна система відібрала біля восьми років повноцінного життя, формує пізніше упізнаваний як його власний науковий почерк, ракурс мислення, що інтегрує в собі історичний та філологічний пошук, підводячи їх під знаменник ‘укорінення’ й ‘відродження’ як філософом національного буття.

У США Ю. Лавріненко працює найдовше й найбільше. Написані там роботи демонструють упізнаваний, його власний критичний спосіб сприйняття та представлення досліджуваного явища. У його письмі перетнулася пам’ять про знищений російською владою український модернізм в 1930-х рр. і прагнення відродити його на новому континеті. Мистецтво 1920-х років він пропагує як взірець для молодих українських поетів 1950-х років в Америці. У його працях відбилися глобалізаційні щодо української літератури засяги (“Українська Літературна Газета”, українська секція в Міжнародному ПЕН-клубі, активна підтримка молодих українськомовних митців Америки, постановка проблеми питомості українського мистецького світовідчуття в американському світі) й невитравна закоріненість у національний ґрунт.

Власне уся культуротворча діяльність особистості за кордоном знову виглядає відчайдушним, із усіх душевних та інтелектуальних сил, опором загрозі зникання в чужонаціональних умовах. У 1971 р. він звиряється: “Людина не може подолати, ані перетривати долю. Не може від неї і втекти, бо який би не був гарний міт універсальности еміграціонізму – він все ж таки лишається мітом” (Лавріненко 1971, 18). Для нього, як прямого свідка катастрофи України після Національної революції, свідка ‘Розстріляного Відродження’ – поразка, якою він вважав і власну еміграцію, відлунувала невигойдним болем. Так, говорячи про “стрімголов обрізаний зрив” Тичини “з найвищого шпिला трагічних напруг”, критик характеризує цей зрив як інстинктивну реакцію самозбереження: “Інакше для Тичини був би шлях у погибель, божевілья або ... в еміграцію” (Лавріненко 2004, 950). Що це? Три різні можливості чину на вибір чи вказівка на фатальну катастрофу особистості, явлену в різних формах: фізичної смерті, психічної смерті, ‘викорінення’ як духовної смерті, неминучої в ізоляції від життєдайних джерел своєї власної ідентичності? Лавріненко, як і більшість інтелігентних представників тієї хвили еміграції, гостро відчував на собі небезпеку саме цієї останньої форми переходу в небуття.

І все ж чи можна безапеляційно твердити, що концепт еміграції точно відповідає ситуації безповоротного екзистенційного зникання, безповоротного ‘викорінення’? Напевне, ні, бо як тоді бути зі свідомим активізмом рішення тисяч колишніх радянських громадян, настраханих

більшовицьким режимом, ‘хотіти’ й ‘шукати’ західних кордонів, іншими словами, шансу на еміграцію, як про це писав Ю. Шерех (Шерех 1998, 23)? Як поза еміграційним контекстом розцінювати той колосальний масив праці, який здійснював Ю. Лавріненко та багато інших інтелектуалів, серед яких були І. Кошелівець, В. Кубійович, Д. Чижевський, О. Оглоблин, М. Ветухів, Ю. Шевельов, І. Лисяк-Рудницький та багато інших? Еміграція давала надію на ‘істинне життя’, нове вкорінення після гостродраматичної втрати зв’язку з рідним середовищем. І саме цим вона була виправдана.

Та й сам Ю. Лавріненко в циклі радіопередач “Літературного світу” говорив про те, що в молодих письменників української еміграції відсутній питомий ґрунт для підтримання їхньої національної ідентичності, але водночас і утворюється новий для національного буття в екзилі, що характеризується проникненням українського етносу в нові для нього просторові й культурні умови: “Еміграція позбавляє ґрунту... Але, з другого боку, еміграція дає свободу творчості, дає знайомство зі світом, дає перспективу, дистанцію, з якої видно і трагедію рідної землі, і життя світу. У всякому разі, світова література у великій своїй частині створена емігрантами...” (Лавріненко 1961–1965, № 1).

У листі до Ю. Луцького Ю. Лавріненко означає проблему того історико-культурного утворення, на яке поступово трансформується еміграція: “Бо ж я не думаю, щоб Ви повірили самі собі і вже навіки кинули україністику-славистику. Ви скажете, що Ви не емігрант. Кожен може так сказати. А я хіба емігрант? Я – громадянин США. Працюю в американській установі. Це щось складніше ніж ‘еміграція’ – це явище оригінальне середини 20-го віку” (Лавріненко 24.5.1963).

Не дивлячись на лаконічність наведеного міркування, у ньому вирізняються принаймні два моменти, що можуть посутньо впливати на вивчення питання вкорінення в еміграції. По-перше, україністика трактується як свідомий інтелектуальний вибір тих особистостей, які вже подолали високий соціокультурний бар’єр між собою та новим середовищем існування. По-друге, апофатичний елемент в означенні своєї соціокультурної ситуації як такої, що не вичерпується поняттям ‘еміграція’, схиляє бачити в останній загальнорозумілий, ледь чи не універсальний – у контексті цивілізаційно-культурної динаміки – світовідчуттєвий горизонт, у якому формуються нові феномени, що потребують для власного осмислення інтелектуально-духовного зусилля.

Е. Саїд у “Думках про вигнання”, наголосив заміщувальний механізм адаптації на новому ґрунті. “Вигнанцеві пропонується новий комплект пут і зв’язків, він присягає на вірність новим кумирам. Але одночасно щось втрачає – критичний погляд на речі, мудру стриманість, моральну сміливість” (Саїд 2003, 260). Означена тут утрата є не що інше, як засаднича зміна структури свідомості індивіда, що перекроює й перебудовує способи рецепції та інтерпретації ним світу. Відтак самі ці

структури, метакритика яких здійснюється через концепти, відповідають текстам (вербальним, писемним та іншим), що створює свідомість людини.

Це можна побачити і в критичних рефлексіях Ю. Лавріненка, які виразно позначені ідеєю ґрунту, вкорінення, коренів, вростання, виростання. Унікальну за силою переживання, образності й філософізму картину малює критик, щоб передати Ю. Тарнавському враження від його книги “Спомини” (Мюнхен, 1964). Чуттєвий образ тут – це й саморефлексія “суто людські глибини” (Башляр 2000, 18), з якої на поверхню свідомості нібито випадково виривається асоціація-знак, екзистенційний та інтелектуальний ключ до критичного мислення. “Пам’ять – це безодня, ми лише мільйонні частини її можемо викликати в собі, а передати на папір у вигляді доброго твору – ще менше. Це делікатна безмежно річ. У Ваших «Споминах» раз у раз видно, як рвуться мікроскопічні нитки тієї пам’яті, і як на їх місце стає слово чи образ, створені вже Вами сьогоднішнім, Юрком тієї хвилини, в яку те написав чи подумав. Я маю собачий нюх до таких речей, і якимось чую що відкіля – чи з глибин і покладів пам’яті далекого минулого, чи з спекуляцій спритного розуму сьогоднішнього.

Ось чому я вважав потрібним взяти собі на допомогу відносно порівняння людської пам’яті до підземної коріневої корони дерева. Та корона потрясаюча своїм розгалуженням і мікрокосмом. Ніхто ніколи на світі ще не міг ту корону відділити від землі і показати її голою. Бо мікроскопічні коріневі волосинки рвуться від подиху вашого, не то що доторку” (Лавріненко 21.12.1964).

Образ живого розкішного коріння в ґрунті підсилюється образом ‘ручного’ занурення в текстуру матерії, яка й містить у собі людську пам’ять. Наведемо цей особливий вислів: “...наче автор витягає коріневу корону душі, як дерево, включно з мільйонами мікроскопічних коріневих волосинок. Виходить назверх підземна корона (коріння) душі. Це незвичайно делікатне майстерство. Треба одмочити глину, звільнити все це від ком’яхів землі, і при тому не порвати ні одного волоска. ...Ще не уяснив собі, як Ви цього досягаєте? Образами, порівняннями, метафорами, фарбами, скульптурами, кінокадровими напливами?” (Лавріненко 21.11.1964).

Ідею викорінення й укорінення імпліковано у назву есеїстичної збірки “Зруб і парости” (1971), присвячену старшому (що покинуло Україну дорослим) і молодшому (що виросло вже в еміграції) поколінню літераторів. Тут зібрано чи не перші характеристики й позитивні оцінки Нью-Йоркської Групи, на яку Ю. Лавріненко (навіть виходячи з назви) покладав надію як на продовжувачів “зрубаного”, “розстріляного”, “репресованого” модерного українського мистецтва<sup>18</sup>. Промовистою є

<sup>18</sup> Лист до Ж. Васильківської від 13. 6.1958 р. підтверджує сказане: “Мені болить до нестями, до розпачу, що такий чудовий геніяльний початок обірвано рукою варвара. Я захопився Вашою групою, як надією, що зрізане тодішнє молоде ось відросте і розквітне з НОВОЮ оригінальною силою і формою і характером” (Лавріненко Ю. 13. 6.1958 р.).

паралель, яку Ю. Лавріненко проводить, між НЙГ і шістдесятниками, одне з головних досягнень яких полягало в поверненні в літературу людини “від землі”: “Я болю Нью-Йоркською Групою, бо це ж зрештою єдине, що ще є в нашій літературі. Шістдесятників там уже майже задушили” (Лавріненко 3.5.1971). Згодом у листі до Б. Олександрів (Гребінського) Ю. Лавріненко висловився надзвичайно характеристично щодо розуміння власної ролі у творчості молодих поетів: “Я вклав багато праці й енергії і терпеливості в гурт початківців, що згодом утворили Нью-Йоркську Групу. Дуже трудний матеріал, діткливі хворобливо... Найлегша річ була відохотити їх від української літератури. Я постарався не допустити до цього. Не все мене задовольняє. Але знаю одно, що порожнє місце там, де вони є тепер, не було б кращим для України й літератури. Дискусійна річ? Так. Треба дати їм одстоятись, може осяде каламуть, шумовиння – таке життя” (Лавріненко 19.12.1970). Загальновідома антологія “Розстріляне відродження” (1959) так само несе в собі ідею протистояти викоріненню через пам’ять про політичну катастрофу модерної України, увиразнену долями й творами мистців.

С. Вейль писала, кожна людина утримується й живиться багатьма коренями. Вони визначають сприйняття нею морального, інтелектуального, духовного життя шляхом поєднання індивідуума з органічними для нього колами середовища. “Взаємовплив різноманітних кіл не менш необхідний, ніж укорінення в природному оточенні. Але певне коло повинно сприймати зовнішній вплив не як внесок, а як стимул, що робить його власне життя інтенсивнішим” (Вейль 1998, 36). Ю. Лавріненко емоційно відчуває й глибоко усвідомлює факт викорінення / витіснення його з материкового українського суспільного, політичного, культурного, філологічного середовища радянською владою. Цей факт змушує його постійно, за найменшої можливості, вдаватися до спроб укорінення на іншому ґрунті. Це активне поновлення знань із літератури, філософії, соціології в ДіПі-таборах, це організація й плекання українського літературного процесу в США, це інтенсивне витворення кореневої образності особистим критичним мисленням для ідентифікації сенсів та естетичного впливу на читачів українських мистців в еміграції. Покликом того, що не сталося і в чому не стався він сам, можна пояснити зосередження на українській проблематиці в Новому світі. Це була екзистенційно обґрунтована позиція інтелектуала, який завдяки письму повертається в точку, де, на його переконання, зосереджене “справжнє буття”. Трепет перед ним і висока культура відчуження цього останнього зумовлюють неоромантичний пафос викладу літературної історії України 1920–1930-х років.

Викорінення (арешт, каторга, заслання, еміграція) запустило в Ю. Лавріненкові процес усвідомлення себе як трагічно обікраденого радянською системою, але не пасивного чи скореного нею інтелектуала. Його життя, безперечно, несло на собі травму викорінення з рідного

націоментального, інтелектуально-культурного середовища, але й долало цю травму: оберталось серед тих людей і подій, які давали надію на відновлення втрачених зв'язків, можливостей, включення колосального потенціалу українського модернізму 1920-х у нову етноментальну й культурно-мистецьку дійсність на теренах США, аби він нарешті повно розкрився. Водночас “онтологічна вкоріненість” гуманітарія в новий час і простір не відбувається. Ю. Лавріненко залишається з пам'яттю про національну культуру і її атмосферу, зумовлену романтикою вітаїзму. Із цієї точки зору він виступає не критиком сучасного йому літературного процесу, а медіатором українського модернізму 1920-х, його трагедії й героїчного міфу.

Башляр, Г. (2000). *Земля и грезы воли*. Москва. Изд-во гуманитарной литературы.

Вейль, С. (1998). *Укорінення. Лист до клірика*. Київ. Дух і літера.

Гайдар, Ю. [Лавріненко Ю.]. (1961-1965). *Літературний світ*. Jurij Lawrynenko Papers. – Series VIII: Radio Liberty. — Subseries 3: Program Transcripts. – Box 65, folder 11 – 14, Box 66, folder 1 – 14. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Library.]

Еліот, Т. (1997). *Передмова до книги Сімони Вейль «Укорінення»*. Дух і Літера. № 1-2. – С. 252–259.

Лавріненко, Л. (2005). *В саду життя*. Українське літературно-мистецьке відродження 20-х років : питання стилю, проблематики, поезики, мови : зб. пр. Всеукр. наук. конф. / [редкол. : В. Т. Поліщук (відп. ред.) та ін.]. Черкаси. С. 26–32.

Лавріненко, Ю. (2004). *Розстріляне відродження : Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есей*. Київ. Смолоскип.

Лавріненко, Ю. (1985). *Чорна пурга та інші спомини*. [Б. м.]. Сучасність.

Лавріненко, Ю. (3.3.1977). *Лист до М. Воскобійника*. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 10, folder 9. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

Лавріненко, Ю. (1975). *Мій сад в Арктиці*. Рукопис із особистого архіву Л. Лавріненко-Зарицької.

Лавріненко, Ю. (1971). *Зруб і парости*. [Б. м.]. Сучасність.

Лавріненко, Ю. (3.5.1971). *Лист до В. Барки*. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 1, folder 7–9. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

Лавріненко, Ю. (19.12.1970). *Лист до Б. Олександріва*. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 7, folder 5. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

Лавріненко, Ю. (21.11.1964). *Лист до Ю. Тарнавського*. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 10, folder 2–3. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

Лавріненко, Ю. (21.12.1964). *Лист до Ю. Тарнавського*. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 10, folder 2–3. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

Лавріненко, Ю. (1964). *Майстер-життєлюб (замість квітів на могилу Максима Рильського)*. Слово [зб. 2]. Нью-Йорк . С. 266–270.

Лавріненко, Ю. (24.5.1963). *Лист до Ю. Луцького*. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 5, folder 14–15. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

Лавріненко, Ю. (13.6.1958). *Лист до Ж. Васильківської*. Jurij Lawrynenko Papers. – Series I: Correspondence. – Subseries 1: Correspondence with Individuals. – Box 10, folder 6. – Rare Book & Manuscript Library of Columbia University Butler Library.

Лавріненко, Ю. (20.3.1948). *Лист до Ю. Шереха*. Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 558.

Лавріненко, Ю. (Кінець березня 1948 р.) *Лист до Ю. Шереха б. д.* Музей-Архів УВАН (Нью-Йорк, США). – Ф. XL (МУР). – № 559.

Мамардашвили, М. (1996). *Введение в философию. Проблема мира. Необходимость себя*. Москва. Лабиринт.

Мамардашвили, М. (1997). *Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом, языке*. Москва. Языки русской культуры.

Поліщук, Я. (2008). *Критика і самокритика (Юрій Шерех та Юрій Лавріненко)*. Література як геокультурний проект. Київ.

*Програмові засади УРДП 1997*. Українська революційно-демократична партія (УРДП–УДРП): збірник матеріалів і документів. Чикаго. Київ. С.670–672.

Саид, Э. (2003). *Мысли об изгнании*. Иностранная литература. № 1. С. 252–262.

Хайдеггер, М. (1997). *Бытие и время*. Москва. Ad Marginem.

Хайдеггер, М. (2002). *Основные проблемы феноменологии*. СПб. ВРФШ.

Шерех, Ю. (1998). *Поза книжками і з книжок*. Київ. Час.

Шестопалова, Т. (2010). *На шляхах синтезу думки (теоретичні засновки спадщини Юрія Лавріненка)*. ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”.

Яковлев, Е. (1999). *Эстетика*. Москва. Гардарики.

**МІЖ ЛІТЕРАТРОЮ ТА ЖУРНАЛІСТИКОЮ.  
ТЕМА МАЙДАНУ  
Катажина Якубовська-Кравчик  
(Польща)**

*У статті проаналізовано вибрані репортажі і літературні твори на тему революції гідності: М. Матіос “Приватний Щоденник”, Н. Гук “Євромайдан (звичайні герої)”, Т. Ковтунович і Т. Привалко “Майдан від першої особи”, М. Потоцькі та З. Парафіанович “Вовки живуть поза законом”, В. Муха “Кров і земля. Про українську революцію”, М. Мецік “Сезон на соняшники” та ін. Розглядані твори відрізняються один від одного зважаючи на особу наратора, його позицію в суспільстві, специфіку професійної діяльності та спосіб залучення до історичних подій.*

*Ключові слова: Майдан, репортажі, література, наррації.*

**BETWEEN JOURNALISM AND LITERATURE.  
THE THEME OF MAJDAN  
Katarzyna Jakubowska-Krawczyk**

*In this article there has been analysed the selected pieces of literature and journalism works related to Majdan: M. Matios “Pryvatnyj Ščodennyk”, N. Huk “Jevromajdan (zvyčajni heroji)”, T. Kovtunovyč, T. Pryvalko “Majdan vid pershoji osoby”, Z. Parafianowicz, M. Potocki “Wilki żyją poza prawem”, W. Mucha “Krew i ziemia. O ukraińskiej rewolucji”, I. Miecik “Sezon na słoneczniki” etc. The included narratives are very diverse in terms of the speakers, their social status, the specificity of their jobs and the ways of getting involved to historical events.*

*Key words: Maidan, literature, journalism, narratives.*

Література як вираз людських думок та емоцій вступає в різні відносини з реальністю, адже вона не може бути осторонь питань, пов'язаних із людиною. Особливу роль у цьому контексті відіграють соціальні вибухи й революції, оскільки вони стосуються не лише окремих людей, а й цілих груп і всього суспільства. В останні роки однією з головних подій на політичній карті Європи була Революція гідності, відома в народі як Майдан (за назвою місця подій). Протягом багатьох тижнів ця подія була головною темою журналістських матеріалів, а також багатим джерелом натхнення для багатьох митців й літературних аматорів. Особливо багато у той період було репортажів, що є цілком зрозуміло, адже, як писав класик жанру Мельхіор Ванькович: “Репортаж існував вже тоді, коли перший троглодит приніс звістку про галявину, на якій пасуться мастодонти. Репортаж фізіологічно закладений у людській природі. Репортаж – це найстаріша літературна форма, він розвивався протягом тисячоліть і продовжує розвиватися. Цей

старий дуб пускав все більше й більше нових літературних паростків. Якщо ж не було скупчення подій, то він завжди починав заgravати з художньою літературою, щоб передати не тільки двовимірність світу, а і його колір, його запах, його звук. І все це – в пошуках істини про людину” (Wańkowicz 1983, 2).

Репортажі з Майдану природнім чином заспокоювали потреби в знаннях і свідченнях очевидців як серед громадян України, так і інших країн. Тому предметом нашого аналізу є і українські, і польські тексти. Ми розглянемо не лише репортажі, а й також інші свідчення подій Революції гідності. Це тексти, що часто балансують на межі журналістики, літератури факту, особистої документалістики і т. д., вони написані з різних мотивів і відображають різні точки зору. Автори є або безпосередніми учасниками акцій, що передають інформацію з місця подій, репортерами, або ж у деяких випадках – особами, які намагаються дати оцінку тому, що сталося, і навіть прагнуть певним чином підвести підсумки. Марія Матіос відкрито визнає, що це книга про неї (звісно, через те, що авторка є професійною письменницею, ми не можемо виключити можливість певного авторського вимислу) та її переживання найважливіших для держави подій.

Водночас упорядники збірника спогадів з Майдану *Майдан від першої особи. 45 історій Революції гідності* Тетяна Ковтунович і Тетяна Привалко певним чином ховаються за своїми героями. Так само як і автор вступного слова Олександр Зінченко. На питання про те, що об’єднує тексти, які увійшли до книги, вони відповідають – спогади про чудо. До збірника увійшли вибрані спогади, зібрані в рамках проекту “Майдан: усна історія”. У текстах є багато емоційних, зворушливих, а іноді й обурливих моментів, які викликають злість, адже стільки всього повинно було відбутися задля того, аби революція, нарешті, перемогла.

У книзі Наталії Гук *Свромайдан. Звичайні герої*, автор виражає себе через персонажів, які з’являються у книзі. “Показаних у книжці героїв менше двох десятків. Але дуже хотілося розкрити кольорові грані того, що відбувалося через абсолютно різні погляди, роки, професії, особисті внески, переосмислення життя.” (Гук 2015, 5).

Автор *Сезону на соняшники* Ігор Мечік розкривається не тільки в самій нарації, але й завдяки структурі тексту – тут два плани переплітаються один з одним: соціально-політична ситуація в Україні і пов’язана з нею особиста лінія. Від’їжджаючи в Україну, автор отримує завдання від своєї матері: знайти родини трьох сестер, одна з яких живе в Польщі, друга – в Росії, а третя – на Донбасі.

У книзі *Вовки живуть поза законом. Як Янукович програв Україну* Збігнева Парафяновича і Міхала Потоцького автори не розкриваються в якійсь конкретній формі – лише як журналісти, які з 2010 року були зачаровані феноменом успіху Віктора Януковича. Події Майдану дали поштовх бажанню написати книгу про нього.



Войцех Муха відкрито визнає, що раніше не знав України, а інформацію про неї черпав лише з книжок. На Майдан він потрапив не як людина, що знається на українській проблематиці чи симпатизує Україні, а як член міжнародної, зокрема польської спільноти журналістів. Він зізнається, що підійшов до завдання з повною віддачею і почував себе такою собі елітою: “10 журналістів, які працюють позмінно через грип і бідність, журналістів із засобів масової інформації, які, очевидно, не мають слухачів / читачів і яким далеко до популярності? Чи вдалося б знайти хоч кількох з мейнстріму, які ще знають, яка їхня роль?” Найважливішою для нього була інформативна функція, яку він там виконував. Через свої матеріали він перш за все прагнув формувати громадську думку. Зрештою такий підхід не є чимось незвичайним, адже, здається, в свідомості всіх авторів і редакторів аналізованих творів присутнє прагнення до перманентності впливу їхніх матеріалів на аудиторію. Тим паче, що ця роль не виключає і художніх аспектів тексту. В окремих текстах порізно розставляються акценти між публіцистичними й естетичними аспектами, а також пов’язаними з ними об’єктивністю й необхідністю перевірки змісту та проблематикою методів візуалізації, нарації, сюжету, композиції (пор. Magdoń 2000). Яцек Мазярський зазначає: “Якщо інформування читача, безсумнівно, належить до царини інформації, то у випадку репортажу, зокрема, репортажу з художніми елементами, ця функція відходить на задній план. Основними особливостями інформації можна назвати точність, лаконічність і ефективність. Вона подається подібно до наукової доповіді: підкреслюються факти і логічні зв’язки між фактами, ставиться наголос на вимірності і конкретності даних і водночас ігнорується образність та особиста думка”. (Piłatowska 2008, 4). Це стосується усіх аналізованих нами текстів, а не лише репортажів. Авторам важко зберегти об’єктивність і не заглиблюватися в історії, які вони переказують. Навіть, як здається спочатку, найбільш дистанційований Войцех Муха зізнається: “Я не повинен, однак не можу стриматися”.

Майже у всіх авторів присутнє почуття відповідальності: не тільки щодо своїх роботодавців і аудиторії, а й перш за все перед тими, хто день і ніч стоїть на Майдані. У певному сенсі, це так звана “література залучення”. Вони намагаються не лише передавати те, що бачать, а й пояснювати події. В аналізованих текстах можна простежити посилання до зовсім різних дисциплін: історії, політології, соціології, психології, економіки тощо. Це чудово вписується в теорію Maziarskiego, де йдеться про те, що “місія репортера [а в нашому випадку всіх авторів проаналізованих робіт – [КЯ-К] – це пошук істини про людину і світ, що надає його роботі позачасового характеру”. (Piłatowska 2008, 3). Саме так до цього завдання підходить Марія Матіос. У “Приватному щоденнику” вона представляє себе як жінку, письменницю, політика і неодноразово підкреслює, що такий погляд мав важливе значення як під час самого Майдану, так і при написанні репортажів з революції: “У всіх тих

перипетіях я пізнавала не тільки багатьох людей – нерідко відкривала саму себе для себе. Проживши більше піввіку, мені здавалося, що я про себе знаю все. Але я й не здогадувалася, якою могу бути я і якими можуть бути ті, кого нібито я знала...” (Матіос 2015, 10).

Збігнева Парафяновича і Міхала Потоцького до написання книги підштовхнув інтерес до України, у якої були всі шанси звільнитися від влади Віктора Януковича. Войцеха Муху цікавила, як він сам зізнається, перевірка достовірності всюдисущих наративів про Україну: від квазіказкових оповідок про запроторену у в'язницю тираном Януковичем принцесу Юлію Тимошенко і до розповідей про шайки бандерівців, які влаштовують погроми тощо.

Залежно від тематики і характеру проаналізовані роботи можна поділити на свідчення, щоденники, репортажі та інше. Однак теоретики літератури і пресознавці доводять, що репортаж споріднений з журналом, щоденником, листом і т. д. (*Słownik terminów literackich*). Тому слід зазначити, що в зв'язку з характером подій і способом роботи жанри, теми, розповіді взаємно перетинаються, переплітаються, доповнюють одне одного. Особливо сильний вплив на проаналізовані матеріали мав жанр репортажу, який, як зазначає Ірена Пілатовська, “просвердлює структуру реальності, щоб показати, що є їй властивим, типовим. Репортер творить, трансформує драматургію реальності в драматургію репортажу так, щоб пробудити емоції слухача, подарувати йому естетичний та інтелектуальний досвід. Таким чином метою репортера є не тільки проінформувати слухача про факт, а й викликати почуття, пробудити емоції, подарувати естетичне задоволення. Репортаж – це твір на грані журналістики і мистецтва”. (Piłatowska 2008, 10). І, здається, ці риси притаманні всім вищезгаданим текстам. Щоправда в окремо взятих роботах дуже відрізняється їх співвідношення. Це залежить від багатьох факторів, зокрема від вибору матеріалу і розстановки наголосів, способів документування, композиції та ін.

Усі аналізовані роботи, в яких описані події Майдану, торкаються соціально-моральної проблематики: і з точки зору самої організації Майдану, і в більш широкому контексті життя в Україні. Багато авторів намагаються діагностувати причину спалаху Революції гідності. Крім несправедливої влади, на передньому плані також з'являється одна з основних соціальних хвороб – корупція. Саме з її опису починає свою книгу Войцех Муха, посилаючись на слова однієї з волонтерок: “Давати хабарі треба, тому що тоді, коли вам дійсно щось буде потрібно, вам ніхто не допоможе” (Mucha 2015, 13). Крім того, проблемі корупції багато місця відводиться в *Сезоні на соняшники*: як в розповіді двоюрідного брата, якого за відмову платити хабара побили настільки сильно, що він до кінця свого життя залишився калікою, так і в більш широкому контексті. У своїй розповіді про Україну, в якій описано і часи перед Майданом, і часи

подальшої війни, особливо яскраво Ігор Мечік описує мафіозну систему Криму.

Багато авторів пишуть про те, як Майдан ці відносини повинен був змінити. Однак з'являються не тільки ідеалістичні, а й реалістичні образи, як наприклад у збірнику історій Наталії Гук: одна з героїнь Олена Каюмова, прийнявши рішення почати зміни з себе, створює список обіцянок. У ньому є пункт: “Не давати хабарів (виняток – сектор медицини)” (Гук 2015, 35). Слова в дужках, очевидно, не потрібно коментувати.

Рішення стояти на Майдані приймалося на багатьох рівнях. У книзі *Євромайдан. Звичайні герої* Наталія Гук зазначає: “Кожна людина, яка хоч якось підтримувала революцію та сприяє сьгоднішньому відвойовуванню свободи, – раз і назавжди визначилася стояти «За» вільну, квітучу, багату Україну. Вона прийняла найголовніше рішення у своєму житті – мати сміливість, діяти”. (Гук 2015, 6). У багатьох роботах, наприклад, у *Приватному щоденнику*, автори пишуть про цінності української культури – і про ті, що сягають корінням християнства, і про ті, що сформувалися протягом століть. Як один із прикладів Марія Матіос наводить особливу роль жінки як дружини і матері, велика шана до якої міцно закорінена в українській свідомості.

У багатьох текстах говориться про організацію Майдану, про сотні, що створювалися на зразок прикладів з національної історії, про роздування українцями із Заходу міфу Бандери. В них аналізується процес формування громадянського суспільства, підкреслюється духовна трансформація українців, їх готовність жертвувати і допомагати один одному. Однак ці піднесені теми переплітаються з історіями з повсякденного життя, такими як комічний опис весілля, вибраний Наталією Гуком: “Зовсім поруч рядком стояли друзі з плакатами. На них були веселі фотографії та пояснення для молодят, яким у нас час є справжнє кохання по-українськи:

- залишатися гарною навіть у масці
- добре готувати як борщ, так і коктейлі Молотова
- народити сина і виховати його козаком
- творити революцію разом” (Гук 2015, 32).

Та київський Майдан не завжди описується як єдиний простір. Авторі мандрують Україною. Вони намагаються показати соціально-політичні процеси з різних точок зору. Багато зі свідчень, особливо польських авторів, також торкаються теми подорожей. Для Войцеха Мухи це була зустріч з невідомою країною, про яку ходять різні легенди, а події з минулого не дозволяють однозначно оцінити її еліту. У свою чергу для Ігора Мечіка поїздка в Україну крім журналістського завдання носила також родинний контекст: “Знайди сестру, – сказала мати. – Пообіцяй мені, що якщо поїдеш в Україну, то знайдеш нашу родину. Я хочу, щоб ти повернувся і розказав мені, що там сталося. Пообіцяй!” (Мієсік 2015, 7). Автор подорожує Україною, де на той час лишився лиш відгомін Майдану,

і описує її з кардинально різних сторін. Він розмірковує і про львівські націоналістичні групи, і про реалії життя на Донбасі. Більше того, Донбас він описує як з перспективи стороннього спостерігача, так і з точки зору людини, що певним чином емоційно пов'язана з цією землею: як він сам зізнається, бабуся, що живе у Костянтинівці, виховувала його, тому образи цього місця збереглися глибоко в пам'яті.

Однак у всіх розглянутих творах рано чи пізно з'являються воєнні свідчення. Для декого з авторів такі зміни в характері роботи і створеній ними розповіді стають свого роду шоком. Войцех Муха пише: “За кілька днів зі звичайних журналістів ми стали воєнними кореспондентами – казав Девід Вільдштейн. Це правда, більшість із нас не мала жодного досвіду в подібних ситуаціях. Дехто на період перебування в Києві навіть не придбав відповідне страхування” (Mucha 2015, 91). В іншому місці він додає: “Ми зустрічаємося на Михайлівській. Павел Боблович кричить на мене, що я привіз Симону на війну. [...] Ми думали, що ж буде, коли введуть воєнний стан. Ніхто і не думає тікати до Польщі, однак, про можливу евакуацію говорилося все голосніше й голосніше”. (Mucha 2015, 128). Однак не всі автори пишуть свої матеріали так емоційно.

Дехто не зосереджується на відображенні різних етапів Майдану, а показує їх в більш широкому контексті. Ігор Мечік описує процес складних і важких підготовок до боротьби за незалежність України, під час яких були отримані навички, що стали у нагоді на Майдані. Автор наводить свою розмову з сином Шухевича: “Роки роботи в УНА-УНСО не минули даремно. Хлопці, яких ми виховали, сьогодні є на передовій. Саме вони були лідерами на Майдані. Вони знають, як побудувати суспільство з низів. Вони розуміють, що таке громадська діяльність. [...] Це була держава в державі” (Мієсік 2015, 28). Саме завдяки їм, на думку співрозмовника Мечіка, було сформовано структури Майдану, створено сотні, організовано захист Майдану, чітко й злагоджено відбувалася доставка продуктів харчування, медикаментів та інших необхідних речей. Вони показали взірць жертвування особистими інтересами заради загального добра, прикладом чого є їхній відхід у тінь, коли з'явився Правий сектор Дмитра Яроша. У розмові з автором прослідковується дуже важлива для журналіста допитливість, ведення зі співрозмовником дискусії і навіть свого роду суперечки подекуди. У той же час ці образи автор зіставляє з образами сходу України, поглинутого війною. Ця різноманітність вражень (знову ж таки характерна для журналістського тексту) надає наративові певної глибини в очах читача. Погляд Мечіка з цієї перспективи представляє події Майдану як один з елементів тривалого процесу прагнення такої різномірної України до побудови незалежної держави.

Зовсім інший тон властивий текстам, які зосереджені в основному на подіях Майдану і подальшій війні з Росією. Це гарно проілюстровано в книзі “Кров і земля”, в якій Войцех Муха наче занурюється в те, що

відбувається на щодень: “Трапилося неминуче: режим почав вбивати. Майдан отримав своїх мучеників і ще один міф про створення. Кулі знайшли сьогодні вірменина Сергія Нігояна і білоруса Михайла Жизневського. Першого вбиває снайпер, другого – постріл з пістолета Макарова. Обидва були протягом довгого часу активістами революції. Абсолютно різні. І це не кінець з жертвами. У лікарні вмирає ще двоє людей, а в лісі біля Борисполя знаходять тіло викраденого з лікарні жителя Львова Юрія Вербицького” (Mucha 2015, 67–68). Насправді, вибір образів є селективним, але за їх допомогою читач прекрасно розуміє всю серйозність і вагу цих подій. Місцями повні напруги й емоцій свідчення переплітаються з роздумами: “Вибір зроблено. Режим притиснуто до стінки, як загнаного звіра. Похорон кожного вбитого перетворюється на багатотисячну демонстрацію. Майдан має своїх мучеників. В усій Україні вибухають масові акції протесту. Від Закарпаття до Харкова відбуваються спроби захоплення будівель місцевих органів влади. Це відповідь на вбивства і «драконівські закони». Військового забарвлення розповідям додають цитовані автором доповіді про озброєних добровольців Майдану, що приїжджають із Західної України, пограбовані міліцейські і військові склади, захоплення обласних адміністрацій і управлінь Міністерства внутрішніх справ. Муха також ділиться з читачами своїми враженнями. Роздумуючи над кожною новою смертю, він бачить не тільки порядковий номер – він зі співчуттям схиляє голову перед людяністю: “Ким вони були? Може, слухали dance в 90-х роках, ходили на матчі київського «Динамо», одеського «Чорноморця» чи львівських «Карпат». Зараз вони вже нічого не почують і нікуди не підуть. Кров в’їдається в асфальт, застигає на прострелених скронях і грудях. Чоловіки і жінки плачуть, проклинаючи Януковича. Таксі від’їжджають, завантажені трупами. Хтось наспіває гімн України. Я не повинен, однак не можу стриматися. Хоча й важко це мені дається, я записую те, що бачу. Я не можу плакати”.

Способові відтворення подій Майдану підпорядковується сама композиція творів. Розповіді часто пов’язані з психологічними характеристиками персонажів, наприклад, *Вовки живуть поза законом* – Віктора Януковича, *Приватний щоденник* – солдатів і беркутівців, *Сезон на соняшники* – українських представників правих партій і т. д. У багатьох випадках також зустрічаються коментарі оповідача, але, як ми вже писали, це обмежується до мінімуму *Євромайдан [звичайні герої]*, або зовсім упускається (*Майдан від першої особи*). Композиція творів не є лише засобом представлення подій, вона передусім виражає систему цінностей, що сформувалися на Майдані. Автори, в певному сенсі, очікують, що читач виробить свій погляд на це.

Структура аналізованих творів, за винятком збірників свідчень багатьох людей, є переважно цілісною й організованою відповідно до заздалегідь вибраної автором схеми, послідовності викладу подій чи ряду окремих образів. Прикладом може бути *Сезон на соняшники*, де автор

представляє два паралельні плани: українські реалії та особисту лінію. Події на кожному з них відбуваються у своєму визначеному порядку. Таким чином з частиною, присвяченою суспільно-політичним подіям, переплітаються події з розділу під назвою *На маргінесах*.

*Вовки живуть поза законом* – це авторський наратив, проте, як відзначають автори, він базується на розмовах з людьми з різних куточків України та Європи. Це спроба зрозуміти певний культурний феномен з посиленням як на літературу, так і на сам предмет. Абсурдність явища, до сутності якого автори пробують докопатися, підкреслюється цитатами-девiзами з книги братів Стругацьких.

Композиція книги *Кров і земля* побудована таким чином, аби події, пов'язані з українськими прагненнями до свободи, були якомога зрозумілішими для польських читачів. На додаток до основного тексту Войцех Муха вирішив у виносках сірого кольору розмістити роз'яснення контекстів української культури. Тут він пояснює, хто такі “тітушки”, описує умови роботи журналістів на Майдані і дає свою оцінку українським підходам до польсько-українських відносин, вигукам “Слава Україні”, сучасним поглядам на Бандеру й УПА в Україні тощо. Книга розділена на дві частини. Перша називається *Кров* і відображає події Майдану; друга – *Земля* – є спробою описати те, що відбувалося пізніше – аж до останніх місяців 2014 року.

Епіграфами до окремих розділів є цитати з віршів Збігнева Герберта. Звернення до творчості поета, який протягом багатьох років перебуває в конфлікті з офіційною думкою, дає змогу польському читачеві розгледіти паралелі між долею своєї країни і боротьбою за свободу Польщі та сьогодишнім боєм за незалежність України. Всі ці структурні елементи служать створенню в міру повного та цілісного образу подій Революції гідності і її наслідків.

Марія Матіос також поділила на дві частини свій *Приватний щоденник*: “...Майдан” і “Війна...”. Книга починається з “Прологу”, що складається з трьох частин, у яких описано різні етапи української боротьби: “«Епізод перший. 18 лютого 2014 року. Київ. Маріїнський парк», «Епізод другий. 4 жовтня 2014 року. «Вертушка» - Краматорськ - Маріуполь». «Епізод третій. 19 січня 2015 року. Трьохізбенка»”. Події представлені в хронологічному порядку, але, як зауважує авторка, щоденник повинен передусім передавати атмосферу, тому читати спогади по порядку необов'язково.

Дещо по-іншому виглядає структура тексту в збірниках свідчень багатьох людей. У книзі *Євромайдан. Звичайні герої* Гук Наталія розповідає про сімнадцятьох людей, які були причетними до Майдану. Їхні спогади доповнюються фрагментами інтернет-текстів. Схоже побудована і книга *Майдан від першої особи*, в якій поряд із промовистою передмовою Олександра Зінченка, з'явилися свідчення трьох представників кожної з груп, обраних упорядниками Тетяною Ковтунович та Тетяною Привалко:

журналістів, студентів, правозахисників, координаторів, підприємців, священиків, представників самооборони, політиків, волонтерів, митців, учасників автомайдану, затятих, медиків, сміливців і авторитетів.

Залежно від розстановки змістових акцентів, серед проаналізованого матеріалу ми можемо виділити і відмінні по структурі тексти, хоча й тут різні типи композиції переплітаються між собою. Прикладом панорамної композиції є книга *Сезон на соняшники*, де події Майдану займають лиш невеликий відсоток змісту. Натомість Ігор Мечик показує різні частини України і набагато більш тривалий відрізок часу. Деякі елементи панорамності ми можемо побачити також в книзі *Кров і земля* – автор намагається показати події, що відбуваються, у ширшому європейському контексті, а також звертається до історичної композиції, аналізуючи польсько-українські відносини. Марія Матіос та Наталія Гук, а також Збігнев Парафянович і Міхал Потоцький звертаються передусім до композиційної організації твору навколо проблеми, намагаючись підсумувати події й наслідки Майдану, а також виявити слабкі місця української ідентичності.

Гук, Н. (2015). *Євромайдан [звичайні герої]*, Київ.

Ковтунович, Т., Привалко, Т. (2015). *Майдан від першої особи. 45 історій Революції гідності*, Київ.

Матіос, М. (2015). *Приватний щоденник*. Львів.

Magdoń, A. (2000). *Reporter i jego warsztat*. Kraków.

Mieczik, I. (2015). *Sezon na słoneczniki*. Warszawa

Miller, M. (1982). *Reporterów sposób na życie*. Warszawa.

Mucha, W. (2015). *Krew i ziemia*. Warszawa: Fronda.

Parafinowicz, Z. Potocki, M. (2015). *Wilki żyją poza prawem. Jak Janukowicz przegrał Ukrainę*. Wołowiec.

Piłatowska, I. (2008). *Reportaż jako artystyczny gatunek radiowy*. „Zeszyty Naukowe. Media społeczeństwo-kultura.”


*Słownik terminów literackich*, Głowiński, M. i in. (1976). Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk.

Wańkiewicz, M. (1983). *Karaśka La Fontaine'a*, Kraków.

## ДОДАТКИ

### Додаток 1.

#### Словотвірне гніздо складних слів з іншомовною абросовною *арт-*

<b>арт-</b> 	арт-агенція арт-акція арт-Арсенал артательє арт-аукціон арт-багаж арт-бізнес арт-бук арт-вечір арт-відео арт-галерея арт-галерист арт-готель арт-група арт-дворик арт-деко арт-диверсант арт-дизайн арт-дизайнер арт-дилер арт-директор арт-дуо арт-екран арт-завод арт-задум арт-інсталяція арт-інституція арт-їдальня арт-кав'ярня арт-клуб арт-колектив арт-композиція арт-костюм арт-креатив арт-критик	арт-культура арт-кафе / арткафе арт-кафедра арт-квартал арт-квартира арт-керівник Арт-Київ арт-піар арт-підпілля арт-пікнік арт-подія арт-позитив арт-практик арт-продюсер арт-проект арт-пропагандист арт-простір артпросунутий арт-процес арт-психолог арт-психотерапія арт-ресторан арт-ринок арт-робота арт-рок арт-салон арт-світ арт-сервіс арт-середовище арт-скульптура арт-стоматологія арт-студія арт-сюрприз арт-талант арт-текстиль	арт-тенденція арт-терапевт арт-терапія арт-технологія арт-традиції арт-тусовка арт-управитель арт-ферма арт-фестиваль арт-фешн арт-фігура арт-форум арт-хаус арт-центр арт-шоу арт-ярмарок боді-арт етно-арт жлоб-арт лате-арт паблік-арт поп-арт попс-арт стріт-арт арт-лідер арт-майстерня арт-масяня арт-менеджер арт-місія артмобілізація арт-мозаїка арт-об'єкт арт-образ арт-писанка
<i>Усього складних слів – 104</i>			



## Додаток 2

## Хронологія словникових статей

1. “En Theo” – «Бог всередині»	33. CREDO
2. Молитва	34. Маніпуляції
3. Біль	35. Бог
4. Тілесність	36. Хвороба
5. Секс	37. Психогормони
6. Психоактив	38. Відповідальність
7. Наркотики	39. Втілення
8. Душа	40. Розширення свідомості
9. Життя	41. Світлі і темні
10. Оргазм	42. Людина
11. Суспільний договір	43. Деміургія
12. Любов	44. Письмо
13. Числа	45. Краса
14. Психічна структура	46. Свідомість
15. Мова	47. Привабливість зла
16. Молитва	48. Біль
17. Моноліт	49. Гроші
18. Числа і виміри	50. Знаки
19. Любов	51. Роздвоєння
20. Зомбі	52. Добро і зло
21. Людина	53. Психічна структура
22. Порнографія	54. Довіра
23. Спам	55. Треш
24. Жінки	56. Абсурд / Безглуздя
25. Бажання	57. Міфологізація
26. Кайф	58. Утопії
27. Істина	59. Культура
28. Рай і пекло	60. Вода
29. Піраміда	61. Поезія
30. Різома	62. Біохімія
31. Мораль	63. Рай і пекло
32. Час	

## Додаток 3

**Структура поняття “диплом” у мовній свідомості студентів  
(за результатами аналізу текстів інтернет-журналу “Освіта та...”)**

№	Тематичні групи асоціацій	Кількість	Відсоткове відношення
1	Диплом – справа вторинна (порівняно з якісними знаннями, досвідом роботи, вдалим працевлаштуванням)	9	32%
2	диплом – необхідна умова вдалого працевлаштування	5	18%
3	диплом – соціальний статус	4	13 %
4	диплом – гарантія знань, показник цілеспрямованості	3	11%
5	диплом – комерційне явище	3	11 %
6	диплом – сходинка до майбутньої професії, один з етапів у житті	2	6%
7	диплом – шлях до матеріальних благ	1	3%
8	диплом – перевага над іншими	1	3%
9	диплом – символ даремних сподівань	1	3%

## Додаток 4

Таблиця “Словотвірне гніздо з вершиною *-верх-*”

<i>I СД</i>	<i>II СД</i>	<i>III СД</i>	<i>IV СД</i>    → <i>V СД</i>
<i>вѣрш-а</i> <small>XX</small>			
<i>вѣрш'</i> ( <i>')</i> - <i>ѧд'</i> ( <i>ø</i> ) <small>XX</small>	→ <i>верш'</i> ѧд- <i>к</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>		
	→ <i>верши</i> ѧд'- <i>ѧн</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>		
<i>верш-ѧв</i> ( <i>a</i> ) <small>XIX</small>			
<i>верш'</i> ( <i>')</i> - <i>ѧк</i> ( <i>ø</i> ) <small>XIX-XX</small>	→ <i>вершак-ѧн'</i> ( <i>ø</i> ) <small>XX</small>		
	→ <i>вершак-ѧн'</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>		
	→ <i>вершач-ѧн</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>		
	→ <i>вершач-ѧн'</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>		
	→ <i>вершак-ѧт</i> ( <i>иї</i> ) <small>XX</small>		
	→ <i>вершак-уѧт</i> ( <i>иї</i> ) <small>XX</small>		
<i>верш-ѧлин</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>			
<i>верш'</i> ( <i>')</i> - <i>ѧн</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>			
<i>за-верш-ан</i> ( <i>и</i> ) <small>XV</small>			
<i>верх-атур</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>	→ <i>верхатур-</i> <i>и</i> ( <i>ти</i> ) <small>XX</small>	→ [ <i>вершетур'</i> - <i>ува</i> ( <i>ти</i> )]	→ <i>вї-</i> <i>вершетур'ува</i> ( <i>ти</i> ) <small>XX</small>
<i>верш-етур</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>	[ <i>вершетур-</i> <i>и</i> ( <i>ти</i> )]		→ <i>вївершетур-</i> <i>ен</i> ( <i>иї</i> ) <small>XX</small>
		→ <i>вершетур-</i> <i>еник</i> ( <i>ø</i> ) <small>XX</small>	
<i>вѣрш-в</i> ( <i>a</i> ) <small>XIX</small>			
<i>верх-</i> <i>в'</i> ѧк( <i>ø</i> ) <small>XIX</small>			
<i>верш-ѧїк</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>			
<i>верш-їд</i> ( <i>a</i> ) <small>XX</small>			

<i>вѣри-ѣк(Ѹ)</i>					
XIX-XX					
<i>вѣри-ѣн(а)</i>	→	<i>вѣриѣн-к(а)</i>			
XVII-XX^		XX^			
	→	<i>уз-вѣришина</i>	XIX		
	→	<i>вѣриѣн-н(иѣ)</i>	XIX-XX^		
<i>вѣри-ѣн'(а)</i>					
XX					
<i>вѣри'(')-ѣ</i>	→	<i>за-вѣри'(е)</i>	XIX		
XX					
<i>*вѣрх'-ѣѣ(а)</i>	→	<i>вѣрх'ѣѣ'-</i>			
XII-XX^		<i>анк(а)</i>	XX		
<i>*вѣри'-ѣѣ(а)</i>					
XX					
	→	<i>по-вѣрхѸвѣ</i>			
		XIX			
<i>вѣрх'-ѣѣк(а)</i>	→	<i>вѣрх'ѣв-Ѹк(а)</i>			
XIX-XX^		XIX-XX			
	→	<i>вѣрх'ѣѣк-Ѹв(иѣ)</i>			
		XX^			
	→	<i>вѣрх'ѣѣч-</i>			
		<i>ѣн(иѣ)</i>	XIX		
	→	<i>вѣрх'ѣѣч-Ѹв(иѣ)</i>			
		XIX			
<i>вѣри'-ѣѣ(е)</i>					
XVI					
<i>вѣри-к(ѣ)</i>	→	<i>вѣрик'-ѣѣк(а)</i>			
XX^		XIX			
	→	<i>вѣриѣч-к(и)</i>			
		XX^			
	→	<i>вѣрик-Ѹв(иѣ)</i>			
		XX^			
<i>вѣри-н'(ѣ)</i>					
XIX					
<i>*вѣрх-нѣк(Ѹ)</i>					
XX					
<i>*вѣри-нѣк(Ѹ)</i>					
XX					
<i>*вѣрх-н'ѣк(Ѹ)</i>	→	<i>вѣрхн'ѣч-Ѹк(Ѹ)</i>			
XIX-XX		XIX			
<i>*вѣри-</i>					
<i>н'ѣк(Ѹ)</i>	→	<i>на-</i>			
XVIII-XX		<i>вѣрин'ѣк(Ѹ)</i>			
		XIX-XX			

<i>верх'-іўн(е)</i> XX	→ <i>верх' іўн-і́чн(е)</i> XX		
* <i>вѣрх-ні́к(ѳ)</i> XX * <i>вѣрш-ник(ѳ)</i> XX	→ <i>вершинич-ѳк(ѳ)</i> XX		
	→ <i>на́-верхник(ѳ)</i> XX <i>на́-вѣршник(ѳ)</i> XIX-XX	→ <i>навершині́ч-ѳк(ѳ)</i> XX	
	→ <i>по-вѣрхні́к(ѳ)</i> XIX-XX <i>по-вѣршник(ѳ)</i> XX		
* <i>верх-ні́н(а́)</i> XIX-XX	→ <i>верхнин-і́н(а́)</i> XX	→ <i>верхнині́н-к(а)</i> XX	
	→ <i>верхні́н-к(а́)</i> XIX-XX		
	→ <i>з-верхніна́</i> XX		
	→ <i>по-верхніна́</i> XX		
* <i>вѣрх-ні́ц'(а)</i> XIX-XX * <i>вѣрш-ні́ц'(а)</i> XX * <i>верш-ніѳк(ѳ)</i> XIX	→ * <i>по-вѣрхн-и́ц'(а)</i> XIX-XX	→ <i>повѣрхнич-к(а)</i> XIX	
<i>верш'⁹)-ѳк(ѳ)</i> XVI-XX^	→ <i>вершеч'⁹)-ѳк(ѳ)</i> XIX-XX^	→ <i>вершечк-ѳв(иѳ)</i> XX^	
	→ <i>су-вершѳк(ѳ)</i> XIX-XX	→ <i>сувершк-ѳв(иѳ)</i> XIX	
	→ <i>вершѳч-н(иѳ)</i> XIX		
	→ <i>вершк-ѳв(иѳ)</i> XIX-XX		
	→ <i>вершк-ува́(ти)</i> XX^	→ <i>вершкүва́-н':(а)</i> XX^	
<i>верх-ол(а́)</i> XIX	→ <i>верхол'-а́к(ѳ)</i> XIX		
<i>верш-чѳк(ѳ)</i> XX			
<i>з-вѣрх(ѳ)</i> XX			
<i>на-вѣрх-н'(а)</i>			

XIX				
<i>пó-вѣрх(ѳ)</i> XIX-XX <sup>^</sup>	→ <i>по-верх'іўк(а)</i> XX			
	→ <i>поверх-ѳў(иї)</i> XIX-XX <sup>^</sup>	→ <i>поверхѳв-иц'(а)</i> XIX		
	→ <i>поверх-ѳўн(иї)</i> XVII, XIX	→ <i>поверхѳўн'-ісм'(ѳ)</i> XIX-XX		
		→ <i>поверхѳўн-ѳ</i> XX		
<i>вѣрх-н(иї)</i> XI-XX <sup>^</sup>				
<i>вѣрши-н(иї)</i> XIX-XX	→ <i>з-вѣр-хниї</i> XVI-XX <sup>^</sup>	→ <i>зверхн'-іїш(иї)</i> XVI-XVII		
		→ <i>звѣрхн-ик(ѳ)</i> XVII, XIX-XX		
		→ <i>зверхн-ин(á)</i> XIX-XX		
		→ <i>звѣрхн'-ісм'(ѳ)</i> XVI, XIX-XX <sup>^</sup>		
		→ <i>звѣрхн'-ѳ</i> XVI, XX		
	→ <i>по-вѣрхниї</i> XVI, XIX-XX	→ <i>повѣрхн'- ѳ(а)</i> XIX-XX <sup>^</sup>	→ <i>*на-повѣрхн(иї)</i> XIX	
	<i>по-вѣршиниї</i> XIX			→ <i>наповѣрхн'-ісм'(ѳ)</i> XIX
				→ <i>поверхн-ѳв(иї)</i> XX <sup>^</sup>
				→ <i>поверхнѳв-ѳ</i> XX
		→ <i>повѣрхн'-ісм'(ѳ)</i> XIX		
	→ <i>сѳ-вершин(иї)</i> XIX	→ <i>совѣршин'-ісм'(ѳ)</i> XIX		
	→ <i>верхн'-áнк(а)</i> XIX			
	→ <i>вѣрхн'-ісм'(ѳ)</i> XVI-XX	→ <i>су-вѣршин'ісм'(ѳ)</i> XIX		
	→ <i>на-вершин'-аник(ѳ)</i> XX			
	→ <i>вѣршин-ѳ</i> XX			
<i>*верх-ѳв(иї)</i> XIV-XX <sup>^</sup>	→ <i>верхоўй-áнин(ѳ)</i> XX			
	→ <i>верхоўй-</i>			

	<i>áнк(a)</i> XX			
	→ * <i>верхív-ец'(ø)</i> XIX-XX			
	→ <i>верхов-úк(ø)</i> XIX-XX			
	→ <i>верхóв-úн(a)</i> XIV-XX <sup>^</sup>	→ <i>верхóвин-ец'(ø)</i> XIX-XX <sup>^</sup>		
		→ <i>верхóвín-к(a)</i> XIX-XX		
		→ <i>верхóвин-ч(a)</i> XX		
		→ <i>верховин-чáк(ø)</i> XX		
		→ <i>верховín-ичин(a)</i> XIX		
		→ <i>верховín-н(иї)</i> XIX-XX <sup>^</sup>	→ <i>за-верховínн(иї)</i> XIX	
		→ <i>верхóвин-с'к(иї)</i> XX <sup>^</sup>		
	→ <i>верхов-úн'(a)</i> XX	→ <i>верховín'-ачк(ø)</i> XX		
	→ <i>верхов-úц'(i)</i> XIX			
<i>верх-овáт(иї)</i> XIX-XX	→ <i>верхóват-ø</i> XX			
<i>верх-óўн(иї)</i> XI-XX <sup>^</sup>	→ <i>верхоўн'-йиш(иї)</i> XVI			
	→ <i>з-верхоўн(иї)</i> XVI-XVII			
	→ <i>верхóўн-иц(ø)</i> XIX-XX <sup>^</sup>			
	→ <i>верх 'iўн-úц'(a)</i> XIX-XX			
	→ <i>верхóўн'-ист'(ø)</i> XIX-XX <sup>^</sup>			
<i>без-вэрх(иї)</i> XVI, XIX-XX <sup>^</sup>	→ <i>безвэри-к(u)</i> XIX			
<i>су-вэрх(иї)</i> XVII				
<i>вери-ú(ти)</i> XVIII-XX <sup>^</sup>	→ <i>вериúти-ся</i> XVII-XX <sup>^</sup>			
	→ [вериштити(ти)]	→ <i>верешетúти-с'а</i> XX		
	→ <i>верх-увá(ти)</i>	→ <i>верхóва-</i>		

	XIX-XX	<b>н'(:)(а)</b> XIX	
→	<i>вѣри-ен(иї)</i> XIX	→ <i>у-вѣриен(иї)</i> XIX	
		→ <i>вершен-ѣ(ти)</i> XX	→ *з-вершеніти XIX-XX    → звершен'- <b>ѣ(ти)</b> XIX
→	<i>верш-ѣл'н(иї)</i> XIX		
→	<i>верші-тел'(Ѹ)</i> XX^	→ <i>вершітел'-к(а)</i> XX^	
→	<i>верш'-ѣ(Ѹ)</i> XIX-XX^		
→	<i>верш'-ѣл'(Ѹ)</i> XIX		
→	<i>верш'-ѣл'(а)</i> XX		
→	<i>верш'-ѣн'(:)(а)</i> XVII-XVIII		
→	* <i>верш-инок(Ѹ)</i> XVI	→ * <i>со-вершинок(Ѹ)</i> XVI	
→	<i>вѣ-вершити</i> XIX-XX^	→ <i>вѣвершити -с'а</i> XIX-XX^	
		→ <i>вѣвѣри-ува(ти)</i> XIX-XX^	→ <i>вѣвѣриувати -с'а</i> XIX-XX^
			→ <i>вѣвѣриува-н'(:)(а)</i> XX^
		→ <i>вѣверш-ен(иї)</i> XX^	
		→ <i>вѣверш-ен'(:)(а)</i> XX	
→	<i>до-вѣриіти</i> XVI, XIX-XX^	→ <i>довершііти -с'а</i> XX^	
		→ <i>доверш-ѣ(ти)</i> XIX	
		→ <i>довѣри-ува(ти)</i> XVI-XX	→ <i>довѣриувати-с'а</i> XX^
			→ <i>довѣриува-н'(:)(а)</i> XIX-XX
		→ <i>довѣри-ен(иї)</i> XIX-XX^	→ <i>довѣриен'-іст'(Ѹ)</i> XX^
		→ <i>довѣри-ен'(:)(а)</i> XVI, XX^	
→	<i>за-вершііти</i>	→ <i>завѣришити -с'а</i>	



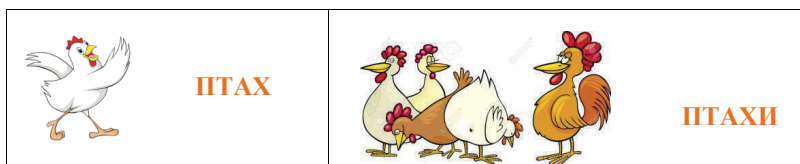
	XIX-XX	XX <sup>^</sup>	
		→ <i>завери-á(ти)</i> XIX-XX <sup>^</sup>	
		→ <i>заvéри-ува(ти)</i> XX <sup>^</sup>	→ <i>заvéриувати-са́</i> XX <sup>^</sup>
			→ <i>заvéриува-л'ник(о)</i> XX
			→ <i>завериува-н'(:)(а)</i> XX <sup>^</sup>
		→ <i>завери-éи(иї)</i> XVI,XX <sup>^</sup>	→ <i>заvéриен'-іст'(о)</i> XX <sup>^</sup>
		→ <i>завери-ен'(:)(а)</i> XX <sup>^</sup>	
	→ <i>з-вериш́ити</i> (свершити) XVI-XVII, XIX-XX <sup>^</sup>	→ <i>звершити-ся</i> (свершиться) XVII,XX <sup>^</sup>	
		→ <i>звери-á(ти)</i> XX <sup>^</sup>	→ <i>звершáти-с'а</i> XX <sup>^</sup>
		→ <i>зvéри-ува(ти)</i> XX <sup>^</sup>	→ <i>зvéриувати-с'а</i> XX <sup>^</sup>
		→ <i>звери-éи(иї)</i> (свершєный) XVI, XIX-XX <sup>^</sup>	→ <i>звершєн'-ств(о)</i> XIX
		→ <i>зvéри-éи'(:)(а)</i> XVI-XVII, XX <sup>^</sup>	
	→ <i>на-верш́ити</i> XVII, XIX-XX	→ <i>навери-á(ти)</i> XVII, XIX	
		→ <i>наvéри-ен'(:)(а)</i> XIX	
	→ <i>пере-вэриш́ити</i> XIX-XX <sup>^</sup>	→ <i>перевери-á(ти)</i> XIX-XX <sup>^</sup>	
		→ <i>перевэри-ува(ти)</i> XIX-XX <sup>^</sup>	
		→ <i>перевэри-ен(иї)</i> XX <sup>^</sup>	
		→ <i>перевэри-ен'(:)(а)</i> XIX-XX <sup>^</sup>	
	→ <i>по-верш́ити</i> XIX-XX <sup>^</sup>	→ <i>повери-á(ти)</i> XX <sup>^</sup>	
		→ <i>повэrx-ува(ти)</i> XIX	
		→ <i>повэри-ува(ти)</i> XX <sup>^</sup>	
	→ <i>со-верш́ити</i>	→ <i>соверш́ити-с'а</i>	

	( <i>съвершити</i> ) XIV-XVII, XIX	( <i>съвершиться</i> ) XVI-XVII, XIX		
		→ <i>совери-á(ти)</i> ( <i>съвершати</i> ) XIV-XVII, XIX	→ <i>совериáти-с'а</i> XVI	
		→ <i>совери-ен:(иї)</i> ( <i>съвершенный</i> ) XVII-XVII	→ [ <i>совершен- ý(ти)</i> ]	
			→ <i>совершеніти- с'а</i> XIX	
			→ <i>совершен-ств(ó)</i> ( <i>съвершенство</i> ) XVII, XIX	
			→ <i>совершен:-е</i> XVII	
			→ <i>совершен:-о</i> XVII	
		→ <i>совериш'т- ел'(ø)</i> XVII, XIX		
		→ <i>совери- éн'(:)(а)</i> ( <i>съвершеніє</i> ) XV-XVII		
<i>верх(áми)</i> XVI- XX^				
<i>вѣрх(и)</i> XVI-XX^	→ <i>вѣрш-ен'(ø)</i> XIX-XX^			
	→ <i>верх'-івен'(ø)</i> XVI-XX^			
	→ <i>верх'-івѣц'(ø)</i> XIX-XIX^			
	→ <i>верх-ник(ø)</i> XVI <i>вѣрш-нік(ø)</i> XIX-XX^	→ <i>по-вѣрхнік(ø)</i> XX		
		→ <i>вѣршниц'-к(иї)</i> XX^		
	→ <i>вѣрш-ніц'(а)</i> XX			
	→ <i>верх-овік(ø)</i> XIX			
	→ <i>верх'-іўн(иї)</i> XIX			
	→ <i>верх-ов(иї)</i> XIX	→ <i>верх'іў-шчин(а)</i>	→ <i>верхóўшчин-</i>	

		XIV-XVII, XIX	<b>н(иї)</b> XIX
		→ <i>верх</i> 'iŷ- <b>ицизи</b> (а) XVI	
<i>вѣрх(ом)</i> XV- XVII, XIX			
<i>вѣрш(е)</i> XIX			
<b>в-верх</b> , <b>у-вѣрх</b> XIV-XX^	→ <b>на-уѣрх</b> XX		
<b>в-верх(ý)</b> , <b>у-верх(ý)</b> XV- XX			
<b>до-вѣрх(а)</b> XVI- XVII, XX			
<b>до-вѣрх(у)</b> XVI- XVII, XX^			
<b>з-верх</b> XVII, XIX	→ <b>на-звѣрх</b> XIX- XX		
<b>з-вѣрх(а)</b> XVI- XX			
<b>з-вѣрх(и)</b> , <b>із-вѣрх(и)</b> XVI, XX			
<b>з-вѣрх(іŷ)</b> XX			
<b>з-вѣрх(ом)</b> XIX			
<b>з-вѣрх(у)</b> XVI- XX^	→ <b>зверш-ѣчк(а)</b> XIX-XX		
	→ <b>зверш-ѣчк(у)</b> XIX-XX^		
<b>на-вѣрх</b> XV, XX^			
<b>на-вѣрх(á)</b> XX			
<b>на-вѣрх(и)</b> XX			
<b>на-вѣрх(ý)</b> XV, XX^			
<b>по-вѣрх</b> XV, XIX	→ <b>з-повѣрх</b> XIX-XX		
	→ <b>на-повѣрх</b> XX	→ <b>на-повѣрс'(і)</b> XIX	
<b>по-вѣрх(а)</b> XIX- XX			
<b>по-вѣрх(и)</b> XIX- XX			
<b>по-вѣрх(у)</b> XVI, XX^			

## Додаток 5

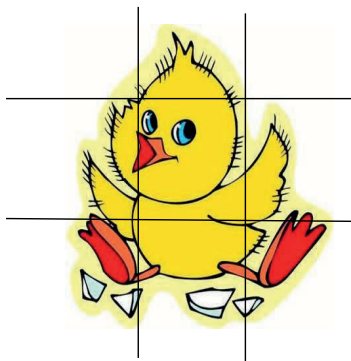
## Додаток 5.1. Картки



## Додаток 5.2. Малювання



## Додаток 5.3. Пазли



## Додаток 5.4. Фігурка



## Додаток 6.

## Мовна сім'я як фрагменти мережива душі народу

Мова	Переклад слів різними мовами				
українська	добре	Добробут	Доброчинний	Доброчесний	добраніч
білоруська	добра	Дабрабыт	Дабрачыны	Дабрадзейны	ночы
болгарська	добър	Благосъстояние	благотворителност	добродетелен	леканощ
боснійська	dobro	Blagostanje	Milosrđe	vrlī	laku noć
македонська	добра	Благосостојба	добротворни цели	доблесни	добра ноќ
польська	dobry	Dobro	Dobroczytność	spotliwy	dobranoś
російська	хорошо	Благосостояние	благотворительный	добродетельный	спокойной ночи
сербська	добро	Благостање	Милосрђе	Врли	лакуноћ
словацька	dobrý	Blaho	Dobročinnosť	Cnostný	dobrú noc
словенська	dobro	dobro počutje	Dobrodelnost	Uspešen	lahko noč
хорватська	dobro	Blagostanje	Milosrđe	Vrli	laku noć
Чеська	dobrý	Blaho	Dobročinnost	Ctnostný	dobrou noc

## Додаток 7

## Додаток 7.1. Дегуманізація ворога (людина – тварина) в книжці Андрія Цаплієнка “Книга змін”

Вербальний символ	Контекст	Джерело, сторінка
<i>зграя, хижак</i>	Ці, котрі люто виконували наказ “убить камеру”, теж були майстрами своєї справи. І українець здогадався про це, відзначаючи поведінку <i>зграї озброєних хижаків</i> . Вони стояли так, щоб у разі чого прикривати один одного. А отже, таки готові були застосувати зброю на ураження.	41
<i>вовк, гієна, антилопа, звіряче рикання</i>	“Вовки” підскачили до автівки, рвонули задні двері й вихопили в оператора камеру. Той не опирався і дозволив їм забрати її. Переслідувачі вчепилися в неї, як африканські <i>гієни</i> в <i>антилопу</i> . Ще більшої схожості цьому надавали подібні до <i>звірячого рикання</i> звуки, які вони видавали, ламаючи тендітне телеобладнання.	44
<i>миша, гризти</i>	Облога міста, як <i>прогризений мишами</i> мішок, пропускала в місто боеприпаси для мінометів, снаряди для гармат БМДшок, бойових машин десанту.	67
<i>собака, щур</i>	Він хоче щось сказати, але раптово змовкає. Власна думка йому явно здалася крамольною. Іноді <i>собаки</i> бувають добрішими за людей, а люди злішими за <i>собак</i> . А ще людські створіння, як <i>щури</i> , йдуть за дударем-щуроловом і синхронно пританцьовують під його просту, але підступну мелодію.	123
<i>Таракан</i>	“Мы по ним валим и валим, а они лезут изо всех щелей, как <i>тараканы!</i> ” – упереміш із лайкою шипіла радіостанція, піймавши сепарський канал.	131
<i>гризун, тварина</i>	Але зустріч із дрібними <i>гризунами</i> лякала його менше, ніж сутичка з <i>двоногими тваринами</i> .	217
<i>туша, кит, гризти, пес</i>	Сіра громада розбитого термінала мовчазно лежала біля злітної смуги, як <i>туша</i> викинутого на берег <i>кита</i> , <i>обгризена</i> дикими <i>псами</i> .	220
<i>звір, звіріти</i>	– Так, усе навколо змінюється, – посміювався невисокий чоловік у чорній вовняній фесці. – На війні <i>звірі</i> добрішають, а люди, навпаки, <i>звіріють</i> .	240

Додаток 7.2.

**Персоніфікація війни (війна – жива істота) в книжці  
Васіліси Трофимович “Любов на лінії вогню”**

Вербальний символ	Контекст	Джерело, сторінка
<i>Приходити</i>	Адже коли до тебе в дім <i>приходить війна</i> , ти маєш або захистити цей дім, або повернути його.	24
<i>Кликати</i>	Його <i>покликала війна</i> і країна, палаюча у вогні.	34
<i>знецінювати, показувати</i>	Адже коли триває війна, немає нічого більш тимчасового, ніж стіни. Взагалі, <i>війна багато чого знецінила і показала ефемерність речей</i> . Константою залишилися тривіальні, але такі щирі – співчуття, довіра та розуміння. Те, без чого неможливі ні дружба, ні любов.	43
<i>Пробачати</i>	Адже <i>помилку війна не пробачає</i> .	54
<i>Перетворювати</i>	Все це <i>війна перетворить на пил і попіл</i> .	59
<i>Змінювати</i>	Адже <i>війна змінює поступово; Війна змінює людей</i> .	62; 87
<i>Списувати</i>	... <i>“спише війна”</i> ...	78
<i>Рятувати</i>	...сама <i>війна рятувала їхню родину</i> .	88

## ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

**Азьомов Віктор Терентійович -**

учитель-методист, учитель української мови та літератури,  
Степанівська загальноосвітня школа I-III ступенів,  
Олександрівський район, Донецька область;

**Антонович Світлана Олександрівна -**

кандидат філологічних наук, викладач,  
Харківський національний медичний університет;

**Астаф'єв Олександр Григорович -**

доктор філологічних наук, професор,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка,  
Вища школа управління охороною праці в м. Катовіце, Польща;

**Бедлінський Володимир Олексійович -**

магістрант кафедри психіатрії,  
Національний медичний університет імені О.О. Богомольця;

**Бедлінський Олексій Іванович -**

кандидат психологічних наук, доцент кафедри психології,  
Сумський державний педагогічний університет  
імені А.С.Макаренка;

**Білик Галина Миколаївна -**

старший викладач кафедри української літератури,  
Полтавський національний педагогічний університет  
імені В.Г.Короленка;

**Близнюк Олександр Андрійович -**

завідувач сектору мистецтв  
науково-дослідного відділу фондової роботи,  
Шевченківський національний заповідник, м. Канів;

**Боженко Анастасія Олегівна -**

аспірантка,  
Харківський національний університет імені В.Н.Каразіна;

**Бойко Галина Іванівна -**

викладач української мови як іноземної,  
Національний університет “Львівська політехніка“;



**Бородица Світлана Васиївна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри теорії і методики української та світової літератури,  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка;

**Брижицька Світлана Анатоліївна -**

кандидат історичних наук,  
заступник генерального директора з наукової роботи,  
Шевченківський національний заповідник, м. Канів;

**Будний Василь Володимирович -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри теорії літератури та порівняльного  
літературознавства,  
Львівський національний університет імені Івана Франка;

**Бузов Антон Сергійович -**

аспірант кафедри теорії та історії української і світової літератури,  
Донецький національний університет імені Василя Стуса,  
м. Вінниця;

**Василенко Вадим Сергійович -**

кандидат філологічних наук,  
молодший науковий співробітник Інституту літератури  
імені Т.Г. Шевченка НАН України

**Вергій Олексій Іванович -**

доктор філологічних наук,  
Сумський державний педагогічний університет  
імені А.С. Макаренка;

**Вініченко Богдан Олександрович -**

аспірант,  
Львівський національний університет імені Івана Франка;

**Горішна Галина Михайлівна -**

аспірант кафедри теорії і методики української та світової літератури,  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка;

**Гурдуз Андрій Іванович -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури та методики навчання,  
Миколаївський національний університет імені В.О. Сухомлинського;

**Гурдуз Катерина Олександрівна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української мови і літератури,  
Миколаївський національний університет імені В.О.Сухомлинського;

**Гуца Павло Сергійович –**

студент факультету романо-германської філології,  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова;

**Данчишин Назар Романович -**

аспірант кафедри української літератури  
ім. академіка Михайла Возняка,  
Львівський національний університет імені Івана Франка;

**Демченко Алла Вікторівна -**

кандидат філологічних наук, доцент,  
завідувач кафедри української літератури,  
Херсонський державний університет;

**Дубровський Роман Олександрович -**

кандидат філологічних наук,  
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія  
імені Тараса Шевченка;

**Катаока Хіросі -**

кандидат філологічних наук, асистент,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка;

**Кобченко Наталя Віталіївна -**

кандидат філологічних наук, докторант кафедри української мови  
та прикладної лінгвістики Інституту філології  
Київського національного університету імені Тараса Шевченка;  
старший викладач кафедри української мови,  
Національний університет “Києво-Могилянська академія”;

**Ковальчук Галина Дмитрівна -**

старший викладач кафедри мовної та психолого-педагогічної  
підготовки,  
Одеський національний економічний університет;

**Колесник Ганна Леонідівна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри англійської філології,  
Чорноморський національний університет імені Петра Могили;

**Корж-Усенко Лариса Вікторівна -**

кандидат педагогічних наук, доцент,  
докторант кафедри педагогіки,  
Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка;

**Корівчак Людмила Денисівна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Херсонський державний університет;

**Коротєєва Вікторія Вікторівна -**

аспірант кафедри світової літератури та культури  
імені проф. О. Мішукова,  
асистент кафедри української літератури,  
Херсонський державний університет;

**Костусяк Наталія Миколаївна -**

доктор філологічних наук,  
професор кафедри української мови,  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки;

**Кретов Павло Васильович -**

кандидат філософських наук,  
доцент кафедри філософії,  
Черкаський національний університет імені Б. Хмельницького;

**Кретова Олена Іванівна -**

кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри російської мови, зарубіжної літератури  
та методики навчання,  
Черкаський національний університет імені Б. Хмельницького;

**Крохмальний Роман Олексійович -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри бібліотекознавства і бібліографії,  
декан факультету культури і мистецтв,  
Львівський національний університет імені Івана Франка;

**Кузьменко Оксана Мирославівна -**  
кандидат філологічних наук,  
старший науковий співробітник,  
докторант відділу фольклористики,  
Інститут народознавства НАН України;

**Лавринович Лілія Богданівна -**  
кандидат філологічних наук, доцент  
доцент кафедри теорії літератури та зарубіжної літератури,  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки;

**Ленська Світлана Василівна -**  
доктор філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Полтавський національний педагогічний університет  
імені В.Г. Короленка;

**Лук'яненко Олександр Вікторович -**  
кандидат історичних наук,  
старший викладач кафедри культурології та методики  
викладання культурологічних дисциплін,  
Полтавський національний педагогічний університет  
імені В.Г. Короленка;

**Любавська Юлія Сергіївна -**  
аспірант кафедри української мови,  
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна;

**Малиновський Артур Тимофійович -**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри світової літератури,  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова;

**Мариненко Ірина Олегівна -**  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри мови та стилістики Інституту журналістики,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка;

**Мариненко Юрій Васильович -**  
доктор філологічних наук, професор  
кафедри теорії та історії світової літератури,  
Київський національний лінгвістичний університет;

**Межов Олександр Григорович -**

доктор філологічних наук,  
професор кафедри української мови,  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки;

**Миронюк Валентина Михайлівна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Міжнародний економіко-гуманітарний університет  
імені акад. Степана Дем'янчука;

**Мислива-Бунько Іванна Ярославівна -**

кандидат філологічних наук,  
викладач кафедри словесних дисциплін,  
Луцький педагогічний коледж;

**Монахова Тетяна Василівна -**

доктор філологічних наук, доцент,  
завідувач кафедри журналістики,  
Чорноморський національний університет імені Петра Могили;

**Москаленко Лілія Анатоліївна -**

кандидат філологічних наук,  
старший науковий співробітник,  
Інститут української мови НАН України;

**Моштаг Євгенія Сергіївна -**

старший викладач кафедри іноземних мов,  
Харківський національний університет міського господарства  
імені О.М. Бекетова;

**Набитович Ігор Йосипович -**

доктор філологічних наук (Dr hab.), професор,  
професор кафедри українстики,  
Університет імені Марії Кюрі-Склодовської в Любліні, Польща;

**Набок Марина Миколаївна -**

кандидат філологічних наук,  
в.о. доцента кафедри мовної підготовки іноземних громадян,  
Сумський державний університет;

**Нагорний Ярослав Володимирович -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри іноземних мов,  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія;

**Омельчук Юлія Олександрівна -**

аспірант кафедри англійської мови та методики її викладання  
факультету іноземної філології,  
викладач кафедри мовознавства факультету філології та  
журналістики,  
Херсонський державний університет;

**Остапчук Тетяна Павлівна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри англійської філології Інституту філології,  
Чорноморський національний університет імені Петра Могили;

**Підпригора Світлана Володимирівна -**

кандидат філологічних наук, доцент,  
докторант кафедри історії української літератури,  
теорії літератури і літературної творчості,  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка;

**Порхун Тетяна Сергіївна -**

аспірант кафедри культурології,  
Харківська державна академія культури;

**Прищенко Світлана Валеріївна -**

доктор наук габіліт. у галузі дизайну, професор,  
заступник завідувача кафедри дизайну і візуально-інформаційного  
середовища,  
Інститут дизайну та реклами Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв, член Спільки дизайнерів України;

**Просалова Віра Андріївна -**

доктор філологічних наук, професор,  
завідувач кафедри теорії та історії української і світової літератури,  
Донецький національний університет імені Василя Стуса,  
м. Вінниця;

**Пустовалова Віра Іванівна -**

кандидат філологічних наук,  
асистент кафедри сучасних європейських мов,  
Харківській торговельно-економічний інститут КНТЕУ;

**Райбедюк Галина Богданівна -**

кандидат філологічних наук,  
професор кафедри української мови та літератури,  
Ізмаїльський державний гуманітарний університет;

**Романюк Світлана Андріївна -**

доктор (Dr hab.), ад'юнкт кафедри україністики,  
Варшавський університет, Польща;

**Руссова Владлена Миколаївна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української філології, теорії та історії літератури,  
Чорноморський національний університет імені Петра Могили;

**Садова Лариса Олександрівна -**

кандидат філологічних наук, старший викладач  
кафедри історії та культури української мови,  
Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки;

**Саєнко Валентина Павлівна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури,  
Одеський національний університет імені І.І. Мечникова;

**Саневська Марта -**

магістр, викладач кафедри україністики,  
Варшавський університет, Польща;

**Світлицька Оксана Євгенівна -**

аспірант,  
Інститут Івана Франка НАН України;

**Серебрянська Ірина Миколаївна -**

кандидат філологічних наук, доцент,  
докторант Дніпровського національного університету  
імені О. Гончара,  
доцент кафедри журналістики та філології,  
Сумський державний університет;

**Сивокозова Вікторія Василівна -**

молодший науковий співробітник,  
Український мовно-інформаційний фонд НАН України;

**Сивокозова Тетяна Василівна** -  
молодший науковий співробітник,  
Інститут української мови НАН України;

**Тиховська Оксана Михайлівна** -  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури ДВНЗ “УжНУ”,  
Ужгородський національний університет;

**Ткачук Руслан Федорович** -  
кандидат філологічних наук,  
науковий співробітник відділу давньої української літератури,  
Інститут літератури імені Тараса Шевченка НАН України;

**Тулузакова Ольга Геннадіївна** -  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри журналістики,  
Чорноморський національний університет імені Петра Могили

**Трач Надія Степанівна** -  
доцент кафедри української мови,  
Національний університет “Києво-Могилянська академія”;

**Трачук Тетяна Ярославівна** -  
аспірант відділу франкознавства,  
Інститут Івана Франка НАН України;

**Трифонов Роман Анатолійович** -  
кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української мови,  
Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна;

**Українець Людмила Федорівна** -  
доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри української мови,  
Полтавський національний педагогічний університет  
імені В.Г. Короленка;

**Фірман Ольга Ярославівна** -  
аспірант кафедри теорії і методики української та світової літератури,  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка;



**Холодъон Олена Миколаївна -**

молодший науковий співробітник відділу діалектології,  
Інститут української мови НАН України;

**Цепкало Тетяна Олександрівна -**

викладач кафедри української літератури,  
Херсонський державний університет;

**Черемський Костянтин Петрович -**

кандидат мистецтвознавства,  
віце-президент Фонду національно-культурних ініціатив  
імені Гната Хоткевича;

**Чопик Ростислав Богданович -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри української літератури імені акад. М. Возняка,  
Львівський національний університет імені Івана Франка;

**Швець Алла Іванівна –**

кандидат філологічних наук,  
заступник директора з наукової роботи,  
Інститут Івана Франка НАН України;

**Шестопалова Тетяна Павлівна -**

доктор філологічних наук, професор,  
професор кафедри української філології, теорії й історії літератури,  
Чорноморський національний університет імені Петра Могили;

**Штанденко Уляна Михайлівна -**

кандидат філологічних наук,  
науковий співробітник,  
Інститут української мови НАН України;

**Щегельський Валерій Васильович -**

кандидат філологічних наук,  
завідувач навчально-наукової лабораторії етнології,  
Кам'янець-Подільський національний університет  
імені Івана Огієнка;

**Яблонська Наталія Мирославівна -**

викладач української мови та світової літератури,  
Чортківський коледж економіки та підприємництва Тернопільського  
національного економічного університету;  
аспірант кафедри теорії і методики української та світової літератури,  
Тернопільський національний педагогічний університет  
імені Володимира Гнатюка;

**Якубовська-Кравчик Катажина -**

кандидат філологічних наук,  
ад'юнкт кафедри україністики,  
Варшавський університет, Польща;

**Янковська Жанна Олександрівна -**

кандидат філологічних наук,  
доцент кафедри культурології та філософії,  
Національний університет "Острозька академія";

**Ястремська Тетяна Олександрівна -**

кандидат філологічних наук,  
старший науковий співробітник,  
Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України.

**INSTITUT FÜR SLAVISCHE PHILOLOGIE  
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT MÜNCHEN**

*Die Sprache ist der Spiegel einer Nation;  
wenn wir in diesen Spiegel schauen, so kommt uns  
ein großes treffliches Bild von uns selbst daraus entgegen.  
Friedrich Schiller*

Die ukrainische Sprache, Literatur und Kultur sind am Institut für Slavische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München seit langem in Forschung und Lehre verankert. Um dies weiterhin gezielt zu fördern, haben wir eröffnet

**INTERNATIONALES ZENTRUM FÜR UKRAINISCH ALS FREMDSPRACHE**

<http://www.ukrainisch-zentrum.slavistik.lmu.de/>

Das Zentrum und sein Forum sollen eine virtuelle Brücke sein, die alle Interessenten und Engagierten verbindet, um das Ukrainische als Fremdsprache und somit die ukrainische Kultur in der Ukraine, in Europa und in vielen anderen Ländern zu unterstützen und zu fördern.

**Wir laden Sie herzlich zur Zusammenarbeit ein!**

Ihre Universität, wissenschaftliche Einrichtung oder gesellschaftliche Organisation können zu unseren Kooperationspartnern werden.

Schließen Sie sich uns an,

wenn Sie sich mit der Verbreitung, Förderung und Erforschung des Ukrainischen als Fremdsprache und der ukrainischen Kultur in der Ukraine und darüber hinaus beschäftigen!

*Kontakt: [ukrainisch-zentrum@slavistik.uni-muenchen.de](mailto:ukrainisch-zentrum@slavistik.uni-muenchen.de)*



**ІНСТИТУТУ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ  
МЮНХЕНСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ ЛЮДВІГА-МАКСИМІЛІАНА**

*Мова – це дзеркало нації. Коли ми дивимося у це дзеркало,  
нам являється великий істинний образ нас самих.*  
Фрідріх Шіллер

Українська мова, література та культура вже давно присутні в навчальних програмах та наукових дослідженнях Інституту слов'янської філології Мюнхенського Університету Людвіга-Максиміліана. З метою подальшого вдосконалення своєї діяльності у цьому напрямку до Дня Незалежності України 20 серпня 2016 року тут відкрито

**МІЖНАРОДНИЙ ЦЕНТР УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ**  
<http://www.ukrainisch-zentrum.slavistik.lmu.de/>

Започаткований Центр та його Форум мають стати віртуальним мостом, який поєднає всіх небайдужих і зацікавлених для підтримки й поширення української мови як іноземної, а разом з нею й української культури в Україні, Європі та інших країнах світу.

**ЩИРО ЗАПРОШУЄМО ВСІХ ДО СПІВПРАЦІ!**

Ваш вищий навчальний заклад, наукове товариство чи громадське об'єднання можуть стати нашими партнерами. Приєднуйтеся до нас, якщо Ви займаєтесь поширенням, підтримкою і дослідженням української мови як іноземної та української культури в Україні та за її межами!

Контакт: [ukrainisch-zentrum@slavistik.uni-muenchen.de](mailto:ukrainisch-zentrum@slavistik.uni-muenchen.de)



**Institut für Slavische Philologie  
an der Ludwig-Maximilians-Universität München (LMU)**

Ukrainische Sprache, Literatur und Kultur sind am Institut für Slavische Philologie der LMU seit langem in Forschung und Lehre verankert. Das Institut wirkt durch Kooperationen mit anderen Universitäten bzw. Slavisten in Deutschland und im Ausland sowie mit Ukraine-Netzwerken. Um dies gezielt zu erweitern und die Ukrainistik in Deutschland, der Ukraine und anderswo zu fördern, bieten seine Internetkonferenzen ein geeignetes Forum.

Internet: [www.slavistik.uni-muenchen.de](http://www.slavistik.uni-muenchen.de)

**forumNET.Ukraine – Netzwerk für  
Information, Koordination und Ukrainestudien**

Mit seiner Internetplattform und einem gesonderten Verteiler informiert das forumNET.Ukraine aktuell und gezielt über Themen der deutsch-ukrainischen Beziehungen. Es führt außerdem und vorwiegend in Kooperation mit Anderen Veranstaltungen durch, berät, begleitet und initiiert neue Vorhaben. Durch seine Aktivitäten und die engen Verbindungen zu Interessierten und Nutzern wird das vom Arbeitsforum Ukraine e.V. getragene Netzwerk konkret.

Internet: [www.forumnetukraine.org](http://www.forumnetukraine.org)

46,30 €

ISBN: 978-3-95925-059-7

ISBN (eBook): 978-3-95925-060-3



9 783959 250597