

XII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen

Die Ukraine aus globaler Sicht

München 28.–31. Oktober 2021

Діалог мов – діалог культур Україна і світ

XII Міжнародна наукова Інтернет-
конференція з україністики



Universitätsbibliothek
Ludwig-Maximilians-Universität München

Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik • 2021

Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

Herausgegeben von
Olena Novikova und Ulrich Schweier

Band 2021

XII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik

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

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

XII Міжнародна наукова Інтернет-конференція з україністики

München
28. – 31. Oktober 2021

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.

Eine Publikation in Zusammenarbeit zwischen dem **Georg Olms Verlag** und der Universitätsbibliothek der LMU München.

Georg Olms Verlag AG
Hagentorwall 7
31134 Hildesheim
<http://www.olms.de>

© für alle Texte bei den jeweiligen Autoren 2022

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.d-nb.de>

Open-Access-Version dieser Publikation verfügbar unter:
<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bvb:19-epub-93469-7>
<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.93469>

ISBN 978-3-487-16305-5

ISSN der Reihe:
2629-5016 (print)
2629-5024 (online)

Redaktioneller Beirat:

Dr. Iryna Braha (Ukraine)
Dr. Alla Demčenko (Ukraine)
Prof. Iryna Dudko (Ukraine)
Dr. Natalija Horbač (Ukraine)
Dr. Oksana Kovač (Ungarn)
Dr. habil. Svitlana Lens'ka (Ukraine)
Dr. Larysa Marčylo (Ukraine)
Dr. Tetjana Prokopovyč (Ukraine)
Dr. habil. Svitlana Romanjuk (Polen)
Dr. Svitlana Semenjuk (Großbritannien)
Dr. Uljana Shtandenko (Ukraine)
Prof. Oleksij Vertij (Ukraine)
Dr. Iryna Volovenko (Ukraine)

ЗМІСТ

Передмова

МОВА

Олег Андрішко

Міжмовні омоніми в українській та кримчацькій мові 14

Ірина Брага

Українська соціолінгвістична термінологія: пріоритетні питання 26

Лариса Колібаба

Морфологічна варіантність часових сполук в українській літературній мові ХХІ сторіччя 36

Галина Лукаш, Ірина Божко

Бананова республіка чи Пакистан науки: конотативні топоніми та квазітопоніми на позначення корумпованої держави 48

Оксана Микитюк

Лексема “характер” як політичний актуалізатор світогляду Дмитра Донцова 59

Світлана Немировська

Мовна поведінка студентів м. Чернігова на ті українсько-російського білінгвізму 67

Оксана Тепла

Результати моніторингу впливу інтернет-видань на мовленнєву культуру реципієнтів 77

Людмила Томіленко

Назви транспортних засобів в українській перекладній лексикографії початку ХХ століття: від минулого до сьогодення 89

Ірина Фаріон

Постколоніальні виміри мовної політики В. Зеленського: персоналістичний контекст 100

ЛІТЕРАТУРА

Ігор Васишин

Лірика М. Ситника періоду ДПП в українських повоєнних часописах Австрії та Німеччини 112

Наталія Горбач

Голокост в українській літературі 1940-х рр.: травматичний досвід чи офіційний маскультивський наратив війни? 125

Андрій Гурдуз

Відлуння українських і білоруських суспільних реалій початку XXI ст. у фентезійній романістиці 136

Тетяна Гетц

Діалог із вічністю: фунеральна проповідь Антонія Радивиловського 145

Олена Дмитренко, Олеся Вовченко

Засоби творення комічного у німецькомовній прозі Івана Франка 161

Ганна Звягіна

“Музична барка, що пливе в невідоме” (аналіз “Ноктюрна b-moll” Юрія Косача) 171

Віталій Крикуненко

Українська література: російські адреси (до проблеми побутування української літератури на теренах Російської Федерації) 179

Світлана Ленська

Образи Одисея і Пенелопи в героїчному епосі Гомера і романі М. Етвуд “Пенелопіада” крізь призму гендеру 195

Валентина Ніколаєнко

Ціна краси й видовищності хокею: постать Террі Савчука в повісті О. Яворівської “Юкі. Людина 400 шрамів” 205

Тетяна Регешук Мисливські сюжети в грецьких казках	214
Олеся Слижук Сучасна українська реалістично-психологічна проза у сприйнятті молодших підлітків	220
Андрій Чуй Національний менталітет як літературознавча проблема	229
ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА	
Надія Бабій Фізичний простір більше не потрібен?	238
Оксана Бобечко Специфіка гендерної проблематики в бандурному мистецтві ХХ століття	253
Олексій Вертій З історії досліджень українського кобзарства та світового бандурного музикування: підсумки і перспективи	261
Віктор Давидюк Українська фольклористика на карантині: зміни й тенденції	277
Микола Дмитренко Внесок німецьких учених в українську фольклористику (за матеріалами “Української фольклористичної енциклопедії: у 2-х томах”. Київ, 2018, 2020)	283
Ірина Дундяк Ідентичність сучасного церковного малярства України: ідеологія та особливості студій	291
Віолетта Дугчак “Кобза”/“бандура” та “кобзар”/“бандурист” як символи української культури та духовності	302

- Олена Жам**
Традиційне народне млинарство
як феномен етнокультури України 318
- Ганна Карась**
Мирослав Скорик і музична культура
української діаспори 332
- Галина Корицька**
Е-лінгводидактичні умови самостійної
пізнавальної діяльності здобувачів освіти на уроках
української мови 340
- Лариса Корж-Усенко**
Розвиток вищої школи в часи правління українських
урядів (1917–1920 роки) 347
- Олександр Лук'яненко**
Авангардна “Шевченкіана” Івана Кавалерідзе у Полтаві 358
- Віктор Мішалов**
Кобза та бандура, кобзарі та бандуристи як знаки
української культури 369
- Тарас Найденко**
Дихотомія образу “героя/антигероя”
у репрезентації освітян радянським кінематографом
доби “відлиги” (1953–1964 роки) 383
- Олександра Німилович**
Український фольклор у рецепції Едуарда Мертке:
“Шість експромтів на теми українських народних
пісень” 391
- Володимир Потрапелюк**
Особливості урбанізації та руралізації весільного
обряду (на прикладі села Доросині
Луцького району Волинської області) 406
- Світлана Прищенко**
Культурно-естетичні виміри рекламної графіки 411

Уляна Сторожилова Цифрова трансформація освіти – Україна і світ	423
Світлана Тетеря, Наталія Костюк Тематичні вироби Полонського порцелянового заводу в експозиції Музею кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”	431
Ольга Фабрика-Процька Музейництво як засіб і форма збереження лемківської культури у США та Канаді	444
Кость Черемський Становлення Харківської школи традиційного кобзарського виконавства	451
Людмила Шкіра Етнографічні експедиції національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” на Сумщину	461
Алла Ярова Міжкультурний діалог: одяг як текст	469
ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ	
Микола Железняк, Олександр Іщенко Зарубіжні онлайн-енциклопедії про анексований Крим	481
Вероніка Пирог Колгосп як економічна форма радянського терору в спогадах очевидців старшого покоління	496
Тетяна Прокопович “Бандури дзвін – мого життя знамено”: маркери національно-культурної ідентичності	503
Інна Ренчка Відображення української національної ідентичності та нової державної ідеології в сучасних українських словниках	511

Юрій Фігурний

Негативний вплив “русского мира” як важливий елемент реваншистської політики Російської Федерації проти України та національної ідентичності українців

525

РЕЦЕНЗІЇ**Ірина Брага**

Львівський соціолінгвістичний осередок:
шляхи поступу

539

Рецензія на монографію “Соціолінгвістика:
Інтеграційний напрям досліджень. Навчальна
дисципліна”. (За ред. Галини Мацюк. Львів: ЛНУ імені
Івана Франка, 2021. 280 с.)

ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

547

Vorwort

Heute, in der Zeit blutiger Ereignisse in der Ukraine, ist es schwieriger denn je, ein Vorwort zum Jahrbuch unserer Internationalen Konferenz der Ukrainistik *"Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht"* zu schreiben. Die XII. Tagung hat am Institut für Slavische Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität München im friedlichen Jahr 2021 begonnen und wurde vom 28. bis zum 31. Oktober erfolgreich durchgeführt. Den Sammelband veröffentlichen wir 2022 bereits während des Krieges. Leider verändert der Krieg alles: die Wahrnehmung von Zeit und Raum, verändert unsere Realität, legt viele schmerzende Probleme offen, mit denen die Ukraine heute konfrontiert ist. Der Krieg verändert uns. Alle diesen Ereignisse, Verluste und Weltanschauungsveränderungen werden sicherlich zu Themen für weitere wissenschaftliche Studien in unseren nächsten Konferenzen. Derzeit befinden wir uns in der Defensive und verteidigen die ukrainische Unabhängigkeit, die ukrainische Identität und das ukrainische Wort.

Wie es schon Tradition geworden ist, wurden die Ergebnisse der XII. Konferenz auf einer Podiumsveranstaltung präsentiert, die am 17. Mai 2022 im online-Format am Institut für Slavische Philologie mit Unterstützung der Bayerischen Staatskanzlei und unter der Schirmherrschaft des Generalkonsulats der Ukraine in München stattgefunden hat.

Im Zentrum des Podiums stand der Vortrag der Gewinnerin der Konferenz-2021 Prof. Dr. Iryna Farion von der Nationalen Universität "L'vivs'ka politechnika" zum Thema "Geistlichkeit und die altukrainische Sprache in der frühen Neuzeit (spätes 16.-17. Jahrhundert): Bewusstsein und Handeln".

Das große Interesse am Vortrag und an der Diskussion über das vielfältige Thema, ebenso wie an der Konferenz insgesamt, hat ein weiteres Mal gezeigt, wie wichtig ein solches modernes wissenschaftliches Forum für den internationalen Austausch ist, und wie groß der Bedarf an einer Fortführung dieser Tradition auch in den kommenden Jahren, und insbesondere jetzt – während des Krieges, sein wird.

Für die akribische Vorbereitung und erfolgreiche Durchführung der Konferenz, besonders aber auch für die Erstellung dieses Sammelbandes, gebührt ganz besonderer Dank Dr. Olena Novikova, zudem für die technische Unterstützung des Projekts Frau Lesja Martynjuk. Unser Dank gilt auch dem *Georg Olms Verlag* sowie dem *Referat Elektronisches Publizieren der Universitätsbibliothek*. Nicht zuletzt danken wir natürlich allen Konferenzteilnehmern für ihre Teilnahme und ihre Beiträge und freuen uns auf die geplante Fortführung der Konferenz der Ukrainistik im Herbst 2022.

Prof. Dr. Ulrich Schweier

Institut für Slavische Philologie
Ludwig-Maximilians-Universität München

Передмова

Сьогодні у період кривавих подій в Україні як ніколи важко писати передмову до щорічника Дванадцятої міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції. Адже розпочиналася конференція в Інституті слов'янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана ще мирного 2021 року й успішно була проведена 28 – 31 жовтня, а збірник вже продовжуємо публікувати у 2022-ому під час війни. На жаль, війна змінює все: сприйняття часу та простору, змінює нашу реальність, оголює чимало болючих проблем, перед якими нині постала Україна. Війна змінює нас. Усі ці події, втрати та світоглядні зміни стануть, безумовно, темами для подальших наукових студій наших наступних конференцій. А наразі ми тримаємо оборону, відстоюємо українську незалежність, українську ідентичність й українське слово.

За традицією результати XII-ої конференції висвітлювалися на засіданні круглого столу, який відбувся 17-го травня 2022 року у форматі онлайн в Інституті слов'янської філології Мюнхенського університету Людвіга-Максиміліана за підтримки Державної адміністрації Баварії та під патронатом Генерального консульства України у м. Мюнхені.

У центрі уваги учасників подіумної дискусії була доповідь переможниці Конференції-2022 *проф. др. Ірини Фаріон* (Національний університет "Львівська політехніка") "Духівництво і староукраїнська мова в ранньомодерний час (кін. XVI-XVII ст.): свідомість і чин".

Велика зацікавленість до доповідей, дискусії та до Інтернет-конференції загалом уже вкотре засвідчує важливість проведення саме такого сучасного наукового форуму для міжнародного обміну, а разом з цим і необхідність продовження цієї традиції в майбутньому, але особливо зараз – під час війни.

За бездоганну роботу з підготовки й проведення конференції та окремо за підготовку цього щорічника на особливу подяку заслуговує др. Олена Новікова. За технічну підтримку проекту ми висловлюємо щиро подяку пані Лесі Мартинюк. Ми дякуємо також видавництву *Georg Olms Verlag* та *Abteilung Open Publishing LMU*. Проте, насамперед, ми щиро вдячні всім учасникам конференції за їхню участь та їхні доробки й з радістю очікуємо запланованого продовження Інтернет-конференції з україністики восени 2022 року.

Проф. др. Ульріх Шваєр

Інститут слов'янської філології
Університету Людвіга-Максиміліана, м. Мюнхен

МІЖМОВНІ ОМОНІМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА КРИМЧАЦЬКІЙ МОВАХ

Олег Андрішко

(Україна)

Кримчацька – мова кримчаків, корінного народу України, що проживає в Криму, зараз перебуває під загрозою зникнення. Одним із кроків, спрямованих на збереження рідкісних європейських мов, можна вважати не лише їх вивчення, а й порівняння з основними європейськими мовами. Таким методом ми бачимо дослідження українсько-кримчацької міжмовної омонімії та укладання словника.

Ключові слова: українська мова, кримчацька мова, міжмовна омонімія, корінні народи.

INTERLINGUAL HOMONYMS IN UKRAINIAN AND KRYMCHAK LANGUAGES

Oleh Andriško

The Krymchak, the language of the Krymchaks, an indigenous people of Ukraine living in Crimea, is now threatened with extinction. One of the steps aimed at preserving rare European languages can be considered not only their study, but also comparison with the main European languages. In this way we see the study of Ukrainian-Krymchak interlingual homonymy and compiling a dictionary.

Key words: Ukrainian language, Krymchak language, interlingual homonymy, indigenous peoples.

Кримчацька мова – мова кримчаків, корінного народу Криму. Вони є досить унікальним етносом, адже сам народ – єврейський, а їхня мова належить до кипчацько-половецької підгрупи тюркських мов.

У Криму вони живуть здавна і є одним із корінних народів України, до яких також належать греки Приазов'я, караїми та кримські татари, що закріплено законом (Про корінні народи України, стаття 1, 2021). За цим законом корінним народам України гарантовано основні права, у тому числі й право на забезпечення вивчення мови, історії, культури відповідного корінного народу та навчання мовою відповідного корінного народу, а також на гарантовані державою дослідження, збереження та розвиток мов корінних народів України, що перебувають під загрозою зникнення, про що йдеться у статті 5 цього закону.

Саме кримчацька мова і є такою, що перебуває на межі зникнення. Незважаючи на різноманітні закони, концепції, постанови щодо мовного законодавства, в демократичних державах Європи існують мови в загрозливому стані, наприклад, бретонська – у Франції, верхньо- та нижньолюжицька – в Німеччині, вілямівська та кашубська – в Польщі, лівська – в Латвії, валлонська – в Бельгії та ін. У народів, що говорять цими мовами, і в самих мов – різна історія, різні шляхи розвитку та існування на сучасному етапі, проте кримчацька разом з іншими мовами Кримського півострова перебуває чи не в найекстремальніших умовах. Кримчаки – нечисленний етнос (півтори-дві тисячі осіб), а кримчацька мова активно витісняється російською, надто ж після анексії Криму. За даними МОН, у 2012-13 рр. кримчацьку мову вивчало 24 людини (European charter for regional or minority languages 2014, 199). Такий стан привернув увагу Венеціанської комісії, яка внесла кримчацьку до списку мов, яким варто надати більшу підтримку (Olszański 2012, 47), проте на нинішньому етапі не все залежить від української сторони. Водночас російська сторона після захоплення українських територій проводить агресивну політику щодо корінних народів Криму, становище яких, незважаючи на всі введені європейськими державами (проте в підсумку малоєфективні) санкції щодо Росії, лише погіршується (Sharovalova, Burlyuk 2016, 41).

Отже, є потреба наукових розвідок, пов'язаних із вивченням мов, що перебувають під загрозою зникнення. Нам насамперед цікаво і важливо дослідити корінні мови України. На нашу думку, актуальним є укладання українсько-кримчацького словника міжмовних омонімів, який представлено далі.

У дослідженні використані найбільші для обох мов лексикографічні джерела: для української – “Словник української мови. В 11 т.”, “Російсько-український словник: у 4-х томах (1924—1933)”, “Словарь української мови”, “Практичний словник синонімів української мови”, “Зведений словник застарілих та маловживаних слів”; для кримчацької – “Крымчакский язык. Крымчакско-русский словарь”.

Зауваги до словника:

- 1) першим у пояснюваній парі йде українське слово, другим – кримчацьке;
- 2) у межах дослідження омоніми та багатозначні слова однієї мови об'єднані.

Авель – авель

Авель – біблійний персонаж;

Авель – траур

Адам – адам

Адам – ім'я першого чоловіка;

Адам – чоловік

Аз – аз

Аз – 1. *заст.* Назва літери “а”;

2. Літери;

3. *перен., розм.* Первісні, початкові відомості; основи чогонебудь;

Ай – ай

Ай – 1. Виражає біль, переляк, страх; незадоволення, осуд; захоплення; 2. *діал.* Та, але;

Ай – 1. Луна; 2. Місяць

Алтин – алтын

Алтин – старовинна монета вартістю три копійки;

Алтын – золото

Ар – ар

Ар – міра земельної площі, = 100 м²;

Ар – 1. Сором; 2. Честь

Ара – ара

Ара – вид папуг;

Ара – 1. Проміжок, відстань; 2. Щілина; 3. Між

Ах – ах

Ах – 1. Уживається при вираженні переляку, здивування, радості; 2. Виражає незадоволення, обурення; 3. Виражає здогад, спогад;

Ах – білий, сивий

Ач – ач

Ач – 1. *виг.* Уживається для вираження здивування, докору, незадоволення, захоплення і т. ін.; 2. *част.* Уживається (часто в сполученні з який, як), щоб звернути чиюсь увагу на кого-, щонебудь;

Ач – голодний

Баба – баба

Баба – 1. Мати батька чи матері; 2. Стара жінка; 3. Жінка, що приймає дітей під час пологів; 4. *перен.* Слабкий чоловік; 5. Ворожка; 6. Людська фігура зі снігу; 7. Важка підвісна довбня для забивання палів; 8. Рід печива з пшеничного борошна; 9. *діал.* Пелікан; 10. *діал.* Рід великих груш

Баба – батько

Бабій – бабий

Бабій – 1. Той, хто дуже упадає за жінками; залицяльник; 2. Про нерішучого, розніженого чоловіка; Бабий – 1. Лялька; 2. Немовля

Байрак – байракъ

Байрак – ліс у яру, в долині або яр, порослий лісом, чагарником; Байракъ – прапор

Бал – бал

Бал – 1. Великий вечір з танцями; 2. Одиниця виміру сили якогось природного явища; 3. Виражена цифрою оцінка знань і поведінки учня; Бал – мед

Балабан – балабан

Балабан – 1. Трав'яниста рослина; 2. Птах родини соколових; Балабан – великий

Балта – балта

Балта – 1. Сокира; 2. Баговиння; Балта – сокира

Барак – баракъ

Барак – житлове приміщення, призначене для тимчасового користування;
 Баракъ – собака

Бас – бас

Бас – 1. Низький чоловічий голос;
 2. Музичний інструмент;
 3. Найнижчий лад музичного інструмента;
 Бас – достатньо

Башта – башта

Башта – 1. Вежа; 2. *військ.* Верхня обертова частина корпусу танка або броньованого автомобіля;
 Башта – спочатку, раніше

Бербер – бербер

Бербер – представник корінної етнічної групи в Північній Африці;
 Бербер – перукар

Бор – бор

Бор – 1. Хімічний елемент;
 2. Сталеve свердло, що застосовується в зуболікарській справі;
 Бор – крейда

Був – був

Був – мин. час, ч. р. від “є”;
 Був – пара (вода)

Буз – буз

Буз – *діал.* Бузок;
 Буз – лід

Бурун – бурун

Бурун – навальна піниста хвиля;
 Бурун – 1. Ніс; 2. Дзьоб; 3. Мис

Бут – бут

Бут – 1. Будівельний камінь;
 2. *діал.* Молода цибуля;
 Бут – 1. Стегно; 2. Окіст

Веле – веле

Веле – багато, занадто;
 Веле – бузковий

Газ – газ

Газ – 1. Хімічна речовина; 2. Вид тканини;
 Газ – гас

Гарбуз – харпуз

Гарбуз – 1. Сланка городня рослина; 2. Плід цієї рослини;
 Харпуз – кавун

Гердан – гердан

Гердан – *діал.* Шерстяна стьожка або ажурний комірець з бісеру, якими в Галичині, на Буковині та Закарпатті жінки прикрашають шию або голову, а чоловіки — капелюхи;
 Гердан – складка під підборіддям

Дам – дам

Дам – I ос. одн., майб. час від дієслова “дати”;
 Дам – дах

Діба – д’іба

Діба – 1. Середньовічне знаряддя катувань; 2. Колода, яку накладали на ноги або руки арештанта;
 Д’іба – шовк

Душман – душман

Душман – *заст.* Гнобитель;
 Душман – ворог

Дим – дым

Дим – 1. Суміш дрібних твердих частинок (сажі, попелу і т. ін.) і газоподібних продуктів, які виділяються в повітря при згорянні чого-небудь; 2. *іст.* Житло, господарство як податкова одиниця;
Дым – 1. Тихо; 2. Волога, вогкість

Дере – дэре

Дере – дієсл. III ос. одн., теп. час від “дерти”;
Дэре – 1. Яр; 2. Гірська долина

Замет – замет

Замет – наметена вітром кучугура снігу;
Замет – труд, клопоти

Ич – ич

Ич – вжив. для вираж. докору, здивування тощо; повернення уваги;
Ич – 1. Нутро; нутрощі;
2. Шлунок; 3. Зовсім

Єр – йер

Єр – *заст.* Назва літери “ъ”;
Йер – 1. Земля; 2. Місце

Йогурт – йогурт

Йогурт – кисломолочний продукт;
Йогурт – кисле молоко

Кавун – кьавун

Кавун – 1. Баштанна рослина;
2. Плід цієї рослини;
Кьавун – диня

Каплан – кьаплан

Каплан – капелан, священник;
Кьаплан – 1. Тигр; 2. Барс

Кар – кьар

Кар – звуконаслідування, що означає крик ворони;
Кьар – сніг

Кара – кьара

Кара – 1. Суворе покарання, відплата; 2. Штраф;
Кьара – чорний

Караман – кьараман

Караман – чорний віл;
Кьараман – герой

Кардаш – кьардаш

Кардаш – той, хто карає;
Кьардаш – молодший брат

Кат – кьат

Кат – 1. Той, хто здійснює смертні вироки або тілесне покарання, бере на тортури; 2. Мучитель; 3. *перен.* Чорт;
Кьат – 1. Пласт; 2. Поверх;
3. Кількість

Качан – кьачан

Качан – 1. Головка капусти;
2. Недогризок яблука чи груші;
Кьачан – коли

Ким – кьым

Ким – О. в. займ. “хто”;
Кьым – хто?

Кир – кьыр

Кир – Звуконаслідування, що означає крик курей;
Кьыр – грязюка, багнука

Киш – кьыш

Киш – покрик, яким відганяють свійську птицю;
Кьыш – зима

Кок – кӱк

Кок – 1. Бактерія; 2. Кухар на кораблі; 3. вид зачіски;

Кӱк – 1. Небо; 2. Небесний; 3. Блакитний

Кора – кьора

Кора – 1. оболонка, що вкриває стебла, гілки, стовбури рослин; 2. Верхній затверділий шар чого-небудь;

Кьора – паркан, тин

Кошик – кӱшык

Кошик – 1. Плетений виріб з лози для зберігання чи перенесення чогось; 2. розм. Міра, що дорівнює вмісту кошика; 3. Суцвіття соняшника;

Кӱшык – альтанка

Купе – кӱпе

Купе – 1. Окреме відділення у залізничному пасажирському вагоні на два або чотири спальних місця; 2. Тип кузова легкового автомобіля;

Кӱпе – сережки

Кум – кьум

Кум – 1. Хрещений батько по відношенню до батьків хрещеника; 2. заст. Приятель; 3. Епітет вовка в казках; 4. Звуконаслідування, що означає крик жаби;

Кьум – пісок

Куш – кьуш

Куш – 1. Певна сума грошей; 2. Вигук мисливця;

Кьуш – птах

Лапа – лапа

Лапа – 1. Стопа, нога тварини, птаха і т. ін.; 2. перен. Гілка хвойного дерева або великий і широкий лист інших рослин; 3. Інструмент, пристрій, вигнутий, розплющений кінець якого служить для підтримування, зачеплювання чого-небудь або натискування на щось; 4. Робоча частина ґрунтообробних знарядь; 5. спец. Шип на кінці колоди, який вганяють у відповідну до нього виїмку у другій колоді при скріпленні їх у вінець;

Лапа – пластівці снігу

Мале – мале

Мале – с. р. від “малий”;

Мале – 1. Слобідка, район; 2. Мить

Метро – метро

Метро – міська електрична залізниця, що проходить під землею в тунелях, а на поверхні по мостах-естакадах або по спеціально відведених ділянках вулиці;

Метро – рулетка, лінійка

Мий, мій – мий

Мий – наказ сп. від “мити”;

Мій – займ. присв. до “я”;

Мий – мозок

Назар – назар

Назар – чоловіче ім’я;

Назар – уроки

Нам – нам

Нам – Д. в. від “ми”;

Нам – слава

Нас – нас

Нас – Р. в. від “ми”;

Нас – який

Не – нэ

Не – запереч. частка;

Нэ – що?

Оба – оба

Оба – *заст., діал.* обоє, обидва;

Оба – пагорб

Ода – ода

Ода – урочистий вірш

Ода – кімната

Он – он, онь

Он – вказівка на щось віддалене, факт, предмет або особу, попередження, послідовність дій та ін.;

Он – десять

Онъ - 1. Правий; 2. Рясний;

3. Вдалий

Опус – опус

Опус – 1. Окремий музичний твір, позначений номером серед інших творів композитора; 2. *жарт., зневажл.* Будь-який літературний, мистецький або науковий твір;

Опус – в'язниця

От – от

От – вказівка на щось чи когось на близькій відстані; підсилення змісту сказаного тощо;

От – 1. Трава; 2. Вогонь; 3. Жовч

Пак – пак

Пак – уживається для збільшення експресивності висловлення, щоб згадати чи нагадати щось; непевність; адже, отож; як вставне слово

Пак – чистий, чисто

Пара – пара

Пара – 1. Два однорідних або однакових предмети, що вживаються разом і складають одне ціле або комплект; 2. Чоловічий костюм (штани і піджак або сюртук, фрак і т. ін.); 3. Двоє коней або волів, яких запрягають разом; 4. Чоловік і жінка як подружжя; 5. Інші значення;

Пара – гроші

Парча – парча

Парча – різновид тканини;

Парча – шматок, відрізок

Пастель – пастэль

Пастель – 1. М'який кольоровий олівець; 2. Техніка живопису;

Пастэль – м'ясний пиріг

Пáша, пашá – пашá

Пáша – 1. Трава на пасовищі; 2. Пасовище;

Пашá – почесний титул у мусульманських країнах;

Пашá – глава, правитель

Пек – пек

Пек – 1. виражає незадоволення; 2. Густа речовина після перегонки дьогтю;

Пек – дуже

Пул – пул

Пул – вид монополії;

Пул – блискітки

Руба – руба

Руба – вертикально;

Руба – одяг

Сан – сан

Сан – 1. У монархічних державах — громадське становище особи, пов'язане з високою посадою; 2. Звання духовної особи, служителя культу; Сан – 1. Бедро; 2. Честь, слава; 3. Число; 4. Слово, думка

Сап – сап

Сап – 1. Заразна хвороба тварин; 2. Звуки сопіння; Сап – 1. руків'я, ручка; 2. Плодоніжка

Сарай – сарай

Сарай – господарське приміщення для зберігання різного майна
Сарай – палац

Сон – сон

Сон – 1. Фізіологічний стан спокою організму людини і тварини, що настає періодично і супроводиться повною або частковою втратою свідомості й ослабленням ряду фізіологічних процесів; 2. Те, що сниться; 3. Лікарська рослина;
Сон – кінець

Сир – сир

Сир – харчовий продукт із молока;
Сир – таємниця

Таз – таз

Таз – 1. Неглибока кругла чи овальна посудина; 2. Частина скелета людини й тварин;
Таз – 1. Лисина; 2. Лисий

Тал – тал

Тал – 1. Частина землі, з якої зійшов сніг; 2. Тала вода; 3. Верболіз;
Тал – верба

Там – там

Там – 1. Вказівка на місце; 2. Потім; 3. Інші значення;
Там – смак

Тахта – тахта

Тахта – широкий низький диван без спинки;
Тахта – дошка

Той – той

Той – вказує на щось більш віддалене; на виділений предмет чи особу та ін.;
Той – весілля

Тон – тон

Тон – 1. Звук певної висоти чи співвідношення звуків; 2. Тональність; 3. Характер звучання голосу;
Тон – шуба, верхній одяг

Топ – топ

Топ – верхній кінець щогли або стеньги (на судні);
Топ – 1. М'яч; 2. Ядро, бомба, снаряд

Топи – топы

Топи – наказ. сп. від “топити”;
Топы – все; весь; всього-на-всього

Топчи – топчы

Топчи – наказ. сп. від “топтати”;
Топчы – артилерист

Туз – туз

Туз – 1. Гральна карта; 2. *перен.* Впливова людина; 3. Двовеслова легенька шлюпка на одного весляра;
Туз – сіль

Тук – тук

Тук – 1. Мінеральне добриво; 2. Перегній; 3. *заст.* Жир, сало; 4. Звуконаслідування; 5. Присудок зі значенням “тукнути”;
Тук – 1. Шерсть; 2. Щетина

Тут – тут

Тут – 1. У цьому місці; 2. Вжив. для підсилення думки; 3. Шовковиця;
Тут – шовковиця

Тер – тэр

Тер – мин. час, ч. р. від «терти»;
Тэр – піт

Ус – ус

Ус – волосся, що росте над верхньою губою в чоловіків;
Ус – розум

Уста – уста

Уста – губи;
Уста – майстер

Файда – файда

Файда – *діал.* Батіг;
Файда – користь, вигода

Фал – фал

Фал – трос, мотузка для підняття вітрил, сигнальних прапорів і т. ін.;
Фал – ворожіння

Фарс – фарс

Фарс – 1. У країнах Західної Європи XIV-XVI ст. – комедія

легкого, жартівливого змісту з зовнішніми комічними ефектами; вистава такої комедії на сцені; 2. У бурлескному театрі XIX-XX ст. – беззмістовне, часто малопрстойне комедійне видовисько; 3. *перен.* Грубий жарт, блазеньська витівка;
Фарс – перс

Філе – філе

Філе – 1. М'ясо найвищого сорту із середньої частини хребта туші; 2. Поздовжні половинки рибної тушки, очищеної від нутрощів, плавців і луски, звичайно спресовані та заморожені; 3. Ажурне в'язання; виріб, вив'язаний таким способом;
Філе – листок, сторінка

Хам – хам

Хам – зухвала, нахабна людина;
Хам – 1. Сирий; 2. Недостиглий

Харч – харч

Харч – їжа; харчування;
Харч – витрата

Хата – хата

Хата – 1. Сільський одноповерховий житловий будинок; 2. Внутрішнє житлове приміщення такого будинку; 3. Родина, люди, які живуть, перебувають в одному такому приміщенні; 4. *розм.* Квартира; 5. Уживається у складі назв деяких сільських установ;
Хата – 1. Помилка; 2. Нещастя

Хор – хор

Хор – 1. Співочий колектив; 2. Вокальний музичний твір;

3. Колектив зі спільними поглядами;
Хор – принижений

Чай – чай

Чай – 1. Південна вічнозелена рослина; 2. Напій; 3. Чаювання;
Чай – річка

Чек – чек

Чек – Документ з розпорядженням вкладника банкові видати або перерахувати пред'явникові певну суму з поточного рахунку;
Чек – межа

Чеки – чеки

Чеки – 1. одн., Р. в. від “чека”; мн. від “чека”; 2. мн. від “чек”;
Чеки – вага

Черен – черен

Черен – леміш;
Черен – скирта

Череп – череп

Череп – скелет голови хребетних тварин і людини;
Череп – 1. Черепиця; 2. Глина

Чий – чий

Чий – 1. Означає питання про належність кого-, чого-небудь комусь; 2. Вжив. як сполучникове слово; 3. Чий-небудь; 4. Злакова рослина;
Чий – сирий

Чоп – чоп

Чоп – вид риби;
Чоп – скіпка

Чубук – чубукъ

Чубук – 1. Порожнистий стержень люльки; 2. Виноградна лоза;
Чубукъ – 1. Курильна трубка;
2. Палиця

Чув – чув

Чув – ч. р., мин. час від “чути”;
Чув – цвях

Чин – чынъ, чьын

Чин – 1. Розряд, ряд;
2. Службовець того чи того розряду або рангу; 3. *заст.* Діяльність, праця; 4. Спосіб, прийом, за допомогою яких щонебудь здійснюється, відбувається;
Чынъ – частівки
Чьын – 1. Біс; 2. Чарівник

Чини – чыны

Чини – 1. мн. від “чини”; 2. наказ. сп., 2 ос. одн. від “чинити”;
Чыны – тарілка

Чан – чъан

Чан – посудина, що формою нагадує великий бак або діжку
Чъан – душа

Шал – шал

Шал – 1. Стан надмірного збудження, хвилювання;
2. Надзвичайна сила вияву чогось;
3. Нестримний гнів; лють;
4. Стрімкий рух, дуже швидкий темп чого-небудь;
Шал – хустка, шаль

Шейх – шейх

Шейх – 1. Глава роду в арабських країнах; 2. Представник вищого мусульманського духівництва;
Шейх – духовний наставник

Ший – ший

Ший – наказ. сп., 2 ос. одн. від “ший”;

Ший – річ

Шок – шокъ

Шок – загальний тяжкий розлад життєво важливих функцій організму, викликаний порушенням нервово-рефлекторної діяльності внаслідок фізичної чи психічної травми;

Шокъ – меткий;

Шолом – шолом

Шолом – 1. Старовинний військовий металевий головний убір, що захищав від удару холодною зброєю; 2. Спеціальний головний убір, що застосовується у військовій справі, на виробництві, в спорті, побуті для захисту голови й шиї від поранень, травм, холоду, сонячного проміння, опіків і т. ін.; Шолом – мир вам

Я – йа

Я – 1. Тридцять перша буква української абетки; 2. Займенник для називання мовцем самого себе;

Йа – але, а, або

Як – йакъ

Як – 1. Велика жуйна рогата тварина; 2. Означає питання про спосіб дії, стан, обставини; яким чином; 3. дуже, надзвичайно; 4. Коли; 5. Як-небудь; 6. Вжив. як сполучне слово; 7. Сполучник порівняльний, часу, з’ясувальний, приєднувальний, умовний; 8. Інші значення;

Йакъ – сторона

Які – йаки

Які – множ. від “який”;

Йаки – або

Яка – йакъа

Яка – ж. р. від “який”;

Йакъа – комір

Яр – йар

Яр – 1. глибока довга западина; 2. *розм.* Прірва; 3. *діал.* Ярина; 4. Весна; 5. Лютість; 4. Вид зеленої фарби;

Йар – 1. Обрив; 2. Друг

Яра – йара

Яра – ж. р. від “ярий”;

Йара – рана

Чимало кримчацької лексики споріднено з кримськотатарською, наприклад, *адам, аз, ай, ар, ара, баба, бал, балабан, балта, башта, бербер, бор, бут, газ, дам, душман, замет, паша, сарай* тощо (див.: Кримськотатарсько-російсько-український словник 2008), проте мовознавцями й кримчацьким етносом кримчацька мова визнається самостійною. Якщо аналізувати вищенаведений словник омонімів, можна виявити, що деякі слова мають цікаві розбіжності, зв’язки та ін.: *бор – бор*: кримч. – крейда; *газ – газ*: кримч. – гас; *сарбуз – харпуз*: кримч. – кавун; *кавун – къавун*: кримч. – диня; *тахта – тахта*: кримч. – дошка. Водночас слово *филе* – “листок, сторінка”, можливо, споріднене з англійською мовою.

Отже, кримчацька мова – своєрідна, цікава й потребує, як і інші мови корінних народів України, підтримки, збереження, вивчення та наукових досліджень. Маємо надію, що запропонований словник стане в нагоді мовознавцям, перекладачам і всім, хто цікавиться історією та мовами народів Криму.

Грінченко, Б. та ін. (1907). *Словарь української мови*. Київ.

Закон України “Про корінні народи України”. Електронний ресурс: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1616-20#Text> [Дата останнього доступу 03.01.2022].

Зведений словник застарілих та маловживаних слів. Електронний ресурс: <http://litopys.org.ua/rizne/zvslovnyk.htm#V> [Дата останнього доступу 03.01.2022].

Караванський, С. (2014). *Практичний словник синонімів української мови*. 5-те вид., опрацьоване і доповн. БаК. Львів.

Кримськотатарсько-російсько-український словник (2008). Упоряд.: С. М. Усейнов. Симферополь. Видавничий дім “Тезис”. 836 с.

Реби, Д. (2004). *Крымчакский язык. Крымчакско-русский словарь*. Симферополь. 224 с.

Російсько-український словник: в 4-х томах (1924–1933).

Словник української мови: в 11-ти томах (1970–1980). Наукова думка. Київ.

European charter for regional or minority languages (2014). Strasbourg.

Olszański Tadeusz, A. (2012). *The language issue in Ukraine. An attempt at a new perspective*. OSW Studies. Number 40. Centre for Eastern Studies. Warsaw.

Shapovalova, N., Burlyuk, O. (2014). *The situation of national minorities in Crimea following its annexation by Russia*. Belgium.

УКРАЇНЬСЬКА СОЦІОЛІНГВІСТИЧНА ТЕРМІНОЛОГІЯ: ПРІОРИТЕТНІ ПИТАННЯ

Ірина Брага

(Україна)

У статті здійснено аналіз соціолінгвістичної термінології за трьома аспектами: 1) розглянуто соціолінгвістичні терміни, дефініції яких є дискусійними; 2) встановлено основні труднощі перекладу соціолінгвістичного терміна, що виявляються у наявності кількох перекладних варіантів або у використанні термінів-вкрапель; 3) з'ясовано специфіку ставлення до окремих термінів соціолінгвістики, що зумовлене такими чинниками, як конотація терміна, мовна мода на певний термін.

Ключові слова: термін, соціолінгвістична термінологія, дефініція терміна, переклад терміна, ставлення до терміна.

UKRAINIAN SOCIOLINGUISTIC TERMINOLOGY: PRIORITY ISSUES

Iryna Braha

The attempt to introduce the three-dimensional model of analysis of the sociolinguistic categorial apparatus (the definition of the term, its translation and attitude to the term) was made in the article. According to the first aspect, some sociolinguistic terms with controversial definitions were sorted out. The second aspect is planned to identify the main difficulties of translation of the sociolinguistic term which reveal themselves in existence of some variants of translation or in using of inclusion-terms. And at last according to the third aspect, the specific of the attitude to some sociolinguistic terms was found out. It is conditioned by such factors as connotation of a term and language fashion for a certain term.

Keywords: term, sociolinguistic terminology, definition of a term, translation of a term, attitude to a term.

Стан термінологічного апарату певної науки, у тому числі й соціолінгвістики, відображає ступінь її розвитку та її структуру. Соціолінгвістика – порівняно молода галузь мовознавства, яка бурхливо розвивається та постійно поповнюється новими термінами.

У контексті проблематики сучасної української соціолінгвістики особливу увагу привертає до себе проблема формування її терміносистеми, підвалини для вивчення якої були закладені працями таких вчених, як Б. Ажнюк, В. Бріцин, С. Єрмоленко, Ю. Жлуктенко, А. Загітко, Г. Іжакевич, Л. Масенко, Г. Мацюк, О. Мельничук, В. Німчук,

В. Русанівський, Ю. Саплін, О. Селіванова, С. Семчинський, С. Соколова, Л. Ставицька, О. Тараненко, О. Ткаченко, В. Труб, О. Чередниченко, Н. Шумарова, Г. Яворська.

Метою статті є здійснення загального аналізу сучасного стану української соціолінгвістичної термінології з погляду її формування та функціонування. Поставлена мета вимагає вирішення таких завдань: 1) виявити соціолінгвістичні терміни, дефініції яких є полемічними; 2) з'ясувати основні труднощі перекладу соціолінгвістичних термінів; 3) охарактеризувати специфіку ставлення до окремих термінів соціолінгвістики. Запропонована тривимірна модель аналізу соціолінгвістичної термінології є новою і недостатньо розробленою в україністиці.

Вважаємо, що у процесі аналізу необхідно враховувати основні вимоги, які висувуються до термінів як особливих слів. Л. Туровська, узагальнивши лінгвістичні характеристики терміна, представлені в роботах українських і зарубіжних мовознавців, запропонувала такий перелік ознак: 1) термін однозначний або принаймні має тенденцію до однозначності; 2) термін повинен бути точним, має номінативну функцію, але не виконує емоційної, експресивної та модальної функцій; 3) значення терміна дорівнює поняттю (у межах пізнаного); 4) термін стилістично нейтральний (на думку більшості вчених); 5) термін є частиною системи (Туровська 2010, 82).

1. Проблема визначення терміна

На сьогодні значний внесок у розвиток соціолінгвістичного термінологічного апарату здійснює група соціолінгвістики Інституту української мови НАН України (С. Соколова, Л. Масенко, В. Труб, О. Данилевська, О. Руда, І. Брага, М. Гонтар, І. Цар, Н. Матвеева). Питання розвитку галузевої соціолінгвістичної термінології залишається актуальним впродовж останніх десятиріч для дослідників Інституту мовознавства ім. О. О. Потебні НАН України, що простежується в роботах Б. Ажнюка, П. Селігея, Л. Ажнюк, О. Михальчук, Л. Андрієнко та ін. Соціолінгвістична метатеорія постійно перебуває у полі зору представників Львівського соціолінгвістичного осередка (Г. Мацюк, О. Горда, А. Чучвара, Л. Дуда, Ю. Дзябко, М. Гавриш, І. Верста, О. Бутковська, О. Трумко, М. Рослицька), докладніше див.: (Митнік, Рослицька 2020; Соціолінгвістика 2021), де, зокрема, розвивається важливий напрям – зіставні студії із соціолінгвістичної термінології (Бутковська 2016, Дзябко 2019). Термінологічний сегмент соціолінгвістики вивчають також Я. Радевич-Винницький, І. Фаріон, Т. Ковальова, І. Петренко та ін.

Значущими джерелами для поповнення соціолінгвістичної термінології стали енциклопедії та термінологічні словники (Українська мова: Енциклопедія 2000, Українська мова: Енциклопедія 2004, Українська мова: Енциклопедія 2007; Єрмоленко, Бирик, Тодор 2001, Селіванова 2006,

Бацевич 2007, Ставицька 2008, Тропина 2013, Дзябо 2019), монографії (Шумарова 2000, Масенко 2004, Ставицька 2005, Масенко 2011, Данилевська 2019, Соціолінгвістика 2021), навчальні посібники (Мацюк 2009, Масенко 2010, Шумарова 2015) та ін.

До середини 2000-х рр. в українських термінологічних словниках та енциклопедіях соціолінгвістичні поняття подавалися досить фрагментарно. Окремі терміни (*арго*, *двомовність* (*білінгвізм*), *державна мова*, *жаргон*, *інтерференція*, *мови національних меншин*, *мовна політика*, *мовна ситуація*, *мовні контакти* (*українсько-російські*, *українсько-польські* та ін.), *рідна мова*, *сленг*, *соціолінгвістика*, *соціолінгвістична класифікація мов*, *суржик* та ін.) вміщено в (Українська мова: Енциклопедія 2000). У рецензії на перше видання Енциклопедії Б. Ажнюк зауважує: “Загалом соціолінгвістична тематика мала б бути представлена повніше. Немає статті про *мовне законодавство* або *законодавство про мови* (є тільки «Закон про мови»), де було б узагальнено міжнародний досвід у цій сфері. Потребує тлумачення термін *національна мова*, що крім літературної форми включає також просторові й соціальні діалекти та варіанти. Варто було б подати й інші поширені в зарубіжній і частково в нашій соціолінгвістиці терміни: *мовне планування*, *перемикання кодів*, *мовна поведінка*, *інтердіалект*, *мовні контакти*, *мовна компетенція* тощо” (Ажнюк 2001, 97). На думку автора, потребують більш докладного висвітлення такі поняття, як *державна мова* і *суржик* (Ажнюк 2001, 97–98). Однак вже в наступних виданнях (2004 р., 2007 р. і 2011 р.) розширено деякі статті (наприклад, стаття “*Суржик*”), а також додано нові (наприклад, стаття “*Дискурс*”, “*Лінгвоцид*”).

Деякі соціолінгвістичні терміни (*арго*, *арготизми*, *двомовність* (*білінгвізм*), *диглозія*, *дискурс*, *інтерлінгва*, *контактний*, *мовна особистість*, *мовна ситуація*, *просторіччя*, *сленг*, *соціолінгвістика*, *соціологія мови*, “*суржик*”) потрактовано в Словнику (Єрмоленко, Бирик, Тодор 2001). Соціолінгвістична терміносистема знайшла своє висвітлення і в термінологічній енциклопедії О. Селіванової: *арго*, *білінгвізм*, *гендер*, *диглозія*, *еколінгвістика*, *жаргон*, *ідіолект*, *інтердіалект*, *інтержаргон*, *інтерлінгвістика*, *інтерференція*, *койне*, *креолізована мова*, *креольська мова*, *мовна політика*, *мовна ситуація*, *мовне оточення*, *мовне середовище*, *мовні контакти*, *монологія*, *піджин*, *просторіччя*, *професійні мови*, *сленг*, *соціолект*, *соціолінгвістика*, *суржик*, *форма існування мови* та ін. (Селіванова 2006).

Значні зусилля мовознавців сконцентровані на те, щоб витлумачити соціолінгвістичні терміни з урахуванням українських реалій. Передусім це такі поняття, як *мовна політика* (Б. Ажнюк, Н. Шумарова, Л. Лазаренко, В. Кулик), *мовна ситуація* (М. Бріцин, О. Данилевська), *мовний менеджмент* (В. Кулик, Н. Кісс (Н. Трач)), *мовна адаптація* (С. Соколова, О. Руда, І. Цар), *мовна компенсація* (С. Соколова), *етномовна спільнота*, *мовна поведінка*, *мовне планування* (Н. Шумарова, О. Михальчук),

вітальність мови, фольклоризація мови, мовні атитюди, соціолінгвістичний стереотип (Л. Андрієнко).

Дискусійною сьогодні є проблема визначення терміна *рідна мова* та його співвіднесеності з такими поняттями, як *материнська мова, перша мова, базова мова, функціонально перша мова, етнічна мова* (див., зокрема, роботи Н. Дзюбишиної-Мельник, Г. Мацюк, О. Снітко, А. Маймакової, В. Труба, Н. Шумарової та ін.). Очевидно, що кожен з названих термінів має право на своє існування тільки за умови чітко сформульованого визначення, що уможливить їхнє розмежування.

В українській соціолінгвістиці неоднозначно трактується термін *просторіччя*. Полемічним є питання щодо необхідності використання цього терміна при описі реалій українського лінгвопростору. Одні дослідники (О. Тараненко, В. Труб) виділяють *просторіччя* з-поміж інших форм існування української мови. Інші ж мовознавці (див.: Масенко 2004, 99–100; Ставицька, Труб 2007, 58–59) виступають проти використання терміна *просторіччя*, пояснюючи це тим, що, по-перше, російські соціолінгвісти (В. Беликов, Л. Крисін) вважають явище просторіччя мовною підсистемою, специфічною для російської національної мови, що за характером функціонування відрізняється від подібних форм розмовного мовлення інших мов (французької, англійської, німецької, чеської, польської), по-друге, термін *просторіччя* є калькою з російської *просторечие* (Ставицька 2008, 45). Натомість Л. Ставицька (Ставицька, Труб 2007, 58–59; Ставицька 2008, 45) пропонує запровадити, як на її думку, більш прийнятний для української терміносистеми термін *просторозмовна мова* (пор. у Р. Смаль-Стоцького *простонародна мова*).

Полеміку також викликають визначення термінів *екологія мови* (Ажнюк, Ажнюк 2007), *мовна свідомість* (Селігей 2009), *жаргон, сленг* (Ставицька 2005), *суржик* (Труб 2000; Ставицька, Труб 2007; Масенко 2010; Масенко 2011; Тараненко 2008; Шумарова 2015, Брага 2013) тощо.

2. Проблема перекладу

Під час глобалізаційних процесів, що відбуваються в сучасному світі, відчутним є англломовний вплив на різні мови (Crystal 2003), зокрема, й на українську. У контексті обговорюваної проблеми цей вплив посилюється і через те, що на сьогодні надзвичайно динамічно розвивається англломовна соціолінгвістика, у зв'язку із чим українська соціолінгвістична термінологія постійно поповнюється значною кількістю термінів, запозичених з англійської мови. Нерідко в мовознавців виникають труднощі, пов'язані з перекладом англломовних термінів, яким, на думку Б. Ажнюка, “притаманна значна соціокультурна варіативність, оскільки вони вживаються для опису соціолінгвістичних ситуацій не в одній, а в багатьох країнах світу” (Ажнюк 2010, 75).

Останнім часом у соціолінгвістичних працях поширилася практика поруч із щойно запозиченим терміном подавати його іншомовний (як правило, англомовний) відповідник з мови-джерела (наприклад, рос. *ламана англійська (broken English)*), *перемикання кодів, кодове перемикання (code-switching)* і *змішування кодів (code-mixing)* тощо. Проте нерідко трапляється так, що згодом запозичений соціолінгвістичний термін не тільки не асимілюється, а й залишається в мові-реципієнті в незмінному вигляді, та ще й без супровідного перекладу. У такому разі маємо справу з так званім терміном-вкрапленням (наприклад: *identity, language attitude* та ін.). Очевидно, що зловживати використанням термінів-вкраплень не варто, адже це може загальмувати розвиток національної термінології. Українські автори здебільшого намагаються знаходити термінологічні відповідники в національній мові. Наприклад, термін *identity* здебільшого перекладається як *ідентичність* (найбільш частотне використання), *ідентифікація, самоідентифікація, самовизначення*), а термін *language attitude* має в національній термінології відповідники *мовні атитюди, ставлення до мови*.

Каменем спотикання виявився переклад термінів Н. Хомського *competence* і *performace*. Українські мовознавці пропонують численні варіанти перекладу: *мовна компетенція* і *мовленнева реалізація знань* (О. Селіванова), *мовна компетенція* і *мовна діяльність* (І. Штерн), *знання мови і використання мови (мовна активність)* (Н. Шумарова) тощо. О. Демська-Кульчицька присвятила окрему наукову розвідку пошукові українськомовного відповідника термінові *competence*. Дослідниця зазначає, що залежно від шляху запозичення можна виділити три терміноваріанти – *мовна здатність, мовна спроможність, мовна компетенція*. Проаналізувавши семантику кожної з ключових лексем, О. Демська-Кульчицька обґрунтовано запропонувала активізувати варіант *мовна компетентність* (Демська-Кульчицька 2002). Дійсно, наявність такої кількості варіантів свідчить про суттєві труднощі, які виникають при перекладі цих термінів, адже автори намагаються відшукати в рідній мові такий відповідник, який міг би відобразити усі значеннєві нюанси термінів.

Переклад соціолінгвістичного терміна може бути доленосним. Красномовним прикладом цього може слугувати переклад з англійської та французької мов тексту “Європейської хартії регіональних або міноритарних мов” і, зокрема, таких її ключових термінів, як *regional or minority language / langues régionales ou minoritaires*. Спочатку словосполучення *minority language (langues minoritaires)* було перекладено як *мови національних меншин* (під *меншиною* розуміється етнічна одиниця). У результаті тривалої дискусії, під час якої обговорювалися декілька варіантів перекладу (*меншинна мова, малопоширена мова, міноритарна мова*), вибір остаточно зупинився на терміні *міноритарна мова*, тобто мова, використовувана в певному регіоні та менш поширена, ніж інші мови (детальніше про це див.: (Ажнюк 2010; Руда 2012, 29)). Можемо переконатися, що від точного, компетентного, неупередженого перекладу

може залежати вироблення концептуальних засад мовної політики держави, адже “семантичні вібрації, спричинені різними перекладами і відповідно різним змістовим наповненням терміна, визначають різну кількість мов, що можуть стати предметом розгляду” (Руда 2012, 29). Звичайно, що використання термінів-вкрапель, яке можливе в наукових текстах, у юридичних документах є недоцільним і недопустимим.

3. Проблема ставлення до терміна

3.1. Конотація соціолінгвістичного терміна

Однією з вимог до терміна є його нейтральність, відсутність у структурі його значення емоційно-експресивного забарвлення (Панько, Кочан, Мацюк 1994, 113–114; Д’яков, Кияк, Куделько 2000, 12–13). Проте дослідники небезпідставно вважають, що терміни «можуть відображувати ставлення мовця до предмета мовлення й бути експресивними» (Туровська 2010), тобто терміни можуть мати конотацію, яка виконує допоміжну роль – сприяє виконанню терміном номінативної функції.

Як відомо, і в лінгвістичній терміносистемі, і в терміносистемах інших наук використовуються терміни, утворені лексико-семантичним, морфологічним та іншими способами від загальноживаних слів української мови, що мають конотацію і яка може зберігатися в термінологізованих лексемах. Наприклад: *баба* – ‘важка підвісна довбня’, *шлуночок* – ‘частина порожнини серця’, *собачка* – ‘пристрій у машинах, механізмах’, *язичок* – ‘виступ м’якого піднебіння’, ‘невеликий відросток рослин’, ‘внутрішні жувальні лопаті у деяких комах’, ‘частина механізму’ тощо (докладніше див. про це: (Панько, Кочан, Мацюк 1994, 176–178; Туровська 2010)).

У соціолінгвістичних працях останніх десятиліть термінологізації зазнають лексеми з конотативним компонентом значення, який може зберігатися навіть тоді, коли вони набувають статусу терміна. Соціолінгвістичні терміни можуть мати в структурі свого значення позитивнооцінний компонент, наприклад: *мовний ідеал*, *елітарна мовна особистість*, *мовний патріотизм*, *престиж мови*. Такі терміни мають такі ціннісні установки: формувати світоглядні уявлення про духовну цінність мови, передусім рідної мови, підносити її престиж, закликати до збереження рідної мови, захисту її від деструктивного впливу тощо.

Значно більша кількість соціолінгвістичних термінів має негативну конотацію, наприклад: *мовний імперіалізм* (*linguistic imperialism*), *мовна дискримінація* (*language / linguistic discrimination*), *мовне гетто* (*linguistic ghetto*), *мовний геноцид* (*linguistic genocide*) / *лінгвоцид* (*linguocide*), *мови-вбивці* (*killer languages*), *загрожені та покривджені мови* (*endangered, underprivileged languages*), *смерть мови* (*language death*), *мовна експансія* (*language expansion*), *мовна (лінгвістична) агресія* (*language aggression*) тощо. Більшість перерахованих термінів належить до таких напрямів

соціолінгвістичних досліджень, як мовна політика, мовні права, екологія мови тощо. Мовознавці, використовуючи терміни з “промовистою” негативною конотацією, прагнуть привернути увагу міжнародного наукового співтовариства й людства в цілому до проблем збереження як мовного розмаїття, так і окремої мови, дотримання мовних прав етномовних спільнот і мовних прав людини в сучасному глобалізованому світі.

Негативна конотація може бути зумовлена соціально-культурним контекстом і спричинити відповідне ставлення. Показовим щодо цього є вже згадуване поняття *менишинна мова*: “Термін *менишинна мова* цілком задовільно передає семантику оригіналу (оригіналів) <...> Однак прийняттю терміна *менишинна мова* як оптимального перекладного відповідника для українського соціуму перешкоджають не параметри семантичної еквівалентності, а причини радше психологічного характеру. У соціокультурній ситуації посттоталітарної держави означення *менишинна* викликає здебільшого негативну реакцію в середовищі відповідного етносу і сприймається як індикатор меншовартісності, принизливий для національної гідності. Представники національних спільнот неодноразово заявляли (публічно й приватно) про своє негативне ставлення до цього слова” (Ажнюк 2010, 73).

Проаналізуємо ще один термін – *напівмовність* (*semilingualism*), що трактується як “двомовність із неповним рівнем мовної компетенції у обох мовах” (Ажнюк 1999, 151). Як зазначає Б. Ажнюк: “Сама історія його виникнення, полемічна заангажованість і навіть публіцистичність та пов’язані з цим зневажливі конотації викликають застереження в академічних аналітиків щодо науковості терміна” (Ажнюк 1999, 151).

Отже, ставлення до терміна може бути зумовлене наявністю емоційно-оцінного, стилістичного чи соціально-політичного, ідеологічного компонента конотації терміна, що обов’язково необхідно враховувати в термінографічних працях.

3.2. Мовна мода і термін

Ставлення до терміна може бути зумовлене модою на той чи інший термін. Яскравим прикладом може послугувати термін *дискурс*, частотність уживання якого, у тому числі й невмотивованого, є надзвичайно високою. Характеризуючи вади сучасного термінотворення, П. Селігей приділяє особливу увагу зловживанню терміном *дискурс*, який “став настільки модним, що цю “знахідку” чимало українських учених, не довго думаючи, залучили до свого термінологічного апарату” (Селігей 2007, 54), не переймаючись, що цей термін означає, натомість “прагнуть виразити власну оригінальність, свій погляд на мову, показати своє яскраве «я»” (Селігей 2007, 59). Дискурс, на думку П. Селігея, “настільки всюдисущий і різноликий, що застосовується чи не в будь-якому контексті, замінюючи кільканадцять ключових мовознавчих термінів”. Головну причину

активізації цього терміна автор вбачає “не стільки в номінативних чи поняттєвих потребах, скільки в науковому марносластві та прагненні «не відстати від моди»” (Селігей 2007, 54).

Отже, впровадження тривимірної моделі аналізу категоріального апарату соціолінгвістики, компоненти якої (дефініція терміна, його переклад і ставлення до терміна) тісно пов’язані між собою і перебувають у постійній взаємодії, дозволяє виявити полемічні на сьогодні дефініції термінів, з’ясувати основні труднощі їхнього перекладу, що виявляються у наявності кількох варіантів перекладу певного терміна чи у використанні термінів-вкрапель. Аналіз ставлення до окремих термінів соціолінгвістики продемонстрував, що воно зумовлене конотацією терміна (наявністю емоційно-оцінного, стилістичного чи соціально-ідеологічного компонента конотації терміна) та мовною модою на певний термін. Сподіваємося, що результати дослідження сприятимуть як теоретичним завданням, зокрема, більш чіткому усвідомленню термінознавчих наукових перспектив, так і практичним – удосконаленню поняттєвої сфери соціолінгвістики шляхом упорядкування національної соціолінгвістичної термінології. Перспективним вважаємо подальше вивчення соціолінгвістичної терміносистеми у визначених аспектах, що дозволить точніше спрогнозувати її розвиток.

Ажнюк, Б., Ажнюк, Л. (2007). *Екологія мови: український вимір*. Зб. наук. праць НДІУ. Київ. Т. XVII. С. 54–65.

Ажнюк, Б. (2001). *Рецензія на: Українська мова. Енциклопедія 2000*. Мовознавство. Вип. 5. С. 96–100.

Ажнюк, Б. (2010). *Соціолінгвістична термінологія: труднощі перекладу*. Мовні і концептуальні картини світу. Вип. 29. Київ. С. 71–76.

Ажнюк, Б. (1999). *Мовна єдність нації: діаспора й Україна*. Рідна мова. Київ.

Бацевич, Ф. (2007). *Словник термінів міжкультурної комунікації*. Довіра. Київ.

Беликов, В., Крысин, Л. (2001). *Социолингвистика*. Учебник для вузов. Рос. гос. гуманитар. ун-т. Москва.

Брага, І. (2013). *Термінологізація лексеми суржик: основні тенденції*. Вчені записки Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського: науковий журнал. Серія “Філологія. Соціальні комунікації”. Том 26 (65). Вип. 1. Симферополь. С. 93–98.

Бутковська, О. (2016). *Структурно-семантичні особливості термінів соціолінгвістики в українській, польській та англійській мовах*. Автореф. дис. ... канд. філол. наук. 10.02.15. Львів.

Данилевська, О. (2019). *Українська мова в українській школі на початку XXI століття: соціолінгвістичні нариси*. Монографія. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Панько, Т., Кочан, І., Мацюк, Г. (1994). *Українське термінознавство*. Світ. Львів.

Демська-Кульчицька, О. (2002). *Мовна "competence" як об'єкт дослідження (проблема україномовного терміна)*. Мовознавство. Доповіді та повідомлення на IV Міжнародному конгресі україністів. Пульсари. Київ. С. 224–227.

Дзябко, Ю. (2019). Японсько-український словник соціолінгвістичних термінів: термінологічне поле "мовна політика". Наук. ред. Г. П. Мацюк. ЛНУ імені Івана Франка. Львів.

Д'яков, А., Кияк, Т., Куделько, З. (2000). *Основи термінотворення: Семантичні та соціолінгвістичні аспекти*. Вид. дім "КМ Academia". Київ.

Єрмоленко, С., Бирик, С., Годор, О. (2001). *Українська мова. Короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів*. Ред. С. Я. Єрмоленко. Либідь. Київ.

Масенко, Л. (2004). *Мова і суспільство: Постколоніальний вимір*. Вид. дім "Києво-Могилянська академія". Київ.

Масенко, Л. (2010). *Нариси з соціолінгвістики*. Вид. дім "Києво-Могилянська академія". Київ.

Масенко, Л. (2011). *Суржик: між мовою і язиком*. Вид. дім "Києво-Могилянська академія". Київ.

Мацюк, Г. (2009). *Прикладна соціолінгвістика. Питання мовної політики*. Навч. посіб. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. Львів.

Митнік, І., Рослицька, М. (2020). *Сучасна українська соціолінгвістика: розвиток теорії і прикладні аспекти досліджень у працях представників Львівського соціолінгвістичного осередку*. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. 8. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Warszawa. С. 149–171.

Руда, О. (2012). *Мовне питання як об'єкт маніпулятивних стратегій у сучасному українському політичному дискурсі*. Монографія. НАН України, Ін-т української мови. Київ.

Селіванова, О. (2006). *Сучасна лінгвістика. Термінологічна енциклопедія*. Довкілля-К. Полтава.

Селігей, П. (2007). *Сучасне термінотворення: симптоми та синдроми*. Мовознавство. Вип. 3. С. 48–61.

Селігей, П. (2009). *Структура й типологія мовної свідомості*. Мовознавство. Вип. 5. С. 12–29.

Соціолінгвістика: Інтеграційний напрям досліджень. Навчальна дисципліна. (2021). Монографія. За ред. Г. Мацюк. ЛНУ імені Івана Франка. Львів.

Ставицька, Л. (2005). *Арго, жаргон, сленг: Соціальна диференціація української мови*. Критика. Київ.

Ставицька, Л. (2008). *Українська мова без табу. Словник нецензурної лексики та її відповідників. Обсценізми, евфемізми, сексуалізми*. Критика. Київ.

Ставицька, Л., Труб, В. (2007). *Суржик: суміш, мова, комунікація. Українсько-російська двомовність. Лінгвосоціокультурні аспекти*. Зб. наук. праць. Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ. Київ. С. 32–120.

Тараненко, О. (2008). *Українсько-російський суржик: статус, тенденції, оцінки, прогнози*. Мовознавство. Вип. 1. С. 14–30.

Тропина, Н. (2013). *Учебный социолингвистический словарь-справочник*. Издатель Гринь Д. С. Херсон.

Труб, В. (2000). *Явище “суржiku” як форма просторіччя в ситуації двомовності*. Мовознавство. Вип. 1. С. 46–59.

Туровська, Л. (2010). *Ще раз про емоційність терміна*. Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. Серія “Проблеми української термінології”. Вип. 676. С. 82–85. Електронний ресурс: <https://science.lpnu.ua/uk/terminologiya/vsi-vypusky/visnyk-no-676-2010/shche-raz-pro-emocijnist-termina> [Дата останнього доступу 01.12.2021].

Українська мова: Енциклопедія (2000). Редкол. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін. Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана. Київ. 2000. Українська мова: Енциклопедія (2004). Редкол. В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін. 2-ге вид., випр. і доп. Київ : Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана.

Українська мова: Енциклопедія (2007). Редкол.: В. М. Русанівський, О. О. Тараненко (співголови), М. П. Зяблюк та ін. 3-тє вид., зі змінами і доп. Укр. енцикл. ім. М. П. Бажана. Київ.

Шумарова, Н. (2000). *Мовна компетенція особистості в ситуації білінгвізму*. Монографія. Київський державний лінгвістичний ун-т. Київ.

Шумарова, Н. (2015). *Соціолінгвістика*. Навч. посібник. Видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”. Київ.

Crystal, D. (2003). *English as a global language*. Second ed. Cambridge University Press. New York.

МОРФОЛОГІЙНА ВАРІАНТНІСТЬ ЧАСОВИХ СПОЛУК В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРНІЙ МОВІ ХХІ СТОРІЧЧЯ

Лариса Колібаба

(Україна)

У статті¹ за лексикографічними та науковими джерелами різних хронологічних зрізів зафіксовано і проаналізовано явище конкуренції між часовими сполуками з родовим, орудним, знахідним і місцевим відмінками іменників, яке у 20–30-ті рр. ХХ ст. мало спорадичні вияви, а за радянської доби набуло системного характеру. Спостережено поступове повернення з периферії мовного вжитку морфологічних форм іменників, що є органічними для української народної мови граматичними засобами передавання семантики часу, яке розпочалося з кінця 90-х рр. ХХ ст. і на початку ХХІ ст. триває далі.

Ключові слова: іменник, морфологічна форма, родовий відмінок часу, орудний відмінок часу, прийменник.

MORPHOLOGICAL VARIABILITY OF TIME WORD-GROUPS IN THE UKRAINIAN LITERARY LANGUAGE OF THE XXI CENTURY

Larysa Kolibaba

In the article according to lexicographic and scientific sources of different time periods the phenomenon of competition between time word-groups with genitive, instrumental, accusative and local cases of nouns are fixed and analyzed. It is found out, that this phenomenon in 20–30th of XX century had sporadic displays and at Soviet time it acquired a systemic character. There is a gradual return from the periphery of linguistic use of morphological forms of nouns that are organic for the Ukrainian folk grammatical means of transmitting the semantics of time. This process began from the end of 90th of the XX century and at the beginning of the XXI century continues.

Key words: noun, morphological form, genitive case of time, instrumental case of time, prepositions.

У публіцистичному та науковому стилях української літературної мови перших двох десятиріч ХХІ ст. для вираження семантики часу мовці дедалі активніше послуговуються часовими сполуками з безприйменниковими формами родового відмінка іменників, відомого як родовий відмінок часу (Наконечний 1928, 146; Синявський 2018, 245; Антоненко-Давидович 2010,

¹ Статтю написано в межах планової теми Інституту української мови НАН України “Варіантність в українській літературній мові та в діалектах”.

28; Шевельов 2012, 204), напр.: *...відпочивати в Ялті цього червня* (телеканал “1 + 1”, 16.07.2005); *...вирішивши туманного ранку переплисти невеличке озерце* (газета “Українська правда”, 22.01.2010); *Наступного дня депутати тієї ж політичної сили знову відвідали суд* (газета “Дзеркало тижня”, 04.02.2010); *На сцену цього вечора вийдуть 26 учасників пісенного конкурсу* (інформаційна агенція УНІАН, 05.13.2017); *І ось 13 травня, сонячного недільного ранку наважився* [М. Хвильовий] *зіграти останній акт життєвої драми за власним, а не за енкаведистським, сценарієм* (журнал “Український тиждень”, 08.11.2020); [Ведуча до співачки:] *Цього сезону ти приміряла тренерське крісло* (телеканал “1 + 1”, 04.04.2021); *Чим жили цього вівторка українці?* (телеканал “Україна”, 27.04.2021) та ін.

С. Смеречинський зауважував, що “українська мова має багато всіляких часових конструкцій, щоб віддавати часові поняття, стосунки, відтінки тощо. У цій (часовій) функції бувають переважно відмінки: родовий, орудний, місцевий, знахідний, як без прийменників, як із прийменниками” (Смеречинський 2021, 41). Проте з-поміж усіх безприйменникових часових конструкцій, властивих українській мові, за спостереженнями мовознавця, “звороти з іменниками у родовому без ніякого прийменника” – “це найпоширеніша й найпопулярніша” (там само). Вона, подібно до інших зворотів із часовим значенням, має свої семантичні та синтаксичні особливості.

Характерною синтаксичною особливістю родового відмінка часу, яку відзначають усі дослідники, є те, що сполуки із цим відмінком можливі лише за умови поєднання іменника з означальним компонентом – “прикметниковим додатком”, тобто “погодженим” із ним прикметником або словом, яке виступає в ролі прикметника (займенником або числівником), на зразок *того, того самого, цього, цього самого, такого, одного, якогось, першого, останнього, пізнього, минулого, наступного, літнього, зимового, темного, щасливого* і под. (Наконечний 1928, 146; Синявський 2018, 245; Смеречинський 1932, 41; Антоненко-Давидович 2010, 28; Шевельов 2012, 204; Габай 2011, 56). За висновками Є. Тимченка, родовий відмінок передавав часові поняття самим лише іменником, без “прикметникового додатка” тільки у “давніх мовах”. “У слов’янських мовах таких конструкцій уже немає”, – констатував він (Тимченко 1913, 130). Загалом же потребу вживати означення при родовому відмінкові часу І. І. Слинько вмотивовував партитивним характером цього відмінка: називаючи не весь часовий період, а лише його частину, мовлянин природно змушений чимось виділити його, підкреслити, уточнити (Слинько 1968, 10).

У перші двоє десятиріч XXI ст. спостерігаємо активізацію вжитку в різних функційно-стильових сферах української літературної мови часових безприйменникових конструкцій, утворених з іменників та порядкових² числівників у формі родового відмінка, пор.: *39 року до н. е. Вергілій*

² Порядкові числівники в сучасній українській граматиці зараховано до відчислівникових прикметників (ГраMATика... 2017, 267).

опублікував “Буколіки”, що справили велике враження на громадськість (Зарубіжна літ-ра. 8 клас: підруч. для загальноосвіт. навч. закл. / В. В. Паращич, Г. Є. Фефілова. Харків : Вид. група “Основа”, 2016, с. 96); 1971 р. надруковано “Українсько-російський і російсько-український фразеологічний словник” І. С. Олійника та М. М. Сидоренка... 1978 р. зі змінами, уточненнями й доповненнями цей словник перевидано (Т. Цимбалюк-Скопненко, 2018); 2017 р. опубліковано дві книги “Словника української мови: Додаткового тому” (Н. Сніжко, 2018); Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича 2020 року урочисто відзначає свій 145-річний ювілей (Р. Христіанінова, 2020); За цикл праць “Грамматична структура української мови” І. Р. Вихованець 1989 року відоступив премії НАН України імені І. Я. Франка (К. Городенська, 2021); Співак... одружився 2000 року (газета “Газета для жінок”, 17.06.2021) і под. Використання для визначення часу за роком родового відмінка іменника, а не місцевого з прийменником у (в), за висновками Б. Антоненка-Давидовича, є ближчим “до нашої мовної традиції” (Антоненко-Давидович 2010, 168).

Семантична специфіка родового відмінка часу полягає в тому, що він називає “той протяг часу, в межах якого сталася дія, але який не конче весь охоплений дією” (Шевельов 2012, 204), тобто “певний, точно означений момент” дії (Смеречинський 2021, 42), “певну частку часового простору” (Гладкий 1930, 72). Ці особливості семантики зумовлюють характерну морфологічну ознаку родового відмінка часу: ужиток у формі однини (Гладкий 1930, 71–72; Антоненко-Давидович 2010, 28; Габай 2011, 57).

Передаваний формами родового відмінка часу значеннєвий відтінок “належність чинности до певного часового моменту, «характеризуючи не весь певний час, а лише частину його»” (Смеречинський 2021, 43) споріднює їх із рідше вживаними у функції часу формами знахідного відмінка з “прикметниковим додатком” або з прийменником в (у) (Смеречинський 2021, 43, 46). С. Смеречинський пояснював, що вибір відмінкової форми *цей рік* чи *цього року*, *цю ніч* чи *цієї ночі*, *цей вечір* чи *цього вечора* та ін. залежить від того семантичного відтінку, який хоче передати мовець: зворот із знахідним безприйменниковим відмінком *цей рік* “має певний відтінок міри (як довго? скільки часу?)”, а з родовим безприйменниковим *цього року* – “що чинність належить до цього року” (Смеречинський 2021, 44). Цю закономірність ураховано в деяких українських лексикографічних джерелах, пор.: *в настоящем году – цього року; сей рік; (іноді) у цьому році* (Вирган, Пилинська 2002, 210); *в этом году – цього року, у цьому році, цей рік* (РУС–1 2011–2014, 474). Б. Антоненко-Давидович радив послуговуватися формами знахідного відмінка з прийменником у разі вжитку іменника у формі множини або за відсутности “прикметникового додатка”, пор.: “у роки (під час) громадянської війни”, “у вівторок”, “у давнину”, “у (під) хуртовину” (Антоненко-Давидович 2010, 28).

У сучасній мовній практиці безприйменниковими морфологійними формами родового відмінка замість форм знахідного та місцевого відмінків із прийменниками у (в), на здебільшого послуговуються ті мовокористувачі, які прагнуть дистанціюватися від російської мови і зберегти питомі, історично сформовані, граматичні особливості української літературної мови, пор.: *весняного ранку* замість у *весняний ранок*; *літньої днини* замість у (в) *літню днину*; *цього дня* замість у (в) *цей день*; *цього року* замість у (в) *цьому році*; *того самого вечора* замість у (в) *той самий вечір*; *попереднього місяця* замість у (в) *попередньому місяці*; *наступного разу* замість у (в) *наступний раз*; *минулого тижня* замість на *минулому тижні*; *минулого року* замість у (в) *минулому році*; *2014 року* замість у *2014 році* та ін., оскільки форми знахідного та місцевого відмінків із прийменниками у (в), на, за висновками багатьох дослідників, поширилися в українській мові під впливом російської мови (Курило 1925, 178–179; Гладкий 1930, 69; Антоненко-Давидович 2010, 28), яка на противагу іншим слов'янським мовам не знає родового відмінка часу “з найближчим додатком прикметниковим” (Тимченко 1913, 130; Смеречинський 2021, 42). М. Сулима звертав увагу, що “у таких випадках в українській фразі доречніший родовий відмінок часовий” (Сулима 1928, 203), тоді як С. Смеречинський був значно категоричніший у своїх висновках і наголошував: “Звороти типу «у цей день», «у цю ніч» тощо українській мові невластиві” (Смеречинський 2021, 42).

Проте не всі мовознавці рішуче заперечували вжиток місцевого відмінка з прийменниками у (в) як граматичного виразника семантики часу в українській мові. Є. Тимченко, наприклад, зазначав, що місцевий відмінок трапляється в часових зворотах, але значно рідше й без “прикметникового додатка” (Тимченко 1913, 133). Ю. Шевельов також не відкидав конструкції місцевого відмінка з прийменниками в (у) (*в цьому сторіччі, в цьому році, в цьому місяці*) та з прийменником на (*на цьому тижні*) на означення “відтинку часу, протягом якого сталася дія”, уможливаючи водночас і звороти зі знахідним відмінком (*в цей час, в цю пору, в цю годину, в цю хвилину*). Послідовніше, за спостереженнями дослідника, місцевий відмінок уживаний у Галичині, де говорять також *в цій хвил(ин)і, в цій годині* (Шевельов 2012, 213).

Тенденцію перекладати часові звороти російської мови з місцевим та знахідним відмінками на зразок *в этом году, в нынешнем году, в настоящем году, в текущем году; в прошлом году, в минувшем году, в истёкшем году; в будущем году; в 1907 году; в тот раз; в ту же минуту; на следующий день; на ближайшей неделе* тощо українськими безприйменниковими формами родового відмінка *цього року; минулого року, того року; майбутнього року, наступного року, прийдешнього року; 1907-го року; того разу; тієї ж хвилини; другого дня; найближчого тижня* і под. засвідчують словники кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. (Уманець, Спілка 1924, 169; МУФ 2017, 25; РУС–1 1924–1933, 173, 210; РУС–2 1924–1933, 338, 799, 1035; РУС–3

1924–1933, 453, 455, 623; Підмогильний, Плужник, 1993, 61, 74, 127; Ізюмов 1930, 130; СДМ 2018, 19, 36 та ін.), хоч однозначно твердити, що в усіх перекладних словниках 20–30-х рр. ХХ ст. як український відповідник до російських часових сполук із місцевим та знахідним відмінками подано лише форму родового відмінка без прийменника, не можна. У деяких словниках, переважно на другому місці після безприйменникової форми родового відмінка, поставлено форму знахідного чи місцевого відмінка з прийменниками *в (у), на*, пор.: *в настоящее время – теперішнього часу, в теперішній час* (РУС–2 1924–1933, 799); *в 1917 году – 1917-го року, в 1917-му році* (РУС–1 1924–1933, 173); *в прошлом году – минулого (того) року, в минулому році* (РУС–3 1924–1933, 623); *на прошедшей неделе – на минулому тижні, минулого тижня* (РУС–3 1924–1933, 623); *в (1907) году – (1907) року, в (1907) році* (Підмогильний, Плужник 1993, 61) і под.

Проте якщо в словниках першої третини ХХ ст. часові сполуки російської мови, до складу яких уходять місцевий та знахідний відмінки, переважно перекладено на українську мову безприйменниковими формами родового відмінка, то в перекладних лексикографічних джерелах 40–80-х рр. ХХ ст. до них як рівнозначні послідовно додано форми місцевого та знахідного відмінків із прийменниками *у (в), на*, пор.: *в этом году – цього року, в цьому році; в прошлом году – минулого року, в минулому році; в позапрошлом году – позаминулого року, в позаминулому році; в будущем году – майбутнього (наступного) року, в майбутньому (наступному) році, на будущей неделе – на тому тижні; на другой день – другого дня, на другой день; в своё время – свого часу, в свой час та ін.* (РУС 1937, 119; РУС 1948, 55, 81, 95, 291; РУС 1961, 55, 81, 95, 291; УРС–5 1953–1963, 66; УРС–6 1953–1963, 41; РУС–1 1970, 249; УРС 1975, 696, 841), що, очевидно, було зумовлено ідеологією тієї доби – прагненням якнайбільше наблизити українську граматику до російської. Лише в деяких словниках використано спеціальні ремарки, які дають змогу користувачам зрозуміти, що перевагу під час перекладання зворотів російської мови потрібно віддавати формам родового, а не місцевого відмінка, пор.: *в 16..., 19... году – 16..., 19... року (року 16..., 19...); (іноді) у 16..., 19... році; в настоящем году – цього року; сей рік; (іноді) у цьому році; в текущем году состоится съезд... – свого (цього) року; (іноді) у цьому році відбудеться з'їзд...* (Вирган, Пилинська 2002, 210, 211).

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. під впливом процесів “очищення” української літературної мови від накиннутих за тоталітарної доби й не властивих їй одиниць, форм, явищ тощо, зокрема і граматичних, у лексикографічних джерелах спостерігаємо поступове, але ще непослідовне, вибіркове витіснення часових сполук із місцевим та знахідним відмінками безприйменниковими конструкціями з формами родового відмінка: їх здебільшого так само наводять на першому місці поряд із прийменниковими формами знахідного та місцевого відмінків і лише зрідка подають як єдино можливий український відповідник до

часових конструкцій російської мови, пор.: *в прошлом году – минулого року, у минулому році; в позапрошлом году – позаминулого року, у позаминулому році; в будущем году – майбутнього (наступного) року, у майбутньому (наступному) році; в летнее время – літньої пори (добу); на другой день – другого дня; в летнее время – літньої пори (добу), у літню пору; в другое время – іншим часом, в інший час, в інші часи* (Олійник, Ганич 1997, 65, 94, 107; РУС–1 2011–2014, 340, 474); *другого дня, одного дня; цього року, в цьому році; минулого тижня, на тому тижні* (УРСД 2013, 131, 545, 641) та ін.

Остаточному набуттю безприйменниковими формами родового відмінка статусу основного морфологічного виразника семантики часу в новітній період не сприяє також відсутність єдиної позиції українських дослідників. Сучасні мовознавці так само, як і їхні попередники, не одностайні у своїх рекомендаціях щодо морфологічної форми іменника в часових сполуках: одні з них, зважаючи на українську традицію і прагнення дистанціюватися від граматичних форм російської мови, настійно радять передавати значення точно визначеного, конкретного часового моменту винятково формами родового безприйменникового відмінка іменників (Лісовий 2010, 120; Караванський 2012; Волощак 2014, 224), інші – уважають правильними обидва типи часових конструкцій – і з родовим безприйменниковим відмінком, і з місцевим відмінком (Пономарів), хоч мовна практика перших двох десятиріч ХХІ ст. подібно до мовної практики початку ХХ ст., коли було зафіксовано тенденцію до активізації часової семантики родового відмінка “за рахунок відповідного обмеження форм знахідного і місцевого відмінка з прийменниками *в, на*” (Тараненко 2005, 95–96), засвідчує кількісну перевагу безприйменникових форм родового відмінка.

Таку суперечливість лінгвістичних поглядів науковців, що її спостерігаємо впродовж майже 100 років – від 20–30-х рр. ХХ ст. і до сьогодні, можна пояснити висновком С. Смеречинського, згідно з яким “встановити точні, абсолютно універсальні й конечні завжди правила та норми тут не можна” (Смеречинський 2021, 47). А це зумовлено тим, що, крім відтінків, які вносить у сполуку форма відмінка, “треба мати на увазі й те, що дається значенням та формою дієслова” (Тимченко 1913, 275; Смеречинський 2021, 47).

Семантично безприйменникові часові звороти з родовим відмінком часу споріднені зі сполуками з орудним відмінком часу, якими в перші двое десятиріч ХХІ ст., крім художніх, здебільшого послуговуються в публіцистичних текстах, пор.: Днями Верховна Рада зобов’язала маркувати продукти на вміст ГМО (газета “Українська правда”, 21.12.2009); Цими днями в Парижі (Франція) відбувається ХVІІ Міжнародний чемпіонат з розв’язування логічних математичних задач (газета “Місто”, 27.08.2013); ...останніми роками збільшили виплати премій на престижних турнірах легкоатлетів (газета “Місто”, 29.01.2014); Також найближчими тижнями

Валерія Лутковська має намір відвідати засуджених українських громадян (інформаційний сайт “Цензор. Нет”, 27.12.2016); *Ердоган відвідає Україну найближчими місяцями* (інформаційний сайт “Цензор. Нет”, 13.03.2017); *Останніми місяцями Пхеньян знову активізував ракетні випробування* (інформаційна агенція УНІАН, 14.04.2017); *Якраз тими днями в Україні відбувалися спільні військові навчання з країнами НАТО “Rapid Trident-2020”* (журнал “Український тиждень”, 2020) та ін.

Проте часові сполуки з родовим та орудним відмінками, як зауважував О. Синявський, а згодом і Б. Антоненко-Давидович, “не цілком рівнобіжні, однозначні конструкції” (Синявський 2018, 245), це “майже паралельні форми” (Антоненко-Давидович 2010, 31), оскільки їх не завжди можна замінити одна одною. На думку мовознавців, хибним є погляд “ніби між часовим родовим та часовим орудним немає ніякої різниці” (Смеречинський 2021, 46), адже “деяку значеннєву різницю між ними можна помітити” (Антоненко-Давидович 2010, 31): на відміну від родового відмінка, використовуваного в разі потреби означити якийсь один, конкретний, точно визначений момент дії, орудний відмінок визначає час загально, а не точно (Синявський 2018, 245; Смеречинський 2021, 45; Антоненко-Давидович 2010, 31). Саме тому його вживають переважно у множині, щоб підкреслити, що цей момент повторюється й набуває дистрибутивного характеру (Гладкий 1930, 72; Синявський 2018, 245, 262; Смеречинський 2021, 42, 46; Шевельов 2012, 205 та ін.), і утворюють від іменників, які називають різні часові відтинки, пор.: *годинами, днями, ранками, вечорами, ночами, тижнями, місяцями, роками, десятиріччями, сторіччями* та ін., хоч іноді орудний відмінок може позначати також і “просто відтинок часу, на який припадає дія” (Шевельов 2012, 205), напр.: *весною, осінню, порою, добою, нічю, неділею* і под.

Прикметно, що для іменника *час* з огляду на особливості його семантики зазначена співвіднесеність із формами родового відмінка однини та орудного відмінка множини порушена, зокрема в чинних нормативних конструкціях *теперішнім часом, іншим часом, найближчим часом, останнім часом* іменник *час* має форму орудного відмінка однини, а у зворотах за *теперішніх часів, за останніх років (літ)* – родового відмінка множини, що не відповідає відзначеній вище закономірності, відповідно до якої мало б бути *теперішніми часами, іншими часами, найближчими часами, останніми часами*, але за *теперішнього часу*. Проте в мовній практиці названі звороти узвичаїлися й набули статусу стійких сполук, пор.: *Не секрет, що найближчим часом має бути поставлена крапка в багатостраждальній епопеї під назвою “Створення вертикальної інтегрованої авіабудівної структури”* (газета “Дзеркало тижня”, 26.08.2005); *...останнім часом посилювся інформаційний тиск на Україну з боку основних центрів геополітичного впливу* (газета “Українська правда”, 17.12.2009) і под.

Зазначені розбіжності в значенневих відмінках родового та орудного відмінків залежно від “значіння і форми дієслова” (Тимченко 1926, 28) у мовній практиці можуть “затиратися”, унаслідок чого між ними формуються відношення конкуренції (Тимченко 1926, 30; Гладкий 1930, 71–72; Тараненко 2005, 95, 99), зважаючи на які обидві відмінкові форми визначено рівнозначними українськими відповідниками часових зворотів російської мови зі знахідним відмінком. Є. Тимченко пояснює цей процес так: “відтінки ...так близькі, що майже не впливають на сенс речення і через те в свідомості легко затираються, і всі ці форми сполучення конкурують з собою, в одній мові бере перевагу одна форма, а в другій – друга в певних сполученнях і зворотах випираючи одна одну” (Тимченко 1926, 29).

Конкуренцію безприйменникових форм родового та орудного відмінків засвідчують перекладні словники та довідники з культури української мови різних часових періодів, причому пріоритетність однієї з названих морфологічних форм за наявними лексикографічними джерелами встановити складно, оскільки в них на першому місці непослідовно наведено то форми орудного, то родового відмінка, пор.: *въ ночное время = нічною добою, нічної доби* (Уманець, Спілка 1924, 120); *в ночное время – нічною добою; нічної доби* (Підмогильний, Плужник 1993, 127); *в благоприятное время – слушним часом, слушного часу; в ближайшее время – найближчим часом, найближчого часу; в последнее время – останнім часом, останніми часами, останнього часу; в самое близкое время – найближчим часом, найближчого часу; в удобное время – слушним часом, слушного часу* (СДМ 2018, 29); *в ночное время – нічною добою, нічної доби, нічного (вночішнього) часу* (РУС–1 1924–1933, 117); *в ночное время – нічною порою (добою), нічної доби, нічного часу; за последнее время, за последние дни – останнім часом (останніми часами, останнього часу), останніми днями; в тот день, в те дни – того дня (тієї днини), тими днями; в этот день, в эти дни – цього дня (цієї днини), цими днями* (Вирган, Пилинська 2002, 146–147, 259) і под.

Українські лексикографічні джерела засвідчують конкурентні відношення не лише між безприйменниковими формами родового та орудного відмінків, а й між формами родового відмінка з прийменником *за* та орудного відмінка без прийменника, пор.: *в давние, древние времена – давніми часами (за [старо]давніх часів, у давні часи), давньою порою; в прежнее время, в прежние времена – за попередніх (давніших, колишніх) часів, попередніми часами, давніших літ; в то время – того часу (в той час, під той час, тим часом, тими часами, за тих часів), на той час (на ту пору, о тій годині), за тієї години; в последние годы – останніми роками, за останніх років (літ)* і под. (Вирган, Пилинська 2002, 146, 147, 210).

Крім того, дослідники фіксують в українській мові ще й протилежне явище – конкуренцію родового відмінка без прийменника та орудного відмінка з прийменником *за*. Приміром, М. Гладкий уважає, що запозичений із російської мови шаблон “*на цей раз*” українською мовою

правильно передавати сполуками з орудним відмінком із прийменником *“за цим разом”* і з родовим безприйменниковим відмінком *“цього разу”* (Гладкий 1930, 69).

Ще у 20–30 рр. ХХ ст. мовознавці закликали перекладати російські звороти *на этих днях; в иное время, в другое время; в последнее время; в последние годы; в другой раз* і под. українськими зворотами з орудним відмінком іменників, тобто *цими днями; іншим часом; останнім часом (останніми часами); останніми роками; іншим разом* відповідно (Курило 1925, 181; Гладкий 1930, 70–71 та ін.). Ця рекомендація набула нормативного характеру й зафіксована в лексикографічних джерелах того часу, пор.: *в те дни – тими днями, в эти дни – цими днями* (МУФ 2017, 25); *на днях – цими днями* (СДМ 2018, 42); *в ночную пору – нічною добою; в последнее время – останніми часами* (РУС–1 1924–1933, 50) і под. Проте послідовно її дотримано не було: крім форм орудного та родового відмінків, у словниках іноді подавали ще й третій відповідник, спільний із російською мовою, – форму знахідного відмінка з прийменником *у (в)*, пор.: *в определенные дни – певними, визначеними днями, у певні, визначені дні* (СДМ 2018, 42). Цю тенденцію продовжено і в сучасних лексикографічних джерелах: *в последнее время – останнім часом (останніми часами), останнього часу, в останній час; в ближайшее время – найближчим часом, найближчого часу, у найближчий час; [в] последнее время – останнім часом, останнього часу, [в] останній час, [в] останні часи* та ін. (Вирган, Пилинська 2002, 147; РУС–1 2011–2014, 340).

Зазначену непослідовність у перекладних словниках, яку спостерігаємо від 30-х рр. ХХ ст., на нашу думку, можна пояснити відсутністю одностайності в лінгвістичних поглядах мовознавців. Зокрема, Є. Тимченко, спираючись на широкий історичний мовний матеріал, констатує в часових конструкціях із перехідними та неперехідними дієсловами, що *“виражають переміщення”*, і дієсловами, *“що не виражають переміщення, показуючи неозначений протяг часу”*, конкурування відмінкових форм *“акузатива”* з прийменником *в (у)*, безприйменникового *“генітива”* та *“льокатива”* з прийменником *в (у)* (Тимченко 1926, 30).

Іменники у формі орудного відмінка часу, на відміну від форм родового відмінка, спроможні передавати семантику часу самостійно (*днями, вечорами, ночами, тижнями, місяцями, роками* тощо) або так само, як і родовий відмінок, за допомогою прикметника чи займенника (пор.: *щасливою годиною, цими днями, тими вихідними, зимовими вечорами, нічною добою, довгими роками, безсонними ночами, літніми місяцями* й под.), причому атрибутивні елементи посилюють у формах орудного безприйменникового відмінка *“експресивні відтінки темпорального значення”* (Габай 2011, 50). Саме тому мовознавці рекомендують здебільшого орудного, а не родового відмінка вживати, коли *“часовий іменник не має при собі додатку прикметникового”* (Смерчинський 2021, 43). У зв’язку із цим Є. Тимченко спостеріг таку закономірність: *“...маючи*

при собі прикметник, інструменталь конкурує переважно з генітивом, а без прикметника – з локативом” (Тимченко 1926, 29–30).

Отже, із-поміж часових безприменникових конструкцій, наявних в українській мові, у перші двоє десятиріч ХХІ ст. помітно активізувалося використання морфологічних форм родового та орудного відмінків іменників. З огляду на те, що тенденція, властива українській народній мові, передавати значення точно визначеного, конкретного часового моменту формами родового безприменникового відмінка, а невизначеного, неточного часу – орудного безприменникового відмінка іменників була теоретично обґрунтована й практично застосована ще у 20-х рр. ХХ ст., маємо всі підстави кваліфікувати морфологічні форми родового відмінка часу та орудного відмінка часу як реактуалізовані граматичні форми іменників, тобто відроджені, повернені до активного вжитку після тривалої перерви.

Пожавлене використання на початку ХХІ ст. зазначених безприменникових форм іменників, що є природними для української народної мови граматичними засобами вираження семантики часу, крім функції додаткових засобів експресивізації повідомлень та передавання лінгвістичних уподобань сучасних мовців, сприяє також очищенню граматичної системи української літературної мови від не органічних для неї одиниць, а тому виконує важливу нормотвірну функцію, відповідно до якої в сучасному мовокористуванні перевагу під час морфологічного оформлення іменників із семантикою часу потрібно віддавати безприменниковим формам родового відмінка однини та орудного відмінка множини: за допомогою родового відмінка передають конкретний, точно визначений момент дії, названий іменником, при якому є “прикметниковий додаток”, а в орудному відмінкові доречно вживати іменників, що вказують на неточний час і не мають при собі означального компонента.

Антоненко-Давидович, Б. (2010). *Як ми говоримо*. 5-те вид. Книга. Київ. Вирган, І., Пилинська, М. (2002). *Російсько-український словник сталих виразів*. Прапор. Харків.

Волощак, М. (2014). *Неправильно – правильно. Довідник з українського слововживання*. Марія Волощак. Київ.

Габай, А. (2011). *Синтаксична прислівникова транспозиція в сучасній українській літературній мові*. Видавничий дім Дмитра Бураго. Київ.

Гладкий, М. (1930). *Мова сучасного українського письменства*. ДВУ. Київ–Харків.

Грамматика... 2017 – *Грамматика сучасної української літературної мови. Морфологія* (2017). І. Р. Вихованець, К. Г. Городенська, А. П. Загнітко, С. О. Соколова. Видавничий дім Дмитра Бураго. Київ.

Ізюмов, О. (1930). *Російсько-український словник*. Вид. четверте. ДВУ. Харків–Київ.

Караванський, С. (2012). *Російсько-український словник складної лексики*. Електронний ресурс: <https://r2u.org.ua/s?w=году&scope=all&dicts=all&highlight=on> [Дата останнього доступу 29.07.2021].

Курило, О. (1925). *Уваги до сучасної української літературної мови*. Вид. 3-тє. Книгоспілка. Київ.

Лісовий, М. (2010). *Культура професійного мовлення: навч. посіб. для студ. вищ. мед. закл. осв. Нова книга*. Вінниця.

МУФ 2017 – Дубровський, В. (2017). *Московсько-Українська Фразеологія. Словник стійких сполук*. КММ, Київ. (Серія “Лексикографічна спадщина України”).

Наконечний, М. (1928). *Українська мова: програма-конспект з додатком про новий правопис український*. Рух. Харків.

Олійник, Ганич 1997 – Олійник, І. С., Ганич, Д. І. (1997). *Російсько-український словник*. 5-те вид. Київ.

Підмогильний, Плужник 1993 – *Російсько-український фразеологічний словник. Фразеологія ділової мови* (1927). Уложили: В. Підмогильний, Є. Плужник. Перевидання 1927 р. УКСП “Кобза”. Київ. Електронний ресурс: <https://r2u.org.ua> [Дата останнього доступу 29.07.2021].

Пономарів – *Блог професора Пономарева: Паралімпіада чи ПараОлімпіада?* Електронний ресурс: https://www.bbc.com/ukrainian/blogs/2014/03/140313_ponomarov_blog12_ko [Дата останнього доступу 20.07.2021].

РУС 1924–1933 – *Російсько-український словник*: у 4 т. (1924–1933). Голов. ред.: А. Ю. Кримський, С. О. Єфремов. Тт. 1–3. Київ.

РУС 1937 – *Російсько-український словник* (1937). Київ.

РУС 1948 – *Російсько-український словник* (1948). Держ. вид-во іншом. і націон. словників. Москва.

РУС 1961 – *Російсько-український словник* (1961). АН УРСР. Київ.

РУС 1970 – *Російсько-український словник*: у 3 т. (1970). Наукова думка. Київ.

РУС 2011–2014 – *Російсько-український словник*: у 4 т. Т. 1. А–Й (2011). Знання. Київ.

СДМ 2018 – Дорошенко, М., Станиславський, М., Страшкевич, В. (2018). *Словник ділової мови. Термінологія та фразеологія*. Видавничий дім Дмитра Бурого. Київ. *Репринт з вид. 1930 р. XVI, 248 с. (Серія “Словникова спадщина України”)*.

Синявський, О. (2018). *Норми української літературної мови*. Видавничий дім Дмитра Бурого. Київ. *Репринт з вид. 1931 р. XX, 368 с. (Серія “Українська граматична класика”)*.

Слинько, І. (1968). *Історичний синтаксис української мови за пам'ятками XIV–XVIII ст. (Часові звороти)*. Чернів. держ. ун-т. Чернівці.

Смеречинський, С. (2021). *Нариси з української синтакси (у зв'язку з фразеологією та стилістикою)*. Видавничий дім Дмитра Бурого. Київ.

Репринт з вид. 1932 р. XXIV, 284 с. (Серія “Українська граматична класика”).

Сулима, М. (1928). *Лекції з української синтакси. Стенограма лекції, читаних у м. Харкові 1927/28 академічного року на курсах для викладачів української мови.* Харків.

Тараненко, О. (2005). *Сучасні тенденції до перегляду нормативних засад української літературної мови і явище пуризму (у межах граматичних категорій іменника).* Мовознавство. 3–4. С. 85–104.

Тимченко, Е. (1913). *Функции генитива в южнорусской языковой области.* Варшава.

Тимченко, Є. (1926). *Вокатив і інструменталь в українській мові.* Друкарня Української Академії Наук. Київ.

Уманець, Спілка 1924 – Уманець, М., Спілка, А. (Комарь, М.) (1924). *Словарь російсько-український / Уманець М., Спилка А. Русско-украинский словарь.* Українське слово. Берлін : 1924. Передрук із видання 1893 р. 1160 с.

Електронний ресурс: https://archive.org/details/slovarrosiskoukr03koma/mode/2up_ [Дата останнього доступу 30.07.2021].

УРС 1953–1963 – *Українсько-російський словник : у 6 т. (1953–1963).* АН УРСР. Київ.

УРС 1975 – *Українсько-російський словник (1975).* Вид. третє. Наукова думка. Київ.

УРСД 2013 – *Українсько-російський словник-довідник (2013).* Підручники і посібники. Тернопіль.

Шевельов, Ю. (2012). *Нарис сучасної української літературної мови та інші лінгвістичні студії (1947–1953 рр.).* Темпора. Київ.

БАНАНОВА РЕСПУБЛІКА ЧИ ПАКИСТАН НАУКИ: КОНОТАТИВНІ ТОПОНІМИ ТА КВАЗІТОПОНІМИ НА ПОЗНАЧЕННЯ КОРУМПОВАНОЇ ДЕРЖАВИ

*Галина Лукаш
Ірина Божко*

(Україна)

У дослідженні висвітлено питання конотативних та фіктивних, гіпотетичних, топонімів, які вживаються як метафори корумпованих урядів, диктатур, загального занепаду держав. Виявлено словотвірні, структурні та семантичні особливості цих назв. Проаналізовано контексти вживання конотативних та квазітопонімів у текстах соціальних мереж, а також здійснено часткове міжмовне зіставлення.

Ключові слова: власна назва, квазітопонім, конотативний топонім, конотонім, фіктивний топонім.

BANANA REPUBLIC OR PAKISTAN OF SCIENCE: CONNOTATIVE TOPONYMS AND QUASI-TOPONYMS DENOTING A CORRUPT STATE

*Halyna Lukaš
Iryna Božko*

In the study, the issues of connotative and fictitious, hypothetical toponyms used as metaphors for corrupt governments, dictatorships, general decline of states are analyzed. Word-formation, structural and semantic features of these names are found out. The context of use of connotative and quasi-toponyms in the texts of social networks is analyzed, elements of interlingual comparison are done as well.

Key words: proper name, quasi-toponym, connotative toponym, connotative proper name, fictitious toponym.

Виникнення квазітопонімів та розвиток конотативних значень реальних власних назв дуже добре характеризує епоху, яку переживає людство: суспільні настрої та перетворення, еволюцію цінностей, картину світу кожної нації. Тож дослідження, які звертають увагу на пласт лексики такого роду, завжди будуть актуальними. Дослідження квазітопонімії та конотативної топонімії поступово здобувають популярність серед представників вітчизняних ономастичних шкіл та зарубіжних дослідників. Праці Є. Отіна, Л. Гукової, Л. Фоміної, А. Aleksandrov-ої, G. Cislaru, R. Reinsma зосереджуються на експресивній квазітопонімії. Ще більш популярним є напрям дослідження фіктивних топонімів – елементів

поетонімосфери, – які організують певний кіносвіт або ж називають елементи художнього простору фантастичного роману чи циклу творів. Прикметним є те, що поетичні квазітопоніми покидають тісні межі художнього простору та починають вживатися на буденному рівні, про що теж згадано в цьому дослідженні.

Мета пропонованої розвідки – проаналізувати структурно-семантичні особливості квазітопонімів та конотативних топонімів, які позначають корумповані держави, диктатури і/або стають метафорою загального політико-економічного занепаду. Ми послуговуємося матеріалом українською та французькою мовами, отриманим переважно з соціальної мережі Twitter. Окремим завданням є зіставлення вживань квазітопонімів і конотативних топонімів в означених мовах.

Варто відзначити, що попри “агресивну” семантику більшості квазітопонімів та конотативних топонімів, контекст їхнього вживання засвідчує, що вони позначають передусім країну походження та проживання мовців. Утім, не можемо відкидати зневажливого ставлення до країни, чия назва набула конотативного значення / стала елементом складної фіктивної назви. Проте у цьому разі зневага мовців не спрямована на конкретний народ, а скоріше на уряд, сама ж назва має узагальнений характер. Наведемо декілька прикладів таких самоназв українською та французькою мовами: “Судова заборона. Але в нашому Пакистані воно нічом” (Twitter, 23.05.2021); “Звісно, там не ведуться настільки ж примітивні дискусії, як у нашій паныасії <...>” (Антон Сененко, допис від 10.06.2021); “la République Démocratique du Macronistan rejoint définitivement dans le burlesque la République du Wadiya. Sauf que, avec l’Amiral Général Macron, les mutilations ne sont pas du cinéma” (Twitter, 27.01.2019); “La France, ce Pakistan bis” (Twitter, 29.03.2021). Зіставляючи ці вживання, відзначаємо, що назва Пакистан в українському сегменті соціальної мережі вживається набагато частіше, ніж у французькому. Комбінація Пакистан науки, винесена у заголовок нашого дослідження, була одним із псевдо користувача соціальної мережі – як реакція на процеси, що відбувалися і, ймовірно, на момент публікації цієї статті відбуватимуться в українській освіті та науці. Назва паныасія (фр. Papouasie) майже не має пейоративних відтінків французькою, більшість уживань назви пов’язані із замилюванням природою та людьми, лише поодинокі віддалено натякають на відсталість та певні проблеми: “On serait la Papouasie avec l’accès seul à celui-là, je ne dis pas mais pas le cas” (про проблеми з доступом до вакцин, Twitter, 28.06.2021).

Рідше вдаються до вживання квазітопонімів та конотативних топонімів на позначення чужих реалій: “Знаєте, страшно, що на відео не Східна Європа і не Гондурас, а найпотужніша країна світу...” (Twitter, 09.12.2020); “Je ne comprends pas que des gens qui disent des choses pareilles ne soient pas déportés immédiatement vers quelque sombre Taboulistan où ils seront bien plus heureux...” (Twitter, 01.07.2019). Однак акцент зберігається на своїх

проблемах, коли (псевдо)назва диктатури / економічно слабкої країни застосовується на позначення країни мовця.

Видається досить складним завданням здійснити ґрунтовну класифікацію назв на позначення корумпованих країн. Умовно можемо запропонувати такий розподіл: 1- апелятиви та їхні комбінації; 2- конотативні топоніми; 3- відантропонімні та відтопонімні квазітопоніми; 4- художні топоніми, які шляхом трансонімізації перейшли до класу конотативних топонімів; 5 - інші.

Апелятиви та їхні комбінації. До них належить чимало назв без онімного компонента. Назва містить складники на зразок *республіка*, *халіфат*, *джамахирія*, *рейх*, які вживають разом з означеннями або ж є частинами контамінацій.

Вислів *бананова республіка* уперше з'явився в романі «Королі і капуста» О'Генрі понад сотню років тому: “*In the constitution of this small, maritime banana republic was a forgotten section that provided for the maintenance of a navy*” (О'Henry 1913, 132); “*At that time we had a treaty with about every foreign country except Belgium and that banana republic, Anchuria*” (О'Henry 1913, 296). Відтоді назва, яка первинно позначала бідну аграрну державу, суттєво збагатилася конотаціями. Імовірно, це було далеко не перше метафоричне позначення відсталості, бідності й корупції в історії людства, однак саме ця назва дійшла до наших часів, не втрапивши популярності та набравши численних варіацій значення. Номінація *бананова республіка* однаково поширена в українській і французькій мовах, як, утім, і в деяких європейських мовах: “Бананова республіка вирішила задіяти українців для тиску на Україну. Лайна вам на гілочці, а не налагодження відносин” (про Придністров'я, Twitter, 28.03.2017); “C'est vraiment *une république bananière. Même la Suisse capitaliste fait mieux*” (про Францію, Twitter, 27.06.2021). На позначення України також часом вживають вираз *бурякова республіка*: “*A тепер скажіть – навіщо Європі недорозвинена бурякова республіка з третього світу із військовим конфліктом та постійними руйнуваннями?*” (Twitter, 16.09.2014). Прикметним є те, що подібні найменування на позначення Франції знаходимо значно частіше: *république betteravière* або *République Betteravière Française*. Для обох мов є певна співзвучність назв *бананова республіка* / *бурякова республіка* та *république bananière* / *république betteravière*. Крім цього, інша “овочева” назва Французької республіки пов'язується з ріпою: “Arrêtez de prêter quelconque attention à ce *navet de la République* !” (27.09.2020). Водночас така комбінація може бути випадковою, хоч і повторюється у певних повідомленнях. Річ у тім, що компонент *navet* (первинне значення ‘ріпа’) уже з XIII сторіччя має негативні конотації, пов'язані з нікчемністю, незначущістю, низькою якістю (Gendrot 2021, 200).

Традиційне маскування диктатур за невинною назвою (*народна демократична республіка*) породило багато іронічних найменувань та мовних обігрувань: “*Українська Пакистанська Демократична Республіка*”

(Twitter, 22.07.2019); “*Кернеська Народно-Демократична Республіка*” (Twitter, 23.12.2020); “– *Я перепрошую, це диктаторський режим? – Ні, це Вільна Народна Демократична Республіка ... – Отже, ми прибули за потрібною адресою*” (Twitter, 14.05.2021); “*cette personne est toujours ministre de la république presque démocratique du macronistan...*” (Twitter, 25.06.2021); “*La Corée du Nord s'appelle officiellement « la République Populaire Démocratique de Corée » avec un nom pareil je suis sure que ce sont des gentils*” (Twitter, 28.06.2021); “*La République Populaire et Démocratique du Macronistan*” (Twitter, 27.06.2021).

Компонент *реїх / райх*, який відсилає передусім до неофіційної назви Німеччини часів правління Націонал-соціалістичної робітничої партії Німеччини на чолі з Адольфом Гітлером, більш прямо вказує на невдоволення станом справ у владі: “*Elle a dû négocier un bon contrat avec Radio-Paris BFMTV la station des collabos avec le grand Reich macronien!*” (про Францію, Twitter, 02.07.2021); “*Мусорайх – поліційна держава постсовецького туну*” (про Україну, Андрій Бондар, 29.05.2021). Однак трапляються й іронічні самоназви – *агрорейх* як в цілому безневинна алегорія до схильності українців займатися сільським господарством: “*Боже, яка ганьба імпортувати свинину, агрорейх*” (Twitter, 29.06.2021); “*Спасибі карантину, виростила собі на балконі такі помідори, що не соромно навіть дівчатам у приват слати. Агрорейх є невідворотним!*” (Twitter, 05.08.2020); “*я вчора пів вечора реготала, що в нас мовна суміш російської й української називається «суржик» (суміш різних сортів зерна), в білоруській є «трясянка» (погане сіно), а болгари схоже (не аналогічне) явище назвали алкоголем. У нас агрорейх, а болгари веселяться, така думка*” (Twitter, 09.12.2020). Знаходимо цю назву у сполученні *Мусарсько-кагебістський агрорейх* (Twitter, 30.05.2021), але таке вживання скоріше виянок, ніж правило.

До цієї ж категорії належать назви на зразок *Тундростан* (зневажливо про Росію), які становлять собою складні іменники, та похідне від складноскороченого слова *Совденія*: “*Беларуські апазіціанери, мать їх. Де-юре – Білорусь. Де-факто – Совденія*” (Facebook, 12.09.2020). Знаходимо також okazionale вживання *Совдепозаврія*, де до складноскороченого *совдеп* додано компонент *-завр-*, який вказує на давність, застарілість, оскільки традиційно входить до назв викопних ящерів: “*Можливо, в цій книзі і запечатаний дух часу. Тих, хто або читав її в дитинстві, або жив в чарівній країні Совдепозаврії, можливо, вона повертає в часи безтурботного дитинства, але ж світ змінюється і багато жартів зрозумілі тільки тим, хто жив у ті часи*” (Facebook, 24.08.2021). Така назва скоріше експресивно виражає два факти: давности подій та їх локалізації в країні за радянської влади.

Назви, які відсилають до реалій мусульманського світу (*халіфат*, *джамахірія* тощо), по-різному вживаються в українському та французькому контекстах. Спостерігаємо, що у французьких повідомленнях до них

вдаються передусім ультраправі (і, як не дивно, комуністи), виражаючи незадоволення в'їздом до Франції мігрантів з країн Магрибу та Аравійського півострова: *Grande Jamahiriya Arabe Française, Grande Jamahiriya française populaire et socialiste, Califat du Francistan (Khasarisé)* тощо. В українському контексті назви скоріше відсилають до надмірного традиціоналізму, показної релігійності, нехтування правами людини, диктатури сильніших: *Перша Мусорська Джамахірія, мусаріат* (імовірно контамінація *мусор і шаріат*), *борцагівський халіфат, православний халіфат*, *православний шаріат*.

Структура апелювативних комбінацій українською мовою зазвичай така: *прикметник + іменник*, рідше – це складні слова чи контамінації двох іменників. Французькою мовою відапелювативні назви мають такий вигляд: *(прикметник) + іменник + прикметник (+de + квазітопонім)* або *іменник + de + іменник*, де перший іменник виступає означенням до другого: така структура означення властива розмовно-побутовому стилю.

Конотативні топоніми знаходимо переважно в повідомленнях українських користувачів. Погану репутацію мають Білорусь, Північна Корея, Уганда, Гондурас, Пакистан, Зімбабве, Сомалі: “*Навіть Гондурас і Занзибар нас випереджають по вакцинації*” (Twitter, 27.04.2021); “*Ще один чудовий день нагадати, що лише якесь чудо (можливо, купка міських божевільних) тримає нас від перетворення на КНР, Білорусь чи Росію*” (Twitter, 26.06.2021); “*В Зімбабве сьогодні стартувала вакцинація. Тепер в Україні Зімбабве має асоціюватися не з корупційною країною з популістами і рекордною гіперінфляцією, а з країною, де уряд почав ефективно захищати населення від коронавірусу*” (Twitter, 18.02.2021); “*Текст спростовує популярну теорію, що Україна це Пакистан, і доводить, що Україна це Афганістан*” (Twitter, 31.12.2019); “*Про те, як можна бути щасливим у Гондурасі, можуть розповісти тільки жителі Гваделупи*” (Twitter, 13.05.2020). Для лексеми *Росія* конотативне значення держави-агресора загалом витісняє семи корумпованості на периферію.

Французьким повідомленням в цілому невластиве вживання конотативних топонімів – імовірно з огляду на політкоректність, спільні проекти в країнах Африки, неактуальність подібних проблем, а також відсутність потоку мігрантів з означених країн. Окрім цитованих вище малочисельних прикладів, наводимо також приклад із *Corée du Nord* та *Pakistan*: “*On jouait à donjons & dragons ils jouent à djihad et décapitation, la France ce Pakistan à venir*” (Twitter, 04.12.2020); “*Si on continue à suivre la tendance véro-macronienne, la Corée du Nord est effectivement notre avenir...*” (Twitter, 2.07.2021). Цікаво те, що вживаючи такі пейоративні квазітопоніми та конотативні топоніми щодо своєї країни, французькі користувачі частіше вдаються до умовних речень майбутнього часу (“*якщо ... (так триватиме далі), то ... (наше майбутнє – умовний Табулістан)*”), тоді як українські користувачі загалом вживають називні речення, речення зі складеним іменним присудком теперішнього часу (“*Україна – це...*”).

Іншим прикладом є конотонім *Скіфія*, який, за нашими спостереженнями, вживають на позначення України як корумпованої держави, де панує беззаконня: “*Ніхто не допоможе, це скіфія*” (Twitter, 13.09.2020), “*Поверещали з Кабула і повертаємось до рідної Скіфії*” – реакція на новину про загибель мера Кривого Рогу (Twitter, 15.08.2021).

Відантропонімні квазітопоніми більше властиві франкомовному середовищу. У наведених вище прикладах фігурують назви *Macronie*, *Macronistan* на позначення Франції за правління Емманюеля Макрона. Масове вживання таких квазітопонімів не є винятковим щодо чинного президента Франції. G. Cilsaru наводить приклади вживання подібних структур з іменами французьких політиків: *la Jospinie*, *la Mitterandie*, *la Chiraquie*. *Le Sarkoland* вибивається із загального переліку через можливу омофонію, яку може спровокувати суфікс *-ie* (Cilsaru 2005, 72), що вживається, зокрема, для утворення назв країн та територій (пор. *Sarkozy* – *la Sarkozie*). Крім згаданих назв, знаходимо також *Giscardie*, *Pompidolie*, *Hollandie*, *Sarkostan*: “*Merci de m’ouvrir les yeux: j’étais persuadé jusqu’à maintenant que la Macronie était aussi vertueuse que la Hollande, la Sarkozie, la Chiraquie, la Mitterandie, la Giscardie, la Pompidolie, la De Gaullerie*” (Twitter, 21.01.2019); “*Mais de quoi tu parles? Du #Sarkostan?*” (Twitter, 16.12.2010).

Українській мові відантропонімні квазітопоніми скоріше невластиві, надто на позначення власної країни, однак знаходимо назви на зразок *путінстан*, *авакістан*. Оказіонально вживався квазітопонім *кучмостан* на позначення України, однак це зневажлива назва, якою послуговувалися передусім росіяни.

Відповідником французького *-ie* є українське *-ія*: *Вінніпукія*, *Совковія* тощо. Водночас широко вживається топоформант *-щина*, у тому числі як елемент самоіронії у загалом нейтральних контекстах (*Стокгольмщина*, *Гельсінквіщина*, *Американійщина*), що семантично загалом відповідає французькому *-ie*: “*Венесуельщина і тотальна мадуракратія...*” (Twitter, 13.09.2019); “*звичне явище для міста Виноградів, що на Пакистанщині*” (коментар до новини “*Стихийний ринок просто на коліях вузькоколійки – звичне явище для міста Виноградів на Закарпатті*”) (Twitter, 08.08.2019).

У численних прикладах складних назв наявний компонент *-стан*. За висновками R. Reisma, який досліджував квазітопоніми на матеріалі квазітопонімів Бельгії й Нідерландів, цей компонент у кожному конкретному випадку може мати значення ісламізації, забруднення, нерозвинености, домінування соціалістичних партій (Reinsma 2019, 1146). У французьких квазітопонімах найчастіше компонент *-стан* передає значення відсталости, обмеження демократичних прав, ісламізації, тоді як в українських, крім відсталости, він вносить нюанс надмірного традиціоналізму, релігійности, зведеної до абсурду, свавілля поліції, культу особи.

Попри те, що перський суфікс *-стан*, який має значення ‘країна’ (Maciuszak 2008, 119), домінує в квазітопонімах на позначення корумпованих урядів, подекуди знаходимо його германський аналог *-ланд(ія) / -land*: “*Bienvenue en MacronLand*” (Twitter, 20.01.2019); “*Країна Зубожіляндія як сателіт Совковії. Кожному з нас, кому більше 20, треба працювати над багатьма вадами, які інфікували всіх і кожного в тій чи іншій концентрації*” (Facebook, 03.01.2019); “*Мені здається, що маленький заводик в вінніпухоленді викидає більше, ніж всі оці пічки в Африці*” (Twitter, 8.08.2021) (Назва *вінніпухоленд* пішла від мему, який порівнював Сі Цзіньпіна, очільника КНР, з Вінні-Пухом (McDonell 2017), завдяки ефекту Стрейзанд зв’язок закріпився, в окремих контекстах слово *вінніпухи* вживається як зневажлива назва китайців).

Відтопонімі квазітопоніми. Ми звертали увагу на кілька таких квазітопонімів на позначення Донецької й Луганської “народних республік”. Ці назви утворені шляхом контамінації – поєднання назви *Донецьк* або *Луганськ* з конотативними топонімами, згаданими вище: *Луганда* (*Луганськ+Уганда*), *Донбасстан* (*Донбас+стан*), *Донбабве* (*Донецьк+Зімбабве*), *Дондурас* (*Донецьк+Гондурас*). Винятком є хіба що *Гиркіна-Фасо* (*Гіркін+Буркіна-Фасо*) (Лукаш 2015, 124). Однак останнім часом спостерігаємо загальний спад вживання цих квазітопонімів. Французькі контамінації на зразок *Francistan*, *Eurabie* відсилають переважно до ідеї ісламізації й були, скоріше за все, запозичені з англомовних джерел, бо порівняно рідко вживаються у франкомовних повідомленнях. Навіть в англомовних джерелах їх вживання суттєво знизлося – імовірно через появу нових інфоприводів. Згадані відтопонімі квазітопоніми впритул наближаються до мови ворожнечі, особливо якщо враховувати контексти їхнього вживання. Крім того, у цьому разі йдеться не про узагальнене значення і не саркастичну самоназву, а про цілком-таки зневажливе ставлення до певних груп населення.

Фіктивні топоніми, які переважно вийшли з кінофільмів, мають ту перевагу, що не відсилають до якихось конкретних назв, хоч подекуди й нагадують на них. Вони позначають середню узагальнену державу певної частини світу: Середньої Азії, пострадянського простору, Північної Африки тощо: “*соковія проти ваканди*” (Twitter, 29.06.2021), де *Соковія* – вигадана країна у Південно-Східній Європі, є частиною кінематографічного всесвіту Марвел, імовірно відсилає до *Косово*; *Ваканда* – країна з високим розвитком технологій зі всесвіту Марвел, розташована у північно-східній Африці (по суті, концепція того, що могло би бути в Африці без європейського колоніалізму), однак назва вживається переважно іронічно: “*Жмеринка занадто розвинена для України та світу, як Ваканда*” (Twitter, 06.07.2021) “*Moi, j’ai pensé à une république bananière, Tintin au Wakanda*” (Twitter, 14.06.2021).

Кракозія – фіктивна пострадянська держава з фільму “Термінал” (2004): “*Господи, він що, з Кракозії*” (Twitter, 16.02.2021); Новина:

“Временная избирательная комиссия аккредитовала на праймериз 15 иностранных СМИ. Фамилии и страны – не называются” (про так звану ДНР). – Коментар: “Заковія, Нарнія, Кракозія, Республіка Вадія, Вілена та Матомбо” (Twitter, 21.09.2016). В останньому прикладі перелічені назви об’єднані фактом фіктивності більше, ніж фактом корумпованості / відсталості / авторитаризму переважно через наявність у переліку *Нарнії*. Утім, *Заковія* – це інший варіант прочитання *Соковії*; *Республіка Вадія* відсилає водночас до північно-африканських реалій і до реалій Аравійського півострова з окремими альянсами до Росії (фільм “Диктатор”); *Вілена* – збірний образ лагіно-американських держав; *Матомбо* – реальна місцевість у Зімбабве, цією назвою в кінореальності позначено окрему країну.

Перелік фіктивних назв величезний: починаючи з чаплівської *Tomainia* та не менш давньої *Freedonia* і закінчуючи найсвіжішими вигадками кіновсесвіту Марвел. Вікіпедисти спробували створити перелік фіктивних держав (List of fictional countries) переважно з кінофільмів. Однак цей перелік не вичерпний, у ньому домінують бананові республіки, пародії на СРСР, авторитарні східні “народні демократичні республіки”. Уникання реальних назв у художньому творі з одного боку є цілком виправданою стратегією збереження міжнародних відносин, з іншого – спробою створити узагальнений образ. З погляду морфологічної структури цим фіктивним назвам властиві передусім форманти *-ія* (англ. *-ia*) та *-стан*. Якщо про формант *-стан* уже було неодноразово сказано, то ситуація менш однозначна щодо форманту *-ія*. Існує стереотип, що “тільки недорозвинені країни мають суфікс *-ія*”, на існування цього стереотипу зокрема вказує Р. Кгеїці (Кгеїці 2008, 32), тоді як, наприклад, О. Складенко стверджує універсальність топоформанту *-ія* (Складенко 2007). До речі, до низки цих вигаданих назв належить і згадана вище *Anchuria* з роману О’Генрі.

На позначення фіктивних латиноамериканських держав часто звертаються до компонента *San* (‘святий’) + іменник (у тому числі власна назва). Яскравим прикладом такої назви є інтернет-мем *Сан Ескобар*, який виник у результаті обмовки міністра закордонних справ Польщі Вітольда Вашиковського (Khomami 2017).

Далеко не всі фіктивні назви з художніх творів стають квазітопонімами повсякденного мовлення: вирішальною є популярність художнього твору, його актуальність для носіїв мови. Якщо умовна пострадянська Кракозія / Кракожія зачепила за живе українців та іспаномовних користувачів мережі, то франкофони повністю проігнорували цю назву. Крім того, мода на квазітопоніми досить мінлива. А якщо говорити про *Кракозію*, важливим є іще несприйняття голлівудських фільмів значною частиною французького суспільства (переважно віковими групами 35–64, 65+ років) (BVA 2015). Квазітопоніми є не базовою лексикою, а лише декоративним елементом спілкування, а на рівні вживання декоративних елементів взаєморозуміння

залежить від загальної синхронізованості соціокультурного досвіду співрозмовників.

До інших назв зараховуємо передусім нестабільні (як, власне, і більшість квазітопонімів) конструкції, утворені від сленгізмів, запозичень, неологізмів, обсценної лексики. Так в українському сегменті соціальної мережі Twitter поширилася назва *Додіславія*: “*Так вирішуються питання в Республіці Додіславія*” (Twitter, 23.02.2021); “*Нагадування громадянам: на жаль, українські паспорти видані також і підданим Додіславії, будьте обережні, додіслави просто серед нас*” (Twitter, 05.05.2021). Термін виник від сленгового *додік* ‘розумово чи фізично неповносправний чоловік’ (Додік 2021) (треба зазначити, що слово фігурує і в “Словнику сучасного українського сленгу” Т. Кондратюк (2006), і в словнику “Український жаргон” Л. Ставицької (2005), однак в обох випадках значення неактуальне), до якого був доданий слов’янський антропоформант *-слав* без зміни значення однак із акцентом на слов’янському походженні, а вже потім утворений квазітопонім. У цій назві акцент зміщується з критики уряду на критику громадян. Подібну структуру й семантику спостерігаємо у французькій мові з квазітопонімом *Connardie*: “*Bienvenue en Connardie*” (Twitter, 01.06.2018); “*Renommer la France en Connardie, se sentir chez soi*” (Twitter, 13.04.2019); “*La connardie, plus grand pays du monde*” (Twitter, 20.05.2015). Назва походить від *connard* – ‘дурень, ідіот’ (Caradec 2009, 59) (дериват від *con* – первинне значення ‘вагіна’, вторинне – ‘дурень, ідіот’) (там само), до якого був доданий топоформант *-ie* так, що назва імітує найменування певних регіонів: *Lombardie, Normandie* тощо. Обидва квазітопоніми не вийшли за межі вузького вжитку, тож вважаємо їх оказіональними. В українському сегменті соціальної мережі побутує назва *Крінджестан* – від англ. *cringe* для вираження несхвалення, сорому, обурення, огиди (Gomez-Mejia 2020, 317): “*Наказую змінити назву з України на Крінджестан!*” (Twitter, 03.06.2021). Спостерігаємо також інші похідні на кшталт *Крінжопіль, Крінжєвницький*: “*Діди з Кріністану ідуть вихідними на дачі у с. Фейспалмово, або с. Омайгатово. Таке от життя на периферії. Їдеш у електричці з написом балонами «Крінжопіль – сила»*” (Twitter, 20.09.2020), які теж є оказіоналізмами.

Підсумовуючи, зауважуємо загалом несуттєву відмінність конотативних топонімів від квазітопонімів у смисловому навантаженні. Лінію розмежування скоріше варто проводити на основі позначуваного (референта), тоді всі назви класифікуємо як назви-узагальнення, назви-конкретизації (у тому числі самоназви). І конотативні топоніми, і квазітопоніми на позначення корумпованих держав значною мірою залежать від широкого соціального контексту, фокусу масмедія, тенденцій внутрішньої та зовнішньої політики держави, у якій перебуває мовець. Декоративний характер означених квазітопонімів (контамінація як засіб їхнього словотвору, домінування сленгізмів / обсценізмів як компонентів цих контамінацій) також сприяє нестійкості, минуцості їхнього існування.

Деяко стійкішими видаються трансонімізовані фіктивні топоніми, оскільки сам факт їхньої трансонімізації красномовно свідчить про важливість художнього твору (роману, фільму тощо) для культурного контексту, а отже, такі назви мають тенденцію до збереження, принаймні в мовленні окремих груп суспільства. Перспективу подальших досліджень квазітопонімії зокрема вбачаємо в розширенні фокусу ономастичних студій (дослідження квазітопонімів з різноманітними відтінками значення), зміщенні акценту з суто лінгвістичного бачення проблеми на соціолінгвістичне.

Додік. (2021). Мислово. Електронний ресурс: http://myslovo.com/?dictionary_VA [Дата останнього доступу 15.07.2021].

Лукаш, Г. (2015). *Онімна гра в сучасній номінації*. Лінгвістичні студії. Вип. 30. С. 121–125.

Скляренко, О. (2007). *Интернациональный суффикс -ия (-ia) в топонимии разных стран*. Мова. 12. С. 201–205.

BVA – Doméo – Presse régionale. (2015). *Les Français et le cinema*. En ligne : http://www.bva-group.com/wp-content/uploads/2017/02/fichier_barometre_bva_-_domeo_-_presse_regionale_-_observatoire_de_la_vie_quotidienne_-_mars_2015a5e7c.pdf [Consulté le 16.07.2021].

Caradec, F., Pouy, J.-B. (2009). *Dictionnaire du français argotique et populaire*. Larousse. Paris.

Cilsaru, G. (2005). *Etude sémantique et discursive du nom de pays dans la presse française avec référence à l'anglais, au romain et au russe*. Thèse de doctorat 3^{ème} cycle. Sciences du langage. Université Paris III – Sorbonne nouvelle.

Gendrot, N, Marie, S. (2021). *150 drôles d'expressions pour cultiver son jardin*. Le Robert. Paris.

Gomez-Mejia, G. (2020). “Fail, clickbait, cringe, cancel, woke”: vernacular criticisms of digital advertising in social media platforms. Social Computing and Social Media. Participation, User Experience, Consumer Experience, and Applications of Social Computing. 12th International Conference, SCSM 2020 Held as Part of the 22nd HCI International Conference, HCII 2020. Copenhagen, Denmark, July 19–24, 2020, Proceedings, Part II. P. 309–324.

Khomami, N. (2017). *Polish minister mocked over meeting with fictional nation of San Escobar*. Retrieved from: <https://www.theguardian.com/world/2017/jan/11/polish-minister-mocked-over-meeting-with-fictional-san-escobar> [Last accessed 14.07.2021].

Krejčí, P. (2008). *Don't be afraid of CZECHIA, it needs your help!* Klaudyán. 5 (1). P. 30–37.

List of fictional countries. Retrieved from: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_fictional_countries [Last accessed 13.07.2021].

Maciuszak, K. (2008). *The Persian Suffix -(e)stan ‘the Land of’*. Studia Etymologica Cracoviensia. 13. P. 119–140.

McDonell, S. (2017). *Why China Censors Banned Winnie the Pooh*. Retrieved from: <https://www.bbc.com/news/blogs-china-blog-40627855> [Last accessed 09.07.2021].

O'Henry. (1913). *Cabbages and kings*. Doubleday, Page & co. New York.

Reinsma, R. (2019). *From Limbabwe to Walifornie: Metaphorical Toponyms in the Low Countries*. *GeoJournal*. 84 (5). P. 1135–1148.

ЛЕКСЕМА “ХАРАКТЕР” ЯК ПОЛІТИЧНИЙ АКТУАЛІЗАТОР СВІТОГЛЯДУ ДМИТРА ДОНЦОВА

Оксана Микитюк

(Україна)

У статті розглянуто лексему “характер”, яка є актуалізатором світогляду та базовим елементом творів Дмитра Донцова. Дослідження уможливило ввести слово “характер” до складу політичної лексики. На основі публіцистики мислителя доведено необхідність формувати в лексикографічних працях системи нових значень для лексики “характер”, підкладом для розуміння якої є історична ситуація.

Ключова слова: лексема, характер, мовно-політичний світогляд, Дмитро Донцов.

THE LEXEME “CHARACTER” AS A POLITICAL ACTUALIZER OF DMYTRO DONCOV'S WORLDVIEW

Oksana Mykytjuk

The article examines the lexeme “character”, which is a worldview actualizer and a basic element of the Dmytro Doncov's works. The study makes it possible to introduce the word “character” into the political vocabulary. On the basis of the Dmytro Doncov's journalism it is proved, that there is the necessity to form in lexicographical works a system of new meanings for the lexeme “character”. The principle of understanding the new system is the historical situation.

Key words: lexeme, character, linguistic and political worldview, Dmytro Doncov.

Мовно-політичний світогляд Д. Донцова відтворює його політико-історіософська аналітика, яка стала багатоплановим матеріалом для німецької, швейцарської, польської періодики. Як перший голова СВУ (Союзу визволення України), директор Української телеграфічної агенції за часів П. Скоропадського, редактор та дописувач “Українського наукового вістника” (також “Вістника”) він сформував українськоцентричні погляди для майбутніх поколінь та дав власне розуміння екзистенційних та аксіологічних сутностей.

Ідея вивчення спадщини мислителя починається від прижиттєвого портрета Д. Донцова, яке здійснив М. Сосновський (Сосновський 1974). Послідовне “відмивання” фундатора українського націоналізму від намулу політичного несприйняття належить Я. Дашкевичу (Дашкевич 2007), який і був натхненником видання його спадщини. Глибоке світоглядове відкриття ідей публіциста здійснює О. Баган як упорядник, автор передмов і

коментарів десяти томового видання творів (див.: Донцов 2011–2016). Державотвірна програма Д. Донцова червоною ниткою проходить крізь усі його праці, а виховання нації чітко можна простежити на основі лексеми *характер*, яка є маркером розуміння мовно-політичного портрета мислителя. Слушно зазначає теоретик націоналізму О. Баган, що “Донцов був тим лаконічним і вимогливим спартанцем в нашій культурі, тим аристократом духу, тим вічним воївником Слова, який єдиний був здатен кардинально змінити її вітальні субстанції” (Баган 2021, 11).

Свідчення інтелектуально-світоглядového вишколу Д. Донцова можливе на рівні когнітивістики, прагматики, лексикології, термінології тощо. Щодо когнітивного аналізу, то він побудований передусім на вченні про концепти, наприклад, *дух, душа, воля, доля, лихо, хата*, основою яких є народно-образне мовлення, що зображає специфіку українського світобачення та світосприйняття. І. Голубовська до концептів як культурно зумовлених ментальних понять зараховує і кольори *чорний, червоний, зелений, жовтий* (Голубовська 2004, 147–153). Л. Ставицька, досліджуючи лексеми *душа* та *тіло*, називає їх смисловими образами (Ставицька 1996, 13).

Вважаємо, що суспільно-філософське розуміння творів публіциста дозволяє розглядати в його текстах не концепти, а максими, себто “формули, що виражають якусь моральну вимогу, логічний чи етичний принцип” (Словник 2000, 336), наприклад, максима *сила*, максима *щастя* (Микитюк 2021). Варто говорити також про термінне навантаження праць Д. Донцова (Микитюк 2019). Проте з огляду на потребу формування нових значень у статті вживаємо термін ‘лексема’, антропоцентризм у трактуванні якого підтверджують численні лексикографічні праці (СУМ-11 1980, 23; Словарь-4 1997, 387; Караванський 1993, 433; Фразеологічний 1993, 921).

Мета роботи: простежити вживання лексеми *характер* як політичного актуалізатора світогляду Д. Донцова. Відповідно до поставленої мети завданням є проаналізувати слово *характер* крізь призму розуміння характеру держави, характеру документів, характеру політики, характеру ідеології; описати індивідуальне мовно-політичне розуміння аналізованих лексичних одиниць у творах Д. Донцова; показати доречність виокремлення нових значень лексеми *характер* та вмотивувати необхідність їхньої фіксації в лексикографічних працях.

Практичне значення роботи полягає в тому, що тексти мислителя не лише інформативно документують ситуацію, а й дозволяють виокремити ті когнітивні чинники, що сприяли утвердженню державотвірних ідеалів.

Українське мовомислення публіциста кристалізує національну самобутність лексеми *характер* на тлі суспільно-історичних подій того часу. Варто відзначити, що твори Д. Донцова вербалізують нові смисли, які часто є домінантними у лексемі *характер*, тобто це своєрідне приховане значення, яке не висвітлено в словниках. Погляди щодо формування характеру мислитель підсилює знанням європейської філософії та літератури, оскільки він, крім української, володів німецькою,

французькою, італійською, польською та інші мовами, мав добру освіту, постійно був у вістрі знань про світову ситуацію, відтак вмів визначити та проартикулювати державницькі прагнення українців.

Характер держави

Тлумачення *характеру* як сукупності визначальних властивостей певного предмета фактично вмотивовує різнопланове семантичне наповнення цієї лексеми. Однак попри фразеологізм *національний характер* (СУМ-11 1980, 23), жодна з дотичних характеристик слова *характер* у лексикографічних працях не стосується політики. Натомість мовно-політичний світогляд Д. Донцова вияскравлює лексему *характер* через емоційно-оцінні судження про сутність держави як апарату влади. Словосполуки *державний характер (України)* (Донцов-2 2012, 37), *державний характер Великого князівства Руського* (Донцов-1 2011, 112) дають розуміння українців як титульної нації, яка споконвічна на своїй території, що зафіксовано в конституції Польщі, Литви й України від 1659 року з визначенням державного характеру Українського князівства. Найважливіше, що словосполука *державний характер України* стає рефреном публіцистики мислителя. У творі “Українська державна думка і Європа” він описує законодавче поле “політики уступств” (що завершилася 1728 року), відповідно до якої договір Б. Хмельницького ніби отримав силу Конституції Гетьманщини, але реально міжнародна співдія відбувалася тільки за згоди російського керівництва (Донцов-1 2011, 118). Отож, словосполука *державний характер України* має в публіциста історичне підґрунтя та фокусує авторську картину, яка “не дзеркальне відтворення світу, а завжди певна інтерпретація” (Серебренников 1988, 29).

Політичне наповнення лексеми *характер* у працях Д. Донцова торкається різного статусу України (державного та недержавного). Автор відстежує умови, коли Гетьманщина втрачає характер держави та набуває характеру провінції, іншими словами – характеру автономної провінції (бо Україна опинилася під владою Росії) та характеру самоуправної провінції, коли йдеться про Україну, створену актами 16 липня та 17 серпня, бо “прикмети автономні і власної державности є дуже невиразні” (Донцов-1 2011, 297). Сутнісним є те, що характер України як автономної провінції подано як моральне пониження, що здійснює Росія. Відтак словосполуки *характер держави*, *характер провінції*, *характер автономної провінції*, *характер самоуправної провінції* (Донцов-1 2011, 272–297) стосуються різних часів існування України, які виокремлює мислитель.

Варто наголосити, що слово *характер* мислитель проектує не лише на Україну, а й на Росію. Д. Донцов аналізує методіку вибудови російського характеру держави Росії, що базувалася на гаслах “православ'є, самодержав'є, народность”. Публіцист лексемою *характер* формує розуміння політичної ситуації та доводить, що автори законів усвідомили, що “демократизація Росії з залізною konieczністю веде до її дерусифікації” (Донцов-1 2011, 282), у висліді це призведе до розчленування Росії на окремі

частини. Аби цього не сталося, керівництво Росії створює нову конституцію 1907 року, яка давала змогу росіянам мати більшість у Думі, де представництво інших народів набуло лише статичних ознак, а щодо українців, то вони взагалі були відсутні. Відтак словосполуча *російський характер держави* дозволяє читачам побачити надто слабкий український рух, який не зможе утримати наявне status quo в Росії (Донцов-10 2016, 41).

Щодо Росії, то в публіциста відшукуємо й інші атрибутивні модифікатори, які дають характеристику цієї країни, зокрема: *середземний (характер Росії), тоталітарний (характер Росії), національний (характер Росії), етнографічний (характер Росії)*. Етнографічний характер Росії у мислителя визначено тому, що ця держава “через свої географічні підстави звернена на полудневий схід, а не на захід” (Донцов-1 2011, 129), тобто ми і етнографічно і ментально абсолютно різні.

Отже, мовна картина світу Д. Донцова крізь призму лексеми *характер* дозволяє зрозуміти державницькі прагнення українців.

Характер документів

Будучи доктором права (1917 року здобув у Відні ступінь доктора юридичних наук), Д. Донцов у текстах часто акцентує на характері документів, або “правному характері документів”. Мотиваційні чинники документів засвідчує стаття: “Українсько-російська угода та її правний характер” (Донцов-1 2011, 270), де йдеться про українсько-російські взаємини як постійне повторення стосунків між колонією та імперією, що розпочалися від Переяславської ради та з невеликими перервами тривають до сьогодні. Відтак різноманітні характеристики лексеми *характер* з опертям на сутність документів та договорів у творах мислителя показують величезний потенціал мови на основі таких похідних: *характер договору* про “союз з Москвою у XVII віці” (Донцов-1 2011, 273), *тимчасовий характер договору*, *договірний характер українсько-російської угоди*, *характер майбутньої угоди*, *характер законів*, *мішаний характер української конституції*.

Варто заакцентувати, що тлумачення документів у мислителя часто мають авторську оцінку реалій. Завдяки лексемі *негативний* словосполуча *негативний характер програми Росії* (Донцов-1 2011, 25) дає емоційно-експресивну характеристику програми, яка проголошувала начебто рівність прав, проте лише для російського народу, а іншим націям навіть відмовляла в автономії.

Отже, лексема *характер* світоглядowo узагальнює суть тодішніх документів.

Характер політики

Для розуміння націоналізму Д. Донцов використовує антонімну пару *аксіоматичний характер* та *деривативний характер*, яка показує основне та другорядне, або, за висловом автора, вміння відрізнити отруту від цукру. Механізм винародовлення демонструє така цитата: “Так втратив наш націоналізм (безумовне право нації на незалежне існування) у наших

провансальців *свій аксіоматичний характер*. Національна ідея набрала *derivativного характеру*. Наш націоналізм не знав національних постулатів як чогось, про що не дискутується, не був предметом віри, догматом. Імперативи нації не були категоричними, лише *гіпотетичними імперативами*” (Донцов-7 2014, 65). Ідейний підклад націоналізму на основі лексеми *характер* творять похідні *правдивий характер національної політики, характер націоналізації українського руху, національний характер руху в Україні* (останній не став реальністю в тодішніх умовах).

Публіцист яскраво продемонстрував, що в зовнішній та у внутрішній політиці Україна мала б передусім опиратися на власні сили. Брошура “Сучасне політичне положення нації і наші завдання” показує поразницький світогляд українців, позаяк “найбільше гнітять того, хто найменше вимагає” (Донцов-1 2011, 35). Семне наповнення лексеми *характер* у творах мислителя показано через непримирливий характер російської політики, яка не визнає ніяких компромісів, натомість українська політика завжди шукала взаємин та порозуміння з ворогом, що й спричинило багаторічну залежність від імперії СРСР.

На особливу увагу заслуговує лексема *характер*, яка уточнена словосполуками *характер патріотизму* та *релігійний характер патріотизму*. Д. Донцов описує два типи характеру патріотизму, перший – це любов до землі батьків, “почуття солідарности з мертвими” та патріотизм колонізаторів, які “лишили могили батьків далеко за собою, тому патріотизм, що витворився в них, мав трохи відмінний характер” (Донцов-3 2012, 202). Словосполука *релігійний характер патріотизму* (Донцов-7 2014, 189) унаочнена словами Св. Августина (“Лист до Боніфація”) та розповідями Св. Томи з Аквіну. Прикметно, що лексема *характер*, яка розширює свою семантику на основі розуміння патріотизму, прокладає канву історіософських праць та є акцентним маркером.

Поряд зі словосполукою *неминучий характер демократизації державного ладу* мовно-політичний світогляд мислителя торкається доктрин інтернаціоналізму, парламентаризму, націоналізму. Отож, політичними згустками тексту стають словосполуки *подвійний характер польського інтернаціоналізму, авторитарний характер парламентаризму у Франції, “казенний характер” російського націоналізму, суспільний характер російського націоналізму*. Відтак лексема *характер* стала опертям для розуміння політичних реалій.

Характер ідеології

Тлумачення лексеми *характер* у Д. Донцова передбачає розуміння великих ідей крізь призму його світогляду. Аналізуючи статті періоду 1930-х років, український літературознавець та політичний аналітик О. Баган блискуче подає ідеологічне вістря праць публіциста: “Його спадщина визначала той рівень пасіонарности, національної відповідальности, наступальної критичности, який забезпечував тоді націоналізмові героїчність у почуттях і переможність у діях” (Баган 2014, 13). Духовість

донцових текстів має чітке розмежування позитиву та негативу, тому в праці “Націоналізм” пояснено *романтичний характер великих доктрин*, тобто таких, що “вважаються за *абсолютні* правди або *абсолютні* помилки”, – це доктрини прості й категоричні, вони, зазвичай, є обов’язковими для маси (Донцов-7 2014, 134). У мовленні мислителя лексема *характер* розширює своє значення через ідеологічні постулати, зокрема: *характер політичних ідеологій, характер ідей, агресивний характер сіоністичної ідеї, характер великого історичного спору, догматичний характер ідей, релігійний характер ідей, криза ідейного характеру* тощо.

Красиво й промовисто Д. Донцов називає *моторовою силою* поштовх ззовні, який приводить в дію національний момент, і трактує це як *самовизначений характер ідеї нації* (Донцов-7 2014, 65). Щодо словосполучки *вузько гедоністичний характер*, то позиція мислителя передбачала необхідність ушляхетнити великі ідеї, “замінити вузько гедоністичний характер національно-творчим” (Донцов-7 2014, 176) та втілити велику правду “з ідеалом не «ужиття», а «здобування»” (Донцов-7 2014, 176). Витворюючи майбутню еліту, великий публіцист формує характер, акцентуючи на такому семному наповненні лексеми: *характер спільного політичного ідеалу, політичний характер ідеї, сумнівний західноєвропейський характер ідей, ідеї загального характеру* (Донцов-1–10 2011–2016).

Політику Росії щодо України пояснює вжита в Д. Донцова словосполучка *зволікальний характер*, бо “російські державницькі ідеї щодо відділення України” (Донцов-5 2013, 260) мали *зволікальний характер*. Основну загрозу для України мислитель вбачає в Росії, він показує хибність політики, коли не протиросійський, а протинімецький характер намагалися нав’язати українській ідеї перед війною (а варто було обидва), отож лексема *характер* (політики) отримує нові увиразнювальні смисли.

Доречно звернути увагу на лексему *характер*, подану для розуміння стрижня ідеології, оскільки твори маркують словосполучки *національний характер ідеології партій, класовий характер ідеології, оборонний характер ідеології* (Донцов-1–10 2011–2016). Отже, семне наповнення лексеми *характер* стосується сутнісних ідеологічних ознак.

У статті системно проаналізовано лексему *характер* як політичний актуалізатор творів Д. Донцова та як чинник творення націєцентричного світогляду, що дозволяє увести слово *характер* до політичного лексикону. Словосполучки *державний характер України, державний характер Великого князівства Руського* відтворюють розуміння українців як споконвічної на своїй території нації, оскільки державність Українського князівства визначено від 1659 року, коли козацькі загони під керівництвом І. Виговського розбили московитів під Конотопом.

Д. Донцов через національно-політичний ідеал налаштовує читача на лексему *характер* з оперттям на сутність документів та договорів, зокрема:

характер договору (про союз з Москвою у XVII ст.), *характер майбутньої угоди, характер законів, мішаний характер української конституції*.

Аксіологічно важливими для творів публіциста є словосполучення *романтичний характер великих доктрин, характер політичних ідеологій, догматичний характер ідей* та інші.

Імперативи мислителя узагальнюють непримирливий характер російської політики, яка не визнає компромісів, натомість українська політика завжди шукає взаємин та порозуміння з ворогом, а це свого часу спричинило багаторічну залежність від імперії СРСР.

Лексема *характер*, уведена до творів мислителя, є основою для розуміння історичної та теперішньої ситуації.

У лексикографічних набутках сучасної української мови (з опертям на твори Д. Донцова) варто подавати систему значень лексеми *характер* крізь призму розуміння характеру держави, характеру документів, характеру політики та характеру ідеології.

Баган, О. (2021). *Енергетика мислі виняткової людини*. У кн.: *Щастя – бути сильним. Афоризми та сентенції Дмитра Донцова*. Автор ідеї та укладач Оксана Микитюк. Науковий консультант Ірина Фаріон. Видавництво Львівської політехніки. Львів. С. 4–12.

Баган, О. (2014). На перехресті боротьби ідеологій: українська й європейська політика в націософських оцінках Дмитра Донцова. У кн.: *Донцов Д. Вибрані твори: в 10 т. Т. 6. Політична аналітика (1933–1939 рр.)*. Упоряд., передм., комент. О. Баган. Відродження. Дрогобич. С. 5–13.

Голубовська, І. (2004). *Етнічні особливості мовних картин світу*. Логос. Київ.

Дашкевич, Я. (2007). *Дмитро Донцов і боротьба довкола його спадщини*. У кн.: *Дашкевич Я. Постаті: Нариси про діячів історії, політики, культури* / Упоряд.: М. Капраль, Г. Сварник, І. Скочиляс. Піраміда. Львів. С. 525–534.

Донцов, Д. (2011–2016). *Вибрані твори: у 10 т.* / Упорядкування, післямова, коментарі О. Баган. Відродження. Дрогобич.

Караванський, С. (1993). *Практичний словник синонімів української мови*. Кобза. Київ.

Микитюк, О. (2019). *Базові суспільно-політичні терміни у трактуванні Дмитра Донцова*. У кн.: *Українська реальність крізь призму терміна: монографія*. Львівська політехніка. Львів. С. 94–127.

Микитюк, О. (2021) *Максима щастя в мовно-світоглядovому просторі Дмитра Донцова*. У кн.: *International scientific and practical conference “Philological sciences, intercultural communication and translation studies”: an experience and challenges: conference proceedings, April 23–24, 2021. Vol. 1*. Baltija Publishing, Czestochowa. P. 29–32.

Серебреников, Б., Кубрякова, Е., Постовалова, В. и др. (1988). У кн.: *Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира*. Наука. Москва.

Сосновський, М. (1974). *Дмитро Донцов – політичний портрет: З історії розвитку ідеології українського націоналізму*. Нью-Йорк–Торонто.

Словарь української мови: в чотирьох томах (1997). Упорядкував з додатком власного матеріалу Борис Грінченко. Т. 4. Наукова думка. Київ.

Словник іношомовних слів (2000). Уклад.: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапуга. Наукова думка. Київ.

Словник української мови: в 11 т. (1980). Редкол. І. К. Білодід (голова) та ін. Т. 11. Наукова думка. Київ.

Ставицька, Л. (1996). *Естетика слова у художній літературі 20-30 рр. ХХ ст.* Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня докт. філол. наук. Національна академія наук України. Інститут української мови.

Фразеологічний словник української мови (1993). Уклад.: Білоноженко В. М. та ін. Кн. 2. Наукова думка. Київ.

МОВНА ПОВЕДІНКА СТУДЕНТІВ М. ЧЕРНІГОВА НА ТЛІ УКРАЇНСЬКО-РОСІЙСЬКОГО БІЛІНГВІЗМУ

Світлана Немировська

(Україна)

У статті розглянуто результати соціолінгвістичного дослідження, проведеного у вищих навчальних закладах міста Чернігова протягом лютого-квітня 2018 року. Проаналізовано мовну поведінку студентів у контексті сучасної мовної ситуації міста, зокрема визначено особливості функціонування українсько-російського білінгвізму серед молоді; спрогнозовано ймовірні наслідки двомовності для подальшого розвитку державної мови в Чернігові.

Ключові слова: мовна поведінка, мовна ситуація, українсько-російський білінгвізм, перемикання кодів, ставлення до мови.

STUDENTS' LANGUAGE BEHAVIOUR IN ČERNICHIV CITY UNDER THE FUNCTIONING OF UKRAINIAN-RUSSIAN BILINGUALISM

Svitlana Nemyrovs'ka

The article focuses on the results of a sociolinguistic survey, conducted in February-April, 2018, among university students from Černichiv, Ukraine. The study aims to analyze the language behavior of the students under the current sociolinguistic situation in the city, particularly under the functioning of Ukrainian-Russian bilingualism. Additionally, this study investigates potential issues that might arise from the simultaneous usage of Ukrainian and Russian.

Key words: language behavior, language situation, Ukrainian-Russian bilingualism, code-switching, language attitudes.

Мовна ситуація України протягом не одного десятиліття залишається дразливим питанням, що де-факто перетворилося на елемент численних політичних маніпуляцій як всередині самої держави, так і за її межами. Попри помітний поступ у сфері мовного законодавства на користь української мови, говорити про припинення ери так званої “повзучої русифікації” ще зарано, про що свідчать результати актуальних соціолінгвістичних досліджень Л. Масенко, С. Соколової, Г. Мацюк, О. Данилевської, О. Шевчук-Клюжевої, Н. Матвєєвої, І. Цар та ін. Зокрема, Л. Масенко слушно зазначає, що “на значній частині нашої території у багатьох сферах суспільного життя українська мова перебуває у слабшій

позиції, ніж російська, а тому, не маючи необхідного державного захисту, досі залишається zagrożеною” (Масенко 2020, 69).

У цьому контексті показовою є динаміка мовної ситуації Чернігова – одного з найдавніших історико-культурних центрів України, розташованого на пограниччі з Російською Федерацією та Республікою Білорусь. Відповідно до нечисленних статистичних даних, отриманих протягом двох останніх десятиліть, можемо констатувати, що в межах “міста легенд” російська мова продовжує активно конкурувати з українською. Так, за результатами Всеукраїнського перепису населення 2001 року, українська була рідною для 74,01 % жителів, тоді як 24,50 % називали рідною російську (Всеукраїнський 2001). Деяку кращу ситуацію засвідчило опитування 2005 року, згідно з яким 81 % респондентів визнав рідною українську мову й 19 % – російську. Втім, реальну мовну ситуацію Л. Зіневич та В. Демченко охарактеризували як “двомовну з переважанням російської” (Зіневич 2005, 156). Ситуація прогнозовано погіршилася за часів проросійського уряду В. Януковича, відтак вже у 2015 році опитування Міжнародного республіканського інституту в Україні показало, що більшість чернігівців вдома послуговувалися саме російською (41 %), обома мовами – 31 %, винятково державною – 27 % (International 2015, 157). Позаяк аналогічне дослідження 2020 року не містило опції “обомо мовами”, результати опитування виглядають так: 57 % респондентів обрали українську як мову домашнього спілкування, російську – 80 % (International 2020, 232). Вочевидь, для комплексної характеристики реальної мовної ситуації наведених даних замало, тому мовна ситуація міста потребує пильнішої уваги соціолінгвістів, що й визначає актуальність цієї роботи.

Отже, мета нашої статті – проаналізувати сучасну мовну ситуацію Чернігова крізь призму мовної поведінки місцевої молоді, а саме представників студентства. Серед актуальних завдань цього дослідження визначено такі: 1) з’ясувати особливості функціонування українсько-російської двомовності серед молодого покоління чернігівців, 2) встановити причини перемикання кодів за конкретних комунікативних ситуацій, 3) спрогнозувати подальшу долю обох мов у місті.

Саме мовна поведінка є одним із критеріїв, на який спираються дослідники під час оцінки конкретної соціолінгвістичної ситуації. З позиції українських мовознавчих студій це поняття найчастіше розглядають як вибір мовного коду або його певного варіанта. За словами О. Михальчук, цей вибір “виявляється через мовну діяльність або соціально вмотивовані зміни в мовній свідомості окремого носія чи мовної групи і зумовлений системою взаємопов’язаних соціальних, правових, психологічних і соціокультурних чинників, які є визначальними у стосунках мова і людина, мова і спільнота, мова і суспільство” (Михальчук 2014, 37). Серед українських мовознавців вивченням різних аспектів мовної поведінки, зокрема школярів і студентів, займалися Т. Ткачук, А. Велика, В. Титаренко, Н. Бікова, Т. Бурда, Н. Шумарова та ін. Особливої уваги

заслуговує монографія О. Данилевської, в якій комплексно висвітлено мовну ситуацію в українській школі. Зокрема, науковиця зауважує, що “поведінковий вимір мовної ситуації у сфері освіти, як і в державі загалом, дає змогу простежити дію механізмів впливу на неї, спрогнозувати вектор закономірних змін та їх динаміку” (Данилевська 2019, 172).

Наша робота ґрунтується на результатах анонімного соціолінгвістичного анкетування, проведеного у лютому-квітні 2018 року серед 406 студентів різних спеціальностей двох місцевих вишів – Національного університету “Чернігівська політехніка” та Національного університету “Чернігівський колегіум” ім. Т. Г. Шевченка. Поряд зі статистичним методом додатково залучено порівняльний метод задля зіставлення отриманих даних із показниками аналогічного опитування, проведеного нашими зусиллями у 2018 році серед старшокласників Чернігова. Під час підготовки анкети ми спиралися на дослідження Г. Залізняка та Л. Масенко “Мовна ситуація Києва: день сьогоднішній та прийдешній”.

Результати анкетування демонструють неоднозначну ситуацію, що, з одного боку, засвідчує прихильне ставлення молоді до української мови, а з іншого – домінування російської майже в усіх сферах життя студентів, окрім офіційної.

За національною приналежністю більшість учасників анкетування є українцями (98,7 %). З іншими національностями себе ототожнюють 1,3 % респондентів (білоруси, азербайджанці, узбеки), водночас жоден із них не ідентифікує себе як “росіянин/росіянка”. Втім, національна ідентичність чернігівської молоді не збігається з ідентичністю мовною, що наближає мовну ситуацію міста до ситуації південних та східних регіонів України. На питання “Яку мову Ви вважаєте своєю рідною?” 68,2 % студентів вказали українську, російську – 4,3 %, українську та російську однаковою мірою – 23 %, іншу – 0,5 %. Не змогли визначитися із відповіддю 4 % респондентів. Варто наголосити, що під час аналогічного опитування серед старшокласників міста було зафіксовано значно більшу кількість респондентів, для яких рідною була російська або дві мови однаковою мірою (див. Додаток 1). Причини такої розбіжності пов’язуємо з тим фактом, що серед інформантів зі студентського середовища було менше корінних чернігівців (51,8 %) і більше представників невеликих населених пунктів Чернігівської (37,5 %) та інших областей (9,6 %), де українська мова зберігає вищу демографічну потужність порівняно з великими містами (Масенко 2010, 119).

Анкетування також зафіксувало невідповідність між рідною мовою респондентів та мовою повсякденного спілкування: тільки українською послуговується 3 % студентів, у більшості ситуацій українською – 7,9 %, тільки російською – 6,9 %, у більшості ситуацій російською – 29%, рівною мірою українською і російською – 24,5 %, суржилом – 28 % (див. Додаток 1.2). Показово, що майже третина учасників анкетування критично оцінила своє мовлення, зізнавшись у “суржикомовності”. Таке явище є

безпосереднім наслідком зменшення кількості монолінгвів на Чернігівщині і розростання групи ситуативних білінгвів (Масенко 2002, 12). Найчастіше студенти послуговуються змішаною формою мовлення з дідусями та бабусями (37,3 %); під час комунікації з батьками та братами / сестрами домінує російська (39,1 % та 41 % відповідно). Українською респонденти спілкуються переважно з найстаршими членами родини і найменше – з братами та сестрами (14,3 % супроти 10,4 %) (див. Додаток 1.3). Ба більше, під час розмови з друзями 47,3 % учасників анкетування обрали варіант “російською” і лише 7 % – “українською”, що вкотре засвідчує слабші позиції української мови серед молоді порівняно з представниками старшої генерації (див. Додаток 1.4).

Соціолінгвісти наголошують, що мовна поведінка має змінний характер, оскільки “мовна практика часто є рольовим соціально зумовленим вибором мови, і цей вибір пов’язаний з мовною компетенцією, мовними пріоритетами в суспільстві, статусним становищем та комунікативною потужністю мов” (Михальчук 2014, с. 36). У контексті українсько-російської двомовності ситуативні білінгви часто вдаються до перемикання кодів під тиском домінантного мовного середовища, що в ситуації Чернігова виявилось переважно російськомовним. Саме таким називають місто 53 % респондентів, тоді як 33,1 % інформантів вважають Чернігів рівною мірою двомовним і лише 3 % – переважно українськомовним. Відповідно, на питання “Якою мовою Ви звичайно звертаєтесь до незнайомих людей на вулиці?” 52,1 % студентів відповіли, що послуговуються російською, українською – 19,9 %, українською та російською – 22,1 %, суржилом – 5,4 %³. Втім, за відсутності російськомовних людей українською спілкується 48 % чернігівських студентів, російською – 16,4 %, українською і російською – 17,9 %, суржилом – 14,7 %, іншою мовою – 3 %. У присутності російськомовних людей ситуація суттєво змінюється, оскільки лише 16,2 % послуговуються українською; і українською, і російською – 20,3 %; суржилом – 9,4 %. На мову співрозмовника (російську) переходять 54,1 % студентів. Отже, можемо підсумувати, що за зміни мовного середовища більшість респондентів не виявляє мовної стійкості, вдаючись або до переходу з однієї мови на іншу, або ж до їхнього змішування.

У сфері неформального спілкування на вибір того чи іншого коду значною мірою впливає вектор інформаційної та культурної політики держави. Попри мовні квоти, що вже діяли на момент проведення нашого дослідження, значний відсоток інформаційно-розважального контенту для молоді був саме російською або ж українською та російською мовами одночасно. Зокрема, 53,1 % учасників анкетування визнали, що зазвичай дивляться телепередачі українською та російською, винятково українською – 27 %, російською – 13,9 %, іншою – 6 %. Нині можемо констатувати

³ Наголосимо, що серед школярів, опитаних під час паралельного дослідження, 86,7 % респондентів в аналогічній ситуації комунікують саме російською, українською – 4 %.

поступове покращення ситуації, втім не в межах інтернет-простору. Українська порівняно з російською є менш представленою на популярних серед молоді онлайн-платформах та в соцмережах, що засвідчують відповіді на питання “Якою мовою Ви спілкуєтеся в соціальних мережах?”: українською – 14,2 %, російською – 51,5 %, українською і російською – 27,1 %, суржиком – 4,5 %, іншою – 2,7 %. Натомість лише 5,9 % респондентів отримують повідомлення українською, частіше – російською або одночасно обома мовами (51,5 % і 35,4 % відповідно). На думку П. Селігея, на тлі депопуляції української нації та зростання кількості російськомовних громадян на теренах нашої держави така ситуація може призвести не просто до зменшення українськомовних монолінгвів, а й до зникнення української мови загалом: “Треба враховувати реалії ХХІ століття – доби глобальних урбанізаційних і міграційних потоків, доби небувалого панування над людьми ЗМІ та інтернету (четверта влада, образно кажучи, перетворюється на першу владу). Ці чинники загострять конкуренцію мов, зроблять їхню боротьбу за життєвий обшир іще інтенсивнішою й жорстокішою” (Селігей 2012, 69). Вочевидь, пропаговані українською владою принципи “єдина держава – єдина країна” або “яка різниця якою мовою” також не сприяють посиленню популярності української мови та продовжують розхитувати мовну ситуацію в країні.

Наслідки такої політики соціолінгвістики вбачають у байдужості багатьох українців до мовного питання, що зі свого боку породжує нерозуміння реальної мовної ситуації в Україні та її можливих наслідків. Так, понад половина опитаних студентів (50,5 %) вважає, що українська та російська мирно співіснують у межах нашої держави. На думку 28,7 % молодих людей, мови частково конкурують, і лише 10,9 % обрали варіант “протистоять одна одній”. Окрім того, 38,5 % респондентів не змогли однозначно відповісти на питання “Чи престижно в Чернігові спілкуватися українською мовою?” (див. Додаток 1.5).

Водночас 53,9 % висловилися за те, що в перспективі саме українська мова має стати розмовною мовою чернігівців. Така позиція контрастує з поглядами більшості школярів, які під час аналогічного опитування підтримали збереження двомовності (51,3 %) (див. Додаток 1.6).

Показовими є й результати анкетування щодо мовної поведінки студентів у своїх навчальних закладах. Існування диглосії у вищих Чернігові засвідчують відповіді на питання про мову спілкування з викладачами та одногрупниками на перерві. Хоча Закон України “Про освіту” (ст. 7) регулює мову навчального процесу, однак він не передбачає контроль мовного режиму в освітніх закладах у позакласний час. Зокрема, на перерві російською мовою послуговується 47,7 % чернігівських студентів (див. Додаток 1.7). Цікаво, що 64 % респондентів звертаються до викладачів українською, проте державною мовою їм відповідає 56,9 % освітян, російською – 11,5 %, суржиком – 1,7 %. Майже третина викладачів (29,9 %) у процесі комунікації по чергово використовує і українську, і

російську. Отримані дані наближаються до результатів опитування серед чернігівських старшокласників, хоча варто зауважити, що за кількісними показниками вчителі все ж дещо краще дотримуються мовного режиму, ніж їхні колеги з вишів. Для зрусифікованого Чернігова свідоме недотримання мовного режиму серед викладачів є вкрай негативним явищем, оскільки “педагог, який на перерві, після закінчення уроку або лекції переходить на спілкування з учнями російською, дезорієнтує їх, формує у них стереотип непридатності української мови для живої неофіційної розмови” (Масенко 2020, 65). Також зауважимо, що на практиці як викладачі, так і студенти можуть вдаватися до перемикання кодів не лише на перерві, а й безпосередньо під час освітнього процесу.

Водночас молодь Чернігова підтримує обов’язкове викладання державною мовою в усіх державних закладах освіти (“так” – 71,9 %, “скоріше так” – 21,7 %) та вивчення української мови як окремої дисципліни у школах (97 %). Менший відсоток респондентів схвально висловився щодо обов’язкового опанування російської мови (38,9 %), надавши перевагу англійській (93,3 %) та іншим іноземним мовам (53,1 %). Також, на думку студентів, престиж української в місті має бути вищим, ніж зараз: “повністю згодні” – 39,9 %, “скоріш згодні” – 36,9 %, “ні за, ні проти” – 13,1 %, “скоріш не згодні” – 1,7 %, “зовсім не згодні” – 2 %, не визначилися із відповіддю – 6,4 %.

Ба більше, відповідно до отриманих даних більшість студентів переконана, що найкраще володіє саме державною мовою (“дуже добре” – 24,9 %, “добре” – 60,3 %), трохи гірше – російською (“дуже добре” – 20,8 %, “добре” – 45,3 %), що суперечить результатам анкетування щодо реального використання мов у більшості життєвих ситуацій тих самих респондентів, де домінує російська. Відповідно, на тлі функціонування українсько-російського білінгвізму та поширення змішаної форми мовлення в Чернігові такі результати радше свідчать про недостатнє засвоєння обох мов.

Отже, при зіставленні результатів нашого анкетування з даними попередніх досліджень можемо зробити висновок, що частка російськомовного населення в Чернігові залишається вкрай високою, зокрема серед молоді.

Особливе занепокоєння викликає зростання кількості молодих білінгвів, які вважають рідними обидві мови – українську та російську, що демонструє поглиблення русифікаційних процесів на теренах України. Варто наголосити, що паралельне дослідження у школах Чернігова виявило значно більше прихильників російської мови та ідеї про мирне співіснування мов серед старшокласників (15-17 років), ніж серед студентів (17-25 років). Однак не можна не погодитися з О. Данилевською, яка стверджує, що «сподівання на “безконфліктне співіснування двох мов і консолідації населення” є типовим прикладом соціальної утопії, бо вони не мають під собою об’єктивних підстав, оскільки не враховують колоніального походження українсько-російського білінгвізму» (Данилевська 2019, 109).

З огляду ж на геополітичне розташування Чернігова, зокрема на агресивну політику Російської Федерації та нестабільність у сусідній Білорусі, така ситуація може загрожувати не лише майбутньому української мови в місті та регіоні, а й національній безпеці України загалом. Відповідно, особливої ваги набуває регулярний моніторинг мовної ситуації та мовної поведінки українців різного віку, як і беззаперечна підтримка й популяризація української мови на державному рівні.

Всеукраїнський перепис населення (2001). Розподіл населення регіонів України за рідною мовою Електронний ресурс: [http://database.ukrcensus.gov.ua/MULT/Dialog/varval.asp?ma=19A050501_02_074&ti=19A050501_02_074_20\(1,2,3,4\)&path=../Database/Census 05/02/ 01/&lang=1&multilang=uk](http://database.ukrcensus.gov.ua/MULT/Dialog/varval.asp?ma=19A050501_02_074&ti=19A050501_02_074_20(1,2,3,4)&path=../Database/Census 05/02/ 01/&lang=1&multilang=uk) [Дата останнього доступу 09.09.2021].

Данилевська, О. (2019). Українська мова в українській школі на початку XXI століття: соціолінгвістичні нариси. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Залізник, Г., Масенко, Л. (2001). Мовна ситуація Києва: день сьогоднішній та прийдешній. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Зіневич, Л., Демченко, В. (2005). Мовна ситуація Чернігова (за результатами соціолінгвістичного дослідження). Українознавство: Науковий громадсько-політичний, культурно-мистецький, релігійно-філософський, педагогічний журнал. № 3. С. 155–157.

Масенко, Л. (2002). Мовна стійкість і мовна стабільність. Наукові записки НаУКМА. Т. 20. Філологічні науки. Київ. С. 11–14.

Масенко, Л. (2010). Нариси з соціолінгвістики. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

Масенко, Л. (2020). Конфлікт мов та ідентичностей у пострадянській Україні. ТОВ «Видавництво “Кліо”». Київ.

Михальчук, О. (2014). “Мовна поведінка” як категорія української соціолінгвістики. Мова і суспільство. Вип. 5. С. 28–39.

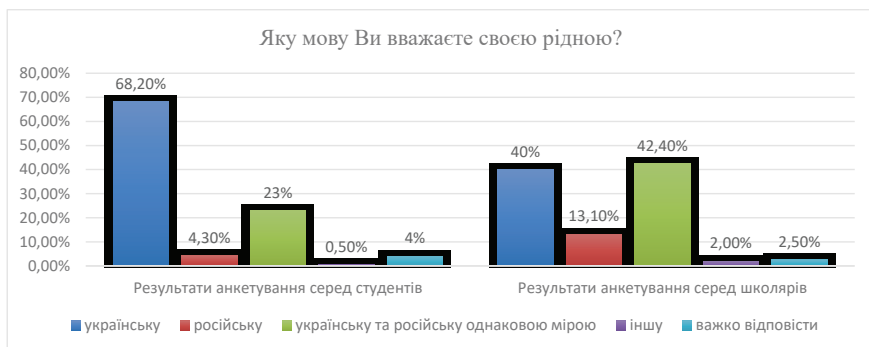
Селігей, П. (2012). Мовна свідомість: структура, типологія, виховання. Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”. Київ.

International Republican Institute. (2015). Ukrainian Municipal Survey [Електронний ресурс], режим доступу: https://www.iri.org/sites/default/files/wysiwyg/2015-05-19_ukraine_national_municipal_survey_march_2-20_2015.pdf [Дата останнього доступу 09.09.2021].

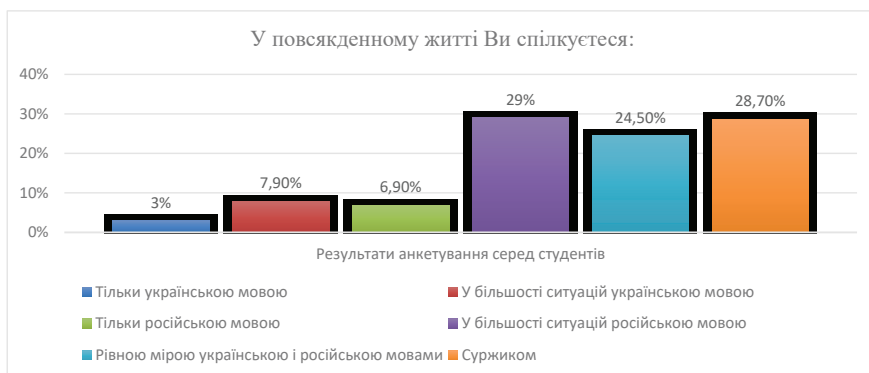
International Republican Institute. (2020). Sixth Annual Ukrainian Municipal Survey [Електронний ресурс], режим доступу: https://www.iri.org/sites/default/files/ukraine_feb_2020_poll.pdf [Дата останнього доступу 09.09.2021].

ДОДАТКИ

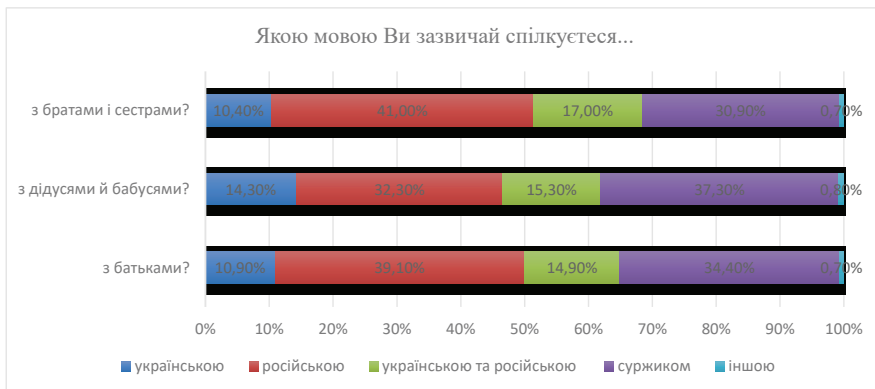
Додаток 1



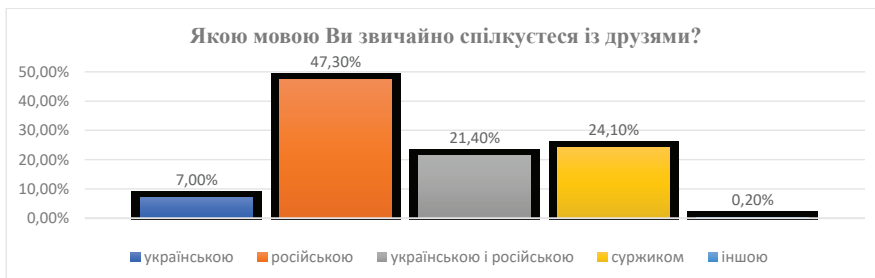
Додаток 1.2



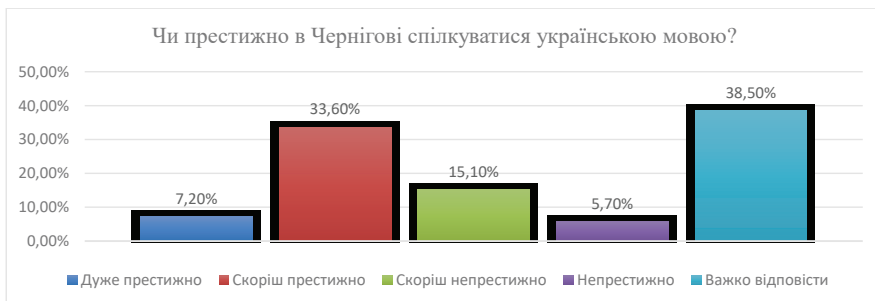
Додаток 1.3



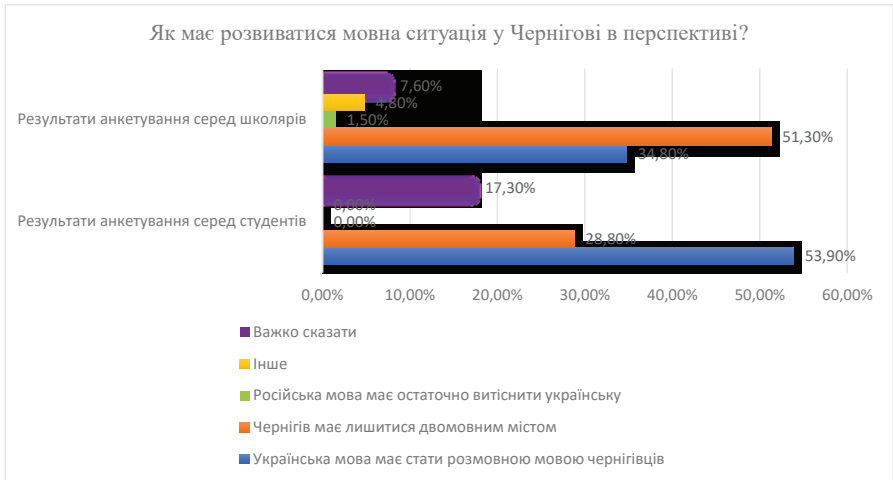
Додаток 1.4



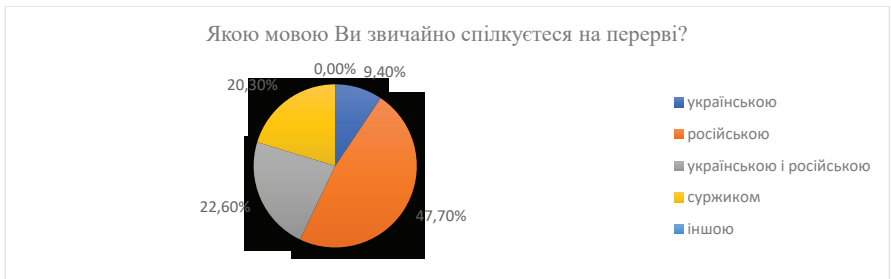
Додаток 1.5



Додаток 1.6



Додаток 1.7



РЕЗУЛЬТАТИ МОНІТОРИНГУ ВПЛИВУ ІНТЕРНЕТ-ВИДАНЬ НА МОВЛЕННЄВУ КУЛЬТУРУ РЕЦИПІЄНТІВ

Оксана Тепла

(Україна)

Проаналізовано причини низької мовленнєвої культури інтернет-видань: медіаконвергенцію і обставини, зумовлені цим процесом. У результаті лінгвоаналізу журналістських текстів досліджено, що рівень мовленнєвої грамотності онлайн-видань не є взірцем мовленнєвої поведінки ЗМІ як професійного комунікатора. Схарактеризовано результати електронного анкетування, мета якого – дослідити вплив інтернет-видань на культуру мовлення реципієнтів. Джерельною базою дослідження слугували журналістські тексти онлайн-видань всеукраїнського і регіонального значення (“Українська правда” та “Доба”).

Ключові слова: культура мовлення, інтернет-видання, медіатекст, мовна помилка.

RESULTS OF MONITORING THE INFLUENCE OF INTERNET PUBLICATIONS ON THE SPEECH CULTURE OF RECIPIENTS

Oksana Tepla

The reasons for the low speech culture of online publications are analyzed: media convergence and the circumstances caused by this process. As a result of linguistic analysis of journalistic texts, it was investigated that the level of speech literacy of online publications is not a model of speech behavior of the media as a professional communicator. The results of the electronic questionnaire, the purpose of which is to investigate the influence of online publications on the speech culture of recipients, are characterized. The source base of the study was journalistic texts of online publications of national and regional significance (“Ukrainian Truth” and “Doba”).

Key words: speech culture, online publications, media text, language error.

Засоби масової інформації – це найбільш важливе джерело повідомлень про суспільно-політичні, економічні, культурні процеси в країні й світі в цілому. Вони впливають на спосіб мислення, світогляд і культурний рівень як окремої людини, так і суспільства загалом, формують тип теперішньої культури. Сучасний інформаційний простір об'єднує друковані видання, інтернет-ресурси, теле- та радіоэфір.

Мова мас-медіа активно впливає на літературну норму, формує мовні смаки сучасного українського суспільства. Із появою інтернет-медіа мова українських ЗМІ кінця ХХ – початку ХХІ століття зазнала суттєвих змін, які

потребують ґрунтового і всебічного вивчення. Саме онлайн-видання “в контексті процесів глобалізації, конвергенції, дигіталізації, комерціалізації та монополізації набувають провідного значення в інформаційному просторі України. Такі ЗМІ повинні не лише оперативно та об’єктивно інформувати суспільство про важливі події, процеси, явища, а й бути виразниками норм сучасної української літературної мови, сприяти підвищенню рівня мовної ґрамотності та компетентності аудиторії” (Цапок, 2013, 251).

Питання низької якості текстів ЗМІ неодноразово порушували Т. Бондаренко, С. Єрмоленко, А. Капелюшний, О. Пономарів, О. Сербенська, С. Бибик, Т. Коць, М. Яцимірська та інші. Відхилення від мовних норм у мас-медіа аналізували у наукових розвідках Л. Андрейчук, І. Голуб, І. Мариненко, Н. Непійвода, Н. Шулська, А. Яковлева, А. Яворський тощо. Однак більшість дослідників характеризує мовні помилки в друкованих періодичних виданнях, теле- й радіоєфірах, а інтернет-ЗМІ лише починають потрапляти до поля зору науковців.

Мета дослідження – проаналізувати медіатексти, вилучені з онлайн-видань всеукраїнського і регіонального рівнів (“Українська правда” та “Доба”), із погляду їхньої відповідності нормам сучасної української літературної мови; дослідити їхній вплив на мовленнєву культуру читацької аудиторії.

Мовленнєву культуру трактують як складну систему мовних знаків, що ґрунтується на мовних і моральних правилах та нормах поведінки. “Культура мовлення – це такі якості мовлення того, хто говорить чи пише, які забезпечують людині ефективне досягнення мети спілкування з дотриманням правил, етичних норм, ситуативних і естетичних нюансів” (Александрова, 2013, 8). Культура мовлення характеризується такими ознаками, як нормативність, відповідність, естетичність, поліфункціональність, і регламентує вибір мовцем найбільш доречних мовних засобів у конкретній ситуації мовлення.

Термін “культура мовлення” тісно переплітається із закономірностями розвитку й функціонування мови, а також із різноманітною мовленнєвою діяльністю. Мовна система надає можливості знаходити нову мовленнєву форму для вираження певного змісту в кожній реальній ситуації мовленнєвого спілкування. Культура мовлення журналіста передбачає “два аспекти засвоєння літературної мови: правильність мовлення, тобто дотримання літературних норм, які сприймаються тими, хто розмовляє і пише, як «ідеал» чи загальноприйнятий зразок, що традиційно зберігається, і мовленнєва майстерність, тобто не тільки дотримання норм літературної мови, але й уміння вибирати з наявних варіантів найточніший в смисловому значенні, стилістично та ситуативно доречний, виразний тощо” (Цимбал, 2014, 231).

Дослідники медійного дискурсу поряд із позитивними аспектами розвитку сучасної української літературної мови у ЗМІ, приміром,

збагачення словникового складу шляхом використання питомих ресурсів мови, добору власне українських відповідників до запозичень, вказують на спад медійної мовленнєвої культури. Науковці констатують, що видавці друкованої продукції приділяють увагу ґрунтовній мовній підготовці, а редактори періодичних видань дедалі більше не зважають на мовні огріхи. Особливо ця тенденція ще більшою мірою характерна для інтернет-видань, де окремі штатні одиниці коректора і літературного редактора – рідкість. Аналізуючи культуру мовлення електронних видань, С. Терещенко зауважує, що “однією з прикметних рис інтернет-дискурсу є стихійне, часто неусвідомлене ігнорування ustalених норм правопису, граматики, слововживання” (Терещенко, 2013, 154). Тим часом медіаспоживачі наслідують мовлення журналістів як зразкове, вважають його виразником мовних норм.

Однією з вагомих причин низької мовленнєвої культури інтернет-видань науковці вважають медіаконвергенцію. Теоретики і практики, що працюють у ЗМІ, одноставно переконані, що інтернет-версія є незамінною для публікації термінових новин, що дасть змогу залучити якомога більше користувачів на сайт. З одного боку, це зручний спосіб якнайшвидше оприлюднити матеріал. З іншого боку, саме посилене подання інформації стає однією з першопричин мовленнєвих помилок. Акцент на швидкість завжди був актуальний для новин, але раніше більшість газетних журналістів витратила на створення номера і процес виробництва контенту весь день, чого було достатньо для ретельної перевірки фактичної інформації, правопису і пунктуації, усунення стилістичних помилок. Ще один чинник появи численних аномативів в електронних медіа – незнання журналістами норм сучасної української літературної мови. Західноєвропейські й американські медійники ще в кінці 1990-х років порушували питання про брак відредагованої інформації, вказуючи на те, що ми вступаємо в епоху, де будь-яка людина може бути репортером.

Сьогодні мовлення наших громадян, зокрема молоді, є об’єктом зацікавлення не лише мовознавців, а й філософів, соціологів, психологів, педагогів, які намагаються встановити причини тривожного стану сучасної мовленнєвої культури. Адже, за словами О. Пономаріва, “...в незалежній Українській державі питання про культуру повсякденного мовлення українців, на жаль, не втратило свого драматизму. Воно не зводиться до клопотів професійного вдосконалення мовців, як у «нормальних» суспільствах, а стосується долі рідної мови взагалі. І є частиною ширшого питання про масштаби та якість суспільного функціонування української мови” (Пономарів, 2000, 3).

У сучасному світі мову ЗМІ розглядають у двох площинах: як основний засіб впливу на культуру мовлення реципієнтів і як провідний чинник формування їхньої мовної і національної свідомості. Сьогодні цей вплив реалізується не через друковані ЗМІ, як це було зовсім недавно, а передусім через телебачення і все більше через Інтернет. Зважаючи на авторитет ЗМІ,

люди орієнтуються на їхнє мовлення як на зразок для наслідування, що відіграє провідну роль у формуванні мовленнєвої культури суспільства, «для багатьох мовців – це своєрідний освітньо-навчальний канал, що здатен забезпечити потреби у формуванні умінь та навичок правильного, грамотного користування мовними ресурсами» (Яцимирська, 2004, 17).

Окреслені питання розглядали як зарубіжні, так і вітчизняні дослідники, дійшовши висновку, що мас-медіа здатні впливати на мовну свідомість людини як позитивно, так і негативно. Науковці виділяють три рівні аналізу впливу сучасних мас-медіа на стан мови, мовну свідомість: геолінгвістичний, інтерлінгвістичний і інтралінгвістичний (Жаркова, 2013, 20). Як об'єкт вивчення ми обрали інтралінгвістичний рівень, що дає змогу виділити особливості мови сучасних українських ЗМІ та їх роль у формуванні мовленнєвої компетентності суспільства.

Мовні процеси, які можна спостерігати в сучасному мас-медійному дискурсі, – це тенденція до розмивання чітких стильових меж і внаслідок цього – поширення елементів некодифікованої розмовної мови навіть в таких, здавалося б, строгих жанрах, як новини, інформаційно-аналітичні програми.

Зняття ідеологічних заборон, намагання оновити лексико-стилістичні ресурси публіцистики призвели до високого ступеня розкутості мас-медіа. Бажана свобода слова, що розуміється як свобода думки, обертається повною свободою самого слова, що не регулюється почуттям міри і смаку автора тексту. Ще однією тенденцією є поширення різнотипних мовних помилок.

Як показує практика, мова може посідати гідний статус за умови дотримання носіями мови чітких внутрішніх правил. Жодна формальна настанова не спонукає мовця до внутрішнього контролю за мовленням. Ускладнюють ситуацію самі ЗМІ, де зростає активне відходження від ustalених мовних норм. Реципієнти інформації несвідомо переймають манеру мовлення працівників медіа. Журналіст і стиль його мовлення перебувають у тісній взаємодії, під час якої особливості мовлення того, хто говорить чи пише, проєктується на слухача або читача і впливає на нього позитивно або негативно.

Згідно з психологічними дослідженнями, у межах щорічного проєкту “Мовний моніторинг”, найактивніше лексичні аномативи з телеекранів переймають глядачі віком від 10 до 20 років, із друкованих ЗМІ – споживачі віком від 25 до 30 років, найінтенсивніше змінюється словник користувачів електронних медіа у віці 50-55 років. Пересічний мовець сприймає журналіста як своєрідного провідника в умовах постійного оновлення інформаційного потоку. Не дотримуючись мовних правил, працівники медіа тим самим спричиняють зниження рівня довіри аудиторії до ЗМІ і самі вносять дисбаланс у функціонування мовної системи (Назарук, 2012, 3–4). Призначення журналіста – позитивно впливати на споживачів інформації, формувати їх світосприйняття, поведінку, дії, вчинки. Мова ЗМІ має бути

бездоганною, що передбачає знання етикету мовлення, вживання слів у правильному значенні, багатий словниковий запас, експресію словотвору. Професійний рівень журналіста безпосередньо залежить від того, наскільки добре він володіє словом.

Потрібно зазначити, що ЗМІ впливають і на мовно-розумовий розвиток реципієнтів, тим самим формуючи різні типи мовних особистостей у сучасному суспільстві. На жаль, цей вплив може бути негативним, тому для кожного індивіда важливо перебувати у стані медіабезпечності, для чого потрібно визначити умови, які можуть загрожувати користувачам медіаконтенту.

У ЗМІ, особливо в інтернет-виданнях, не завжди працюють грамотні журналісти. Тому оприлюднена інформація може містити безліч помилок і недоліків.

Дослідники виділяють такі чинники впливу журналістського тексту в інтернет-виданнях на медіабезпечність споживачів медійного контенту:

1. Орфографічні помилки та помилки в тексті, які можуть завдати шкоди споживачам щодо грамотності індивіда, загальних знань і уявлень.
2. Загальні лексичні та стилістичні порушення в тексті.
3. Фактичні помилки і неточності, які можуть давати завідомо неправдиві відомості.

Отже, медіатекст тісно переплітається із національною і мовною свідомістю. Тому журналісти повинні ставитися до питань культури мовлення з особливою відповідальністю, з розумінням свого важливого місця у формуванні системи цінностей громадян, зокрема молоді, впливу на сучасні процеси, що відбуваються в країні, а також мовленнєвої грамотності.

Лінгвістичний аналіз засвідчує, що в аналізованих інтернет-виданнях журналісти не дотримуються мовних норм. Медіаматеріалам притаманна значна кількістю анормативів на різних мовних рівнях.

Аналізуючи орфографічні ненормативні утворення, слід зауважити, що власне орфографічні помилки переважають над невласне орфографічними анормативами.

У медіатекстах онлайн-видань на морфологічному рівні найвищу частотність мають помилки, пов'язані з вживанням невластивих українській мові активних дієприкметників теперішнього часу, словозміною іменників; не так часто трапляються анормативи у межах лексико-граматичного класу займенників, числівників, дієслів, прислівників.

Синтаксичні помилки зазвичай пов'язані із неправильним уживання прийменників, порушенням керування, узгодження, неправильною побудовою речень із дієприслівниковими зворотами тощо.

На лексико-стилістичному рівні типовими є помилки, спричинені незнанням семантичних відтінків слів, нерозрізненням значень паронімів, впливом російської мови (інтерференції й росіянізми), спостерігаємо явища

тавтології, плеоназмів, невмотивованого використанням стилістично-знижених слів, запозичень.

Недотримання пунктуаційних норм зумовлено відсутністю потрібних розділових знаків, уживанням таких знаків поза правилами, ненормативною заміною одного знака іншим.

Отже, у результаті лінгвоаналізу журналістських текстів можна дійти висновку, що рівень мовленнєвої грамотності онлайн-видань “Українська правда” та “Доба” не є взірцем мовленнєвої поведінки ЗМІ як професійного комунікатора.

У результаті електронного анкетування з допомогою інструменту “Гугл форми” виявлено, що читацька аудиторія не байдужа до питання культури мовлення онлайн-видань.

В анкетуванні, мета якого – виявити вплив онлайн-видань на культуру мовлення реципієнтів (див. Додаток 1), взяли участь 102 респонденти віком від 18 до 80 років, із них 72,5 % – жінки, 27,5 % – чоловіки; 94,1 % мають вищу освіту, 4 % – середню, 2 % вказали варіант “Інше”.

Відповіді на питання анкети “Яким медіа найчастіше віддасте перевагу?” розподілилися так: більшість (71,6 %) респондентів – інтернет-сайтам, 13,7 % – телебаченню, 7,6 % – радіо, 4,9 % – друкованим виданням.

Окрім того, переважна кількість опитуваних читає інтернет-видання щоденно (69,6 %), 18,6 % – двічі-тричі на тиждень, 5,9 % – щотижня, 5,9 % – обрали варіант “Інше” (див. Додаток 1.1).

Більше ніж половина респондентів (53 %) становить читацьку аудиторію всеукраїнського онлайн-видання “Українська правда”, тоді як 39 % його не читають, 8 % вказали варіант “Інше”. При цьому на питання: “Чи вважаєте ви мову інтернет-видань, зокрема “Української правди”, взірцевою, виразником норм сучасної української літературної мови?” лише 19,6 % відповіли ствердно, 46,1 % – негативно, 34,3 % обрали варіант “Інше” (див. Додаток 1.1).

Позитивним є те, що 93,1 % опитаних звертають увагу на мовленнєві помилки в інтернет-виданнях, негативно відповіли лише 2,9 %, а 3,9 % обрали варіант “Інше” (див. Додаток 1.1).

Аналіз результатів дозволив виявити такий розподіл думок стосовно помилок в онлайн-виданнях, які найчастіше впадають у вічі: 40,6 % передусім звертають увагу на росіянізми, 20,8 % – неправильне написання слів, 10,9 % – неправильну сполучуваність слів, 6,9 % – вживання розмовних слів, жаргонізмів, 5 % – використання слів у невластивому їм значенні, 9,9 % обрали варіант “Інше” (див. Додаток 1.1).

Стан мовленнєвої культури онлайн-видань позитивно оцінюють 33,7 % опитуваних, негативно – 33,1 %, а 34,7 % обрали варіант “Інше”. Як показали результати дослідження, реципієнти виявляють інтерес до мовленнєвої культури інтернет-ЗМІ, оскільки на питання “Чи впливає низький рівень мовленнєвої культури онлайн-видань на Ваше ставлення до них?” 83,3 % відповіли ствердно, лише 11,8 % – негативно, а 4,9 % обрали

варіант “Інше”.

Відповіді респондентів засвідчили, що жаргонізми, просторічні слова неприпустимі у медіатекстах: 68,6 % розглядають стилістично знижену лексику як негативне явище. На думку 11,8 %, її поширення в мовленні інтернет-видань допустиме. 5,9 % обрали варіант “Інше”. Більшість опитуваних (70,3 %) вважає невиправданим збільшення обсягу запозичених слів у мовленні інтернет-видань, 18,8 % ставляться до цього процесу позитивно, а 10,9 % обрали варіант “Інше” (див. Додаток 1.1).

Наступне питання стосувалося того, як оцінюють респонденти свій рівень мовленнєвої культури. Результати такі: 54,9 % – як високий, 40,2 % – як середній, 2 % – як низький.

Як свідчать результати опитування, читацька аудиторія не байдужа до питання культури мовлення онлайн-видань: більшість опитаних звертає увагу на мовленнєві помилки, передусім на росіянізми, ненормативне написання лексем, неправильну сполучуваність слів, використання їх у невластивому їм значенні, невмотивоване вживання розмовних слів, жаргонізмів. Дослідження також показало, що низький рівень мовленнєвої культури інтернет-медіа негативно впливає на ставлення читачів до них.

Александрова, В. (2013). *Мовленнєва культура сучасної молоді. Проблеми підготовки сучасного вчителя*. № 8 (ч. 2). С. 7–11.

Жаркова, Т. (2013). *Язык СМИ как показатель речевой культуры современного общества*. SWorld. December. С. 17–26. Електронний ресурс: <https://www.sworld.com.ua/konfer33/218.pdf> [Дата останнього доступу 12.10.2021].

Назарук, В. (2012). *Проблема дотримання мовних норм у засобах масової інформації Рівненщини*. Наукові записки. Серія “Філологічна”. Вип. 22. С. 100–108.

Пономарів, О. (2000). *Стилістика сучасної української мови*. Навчальна книга – Богдан. Тернопіль.

Терещенко, С. (2013). *Культура мови в інтернетних публікаціях на економічну тематику*. Культура слова. № 79. С. 153–161.

Цапко, О. (2013). Пунктуаційні помилки в інтернет-виданнях. *Мовознавчий вісник*. Вип. 16-17. С. 250-256. Електронний ресурс: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mv_2013_16-17_32 [Дата останнього доступу 12.10.2021].

Цимбал, Н. (2014). *Культура мовлення у системі професійної підготовки учителя*. Людинознавчі студії. Педагогіка. Вип. 29(3). С. 23–239. Електронний ресурс: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lstud_2014_29\(3\)_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lstud_2014_29(3)_24) [Дата останнього доступу 12.10.2021].

Яцимирська, М. (2004). *Культура фахової мови журналіста*. ПАІС. Львів.

ДОДАТКИ

Додаток 1

АНКЕТА

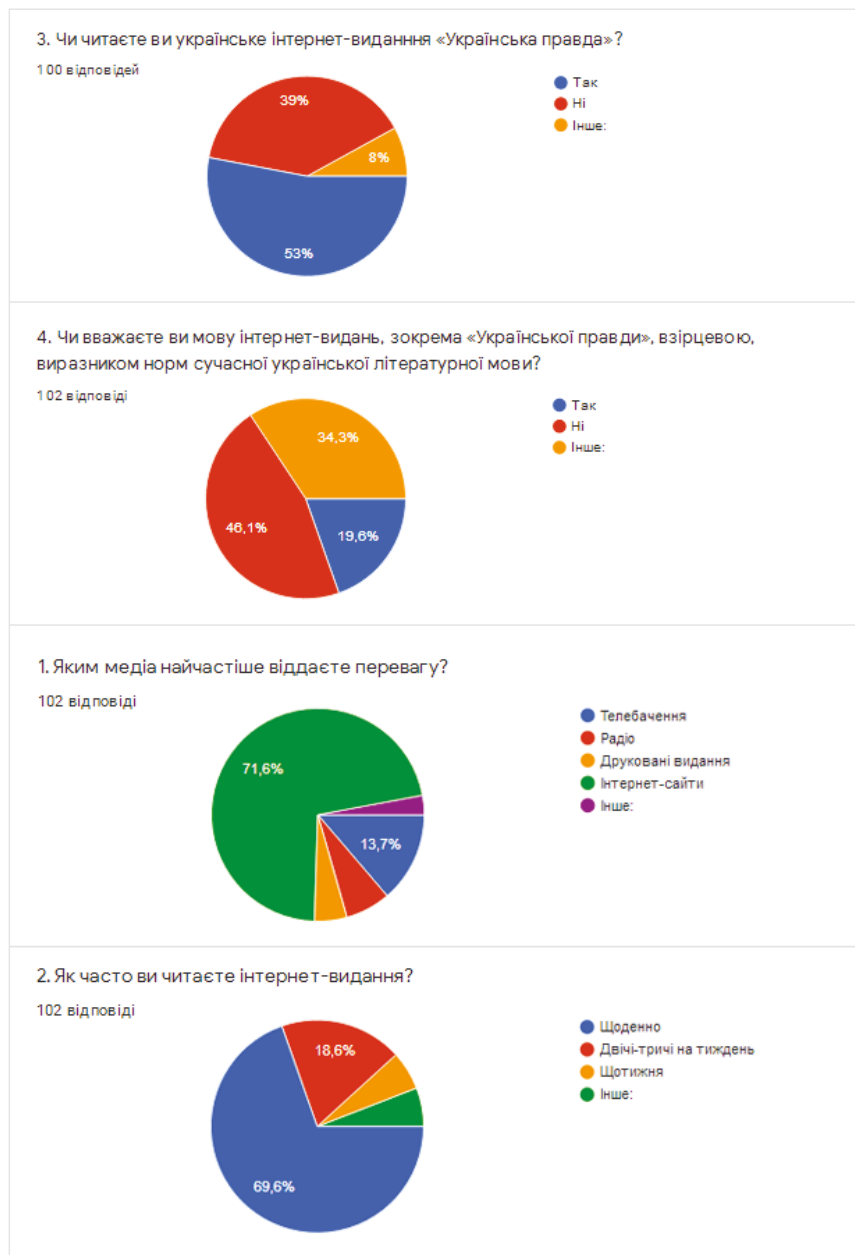
Шановні респонденти!

Анкетування проводиться з метою виявлення впливу онлайн-видань на культуру мовлення реципієнтів. Результати опитування будуть використані у науковій роботі. Анкетування анонімне. Дякуємо!

1. Яким медіа найчастіше віддасте перевагу?
 - Телебачення
 - Радіо
 - Друковані видання
 - Інтернет-сайти
 - Соціальні мережі
 - Інше:
2. Як часто Ви читаєте інтернет-видання?
 - Щоденно
 - Двічі-тричі на тиждень
 - Щотижня
 - Інше:
3. Чи читаєте Ви всеукраїнське онлайн-видання “Українська правда”?
 - Так
 - Ні
4. Чи вважаєте Ви мову інтернет-видань, зокрема “Української правди”, взірцевою, виразником норм сучасної української літературної мови?
 - Так
 - Ні
 - Інше:
5. Чи звертаєте ви увагу на мовленнєві помилки в інтернет-виданнях?
 - Так
 - Ні
 - Інше:
6. Які помилки в онлайн-виданнях переважають?
 - Неправильне написання слів
 - Уживання слів у невластивому їм значенні
 - Уживання росіянізмів
 - Уживання розмовних слів, жаргонізмів
 - Неправильна сполучуваність слів
 - Неправильне вживання розділових знаків
 - Інше:

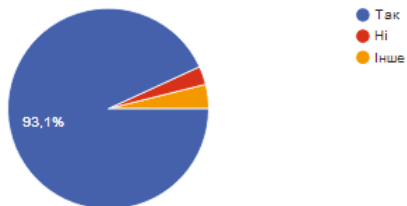
7. Як ви оцінюєте стан мовленнєвої культури інтернет-видань?
- Позитивно
 - Негативно
 - Інше:
8. Чи впливає низький рівень мовленнєвої культури онлайн-видань на Ваше ставлення до них?
- Так
 - Ні
 - Інше:
9. Чи вважаєте Ви поширення просторічної лексики, жаргонізмів негативним явищем у мовленні інтернет-видань?
- Так
 - Ні
 - Інше:
10. Чи вважаєте Ви виправданим збільшення обсягу запозичених слів у мовленні інтернет-видань?
- Так
 - Ні
 - Інше:
11. Як Ви оцінюєте свій рівень мовленнєвої культури?
- Високий
 - Середній
 - Низький
 - Інше:
12. Ваш вік?
13. Стать:
- Чоловіча
 - Жіноча
14. Освіта:
- Середня
 - Вища
 - Інше:

Додаток 1.1



5. Чи звертаєте ви увагу на мовленнєві помилки в інтернет-виданнях?

102 відповіді



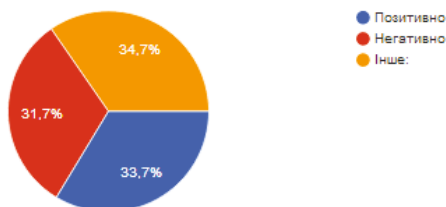
6. Які помилки в інтернет-виданнях найчастіше впадають вам у вічі?

101 відповідь



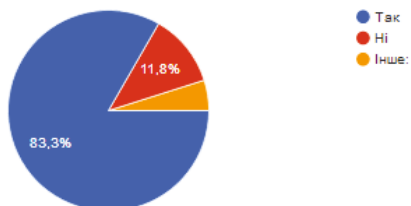
7. Як ви оцінюєте стан мовленнєвої культури інтернет-видань?

101 відповідь



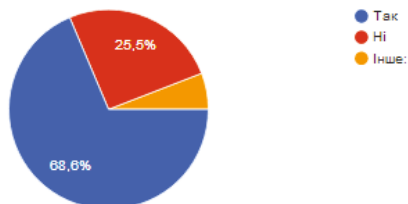
8. Чи впливає низький рівень мовленнєвої культури інтернет-видань на ваше ставлення до них?

102 відповіді



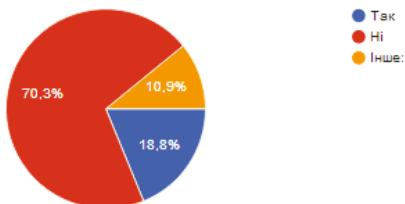
9. Чи вважаєте ви поширення просторічної лексики, жаргонізмів негативним явищем у мовленні інтернет-видань?

102 відповіді



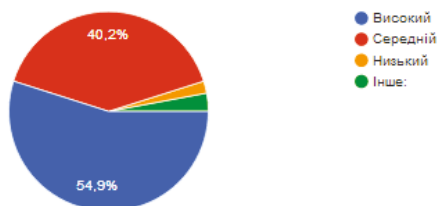
10. Чи вважаєте ви виправданим збільшення обсягу запозичених слів у мовленні інтернет-видань?

101 відповідь



11. Як ви оцінюєте свій рівень мовленнєвої культури?

102 відповіді



НАЗВИ ТРАНСПОРТНИХ ЗАСОБІВ В УКРАЇНСЬКІЙ ПЕРЕКЛАДНІЙ ЛЕКСИКОГРАФІЇ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ: ВІД МИНУЛОГО ДО СЬОГОДЕННЯ

Людмила Томіленко

(Україна)

На матеріалі російсько-українських перекладних словників початку ХХ ст. розглянуто найменування транспортних засобів в українській мові. Виявлено поширені види транспорту, спільні та відмінні назви засобів пересування в різних лексикографічних джерелах. Зроблено порівняння із сучасними відповідниками, простежено зміни в семантичній структурі деяких одиниць тощо.

Ключові слова: транспортний засіб, транспорт, російсько-український словник, перекладна лексикографія початку ХХ ст.

NAMES OF VEHICLES IN THE UKRAINIAN TRANSLATED LEXICOGRAPHY OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY: FROM THE PAST TO THE PRESENT

Ljudmyla Tomilenko

The names of vehicles in the Ukrainian language of the early twentieth century are considered on the basis of Russian-Ukrainian dictionaries. Prevailing types of transport, common and different names of means of transportation in different lexicographic sources are revealed. Comparisons with modern counterparts are made, changes in the semantic structure of some units are traced, etc.

Key words: vehicles, transport, Russian-Ukrainian dictionary, translated lexicography of the early twentieth century.

Уже тривалий час увагу багатьох сучасних дослідників привертає українська мовознавча (а особливо лексикографічна) спадщина початку минулого сторіччя. Словники першої третини ХХ століття називають яскравими сторінками української лексикографії. За словами І. Гнатюк, саме в них “простежується становлення норм, кодифікація тогочасної літературної мови, посилена увага до питомої лексики” (Гнатюк 2016, 198). Особливо посприяла розвитку словникарства українізація 20–30-х років ХХ ст. Вона, як зауважує А. Архангельська, “стала унікальним стимулом до потужного розвитку української мови, оприявлення її питомих ресурсів, повернення українців, зокрема й через мову, до свого коріння” (Архангельська 2019, 129).

Перекладні загальномовні російсько-українські словники 1918–1933 років уміщують багатий, цікавий і поки що мало вивчений матеріал.

Вони охоплюють основну загальноживану й термінологічну лексику, деякі діалектні, регіональні, застарілі, просторічні тощо назви. Найпопулярнішою лексикографічною працею нині є академічний “Російсько-український словник” (1924–1933) за редакцією А. Кримського та С. Єфремова (далі – РУС-24–33), матеріали якого активно використовують не лише мовознавці, а й пересічні мовці. Не менш важливими для сучасних дослідників-лінгвістів є і такі надбання цього періоду, як “Словник московсько-український” (1918) В. Дубровського (далі – СМУ), “Російсько-український словник” (1918) С. Іваницького та Ф. Шумлянського (далі – РУС-18) та ін.

Створення на основі паперових лексиконів цифрових лексикографічних систем із двома реєстрами (див. Додатки 1–1.2) та іменникової бази даних (у перспективі й бази даних усіх частин мови) відкриває нові горизонти для цілісного аналізу вмісту перерахованих вище праць. Побудований інструментарій, про який ми неодноразово згадували в низці попередніх розвідок (одноосібних та у співавторстві з О. Рабульцем), значно пришвидшує і полегшує виконання різноманітних лінгвістичних завдань. Зокрема, без особливих труднощів можна виділити й описати наявні тематичні групи лексики, з’ясувати продуктивні та непродуктивні способи словотворення, виявити запозичені слова, спільні й відмінні одиниці в різних словниках та багато іншого.

У пропонованому дослідженні розглянемо досить поширену групу лексики на позначення транспортних засобів (засобів для перевезення людей або вантажу), зафіксовану в СМУ, РУС-18 і РУС-24–33⁴, порівняємо її семантичні, правописні та інші особливості в працях того самого періоду, а також у сучасних лексикографічних джерелах.

“Транспортні засоби та їх найменування, – як зазначає Г. Шкурко, – є об’єктом вивчення різних наук, зокрема археології, етнографії, історії та лінгвістики” (Шкурко 2013, 99). В українському мовознавстві загальні назви транспортних засобів перебувають у полі зору переважно діалектологів (праці Г. Шкурко, Р. Сердеги, Т. Щербини та ін.), етимологів, ономастів і дослідників історії мови (розвідки І. Єфименко, М. Зубова, В. Титаренко та ін.).

Поділяємо думку Р. Сердеги, що “об’єктом вивчення здебільшого була, є і буде лексика тих сфер, які є актуальнішими для людини і в яких збереглися мовні одиниці різних хронологічних зрізів” (Сердега 2008, 42). До цієї категорії належать і одиниці на позначення засобів пересування. “Виникнувши в період первіснообщинного ладу, транспортні засоби розвивалися і в подальші етапи становлення людства, продовжують удосконалюватися й досі. Тому не дивно, що ці реалії мають досить розгалужену систему найменувань” (Сердега 2008, 41–43). Згідно з дослідженням Р. Сердеги традиційно (залежно від способів пересування) транспорт поділявся на дві великі групи: водний і сухопутний

⁴ Для порівняння використовуватимемо також “Словарь української мови” (1907–1909) за ред. Б. Грінченка (далі – Сл. Гр.).

(Сердега 2008, 43). Зважаючи на сьогоднішній день, науковець вважає доречним виділяти також повітряні засоби пересування (Сердега 2008, 43). Загалом на сучасному етапі всі транспортні засоби поділяють переважно на три види: сухопутні (наземні), водні, повітряні. Хоча іноді виокремлюють ще підземний та космічний транспорт.

В аналізованому матеріалі (разом у всіх трьох словниках) нараховується приблизно 300 одиниць на позначення транспортних засобів. Із них близько 140 зафіксовано лише в РУС-24–33. Найпоширенішими й такими, що мають найбільшу кількість варіантів, є наземні та водні транспортні засоби. Поодинокі найменування трапляються на позначення повітряного транспорту, що цілком зрозуміло, зважаючи на час укладання словників.

У складі сухопутного транспорту міститься найбільше назв, що йменують засоби пересування з кінною або воловою тягою (насамперед різноманітних возів, рідко – саней). Одиниці на позначення механічних транспортних засобів поширені тільки в РУС-24–33.

Таким чином, у проаналізованому матеріалі виявлено чимало різновидів возів, найменування яких відомі й до сьогодні, але самі транспортні засоби вже переважно відійшли в минуле, хоча деякі з них ще використовують як сільськогосподарський чи прогулянковий транспорт. До частини російських реєстрових слів в аналізованих джерелах подано по кілька синонімічних відповідників, зокрема й діалектних, просторічних тощо. Нерідко вони неоднакові в різних словниках. Наприклад: карета (рос.) – *берлин*⁵, *каруца* (зап. (західноукраїнське) у РУС-24–33, в інших без ремарки), *кароца* (СМУ), *коч*, *карета* (РУС-24–33), (зап.) *карита* (РУС-24–33), *кари(о)та* (РУС-18), *ридван* (РУС-18, РУС-24–33); кабриолет (рос.) – *кабрітка* (діал. (діалектне) у РУС-24–33, в інших без ремарки), *кабриолет* (РУС-24–33), (простий) *біда* і *бідка* (РУС-18, РУС-24–33). Дві останні назви подано як перекладні еквіваленти також до слів “двуколка”, “одноколка” (РУС-18 і РУС-24–33; у СМУ лише *біда*) та “таратайка” (РУС-18; у СМУ тільки *біда*).

Різнманіття українських відповідників можна знайти й до самого реєстрового слова “воз”. Окрім загальної назви “віз”, лексикографи подають і чимало одиниць на позначення різновидів цього транспортного засобу (залежно від призначення): *васаг* (Сл. Гр. – чумацький віз) і *васага* – віз на залізному ходу з кузовом (РУС-24–33); *драбинястий віз*, *драбиняк*, *літерний віз* (у РУС-18 – чумацький віз), *літерняк* – решітчастий віз для перевезення снопів, сіна (РУС-24–33, Сл. Гр.); *котига* – пастуший віз для перевезення припасів (РУС-18, РУС-24–33, Сл. Гр.); *мажа*, *мажара* – чумацький віз; *паровиця* – віз для пари волів (РУС-18, РУС-24–33); *хура* – синонім до “віз” (СМУ), віз із вантажем (РУС-24–33), синонім до “підвода”, “фура” (РУС-18) тощо.

Зараз можемо спостерігати актуалізацію окремих назв із дещо видозміненою семантикою. Скажімо, якщо у ХХ ст. слово *кабриолет* було відомим як ‘легкий однокінний двоколісний візок на високому ходу без

⁵ Слово, що зафіксоване в усіх словниках, подаємо без зазначення джерел.

передка', то в тлумачних словниках ХХІ ст. уже зафіксовано й сучасне його значення – 'легковий автомобіль із відкидним верхом' (СУМ-20). Іменник *мажара* нині більше відомий сільським жителям як найменування великого металевого чотириколісного тракторного причепа. Широко використовували мажари наприкінці ХХ ст. у колгоспах.

Семантичних трансформацій зазнало також слово *катафалк* (*катафальк* – РУС-18; синоніми: *мари* (РУС-18)⁶, *маровіз* (СМУ)). Якщо раніше це був різновид воза для перевезення небіжчиків, то в сучасному розумінні – спеціально облаштований похоронний автомобіль. Щоправда, у РУС-24–33, на відміну від СМУ, невідомо, який саме вид транспорту мав на увазі автор статті⁷.

В усіх досліджуваних словниках можна знайти й назви на позначення деяких видів рейкового транспорту: *паровіз*, *паровик*, *паротяг* (РУС-24–33), *локомотив(а)* (РУС-24–33), *парова машина* (РУС-18) – рос. паровоз, локомотив, паровик. Є також іменники *потяг* і *поїзд*, але із сучасним значенням слова зафіксовано лише в РУС-24–33. У СМУ українська лексема "поїзд" узагалі відсутня.

Усі аналізовані лексикографічні джерела подають і слово *машина*, але тільки в РУС-24–33 виокремлено значення (з поміткою "у просторіччі") – 'про локомотив, поїзд, велосипед і т. ін'. У сучасних словниках слово зі схожою семантикою є стилістично нейтральним. Воно вживається на позначення будь-якого механічного транспортного засобу⁸, а позначку "заст." (застаріле) має відтінок 'поїзд, паровоз'(СУМ-20).

Лише в РУС-24–33 зафіксовано такі добре відомі всім види наземного транспорту: *автомобіль*, *вагонета* (*вагонетка*, *вагончик*), *вагон-мікст*, *велосипед*, *дрезина*, *комбайн*, *мотоцикл* і *мотоциклетка* (у сучасних словниках – застаріле, розмовне).

Крім перерахованих найменувань, є й одиниці, які тепер мають інші відповідники або нові значення. Скажімо, замість усталеної нині назви *легкової автомобіль* у РУС-24–33 запропоновано варіант *пасажирний автомобіль*. Найменування *самокат*, *самокатка* зафіксовано як синоніми до слова *велосипед*. У сучасному розумінні *самокат* – це транспортний засіб, який приводять у рух відштовхуванням ноги. Також популярними стали електричні самокати, або електросамокати.

Сухопутному кількісно трохи поступається водний транспорт – різноманітні види суден. Багато назв, зафіксованих у словниках початку ХХ ст., збереглося дотепер: *корабель*, *пліт*, *судно*, *човен*; *баржа* (РУС-18, РУС-24–33), *барка* (РУС-18, РУС-24–33, Сл. Гр.), *баркас* (РУС-18, РУС-24–

⁶ Іменник *мари* є і в РУС-24–33, проте як український відповідник російської назви "дроги похоронные" (а не "катафалк").

⁷ Якщо в СМУ зрозуміло, про який вид транспорту йдеться, бо іменник *катафалк* – це перекладний еквівалент російського словосполучення "погребальные дроги", то в РУС-24–33 укр. *катафалк* = рос. *катафалк*. Цікаво також, що до російського реєстрового слова "катафалк" у СМУ наведено тільки один український відповідник – *маровіз*.

⁸ Зауважимо, що в побуті машиною все-таки частіше називають автомобіль.

33, Сл. Гр.), *гондола* (РУС-18, РУС-24–33), *шаланда* (СМУ, РУС-18); тільки в РУС-24–33: *байдарка*, *вітрильний* (і *парусник*), *катер*, *крейсер*, *субмарина* (і *підводний човен*) тощо. До слів *човен* і *корабель* (менше) зафіксовано низку зменшувальних (рідше – збільшувальних) форм: *човник*, *човничок* (РУС-18, РУС-24–33, Сл. Гр.), *човенце* (РУС-24–33, Сл. Гр.), *човниченко* (РУС-24–33, Сл. Гр.), *човнисько* (РУС-24–33), *човночок* (РУС-24–33); *кораблик* (РУС-18, РУС-24–33, Сл. Гр.), *корабличок* (РУС-24–33, Сл. Гр.), *кораблисько* (РУС-24–33), *кораблище* (РУС-24–33).

Частина виявлених найменувань – це історизми та застарілі слова, багато з яких досить відомі й зараз завдяки історичним творам, фільмам і т. ін. Фіксують їх і сучасні загальномовні словники. Це насамперед різновиди човнів, кораблів: *байдак*, *дуб*, *душогубка*, *каюк*; РУС-24–33: *брандер*, *бриг*, *кан(е)р*, *каравела* (*карабеля* – СМУ), *кпінер* тощо.

Трапляються назви, що відрізняються від нинішніх написанням або граматичним родом: *корвета* (РУС-24–33), *криголом* (РУС-24–33), *лідоріз* (РУС-18), *миноносець* (РУС-24–33). Іменник *корвет*, крім зміни граматичної категорії роду, зазнав також переосмислення семантики. Так, у 20-титомному словнику подано два його значення, одне з яких історичне: 1) *іст.* Військовий корабель вітрильного та вітрильно-парового флоту в XVII–XIX ст. для розвідки, зв'язку і т. ін.; 2) Корабель для протичовнової та протиповітряної оборони, дозорної служби, супроводження транспортів (СУМ-20).

Деякі найменування стали сьогодні обмеженими у вжитку через витіснення іншими варіантами. Наприклад, слово *порон*, яке в сучасних загальномовних (перекладних і тлумачних) словниках маркують як застаріле або розмовне, витіснила форма *пором*.

Крім розглянутих, у досліджуваному матеріалі містяться й відсутні в сучасних лексикографічних джерелах назви. Деякі з них є маркованими (здебільшого як діалектні слова). Загалом ремаркована (!) лексика обмеженого вжитку (діалектизми, регіональні назви, просторічні форми тощо) найпоширеніша в академічному РУС-24–33. Наприклад: *ходковик* (СМУ), (*гал.*) *кружляк* і *кружівник* (РУС-24–33) – крейсер; *полубайдак* (РУС-24–33), *човен-наишваник* (РУС-24–33). Як синоніми до *миноносець* у РУС-24–33 подано іменники *минонос* і *торпедник*. Слово *торпедник* міститься і в сучасних джерелах, але на позначення моряка, який обслуговує торпедний апарат. З іншою семантикою зафіксовано також іменник *підводник*. Якщо тепер ця назва відома як особове найменування, причому з трьома семемами ('моряк-підводник'; 'водолаз'; спортсмен, який займається підводним спортом'), то в СМУ – найменування судна (перекладний еквівалент до російського словосполучення "подводная лодка").

Досить цікавим, на нашу думку, є переклад слова "пароход". У всіх трьох словниках зафіксовано сучасну назву цього судна – *пароплав*. Проте у двох

із них (РУС-18 та РУС-24–33) подано й не кодифікований тепер варіант *парохід*, причому автори РУС-18 розмістили його на першому місці.

Варто зауважити, що часом трапляються розбіжності в перекладі тієї самої назви в одній лексикографічній праці, але в різних словникових статтях. Це ускладнює розуміння реальної картини функціонування деяких слів у мові. Скажімо, у статті “лодка” (РУС-24–33) після зазначення її різновиду – “(плоскодонная)” – подано такі українські відповідники, зокрема й діалектні: *пліскоденник*, (диал.) *кайра*⁹, *кайора*, *галярка*. Натомість найменування “плоскодонная лодка” (стаття “плоскодонный”) перекладено дещо по-іншому: *плоскоденка*, *кайра*, *галяра*, *ум*. (зменшувальна форма) *галярка*. До того ж уже не зафіксовано слів із ремаркою “диал.”. Подібні протиріччя можна знайти, досліджуючи переклади не лише назв на позначення транспортних засобів, а й лексем з інших тематичних груп.

Щодо повітряних транспортних засобів, то їх у словниках початку ХХ ст. виявлено небагато. Це здебільшого відомі та вживані донині назви, переважна частина яких міститься в РУС-24–33. Деякі види літальних апаратів мають декілька українських еквівалентів, зокрема й маловідомих сьогодні: *аероплан* (РУС-24–33) і *аероплян* (СМУ), *аеростат* (РУС-24–33), *багатоплан* (*кількаплан*, *багатокрил*) (РУС-24–33), *літак* (РУС-24–33), *моноплан* (РУС-24–33).

У РУС-24–33 зафіксовано також фольклорні назви одного з так званих повітряних засобів пересування – *килим-літун* і *килим-літак*. Цікаво, що в 11-томному словнику подано лише лексему *килим-самоліт* (саме ж слово “самоліт” у реєстрі відсутнє), натомість у СУМ-20 зафіксовано обидві назви, причому основною з них є *килим-літак*. Іменник *самоліт*, який не прижився в сучасній українській мові, можемо знайти в СМУ і РУС-18. У СМУ, крім перекладного відповідника російського “самолет”, він є також синонімом до слова “аероплян”. У РУС-24–33 синонімічним відповідником іменника “аероплан” є лексема “літак”.

Крім проаналізованих вище найменувань транспорту, у досліджуваних джерелах трапляються слова, що належать до інших лексико-семантичних груп, проте в сучасній українській мові вживаються ще й на позначення транспортних засобів. Деякі інновації відсутні також у лексикографічних працях кінця ХХ ст., зокрема в академічному 11-томному тлумачному словнику. Скажімо, зафіксований у РУС-24–33 астрономічний термін *болід* розширив свою семантику та став відомим тепер завдяки новому метафоризованому значенню ‘перегоновий автомобіль’. Слова *газель* (РУС-24–33) і *г(т)азеля* (СМУ, РУС-24–33) мали два лексико-семантичних варіанти: 1) віршова форма та 2) степова тварина. Сьогодні варіант *газель* відомий і як розмовна назва малотоннажного автомобіля чи мікроавтобуса марки ГАЗ. Подана в усіх словниках лексема *корито* нині зафіксована також зі значенням ‘старе, непридатне для використання судно, човен

⁹ У сучасних джерелах слово зафіксоване зі значенням ‘морський птах’.

і т. ін.' (СУМ-20). Хоча, як засвідчує мовна практика, семантика цього слова дещо ширша, оскільки коритом називають і поганий старий автомобіль. З подібною семантикою (поганеньке авто, мотоцикл тощо) відоме нам (уживається на Черкащині) багатозначне слово *драчка* (*лісопиленья* – Сл. Гр., РУС-18; *круподерня* – РУС-18, РУС-24–33; *інструмент* – Сл. Гр., РУС-24–33; *схильність до сварки* – Сл. Гр.). Щоправда, у словниках згаданого значення знайти не вдалося. Цілком імовірно, що це просто регіональна назва.

Не менш цікавим є лексикографічне опрацювання іменника *трамвай*. У СМУ цю назву подано як перекладний еквівалент до російського сполучення слів “конно-железная дорога”. Цікаво, що такого російського реєстрового іменника у згаданій праці не зафіксовано. Зараз назва *трамвай* уживається лише на позначення рейкового виду транспорту. Значення зі СМУ в сучасних українських словниках відсутні.

Зрозуміло, що впродовж ста років у світі з'явилося чимало нових або вдосконалених транспортних засобів, а відповідно й нових найменувань (*мопед*, *скутер*, *гідроцикл* (*водний мотоцикл*), *яхта* і под.). Багато інноваційних назв міститься в сучасних загальномовних лексикографічних працях. Однак відбір і опис неологічних входжень виходить за межі нашого дослідження.

Отже, як бачимо, назви на позначення транспортних засобів у російсько-українських перекладних словниках початку ХХ століття є досить цікавим об'єктом дослідження. Проаналізований матеріал демонструє цілісну картину формування, функціонування, кодифікації, актуалізації чи пасивізації найменувань транспорту в українській мові. Перспективу дослідження вбачаємо у відборі та описі слів, які належать до інших поширених тематичних груп.

Архангельська, А. (2019). *Femina cognita. Українська жінка у слові й словнику*. Видавничий дім Дмитра Бураго. Київ.

Гнатюк, І. (2016). *Лексикографічна спадщина початку ХХ століття як джерело питомих української лексики і фразеології*. Наукова термінологія нового століття: теоретичні і прикладні виміри: матеріали Міжнародної наукової конференції (Рівне, 15–16 вересня 2016 року). НУВГП. Рівне. С. 198–199.

Сердега, Р. (2008). *Назви традиційних сухопутних транспортних засобів у говірках Центральної Слобожанщини*. Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія Філологія. 798 (53). С. 42–45.

(СУМ-20) *Словник української мови: у 20 т.* Електронний ресурс: <https://services.ulif.org.ua/expl/Entry/index?wordid=1&page=0> [Дата останнього доступу 29.07.2021].

Шкурко, Г. (2013). *Лексика, пов'язана із традиційними видами транспорту та комунікаціями, в українських говорах Закарпаття як*

об'єкт наукового вивчення. Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. Зб. наук. праць. Вип. 18. УжНУ "Говерла". С. 99–102.

ДОДАТКИ

Додаток 1

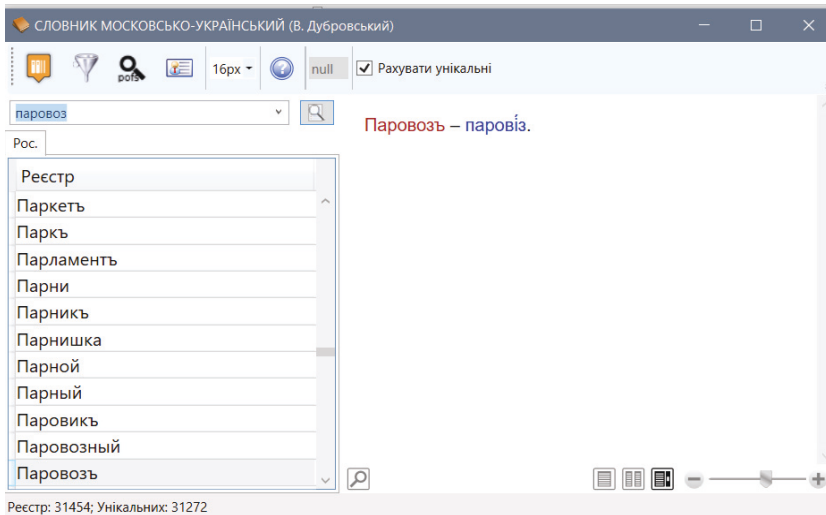


Рис. 1. Словник московсько-український (російський реєстр)

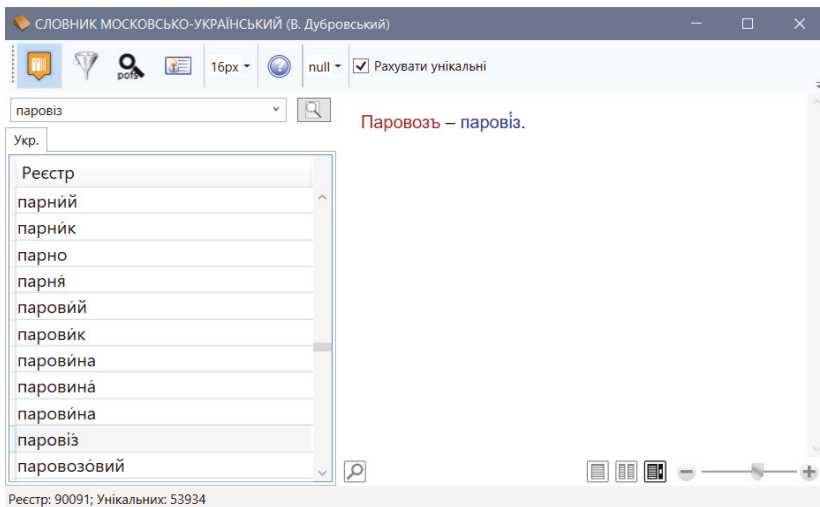


Рис. 1.1. Словник московсько-український (український реєстр)

Додаток 1.1

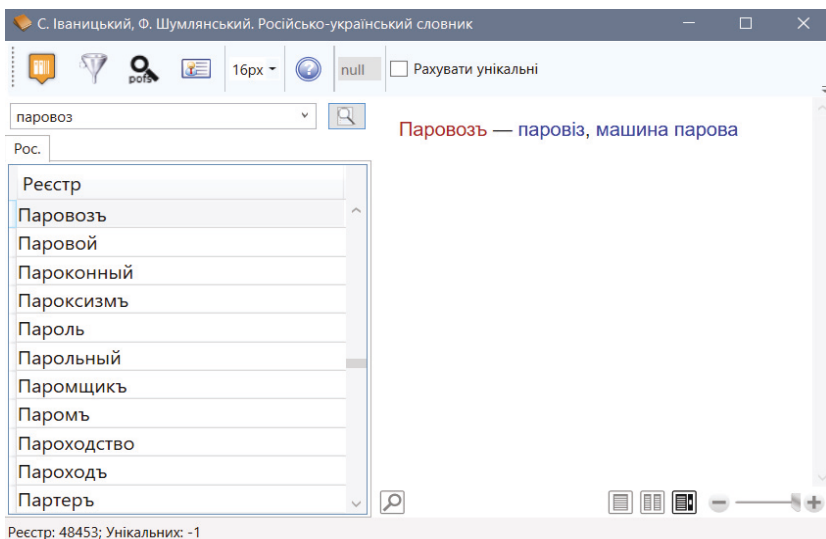


Рис. 2. С. Іваницький, Ф. Шумлянський. Російсько-український словник (російський реєстр)

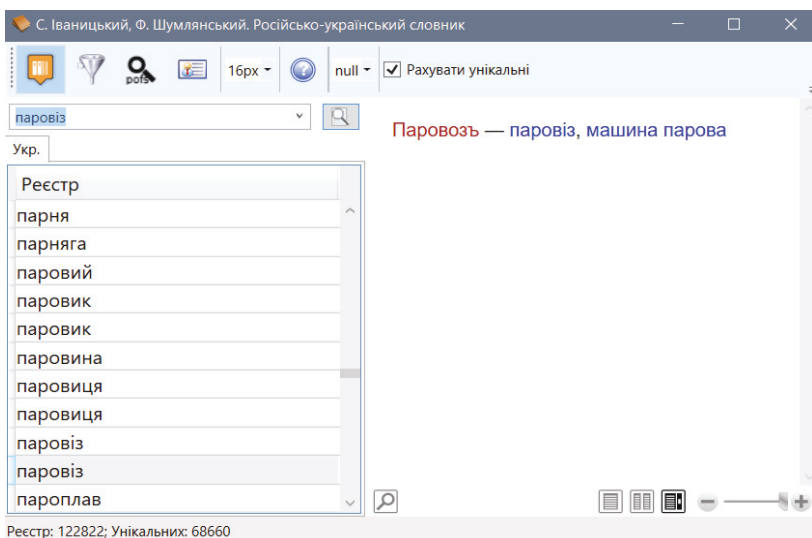


Рис. 2.1. С. Іваницький, Ф. Шумлянський. Російсько-український словник (український реєстр)

Додаток 1.2

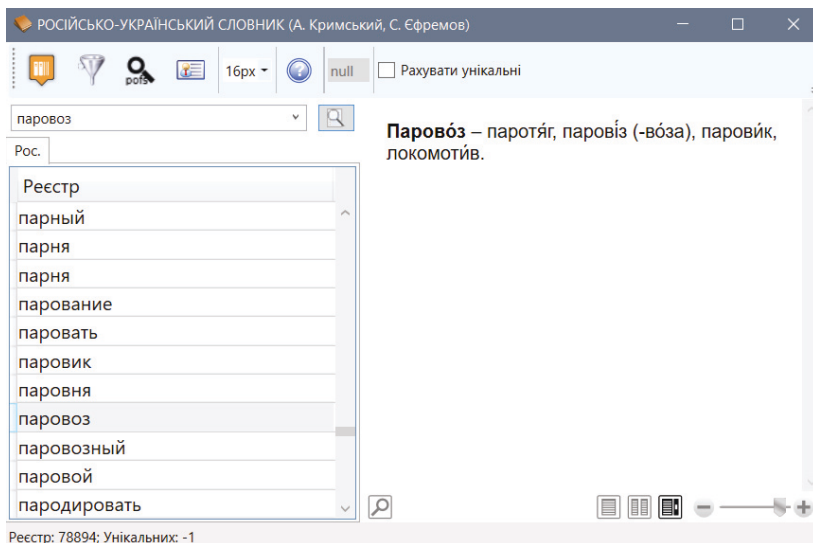


Рис. 3. Російсько-український словник за ред. А. Кримського, С. Єфремова (російський реєстр)

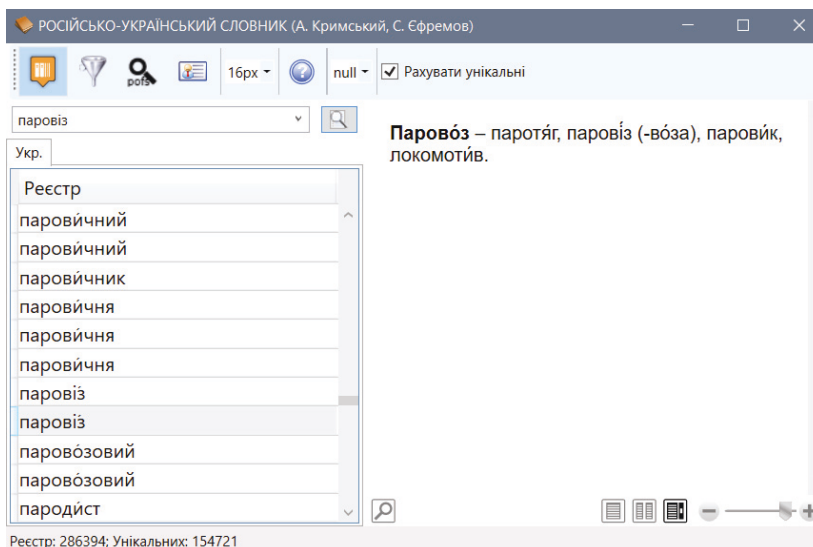


Рис. 3.1. Російсько-український словник за ред. А. Кримського, С. Єфремова (український реєстр)

ПОСТКОЛОНІАЛЬНІ ВИМІРИ МОВНОЇ ПОЛІТИКИ В. ЗЕЛЕНСЬКОГО: ПЕРСОНАЛІСТИЧНИЙ КОНТЕКСТ

Ірина Фаріон

(Україна)

У статті проаналізовано феномен постколоніальної совєцької мовної свідомості президента України В. Зеленського в контексті соціокультурних умов його формування та спроб з вершини президентської влади зреалізувати план повернення до колоніальної мовної моделі. Зауважено на позитивних мовних тенденціях розвитку українського суспільства, що випереджає владу у своїй національно-мовній свідомості та деколонізаційній мовній політиці.

Ключові слова: В. Зеленський, постколоніальна совєцька мовна свідомість, колоніальна мовна модель, національно-мовна свідомість.

POSTCOLONIAL DIMENSIONS OF V. ZELEN'S'KYI'S LANGUAGE POLICY: PERSONALISTIC CONTEXT

Iryna Farion

The article analyzes the phenomenon of postcolonial Soviet language consciousness of the President of Ukraine V. Zelen'skyi in the context of sociocultural conditions of its formation and attempts from the top of presidential power to implement a plan to return to the colonial language model. The positive language tendencies of the development of the Ukrainian society are noticed, which is ahead of the government in its national language consciousness and decolonization language policy.

Key words: V. Zelenskyi, postcolonial Soviet language consciousness, colonial language model, national language consciousness.

1. Соціокультурні передумови мовного портрета В. Зеленського як фокусу мовної свідомості постколоніального українського суспільства

В. Зеленський народився в Кривому Розі в єврейській сім'ї. Юридичну освіту здобув у Криворізькому економічному інституті Київського економічного університету ім. В. Гетьмана, де працює його батько. За фахом ніколи не працював, за винятком двох місяців вишівської практики.

У повсякденному спілкуванні він – російськомовний, українську мову почав вивчати щойно з 2017 року через зйомки кінокомедії “Я, Ти, Він, Вона” та ухвалення Закону “Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації”, де передбачено частку державної мови в етері на загальнонаціональних

каналах – не менше від 75 % (саме в прайм-тайм), а на місцевих – не менше від 60 %. За порушення – значний штраф.

Ще на початку російської окупації України, у березні 2014 року, В. Зеленський на каналі 1+1 заявив, що *“якщо на Сході та в Криму люди хочуть говорити російською – відчепіться, залиште їх. Дайте їм законні підстави говорити російською”*. Заяву зроблено саме тоді, коли російська пропаганда масово поширювала брехні про “заборону” новою владою після Революції Гідності розмовляти російською мовою в Україні.

Його російськомовність – це органічна картина наслідку окупованої України від 1921 року, заселення її чужинцями, втягнення в імперію зла СРСР, де російська мова стала символом панування, а українська – формою протесту для свідомих українців і чимось вторинним та підлеглим для заляканої та zdeградованої маси. Він сам зізнається в інтерв'ю одіозному виданню “Камсамольскай правде в Україні”, що думає російською: *“Українську мову можна розуміти, але не думати нею <...> Не проблема говорити по-українськи. І це в жодному разі, і це найголовніше, не пов'язано з мовними питаннями, уподобаннями або любов'ю до чогось. Але, мені так здається, що це не принципові речі. Я знаю українську мову. Але я не мислю нею вільно. Я перекладаю. Так, я можу з вами розмовляти українською мовою, але проблема в тому, що я перекладаю. І це помітно – я роблю паузу. А я дуже поважаю українську мову! І я не хотів би, щоб ви потім про мене написали, що він кострубато говорить. Для мене це репутаційний хук”* (“Не думаю...” 2019).

Російськомовність – це не юридична, а політична категорія, що прив'язує Україну до її колоніального минулого і є знаком підлеглих українців Росії. Саме російськомовність стала політичною основою для Путіна розпочати війну в Україні під приводом захисту російськомовних. Чітко діагностував природу російськомовних в Україні директор Інституту української мови П. Гриценко: *“Ми можемо вам сказати до дня точно, коли в політичному лексиконі ще Радянського Союзу з'явилася поняття і назва «русскоязычне населеніє». І першим це сказав міністр закордонних справ Андрій Козирев. Воно вирросло з відти, з надр КПРС і КГБ, які вже бачили, що Радянський Союз розвалюється. Значить треба було шукати ті зачіпки, які будуть давати право тримати вкупі. І оце все було апробовано до України. Тобто треба знати, що це все є незмінна лінія поведінки нашого північного сусіда Росії”* (Зустріч... 2018, 16).

Не відомо, звідки взялися його батьки в Україні, проте батько Олександр вже в часи президентства свого сина заявив, що українська мова його як завідувача катедри інформатики та інформаційних технологій філії КНЕУ ім. Вадима Гетьмана в Кривому Розі обтяжує: *“Приносить мені студент статтю українською, я беру і коректну статтю. Читати я не можу це з однієї простої причини. Немає жодної технічної книжки нормальної українською мовою. Як мені читати? Навіщо мені в 71 рік обтяжувати себе якимись труднощами?”* (“Не хочю обтяжувати себе...” 2019).

Нагадаю цьому “професорові”, що ще в часи українізації, зокрема від 1917 до 1932 року видано близько 60-х базових термінологічних словників практично в усіх царинах людської життєдіяльності: граматична, природознавча, справочинна, правнична, математична, медична, ботанічна, фінансова, технічна, банкова, сільськогосподарська, бібліотечна, анатомічна, політико-економічна, географічна, геологічна, зоологічна, природнична, механічна, економічна, будівельна, музична, гірнична, антропогеографічна, транспортна, біологічна та ін. термінології (Кубайчук 2004, 136–146). І хоч ці праці як основний науковий пульс нації були люстровані та знищені (як і автори та укладачі), проте з відродженням Української Держави ця словникарська спадщина, як і навчально-наукова література технічного спрямування від року до року поповнює наші книгозбірні і забезпечує всі без винятку сфери науково-технічної комунікації (див. більше: Список словників / Фахові та галузеві. Термінологічні. Наукової мови <https://uk.wiktionary.org/wiki>).

Основна ідейна лінія виступів В. Зеленського у “Студія 95 квартал” – це приниження українців і України (через мовний чинник зокрема): *“Після російсько-грузинської війни «95 квартал» Зеленського видав номери, де президенти України (Ющенко) і Грузії (Саакашвілі) були показані цілковитими маріонетками США. Маріонетками тупими і дебілуватими, здатними виключно виконувати те, що їм радить Вашингтон. Про те саме нам тоді з кожної праски волала російська пропаганда.*

Скандально відома історія в Прибалтиці, коли комік Зеленський порівняв Україну з актрисою німецького порно. <...> Комік Зеленський влаштував публічну істеріку, коли в Україну під час війни не пустили російських акторів, які вітали Путіна з анексією Криму та незаконно їздили до окупованих українських регіонів. Комік Зеленський мав змогу замінити російських акторів українськими, але він обрав дознімати свій серіал «Свати» у Білорусі з тими самими акторами з РФ. В Україні ж він заявив, мовляв, яка різниця, хто там вітає Путіна з приєднанням Криму? Це, мовляв, не підстава забороняти в'їзд в Україну. Хіба не про те саме нам каже Москва?” (Вовнянко 2019).

Загальновідомо, що протягом 2015–2018 років В. Зеленський грав у телесеріалі московського сценариста українського походження О. Кирющенка “Слуга народу” роль Василя Голобородька – вчителя історії, якого обирають президентом України. Зауважу, що Зеленський не тільки актор у цьому фільмі, але й автор ідеї та продюсер, себто ідеологія фільму, зокрема його мовний вияв – це світогляд самого Зеленського. Серіал, як зазначають притомні експерти, – яскравий приклад *мовної шизофренії та українофобії*, де персонажі впереміш говорять то українською, але переважно російською мовами. На цьому зауважує соціолінгвіст Л. Масенко: *“Заслугує на увагу передовсім суцільна російськомовність цього телевізійного продукту. Як писали у відгуках користувачі соцмереж, у більшості серій не прозвучало жодного українського слова, персонажі*

розмовляють виключно російською. В деяких серіях українською говорять лише прибиральниці, продавчині і якісь неприємні другорядні персонажі. В такий спосіб серіал демонструє глядачеві соціальну неповноцінність української мови, її носіями є лише поодинокі представники нижчих верств населення. Щоправда іноді їм дозволено співати українською, як наприклад у сцені вінишування Голобородька, коли вони ведуть танок навколо нього, співаючи «Син Божий народився». Натомість середній клас і бізнес, а також головний герой Василь Голобородько, який несподівано став президентом, спілкуються лише російською.

Російськомовним Голобородько був і в своїй професійній діяльності учителя історії ще до обрання президентом. У перших серіях дія відбувається в школі, де він розповідає учням про першого президента України Михайла Грушевського. І вчитель, і всі старшокласники, за винятком одного українськомовного учня, спілкуються російською. Суть меседжу, який ця сцена адресує глядачеві, – викладати історію України її мовою зовсім не обов'язково, це з успіхом можна робити й мовою сусідньої держави. Присутність в класі єдиного учня, який говорить українською, увиразнює маргінальне становище цієї міноритарної мови” (Масенко 2019). Нагадаю, що в червні 2019 року трансляцію телесеріалу “Свати” за участі низки осіб, що порушували законодавство України, відновлено.

Мовна тканина фільму є найкращою світлиною мовної свідомості Зеленського як яскравого представника постсовецького покоління, виплеканого в часи СРСР з його ідеологією homo sovietikus. Союз розпався, але *совецька свідомість* з панівною мовою окупації – російською та підлеглою українською – в головах убогих людей залишилася. Ці люди досі вмонтовані в простір московської псевдокультури, образ якої намагаються культивувати в Україні, щоб затримати це минуле. Вони перетворюються в озлоблених і претензійних, але численних маргіналів, що, розминувшись із машиною часу, вперто прив'язують українське суспільство до московської псевдокультури.

29 грудня 2018 року в черговому інтерв'ю В. Зеленський озвучив такі основні мовні посили: питання мови – це питання часу, тому не слід примушувати говорити українською; українська – державна, але “розмовляйте як хочете”. Себто анархічно-антидержавний промосковський підхід до мовного питання, що начебто базується лише на приватному бажанні та відчуттях, а насправді зумовлений глибинним страхом втратити свою звичну зверхню комфортність (“Не треба нікого ламати...” 2018).

Як кандидат у президенти 22 березня 2019 року в інтерв'ю журналістам провідних західних змі В. Зеленський виступив із основним посилом захисту російської мови і закликав не тиснути на мови нацменшин: “Українська мова – державна мова. Країна і влада повинні підтримувати і розвивати російську мову і мови меншин. Не треба утискувати їхні мови. Не треба утискувати російську мову”. Згодом у своєму стилі закидування різномірних ідей гамузом заявив, що “українська мова чудова, коли нею

говорять грамотно” і, мовляв, “Всі переходять на українську мову з великим задоволенням. Все буде. Всі розмовлятимуть українською мовою. У нас наступне покоління буде говорити все українською” (“Не треба утискувати!” 2019). Себто за ширмою декларативної державності української мови та мовами нацменшин держава має захищати мову окупанта. Виконання в державі статті 10 Конституції України названо “утиском” російськомовних, які за 30 років відновленої державності демонстративно не застосовують державної мови і за це не відповідають перед законом.

За удавано злагідним висловом, що “Всі розмовлятимуть українською мовою” насправді криється неоколоніальна модель мовної поведінки, у якій державна мова не є вісю розвитку. Отже, чітко висловлено філософію подальшого зросійщення України під слабким прикриттям “нема різниці” або присутність української мови як державного декору.

Правда, під час виборчої кампанії в медіапростір закинуто мовну наживку для незрілого виборця, що ототожнює себе з українськомовністю – оприлюднено відео, де В. Зеленський говорить ті чи ті фрази українською мовою, а в разі помилки змушений підтягуватися на турнику: “Все дуже просто, я – вишу, мені кажуть слово, я його перекладаю. Якщо я неправильно переклав, підтягуюся двічі” (Квартал 95 2019).

2. Спроба реалізації постколоніальної мовної моделі з владної вершини

Щойно 21 квітня 2019 року В. Зеленського обрано президентом, як він заявив про перегляд мовного закону, ухвалення якого начебто “зробило його (тобто закон – І. Ф.) заручником політичної риторики”: “Після мого вступу на посаду президента буде зроблений ретельний аналіз цього закону, щоб пересвідчитися, що в ньому дотримані всі конституційні права та інтереси всіх громадян України. За підсумками аналізу реагуватиму відповідно до конституційних повноважень президента України і в інтересах громадян”. За цією багатослівністю, особливо щодо “інтересів всіх громадян”, криється, звісно, задоволення “інтересу” так званих “російськомовних громадян” як категорії, що є соціальною та ментальною основою московсько-української війни. До слова, дію цього ліберально-гібридного мовного закону “Про забезпечення функціонування української мови як державної” (з 16 липня 2019 року набув чинності) в частині відповідальності за його порушення через штрафи відкладено на 3 роки!

Відтак повторено самоочевидну тезу про державність української мови, яку відразу ж обмежено негативним ставленням до “заборон і покарань” (хоч це невід’ємна умова будь-якого закону) і заявлено про потребу “ініціювати та ухвалювати такі закони й такі рішення, які консолідують суспільство, а не навпаки” (Зеленський висловився... 2019).

За такою перевернутою логікою українське суспільство не консолідує державна мова титульної етнонації, а натомість консолідує мова окупанта чи мови нацменшин, про що 03 жовтня 2020 року і заявив В. Зеленський в інтерв’ю європейському виданню Politico Europe: “Україна –

демократична, ліберальна, унітарна держава. Державна мова – українська, але в нас, повірте, є російська мова. Багато людей розмовляють польською, угорською, румунською, болгарською. У нас така багата, велика країна. Навколо мови ніхто не буде об'єднуватися, і це вже казали на початку війни, коли окупували Донбас. Всім здавалося, що, наприклад, у Дніпрі та Дніпропетровській області, де більшість людей розмовляє російською мовою, теж приєднуюватимуться до російської політики, до ескалації конфлікту й до розколу в Україні” (Інтерв'ю Президента... 2020).

Нагадаємо, що в умовах історичної окупації України чужими державами саме мова стала ферментом національної єдності та прапором національно-визвольних рухів. Історія неспростовно довела причиново-наслідковий зв'язок між мовою та державою-нацією: окрема мова – це окрема держава. Показово про це свідчить донос від 03 березня 1863 року так званих “благонамерених малороссов” до начальника Третього відділу власної й. і. в. канцелярії В. Долгорукова про можливі наслідки та шкоду, яку може завдати державі переклад Біблії українською мовою “сепаратистами-хохломанами” (N 36). Їхній донос формалізував основну небезпеку, яку несе українське слово – це національний сепаратизм: “Начав обособлением языка, она метит на отделение Малой России от Великой и федерацию с Польшей”, а з поезії Тараса Шевченка “выродилась целая шайка самых рьяных сепаратистов и ненавистников России, в которой всякая почти статья пахнет революцией и обособлением Малороссии” (Українська ідентичність 2015, 59).

Мабуть, безнадійно апелювати до В. Зеленського устами невідомих для нього класиків, зокрема П. Куліша, але саме цей письменник наголосив на винятковій націєтвірній функції мови: “Найбільше ж величє української нації явне з того, що, zostавшись без церковного, політичного, воїнського і наукового представництва, спромоглась вона видати з себе самобутню літературу. Пам'ятне бо нам слово московського оракула [йдеться про московського журналіста-українофоба М. Каткова – І. Ф.]: що польське повстаннє єсть ніщо, як порівняти його з повстанням літературної України. Там, рече, відпала б, може, під лихий час, невеличка провінція в імперії; а тут мужицька мова, ставши літературною, розколе імперію по самій серцевині” (Фаріон 2011, 173–174).

Мабуть, В. Зеленському буде ближча аргументація московського шовініста В. Жириновського, який, у цьому випадкові, абсолютно слушно й завбачливо перейнявся, що саме українська мова здатна змінити навіть московитів в Україні, виконуючи свою визначальну об'єднавчу і націєтвірну функцію: “Російські діти вже навчаються українською мовою! Це ганьба країні, яка змушує росіян вчитися в початковій школі і взагалі по всій Україні чужою мовою! Через 20 років вони будуть вже справжніми українцями, які ненавидитимуть свою країну! Тому що бабуся помре, говорячи про Росію, мама буде плакати, говорячи про Росію. А вони вже українці! Це нахабство і свавілля! ” (Жириновський... 2020). Щодо цієї

мовної істерики типового московського політика, то проблема хіба в одному: на жаль, в Україні 2019 року ухвалено ліберально-гібридний мовний закон “Про забезпечення функціонування української мови як державної” (25 квітня 2019 року), який у початковій школі передбачає навчання мовами нацменшин та змішаний характер – у середній і старшій школі.

Наприкінці травня 2019 року на своєму першому публічному виступі на форумі інтернет-діячів IForum В. Зеленський розмовляв російською (На першому публічному форумі... 2019). У вересні 2019 року за результатом судового позову Львівський суд відмовився зобов'язати офіс президента перекласти виступ В. Зеленського українською мовою (Львівський суд...2019).

Проте вже за рік, 07 жовтня 2020 року, за позовом захисника української мови з Луганська Сергія Мельничука, Верховний Суд України “визнав, що президент України зобов'язаний спілкуватися державною мовою під час виконання службових обов'язків”, проте в частині вимоги позивача притягнути президента до відповідальності зазначив, що “...за дії, вчинені в межах політичної діяльності, а не під час виконання передбачених Конституцією повноважень, президент несе політичну, а не юридичну відповідальність” (Мельничук 2020, 1–2).

Лексикон В. Зеленського як людини, що за викликом кількох повісток протизаконно ухилилася від війська під час війни, цілком демілітаризований і відображає світогляд типового капітулянта. Для нього Україна – це випадкова територія для заробітку грошей. Він вважає, що війну не *виграють* чи *програють*, а “*припиняють*” через банальне “*просто перестати стріляти*”: “*Якщо у нас є хоч якась можливість цю війну закінчити, ми повинні зробити все для того, щоб припинили вмирати наші люди. Передусім треба припинити вогонь. Просто припинити стріляти*” (“Просто перестати стріляти” 2020).

Тому цілком логічно питання мови на Донбасі він не пов'язує ні з чинником національної безпеки України, ні з причиною і наслідком локалізованої війни саме в російськомовному регіоні. Навіть більше, запровадження мови окупанта в офіційне ділове спілкування Донбасу Зеленський має за цілком прийнятне, мотивуючи своїм фірмовим “*говорю, як хочу*” – отою мантрою розперезаної пихатої черні, у якої україноцентричні приписи викликають обурливий спротив – суміш протесту раба і ворога водночас: “*У нас в цілому немає цієї проблеми... Смотрите, такая информационная была война, что «нельзя говорить на русском языке». Я думаю, вы понимаете, что можно говорить как угодно. Я вот президент, я с вами говорю, как хочу. Правильно? Правильно. Если будет у дончан какая-то там специальная просьба, что для них очень важно, чтобы они, там, документы могли, например, заполнять на русском языке, (то) я не вижу никакой проблемы*” (Зеленський висловився... 2019).

Такі шизопсихоглосні висловлювання президента аж ніяк не узгоджуються з заявою, зробленою ним всього лиш за тиждень до цього на зустрічі в Канаді з керівництвом Світового конгресу українців та Конгресу українців Канади: *“У Конституції записано, що єдина державна мова в Україні – українська. Як президент, як гарант Конституції захищатиму українську мову, наш суверенітет і наш курс до Європи та НАТО”* (Зеленський пообіцяв...2019).

Квінтесенцією мовних посилів президента стала його пресконференція 20 травня 2020 року з нагоди річниці президентства, де він дуже плутаним і невправним висловом ще раз окреслив програму обмеження державного статусу української мови, всупереч Конституції і навіть украї недосконалому мовному закону: *“Я впевнений, що в цілому питання мови в Україні взагалі не стоїть. Воно дуже штучне це питання... Справедливість повинна бути для всіх – як і для україномовних, так і для багатьох інших меншин... Така в нас країна, стільки кордонів, така історія складна. Ми повинні захищати і права, і можливості кожної меншини, знати свою рідну мову. І це нормально. <...> Я впевнений, що з квотами треба навести порядок і проговорити ще раз питання квот. Не ми вводили квоти, це було зроблено ще до нас. Я думаю, що там логіка є, але якісь дуже важливі деталі втрачені, і через них виникає несправедливість до неукраїномовних людей в Україні. Несправедливості не може бути”* (“Питання мови в Україні не стоїть...” 2020).

Цей антимовний наратив зводимо до таких основних взаємосуперечних тез:

а) питання мови *“не стоїть”* і *“штучне”*, але його весь час порушують і обговорюють,

б) питання мови *“не стоїть”*, але ми маємо захищати мовні права нацменшин, бо захист прав українськомовних їх обмежує,

в) законний обов’язок нацменшин знати державну мову потрактовано як суб’єктивне бажання: *“ну хотілося би, і я вважаю, що вони повинні знати українську мову”*,

г) українськомовні квоти слід переглянути, бо *“через них виникає несправедливість до неукраїномовних людей в Україні”*, а українськомовним справедливість не потрібна.

Отже, президент у своїй розлогій синтаксично невправній цитаті ще раз вказав на повну другорядність української мови в Україні чи, в ліпшому випадкові, поставив поряд з мовами нацменшин, маючи на увазі, звісно, що не польську, болгарську, грецьку та ін. мови, а мову російську, що є наслідком тривалої окупації України Росією і основним інструментом знищення України, зокрема, під час російсько-української війни від 2014 року (див. студію “Ген українців” “Убиті за мову” <https://www.youtube.com/watch?v=pJk4p87X7Bg>).

Російськомовність Зеленського – це в останню чергу зручна комунікація. Передусім – це антиукраїнський і совєцький світогляд, до

якого цілком слушно в своєму відкритому листі до президента апелює основний путініст в Україні, депутат від ОПЗЖ В. Медведчук: *“...необхідно припинити примусову українізацію. Ви ж російськомовна людина – не робіть над собою зусиль, видаючи себе за іншу. <...> Захистіть російську і мови національних меншин. Ви заслужите повагу людей, подяку російськомовних громадян, представників інших національностей”*.

Серед мантр Медведчука, з якими він звертається до Зеленського, два показові ідейні важелі, що розхитують державність України: встановлення “миру” ціною втрати суверенітету та “мінські угоди” як умови Путіна всупереч “будапештському формату без Росії” (Віктор Медведчук... 2020). Такі вимоги – найкраще підсвічення Зеленського як постсовкової людини неукраїнського світу.

Мовний світогляд Зеленського – це фокус совкового ставлення до мови в його вимушеному варіанті, коли представникові чужого, найчастіше ворожого постсовкового покоління через силу доводиться миритися з державним статусом української мови. Основне завдання Зеленського – віднайти механізми, щоб обмежити цей статус з максимальним перетворенням державної мови в зовнішній, до нічого не зобов’язуваний декор, себто повернутися до *колоніальної мовної моделі*. Про це переконливо свідчать ініціативи депутатів у липні 2021 року від президентської фракції “Слуга народу” про обмеження функціонування української мови в системі освіти, в кінематографі та спробі скасувати штрафи за порушення закону. Проте через різкий осуд суспільства частину правок знято ще до голосування (“Слуги народу” відкликали 2021), що свідчить про позитивні тенденції в мовно-суспільній свідомості на користь удержавлення української мови. Зрештою, свій публічний виступ з нагоди Дня Незалежності 24 серпня 2021 року В. Зеленський прочитав нормативною літературною мовою, проте частина історичної інсталяції святкування показово минула визначальність української мови в нашій історії, зокрема, при побіжній згадці “Енеїди” І. Котляревського, а про Тараса Шевченка – основного символу націєвірної ролі української мови – згадано всього лиш як про персонажа, викупленого з кріпацтва... (див. відео <https://www.youtube.com/watch?v=PkBIrC-jFro>).

Мовна свідомість В. Зеленського вербалізована в таких основних тезах:

1. Мова – це штучне і непринципове питання зі сфери “какая різниця”, однак це аж ніяк не стосується російської мови, яку сором’язливо приховано за постійними розмовами про мови нацменшин.
2. Українська мова державна, але без дотримання державного статусу через закон. Закон потрібен лише для застосування російської мови.
3. Питання української мови – це питання приватного бажання і часу, а не чинного законодавства.
4. Питання державної мови – це не чинник державної безпеки і основний інструмент впливу держави-агресора на свідомість

постколоніального українського суспільства. Це перешкода для реалізації ще одної Росії на території України.

Водночас, попри озвучення цих антимовних наративів, В. Зеленський вже не може уникнути спілкування державною мовою в публічному просторі, що засвідчує наявність позитивної суспільної тенденції з розширення простору української мови та зміни мовно-ментальної поведінки. Можемо обережно ствердити, що суспільство, як це підтверджує наша історія, після обрання недоукраїнської влади щоразу стає сильніше за своїх обранців.

Віктор Медведчук звернувся з відкритим листом до Володимира Зеленського (2020). Електронний ресурс: <https://glavcom.ua/country/society/viktor-medvedchuk-zvernuvsya-z-vidkritim-listom-do-volodimira-zelenskogo-687030.html>. [Дата останнього доступу 15.06.2020].

Вовнянко, Д. (2019). *Де закінчується Москва і починається комік Зе*. Електронний ресурс: <https://web.archive.org/web/20190206214259/https://glavcom.ua/columns/dvovnyanko/de-zakinchujetsya-moskva-i-pochinajetsya-komik-zelenskiy-566259.html>. [Дата останнього доступу 06.02.2019].

Інтерв'ю Президента України європейському виданню Politico Europe (2020). Електронний ресурс: <https://www.president.gov.ua/news/intervyu-prezidenta-ukrayini-yevropejskomu-vidannu-politico-64289>. [Дата останнього доступу 27.10.2020].

Жириновський розлютився, бо діти в Україні завдяки мові стануть українцями (2020). Електронний ресурс: <https://www.volyn.com.ua/news/161733-zhyrnovskiy-rozliutyvsia-bo-dity-v-ukraini-zavdiaky-movi-stanut-ukraintsiamy-video>. [Дата останнього доступу 2.11.2020].

Зеленський висловився за російську мову для документів у Донбасі (2019). Електронний ресурс: <https://ua-news.liga.net/politics/news/zelenskiy-vislovivsya-za-rosiysku-movu-dlya-dokumentiv-v-donbasi>. [Дата останнього доступу 09.07.2019].

Зеленський висловився щодо закону про мову (2019). Електронний ресурс: <https://www.pravda.com.ua/news/2019/04/25/7213557/>. [Дата останнього доступу 25.04.2019].

Зеленський пообіцяв діаспорі в Канаді захищати українську мову та курс до Європи (2019). Електронний ресурс: <https://www.unian.ua/politics/10604271-zelenskiy-poobicyav-diaspori-v-kanadi-zahishchati-ukrajinsku-movu-ta-kurs-do-yevropi.html>. [Дата останнього доступу 02.07.2019].

Зустріч із директором Інституту української мови НАН України Павлом Гриценком (2018). Від книги до мети. Авторський проєкт Ірини Фаріон. Випуск V–VI, Львів, 2018. С. 15–17.

Квартал 95 вигадав для Зеленського покарання за суржик (2019). Електронний ресурс: <https://znaj.ua/politics/206557-kvartal-95-vigadav-dlya-zelenskogo-pokarannya-za-surzhik-video>. [Дата останнього доступу 28.01.19].

Кубайчук, В. (2004). *Хронологія мовних подій в Україні (Зовнішня історія української мови)*. “К.І.С.”. Київ.

Львівський суд відмовився зобов'язати ОП перекласти українською виступ Зеленського. Електронний ресурс: https://zaxid.net/lvivskiy_sud_vidmoviv_sya_zobovuazati_op_pereklasti_rosiyskomovniy_vistup_zelenskogo_n1489119. [Дата останнього доступу 16.09.2019].

Масенко, Л. (2019). *Особливості мови персонажів серіалу “Слуга народу”*. Електронний ресурс: <https://www.radiosvoboda.org/a/29742581.html>. [Дата останнього доступу 31.01.2019].

Мельничук, С. (2020). *“Ніхто за нас, українців, не буде відстоювати українські національні інтереси”*. Слово Просвіти. 42 (1094), 15–21 жовтня. С. 1–2.

На першому публічному форумі президент Зеленський заговорив російською (2019). Електронний ресурс: https://web.archive.org/web/20190702022341/https://gazeta.ua/articles/politics/_na-pershomu-publichnomu-forumi-prezident-zelenskij-zagovoriv-rosijskoju/904455. [Дата останнього доступу 23.05.2019].

“Не думаю нею вільно”: Зеленський висловився про українську мову (2019). Електронний ресурс: <https://intermarium.com.ua/ne-dumayu-neyu-vilno-zelenskiy-vyslovuvsvya-pro-ukrayinsku-movu/>. [Дата останнього доступу 20.05.2021].

“Не треба нікого ламати, як колись випалили українську мову з України” (2018). Електронний ресурс: <https://gordonua.com/ukr/news/society/-zelenskij-ne-treba-nikogo-lamati-jak-kolis-vipalili-ukrajinsku-movu-z-ukrajini-mi-ne-povinni-vipaljuvati-tih-hto-govorit-na-inshih-movah-618750.html>. [Дата останнього доступу 29.12.2018].

“Не треба утискувати!” (2019) Електронний ресурс: <https://www.obozrevatel.com/ukr/politics/ne-treba-tisnuti-zelenskij-zhorstko-zastupivsvya-za-rosijsku-movu.htm>. [Дата останнього доступу 22.03.2019].

“Не хочу обтяжувати себе” (2019). Електронний ресурс: https://gazeta.ua/articles/sogodennya/_ne-hochu-obtyazhuvati-sebe-batko-zelenskogo-pro-ukrayinsku-movu/943766. [Дата останнього доступу 19.12.2019].

“Питання мови в Україні не стоїть, воно дуже штучне”, – Зеленський (2020). Електронний ресурс: <https://www.unian.ua/society/zelenkiy-pitannya-movi-v-ukrajini-ne-stojit-vono-duzhe-shtuchne-novini-ukrajini-11004185.html>. [Дата останнього доступу 20.05.2020].

“Просто перестати стріляти”: динаміка обстрілів на Донбасі за рік президентства Зеленського. ІА “Вчасно”. Електронний ресурс: <https://vchasnoua.com/donbass/65315-infohrafika-prosto-perestaty-striliaty-dynamika-obstriliv-na-donbasi-za-rik-prezydentstva-zelenskoho>. [Дата останнього доступу 15.05.2020].

“Слуги народу” відкликали більшість мовних поправок (2021). Електронний ресурс: <https://www.pravda.com.ua/news/2021/07/14/7300509/>. [Дата останнього доступу 29.08.2021].

Список словників / Фахові та галузеві. Термінологічні. Наукової мови (2020). <https://uk.wiktionary.org/wiki> [Дата останнього доступу 30.08.2020].

Українська ідентичність і мовне питання в Російській імперії: спроба державного регулювання (2015). Збірник документів і матеріалів. ТОВ “Видавництво Кліо”. Київ. С. 58–59.

Фаріон, І. (2011). *Мова – краса і сила: суспільно-креативна роль української мови в XI – середині XIX ст.* Видавництво Львівської політехніки. Львів.

ЛІТЕРАТУРА

ЛІРИКА М. СИТНИКА ПЕРІОДУ ДІПІ В УКРАЇНСЬКИХ
ПОВОЄННИХ ЧАСОПИСАХ АВСТРІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ

Ігор Василюшин

(Україна)

У статті розглянуто лірику Михайла Ситника повоєнних років періоду ДіПі (1945–1950 рр.), опубліковану в українських часописах Австрії та Німеччини. Еміграційна лірика поета повоєнного часу – це насамперед пізнання нового європейського життя, а з іншого боку – сум та екзистенційна антеїстична туга за втраченою Вітчизною, образ якої домінує в художньому світі митця.

Ключові слова: табори ДіПі, часописи Австрії та Німеччини, антеїстична лірика, буття-у-світі, екзистенційно-ностальгійні мотиви.

M. SYTNYK'S LYRICS OF THE DP PERIOD IN THE UKRAINIAN
POST-WAR MAGAZINES OF AUSTRIA AND GERMANY

Ihor Vasylyshyn

The article considers the lyrics of Myhajlo Sytnyk in the postwar years of the DP period (1945–1950), published in Ukrainian magazines in Austria and Germany. The emigration lyrics of the post-war poet are, first of all, knowledge of the new European life, and on the other hand – sadness and existential anteistic longing for the lost Motherland, the image of which dominates the artist's artistic world.

Key words: DP camps, magazines of Austria and Germany, anteistic lyrics, being-in-the-world, existential-nostalgic motives.

У повоєнні роки Михайло Ситник (1920–1959) – український письменник, журналіст, редактор перебував у таборах ДіПі (D. P. – *Displaced Persons*) в Європі аж до періоду його заокеанської еміграції до США на початку 50-х років. Шлях емігранта М. Ситник розпочав у 1943 році, потрапивши спочатку до Львова, Кракова, потім – до Праги. Це й була його омріяна Європа, у якій поет незабаром розчарувався не тільки тому, що створений його мистецькою уявою романтичний образ Заходу потрохи розвіювався, але й тому, що поволі розвивалося екзистенційне відчуття втраченої назавжди Вітчизни, поглиблене в душі поета його антеїстичністю, що передбачало з часом повне відчуження, “сторонність”,

неможливість і нездатність жити на чужині без України, незважаючи на будь-які блага й культурні надбання цивілізованого світу. У 1944 році митець опинився на теренах Австрії, а згодом аж до заокеанської еміграції перебував у таборах ДіПі в Німеччині, зокрема в Баварії разом із дружиною – українською поеткою Ганною Черінь, про що згадує в книзі “Спомини і постаті” Ігор Качуровський, який товаришував із двоюрідним братом Ганни Черінь (Галини Грибінської) – українським поетом, гумористом, редактором Борисом Олександрівим (Олександром Грибінським): “Улітку 1947 р. Борис Олександрів, який стало мешкав у Зальцбурзі, наважився відвідати Баварію, де жила його двоюрідна сестра, поетеса Ганна Черінь зі своїм першим чоловіком – поетом Михайлом Ситником” (Качуровський 2018, 233).

Українське мистецьке життя в Європі, яке в 40-і рр. після завершення Другої світової війни, стало справжнім ренесансом вільної національної культури, активно розвивалося: процвітали художня література, критика, наука, зокрема мовознавство та літературознавство, журналістика, образотворче мистецтво, які в умовах вільного світу виходили на новий щабель мистецьких та наукових обріїв, чого були позбавлені попередньо, на відміну від представників європейської діаспори та митців із Західної України, “підсовєтські” письменники. На теренах Австрії та Німеччини з’являлися численні часописи з творами українських письменників.

У період повоевної еміграції М. Ситник видав збірку поезій “Відлітають птиці” (Гамбург – Гайденав, 1946 р.) та віршовану повість “Залізничний сторож” (Мюнхен, 1947 р.). Твори М. Ситника друкувалися в багатьох часописах: “Луна” (Гайденав, 1946), “Похід” (Гайденав, 1946), “Наша пошта” (Гайденав; Бремен 1946–1947), “Неділя” (Ашаффенбург, 1946), “Українські вісті” (Новий Ульм, 1946–1949), “Наш шлях” (Зальцбург, 1946), “Час” (Фюрт, 1946–1949), “Останні новини” (Зальцбург, 1947), “Літературний зошит”. Додаток до газети “Українські вісті” (Новий Ульм, 1947), “Наше життя” (Авгсбург, 1947), “Пу-Гу” (Авгсбург, 1947), “Сьогодні” (Авгсбург, 1947), “Українське слово” (т. Бльомберг поблизу м. Детмольд, 1948), “Літературно-науковий збірник” (Кіль, 1948), “На чужині” (Кіль, 1948), “Арка” (Мюнхен, 1948), “Орлик” (Берхтесгаден, 1948). Також його твори в цей період були опубліковані й у заокеанських виданнях в Америці та Канаді, зокрема – “Новий шлях” (Вінніпег, 1949), “Самостійна Україна” (Вінніпег – Чикаго, 1948–1950). Низку поезій, надрукованих у повоевних часописах в Європі, було вміщено згодом до посмертної збірки М. Ситника “Цвіт папороті” (1975).

У повоевний період в Європі М. Ситник разом із Г. Черінь беруть активну участь у конференціях, літературних вечорах та інших заходах культурно-мистецької спільноти ДіПі. У книзі “Плянета Ді-Пі” Улас Самчук образно описує приїзд письменників і літературознавців на Перший з’їзд МУРу (Мистецького Українського Руху), що відбувся в Ашаффенбурзі 21–22 грудня 1945 р.: “П’ятниця, 21 грудня, хмарний, безсніжний,

нехолодний день. З різних широт планети Ді-Пі злітаються орли, музогайдамаки в Чигирин гуляти... З Фюрту – Шевельов, Петров, Костецький, Полтава, з Мюнхену – Косач і Степаненко, з Авгсбургу – Шаян, Барка, Гарасевич, Чорний, з англійської зони – Ситник і Ганна Черінь, ми з Костюком нагрянули з Оффенбаху... Не відомо звідки – Багрняний, Риндик, Славутич... Лятуринська й Бажанський з місцевого табору...” (Самчук 1979, 24). Ім’я Ситника та Черінь знову звучать поруч у Самчуковій книзі, коли він згадує виступ того ж вечора молодих українських митців: “О годині 6.30 вечора, ще один літературний вечір, на цей раз переважно нашої молоді. Андрій Гарасевич, Микола Степаненко, Михайло Ситник, Ганна Черінь...” (Самчук 1979, 32–33), та участь молодих поетів в інших мурівських заходах, як, скажімо, у конференції 1946 року в Авгсбурзі, де вони виступали разом на літературному вечорі. Таку ж інформацію про спільні поетичні читання М. Ситника та Г. Черінь під час літературних заходів подано в Збірнику МУР (Мюнхен–Карлсфельд, 1946. ч. 1) у розділі “Хроніка”: “Другий літературний виступ відбувся 23.12 о ½ сьомої вечером. Почали його молоді поети, а саме: Гарасевич, Степаненко, Чорний, М. Ситник, Ганна Черінь, потім характеристику їхньої творчості подав Б. Подоляк” (МУР. Збірник I, 102); “Із поетів виступали Леонид Лиман, Леонид Полтава, Микола Ситник [Михайло Ситник – друкарська помилка – прим. І. В.], Юрій Буряківець, Іван Манило читав байки та епіграми, Ганна Черінь оповідання і епіграми” (МУР. Збірник I, 105).

Описуючи в статті “Покоління Другої світової війни в літературі української діаспори” діяльність і загалом не завжди привітну долю літературної молоді в “короткому таборовому спалахові культурно-літературного життя”, І. Качуровський констатує: “Розкидана по Баварії, різних кінцях поділеної на три зони Австрії та замкнена в таборах Італії літературна молодь не створила ні власної якоїсь групи, ані не спромоглася на окремих молодечий журнал (журнали для молодого читача видавали пізніше партійні середовища – та мова не про них). Ми лише вступали чи намагалися вступити до вже існуючих літературно-культурних організацій: до МУРу в Німеччині, до Спілки Українських Науковців, Літераторів і Мистців в Австрії. А приймали нас не надто охоче: так, відома скандальна історія з неприйняттям до МУРу Михайла Ситника” (Качуровський, 2002, 564).

Хоча М. Ситник не входив до кола “офіційних” мурівських письменників, проте брав активну участь у житті української літературної еміграції, зокрема був присутній на з’їздах, конференціях і літературних вечорах МУРу, часто виступав із читаннями своїх творів у таборах ДіПі. Зокрема, коротку інформацію про літературні виступи М. Ситника та Л. Полтави в таборах ДіПі в Регенсбурзі, Фраймані, Шлезгаймі, Ляймі та Міттенвальді висвітлено в дописі “Літературні вечори” ашаффенбурзького часопису “Неділя” від 06 липня 1947 р. Про Ситникову популярність як митця писали Б. Бойчук та Б. Т. Рубчак у “Координатах”: “За перші

післявоєнні роки він розвинув жваву естрадно-літературну діяльність, їздячи майже по всіх українських осередках Німеччини та Австрії з літературними вечорами. Художнє читання віршів, тематика гордого скитальця-мандрівника та сентиментального лірика туги за батьківщиною, а до того ж цілком прозора і проста форма – здобули поетові велику популярність серед масового слухача” (Бойчук Б., Рубчак Б. Т. 1969, 238).

Художній дискурс поезій М. Ситника повоєнного періоду репрезентований громадянською та патріотичною лірикою (лірикою героїки й чину), історіософською лірикою; особистісною, інтимною лірикою та екзистенційно-ностальгійною, антеїстичною лірикою, пов’язаною з втратою Батьківщини. Збірку віршів “Відлітають птиці” розпочинають поезії “Ми” та “25.V.1926”, що належать до патріотичної та історіософської лірики. Вірш “Ми” було надруковано в “Українських вістях” (Новий Ульм) та “Нашому шляхові” (Зальцбург); вірш “25.V.1926” попередньо з’явився під назвою “Ти живеш!” у часописі “Луна” (Гайденав) від 26 травня 1946 за підписом М. С. (Михайло Ситник – прим. І. В.). Історіософську концепцію Михайла Ситника в дискурсі Другої світової війни та омріяної Державности України відображає поезія “Ми”: у центрі Європи – на теренах України, зійшлись у кривавій бійні орди двох “кривавих імперій” (гітлерівської та сталінської) – і між двох вогнів опинилися нечисленні захисники Батьківщини – “Войовники Блакитної Держави”, що чинили спротив одночасно двом ворожим арміям:

*Як падали розгойдані громи,
Валяючи імперії криваві,
То посередині стояли ми –
Войовники Блакитної Держави.*

Історичну місію України та українського народу поет вбачає в його нескореності й силі, здатній протистояти ворожим окупаційним режимам та знищувати цілі імперії навіть ціною загибелі українців – патріотів-державників:

*Стікала кров з натруджених рамен,
Супроти двох вогнів нам бракувало сили,
А ватажки розбійницьких племен
Бенкет справляли на святих могилах.*

У час кривавих років Другої світової війни, висновує поет, відродилася національна сила, що є справжнім господарем української землі, готова до останньої краплини крові захищати її від загарбників-чужинців і здатна відновити Українську Державність:

*І спокій потрясли нові громи,
Карбуючи безсмертя наше й славу.
Хай бачить світ, що, справді, ми – є ми, –
Господарі Блакитної Держави.*

“25.V.1926” – вірш-реквієм, присвячений пам’яті Симона Петлюри та його трагічної загибелі в Парижі. Вірш побудовано на символічній цифрі 7,

яка композиційно та ідейно визначає його зміст: “Сім пострілів, підступних і лукавих; Сім стрілів, бо сім літер – це Петлюра, // Бо Україна – також літер сім...” Спадкоємці й послідовники Отамана, декларує поет, гідно продовжують нести “жовто-синій стяг”, що випав з його рук:

*Ми несли прапор, славою повитий,
Бо знали, як і знаємо тепер,
Що наш Отаман лиш в Парижі вмер,
А на Україні буде вічно жити!*

У липні 1946 року в часописі “Похід” (ч. 1) з’явилася поема “Любов”, присвячена Олені Телізі, а в частині 2 (серпень 1946 р.) – поема “Князівна”. З Оленою Телігою М. Ситник познайомився восени 1941 р. в Києві. За дорученням редактора “Українського слова” І. Рогача, він організував видання й редагував додаток до газети п. н. “Література і мистецтво”, перший номер якого вийшов у жовтні 1941 р. Після випуску трьох номерів додаток уже під керівництвом О. Теліги, яка прибула до Києва 22 жовтня, переріс в окремий повноцінний тижневик “Літаври”, у якому М. Ситник співпрацював з О. Телігою як один зі співредакторів. Цей період він згодом описав у спогадах “Кров на квітах. (Пам’яті Олени Теліги, Івана Рогача і Івана Ірлявського, розстріляних в лютому 1942 року)”, які були вперше опубліковані в місячнику “Орлик” (Берхтесгаден) у лютому 1948 р. Поема “Любов” М. Ситника сприймається, швидше, як романтичне освідчення в коханні, написане за класичним композиційним алгоритмом: зародження стосунків – спільна боротьба – загибель коханої – туга і помста ворогові:

*І понесли її ми, як наше знамено,
На останній удар, на нерівний двобій.
Її перемога всміхнулася нам щастям натхненням,
В корчах ворог звивався, як порубаний змії.*

Твір насичений численними метафорами, образами-символами, характерними для художнього стилю митця: “розгнівана осінь”; “заіржавлена печаль”; “розтоплювався в жилах застоюний гнів”; “ридав вітровій”; ніч, що, “немов санітарка, бинтувала рани туманом густим”; смерть, “як вовчиця”; “буря кривавих атак”; “кидались тигром” на ворога; “кігті тихої смерті”; “побідна весна”; “чесна слава”; “Держава свята”; “святий Тризуб” та ін. Образ ліричної героїні, “наймужнішої дочки”, “нездоланої й відважної”, яка очолює повстанський загін і гине в боротьбі з ворогами-окупантами, поет створює в душі романтико-героїчного чину.

Про поему “Князівна” в “Думках на дозвіллі”, підкреслюючи ширість Ситника-лірика й Ситника-патріота й окреслюючи деякі громадсько-політичні реалії того часу, коротко написав Юрій Клен: “Такими ширими почуттями просякнута поема “Князівна”, де за право володіти героїнею на смерть б’ються двоє братів, що стали собі лютими ворогами. Зачеплено тему сучасну й дуже болючу, бо князівна – символ України, а поєдинок братів – боротьба ворожих партій” (Клен 1991, 48). Ю. Клен підкреслив те, що турбувало в цей період українську спільноту та її патріотів, зокрема

М. Ситника, у якого й виник задум поеми “Князівна”: українці, спільною метою яких була боротьба проти окупантів, а національною ідеєю – відновлення Української Держави, через розбрат часто опинялися в різних таборах і партіях, переважно ворожих одна одній. Власне, “Князівна”, датована 1945–1946 рр., – це спроба Ситника осмислити історіософську концепцію України. Поет створює казково-міфологічний сюжет та низку алегоричних образів. Він роздумує над долею України: на своїй древній землі, надзвичайно багатій та щедрій, що сформувала український “Рід і Дім”, українці – “немов раби”:

*Копасемось в землі – і не для себе,
Жнем до півночі жито – й не собі,
Неначе нам нічого і не треба,
Як тільки плакати, гнутися в журбі.*

Далі автор розгортає алегоричну картину за жанровими ознаками народної казки: “непрохана й зухвала” мачуха-Московія, що “з півночі” влізла в дім Князівни-України й “обплывує її батьківську мову”, дикунськими звичаями і словом отрує її життя, насильницьки зриває “жовто-голубу стрічку”, натомість чіпляючи червону; “лиховісні гості”, “лукаві женихи” – “князі і графи, лицарі і принци, бояри, королі, войовники”, що всю історію намагалися отримати протекторат або окупувати терени України. Історичний етап національно-визвольної боротьби Ситник осмислює через козацькі звичаї:

*Зніяковіли заздрісні чужинці,
Шепочучи із страхом: “Козаки!”
І відступали хитро поодиночі,
Лякаючися поглядів палких.*

Поет порушує одне з найважливіших й актуальних і сьгодні націонасофських та державотворчих питань: “У чому щастя України?”, даючи відразу в сюжеті поеми відповідь на нього – в єдності національно свідомих українців. Адже Князівна-Україна, яка послала козаків-побратимів по щастя, не отримує його, оскільки через розбрат вони стали лютими ворогами, здатними знищити один одного, а не боронити її:

*“Так я знайду!” – сказав один уперто,
“Я! Я!” – схопились, одчайдушні, злі,
І знов розлад упав, як вісник смерти,
Поміж братів на схрещені шаблі.*

*Той брязкіт покотивсь, як жах, луною,
І усміхнулись лиця ворогів –
І кожен кат з звірячою жагою
Тієї крові випить захотів.*

Наступна частина поеми написана в дусі лірики героїки й чину, у якій основною темою виступає оспівана Ситником у багатьох творах українська

“партизанка” – національно-визвольна боротьба проти окупантів, освячена самою Князівною-Україною, що роздала повстанцям мечі.

Завершує поему Михайло Ситник думкою, що лише єдність українців зможе забезпечити відновлення Української Державности, що і є справжнім щастям для України та її народу:

*А три брати ще й досі в грізнім герці
Поміж собою розливають гнів,
Ціляючи один одному в серце
І для образ вишукуючи слів.*

*У забутті лихм не чують Бога,
Що їм підносить щастя, як вино,
Не бачать, що уже ті три дороги
Позаростали диким бур'яном.*

*І що тепер одна їм путь до щастя,
Яке здобути можна лиш разом,
Прийнявши єдність, як святе причастя,
Із вірою, любов'ю і теплом.*

*Бо лиш тоді Князівна величава
Без нарікань нас прийме в рідний дім,
І щастя, що їм'я йому – Держава,
Ми назвемо із радістю своїм.*

Національно-історіософські концепти поеми М. Ситник осмислює через тему – Державности України та ідею єдності українців у боротьбі за відновлення та розбудову Української Держави, що є для них споконвіку “рідним домом” на Богом даній землі.

Особистісна, інтимна лірика поета представлена віршами, зокрема присвяченими Г. Г. (Галині Грибінській), – українській поетці Ганні Черинь. Ліричний діалог митців розпочався ще на сторінках преси у воєнний період. У часописі “Земля” надруковано поезію М. Ситника “Тривога”. Цей вірш, як і “Перед тривоною”, “Виноград”, він згодом опублікував у збірці “Відлітають птиці” (1946). У вірші “Тривога” М. Ситник створює романтичний портрет коханої на тлі тривожного й трагічного часу війни й наступу ворожих військ. Ні гул і завивання “ворожих літаків” над “сонним містом”, ні “сяючі вогні” зеніток, що пронизують небо, – ніщо не може порушити рівновагу й внутрішній спокій ліричної героїні, ніщо у світі не зможе зруйнувати гармонію в її душі:

*Ти будеш знову грати на роялі,
Тривозі вселюдській наперекір.*

Поезії “Перед тривоною”, “Виноград” разом із попереднім віршем утворюють своєрідний ліричний цикл, у якому поет описує історію кохання, що розцвітає в трагічних умовах війни:

*Прожектори, мов списи вогневі,
Мов блискавиці тихі в передгроззя...
Як заперечення нічній тривозі –
На вулиці злилися тіні дві.*

У кильському журналі “На чужині” (лютий–березень 1948. Ч. 10. С. 23) М. Ситник публікує вірші “Моя любов” (“Я туди було виходжу ранком...”) та “Над Дніпром голубою свічкою...”, присвячену Г. Ч. (Ганні Черинь).

Аналізуючи поезії митця воєнних та повоєнних років, навіть ті, що належать до особистісної, інтимної лірики, слід виокремити також концепти, які з погляду екзистенціального аналізу домінують у бутті-у-світі особистости (у художньому тексті – ліричного героя) – *тривога, самотність, смерть* – змушуючи її врешті-решт здійснити “свободу вибору”, що визначатиме модус автентичного чи неавтентичного існування. Так, вибір ліричного героя в трагічні часи війни – це кохання й життя, протиставлене тривожному очікуванню смерті, що панує навколо. Особистісна, інтимна лірика М. Ситника та Г. Черинь засвідчує і щасливі, й драматичні моменти в стосунках митців, особливо яскраві в поезіях Г. Черинь (“Слива зацвіла”, “Любов”, “Подрузі”, “Сьогодні вперше я тебе зустріла...”, “Годинник”, “У лікарні”, “Зрада”, “Любов і зрада”, “Карі очі”, “Біля вікна”, “Один”, “Повернувшись з театру”). У воєнні та повоєнні роки в Європі на сторінках часописів та окремих художніх видань розгортається справжній поетичний роман про кохання з усією специфікою цього жанру, мистецьки втілений у ліриці Михайла Ситника та Ганни Черинь.

Тема повоєнної Європи представлена в численній ліриці М. Ситника: Земля Баварії, де поет перебував у таборах ДіПі разом із Г. Черинь, надихає його на створення вірша “Цвітуть сади співучої Баварії...” (“Пу-Гу”, Авгсбург 1947):

*Цвітуть сади співучої Баварії,
І табунами ходять дикі кози,
І озеро у горах, мов акваріум,
Вихлюпує поезію із прози.*

Мальовничі сади Баварії; туман, як “килим між скелями”; шпили альпійських гір, на які “настромлюються хмари”; заклопотаний баварець, що дивиться на цей чарівний світ “веселими очима”, створюють ідилічну картину, яку, проте, руйнує характерний для еміграційної лірики митця контраст *чужина – рідна земля*. Не порушуючи елегійної тональності вірша, поет виражає його через ностальгійні відчуття туги й смутку ліричної героїні:

*А ти сумна, нахмурена. Між віями
Тремтить сльоза, немов роса на квітах,
І за твоїми голубими мріями
Десь тужить над Дніпром порожнє літо.*

Балтійське море, Кільська бухта на його південному заході надихають Михайла Ситника на створення віршів “Пиниться море на далекій

Півночі...”, “З морської лірики”, “Цвітуть сади”. Романтичну й водночас ірреалістичну картину чужого міста, незнайомими вулицями якого під мелодію гармонії, яка “гарчить про любов”, та сонного місяця, що, “виричавшись в піднебесі”, притаївся в непроглядній млі, йдуть уночі моряки з пришвартованих кораблів, малює поет у вірші “Пиниться море на далекій Півночі...” Море “плаче-журиться”, ревниво поглядаючи на кораблі, на яких “погас вогонь”, та на героїв-моряків – володарів стихії, що зійшли на берег. “З морської лірики” (“Пу-Гу”, Авґсбург 1947) належить, як і попередня поезія, до мариністичної лірики, у якій пейзаж “кипучого моря” й політ морських альбатросів у “незупинному плинні вітру”; “гучна таверна біля порту”, стівенсівська постаць моряка-корсара з вибитими чи то в бійці, чи то “пляшкою з-під коньяка” зубами створюють романтичну картину морського життя. Морську візію-ідилію доповнює інтимний образ прекрасної чужинки, що продає в таверні вино й цілується з “заморським чортом”. Аромат її волосся, дівочі коси із запахом рідного поетові полину, напівголі засмаглі ноги, що “виблискують, мов скляні”, усмішка й погляд, спрямований на поета, зачаровують його. Проте романтичні відчуття лише на мить охоплюють митця – й інтимна ілюзія швидко руйнується під тиском реальності, яку знову він відчуває й пластично передає через зміну образу дівчини-чужинки: спадає з її голови на плече хустка, ніби чарівна омана з поетових очей, погляд дівчини враз стає нахмуреним та суворим – і вся романтика, й інтимні відчуття вмить щезають, немов “вихлюпується сине море” із “замріяних очей” чарівної чужинки, яка перетворюється у звичайну дівчину з “рудими патлатими косами”, проте, все ж із запахом рідного полину. Розвіюється ілюзія, альбатроси зникають у далечі – і з’являється знову та “пустота”, що переслідує митця протягом його мандрів чужиною. Продовженням морської тематики є поезія “Цвітуть сади” (1948). Прекрасні сади над Кільською затокою у цвітінні яблунь, неначе рожевих лебедів; сонце, що “цілується над морем з альбатросами”; сміх дівчат, які “кокетують із матросами”, що “сиплеться, мов рінь”; “голівки макові чужих красунь над морем голубим” створюють романтичну картину спокою, любови й щастя, змушуючи й ліричного героя, незважаючи на те, що йому “однаково”, бо він згубив свою любов на чужині, відчутти повноту й повноцінність життя:

*Але ж сади над Кільською затокою,
Мов юности моєї вороття...
І серце прагне вічного покою,
І прагне бурі влєжане життя.*

Такі миті, дуже рідкісні в Ситниковім перебуванні на чужині, дозволяють йому продовжувати жити й творити поезію, що й стала його істинним буттям-у-світі.

Однією з найцікавіших у повоєнному доробку М. Ситника є тема Альп, яку митець осмислює, проте, в основному з погляду емігранта-скитальця. Надруковані в різних часописах вірші були опубліковані в збірці

“Відлітають птиці” в циклі сонетів “На схилах Альп” (1946), поезії з якого традиційно для Ситникової екзистенційно-ностальгійної антеїстичної лірики побудовані на контрасті *чужина – рідна земля*. Древня, готична Європа, її величава краса й могутність вражають і захоплюють поета (сонет “Замок”):

*Готичним вістрям простромивши тучі,
Мов списом древній лицар бунтаря,
Ти часу ждеш, коли зійде зоря,
Що осяїне твоєю старою могутністю.*

Проте ця незрушна, велична краса гірського альпійського замку, що заворожує й “засліплює” його, викликаючи захопливі емоції, набуває демонічного забарвлення, оскільки це захоплення, на думку поета, є зрадою, бо лише рідній землі він має залишити всі свої емоції й відчуття:

*Краси твоєї не засліпить цвіт
Моїх очей, повернених на схід,
Що промінь волі виглядають вперто.*

Схожими мотивами сповнені сонети “Ін” та “Дунай”. Ліричного героя вражає краса й могутність “непривітного чужинця” – стрімкого, “розпіненого” Інну, що “розпростер на скелях свою сиву гриву” й впадає в Дунай, та “давнього побратима” Дніпра – Дунаю, що бере свій початок у німецьких горах Шварцвальду й несе свої хвилі через усю Європу аж до Чорного моря, досягаючи берегів України. Дунай – рідний митцеві, якому також “тісно у чужих просторах”, оскільки “втікає трепетно у Чорне море”, куди впадає й Дніпро, наближаючи його до Вітчизни:

*В ту мить мені ввижається, що ти
Дніпру моєму давній побратим,
Його ти пісню на чужині вториш.*

*Й, зітхнувши, мов задиханий козак,
Ти незупинно мчиш у Чорне море,
Щоб більше не вертатися назад.*

У сонеті “Буря” автор змальовує романтичну байронівську картину стихії, що стрясає Альпи: нахмурені й густо посивілі, “немов богатирі”, альпійські пагорби; “вогненні стріли” блискавок, що, перехрещуючись, пронизують наскрізь засніжені хребти; блискавиці, які грізно падають на білі берези, вивертаючи їх з корінням; “потужне й дике” рокотання грому, від якого тремтять Альпи; подих, стогін і “бурне полум’я землі”, яка, наче перед смертю, “бере причастя”. Сонет наповнений відчуттям повноти й повноцінності життя, “екзистенційним осяянням” людини в “межовій ситуації”. Захоплення потужною, страшною й водночас прекрасною у своїй могутності стихією, бажання йти гордо назустріч бурі, жити повноцінно, незважаючи на трагічну долю емігранта-вигнанця, охоплюють поета:

*І я в ту мить за все, за все забув.
Йй-богу, друзі, превелике щастя –*

Тремтіти і смятися від бур!

З Альпами пов'язаний ще один епізод із біографії Михайла Ситника, а саме мандрівка горами разом із Юрієм Кленом та їхні спільні виступи згодом у таборах ДіПі. Про це згадує, уточнюючи деякі біографічні деталі, І. Качуровський у листі до М. Неврлого від 25 грудня 1993 р.: “Радий був дістати од Вас вістку, дуже добре, що з'явилася Ваша стаття про Михайла Ситника. Вношу відразу дві маленькі поправки: із Ситником ми тільки листувалися, а ніколи не зустрілися. Це – перше. А друге: Ситник із Ганною Черінь жили не в Австрії, а в Баварії, в маленькому таборі (для “переміщених осіб” – це, здається, Ярослав Рудницький вигадав цей ідіотський термін) у містечку Нойбаєрн. А Юрій Клен жив у Тіролі, десь біля Ляндеку, але він увесь час був у русі: їздив “на чорно” із французької зони на американську – до Зальцбургу, де я з ним познайомився. І ще й дивувався, що його пропустили прикордонники:

– Ви знаєте: мене приймають за німця...

І з Зальцбургу або й безпосередньо з Тіролю йшов “на зелено” через кордон до Баварії. Здається, під час першого Кленового “турне” до нього прилучився Ситник, і вони виступали по таборах разом (цит. за: Неврлий 2009, 905–906).

Після цієї мандрівки Михайло Ситник присвятив Юрієві Клену вірш “Поет”, надрукований у часописі “Нова пошта” (*Гайденав, 29 грудня 1946. ч. 12. С. 4.*). Поезія розпочинається аллюзією на збірку Ю. Клена “Каравели” (Прага, 1943):

*Пливають, як загадкові каравели,
Химерні тучі над штилями Альп,
На диких скелях сивіє печаль,
Уквітчана зів'ялим жовтим хмелем.*

Вірш традиційно для Ситника побудований на контрасті: з одного боку, чужина й “самота”, з іншого – спогади ліричного героя про “незабутні пагорби Трипілля”, на які він “виходив двадцять літ тому”, “Дніпрові хвилі” й сонце Вітчизни, таке далеке й недосяжне, про яке він мріяв усі роки в чужих краях:

*Й тепер, коли на скелях, наче пудра,
Сріблиться сніг і сивіє трава, –
Сріблиться у поета голова
І сивіє в очах натхненна мудрість.*

*Гей, туче, відслонись, йому не застуй!
Немає сонця! Гех, нема, нема...
А скільки літ чекав його дарма, –
Немає сонця і немає щастя.*

Еміграційна лірика поета повоєнних років це насамперед – пізнання нового європейського життя, а з іншого боку – сум та екзистенційно-ностальгійна антеїстична туга за втраченою Вітчизною та мрії-ілюзії й

спогади про рідну землю, яскраво втілені в багатьох поезіях: “Натхнення”, “Ранок”, “Березень”, “Містечко рідне. І стара каплиця...”, “Передосінне”, “Рибалка”, “Ми ставили на Ворсклі ятері...” (“Час”, Фюрт), “Побратим” (“Літературний зошит”, Новий Ульм), “Еміграційне” (“Нова пошта”, Гайденав), “Весна”, “Великодній спомин” (“Українські вісті”, Новий Ульм), “Я чую, як хлюпочуть хвилі...”, “В дорозі”, “Пам’ятаю, згряя дельфінів...” (“Сьогодні”, Авгсбург), “Матері” (“Знаю, золотистою сережкою...”), “Різдяний вітер” (“Українське слово”, т. Бльомберг поблизу м. Детмольд), “Вітер гойдає віконниці...” (“Арка”, Мюнхен) та ін.

Європейський період еміграції Михайла Ситника завершився наприкінці 40-х рр., коли М. Ситник змушений був у силу різних обставин продовжити шлях емігранта вже в Новому світі. У вірші 1947 року “Еміграційне” поет ще висловлює сподівання на те, що зможе залишитися в Європі, адже вона ближча до України, ніж далекі заокеанські землі, куди активно прямували емігранти:

*Хай від дому мене відгороджено,
Добре чую я й звідсіля, –
Понівечена злістю ворожою,
Як за мною ридає земля.*

*Не романтика і не ідилія,
А побідна додому путь...
Кораблі у прекрасну Бразилію
І без мене назад відпливуть.*

Проте загроза насильницької репатріації, що, немов дамоклів меч, постійно нависала в Німеччині та Австрії над українцями, за яким полювали загони енкаведистів-людоловів і стежили їхні агенти, зокрема й у самій українській еміграційній спільноті, та інші обставини повоєнного часу змусили його переглянути свої плани. Репресивні органи сталінського режиму, звичайно, не могли забути Ситникові ні його журналістської та редакторської роботи в “Українському слові”, “Літаврах”, “Васильківських вістях” в окупованій Україні, ні його антибільшовицьких та антисталінських віршів і численних поезій, у яких він оспівував Українську Державу й визвольну боротьбу нації проти окупантів за її незалежність, опубліковані в часописах воєнного та повоєнного періоду, у трьох збірках “Від серця” (1942), “На обрії” (1942) та “Відлітають птиці” (1946), поемах “Вигнанець” (1946), “Любов” (1946), “Князівна” (1946) та віршованій повісті “Залізничний сторож” (1947).

Європа була для нього цікавою, прекрасною, але чужою, бо надзвичайно сильний антеїстичний дух і трагічне усвідомлення втрати рідної землі й неможливості повернення не дали йому змоги повною мірою розкрити її образ у своїй ліриці. Європу воєнного та повоєнного періоду поет споглядав насамперед очима емігранта-вигнанця, самотнього мандрівника-скитальця, що, немов “бурлака”, бредє чужими землями, постійно озираючись у той бік

– “на Схід”, де за далеким обрієм видніється його назавжди втрачена Батьківщина.

Бойчук Богдан, Рубчак Богдан. (1969). *Михайло Ситник*. У кн.: *Координати. Антологія сучасної української поезії на заході: у 2 т / упор. Богдан Бойчук і Богдан Т. Рубчак*. Сучасність. Нью-Йорк. Т. 2. С. 238–240.

Качуровський Ігор. (2002). *Покоління Другої світової війни в літературі української діаспори*. У кн.: *Променисті силуети: лекції, доповіді, статті, есеї, розвідки*. Мюнхен. С. 552–571.

Качуровський Ігор. (2018). *Спомини і постаті / упорядн., передм. і прим. Олени Бросаліної*. Видавництво “КЛІО”. Київ.

Клен Юрій. (1991). *Думки на дозвіллі*. Слово і час. № 4. С. 46–54.

МУР. Збірник I (1946). Мюнхен – Карлсфельд.

Неврлий Микола. (2009). *Минуле й сучасне: Збірник слов’язнозавчих праць / передм. І. Дзюби*. Смолоскип. Київ.

Самчук Улас. (1979). *Плянета Ді-Пі. Нотатки й листи*. Вінніпег. Канада.

Ситник Михайло. (1946). *Відлітають птиці*. Гамбург – Гайденав.

Ситник Михайло. (1998). *Катам наперекір. Поезії, проза, спогади / упоряд. М. Неврлий, Г. Булах*. Видавництво імені Олени Теліги. Київ.

Ситник Михайло. (1975). *Цвіт папороті. Поезії*. Молода Україна. Торонто.

ГОЛОКОСТ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ 1940-Х РР.: ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД ЧИ ОФІЦІЙНИЙ МАСКУЛЬТІВСЬКИЙ НАРАТИВ ВІЙНИ?

Наталія Горбач

(Україна)

Об'єктом уваги в статті стали твори О. Дучимінської “Еті”, П. Кочури “Родина Сокорин”, В. Чередниченко “Я – щаслива Валентина”, які вийшли друком у 1945–1946 роках. На їх прикладі, з одного боку, спростовується міф про ‘глухоту’ української літератури до теми Голокосту, а з іншого – демонструється закладання різновекторних моделей зображення Другої світової війни і Голокосту, які, зокрема, через несприятливі суспільні обставини не набули подальшого розвитку.

Ключові слова: Голокост, міф, наратив, травма, Друга світова війна.

THE HOLOCAUST IN UKRAINIAN LITERATURE OF THE 1940S: THE TRAUMATIC EXPERIENCE OR OFFICIAL MASS CULTURE NARRATIVE OF WAR?

Natalija Horbač

The object of attention in the article are the works of O. Dučymins'ka “Eti”, P. Kočura “Sokoryna’s Family”, V. Čerednyčenko “I am happy Valentyna”, which were published in 1945–1946. On the one hand, this example refutes the myth of ‘deafness’ of Ukrainian literature to the Holocaust. On the other hand, it demonstrates the laying of multi-vector models of World War II and the Holocaust in particular, which due to adverse social circumstances did not develop further.

Key words: Holocaust, myth, narrative, trauma, World War II.

Реконструкція історичних наративів упродовж останніх трьох десятиліть певною мірою була пов'язана з розпадом соціалістичної системи в Центральній і Східній Європі, становленням у цьому регіоні незалежних держав, у яких історична пам'ять почала відігравати важливу роль у процесі формування нових цінностей та установок суспільної думки. Гармонізація і зближення історичних наративів може стати запорукою конструктивного діалогу як в окремій країні, так і між суспільствами різних країн, чинником подолання негативних стереотипів у їхньому сприйнятті одне одного. Але переформулювання цих наративів може призводити і до воєн історичних пам'ятей, частина з яких здатна впливати на поляризацію настроїв у суспільствах та ескалацію справжніх збройних конфліктів, свідками чого, починаючи з 2014 року, і є громадяни України. Підживлювана

ревіталізованими радянськими міфами і кліше, агресія Росії проти України на сході нашої країни відбувається в тіні ‘Великої Вітчизняної’, експлуатуючи риторичку і символіку ‘перемоги над фашизмом’. Але з іншого боку, саме війна на Донбасі спонукала нашу країну відмовитися від оцінювання Другої світової війни у світлі радянської історіографії.

У зображенні будь-якої війни можуть існувати принаймні два наративи: героїчний, ґрунтований на понятті військової етики, що розкривається через такі воєнно-етичні категорії, як патріотизм, воїнський обов’язок, воїнська честь, мужність, героїзм, відвага, військове братерство, самопожертва тощо, і трагічний, у полі зору якого перебувають людські жертви, травми, збитки, руйнування, військові злочини, пристосуванство, прорахунки військового і цивільного керівництва тощо. При всій своїй полярності ці наративи, за умови збалансованого співвідношення, можуть бути не взаємовиключними, а такими, котрі доповнюють один одного. Порушення ж такого балансу призводить до викривлення історії, маніпулювання історичними фактами, творення міфів, які й сьогодні залишаються найбільш стійким і суперечливим щодо раціонального знання складником масової свідомості.

Ключова роль у формуванні історичної пам’яті в широкому суспільному контексті здебільшого належить не науковим працям, а інформаційному і культурному просторам, що виступають інструментом політики пам’яті. Дослідник тоталітаризму І. Голомшток, відзначаючи найвищий в історії рівень ідеологізації за мистецтвом ХХ століття, наголошував: “Сутність тоталітаризму найяскравіше розкривається у мові мистецтва. Ця мова визначається головною функцією, призначеною для мистецтва в тоталітарній системі, функцією пропаганди та виховання мас у дусі конкретної ідеології” (Gołomsztoł 1980, 37). Що стосується Другої світової війни, то, за словами А. Портнова, “численні літературні твори та кінофільми (що нерідко були шедеврами жанру) створили взірцеву картину війни з відповідними акцентами та фігурами замовчування” (Портнов 2009, 206). У цій картині не знаходили відображення етнічний окупаційний досвід (Голокост чи Параймос), депортації цілих народів через етнізацію ‘злочинів’ і покарань, справжній масштаб жертв серед військових як ціни перемоги, чисельність і становище військовополонених, теми радянсько-німецьких домовленостей і розподілу сфер впливу, прорахунки керівництва армії і країни, грабунки і насильство партизан щодо цивільного населення, злочини радянських військових у Європі в 1944–45 роках, війна як процес поневолення незалежних країн (Польща, Чехословаччина та ін.), існування націоналістичного підпілля тощо. Натомість утверджувалися кліше про багатонаціональний радянський народ-переможець, його антифашистську місію, керівну роль Компартії в організації опору, відбувалася фіксація легітимізованих владою місць пам’яті й т. ін. Сконструйований у такий спосіб міф ‘Великої Вітчизняної війни’ служив поширенню радянської версії історичної пам’яті та ідеологічної індоктринації суспільства.

Попри те, що травматичний досвід Голокосту навіть у європейському соціогуманитарному просторі зміг ‘вийти з тіні’ Другої світової війни у зв’язку зі студіями пам’яті лише наприкінці 1960-х років, а в українській літературі через причини позалітературні і того пізніше¹⁰, попри незначну кількість творів цього періоду, в яких звучить тема Катастрофи і її порушення виключно в контексті Другої світової війни з позицій радянського мілітарного нарративу, не таке активне, порівняно з зарубіжним досвідом, звертання до неї в пострадянський період сформувало думку про глухоту української літератури до теми Голокосту. Її вкоріненню сьогодні служить майже повна відсутність творів українських письменників у літературних оглядах, присвячених темі Голокосту. Зважаючи на це, метою нашого дослідження є твори П. Кочури “Родина Сокорин” (1945), О. Дучимінської “Еті” (1945), В. Чередниченко “Я – щаслива Валентина” (1946), написані за гарячими слідами подій. Наша увага до них прикута через те, що це не лише фактично перші епічні твори про трагедію Шоа у вітчизняній літературі, але й твори, позначені, за словами І. Альтмана, визнанням специфіки єврейських жертв, оскільки з’явилися до остаточного табування цієї теми. За спостереженнями дослідника, упродовж 1941–1942 років тема знищення євреїв на окупованих німцями територіях, зокрема й жертв Бабиного Яру, регулярно звучала в центральній радянській пресі, про Голокост як цілеспрямовану політику нацистської Німеччини йшлося на радіомітингу єврейської громадськості 24 серпня 1941 року й навіть, хоча й стисло, з вуст найвищого радянського керівництва, зокрема, Сталіна в листопаді 1941 року, В. Молотова 06 січня 1942 року. Упродовж 1943–1945 років тема жертв Голокосту все рідше з’являється на сторінках газет, а публікації І. Еренбурга чи К. Симонова стають, скоріше, винятком. І хоч “на цю тему табу і не буде накладено до розгрому ЄАК¹¹, однак тенденції замовчування з початку 1943 року проглядаються все відчутніше” (Альтман 2002, 397), що пояснюється “зміною національної політики, ростом великодержавного шовінізму, котрий в умовах війни був замаскований як «руський патріотизм», повною зневагою до цінності людських життів при вирішенні стратегічних завдань воєнного часу” (Альтман 2002, 398–399).

Повісті П. Кочури “Родина Сокорин” та О. Дучимінської “Еті” вийшли друком майже одночасно – наприкінці 1945 року. Чи не незмінним складником біографії автора першого твору є порівняння з М. Островським, оскільки внаслідок отриманої 1929 року на військовій службі травми він також був прикутий до ліжка й мав свого відомого попередника за зразок для наслідування. “Родина Сокорин” – дебютний твір П. Кочури, написаний

¹⁰ Детальніше про причини невідартукульованості теми Голокосту в українській літературі радянського періоду див: Горбач, Н. (2019). *Художня антропологія творів про Голокост: досвід української радянської літератури*. В кн.: *Голокост: художні виміри української прози* : монографія / за заг. ред. І. Павленко. Український інститут вивчення Голокосту “Ткума”, Дніпро. С. 19–20.

¹¹ Єврейський антифашистський комітет (1942–1948).

ним у роки окупації й надрукований у грудневому номері журналу “Українська література”. Героями твору є Остап і Мотря Сокорини та їх сини – старші Василь і Микола з родинами й наймолодший Гнат. На затишному батьківському обійсті на околиці провінційного містечка їх усіх і застає звістка про початок війни. Як писав П. Кочура в супровідному листі до редакції “Української літератури”, “майже щодня пробиралися на схід втікачі з німецьких таборів, і оскільки жили ми край міста, моя родина забирала їх до хати, відігрівала і чим могла годувала цих мучеників гітлерівського пекла.

Їхні оповідання про життя в таборах, про страхіття і знуцання, на які прирекли наш народ загарбники, про руїни і пожарища тих міст і сіл, повз які лежав їх шлях, – я використовую тепер у своїх творах.

Хоч не бував я ніде, а лежав у ліжку, та за два роки окупації бачив немало горя, бо воно саме приходило до моєї хати” (Кочура 1945, 84). Достеменно не відомо, що саме з почутого було використано автором у повісті “Родина Сокорин”, але сюжетотворчим прийомом твору став мотив дому на розхристі доріг, що акумулює в собі історію в її буденному вимірі й приватному переживанні.

Показ війни в повісті П. Кочури відповідає радянській стратегії наратування, патернами якої є наближення перемоги на фронті і в тилу, підкреслення багатонаціональності радянської держави, піднесення ролі російського народу у війні, схематизований і примітивізований образ ворога, наділення його зооморфними характеристиками, наявність поряд із ворогом зовнішнім мілітарним ворогом внутрішнього класового (окрім одноосібника Мартина Тертушка, який, звісно, не дотягує до образу підступного ворога, а виступає несвідомим класовим елементом, від якого можна чекати зради соціалістичних ідеалів, автор згадує і ритуалізовані образи “спритних злодюг «самостійників»”), гіперболізована несхитність героїв, романтизований пафос неминучої перемоги тощо. Але наратив війни в авторській інтерпретації П. Кочури виявляється все ж більш поліструктурним, ніж у радянській мілітарній моделі. У першу чергу це виявляється в окресленні окупаційного досвіду євреїв і ромів, які тут ще не перетворилися на ‘мирних радянських громадян’. Не оминає автор національного маркування жертв і в згаданому листі до редакції “Української літератури”: “Біля мого ліжка сиділа, обливаючись сльозами, мати восьмирічної дочки, яку заарештувало гестапо за те, що її батько був єврей.

Тремтячою рукою писав я прохання помилувати ні в чому не винну дитину.

Я відшукував в собі найкращі слова – та хіба можна вблагати ката будь-якими словами?

Взяли німці материне прохання, ще й розглянути його пообіцяли, а вночі убили дівчинку Маню разом з іншими...” (Кочура 1945, 84).

У повісті “Родина Сокорин” тема Голокосту втілюється в епізоді з Бенихою, яку переховували Остап і Мотря. На момент появи жінки, герої вже довідалися про масштаби винищення євреїв у їхній місцевості від онуки Марисі: “У цакаловому проваллі ...побили всіх євреїв. Старих везли на возах і потім... живцем перекинули в яму... І хворих, і дітей живими... Дорослим наказали роздітися, а потім побили... Вже з їхніх квартир поліцаї добро вивозять...” (Кочура 1945, 37). Проте розповіді старої, котра “наче читала довгий список жертв, замучених за останні місяці”, індивідуалізують трагедію: “Бениха повагом розкаже про те, як старі євреї щовечора збиралися в глибокому льосі і до ранку молилися, щоб бог помилував людей, про те, як убили старого Йоселя, як збожеволіла Голда, Нохимова дочка” (Кочура 1945, 37). Риторичне питання “За що?”, котре кілька разів повторюється в невеликому епізоді, підкреслює безвихідь ситуації: “За що на нас таке горе? Хіба євреїв не бог створив? А коли бог, то за що їх бити?” (Кочура 1945, 37).

Трагедія невинних жертв нацистських переслідувань поглиблюється образом циганки Галі, яка перед смертю відпрошується в поліцаю до церкви: “Їй було вісімдесят три роки. Шістдесят три роки тому вона вихрестилась і вийшла заміж за хлібороба. Виростила й виховала одинадцятьоро дітей... Тепер в неї були вже правнуки, і якби зібрати всіх кривних докупи, не помістилися б в оцій старій церкві. Все життя її проминуло у важкій селянській роботі з щоденними турботами за дітей” (Кочура 1945, 74). Як і у випадку з Бенихою, намагання селян порятувати жінку приречені на поразку: “Звірі! Душогуби! – простогнало по церкві, і знову стало тихо. Гупаючи коцюбою, жінка пішла на вихід, і їй, уклоняючись з двох боків, люди давали дорогу” (Кочура 1945, 74).

Не позбавлена певних хиб і написана з дотриманням радянського мілітарного наративу, повість письменника-початківця П. Кочури “Родина Сокорин” продемонструвала, попри це, на відміну від викривлених пізніше ідеологією коммеморативних практик, співчутливий до людини художній простір.

В основі твору повісті “Еті” О. Дучимінської – фабульно проста історія жінки Еті, яка в пошуках порятунку під час Другої світової війни залишає Львів і приходять у село до своєї знайомої. Але цієї подієвої основи письменниці досить, щоб розкрити складний фізичний і психічний стан людини, яка тривалий час знаходиться в становищі жертви. Навіть утікши з гетто, жінка повсякчас ризикує життям. “Колись боялися звірів – хижаків, сьогодні інший світ...” (Дучимінська 1992, 127–128), – підкреслює авторка головний страх Еті – бути викритою німцями, поліцаями або й звичайними обивателями.

Голод, поневіряння, постійна емоційна напруга викликає в жінки спочатку стан байдужості й отупіння, а згодом – психічні розлади: “Сил не ставало вже продовжувати це життя, повне тривоги. У духовному «я» Еті почалася якась зміна. Щось наче пропало і безповоротно загубилося. Вона

могла сидіти довгими годинами, згорнувши руки, і нагадувати щось, чого ніяк згадати не могла. Якась порожнеча була у ній, яку конче треба заповнити” (Дучимінська 1992, 137).

Як свідчать жертви Голокосту, котрі пройшли через гетто чи концтабори, зберегти життя в неволі їм допомогло не міцне здоров'я, а мета, яка робила життя в'язня хоч якоюсь мірою осмисленим, – побачити рідних, вижити, щоб свідчити, професійно спостерігати руйнівну дію табірної життя на свідомість людини тощо. Свою мету мала й героїня повісті О. Дучимінської. “В неї двоє синів, яких вона прагне побачити. Для них мусить берегти своє життя...” (Дучимінська 1992, 122), – неодноразово підбадьорює себе Еті. Але ще частіше ловить себе на думці, що збайдужіла до дітей: “Яка з неї мати? ... Що з нею сталося, що вона така спокійна? Бувало, дитина впаде або вдариться, і вона одразу стривожиться, припадає біля дитини... А тепер” (Дучимінська 1992, 125), “Її ставало соромно за те, що вона так мало присвячує думки своїм синам, своїм найближчим... Але вони відійшли від неї так далеко, припорошені її власними переживаннями... Мов крізь темряву, бачила дорогі обличчя, тяжко було їх викликати у пам'яті” (Дучимінська 1992, 125). Це, у дусі того часу, крім відсутності у творі воєнної героїки, закидалося авторці й критикою. Так, у рецензії М. Пархоменка, опублікованій 1946 р. у журналі Львівської організації Спілки радянських письменників України “Радянський Львів” зазначалося: “Інстинкт самозбереження знищив все, що було у Етки справді людського і, якщо говорити до кінця – позбавив її права бути героїнею повісті” (цит. за: Пахомов 2001, 134). Проте, реакції Еті вмотивовано як з художньої, так і з науково-психологічної точок зору.

Життя Еті в гетто залишається за рамками повісті, але читач здатен екстраполювати відомі історичні факти (ліквідаційні й депортаційні акції, хвороби, умови праці й утримання тощо) на художню тканину твору, а відтак, припустити становище головної героїні упродовж 1941–194 років – часу існування Львівського гетто. У зв'язку з цим її психологічний стан вбачається цілком художньо вмотивованим.

Думається, виписана О. Дучимінською цілком інтуїтивно, психологія головної героїні знаходить і наукове пояснення. Б. Беттельхейм – американський психолог і психіатр єврейського походження, що зазнав у 1938–1939 роках ув'язнення в концтаборах Дахау та Бухенвальд, і став відомий дослідженнями психології людини в умовах концтабору, зазначав: “Психологічний захист вимагав позбутися емоційної прихильності, що викликає почуття провини, гніву, сильного болю. Тому людина емоційно віддалялася від своєї сім'ї та інших людей із зовнішнього світу, до яких була сильно прив'язана” (Беттельхейм 1998, 192). Спостереження щодо способів виживання і протидії знищенню особистості, які вчений згодом поширив на всі структури тоталітарного суспільства, є важливими й для розуміння психології жертв у творах художнього письменства.

Подальша доля повісті (вдруге вона вийшла друком лише після смерті письменниці у збірці “Сумний Христос” (1992)) зумовлена драматизмом життя самої О. Дучимінської: 1949 року шістдесятишестирічну письменницю заарештували за підозрою в справі про вбивство Я. Галана і засудили на 25 років позбавлення волі. До реабілітації в 1968 році вона встигла відбути майже 9 років у в’язниці та таборах. Її поновлення в громадських правах мало формальний характер, бо житла їй не повернули, а намагання впорядкувати і видати раніше написане теж не мало успіху.

На момент появи оповідання “Я – щаслива Валентина” В. Чередниченко, що вперше і востаннє вийшло друком у другому номері журналу “Вітчизна” за 1946 рік, у доробку авторки вже було близько двох сотень оригінальних і перекладних творів, а її біографія дивувала широким географічним контекстом – Київ, Краснодар, Москва, Полтава, Харків, Катеринослав, Осетія, відбиваючи перипетії приватного і суспільного життя.

Здавалося б, письменницю минувала трагічна доля багатьох її сучасників і сучасниць. Повз пильну увагу влади якимось чином пройшов навіть той факт, що обидва чоловіки авторки – очільник українських есерів, член Центральної Ради Левко Ковалів і осетинський письменник Чермен Бегізов – були репресовані. Але репресій зазнали її твори. Спершу давалося взнаки її членство в письменницькій організації “Плуг”, що була визнана осередком “прихованого націоналізму”, а в повоєнний час – звинувачення в ‘ідеологічній недалекоглядності’. Саме в розпал погромів, організованих А. Ждановим проти творчої та наукової інтелігенції, і з’явився твір “Я – щаслива Валентина”.

Оповідання з підзаголовком “Нотатки з рожевого блокнота” містить шість фрагментів щоденникових записів, – з 10 вересня 1941 року до 16 червня 1945 року. Головна героїня лікарка Валентина робить їх, крім останнього, працюючи в тиловому шпиталі десь аж у Сибіру, куди її разом із родиною евакуювали з Києва. На сторінках твору сходяться долі не лише самої Валентини, її чоловіка-хірурга, що рятує людські життя на фронті, та чотирьох їхніх дітей. Оповідання, попри його невеликий обсяг, ‘густонаселене’ персонажами: тут і батьки Валентини та Якова Нетреб, і три рідні брати Валентини з дружинами, їхні дальші родичі і ті, з ким доля зводить героїню в шпиталі. Щоденниковий формат сприяє апелюванню до внутрішнього переживання подій, а не їх зовнішньої констатації.

Хронотоп оповідання розділяється на довоєнний, воєнний і повоєнний. Ретроспективно представлено життя родини в довоєнному Києві менше всього вкладається в схему соцреалістичного побутописання: п’ятикімнатне помешкання з двома балконами, меблі з золотавого дубу, новий рік у готелі “Континенталь”, привезені з Лондона шкіряна валіза чи рожевий блокнот, а ще – рожева шовкова ковдра, рожеві томики Кобилянської, рожеве плаття з креп-сатину. Вочевидь, викриваючи руїницьку суть війни через опис принад мирного життя, авторка, не бажаючи того, виявила і своє неволоніння більшовицьким дискурсом, що й буде поставлено їй на карб.

Попри те, що головна героїня-наратор оповідання знаходиться за тисячі кілометрів від України, її рідна земля оприявнюється через національне самовизначення персонажів. Відправною точкою для їхньої самоідентифікації є приналежність до роду. І в тому, як авторка пов'язувала сучасність із минулим, приватне зумовлювала родовим, давав про себе знати досвід роботи В. Чередниченко з історичним матеріалом (в її доробку історико-біографічні повісті “В картезіанському монастирі”, “Під одним плащем”, історичні романи “Григорій Сковорода”, “Фастів”). Генеалогію своїх вигаданих персонажів вона виводить від реальних історичних династій і осіб. Наприклад, походження Валентининого роду письменниці веде з XVI століття: “Балики – київський міщанський рід, прославлений понад 350 років тому чесним війтом Яцьком Баликою. Татусь пишається своїм предком. І ось старшого сина назвав на честь Кармелюка, другому синові дав наймення Чіпка – героя роману Панаса Мирного. Наймолодшого ж назвав Яковом, або Яцьком, в пам'ять славнозвісного київського вїйта. На вїйні всі три Балики одержали нагороди. Устим – Герой Радянського Союзу, Чіпка – має два ордени, а Яцько – орден Червоного Прапора” (Чередниченко 1946, 115). Опосередковано Україна, її історія промовляє до читача навіть із теренів Сибїру. Начальник шпиталю, в якому працює головна героїня, – дід-сибіряк Глїб Корнелїйович із промовистим прїзвищем Многогрїшний, виявляєтьс я нащадком гетьмана Лївобережної України, що разом із усією рїднею був висланий на Далекий Схід. “Моя мати, – говорить він із сумною гордістю, – прищепила мені в юності любов до предка-гетьмана. Я зібрав по родичах чимало спогадів і окремих мемуарів. Й досі в мене повна скриня їх” (Чередниченко 1946, 117).

Крім цього, в оповіданні ще є низка дрібніших деталей, що вказують на пристрась письменниці до історії. Родина Нетреб у неї “старого козацького роду” (Чередниченко 1946, 117), про кобзарів згадує поранений Яцько і переборюючи біль розповідає історичні анекдоти про запорожців, син Валентини Василько зачитується “Київською старовиною”, матеріали до якої сам “Антонович, професор, написав” (Чередниченко 1946, 119) тощо.

Як відомо, в Україні ‘ждановщина’ вилилася в боротьбу з ‘буржуазним націоналізмом’ передусім у літературі та історії. І таке захоплення ‘реакційними часами’ і ‘схиляння’ перед минулим В. Чередниченко не могло пройти повз увагу виконавців ідеологічних чисток і не стати предметом показової розправи. Формально відправною точкою для цього у випадку з письменницею стала постанова ЦК ВКП(б) “Про журнали «Звезда» і «Ленинград»” (серпень 1946 р.), на яку найвищий український орган партійного керівництва відгукнувся цілою низкою циркулярів, спрямованих на боротьбу з ‘прахунками’ в сфері науки і культури.

Журналу “Вїтчизна”, в якому було надруковане оповідання В. Чередниченко, закидалося те, що він не лише не усунув ‘хиби і помилки’, на які було вказано в постанові ЦК КП(б)У від 16 жовтня 1945 р., але й поглибив їх, “надаючи місце на своїх сторінках художнім творам і статтям,

в яких проповідуються буржуазно-націоналістична ідеологія, міщансько-обивательські погляди на життя, аполітичність і пошлість” (З постанови... 1989, 266). “Забувши, – зазначалося в постанові про «Вітчизну», – що наші журнали повинні керуватися тим, що являє життєву основу радянського ладу, а саме – політикою радянської влади і більшовицької партії, редакція «Вітчизни» виявилась не спроможною розбиратися в ідейно-політичних якостях літературного матеріалу і тому допустила вміщення в журналі ряду порочних і помилкових творів («Я щаслива Валентина» Чередниченко, «Один у полі» Муратова, «З далеких доріг» Масенка та ін.)” (З постанови... 1989, 267).

Але невідповідність рефлексії В. Чередниченко офіційному маскультівському нарративу про ‘Вітчизняну війну’ полягала не лише в актуалізації українського минулого, що сприймалася як етнічний партикуляризм. Національне потрапляє у фокус уваги письменниці й тоді, коли вона пише про трагедію Бабиного Яру, означуючи її жертв не за суспільно-політичною належністю до категорії радянських громадян, а за національною. За сюжетом, дружина середнього брата єврейка Рахіль, яка живе з Валентиною в евакуації, отримує звістку про долю своєї родини: “Вона написала знайомим батьків, і ті докладно відповіли, як розстріляли усіх її рідних в Бабиному Яру за Лук’янівкою. Фогельмани, виявляється, евакуювались на своє старе попелище, – в Білу Церкву, а при німцях повернулися до Києва... Старики, сини й онуки – п’ятнадцятеро душ. Тільки безногий небіж Рахілі вісімнадцятирічний Льова врятувався” (Чередниченко 1946, 117).

Слід зауважити, що це не перше звертання авторки до єврейської тематики. У збірці “Весняний дріб’язок” (1929) їй присвячено шкід “Знайшла” і етюд “Погромщиця”, котрі порушували проблему міжнаціональної нетерпимості в суспільстві. Попри те, що тема Голокосту в оповіданні “Я – щаслива Валентина” представлена досить лаконічно, письменниця знаходить можливість озвучити її не тільки з точки зору наслідків людиноненависницької політики. Порівнюючи старого батька Рахілі з Натаном Мудрим – персонажем однойменної п’єси Г. Е. Лессінга, своєрідним символом толерантності й переваги загальнонародського над догматичним, авторка виказує і своє розуміння причин Катастрофи, і власне ставлення до них.

Розповідь про війну твориться В. Чередниченко як приватна правда героїні, базована на особистому досвіді проживання воєнного лихоліття жінкою-матір’ю / дружиною / донькою / лікарем. Художня оптика письменниці зумовлена її власним життєвим досвідом, адже роки війни авторка також провела в евакуації, працюючи статистиком у шпиталі та на радіостанції ім. Т. Шевченка Українського радіокомітету, що тоді перебував у Саратові. Жіночий евакуаційний досвід, представлений в оповіданні, не заперечує того, що тягар війни в тилу лежав значною мірою на жіночих плечах, проте він деконструє ідеологічні та риторичні основи

офіційної стратегії зображення воєнного часу, мінімізуючи вживання ритуальної соцреалістичної топіки. Оповідання “Я – щаслива Валентина”, засвідчивши невідповідність національно маркованого досвіду переживання і художнього зображення подій Другої світової війни офіційному мілітарному нарративу, є актуальним із точки зору формування вітчизняної політики пам’яті про суспільно-політичні та воєнні катаклізми минулого.

Аналіз творів “Еті” О. Дучимінської та “Я – щаслива Валентина” В. Чередниченко із точки зору стратегії художнього моделювання подій війни є цікавим із кількох причин: по-перше, вони належить до числа творів української літератури, що відрефлексували події війни до остаточного становлення домінантної пам’яті¹² про неї; по-друге, вирізняються перспективою¹³ зображення подій війни; по-третє, демонструють жіночій досвід проживання війни і нарації про неї. Оповідання В. Чередниченко, як і повість О. Дучимінської, також негативно оцінене офіційною критикою за відсутність переможного пафосу. Звертає не себе увагу у творах обох письменниць зображення Голокосту як події, яка виходить за мислимі межі життєвого досвіду, спричиняє перевантаження психологічних та адаптаційних можливостей організму й виражається в психічній травмі персонажів. Головна героїня повісті “Еті” у відповідь на тривале перебування в гетто та загрозу власному життю переживає емоційне відчуження, а реакцією Рахілі в оповіданні “Я – щаслива Валентина” через смерть рідних людей за надзвичайних обставин стає зміна мовленнєвої поведінки¹⁴. Від переживання втрати цілої родини (“Вона сиділа у розідраному своєму синьому (парадному) шевіотовому платті, в самих панчохах, з попелом на волоссі... Біла кулаками по обличчю й голові... Білася головою об стіну” (Чередниченко 1946, 118)) у Рахілі трапляється вибіркоче витіснення мов: “вона розмовляє і розуміє зараз лише рідну свою, єврейську мову” (Чередниченко 1946, 120).

Друга світова війна в суспільному дискурсі все ще продовжує бути темою контроверсійною, а ми стаємо свідками того, як тривала відлученість України від європейського нарративу подій 1939–1945 років, активне

¹² Під домінантною пам’яттю мається на увазі “пануюча у певному соціумі версія (модус) колективної пам’яті, яка влаштовує провладні політичні еліти (домінуючий суб’єкт), і нав’язується решті соціуму у якості офіційної інтерпретації подій минулого, з метою легітимації власних політичних цілей і панування... За такого підходу домінантна пам’ять виступає у якості знаряддя впливу на індивідуальну і суспільну свідомість, тобто засобом соціального управління, а відтак різновидом маніпулювання історичною свідомістю (Штоквиш).

¹³ Щодо важливості врахування перспективи (точки зору) на події війни поділяємо точку зору Б. Парахонського і Г. Яворської: “події війни набувають відмінного і навіть протилежного вигляду, інтерпретуються по-різному, залежно від того, хто саме їх сприймає. Солдат на передовій бачить війну інакше, ніж ті, хто перебуває в тилу; військовий – не так, як цивільний; картина війни у нападника може зовсім не нагадувати сприйняття війни з боку сторони, на яку здійснено напад” (Парахонський, Яворська 2019, 53).

¹⁴ Про мотив мовчання в українській літературі як реакцію на психічну травму див.: Горбач, Н. (2020). “Я зворю всім, у кого є слова...”: мотив мовчання у творах про тоталітарне минуле. X Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik “Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht”. № 10. С. 308–317.

просування міфів про ‘Велику вітчизняну війну’ відлунюється поколінням наших сучасників. Намагання авторів аналізованих творів – П. Кочури, О. Дучимінської, В. Чередниченко – художньо відрефлектувати трагедію Голокосту відразу по завершенню Другої світової війни не лише спростовують міф про ‘глухоту’ української літератури до теми Голокосту, але й демонструють закладання різновекторних моделей зображення Другої світової війни і Голокосту, які, зокрема, через несприятливі суспільні обставини не набули подальшого розвитку. Сьогодні ці твори, попри певні наявні в них ідеологічні чи художні хиби, є важливим чинником формування в українському суспільстві власної стратегії показу історичних подій й культури переживання історичної травми.

Альтман, И. (2002). *Кремль и Холокост*. В кн.: *Альтман И. Жертвы ненависти: Холокост в СССР 1941–1945 гг.* Коллекция “Совершенно секретно”. Москва. С. 373–399.

Беттельхейм, Б. (1998). *Люди в концлагере*. В кн.: *Психология господства и подчинения. Хрестоматия* / сост. А. Чернявская. Харвест. Минск. С. 157–281.

Дучимінська, О. (1992). *Еті*. У кн.: *Сумний Христос*. Каменяр. Львів. С. 120–142.

З Постанови ЦК КП(б)У “Про журнал «Вітчизна»” 04 жовтня 1946 р. (1989). В кн.: *Культурне будівництво в Українській РСР. Червень 1941–1950 : збірник документів і матеріалів* / упоряд. А. Бичкова, О. Луговський, І. Молодчикова ; відп. ред. Ю. Кондуфор ; передмова М. Коваль ; комент. В. Даниленко . Наукова думка. Київ. С. 266–267.

Кочура, П. (1945). *Лист до редакції*. Українська література. № 12. С. 84–85.

Кочура, П. (1945). *Родина Сокорин*. Українська література. № 12. С. 13–83.

Парахонський, Б., Яворська, Г. (2019). *Онтологія війни і миру: безпека, стратегія, смисл* : монографія. НІСД. Київ.

Пахомов, В. (2001). *Творча спадщина Ольги Дучимінської*. Факел. Івано-Франківськ.

Портнов, А. (2009). “Велика Вітчизняна війна” в політиках пам’яті Білорусі, Молдови та України: кілька порівняльних спостережень. Україна модерна. № 15. С. 206–218.

Чередниченко, В. (1946) *Я – щаслива Валентина*. Вітчизна. № 2. С. 110–127.

Штоквиш, О. *Війна пам’ятей. Образ Великої Перемоги як інструмент маніпуляції історичною свідомістю*. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/uk0e9MF> [Дата останнього доступу 08.09.2021].

Gołomszok, I. (1980). *Język artystyczny w warunkach totalitarnych*. NOWA. Warszawa.

ВІДЛУННЯ УКРАЇНСЬКИХ І БІЛОРУСЬКИХ СУСПІЛЬНИХ РЕАЛІЙ ПОЧАТКУ ХХІ СТ. У ФЕНТЕЗІЙНІЙ РОМАНІСТИЦІ

Андрій Гурдуз

(Україна)

Новітнє фентезі уважне до політичних реалій, однак рецепція ним сучасної суспільно-політичної дійсності не висвітлювалася. “Дім, у котрому заблукав час” В. Гранецької, А. Нікуліної й М. Однорог та “Сім каменів” О. Шеїна становлять інтерес у площині реакції на націєтворчі процеси в Україні й Білорусі початку ХХІ ст. Висвітлюємо зображення тут протистояння народних мас і влади, гендерних настанов.

Ключові слова: фентезі, гендер, релігія, типологія, рецепція.

RECEPTION OF UKRAINIAN AND BELARUSIAN SOCIAL REALITIES OF THE BEGINNING OF THE XXI CENTURY IN FANTASY NOVELS

Andriy Hurduz

The newest fantasy is attentive to political realities, but reception by fantasy of modern socio-political reality it not studied. “The House in Which Time Was Lost” by V. Granetska, A. Nikulina and M. Odnoroh and “Seven Stones” by O. Shein are of special interest in the plane of reaction to the nation-building processes in Ukraine and Belarus of the beginning of the XXI century. We define the showing of confrontation between the masses and the authorities; of the gender guidelines.

Key words: fantasy, gender, religion, typology, reception.

Зі стрімким зростанням популярності і зміцненням статусу фентезі в кінці ХХ – перших десятиліттях ХХІ ст. завдання жанру стають усе вагомішими (зокрема, формується піджанр фентезійного роману виховання), а художній корпус його кращих зразків – більш орієнтованим на етнічну сферу. Останнє пов’язано з відображенням у фентезі актуальних для світової спільноти питань національної самоідентифікації, які, будучи аспектно порушувані (у першу чергу, в англійській, американській, російській літературах), однак поки комплексно не розроблялись. Дослідницька увага до фентезійного масиву нині протилежна попередньому періоду (особливо в радянському літературознавстві), коли жанр не вповні сприймався в академічних колах. Негативну семантику дискримінованого в ХХ ст. ескапізму як одного з атрибутів фентезі спростовував сам Дж. Р. Р. Толкін, пишучи про підміну літературознавцями понять (Tolkien

On Fairy-stories 2008, 69).

Новітнє фентезі стає все уважнішим до об'єктивних політичних та ідеологічних реалій. Продуктивний для природи сучасної міфотворчості, цей жанр приймає на себе завуальоване (М. Петросян), прозоре в своїй метафоричності (В. Гранецька, А. Нікуліна й М. Однорог, О. Шеїн та ін.) або пряме (В. Пелевін, Г. Зотов, С. Лук'яненко, Р. Ріггз, С. Грін та ін.) переосмислення національної дійсності, в першу чергу, суспільно-політичної, не говорячи про те, що мешає узагалі 'працює' частіше з історичною конкретикою. Принципове під час аналізу фентезійного твору залучення біографічного підходу, яке дозволяє звиряти вектор інтерпретації художнього тексту з закладеними в ньому авторськими настановами на предмет парадоксів. Так, коли М. Стріха визначає у "Володарі пернів" Дж. Р. Р. Толкіна сатиру "...на «радянську дійсність» сталінських часів..." (Стріха 2006, 305), то, спираючись на категоричне заперечення самим Дж. Р. Р. Толкіном віднайдення алегорій у його текстах (J. R. R. Tolkien Encyclopedia 2007, 109), обережніший у висновках Х. Колебат говорить про велику подібність мордорського режиму "на сталінський комунізм" (J. R. R. Tolkien Encyclopedia 2007, 109).

Оригінальне, динамічне й органічне сучасним міфотворчим тенденціям утілення знаходять у фентезі відлуння резонансних соціальних подій початку ХХІ ст., і проблема дослідження відповідної художньої рецепції постає вельми гостро, вимагаючи для свого вирішення синкретичного комплексу методів дослідження, передовсім імагологічного, етноімагологічного, психоаналітичного й міфопоетичного. Вирізняються на фентезійному тлі сьогодення український і білоруський романи "Дім, у котрому заблукав час" (2016) В. Гранецької, А. Нікуліної й М. Однорог та "Сім каменів" ("Сем камянёў", 2015) О. Шеїна, які особливий інтерес становлять у площині реакції на відповідні національні суспільно-політичні процеси початку ХХІ ст.

Актуальна проблема фентезійної рецепції сучасної суспільно-політичної дійсності спеціально в літературознавстві не висвітлювалася, хоча заслуговує на увагу. Водночас своєрідність звернення митців до формату цього жанру з ідеологічною метою розглядалася, зокрема, в російській літературі (О. Кринициною й К. Корольовим), американській (Дж. Кавадло), англійській (Д. Бейкером, Н. Бернсом). Послідовний в історичній конкретичності Р. Ріггз, ототожнюючи в "Домі дивних дітей" фашистів із монстрами, які переслідують євреїв протягом Другої світової війни; у подіях метафоричного інтернату в "Домі, в якому..." М. Петросян відлунюють передумови й розпад Радянського Союзу; реалії пострадянської Росії з патріотичними меседжами фіксуємо в діалогії В. Пелевіна "Empire 'V'" і "Бетман Аполло" тощо. Окрім численних коментувань подій російської історії й сьогодення, в "Empire 'V'" прямо згадана українська Революція Гідності (Пелевін 2006, 168), а в "Пеклі & Раї" Г. Зотова – Голодомор в Україні (Зотов 2011, 293). Відтак, положення О. Гугніна, що у

фентезі “...життєподібна і легко впізнавана історична реальність, як правило, начисто відсутня” (Гугнин 1998, 106–107), не витримує критики.

“Дім, у котрому заблукав час” В. Гранецької, А. Нікуліної й М. Однорог та “Сім каменів” О. Шеїна, попри їхню художню оригінальність, не ставали предметом літературознавчого дослідження, як не вивчалися й компаративно. Зазначимо, що, не дивлячись на успіхи білоруського фентезі (Грушэцкі, Грышчук 2015, 6), у сфері якого часто вирішується “проблема національної культурної невизначеності” (Лысова 2011, 103), спеціальні комплексні розвідки тут відсутні. Загалом українська й білоруська фентезійна проза перших десятиліть XXI ст. не зіставлялися, хоча у глобальному розумінні відповідні репрезентативні митці перебувають у подібній ситуації творчого вибору (Гурдуз 2016, 796).

Віднесення Т. Белімовою до магічного реалізму (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 375) залишається чи не єдиною жанровою оцінкою “Дому, у котрому заблукав час”, вельми полемічною в світлі концепцій фентезі Ф. Мендлесон, О. Ковтун та інших вчених. Триєдине співавторство в сенсі відмінності стильових манер миткинь (серед яких – відома фентезійна романістка В. Гранецька, відповідний формат прози котрої визначений Ю. Жук, А. Гурдузом) та апелювання в романі до творчості І.-Г. Маркеса, можливо, зовні ускладнюють жанрову кваліфікацію твору, однак система художніх параметрів засвідчує фентезійну природу роману (зокрема, це докладне пояснення в тексті причин зупинки часу, а також логіки ускладненої парадигми “Бог – люди” посередньою ланкою годинників з обґрунтуванням їхньої ролі; мотивування *ангельської* допомоги обраним майстрам, віртуальне продовження сюжетної лінії в маренні героя (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 182) тощо).

Увійшовши до шорт-листа білоруської літературної премії імені Тьотки (Прэмія Цёткі) 2015 року, роман “Сім каменів” О. Шеїна також не отримав висвітлення в національному чи світовому літературознавстві, часом коментований в інтерв’ю автора і кваліфікований О. Грушецьким і Н. Гришчук як “пригодницьке героїчне фентезі” (Грушэцкі, Грышчук 2015, 6).

Мета нашої студії – в результаті вперше здійснюваного зіставлення “Дому, у котрому заблукав час” В. Гранецької, А. Нікуліної й М. Однорог та “Семи каменів” О. Шеїна визначити специфіку фентезійного відлуння в цих романах суспільно-політичних реалій початку XXI ст. в Україні й Білорусі. Ключовими при цьому є висвітлення в зіставлюваних художніх текстах а) типологічної подібності й своєрідності зображення протистояння народних мас і влади; б) ролі в моделюванні фентезійного часопростору традиційних структур легендарно-міфологічного походження, а також в) відмінності базових фентезійних парадигм стосовно етичного аспекту співвідношення добра і зла.

Відповідно до художніх параметрів “Дім, у котрому заблукав час” В. Гранецької, А. Нікуліної й М. Однорог належить до міського фентезі,

тимчасом як “Сім каменів” О. Шеїна – до християнського (у контекст християнської літератури твір вписує й сам автор (Шєін 2015–3, 31)).

Вітчизняний роман має в засновку фантастичну ідею зупинки часу (хоча зупиняється у творі не час, а його формальний відлік, та й той – не вповні; наприклад: “А ми без годинників он уже який місяць живемо, і нічого” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 226)), опрацьовану у фентезійний спосіб із долученням відповідних жанрових атрибутів (зокрема, постатей ангелів, причому рудих, що вписується в популярний нині масив текстів про різнокольорових ангелів – пригадаймо, наприклад, “Крила кольору хмар” Д. Корній або “Пекло & Рай” Г. Зотова). Прозорий натяк у тексті на події Революції Гідності як періоду ухвалення доленосних для нації рішень, причому революція піднесена в міфологізованому “безчассі” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 216) – буквализованій метафорі міжчасся між колишнім ладом і визначуваним у нових світоглядних координатах майбутнім. Художнє рішення мисткинь суголосне визначенню цього періоду національної історії Я. Поліщуком, який справедливо вважає Майдан “...іміджевим ідентифікатором нашої країни у світі” (Поліщук 2016, 25), котрий окреслив “...межі актуального часоподілу, завершуючи перехідний період посттоталітарного й посткомуністичного суспільства та окреслюючи початок нової фази розвитку, що буде керуватися стратегією незалежної держави” (Поліщук 2016, 37).

Принцип номінації вітчизняного роману подібний до аналогічного в трилогії “Дім, в якому...” (2009) М. Петросян. У фентезійному аранжуванні В. Гранецької, А. Нікуліної й М. Однорог відображено безпосередньо громадянські протести в Києві (де на барикаді перед метафоричною “Ратушею” «...майоріли синьо-жовті прапори» (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 271)) з аспектним висвітленням динаміки розгортання подій: втечі з України тодішнього президента В. Януковича, суперечливий новинний потік щодо долі його сина, побиття і вбивство спецпризначеннями протестувальників на Майдані (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 330) (згодом убитих назвуть “Небесною сотнею”), зокрема, вбивство серед них вірменського парубка – “І читав би той вірменський хлопець Шевченковий «Кавказ», і був би улюбленцем усієї Ратуші...” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 307) і под. У тексті дається недвозначна оцінка відповідним подіям: “Щоб у центрі європейського міста одні люди переслідували і гнали інших, як звірину, нищили їхнє майно, полювали на сплячих і кидали їх за ґрати? Це була третя велика помилка чинної влади...” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 270–271).

Так само в “Семи каменях” оцінено дії солдатів узурпатора влади Вормара у фентезійній країні Еферії, коли ті заарештовують і конвоюють у спеціально зведений Табір не згодних із політикою тирана: “Це було їхньою великою помилкою” (Шєін 2015–2, 105). Еферійцям же згодом заборонено “будь-які зібрання” (Шєін 2015–2, 144). Текст твору викликає паралелі з подіями “Площі 2010” в Мінську – розгону владою громадянських

протестів проти результатів президентських виборів. Номінація тирана в “Семи каменях” “Друг Вормар” утворена за принципом формули “Старшого Брата” орвеллівського “1984” і в тексті є саркастичною. Свого часу вказуючи, що книга “...певним чином ілюструє події в Білорусі, що це не абстрактний злий правитель, а дехто більш реальний” (Шєін 2015–1), пізніше О. Шєін формулює ідею роману загальніше: “...намагався універсально написати про боротьбу добра і зла. Але шукати паралелі можна” (Шєін 2015–1).

Прозора семантика кореневої морфеми імені тирана в романі (“вор” – крадій) свідчить про швидше соціальний, ніж традиційний у фентезі ірраціональний акцент, очевидний у порівнянні з пов’язаними зі смертю іменами *Волдеморта* в “Гаррі Поттері” Дж. К. Ролінг, *Моруна* в “Атлантиді” В. Шуліко чи назвою *Мордор* у “Володарі пернів” Дж. Р. Р. Толкіна.

Типологічно подібні описи побиття громадян перед “Ратушею” в “Домі, у котрому заблукав час” і мешканців “Вертогарда” в “Семи каменях”. Формує контраст у творі акцентування, що еферійці згідно зі своїми звичаями обирають володаря демократичним голосуванням на міській площі перед “Вагами Вибору” (Шєін 2015–2, 50).

Шостий Охоронець Стефан так характеризує правління Вормара: “...проблема Вормара і його помічників у тому, що вони не знають своєї країни. Але щоб пізнати, спочатку треба полюбити” (Шєін 2015–2, 67).

У гендерному похилі низки українських фентезійних романів перших десятиліть ХХІ ст. убачаємо дотримання закономірностей розвитку вітчизняного жанру. Зокрема, у мотиві обдарування жінкою – “рудим янгелом” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 147) чоловіка до рівня геніальності безпосередньо відображена специфічна для української фентезійної прози домінантність жінки-творця (Л. Баграт, В. Гранецька, Д. Корній та ін.), причому часто із включеною в цю парадигматику додатковою “ангельською” символізацією: “...в житті кожного годинникаря, який міг... створювати годинника, що мали справжню, аж моторошну владу над часом... з’являлась дівчина-янгел. Вона *робила* свого обранця *генієм*, але не дозволяла йому *увянути себе Богом*” (курсив наш. – А. Г.) (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 146). Прикметний у цьому контексті й натяк у “Домі, у котрому заблукав час”, що саме жінка дарує чоловіку крила кохання; герой роману осягає це у стані втрати коханої: “А потім твоя половинка кудись зникає, забравши... твої крила, а ти залишаєшся наодинці з вашими спільними спогадами, такий земний, самотній і спустошений” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 49] (пригадаймо художника Олексія з “Щоденника Мавки” Д. Корній, який малює для коханої Магди крилатого Мамаю). Мотив крилатої жінки властивий вітчизняному фентезі: наскрізний у романістиці Д. Корній, “підхоплений” у “Химерниці” О. Печорної.

Чоловіче начало домінує в “Семи каменях”, де герой здійснює свою

подорож в ім'я одужання любові йому дівчини Мирки. Прикметно, що кохана героя українського роману Богдана – Мира (що вважаємо символічним у тексті: “Бог дає мир”).

У “Домі, у котрому заблукав час” бінарність “Бог – люди” (як небесне – земне) ускладнена до триєдності проміжним елементом “годинникарі” (“Годинникарі стоять між Богом та людьми...” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 146)), наділений здатністю впливати на людську долю. У такій художній конфігурації вбачаємо відлуння трансформованої фентезійної парадигми кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. (Гурдуз 2009, 64). Водночас у “Семи каменях” – як у християнському фентезі – означена посередня позиція немислима, що й засвідчено чітким розподілом зображуваного як небесного і земного, доброго чи злого. Відповідно Охоронець сьомого каменя Ієронім говорить героєві про Бога: “Загалом, Він завжди дає людині можливість вибирати: добро або зло, життя або смерть. Усе залежить від тебе” (Шєін 2015–2, 292). Порівняймо з положенням зі “Зворотного боку світла” Д. Корній, де акцентовано язичницький культурний шар: “Світло і темрява – то лишень два боки одного цілого...” (Корній 2013, 183). Не випадковим у світлі сказаного бачиться візія в “Домі, у котрому заблукав час”: “...Подейкували, Ізраїль повністю знищено. [...] Від міста трьох релігій нічого не зосталося, християнські, мусульманські та юдейські святині Єрусалиму були вщент зруйновані” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 250–251).

Прагнення зображуваними народними масами свободи й демократичних прав спільні для зіставлюваних романів, однак у книзі О. Шеїна імператив волі нерозривний з вірою в Бога.

Образи білоруських персонажів відносно нескладні і, подібно до українського роману, згруповані за принципом протистояння чи підтримки влади. Їхні психологічні коливання, за винятком Яся й низки Охоронців каменів, зосереджені переважно навколо легенди про живу воду, в існуванні якої еферійці не вірять. Образи повстанців у “Семи каменях” і “Домі, у котрому заблукав час” закономірно виписані детальніше, ніж образи прибічників влади. Водночас при зовнішній монолітності в романах провладних таборів, окремі постаті їхніх захисників тут отримують відносно психологічне розроблення. Якщо в молодого спецпризначенця з українського твору після докору колишнього афганця: “Добре, що твоя мати тебе не бачить...” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 308), – “...незворушним лицем... скотилася дрібна одна-єдина сльоза” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 308), то в білоруській книзі при наказі Вормара застосувати проти повстанців гармати один із його військових командирів не витримує: “Можуть постраждати звичайні жителі” (Шєін 2015–2, 371).

Традиційне для сучасного фентезі підключення широкого культурного контексту формує в “Домі, у котрому заблукав час” своєрідну казкову атмосферу, де бачимо, зокрема, ігрове апелювання до маркесівського “магічного реалізму”: “Бог нас покинув, інакше чому я досі тут? – чоловік

розвернувся і пішов... Його біла парусинова куртка майоріла... як брудні й обідрані крила янгола, що випадково опинився на землі. Старигань з крилами” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 116). Водночас інтертекстуальні стратегії зіставлюваних книг різні. Закономірно вагому роль для створення алегоризму “Семи каменів” відіграє біблійний складник інтертексту, що певно співвідноситься з міфопростором “Хронік Нарнії” К. С. Льюїса й у віддаленішій перспективі – з фентезійним моделюванням у “Домі дивних дітей” Р. Ріггза (зокрема, потрапляння Яся до фентезійної Еферії після подорожі по воді крізь туман нагадує сцену з американської гексалогії, коли враження входження в тумані “в інший світ” (Riggs 2013, 80) викликає в героя Jacob’a – тобто “Якова” біблійні асоціації (Riggs 2013, 80–81)). Підбір імен персонажів (Фома, Йосип, Матвій), зокрема охоронців каменів (Ієронім, Натан), з акцентуванням числа сім (сім заголовних каменів, які зберігають сім охоронців; у семи розділах роману описано потрапляння героя в Еферію й семиденні пригоди в ній) та системні сюжетні рішення недвозначно відсилають до біблійної реальності, що відображає релігійний світогляд самого письменника. Так, Фома виводить із табору примусових робіт і веде пустелею масу заарештованих співвітчизників (народ), причому через вплив чарівного джерела в пустелі у людей виникає бажання повернутися назад у неволю. В іншій же сцені занурювання в утворену після дощу річку живої води зцілює рани (ШЕІН 2015–2, 405): таке відродження до фізичного життя в тексті синонімічне духовному відродженню в результаті обряду хрещення. Герой неодноразово бачить і спілкується з дивовижною подобою людини в супроводі лева, бика й орла, які виводять у фіналі Яся з казкової країни в реальний світ і що про символічну єдність названих образів ідеться в Святому Письмі. Зустріч же Яся з пастушком, який указує на живу воду в небесах, перетворює світогляд героя, і він називає в підсумку “гідним” (ШЕІН 2015–2, 406) не себе, а цього хлопчика – осягаючи, що зустрівся з сином Бога (ШЕІН 2015–2, 404).

На відміну від циклу К. С. Льюїса, у романі О. Шеїна алегоричне зображення суспільно-політичних подій країни перенесене в фентезійний простір, що зумовлено, очевидно, питаннями цензури. З іншого боку, як об’єктивно пізніші події Богдан з українського роману у “пророчому” сні бачить анексію Криму і російське “...збройне протистояння на східному кордоні з Україною” (Гранецька, Нікуліна, Однорог 2017, 300).

Компаративний аналіз засвідчує типологічно подібне відображення в “Домі, у котрому заблукав час” і “Семи каменях” суспільно-політичних реалій початку ХХІ ст. в Україні й Білорусі – викликаних тодішньою національною політикою масових народних протестів. Прозора алегорія у вітчизняному творі і більш завуальована – в білоруському для авторів зумовлені об’єктивно. Органічні жанровому корпусу кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., зіставлювані тексти мають численні сюжетні сходження й водночас відмінні в засадничій фентезійній парадигматиці. Відхилення в українському романі від традиційної бінарності “добро – зло” й

відповідність їй білоруського твору визначені світоглядом авторів, що така сама зумовленість виявлених у їхніх текстах гендерних (В. Гранецька, А. Нікуліна й М. Однорог) і релігійних (О. Шеїн) акцентів.

Положення пропонованої розвідки можуть бути покладені в основу перспективного й потрібного типологічного дослідження розвитку українського й білоруського фентезі у слов'янському жанровому контексті, що сприятиме простеженню динаміки реакції художнього корпусу на гострі виклики соціальної дійсності цих країн.

Гранецька, В., Нікуліна, А., Однорог, М. (2017). *Дім, у котрому заблукав час*: роман. Фоліо. Харків.

Грушэцкі, А., Грышчук, Н. (2015). *Фантазэры з краіны азэраў*. Літаратура і мастацтва. Вип. 29. С. 6.

Гугнин, А. (1998). *Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: (Феномен и некоторые пути его осмысления)*. Ин-т славяноведения РАН. Москва.

Гурдуз, А. (2009). *Постійність рухливого: ізоморфізм ключових традиційних образів і мотивів у літературі*. Зарубіжна література в школах України. Київ. Вип. 12. С. 63–64.

Гурдуз, А. (2016). *Становление белорусского и украинского фэнтези: контексты и связи*. Першы міжнародны навуковы кангрэс беларускай культуры: зб. матэрыялаў: (Мінск, Беларусь, 5–6 мая 2016 г.) / НАН Беларусі, Цэнтр даслед. беларус. культуры, мовы і літ. Права і эканоміка. Мінск. С. 796.

Зотов, Г. (2011). *Ад & Рай*: роман. АСТ: Астрель. Москва.

Льсова, Н. (2011). *Чалавек на ростанях культуры XXI стагоддзя: пошукі нацыянальнай ідэнтыфікацыі*. Вестник Полоцкого государственного университета. Сер. Е. Педагогические науки. Вип. 7. С. 100–104.

Корній, Д. (2013). *Зворотний бік світла*: роман / передм. Г. Пагутяк. Кн. клуб “Клуб сімейного дозвілля”. Харків.

Пелевин, В. (2006). *Empire 'V'*: роман. Эксмо. Москва.

Поліщук, Я. (2016). *Реактивність літератури*. Академвидав. Київ.

Стріха, М. (2006). *Український художній переклад: між літературою і націєтворенням*. Факт – Наш час. Київ.

Шэін Аляксей кінуй выклік Толкіену і Льюїсу – напісаў першае беларускае фэнтэзі (2015–1). Радыё Свабода. 18 красавіка. Електронний ресурс: <http://www.svaboda.org/a/26964781.html> [Дата останнього доступу 06.09.2021].

Шэін, А. (2015–2). *Сем камянёў*. Пазітыў-цэнтр. Мінск.

Шэін, А. (2015–3). *Хрысціянскае фэнтэзі па-беларуску / размаўляла Л. Бурлевіч. Ave Maria: каталіцкі рэліг. часопіс*. Мінск. Вип. 10 (247). Кастрычнік. С. 30–31.

Riggs, R. (2013). *Miss Peregrine's Home for Peculiar Children*. Quirk Books. Philadelphia.

J. R. R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment (2007).
Routledge (Taylor & Francis Group). New York; London.

Tolkien On Fairy-stories (2008). Expanded ed., comment. and notes
J. R. R. Tolkien; ed. by V. Flieger, D. A. Anderson. Harper Collins Publishers.
London.

ДІАЛОГ ІЗ ВІЧНІСТЮ: ФУНЕРАЛЬНА ПРОПОВІДЬ АНТОНІЯ РАДИВИЛОВСЬКОГО

Тетяна Гецц

(Німеччина)

У вступній частині дослідження увага зосереджена на двох аспектах: формуванні теорії української фунеральної проповіді та поширенні на землях Київської митрополії такої жанрової форми, як фунеральна зразкова проповідь.

В основній частині – представлено аналіз фунеральної проповіді Антонія Радивиловського з нагоди поховання ігумена Києво-Видубуцького монастиря Климентія Старушича, висвітлюється проблема джерел тексту, можливих впливів, досліджуються біографічні складові образу.

Ключові слова: фунеральна проповідь, зразкова проповідь, гомілетика.

DIALOG MIT DER EWIGKEIT: DIE LEICHENPREDIGT ANTONIJ RADYVYLOVS'KYJS

Tetjana Getz

Im einleitenden Teil der Studie konzentriert sich die Aufmerksamkeit auf zwei Aspekte: die Bildung der Theorie der ukrainischen Leichenpredigt und die Verbreitung einer solchen Genreform als beispielhafte Leichenpredigt auf den Gebieten der Metropole Kyjiv. Der Hauptteil des Artikels enthält eine Analyse der Leichenpredigt Antonij Radyvylovs'kyjs für die Beerdigung des Abts des Kyjivo-Vydubyc'kyj-Klosters Klymentij Starušyč. Die Autorin deckt das Problem der Textquellen und möglichen Einflüssen auf, geht der biografischen Komponente des Bildes nach.

Schlüsselwörter: Leichenpredigt, beispielhafte Predigt, Homiletik.

Einführung

Die Werke unserer Vorgänger zur Geschichte der ukrainischen Grabreden des 17. Jahrhunderts beginnen mit einer Aufzählung der üblichen Probleme, mit denen ein Forscher auf diesem Teilbereich der Homiletik konfrontiert ist. Typisch sind Bemerkungen zu der geringen Zahl der erhaltenen Texte sowie der unzureichenden Beschäftigung mit dem theoretischen Material, auf dessen Grundlage sie entstanden sind (Matušek 2017, 197–198; Matušek 2015, 50; Korzo 2019, 5). Wir setzen diese Tradition fort indem wir zunächst kurz die möglichen Quellen, die eine theoretische Grundlage für das Verfassen von Leichenpredigten boten, nennen.

Die Hauptquelle der homiletischen Theorie des 17. Jahrhunderts waren zweifellos rhetorische lateinische Abhandlungen (sowie ihre Übersetzungen in die Landessprachen) sowohl früherer Jahrhunderte als auch zeitgenössischer Autoren. Es ist offensichtlich, dass die meisten dieser Werke nicht die Theorie der kirchlichen Predigt darstellten, sodass es notwendig war, diejenigen Richtlinien anzupassen, die für den säkularen Lebensbereich relevanter waren. Lateinische Abhandlungen über die Homiletik sind den rhetorischen Abhandlungen zwar unterlegen, aber dennoch zahlreich vertreten. Der Versuch von H. Caplan und H. King, eine Bibliographie zu erstellen, ist bekannt. Nach der Liste dieser Forscher erschienen im 16. Jahrhundert etwa 50 katholische und 25 protestantische homiletische Abhandlungen und im 17. Jahrhundert 35 katholische und 40 protestantische Abhandlungen (vgl. Pawlak 2009, 23; Caplan, King, 1949, 185–206). Darüber hinaus haben Wissenschaftler festgestellt, dass diese Informationen nur wage und zweifellos nicht vollständig sind. Außerdem berücksichtigen sie nicht die Werke, die in den Landessprachen verfasst wurden (vgl. Pawlak 2009, 23).

Eine weitere Quelle der Predigttheorie waren die lateinischsprachigen Vorlesungen über Rhetorik in theologischen Seminaren und Collegien. Der Inhalt der Vorlesungen wurde nur in handschriftlicher Form verteilt und es gab mehrere Versionen. Die ukrainische Wissenschaftlerin O. Cyhanok versuchte, die Theorie der Grabreden auf der Grundlage von Rhetorikkursen nachzubilden, die im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts an der Kyjiv-Mohyla-Akademie gelesen wurden. (O. Cyhanok verwendete auch rhetorische handschriftliche Kurse aus dem 17. Jahrhundert unbekannter Herkunft, vgl. Cyhanok 2014-b, 610)¹⁵. Diese Studie führte zu dem Schluss, dass Kyjiver Professoren unterschiedliche Herangehensweisen an die Darstellung des Materials zu den Leichenpredigten verwendeten. Meistens wurde der Theorie der Leichenpredigten ein eigener Abschnitt mit dem Titel „De orationibus funebribus“ oder ähnlichem gewidmet, aber es gibt Rhetorikkurse, in denen es keine solche Unterscheidung gibt und Grabreden zusammen mit Epitaphen oder anderen Arten von Reden betrachtet werden. Es gibt einen Kurs, in dem Leichenpredigten nicht im praktischen Teil der Rhetoriklehre analysiert werden, sondern im Kapitel zur der Gliederung der Rede – „Dispositio“.

Laut O. Cyhanok haben die Kyjver Lehrer in ihren Kursen meistens die Klassifizierung der Leichenpredigten nachgebildet, die auf ihren funktionalen Zweck hinweist. Reden wurden in zwei Arten unterteilt: Trostreten (solche Reden wurden von Gästen gehalten) und Danksagungen (diese wurden von Freunden des Verstorbenen gehalten). Dabei wird auch auf die Struktur der jeweils ausgewählten Redearten geachtet. In der Regel sagen die Autoren der Kurse, dass

¹⁵ Die Materialien aus diesem Artikel sind im zweiten Kapitel (2.1) der Monographie „Beerdigungsschriften in der ukrainischen Poetiken und Rhetoriken des 17. – 18. Jahrhunderts: die Theorie und die Muster“ enthalten, wo der zeitliche und territoriale Umfang der Analyse erweitert wird. Neben den Manuskripten des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts werden handschriftliche ukrainische Rhetorikkurse der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts berücksichtigt, und zwar nicht nur aus Kyjiv, sondern auch aus Lubny, Charkiv, Černihiv und andere (Cyhanok 2014-a, 99–125).

eine Leichenpredigt aus drei Teilen bestehen sollte: Im ersten Teil wird der Verstorbene betrauert und der Schmerz, den der Tod dieser Person mit sich bringt, zum Ausdruck gebracht, im zweiten Teil wird über den Verstorbenen selbst, über seine Verdienste und Leistungen gesprochen und ihm Lob ausgesprochen, der dritte Teil ist tröstend, dieser Teil ist den Angehörigen des Verstorbenen gewidmet und soll sie unterstützen (Cyhanok 2014-b, 613)¹⁶.

Einige Kyjiver Rhetoriker enthielten neben der Theorie auch Übungen (Praxes) zum Verfassen solcher Predigten. Es wurden sowohl vorgefertigte beispielhafte Leichenpredigten als auch Hilfsmaterial für die Predigterstellung angeboten: Sententias, Historias, Apophthegmata, Symbola (Hieroglyphica) und andere (vgl. Cyhanok 2014-b, 612, 614–616).

Informationen über die Quellen der Kyjiver Kurse sind wichtig. Es konnte festgestellt werden, dass unter den Professoren der Kyjiv-Mohyla-Akademie die Rhetorik „Orator extemporaneus“¹⁷ des berühmten deutschen Theologs und Rektors des Kollegiums zu Königsberg und am Lyceum Hosianum in Braunsberg, Michael Radau (1617–1687), beliebt war. Auszüge aus dieser Abhandlung findet man in dem Rhetorik-Kurs „Quaedam institutiones“ (1671) (vgl. Cyhanok 2014-a, 103, 141). Sie wurde auch bei der Vorbereitung der Kurse „Meta“ (1720) und „Opus de arte rhetorica“ (1720) verwendet (vgl. Cyhanok 2014-a, 104, 126, 140). Auch Syl'vestr Ljaskorons'kyj bezieht sich in seiner Rhetorik „Aerarium eloquentiae“ (1738/1739) auf Radaus Werk (vgl. Cyhanok 2014-a, 122, 140). Es ist offensichtlich, dass die Kyjiver Professoren des letzten Viertels des 17. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei der Vorbereitung ihrer Vorlesungen über Poetik noch häufiger auf Radaus Rhetorik zurückgriffen (vgl. Cyhanok 2014-a, 181, 186, 215, 224). Cyhanok nennt neben anderen einflussreichen Quellen, auf deren Grundlage die ukrainischen Literaturkurse entstanden, die Abhandlungen der deutschen Jesuiten „Poëticarum institutionum libri tres“ Jacobus Pontanus und „Ars nova argutiarum“ Jacob Masen, die Poetik „Poëticarum institutionum libri tres“ von der niederländische Theologe Gerardus Joannes Vossius und andere.

Aber das Studium von Cyhanok ist für uns nur nützlich, wenn wir einen retrospektiven Ansatz verwenden, da alle Kyjiver Rhetoriker, die hier analysiert werden, nach den Leichenpredigten von Antonij Radyvylovs'kyj entstanden. Das erste in altukrainischer Sprache (prosta mowa) gedruckte Lehrbuch der Homiletik, „Schlüssel des Verständnisses“ von Ioanykij Galjats'kyj, steht diesen Predigten zeitlich am nächsten. Die Erstausgabe erschien 1659 (Kyjiv), eine weitere Ergänzung 1660 (Kyjiv), eine Neuauflage 1663 (L'viv) und eine finale Überarbeitung 1665 (L'viv).

Im theoretischen Teil („*Nauka*“) widmete Ioanykij Galatovs'kyjs Lehrbuch den Leichenpredigten einen eigenen Abschnitt („*Nauka, albo sposob zloženja kazan'ja na pohrebi*“). Dieser Abschnitt war bereits in der ersten Kyjiver Ausgabe

¹⁶ Es gibt Rhetoriker, in denen vier Teile berücksichtigt werden.

¹⁷ „Orator extemporaneus“ von Michael Radau wurde viele Male veröffentlicht: 1650, 1651, 1657, 1661, 1664, 1673, 1684 und andere.

(1659) enthalten und wurde vom Autor für die dritte L'viv-Ausgabe des Lehrbuchs (1665) weiterentwickelt. Homilet unterscheidet in der Leichenpredigt, wie auch in anderen Predigtformen, drei Teile. Im ersten Teil – Exordium – rät er, über die Unausweichlichkeit des Todes, die kurze Dauer des menschlichen Lebens, die Veränderlichkeit und das Scheitern der Welt zu sprechen (Galjatovs'kyj 1659, 246 rück.–247). Im zweiten Teil – Narration – schlägt er vor, den Verstorbenen zu preisen und seine Verdienste und guten Taten aufzulisten (ebd., 247). In diesem Teil sei es angebracht, rhetorische Argumente von *adtributa personis* zu verwenden, also über die Herkunft einer Person, über ihre Familie, über ihren Namen, über das Familienwappen, Titel usw.¹⁸ zu sprechen. Im dritten Teil – Conclusio – empfiehlt der Autor, die letzten Wünsche des Verstorbenen und seinen Dank an alle zu übermitteln, die zur Beerdigung gekommen sind. Im Namen des Verstorbenen können sich die Anwesenden hier entschuldigen, wenn der zu Betrauernde jemanden beleidigt hat. Zudem können die Anwesenden darum bitten, dass sich um seine Seele kümmert wird, sie können für sie beten und spenden (ebd., 247). Die Hauptmethode, um den Text einer Predigt zu organisieren, sowie die Grundlage für die Erstellung ihres Konzepts, kann eine metaphorische, oft kuriose Interpretation des Wappens des Verstorbenen, seines Helms oder Namens, seines Herkunftsadels und seines Spitznamens sein (ebd., 248).

Die Homiletik stellt neben theoretischen Anleitungen auch Schemata zur Erstellung von Leichenpredigten und Textfragmenten vor, die sowohl für Übungen als auch für das Verfassen eigener Werke verwendet werden können¹⁹. In der dritten Ausgabe von „Schlüssel des Verständnisses“ präsentierte Ioanykij Galjatovs'kyj in einem separaten fünften Abschnitt vier vorgefertigte beispielhafte Leichenpredigten.²⁰ Diese Predigten konnten bei der Beerdigung jeder orthodoxen Person verwendet werden, dazu musste anstelle des „NN“ („имярекъ“) im Text einfach der Name des Verstorbenen eingesetzt werden. Es war auch möglich, diese Texte entsprechend den Bedingungen und Umständen, den neuen Bedürfnissen der Zeit, dem Geschmack des Publikums, den Merkmalen des Status des Verstorbenen usw. anzupassen. Bemerkenswert ist auch, dass zu Beginn dieses fünften Abschnitts nach Darlegung seines Inhalts eine Liste offizieller Anredeformen an Personen unterschiedlicher sozialer Gruppen vorgestellt wird, die den einen oder anderen kirchlichen, staatlichen, militärischen

¹⁸ „Можешъ хвалити фамилію албо домъ его от старожитности ... Можешъ мовити, же в томъ дому были перед тымъ зацныи люде преложоныи... и теперь найдуються. [...] Тутъ же мов, для чого в томъ дому гербъ якій, албо гелмъ вышше гербу, албо титулъ найдуються“ (Galjatovs'kyj 1659, 247).

¹⁹ Zum Beispiel eines der Schemata zum Schreiben einer Leichenpredigt: „Если умерлого члѣва пошлаещку называютъ орломъ, положи ѿема: „Идѣже тѣло, тамо соберутся орли“ (Лук 17). Потымъ учинишь еѣордіумъ: Не треба намъ смутитися и плакати, любо видимо на марахъ урожного пана имярекъ орла, бо душа его пошла до неба, жебы тамъ съ Христомъ жила. Так мовит Христось: «Идѣже тѣло, тамо соберутся орли» и прочая. Въ нарраціи покажи крыла, котормыи тои орелъ полетѣвъ до неба, а крылами цноты его называти будешъ и прочая. Въ конклюзіи учинишь от него пожегнане людемъ и прочая“ (Galjatovs'kyj 1659, 249 rück.).

²⁰ „Казанье на погребѣ якого колвекъ члѣка правовѣрнаго, любо мужа, любо невѣсты, богатога и убогога, старога и молодого, над щенникомъ, над законникомъ, над Преложонимъ дѣховнымъ и свѣтскимъ, и вшлякого стану людемъ належачи“ (Galjatovs'kyj 1665, 479).

oder öffentlichen Rang innehaben, sich im Eigentumsstatus unterscheiden und so weiter²¹.

Schon heute gilt es in der Literaturwissenschaft als erwiesen, dass vorgefertigte beispielhafte Leichenpredigten kein einzigartiges Phänom der ukrainischen Literatur des 17. Jahrhunderts waren. Neben lateinischsprachigen handschriftlichen Rhetoriken, Autorpredigtsammlungen, werden sie auch in der liturgischen Literatur präsentiert. Die folgenden beispielhaften Leichenpredigten stammen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts:

– „Poučenie na prestavlenie virnogo čelovika, nadhrobnoe zilo duše polezno“, sowie beispielhafte Predigten für andere Kirchensakramente (Weihe einer neuen Kirche, Nehmen der Mönchstonsur und Eheschließung) sind im „Evanhelije učytel'noje“ (Rochmaniv, 1619) von Kyrilo Trankvilion Stavrovec'kyj enthalten.

– Zwei Leichenpredigten wurden zusammen mit zwei Predigten über die Ehe und zwei Predigten über die Buße im „Trebnik“ (Vilno, 1621) veröffentlicht.

– Zwei exemplarische Predigten Kasijan Sakovyčs wurden zusammen mit „Virši na žalosnyj pohreb zacnoho rycera Petra Konaševyča Sahajdačnoho“ veröffentlicht (Kyjiv, 1622).

– „Kazanie na pohrebi“ und „Predmova pry šljubi“ wurden seiner Ausgabe von „Trebnik“ (L'viv, 1644) von Mychajlo Sl'ozka hinzugefügt.

– Auch im „Trebnik“ (L'viv, 1645), herausgegeben von Erzbischof Arsenij Žylybors'kyj von L'viv, sind solche Predigten enthalten: „Kazanie na pohrebi“ und „Predmova pry šljubi“.

– „Kazan'ė pohrebnoe“ und andere beispielhafte Predigten, die für einen Priester in der täglichen Praxis notwendig sind („Predmova do kreščenija“, „Predmova do ispovedi“, „Napomnene ot duchovnoho po ispovedi i po proščeniju“, „Predmova choťjačym pryčastytsja Božestvennych Tain“, „Predmova do šljubu“, „Predmova pry šljubi“), befinden sich im letzten Kapitel des „Trebnik“ des Kyjiver Metropoliten Petro Mohyla (Kyjiv, 1646).

Aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sind folgende beispielhafte Leichenpredigten bekannt:

– Die oben bereits erwähnten Predigten aus der dritten Ausgabe des „Schlüssel des Verständnisses“ (L'viv, 1665) von Ioanykij Galjatovs'kyj.

– Zwei Predigten in der Predigtsammlung von Lazar Baranovyč „Truby sloves propovidnych“ (Kyjiv, 1674): „Slovo nad umerlym všeljakim“, „Slovo pohrebnoe nad pastyrem“.

– „Kazannja na pohrebi“ sowie „Peredmova svjaščennycka pry šljubi“ befinden sich im „Trebnik“ (Univ, 1681), das in der Druckerei des Mariä-Himmelfahrts-Klosters erschien.

²¹ „Тут вѣдати треба титулы, которыи на погребѣ повинень еси якому члѣвови давати. Сщенникови и законникови титуль належить велебный въ Бзѣ оцѣ имѣ. Игуменови и протопопѣ належить превелебный. Архимандритѣ належить Высоце Превелебный, епѣпови Ясне Превелебный, архіеікопови и митрополитѣ Преообщенный, патриарѣ Стѣйшіи. Ляикомъ зась людемъ непообщеннымъ, свѣтскимъ иншыи титулы належать. Мѣщанинови, бурмистрови, войтови належить Славетный Пань имѣ. Шляхтичови каждому лобо безъ уряду, лобо урядѣ невеликій маючому належить его Млѣть Пань. [...] Гетманови, каштелянови, канцлѣрови, маршалкови, воеводѣ и кожному сенаторови належить Ясне Велможный его млѣть пань“ und weiter ... (ebd., 479–479 rück.).

Das Hauptmerkmal dieser beispielhaften Leichenpredigten ist die Universalität ihres Inhalts, abstrahiert von der Konkretheit des Lebens und realer Menschen. Der Name des Verstorbenen ersetzt das unpersönliche „имярекъ“ (NN), und die angegebenen Motive, Beispiele und Zitate aus der Heiligen Schrift sind bei jeder Beerdigung relevant. Die Struktur des Textes erlaubt und fördert auktoriale Eingriffe, die es ermöglichen, die Predigt an den konkreten Anlass und die Umstände anzupassen. In den liturgischen Büchern platziert, sind diese Predigten eine logische Fortsetzung ihrer „Riten“ und schwingen mit ihren Gebeten mit, die ebenfalls eine universelle, geschliffene Bedeutung haben und einen gesichtslosen „имярекъ“ enthalten.

Die russische Forscherin Korzo glaubt, dass solche beispielhaften Predigten erst zu Beginn des 17. Jahrhunderts auf dem Territorium der Kyjiver Metropole erschienen sind (vgl. Korzo 2020, 5). Anstoß für ihr Erscheinen war das Beispiel der Katholiken, deren erstes liturgisches Buch, das exemplarische Predigten enthielt, *Liber Sacerdotalis* (1523) des Dominikaners aus Venedig, Alberto Castellani, war (Korzo 2020, 6). *Liber Sacerdotalis* wurde eine der Quellen für das *Rituale Romanum* (1614). Auch das Mainzer Diözesanrituale von 1551 könnte eine Rolle bei der Verbreitung beispielhafter Predigten in liturgischen Büchern gespielt haben, da alle seine lateinischsprachigen Riten auch kurze Belehrungen in deutscher Sprache enthielten (Korzo 2020, 6).

In der Rzeczpospolita wurde die polnische Übersetzung der beispielhaften Predigten „Napominania potrzebne i zbawienne“ (Krakau, 1569) von Stanisław Karnkowski veröffentlicht. Sein Werk wurde zum Vorbild für „Catechese sive instituones“ (1570) von Martin Cromer (Korzo 2020, 6–7). Die lateinisch-polnisch-deutschen beispielhaften Predigten von Marcin Kromer wiederum verbreiteten diese Genreform weiter, als sie Teil der Rituale der Metropole von Gniezno (1574, 1578) wurden. Hieronim Powodowski war der nächste, der in seine Ausgabe des Rituals (1591) beispielhafte Predigten auf Lateinisch, Polnisch und Deutsch aufnahm (Korzo 2020, 7).

Dies ist bisher die einzige, aber weitgehend konsistente Version, die die Entstehung einer solchen Genreform als beispielhafte Predigt in der Kyjiver Metropole erklärt.

Die Leichenpredigt Antonij Radyvylovs'kyjs

Von dem reichen oratorischen Erbe, das Antonij Radyvylovs'kyj hinterlassen hat, gehören nur zwei seiner Werke zum Genre der Leichenpredigt. Im zweiten Band seiner Handschriftenpredigtsammlung „Ohorodok Mariji Bohorodyci“²² gibt es Reden, die bei der Beerdigung zweier Äbte gehalten wurden: „Slovo na pohreb prevelebnoho hospodina otca Klymentija Starušyča, ihumena Vydubickoho“ und „Slovo na pohreb prevelebnoho hospodina otca Varnavy Lebedeviča, ihumena Mežyhorskoho“. Offensichtlich gab es keine

²² Siehe die Beschreibung der Handschriftensammlung „Ohorodok Mariji Bohorodyci“: Markovskij 1894, Priloženie, 1–3; Petrov 1896, 56–60; Maksymčuk 2018, 194–199.

öffentliche Anfrage nach ihrer Veröffentlichung in einer gesonderten Ausgabe. Sie wurden nicht in die gedruckte Ausgabe der Sammlung „Ohorodok Mariji Bohorodyci“ (1676, Kyjiv) aufgenommen, weil sie nicht der thematischen Ausrichtung entsprachen. Diese „Slova“ wurden jedoch dank der Bemühungen von M. Makrovs'kyj veröffentlicht, der am Ende des 19. Jahrhunderts der Autor der ersten und bisher einzigen umfassenden Studie über das Leben und Werk von Antonij Radyvylovs'kyj wurde (Markovskij 1894). M. Markovs'kyj fügte der Veröffentlichung seiner wissenschaftlichen Forschung mehrere Predigten Antonij Radyvylovs'kyjs hinzu, um sie in der wissenschaftlichen Gemeinschaft bekannter zu machen. Unter anderem wurden auch die erwähnten Leichenpredigten veröffentlicht. Derselbe Manuskriptband enthält zwei Trauerreden zu den Jahrestagen der Beerdigung des Kyjiver Metropoliten Petro Mohyla. Sie wurden bei den Totenmessen in der Nähe des Grabes Metropoliten im Kyjiv-Pečers'k-Kloster vorgetragen.²³ Diese Reden unterscheiden sich in ihrer Gattungsspezifität nicht von den Leichenpredigten.

Gegenstand unserer Analyse wird eine Predigt sein, die Klymentij Starušyč gewidmet ist. Diese wurde ein Jahr vor der Veröffentlichung der dritten überarbeiteten Ausgabe der ersten ukrainischen Homiletik von Ioanykij Galjats'kyj („Schlüssel des Verständnisses“, L'viv, 30. September 1665) gehalten. Antonij Radyvylovs'kyj war ein Klassenkamerad von Ioanykij Galjats'kyj an der Kyjiv-Mohyla-Akademie. Als letzterer Rektor dieser Akademie wurde, lehrte wahrscheinlich Antonij Radyvylovs'kyj dort, vermutlich in den Jahren 1660–1662.²⁴

Die Predigt für die Beerdigung des Abts des Kyjivo-Vydubyc'kyj-Klosters Klymentij Starušyč beginnt mit einer Ansprache²⁵ an die Anwesenden. Dank der Ansprache können wir sagen, wer eigentlich ihre Zielgruppe war. Auch in der weiteren Erzählung erwähnt der Redner oft „Jasne Prevelebnych“, „Vysoce Prevelebnych“, „Velebnych“ und die Mönche des Vydubyc'kyj-Klosters (Markovskij 1894, Priloženie 31, 32, 34, 35, 36). Wahrscheinlich waren die höchsten Vertreter der weltlichen Obrigkeit nicht anwesend, sonst wären sie vom Prediger erwähnt worden. Aus den folgenden Zeilen erfahren wir, dass die Predigt 1664 gehalten wurde und dieses Jahr für orthodoxe Mönche schwierig war, da mehrere Äbte nacheinander starben (ebd., 30). Weiter unten im Text treffen wir auf ein bestimmtes Todesdatum des Klymentij Starušyč – den 17. September (ebd., 31).

Das Bild vom Tod des Kyjiver Abtes entsteht durch einen komplexen metaphorischen Vergleich. Die Kirche ist der Himmel, und die Kirchenhierarchen sind die Himmelskörper – die Sonne, der Mond und die Sterne. Am Kirchenhimmel stellen die Sonne die Metropoliten, der Mond die Archimandriten und die Sterne die Äbte dar. So wie die himmlischen Körper die Erde erleuchten,

²³ Mehr in meinem Artikel: Levčenko-Komisarenko 2016, 85.

²⁴ Weitere Informationen in meinem Artikel: Levčenko-Komisarenko 2016, 83–84.

²⁵ „Превелебный отцеве, Честный Братія“ (Markovskij 1894, Priloženie 30).

so erleuchten die geistlichen Körper die Kirchengemeinde mit ihrer Liebe zur Heiligkeit. Wenn die Kirchendiener gleich den Sternen vom Himmel fallen, so geleitet ihr Tod sie in den Boden.

Antonij Radyvylovs'kyj verwendet das Motiv der Grausamkeit und der Unvermeidlichkeit des Todes, die alle, Metropolit, Archimandriten und Äbte trifft. So wurde der große, brennende Stern – Abt Klymentij Starušyč – durch den Tod aus der hellen himmlischen Sphäre in die dunkle Sphäre der Erde übertragen (ebd., 31). Eine Reihe identifizierter Parallelen legen nahe, dass die Darstellung des Motivs der Grausamkeit des Todes und die Entfaltung der Predigerzählung von „Kazanie pogrzebne królewskie“ (Vilno, 24. Januar 1633) des polnischen Redners Andrzej Schönflissius beeinflusst wurden. „Doznaliśmy też, ach niestetyż, i my tego teraz!“, ruft Andrzej Schönflissius aus und erzählt davon, wie der grausame Tod („śmierć okrutnica“, „O śmierci, okrutna lwico!“) in einem Jahr nacheinander zwei königliche Personen dahinraffte: Zuerst starb die polnische Königin Konstancyja, dann der polnische König Zygmunt III. (Schönflissius 2016, 156). Darunter litt das ganze Vaterland sehr: „Godnaś, o śmierci, znacznego nałajania, żeś okrutnością swoją tę ojczyznę naszą oszpeciła!“ (ebd., 157).

Der Kyjiver Prediger beginnt ebenso pathetisch und spricht von den Umständen seiner Rede. 1664 litt die Kirche Gottes sehr, denn einen nach dem anderen nahm der Tod mit sich („смерть окрутная“, „смерть свое окрутенство показуеѣ“) und so brachte er mehrere Äbte fort. „Ах нестытежь не без великой жалобы нашой!“, ruft er aus (Markovskij 1894, Priloženie 30).

Darüber hinaus müssen wir beachten, dass, wenn dies der Einfluss von Andrzej Schönflissius ist, dies auch in einer anderen Leichenpredigt („Slovo na pohreb prevelebnogo hospodina otca Varnavy Lebedeviča, ihumena Mežyhorskoho“) von Antonij Radyvylovs'kyj vorkommt, da darin ein ähnlicher Satz wiederholt wird.

Andrzej Schönflissius	Antonij Radyvylovs'kyj
Doznaliśmy też, ach niestetyż, i my tego teraz! (Schönflissius 2016, 156).	1. Ах нестытежь не без великой жалобы нашой! (ebd, 30). 2. А теперь ах нестытежь не без великого своего жалу! (ebd, 22).

Diese und ähnliche Phrasen, sich wiederholende Wortkombinationen, Darstellung vergleichbarer Fakten, usw. sind noch kein unwiderlegbarer Beweis für den Einfluss Andrzej Schönflissiuses. Und die Forschung muss in dieser Richtung noch fortgesetzt werden. Aber wir können davon ausgehen, dass Antonij Radyvylovs'kyj den metaphorischen Vergleich von Vertretern der Kirchenhierarchie mit Himmelskörpern von dem Vilnaer Prediger übernommen hat, der die Senatoren Sterne, die Königin den Mond und den König die Sonne nennt. Doch in diesem Stadium der Studie treten erneut Probleme auf, da ähnliche Vergleiche bei anderen polnischen Rednern zu finden sind. So haben wir zum

Beispiel ein identisches Fragment in der Leichenpredigt („Żalodne słońca i miesiąca zaćmienie w Ojczyźnie naszej nigdy niesłychane“, Krakau, 1632)²⁶ von Jakub Ostrowski gefunden.

Andrzej Schönflissius (1633)	Jakub Ostrowski (1632)
O śmierci okrutna, skądżeć takie bezpieczeństwo i śmiałość, żeś w tym roku przeszłym nie tylko światło gwiazd przednich senatorów, ale i jasność miesiąca królowej jej m[o]ści i światłość słońca króla j[ego] m[ości] zgasić się poważyla? (Schönflissius 2016, 158).	O śmierci okrutna, skądżeć tak bezpieczna śmiałość, żeś się w tym roku jeszcze niedoszłym, nie tylko światło gwiazd przednich senatorów, ale i jasność Miesiąca Królowej Jej Mości, ale i świetność Słońca K[róla] J[ego] M[iłości] zgasić poważyla? (Ostrowski 2014, 280).

Natürlich haben wir kaum Grund zur Annahme, dass Jakub Ostrowski Einfluss genommen haben könnte.

Während der Textanalyse stießen wir auf eine weitere Quelle, die die Schaffung der Todesdarstellung beeinflusste. Hierbei handelt es sich um die Leichenpredigt des polnischen Redners Jakub Olszewski – „Żałoba po śmierci najjaśniejszej Konstancyjej, królowej polskiej, księżny litewskiej etc., arcyksiężny rakuskiej“ (Vilno, 19. Juli 1631). Der Ansatz zur Entlehnung ist derselbe wie im vorherigen Fall. Nur ein kleines Textfragment wird nachgestellt, und dann werden die für den polnischen Prediger relevanten Realitäten durch jene Umstände der Beerdigung ersetzt, die bei der Kyjiver Beerdigung wichtig sind.

Jakub Olszewski	Antonij Radyvylovs'kyj
O nielitościwa, lubo dowcipna w tym nieszczęsnym razie Amazonko, któż się godnie uskarży na nieubłagane okrucieństwo twoje? Jaksé wiele najjaśniejszych osób, księstw, królestw, najjaśniejszej Konstancyjej śmiertelną ranę zadawszy, uraziła. Wszystkie niemal Europę rokwiliła, wszystkim żal tak świątobliwej, komuś krewnej i powinnej, komuś paniej (Olszewski 2016, 94).	O нелитостивая любь барзо довципнаа вь томь разѣ нещасномь Амазонко! Кто ж можетъ словы выразити срогое и не ублаганное окрутенство твое! Струтивши такъ ясную, а до того такъ великую звѣзду (бо Игумена) з нѣа Црковнаго, о яко много высоце Превелебныхъ особъ уразила и засмутила! <...> Всѣмес немалый задала жаль, комусь яко Пасторови, комусь яко отцеви, комусь яко товаришови, комусь яко брату (Markovskij 1894, Priloženje 32).

²⁶ Ostrowski, Jakub (1632): Żalodne słońca i miesiąca zaćmienie w Ojczyźnie naszej nigdy niesłychane. W Krakowie, w Drukarniej Andrzeja Piotrkowczyka, Typographa J[ego] K[rólewskiej] M[iłości].

In der Narration (Erzählung) der Predigt verwendet Antonij Radyvylovs'kyj klassische Argumente von *adtributa personis*, dank denen wir Details des Lebensweges von Klymentij Starušyč erhalten. Der zukünftige Abt begann seine Ausbildung in jungen Jahren (ebd., 32). Er studierte offensichtlich mit großem Erfolg, denn er belegte einen Kurs in Philosophie (ebd., 33). Das heißt, dass er die bisherigen Bildungsstufen, wie die unteren Grammatikklassen und die Mittelklassen – Poetik und Rhetorik – bestanden hat. Die Ernennung zum Mönch erfolgte wahrscheinlich früh, da Klymentij Starušyč bereits während seines Studiums seine Demut und Gottesfurcht zeigte und sich an die etablierten Bräuche der Kirche gewöhnte (ebd., 32). Diese Informationen sind mit Vorsicht zu genießen, da sie auch von den Konventionen des Genres herrühren können.

Das für Trauerreden traditionelle Stammbaum-Thema, die Herkunft des Verstorbenen, wird in einer eher prägnanten Version ebenfalls dargestellt. Wir haben hier einen typisch hagiographischen Bericht über den Verzicht auf väterlichen Reichtum und den Ruhm des weltlichen Lebens für das Leben eines armen Mönchs, die Lektüre der Akathisten und dem Psalter vorliegen (ebd., 33). Aus der Predigt erfahren wir, dass Klymentij Starušyč ein kränklicher Mensch war und seine Krankheiten ihn bis zu seinem Tod nicht verließ (ebd., 34). Es gibt Informationen, die in direktem Zusammenhang mit der Erfüllung der Pflichten des Abtes stehen. Klymentij Starušyč hatte eine aktive Stellung im kirchlichen Leben. Der Abt saß, so die bildhafte Rede des Predigers, neben den Metropoliten, Bischöfen und Archimandriten und kümmerte sich um den Wohlstand der Kirche (ebd., 34)²⁷. Es gilt als erwiesen, dass der Verstorbene einst von der Kanzel der Kirche predigte, denn laut Antonij Radyvylovs'kyj erkannten alle, wenn er auf der Kanzel stand und sprach, dass sein Wort wie eine brennende Kerze war (Prediger 48) (ebd., 34). Entsprechend seiner Verpflichtung las der Abt den *Prolog* in der Kirche vor und verlas während des Mahls die Rede für die Mönchsgemeinschaft (ebd., 34). Betont wird die asketische Komponente des klösterlichen Lebens: Klymentij Starušyč schlief nicht oft, fastete regelmäßig und erschöpfte dadurch seinen Körper (ebd., 34).

Es gibt kein gründliches Studium der Biographie von Klymentij Starušyč, daher können wir nicht mit Sicherheit sagen, dass die Erzählung des Predigers als historische Tatsache betrachtet werden kann. Unsere Aufmerksamkeit wurde auf die Nachricht gelenkt, dass der Kyjiver Abt verwundet wurde und in Gefangenschaft geriet (ebd., 35). Wir nehmen an, dass dieser Teil wörtlich zu nehmen ist.

Wir machten auch auf das Beispiel (*exempla*) von Antonij Radyvylovs'kyj über einen Philosophen aufmerksam, der vor seinem Tod vier Dinge nannte, aufgrund derer er fröhlich bleiben sollte: (1) Sein gutes Gewissen, (2) Bedeutende

²⁷ Es ist bekannt, dass Klymentij Starušyč an der allmählichen Entfernung von Mefodij (Maksim Filimonovič) aus den Pflichten des Locum Tenens der Kyjiver Metropole beteiligt war. Letzterer wurde unter Verletzung der kirchlichen Gerichtsbarkeit ernannt (Mai 1661). Es war der Abt des Vydubyc'kyj-Klosters, der einen Brief des Patriarchen von Konstantinopel mit Flüchen an den Neuberufenen nach Kyjiv brachte (Hordienko, Klos, Mytyck, Prelovs'ka 2019).

und große Menschen betrauern um ihren Tod, (3) Er versuchte 60 Jahre lang, der Rzeczpospolita und anderen Ländern nützlich zu sein, (4) Er erfüllte seine Pflicht im Leben. Leider konnten wir nicht feststellen, aus welcher Quelle dieses Beispiel übernommen wurde. Uns interessierte aber das konkret angegebene Alter des Verstorbenen, da der Prediger eine direkte Parallele zwischen den Bildern der beiden Verstorbenen zieht und behauptet, dass auch Klymentij Starušyč die gleichen Gründe zur Freude habe. Wir können davon ausgehen, dass auch der Abt von Kyjiv im Alter von 60 Jahren gestorben ist. Und da in der Predigt sein genaues Todesdatum (17. September 1664) angegeben ist, können wir vermutlich sein Geburtsjahr bestimmen. Dies ist entweder 1603 oder 1604. Auch dies ist jedoch nur eine Vermutung. In der Predigt selbst sind die Angaben zur Dauer der kirchlichen Laufbahn von Klymentij Starušyč weniger konkret. Nämlich: Mehrere Jahrzehnte diente er der Kirche Gottes (ebd., 35).

Eine weitere angebliche Erzählquelle konnte die ukrainische Forscherin O. Maksymčuk feststellen. Die Geschichte von der Verweigerung des Abtes von Ruhm und Reichtum des weltlichen Lebens untermauert der Prediger mit einem Beispiel (exempla), dessen Text der Rhetorik des „Orator Extemporaneus“ von Michael Radau entlehnt sein könnte (Maksymčuk 2020, 23).

Michael Radau	Antonij Radyvylovs'kyj
<p>Habuit quispiam ampullatus homo ex superbia potius, quam ex scientia pro Symbolo, in stemmate hanc unicam voculam: <i>Omnia</i>. Cui oblique tumorem castigando quispiam adscripsit literam S. ante O & legenda fuit vox <i>Somnia</i>. Obene humana <i>Omnia</i> sunt <i>Somnia!</i> (Radau 1650, 325)</p>	<p>Единъ Софѣста не такъ з мудрости яко з пыхи мѣль за Символом в Гербѣ своем тое едно слово латинское: Омнія. Другій хотячи его с противной стороны скарати, з надугости невѣдоме перед тоею лѣтерою о написаль лѣтеру: есь. Обачить оныи нендзний мудрець, ажъ тое его Гербовое омнія обернулося в Сомнія. Видячи якъ же чѣлвкъ идучи до гробу яко инъцигнѣя своей Прелятуры, такъ и добра иннымъ zostавуеть а самъ з одною тылко лихою кошулею идетъ, на выраженіе концепту моего, нехай ми волно ужити будет латинскихъ словъ а речи: о заисте Гумана омнія сунть сомнія, всѣ речи людскіе суть то сонъ! (ebd., 33)</p>

In dieser Situation ist jedoch nicht alles ganz klar. Der polnische Forscher Jakub Niedźwiedź nimmt an, dass eine der Quellen der in Michael Radaus Rhetorik vertretenen *Loci communes* die einst populären Predigten von Jakub

Olszewski sein könnten, den Radau 1633 in Vilno persönlich kennengelernt hatte (Niedźwiedz 2016, 33). Auch schließt der Wissenschaftler nicht aus, dass Radau und Olszewski frühere allgemeine Quellen in ihren Werken benutzten (ebd, 39–40). Wir sehen unsererseits, dass Antonij Radyvylovs'kyj das fremde Beispiel an die Bedürfnisse seiner Idee anpasst, um das Motiv der Eitelkeit und Vergänglichkeit alles Irdischen zu betonen und zu verstärken.

Nach diesem Beispiel wendet sich der Prediger den *Loci* der Argumentationssuche „von Namen“ zu und baut eine komplexe mehrstufige Antinomie der Namensbedeutungen auf. Er fragt rhetorisch, welchen Titel die Kirche Gottes nach dem Fall ihres Sterns, also nach dem Tod von Klymentij Starušyč, erhalten soll. Und er selbst bietet folgende Antworten: den Titel der Königin oder den Titel der verwitweten Braut. Außerdem erwähnt Antonij Radyvylovs'kyj die biblische Rahel. Er benutzt die Handlung des Buches Genesis (35), die von ihrem Tod während der Geburt erzählt und dass Rachel im Sterben ihren Sohn Benoni nannte. Aber der Vater des Jungen, Patriarch Jacob, der das ganze Volk Israel verkörpert, wollte seinen Sohn Benjamin nennen. Der Redner fragt sich erneut, wie die Christen bei der Beerdigung des Abts heißen sollten: Benonis oder Benjamins? Im nächsten Schritt wird der verstorbene Abt selbst als eine Person betrachtet, die auf ihrem Lebensweg die Bedeutung der Namen Benoni und Benjamin verkörpert hat.

Wir konnten feststellen, dass sowohl die biblischen Zeilen als auch die Herangehensweise an die Gegenüberstellung der beiden Namen Antonij Radyvylovs'kyj aus der Predigt von Jakob Olszewski übernommen wurde. Aber wie in früheren Fällen füllt er die Antinomie mit Realitäten, die für ihn relevant sind. Wir können sehen, dass, wo der Prediger aus Vilno vom polnischen König und der polnischen Königin spricht, Antonij Radyvylovs'kyj den Kyjiver Abt erwähnt wird. Außerdem macht er einen Fehler bei der Interpretation der Bedeutung des Namens Benoni.

Jakub Olszewski	Antonij Radyvylovs'kyj
<p>Szedł patryjarcha Jakub do Betel, aby tam ołtarz zbudował, na którym by ofiarę Panu Bogu oddał. Tymczasem mu Rachel syna powiła. Kiedy dziecko mianować przyszło, nazwała go Benoni, to jest „Filius doloris” („Synem boleści”). Ociec lepak nazwał go Benjamin, to jest „Filius dexteræ” („Synem prawice”). Teraz mnie trudno osądzić, jakie wam dać imię, czy nazwać was Benonami, czy Beniaminami. Bo patrząc na opatrność Boską nad wami, na królewskie urodzenie wasze, na</p>	<p>Ишоль одного часу Патріарха Іаковъ до Бетель абы тамъ оltарь збудоваль, на которомъ бы офѣру Гдѣу отдаць. Въ томъ разѣ породить ему Рахиль сына. Коли прійдетъ имя давати, бѣдная матка зоветь его Венони, то есть сыномъ правицы. При томъ жалосномъ актѣ не могу потрафити якое вамъ маю дати имя чили назвати васъ Венонами? чили Веніямѣнами? Уважаючи то же естесте родъ избрань, царское священіе (а Пет: к), реку же естесте Веніямінами. Уважаючи то что тая</p>

kwitnące prawie lata wasze, rzekę, żeście Beniaminami. Ale z drugiej strony patrząc na takie, w którym was widzę, osierocenie, muszę żałośnie mówić, żeście Benonami. Patrząc na szczęście króla, pana naszego a ojca waszego tak szczęśliwie za łaską Bożą w tym królestwie już niemal pod lat pięćdziesiąt panującego, rzekę, żeście Beniaminami, ale z drugiej strony patrząc na tak ciężką ranę, która zraniła serce wasze, rzekę, żeście Benonami. Patrząc na koniec na tak szczęśliwe i tak blisko krwią z królmi, z monarchami, z pany chrześcijańskimi i z samym najaśniejszym cesarzem chrześcijańskim spowinowacenie wasze, wieszować wam szczęścia tego muszę i mówić, żeście Beniaminami, synowie prawice, patrząc zaś na to niespodziane najaśniejszej królowej paniej i matki waszej od was odbieżenie, mówić z żałością muszę, żeście filii doloris, synowie boleści, Benonami (Olszewski 2016, 101–102).

звѣзда з труны до вас мовить: вчора твоя мнѣ а тебѣ днесь (Сирах: ли), Назову васъ Венонами, колисте въ шику своемъ положоную мѣли тую звѣзду, былисте Вениаминами, а коли смерть оную до шику умерлыхъ зомкнула сталисте Венонами (Markovskij 1894, Priloženie 33).

An der Conclusio der analysierten Predigt steht der Topos des Todes als Reise in ein fernes Land: „Пошоль ... въ далекую краину, съ которой ся не вернетъ“ (ebd., 35). Der Prediger entschuldigt sich als Mittler zwischen dem Reich der Toten und der Lebenden für die Worte und Taten der Verstorbenen und spricht seine letzten Wünsche aus: „Жегнаеть вас а слезне просить презъ мене, абысте ему яко человекъку грѣху подлеглому все то пребачивши, что колвекъ любовь вымовиль, любовь чимъ иннымъ уразиль, ... отцевское свое дали благословение“ (ebd.).

Wenn wir die Ergebnisse unserer Studie zusammenfassen, können wir Schlussfolgerungen zu mehreren Aspekten ziehen.

Erstens entwirft Antonij Radyvylovs'kyj in dieser Predigt ein religiös motiviertes Bild eines anständigen Abts, der sein ganzes Leben lang, von jungen Jahren an, nur das tat, was ein würdiger Abt tun sollte.

Zweitens ist das Material der Predigt für die Erforschung der Geschichte der ukrainisch-orthodoxen Kirche von Interesse, da es eine wichtige Quelle sowohl für die Nachschöpfung der Biographie des Abtes des Kyjiv-Vydubyc'kyj-Klosters als auch für die Rekonstruktion der orthodoxen Klostertraditionen des 17. Jahrhunderts sein kann.

Drittens sehen wir deutlich, dass die analysierte Leichenpredigt von Antonij Radyvylovs'kyj sozusagen in exakter Übereinstimmung mit den Anweisungen und Empfehlungen erstellt wurde, die im zweiten Abschnitt der Homiletik von Ioanykij Galjatovs'kyj präsentiert werden („Nauka, albo sposob zloženja kazan'ja na pohrebi“, Kyjiv, 1659). Beispiele der Textologischen Vergleiche lassen jedoch den Schluss zu, dass die Haupteinflussquelle tatsächlich die Werke polnischer Prediger waren. Wie Sie sehen können, lassen die Entlehnungen aus der Predigt von Jakob Olszewski keine Zweifel aufkommen. Gleichzeitig ist der Einfluss von Andrzej Schönflissius weniger sicher und so möchten wir unsere Forschung in diese Richtung fortsetzen. Wenn wir über den Einfluss von Jakob Olszewski sprechen, schließen wir das Moment des strukturellen Einflusses aus. Die Predigt des letzteren ist um ein Vielfaches größer als die Predigt von Antonij Radyvylovs'kyj und umfasst mehrere Abschnitte. Wir sprechen über die Verwendung von Textfragmenten, über ein ähnliches Bildsystem, über die Übernahme rhetorischer Mittel, die der Kyjiver Prediger an seine eigenen Realitäten und an die aktuellen Umstände des Todes des Abtes und seiner Beerdigung anpasst.

Der Tod des regierenden Königspaares der Rzeczpospolita, Königin Konstanz (10. Juli 1631) und König Sigismund III. Wasa (30. April 1632), war ein Ereignis, das unter den polnischen Predigern große Resonanz hervorrief. Bei dieser Gelegenheit präsentierten die besten Redner Polens ihre Leichenpredigten, die zu einem Muster für die Erbfolge und einer Quelle für die Entlehnung von rhetorischen Techniken, Ansätzen zur Erklärung heraldischer Symbolik, Strategien zum Einsatz metaphorischer Bilder sowie vorgefertigter Textfragmente wurden. Darüber hinaus waren diese die besten Exempel der Trauerreden, die die Entwicklung der Theorie der Leichenpredigt beeinflussten, da Rhetorikkurse begannen, sich an ihnen zu orientieren. Rhetorikkurse boten Beispiele für die Nachahmung oder Wiedergabe die Fragmenten der Leichenpredigten, die der Königin Konstanz und dem König Sigismund III. Wasa gewidmet waren. Dieser Einfluss erreichte auch die Mauern der Kyjiv-Mohyla-Akademie, an der Antonij Radyvylovs'kyj seinen Abschluss gemacht hat und an der er, wie wir bereits erwähnt haben, anscheinend gelehrt hat. Von den erhaltenen rhetorischen Kursen von Professoren der Kyjiv-Mohyla-Akademie gilt der Kurs als der älteste, der im akademischen Jahr 1635/1636 von Josyp Kononovyč-Horbac'kyj gehalten wurde („Orator Mohileanus Marci Tullii Ciceronis apparatissimis partitionibus excultus“). Der Autor dieses Kurses bietet seinen Studenten vorgefertigte Beispiele der Einführungen für drei Gattungen der Reden: für epideiktische Rede, Gerichtsrede und politische Rede. Das Beispiel der epideiktischen Gattung war die Einführung aus der Trauerrede des Kronenreferents Jan Lipski, die er anlässlich der Beerdigung von König Sigismund III. Wasa und Königin Konstanz hielt (Kononovyč-Horbac'kyj 2014, 109–110).

Somit können wir die vierte und in diesem Fall letzte Schlussfolgerung ziehen, dass sich Antonij Radyvylovs'kyj nicht unbedingt direkt auf die

Leichenpredigten der polnischen Redner bezog. Es ist anzunehmen, dass er Fragmente aus ihren Reden verwendete, die in dem einen oder anderen Rhetorikkurs wiedergegeben wurden.

Caplan, H., King, H. (1949). *Latin Tractates on Preaching: A Book-List*. Harvard Theological Review, 42(3), 185–206.

Cyhanok, O. (2014-a). *Funeral'ne pys'menstvo v ukrajins'kich poetykach ta rytorykach XVII–XVIII st.: teorija ta vzirci*. Vinnycja.

Cyhanok, O. (2014-b). *Pro ukrajins'ku teoriju pochoronnoji promovy XVII st.* Kyjivs'ki polonistyčni studiji. T. 24. 610–617.

Galjatovs'kyj, I. (1660). *Kazannja prydanj do knyhy Ključ rozuminnja nazvanoji*. Kyjiv.

Galjatovs'kyj, I. (1659). *Ključ rozuminnja*. Kyjiv.

Galjatovs'kyj, I. (1665). *Ključ rozuminnja*. L'viv.

Hordijenko, D., Klos, V., Mycyk, Ju., Prelovs'ka I. (2019). *Istorija ukrajins'koji pravoslavnoji cerkvy*. Online verfügbar unter URL: <https://books.google.de/books?id=CyLKDwAAQBAJ&p> [Дата останнього доступу 21.10.2021].

Kononovyč-Horbac'kyj, J. (2014). *Mohyljans'kyj Orator. Pereklad z latyny V. Masljuka*. Kyjiv.

Korzo, M. (2019). *Kazanja na pohrebe (Trebnik, Vil'no 1621) v kontekste katoličeskoj tradicii 'obrazcovych' poučenij na pohrebenie*. Studi Slavistici 16 (1), 5–22.

Levčenko-Komisarenko, T. (2016). *Žyttjevyj šljach i tvorčyj dorobok Antonija Radyvylovs'koho*. Slovo i čas. № 9. 79–91.

Maksymčuk, O. (2020). *Emblematyčna obraznist' u propovidjach Antonija Radyvylovs'koho: do pytannja džerel*. Rukopysna ta knyžkova spadščyna Ukrainy. Vyp. 26. 7–28.

Maksymčuk, O. (2018). *Rukopysnyj „Ohorodok“ Antonija Radyvylovs'koho jak unikal'na pam'jatka ukrajins'koji knyžkovoji kul'tury XVII st.* In: Biblioteka. Nauka. Komunikacija: 100-riččja Nacional'noji biblioteki Ukrainy im. V. I. Vernads'koho: materialy Mižnar. nauk. konf. (Kyjiv, 6–8 lyst. 2018). Kyjiv. 194–199.

Markovskij, M. (1894). *Antonij Radivilovskij, južno-russkij propovednik XVII v. S priloženiem neizdannyh propovedej iz rukopisnych „Ohorodka“ i „Venca“*. Kiev.

Matušek, O. (2015). *Ideal ljudyny v ukrajins'kich pohrebovyh kazannjach XVII stolittja*. Naukovi zapysky Ternopil's'koho nacional'noho pedahohičnoho universytetu im. V. Hnatjuka. № 43. Literaturoznavstvo. 49–61.

Matušek, O. (2017). *Pohrebovi kazannja ukrajins'kich propovidnykiv XVII stolittja*. In: Kyrylo Trankvilion Stavrovec'kyj – propovidnyk Slova Božoho. L'viv: Vydavnytvo UKU. 197–208.

Niedźwiedź, J. (2016). *Wstęp*. In: Dwa kazania wygłoszone po śmierci królowej Konstancji i Zygmunta III. Opracował J. Niedźwiedź. Biblioteka dawnej literatury popularnej i okolicznościowej. T. XXIX. Warszawa. 5–41.

Olszewski, J. (2016). *Żaloba po śmierci najaśniejszej Konstancyje*. In: Dwa kazania wygłoszone po śmierci królowej Konstancji i Zygmunta III. Opracował J. Niedźwiedź. Biblioteka dawnej literatury popularnej i okolicznościowej. T. XXIX. Warszawa. 49–146.

Ostrowski, J. (2014). *Żalose słońca i miesiąca zaćmienie w Ojczyźnie naszej nigdy niesłychane*. In: Kazania funeralne. Wydali i opracowali K. Panuś i M. Skwara. Kazania w Kulturze Polskiej. Edycje Kolekcji Tematycznych. T. 2. Kraków. 279–312.

Pawlak, W. (2009). *Od Sokółowskiego do Szylarskiego. Z dziejów homiletyki XVI–XVIII wieku*. Barok. Historia – Literatura – Sztuka 16, nr. 1(31), 15–39.

Petrov, N. (1896). *Opisanie rukopisnyx sobranij, nachodjaščichsja v horode Kieve*. Vyp. 2: Rukopisi Kievsokho Pustynno-Nikol'skoho monastyrja. Moskva.

[Radau, M.] (1650). *Orator Extemporaneus*. Amstelodami.

Schönflissius, A. (2016). *Kazanie pogrzebne królewskie*. In: Dwa kazania wygłoszone po śmierci królowej Konstancji i Zygmunta III. Opracował J. Niedźwiedź. Biblioteka dawnej literatury popularnej i okolicznościowej. T. XXIX. Warszawa. 149–182.

ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО У НІМЕЦЬКОМОВНІЙ ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА

*Олена Дмитренко
Олеся Вовченко*

(Україна)

У статті проаналізовано сатиричний аспект німецькомовної прози Івана Франка, з'ясовано своєрідність вираження комічного у німецькомовному оповіданні письменника "Свинська конституція", розглянуто функції комічного на рівні сюжету, організації художнього тексту, образної системи і мовних засобів. Виокремлено елементи комічного, що демонструють ставлення автора до зображуваної ним дійсності та сприяють відтворенню національного колориту.

Ключові слова: гумор, іронія, сарказм, система образів, сатира.

MEANS OF CREATING THE COMIC IN IVAN FRANKO'S GERMANLANGUAGE PROSE

*Olena Dmytrenko
Olesja Vovčenko*

The article analyzes the satirical aspect of German-language prose by Ivan Franko, the originality of the comic expression in the German-language story of the writer "Pig Constitution" is clarified, the functions of the comic at the level of the plot, the organization of the literary text, image system and language tools are considered. Elements of the comic that demonstrate the author's attitude to the reality and contribute to the reproduction of national flavor are depicted.

Key words: humor, irony, sarcasm, system of images, satire.

Політичні та історичні обставини розвитку Західної України у XIX столітті вплинули на розвиток соціальних відносин і характер суспільного життя регіону. Життєво важливим завданням для українського народу протягом десятиліть було протидіяти спробам австрійських, польських та угорських урядів асимілювати український народ, зупинити розвиток української культури та традицій. Що ж до літератури тієї доби, дослідники підкреслюють: "Наприкінці XIX століття в українській літературі відбуваються перші зміни у ставленні до комічного й, зокрема, до іронічного, важливим стає соціально-політичний аспект комічного. Саме в цей період починається переосмислення національного питання і відхід провідних письменників доби від просвітницьких ідей" (Марчук, 2006).

Іван Франко, як патріот і громадянин, що завжди був у центрі суспільного життя Галичини, розглядав у своїх творах гострі соціальні конфлікти тих часів, захоплювався фактами та історіями з життя народу. Щоб досягти максимальної кількості читачів історично багатонаціонального регіону, митець писав твори на актуальну тематику іноземними (німецькою, польською) мовами, а потім сам же перекладав їх українською.

У художній спадщині Івана Франка, за даними Б. Бендзара, налічується “понад 130 творів німецькою мовою, з них 5 автобіографічних, 34 публіцистичних, 33 літературознавчих та етнографічних, 15 художніх творів і 45 перекладів здебільшого з української літератури (Бендзар 1971, 47). Із художніх творів, написаних спершу німецькою мовою, а потім перекладених автором українською, відомі оповідання „Das Recht des Schweines” (“Свинська конституція”) та “Thomas mit dem Herzen und Thomas ohne Herz” (“Хома з серцем і Хома без серця”), новела “Der Räuber und der Geistliche” (“Розбійник і піп”), притча “Die galizische Schöpfungsgeschichte” (“Із галицької Книги буття”), новела “Dorn im Füsse. Eine Erzählung aus dem Huzulenleben” (“Терен у нозі. Оповідання з гуцульського життя”). Інші німецькомовні оповідання та новели написані спочатку українською мовою, а потім перекладені письменником німецькою.

Німецькомовна творчість Івана Франка була предметом дослідження багатьох відомих науковців, серед яких Б. Бендзар, Т. Космеда, Г. Марчук, Ю. Проскуріна, Є. Сухомлин, І. Теплий, Н. Тихолаз, А. Халімончук, М. Цесьля та ін. Однак гумористично-сатиричний аспект зазначеної малої прози автора не потрапив до поля зору науковців, хоча він незаперечно є важливим і потребує окремого аналізу. Адже сам письменник надавав категорії комічного у літературі великого значення і розробляв її у теорії літературної критики.

Оповідання Івана Франка “Свинська конституція” можна вважати одним із кращих зразків політичної сатири української літератури на межі XIX–XX століть. Уперше воно було опубліковане німецькою мовою у додатку “*Sonntagszeit*” до віденського щотижневого журналу “*Die Zeit*” за 1896 рік, № 88. Твір отримав широкий резонанс у читачів, через що у тому ж році його надрукували інші прогресивні видання: “*Sächsische Arbeiter-Zeitung*” (Дрезден) та “*Münchener Post*”. Українською мовою оповідання вийшло у червні 1896 року у часописах “*Діло*” та “*Батьківщина*” під назвою “Право свині”. Оскільки цензура ніяк не відреагувала на політичний підтекст твору, вже у липні 1896 року автор дає оповіданню остаточну назву, акцентуючи його актуальне політичне спрямування: “*Свинська конституція*” (газета “*Громада*”, 1896, № 2).

У першому виданні Іван Франко указав жанр цього твору як “тонке політичне оповідання” (Das Recht des Schweines. Feine politische Erzählung aus Galizien), підкреслюючи епітетом “тонкий” (feine) його алегоричний, прихований смисл. Літературознавці визначають твір як соціально-

політичне сатиричне оповідання, близьке до фейлетону, що поєднує у собі “фактографічність нарису, алегоричність притчі, напругу й інтригуючий підтекст анекдоту, несподіваний поворот новели” (Денисюк 1981, 67).

Розвинене почуття комічного притаманне Івану Франку генетично, оскільки воно є однією з характерних національних рис українців, що сформувалася у процесі історичного становлення народу. “Гумор був своєрідним духовним засобом самозахисту українців в умовах боротьби з різними зовнішніми нападниками та внутрішніми поневоловачами в часи гніту і лихоліть”, – переконаний Т. Лепеха. Уміння посміятися над життєвими проблемами та над собою науковець вважає “виявом високого духу, життєвого оптимізму, критичного розуму й тонкої спостережливості, загалом – талановитості народу” (Лепеха 2005, 116). Саме в такому сенсі використовує його у своїх творах Іван Франко. “Та ж елемент гумористично-сатиричний, – зазначав письменник у рецензії на галицькі гумористичні журнали, – дуже багатий у нашого народу. Його гострий дотеп, його сльозами проблискуючий сміх послужив за основу безсмертним творам Миколи Гоголя “Салдацький патрет”, “Конотопська відьма” (Франко 1976–20, 13).

Серед засобів комічного Іван Франко надавав перевагу сатирі, підкреслюючи винятково велику роль у ній поетичної умовності, фантастики. Специфічність сатири, на думку письменника, робила її схожою на дзеркало, в якому відображалися не лише світлі, але і темні сторони життя.

Літературознавчий словник-довідник визначає комічне як “аспект естетичного освоєння світу, що супроводжується сміхом” (ЛСД 1997, 358). У житті комічне викликає невідповідність між зовнішніми і внутрішніми якостями об’єкта: змісту і форми, суті і вияву, мети і засобів тощо, а саме: коли зовнішнє намагається бути кращим чи значущішим, ніж є насправді. Письменник, щоб створити комічне, добирає життєві явища, узагальнює їх і висвітлює під кутом зору певного ідеалу. Тоді вся їхня удаваність і невідповідність стає показовою, зрозумілою читачеві і викликає сміх.

Важливим для цього дослідження є запропонований Д. Ніколаєвим поділ комічного на дві форми:

а) “елементарно-комічне, або ж гумор (комізм зовнішності, руху, стану, зіставлення, результату), поверххневе, випадкове відхилення від норми, що може бути швидко знищене”, та

б) “соціально-комічне, або ж сатиру: стійке, тривале протиріччя не зовнішніх причин, а суті явища, що має політичний, етичний, естетичний характер і є об’єктивним” (Ніколаєв 1962, 85). У малій прозі Івана Франка активно використовуються обидві форми, кожна з яких має власну функцію і виконує певне завдання.

Обрані елементи комічного демонструють ставлення автора до зображуваної ним дійсності та визначають вибір художніх засобів, необхідних для його творення. Це – художні форми, за допомогою яких

певні явища, події, образи отримують комічне відображення і набувають кумедного ефекту. Їх завдання різноманітні: від створення сміхової атмосфери твору до гнівного викриття негативних фактів, характерів чи закономірностей дійсності у цілому. Дослідники виокремлюють наступні види комічного: гумор, іронію, сатиру, сарказм, дотеп та ін. За їхньою дефініцією звернемося до “Літературознавчого словника-довідника”:

“Гумор (від лат. *humor* – волога, рідина) – різновид комічного, відображення смішного у життєвих явищах і людських характерах. Г. не заперечує об’єкта висміювання і цим відрізняється від сатири, для якої характерне цілковите заперечення й різке осміяння зображуваного” (ЛСД 1997, 173).

„Сарказм (грец. *sarkasmos* – терзання) – їдка, викривальна, особливо дошкульна насмішка, сповнена крайньої ненависті і гнівного презирства. С. не має подвійного, часто прихованого семантичного дна, як іронія, близько до якої він стоїть, а виражається завжди прямо. С. притаманне поєднання гніву, ненависті з гіркою посмішкою. Об’єктом С. виступають, як правило, речі небезпечні, різко негативні й аморальні“ (ЛСД 1997, 611).

“Іронія (грец. *eironia* – лукавство, удавання) – художній троп, який виражає глузливо-критичне ставлення митця до предмета зображення” (ЛСД 1997, 313).

“Дотеп – влучний, стислий, часто афористичний вислів із сатиричним або жартівливим відтінком. [...]. Д. неодмінно вінчає розв’язку анекдотичного сюжету...” (ЛСД 1997, 207).

“Сатира лат. *satira*, від *satura* – суміш, усяка всячина) – особливий спосіб художнього відображення дійсності, який полягає в гострому осудливому осміянні негативного. У вузькому розумінні С. – твір викривального характеру. С. спрямована проти соціально шкідливих явищ, які гальмують розвиток суспільства, на відміну від гумору, вона має гострий непримиренний характер” (ЛСД 1997, 611).

У процесі дослідження простежуємо усі названі форми комічного в оповіданні Івана Франка “Свинська конституція”, в якому автор критикує негативні явища дійсності, що не відповідають суспільно-політичній та етично-естетичній нормі життя.

Загалом активне використання комічного та теоретичні розвідки з цього питання дозволили Івану Франку виробити своєрідні художні прийоми та форми гумористичного і сатиричного відтворення дійсності. Вони виявляються у всій структурі його твору, починаючи від сюжету та композиції і закінчуючи образною системою. Письменник добирає необхідні факти і життєві ситуації, змальовує їх за допомогою відповідних художніх засобів таким чином, щоб досягти комічного ефекту.

Уже на початку твору, описуючи головного героя-оповідача, письменник використовує елементи гумору, що доброзичливо відображають те чи інше протиріччя художнього образу і створені, у першу чергу, за допомогою наступних художніх засобів:

- епітетів: “Hrycuniak ist eine höchst merkwürdige Erscheinung” (Vivere Memento! 2016, 70);

- метафор: “Schweinebefreier”, “Es kostete mich nicht viel Gehirnanstrengung, um herauszubringen” (Vivere Memento! 2016, 74–76);

- порівнянь: “einer der wenigen noch lebenden Repräsentanten jenes Geschlechtes der Volkssänger und Rhapsoden”, “als wollte er das mühsame Lesen eines Volksschülers nachahmen” (Vivere Memento! 2016, 70–71);

- алегорії: крамська хустка, що пускає фарбу і забруднює пальці – оманливість конституційних законів; “Weil sie, wie die Fabriktücher, Farbe ablassen, und diese Farbe dann einem an den Fingern kleben bleibt”, “diese neue Art von Stockschlägen, welche statt eines bestimmten Körperteils den ganzen Menschen und seine Familie treffen?” (Vivere Memento! 2016, 72–74);

- заперечення: “In seinem Äußeren nichts weniger als imposant”, “verrät durch nichts eine über das gewöhnliche Niveau des galizischen Bauers hervorragende Intelligenz” (Vivere Memento! 2016, 70);

- протиставлення: “der Redner jedoch verzog keine Miene; im Gegenteil, bei den unablässigen Heiterkeitsausbrüchen der Versammlung schien sich sein Gesicht immer mehr zu verdütern, bis es am Schlüsse den Ausdruck einer völligen hölzernen Apathie annahm” (Vivere Memento! 2016, 71).

Для посилення гумористичного ефекту Іван Франко використовує вирази, що містять відповідну лексику: “Mit schallendem Gelächter wurde diese ernste Manifestation Hrycuniaks begrüßt” та “Jeden Augenblick wurde die Erzählung durch schallendes Gelächter der ganzen Versammlung unterbrochen” (Vivere Memento! 2016, 71).

Об’єктом гумористичного зображення в оповіданні є переважно людські вади і незвичні ситуації, тому для гумору властиві елементи розмовно-побутової мови, регіоналізми й архаїзми, наприклад: “Du nichtsnutziger Lump”, “Weg von hier, Bauer” (Vivere Memento! 2016, 75).

Однак головна мета автора – не гумор, а політична сатира, що критично відображає дійсність. Тому в оповіданні гумористичне переходить у сатиричне, як-то в історії із звільненням свині, коли злякана тварина намагалася втекти, а господар – її втримати: “Das Schwein erschrak heftig und mit einem Rückspranges vom Wagen herab. Der Bauer, welcher das Vieh beim Halse hielt, war schwächer und fiel ebenfalls heraus, und zwar so unglücklich, dass er sich das Gesicht auf dem Pflaster blutig schlug, während das Schwein das Weite suchte” (Vivere Memento! 2016, 76).

Створюючи сатиричний образ дійсності, письменник доводить конфлікт змісту і форми до максимальної точки. Тому головна риса сатиричного образу – його загострення і перебільшення, акцентування на удаваності. Засобами такого загострення в оповіданні виступають гіпербола і гротеск. Саме визначення “свинська конституція” є сатиричною гіперболою. Вона об’єднує в собі два несумісні поняття з різних сфер – роду тварин (свинська) і людського, суспільного життя (конституція), що, на перший погляд, видається недоречним. Протилежні поняття поєднуються,

створюючи, за словами Н. Тихолаз, “сатиричну художню концепцію, у якій людське опущене до рівня звірячого, свинського й навіть нижче від нього” (Тихолаз 2003, 87).

Сатира висміює пороки несправедливого суспільного устрою і соціальних відносин. Тому мовностилістичні засоби сатири оперують словами адміністративно-правового та суспільно-політичного лексикону, такими як: “Gleichheit vor dem Gesetze”, “hochmögender Herr Bezirkshauptmann”, “Abgesandter der Gemeinde”, “Kaiser”, “Massendeputation”.

Автор досягає сатиричного звучання, порівнюючи життєві ситуації до прийняття конституції і після. Описуючи їх він користується лексикою з яскраво вираженими протилежними конотаціями. Наприклад, порівнюючи те, як у державних установах приймають простого селянина та землевласника: “Warte, Bauer! Steh nur draußen, Bauer! Weg von hier, Bauer!”; “Wenn dagegen ein Gutsbesitzer, ein Pächter, sogar ein gemeiner Schankwirt in die Kanzlei kommt, lässt man ihn nie draußen warten, ladet ihn zum Sitzen ein und behandelt ihn ganz delikate und zuvorkommend” (Vivere Memento! 2016, 76).

В оповіданні “Свинська конституція” сатира ґрунтується більшою мірою не на навмисній гіперболізації дійсності, а на реальних фактах. Такою є історія про сусіда, котрий їздив до Відня скаржитися на місцеву владу, за що по приїзду був засуджений старостою до грошового штрафу. Однак бідному чоловікові легше було витримати побої, ніж сплатити гроші, про що він і просить уклінно районного старосту: “Ich bitte also, hochmögender Herr Bezirkshauptmann, könnten Sie mir nicht die große Gnade erweisen und die Geldbuße in Stockschläge umsetzen? Ich bin Gott sei Dank ein gesunder und starker Kerl und werde 50 Stockschläge wohl aushalten, aber 50 Gulden Geldbuße hält meine armselige Wirtschaft nimmer aus” (Vivere Memento! 2016, 74).

Так само із життя взята оповідачем і кульмінаційна сцена, що дала назву оповіданню – епізод про перевезення через контрольний пункт зв’язаної свині і людей у кайданах та порівняння реакції на це охоронця. У першому випадку він лайкою вимагає звільнити бідну тварину та погрожує власнику свині поліцією за жорстоке поводження з нею: “Siehst du denn nicht, dass dem armen Vieh von den Stricken die Beine gänzlich geschwollen sind! Du nichtsnutziger Lump, weißt du denn nicht, dass es verboten ist, die armen Tiere zu quälen”. Однак, побачивши людей у кайданах, котрі поранили в’язням руки так само, як і мотузка ноги свині, охоронець не вимагає їх звільнити, а навпаки, віддає жандармам честь: “Der strenge Herr, weit entfernt davon, den Gendarm rau anzufahren, stand vielmehr auf und verneigte sich vor den Gendarmen sehr ehrerbietig” (Vivere Memento! 2016, 78).

Значну роль у творі автор надає іронії, що твориться через добір позитивних зображувальних засобів, вжитих у ситуації, коли вони суперечать суті: “Natürlich kann er weder lesen noch schreiben” (Vivere Memento! 2016, 70). Також автор іронізує у сатиричній ситуації задля

збільшення викривального пафосу епізоду. Тут іронія є демонстрацією абсурдності та сміхотворності дії: “So sprechend näherte sich der Herr dem Schweine und schnitt mit seinem Messer dessen Stricke so rasch entzwei, dass er im Eifer sogar des Schweines Beine verwundete“. Ця ж іронія повторюється і в ситуації з людьми: „Und ich zitterte schon im Geiste, der strenge Herr am Schlagbaum möge nicht vor allzu großem Eifer beim Zerschneiden der Fesseln, welche diese Unglücklichen zusammenhielten, auch ihre Hände ebenso verwunden wie er des Schweines Beine verwundet hatte“. Коли об’єкт іронії чи сатири стає вкрай шкідливим і вже встигає “накоїти лиха”, автор переходить до сарказму: “Und wenn er ohne Geschenk kommt, so versetzt ihm der Verwalter eins ins Genick und gibt ihm großmütig die Freiheit, Hungers zu sterben” (Vivere Memento! 2016, 77).

Іван Франко використовує дотеп з несподіваним та вражаючим смислом: “Siehst du nun, lieber Freund”, so schloss ich mein Gespräch, “so sieht des Bauern Verfassungsrecht aus: Er muss ein gemeines Schwein beneiden” (Vivere Memento! 2016, 77). У цьому випадку дотеп звучить як комічний афоризм. Проте при всіх цих відмінностях мовні засоби комічного у творі, за задумом письменника, повинні викликати сміх, в одних випадках гіркий, злий, а в інших – радісний, доброзичливий.

Аналізуючи текст оповідання “Свинська конституція”, варто виокремити форми комічного на рівні сюжету, організації художнього тексту, образної системи. Адже, кожен з цих рівнів потребує добору особливих художніх форм зображення. Назва твору “Свинська конституція” є словосполученням, що звучить суперечливо, а тому і негативно. Мета автора – заінтригувати читача, спонукати його шукати розв’язку в сюжетних колізіях твору.

Оповідь насичена вставними новелами та трагікомічними історіями, що відображають дію нової конституції, “як вона виглядає по самій правді”. Вставні епізоди – історії про Антона Грицуняка – мають гумористично-іронічне звучання і виконують дидактичну функцію. Завдяки своєму алегоричному та символічному забарвленню вони надають творові притчевого характеру.

На рівні тексту характеристиками комічного є сатиричний конфлікт, сюжет і образ героя. Так, зачином твору є розповідь оповідача про неординарного представника гуцульського селянства – Антона Грицуняка, його надзвичайні ораторські здібності та силу переконання. Слова Грицуняка є джерелом сатиричного в оповіданні, оскільки автор-оповідач протиставляє його іронічну риторіку несправедливій соціально-політичній системі тогочасної Австро-Угорської імперії.

Фабула оповідання будується на нерозумінні Грицуняка, а саме, у чому ж полягає причина гарного життя його знайомого. Композиційним засобом розгортання сюжету твору є контраст, що досягається за допомогою діалогічного викладу:

“Na, wie geht’s dir, alter Freund? Wie befindest du dich?”

“Gott sei Dank, ich befinde mich wohl, und es geht mir gut!”, – sagte er.

“Das ist eine schöne Neuigkeit”, – sagte ich, – “und ich wäre sehr begierig, zu erfahren, worin dieses Gute besteht”.

“Worin es besteht? Das ist ja leicht zu sagen, und du weißt es auch selbst”.

“Nein, nein, so wirst du mich nicht abspeisen”, – sagte ich, – “du musst mir ausdrücklich sagen, was dir so Gutes widerfahren ist” (Vivere Memento! 2016, 72).

Внаслідок цього складається комічна ситуація, коли виникає іронічне подвійне бачення дійсності читачем: він розуміє, що точка зору товариша Грицуняка хибна, і продовжує стежити за її викриттям. Кульмінацією є подвійно іронічний епізод, коли Грицуняк порівнює ставлення митника до зв'язаної свині та до закутих у кайдани людей.

У діалозі протиставляються позиції героїв щодо нових законів, нових правил життя. Зіставлення їхнього різного життєвого досвіду та поглядів на нововведення призводить до несподіваної розв'язки, до перенесення акценту з серйозного на комічно-сатиричне. Комізм ситуації викликає раптовий поворот: від логічно нормального й очікуваного до несумісного з ним, однак можливого. Авторським прийомом досягнення комізму в діалогах є установка на наївність одного із співрозмовників, прямолінійність його мислення.

“Und Verfassungsrechte haben wir auch”, – fuhr ich nach kurzem Schweigen zu meinem Freunde zu sprechen fort, – “die sollen sehr schön und herrlich sein. Hast du sie jemals gesehen, lieber Freund?”

“Gesehen?”, – verwunderte er sich. – “Auf dem Papier, im Buche gedruckt hab' ich sie wohl gesehen”.

“Nein, nicht um die papierne Verfassung handelt sich's hier”, – sagte ich, – “sondern um die wirkliche, wie sie im Leben aussieht. Hast du diese wirkliche, lebendige Verfassung gesehen?”

“Wie kann man sie sehen? Man lebt ja drin, man spürt sie...”.

“O ja, man spürt sie, das ist ganz richtig! Ich aber habe sie auch leibhaftig gesehen und will dir das erzählen” (Vivere Memento! 2016, 74–75).

Однією з поширених форм тут є комізм непорозуміння або відверте сприйняття, засновані на поєднанні різних логік, побудованих у формі запитання-відповідь та запитання на запитання. Сатира в оповіданні характеризується виразністю зображення об'єктів, проти яких спрямований викривальний пафос автора, різким емоційно-оціночним забарвленням. Читач однозначно розуміє, на чийому боці авторська симпатія та антипатія. Головним засобом такого прийому є типізація, тобто виведення героєм сатири більшою чи меншою мірою узагальненого образу, його синтез із типових рис. Тому Грицуняк не називає імені свого співрозмовника: конкретний герой не такий важливий, як типовий образ, виразник загального. Типовою є постать сердитого пана з блискучим ножом коло рогачкової будки, який задля наживи захищає “права та свободи” свині, та

байдужий до прав людей. В оповіданні Івана Франка це – алегоричний образ охоронця привілеїв конституції, яку Антон Грициняк називає свинською.

Отже, німецькомовна мала проза Івана Франка, що посіла гідне місце в європейській культурі, пронизана сатирою. Автору притаманна чітка громадська позиція і цілеспрямованість, критика антинародної політики і законів. Засоби комічного у творах письменника відзначаються багатством та різноманітністю форм і прийомів, що передають національний колорит. Комічне у митця виходить за межі одиничного тропу, виконуючи світоглядну функцію: алегорично пояснити процеси довколишньої дійсності, які на той час не можна було критикувати відкрито. Її поетика гармонійно вписалася в німецьку літературу, збагативши її новими сатиричними жанрами, стильовими прийомами комічного, сатиричної гіперболи, фантастики і гротеску.

Результати доробку можуть послугувати матеріалом і мотивацією для подальших досліджень з цієї проблематики.

Бендзар, Б. (1971). *Поетична спадщина І. Франка німецькою мовою*. Українське літературознавство: республ. міжвідомчий зб. Вип. 14. Вид-во Львів. ун-ту. С. 46–51.

Денисюк, І. (1981). *Розвиток української малої прози XIX–поч. XX ст.* К. 151 с.

Космеда, Т. (2006). *Комунікативна компетенція Івана Франка: міжкультурні, інтерперсональні, риторичні виміри*. Л.: ПАІС. 328 с.

Лепеха, Т. (2005). *Українознавство: навчальний посібник*. К.: Просвіта. 376 с.

Літературознавчий словник-довідник (1997). Редкол.: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів. Київ: Академія. 749 с.

Марчук, Г. (2006–2007). *Новаторство Івана Франка у збагаченні жанрових форм сатиричної прози*. Галичина. Ч. 12–13. Ел. ресурс: <https://lib.if.ua/franko/1327413372.html> [Дата останнього доступу 26.08.2021].

Николаев, Д. (1962). *Смех – оружие сатиры*. Москва. Искусство, 224 с.

Сухомлин, Є. (2011). *Майстерність Івана Франка – критика митця, перекладача, публіциста (інтеграційний аспект)*. Луцьк: ПВД “Твердиня”, 296 с.

Теплий, І. (2013). *Іван Франко як читач і редактор власних перекладів*. Вісн. Львівського ун-ту ім. Івана Франка Серія філологічна. Вип. 58. С. 262–284.

Тихолаз, Н. (2003). *Політична сатира Івана Франка крізь жанрову призму казки*. Визвольний шлях. № 11. С. 86–99.

Франко, І. (1976). *Зібрання творів у 50-и томах*. К.: Наукова думка. Т. 20, С. 7–13.

Халімончук, А. (1955). *Суспільно-політична сатира Івана Франка*. Львів: Львівський університет, 91 с.

Cieśla, M. (2007). *Niemiecka oryginalna twórczość literacka Iwana Franka*. Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze 23–24. Spotkania polsko-ukraińskie. Uniwersytet Warszawski – Iwanowi France. Studia Ucrainica. Pod redakcją Stefana Kozaka. Przy współpracy Walentyny Sobol, Bazylego Nazaruka. Warszawa, S. 320–332.

Vivere Memento! (2016). *Anthologie deutschsprachiger Werke von Ivan Franko*. Lwiv, VNTL-Klasyka. 234 c.

**“МУЗИЧНА БАРКА, ЩО ПЛИВЕ В НЕВІДОМЕ”
(АНАЛІЗ “НОКТЮРНА В-MOLL” ЮРІЯ КОСАЧА)**

Ганна Звягіна

(Україна)

Стаття присвячена дослідженню оповідання Юрія Косача “Ноктюрн в-moll”. Його музичний дискурс відображено за допомогою згадок прізвищ композиторів, назв творів. Культурологічний підтекст твору включає цитати та прислів'я німецькою мовою, натяки на літературні образи, згадки про відомих філософів та історичні особистості. Широко вживаним в оповіданні є характерний для модерністської прози кінематографічний прийом “напливів”.

Ключові слова: інтермедіатив, інтермедіальність, культурологічний контекст, модернізм, ноктюрн.

“MUSICAL BARQUE THAT FLOATS TO UNKNOWN” (YURIY KOSACH STORY “NOCTURNE B-MOLL” ANALYSIS)

Hanna Zvjahina

The article dedicated to the study of Yuriy Kosach story “Nocturne b-moll”. It is established that musical discourse is reflected in the story through the mention of the names of composers and musical works. The cultural subtext of the work includes quotations and proverbs in German. Also it includes allusions at literary images, famous philosophers and various historical figures mention. Widely used in the story application of cinematic technique of “inflows” characteristic of modernist prose.

Key words: intermediative, intermediality, cultural subtext, modernism, nocturne.

Ідея взаємозв'язку різних видів мистецтва, що отримала назву інтермедіальність, має декілька типологій. Найбільш обґрунтованою з них є літературно-живописна класифікація А. Ханзена-Леве (на матеріалі російського авангарду) та літературно-музична С. Шера. Стівен Пол Шер будує класифікацію музично-літературних інтерференцій на матеріалі літератури німецького романтизму. Загалом, Шер позначив три види музично-літературних відносин: 1) словесна музика, 2) літературна імітація музичних форм, 3) вербальна музика.

До теперішнього часу в зарубіжному та вітчизняному літературознавстві накопичився значний пласт робіт за всіма напрямками. Найбільше поширена практика знаходження музичної форми, що відповідає структурі конкретного літературного тексту (О. Азначеева, Т. Жолковський,

І. Фоменко). Продуктивним залишається напрям “вербальної музики”, що відшукує “музичні ключі” до літературних текстів (І. Борисова, Б. Кац, Р. Тименчик). Характер нового художнього мислення ставав важливою передумовою для створення синтетичних творів, що спостеріг С. Урманов: “Музика як виражальний вид прагне до зображальності, література як вербальне (словесне) мистецтво прагне до пластичної наочності...” (Урманов 1998, 55).

Мистецький Український Рух, або МУР – організація письменників, які потрапили в табори для переміщених осіб (ДіПі) в повоєнній Німеччині, – постав 1945 року в Нюрнберзі й проіснував приблизно до кінця 1948 року.

У контексті табірної суспільства МУР був одним з епізодів, у контексті української літературної історії — це так само епізод, проте значний і цікавий. Власне, за інтелектуальною насиченістю дискусій і творчими здобутками — це чи не найцікавіший період української літератури ХХ століття після 20-х років (Павличко 1999, 281).

МУР проіснував три роки, провів три з’їзди та декілька теоретичних конференцій, зокрема з питань критики й драматургії, прози та драми. Свої видання МУР у табірних видавництвах позначав назвами серій: “Золота Брама” або “Мала Бібліотека МУРу”.

Мало який період української літератури, мало яка її сторінка пронизані таким духом теоретизування й полеміки, як три роки МУРу. Більшість доповідей на МУРівських з’їздах та конференціях, переважна частина критичних статей присвячувалися знайомому ще з часів Франка питанню: якою має бути українська література, іншими словами, як писати. Письменники й колишні професори літератури засипали один одного різноманітними рецептами, порадами, закликами, інструкціями, завданнями, настановами. МУР народжувався з дискурсом гасел і рецептів (Павличко 1999, 283).

Новий мотив у дискурсі МУРу, порівнюючи з давнім і недавнім минулим, — завдання “завоювати авторитет у світовому мистецтві”. Якщо головна полеміка на зламі віків, а потім у 20-ті роки точилася навколо теми, сприйняти чи відкинути західні літературні й культурні впливи, то для МУРу питання стояло по-іншому, а саме: як і про що писати українським літераторам, щоб українська література посіла достойне місце у світі (Павличко 1999, 286).

Ю. Шерех зазначає, що Юрій Косач дав багато прозових творів різної вартості. Серед них були твори пристрасні, твори незвичайні й своєрідні, твори сміливі, твори поетичні.

Під час мурівського періоду Юрій Косач видруковує оповідання “Ноктюрн b-moll”, яке у 1946 році вийшло окремою книжкою при часописі “Наше життя”. Його сучасник, Ю. Шевельов, першим визначає твір як “музично-настрійний” (Шерех 1998, 172).

Втім, Косач не перший, хто звертається до “музичної” прози. Серед попередників варто згадати і Ольгу Кобилянську, і Михайла

Коцюбинського, і Гната Хоткевича, і Михайла Яцкова. Інтермедіатив ноктюрн з'являвся у творчості молодомузівців – Б. Лепкого, С. Чернецького та інших.

Окрім розвідки Юрія Шереха, дослідженню цього оповідання присвячені також публікації В. Агеєвої, І. Драча (Драч 2012), Н. Лисенко-Ковальнової, Г. Шевчука (Шевчук 2003), які відзначали надзвичайні виражальні можливості музики у цьому творі. Проте розвідок, присвячених дослідженню мови творів Юрія Косача, зокрема оповіданню “Ноктюрн b-moll”, вкрай мало. Серед небагатьох можна виділити дисертацію А. Мукан, присвячену модерністській експериментальній прозі періоду МУРу. Тож метою нашого дослідження є розкриття джерел музичності згаданого оповідання.

Серед методів дослідження, обраних нами, *комплексний* із використанням *культурно-історичного* підходу, який допоможе визначити особливості художнього світу Юрія Косача в контексті літературної епохи. Використано також *контекстний* та *інтертекстуальний* метод аналізу мовних одиниць.

Ноктюрн виник в епоху романтизму, де означав твір мрійливого або елегійного характеру, що виконувався у вечірні та нічні години. Попри те, що автор музичного “Ноктюрну b-moll” Ф. Шопен, чи є вказівка на пониження тону у заголовку твору певним звуковим кодом чи лише посиленням на назву музичного твору, вказати достеменно неможливо. Юрій Косач у своєму творі звертається вкотре до хвилюючої його тематики, тому сюжет оповідання полягає у конфлікті між музикою як ідеалом та дійсністю нацистського режиму. Присутність прізвищ композиторів і назв творів уводять у текст дискурс музики, який розширюється за рахунок обговорень персонажами її виконання і впливу.

Юрій Косач має неповторний індивідуальний стиль, серед особливостей якого глибокий культурологічний контекст, зокрема це влучні цитати, взяті з різних мов, але неодмінно мовою оригіналу: “Ich glaube an keinen Tod: sterbe ich gleich alle Stunden, So habe ich jedesmal ein Besseres Leben funden...” (Я не вірю у солодку смерть, помираючи щогодини і щомиті знаходячи краще життя... (нім.) (Косач 2003, 183). Автором цієї цитати є бароковий німецький мислитель та поет Ангелус Сілезіюс.

Знову і знову автор використовує важливий для нього улюблений образ Просперо, узятий з “Бурі” В. Шекспіра: “А Гельмут стояв посеред них, принц, майстер, джентльмен з його високими раменами, яструб’ячим лицем, пан серед черні, Просперо серед грубіянських, тваринуватих, таранкуватих калібанів, володар – хлоп’я, чудо” (Косач 2003, 184).

Також традиційне для автора є введення до тексту прислів’їв різними мовами, тут німецькою: “Schnaps ist Schnaps, Dienst ist Dienst” (Косач 2003, 174).

Серед інших культурологічних натяків, що їх письменник розкидає в оповіданні, наче крихти хліба у казці, згадки філософів, героїв літературних

творів, відомих історичних особистостей: “Ба, ми хочемо бути страшні, але ми не страшні. Бог дав нам пророка *Ницше*, але він говорив до маленьких людей, до надто людських людей, і ми все взяли на віру, застаючись у душі *Вертерами*” (Косач 2003, 183), “Це друге, а перше – це гомін германських віків, щось *фрідріхівське* – наказувати, іменно могли наказувати, друге – атавізм сентименталізму” (Косач 2003, 176); жіночі образи – русалка Гейне Лорелей (вірш якого був покладений на музику): “Від танцю здіймався вітер, кетяг троянд облітав, пелюстки плили золотою рікою, а на дні її, як *Лореляй*, золотокоса Гільдегард, ця з хижими ніздрями, з точеними колінами, нахабна жага з проклятими устами” (Косач 2003, 185). Як і героїня названого твору, секретарка Гільдегард також завдяки привабливій зовнішності вабить чоловіків до себе і викликає ревності головної героїні.

Прочитання порівнянь також відкриває уважному читачеві певний контекст, так, зовнішність Гельмута порівнюється з різьбою Арно Брекера, офіційного монументаліста Третього Рейху: “Лице його блискало з півтемні, усміх, як скрегіт дзьоба, губи – сині-сині, аж чорні, пасмо чуприни, непорушне, кам’яне, як на різьбі Арно Брекера” (Косач 2003, 177) і таким чином обличчя героя уявляється виразно вирізьбленим.

У культурологічному підґрунті “наймузичнішого” твору Юрія Косача – постійні згадки композиторів та музичних творів, проте це не просто перелік, кожна така згадка має певні функції у творі або містить натяк. Завдяки музичній радіохвилі, яку слухають герої, ми дізнаємося про типові асоціації між містом та найвідомішим її композитором, в оповіданні пропонується така класифікація: Берлін – дитячий церковний хор, Відень – Штраус, Варшава – Шопен, Будапешт – Ліст, Москва – Чайковський.

Національний характер німців для Гельмута також формується завдяки поету-романтику Фрідріху Шиллеру та засновнику “музичної драми”, у якій втілено романтичну ідею про синтез мистецтв – Ріхарду Вагнеру: “Кожний німець несе в собі *Шиллера* й *Бетговена*. Або ні – *Вагнера*, Бетговен надто космополіт, Вагнер, зрештою, досить вирахований романтик” (Косач 2003, 176).

Освіченість і широта музичних смаків головного героя твору схарактеризовано автором завдяки перерахунку авторів, яких він пропонує до виконання: це і Шопен, і представник імпресіоністичного напрямку – Моріс Жозеф Равель. Ноктюрн *b-moll* Шопена винесений і у назву твору, ним починається оповідання. Завдяки його виконанню формується і захоплення Роми Гельмутом як музикантом і пізніше розчарування у ньому як в особистості.

Крім наскрізного ноктюрна, в оповіданні звучить фоном ще один твір – менует Моцарта. Перша згадка про нього у сцені розстрілу: нахилена вбік голова, “як тоді, коли грає”. Далі менует зазвучав одночасно з пострілами, продовжився у кімнаті Роми і зненацька обірвався на фальшивій ноті: брехні Гельмута про розстріл священика.

Серед мовних особливостей, що характеризують стиль Ю. Косача, – повтор ключового слова у питанні-відповіді або кілька разів у фразі для наголошення його, характеристики героїв: “З-під лоба, з-під рівних дуг він посміхнувся до Роми: «Як було це *largo*?... Як вам видалось це *largo*?» Голос у кімнаті, як у дзвоні, десять лун: «...це *largo*? Ще раз – це *largo*?»” (Косач 2003, 173). Гельмут пишається собою-музикантом, і потребує постійного підтвердження свого досконалого виконання творів. “Ні, не те... а ось *Београд, Београд – нехай... «Нехай»*, – прошепотіла Рома” (Косач 2003, 177). Рома погоджується з Гельмутом, але ще й показує свою пасивність, неможливість змиритися з пострілами на вулиці, але і неготовність до ліквідації Гельмута.

Ще однією особливістю творів Косача є вписування прямої мови у текст твору, оформлення у вигляді вставної конструкції. Це дозволяє читачеві бути ніби постійно присутнім при розмові героїв: “Ви страшний народ – німці”, – тихо озвалась Рома. Його рум’янци спалахнули шарлатом. Він дивився, як і колись, на вино через чарку. “Комплімент?” – Ні, просто так, заввага” (Косач 2003, 184); “Вона знов придивлялась, як його профіль нахилився до скрипки («Як там...»), і пальці застигли мертво, цупко, якби взяті морозом” (Косач 2003, 182).

Юрій Шерех зауважував в оповіданні “Ноктюрн b-moll” кінематографічний “метод напливів” (Шерех 1998, 171), спосіб зображення від однієї точки з поступовим радіальним збільшенням, який Ю. Косач використав для побудови твору. На слушну думку О. Пуніної, кінематографія являла собою площину для втілення художньо-літературного новаторства й надавала значних привілеїв у використанні своїх засобів виразності.

Запозичення художнім твором кожної із запропонованих – сценарної, монтажної, технічної – моделей відбувається із дотриманням специфіки її реалізації в кіно: сценарію як передумови появи фільму, його внутрішньої стадії з кінематографічним образним рядом, монтажу як способу бачення та організації зорового матеріалу й формальних засобів і технічних прийомів як комплексу щодо організації зображального ряду фільму (Пуніна, 2011, 15).

Специфіка технічного кіноприйому як конструкції зумовлюється функцією, що виконує той чи інший засіб – форми переходу (затемнення, наплив, діафрагма), способу зображення (панорамування, ракурс), методу акцентування (система планів, фотографічна інтерпретація). Із таким функціональним спрямуванням технічна конструкція розгортається в художній прозі. Формальні й технічні прийоми виявляються засобами очуднення рівня викладу епічного твору (літературний виклад замінюється кінематографічним із характерними для нього наочністю та нервовістю, прийоми кіно служать “скріпами” у викладі), автора (авторську функцію виконує режисер), персонажа (кінематографічний прийом як засіб

психологізації; у ролі персонажа – актор), позасюжетних елементів (формальні засоби конструюють портрет і деталь) (Пуніна 2011, 16).

Одним з таких прикладів є знакова трагічна сцена – вбивство священика, що надзвичайно вразило головну героїню своєю жорстокістю: “Майнула обличчя священика, – пуцувате, лисаве, але його горло, мов залізо коване – голос, від якого ноги прикипали до землі. Він підіймав руки вгору, він говорив і то в гуд органів – вогненну ріку з боків ще лоскотали вогниці. Потім юрба метнулась, сахнулася вбік, постріли ляскали сухо, як бичі. Ще й ще. Потім обличчя, роздерті гримасою, дамські капелюхи набакир, смужка крові від уст на підборіддя, перекинений трамвай, спіралі дротів і крик” (Косач 2003, 180).

На думку В. Божовича, використання прийому “частина замість цілого”, розкладання дії на окремі виступає важливою ознакою кінематографічного бачення письменника (Божович, 1987). Завдяки такому зображенню автор нестандартно змальовує персонажа, про нього розповідають пальці: те, що вони тримають, до чого доторкаються, як вони виглядають зовні. Так, на початку твору зображений безіменний персонаж, ім'я якого буде повідомлено автором значно пізніше: “Пальці обіймали Гриф скрипки, цупкі пальці, із шліфованими нігтями — пальці, пальці хисткі, не тремтливі, а потім здалось — лілейні біла, ні, ліяни, зашморгуючи, стискаючи петлю на тендітній шії, пальці в кремовому потоці світла від лампи під зеленим абажуром, пальці — кігті, й шліфування рожево вилискує в теміні, мабуть, світиться, пальці — стилети, тисяча стилетів” (Косач 2003, 173).

Переважання зорових кадрів також характерне для початку твору: “Рома увімкнула світло, брижі кремowego потоку втишились, зелень абажура послабла, виринула софа, фотель, футрина білого вікна під теплою завісою, картина-квіти, зажмурился. Підійшов до радіо, увімкнув, бачила спину його, в сірому з червоними смужками, кремований колір сорочки й на тім'ї ледь-ледь видний промінь лисини. В білявому волоссі він терявся” (Косач 2003, 174).

А. Покулевська приходить до висновку, що завдяки кіномистецтву, що увібрало у себе досвід, накопичуваний світовим мистецтвом, “людина стала мислити не тільки словом, але й пластичними образами, кадрами” (Покулевська, 2016, 45). Погляд на образи та враження, що закодовані у слово, крізь призму кінематографічних кодів, породжує ефект “нової точки зору” і через те може бути корисним для подальшого осмислення таємниць виражально-зображального потенціалу художнього слова (Мазурак, 2012, 138). Ефект склейки переважно двох кадрів неодноразово використовується Косачем у розглянутому творі: “Рома відкинулася на подушки, гаптовані розляпистими квітами, мабуть, айстрами... Закрила очі: побігла вулиця з рядом притьмарених ліхтарень, сніг на тротуарі, мокрий, пелехатий сніг, як пудель-цудик. І на розі цукерки з рожевого сурогату, домашнього виробу; їх продавала жінка, коли жінки не стало — продавала дівчинка. Круки дерлися, збирали щось біля тумби. Їхав віз із сіном. Із-за рогу вдарили

постріли — біг чоловік без шапки” (Косач 2003, 176); “Двоє на канапі, один у кріслі, біля столу, з нотатками... Тіні, тіні, тіні. Кравчинина дитина плакала. На вулиці — хляга. Через сіру сітку плями ліхтарень. В хмарах вдирається вежа церкви. В стороні двірця квилять паротяги. Тіні зійшлися і розійшлися” (Косач 2003, 178). Загалом, за нашими спостереженнями, усе оповідання побудовано з використанням ефекту склейки кадрів, який переважно стосується подій, що відбуваються у приміщенні та поза ним. Таким чином, відбувається певний паралелізм зображення.

Отже, модерніст, європеїст, невтомний експериментатор, Юрій Косач зацікавить і вибагливих естетів, і тих, хто просто прагне від читання насамперед цікавого опису подій, людей і їхніх психологічних характеристик.

Поет, прозаїк, драматург, один з активних організаторів мистецького життя повоєнної української еміграції, Юрій Косач був причетним до багатьох подій літературної історії ХХ століття. Послідовний європеїст, він намагався сприяти розширенню тематичних і стильових рамок нашого письменства (Агєєва, 2003, 15).

Написане у мурівський період творчості письменника, оповідання “Ноктюрн b-moll” засвідчило, за твердженням Ю. Шереха, “нові шукання і нові ствердження..., звернення до антеїзму”, що “відповідають тому гаслові органічно-національного стилю, під яким (свідомо чи неусвідомлено) розвивається все справді живе і творче в сучасній ... літературі...” (Шерех, 1998, 162).

Ноктюрн звучить у наймузичнішому творі Юрія Косача, завдяки йому оповідання отримало назву. Коментар самого автора щодо цього підсумовує зміст: “Ноктюрн відсунув усе. Ноктюрн той самий, що ним скрипаль її дратував і заспокоював, заворожував, надив і губив” (Косач 2003, 184). За спостереженням І. Драча, музика використовується для пояснення й етнопсихології, і світогляду, вона присутня у формуванні настрою чи навіть відтворенні дійсності. Саме вона в тексті замінює слова та вчинки (Драч 2012, 3). Музика стала джерелом культурологічного контексту, цитат, порівнянь, описів. Читачі-музиканти глибше відчули тональність твору, проте люди не обізнані на музиці також відчують глибину тексту, контрастність поєднання способу вираження найвищих душевних поривань – музики – та жорстокості війни, огидності нацизму як явища. Серед особливостей мовного стилю у творі спостерігаємо вписування прямої мови в текст, поєднання її з описами.

Використання прийомів кіномистецтва у літературі зумовлено, на слухну думку О. Пуніної, специфікою впливу інтегративної взаємодії, при цьому засвоєння принципів кіно спричиняє появу змінених засобів у самій словесній творчості (Пуніна 2011, 7). Косач використовує кінематографічні методи, притаманні письменникам-модерністам, зокрема “метод напливів”, завдяки якому написане стає зображеним, візуальним.

Загалом, на думку дослідників, спроби “насаджування” законів кіномистецтва у прозі як певної симулятивної дії, що так чи інакше значно поглибили систему художньо-літературних засобів, дали неоднозначно оцінюваний результат. Незважаючи на скептичне ставлення до літератури подібного роду, що формує власну “систему цінностей” із урахуванням досвіду чужих / нових мистецтв, вона постає не лише як данина моді, а й як одна зі світоглядних моделей (Пуніна, 2011, 16).

Оповідання справляло надзвичайне враження на сучасників письменника, було схвально сприйнято колегами автора. Але й для тих, хто читає його через багато років, воно звучить глибоко, зачіпаючи певні душевні струни. Оповідання “Ноктюрн b-moll” та і вся творчість Юрія Косача потребує уважного мовного дослідника, відкриваючи як нові глибини творів, так і найменші нюанси їх прочитання.

Агеева, В. (2003) *Між екзотизмом і традицією*. У кн.: Юрій Косач Проза про життя інших: Тексти, інтерпретації, коментарі. Факт. Київ. С. 7–15.

Божович, В. (1987) *Традиции и взаимодействие искусств. Франция конец XIX – начало XX века*. Наука. Москва. 320 с.

Драч, І. (2012) *На перехресті мистецтв: жанрові особливості “Ноктюрну b-moll” Юрія Косача*. Питання літературознавства. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. Вип. 85. С. 63–70.

Пуніна, О. (2011) *Засоби кіномови в українській художній прозі 20-30 років XX століття*. Автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. Донецький національний університет.

Косач, Ю. (2003) *Ноктюрн b-moll. Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі*. Факт. Київ. С. 173-188.

Мазурак, А. (2012) *Про вроджену “кінематографічність” художньої літератури докінематографічного періоду*. Наукові записки. Серія: Філологічні науки (Літературознавство). С. 137–156.

Павличко, С. (1999) *Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія*. – 2-ге вид., перероб. і доп. Київ. Либідь. 447 с.

Покулевська, А. (2016) *Монтажність і кадровість як принципи структурування в просторових та часових мистецтвах*. Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія “Філологічні науки”. № 2. С. 45–52.

Урманов, С. И. (1998) *Семиотика. Искусство как язык: учеб. пос.* Изд-во РГПУ. Рязань.

Шевчук, Гр. (2003) *Післямова до “Ноктюрну b-moll”*. У кн.: Юрій Косач: тексти, інтерпретації, коментарі. Факт. Київ. С. 169–172.

Шерех, Ю. (1998) *Стилі української літератури на еміграції*. У кн.: Шерех Ю. Пороги і Запоріжжя. Т. 1: Література. Мистецтво. Ідеології. Фоліо. Харків. С.161–195.

**УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА: РОСІЙСЬКІ АДРЕСИ
(ДО ПРОБЛЕМИ ПОБУТУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ
НА ТЕРЕНАХ РОСІЙСЬКОЇ ФЕДЕРАЦІЇ)**

Віталій Крикуненко

(Російська Федерація)

У доповіді подано огляд досліджуваних автором проявів літературного життя в середовищі української діаспори (персоналії, друковані видання, письменницькі осередки) на теренах Росії, обґрунтовуються завдання подальшого вивчення феномену побутування українського письменства в умовах Російської імперії, РРФСР, нинішньої Російської Федерації та введення його досвіду і досягнень в загальноукраїнський контекст історії української літератури (з її діаспорним сегментом).

Ключові слова: діаспора, література, Україна, Росія, Кубань, Москва, видання, мова, русифікація, українізація, репресії, відродження.

**UKRAINIAN LITERATURE: RUSSIAN ADDRESSES (ON THE
PROBLEM OF THE EXISTENCE OF UKRAINIAN LITERATURE ON
THE TERRITORY OF THE RUSSIAN FEDERATION)**

Vitalij Krykunenko

The report provides an overview of the manifestations of the literary life of the Ukrainian Diaspora (personalities, printed publications, writer's cells) studied by the author on the territory of Russia, substantiates the tasks of further study of the phenomenon of the existence of Ukrainian literature in the conditions of the Russian Empire, the RSFSR, the current Russian Federation and the introduction of his experience and achievements into the All-Ukrainian context of the history of Ukrainian literature (with its diaspora segment).

Keywords: diaspora, literature, Ukraine, Russia, Kuban, Moscow, publications, language, Russification, Ukrainization, repression, revival.

*Письменство як фактор національно-культурного самозбереження
в діаспорі*

Наше красне письменство упродовж століть створювалося не тільки в Україні, але і далеко за її межами, в різних країнах, де здавна селилися та жили українці. Воістину всесвітній ареал поширення української літератури спостерігаємо в ХХ столітті: багато українських літераторів, які опинилися в діаспорі, живуть, пишуть і видаються рідною мовою в Польщі, Словаччині, Югославії, Румунії, ФРН, Великобританії, США, Канаді, Бразилії, Аргентині, Австралії тощо.

Саме ХХ століття, яке обрушило на Україну згубні війни, організований голодомор, тотальну русифікацію суспільного життя і масові репресії проти національної інтелігенції, явило воістину ‘феніксів’ української культури, її стійку здатність зберігати і відтворювати себе в діаспорному полі. Сьогодні стає дедалі очевиднішим, що багато в чому завдяки цьому вдалося зберегти спадкоємність важливих ідейних, художньо-стильових зв’язків, що поєднують і розширюють в просторі і часі історико-культурне поле українського літературного процесу, позначають нові перспективні вектори його розвитку (докл. про це див.: Міст до Атлантиди. Київ, 1991) Золотий гомін. Українська поезія світу. Київ, 1991. Літературное зарубежье: проблема национальной идентичности. Москва, 2000).

Твори письменників українського зарубіжжя нині широко видаються в Україні, стали предметом академічних досліджень, вивчаються у вузах та школах. Золоте зерно української духовності, розсіяне по всьому світу жорстокими вітрами епохи, повертається в рідний ґрунт. Багато в чому цей процес – і складова частина літературного воскресіння, входження в духовне життя нації покоління “Розстріляного Відродження” 1920-х – початку 1930-х рр., тим більше, що і багато діячів українського письменства в діаспорі належали до тієї ж генерації й починали свій творчий шлях в Україні (Тодось Осьмачка, Улас Самчук, Іван Багряний, Юрій Шевельов, Аркадій Любченко, Іван Костецький та ін.), або на теренах нинішньої Російській Федерації (Кость Буревій, Василь Барка, Дмитро Нитченко та ін.). Деякі з нині живих на Заході, в країнах Східної Європи, в Австралії літераторів стали членами Спілки письменників України. В Україну повертається рукописна спадщина, архіви Володимира Винниченка, Івана Багряного, Олександра Олеся, поетів “Празької школи” та ін.

Знаменною подією на межі тисячоліть стало перенесення видання провідного в зарубіжжі українського щомісячного літературного журналу “Сучасність” з Мюнхена і Нью-Йорка до Києва, де його в 1990-ті та на початку 2010-х рр. випускала об’єднана редакція за участю академіка Івана Дзюби та інших провідних українських інтелектуалів, поетів, прозаїків, публіцистів.

Яскравою маніфестацією справді планетарного за масштабами ‘єдиного потоку’ української літератури став перший Всесвітній фестиваль української поезії “Золотий гомін”, в якому брали участь такі відомі автори з діаспори як Богдан Рубчак, Богдан Бойчук, Емма Андіївська, Юрій Тарнавський, Яр Славутич, Геннадій Турков, Марія Ревакович, Роман Бабовал, Віра Вовк та інші представники українського літературного зарубіжжя. У випусках фестивальної антології “Золотий гомін” (Київ, 1991 р.) представлено творчість понад ста українських поетів з різних країн та континентів, об’єднаних між собою глибоким чуттям батьківщини, рідного слова.

Все це свідчило про посилення з відновленням незалежної Української держави інтеграційних тенденцій у розмаїтій культурі світового українства, демонструвало духовне єднання її діаспорних ‘кущів’, які за непростих умов відстояли в іншомовному середовищі національну самобутність, доповнивши її нюансами місцевих культурних впливів, вписавши також неповторні українські фарби в культури численних країн свого проживання.

За сучасних умов з’являється дедалі більше прикладів того, як пасіонарна енергія діаспори доповнює картину сучасної української культури новими фарбами та стильовими пошуками, а також і змістом, міжнародними контекстами. Багато в чому завдяки діаспорі, географічні та творчі координати української літератури набувають сьогодні більш масштабного і розгалуженого характеру, зближуючи далекі країни та континенти, народи й культури з материковою Україною.

Феномен ‘укрліту’ в Росії потребує уваги дослідників

І все ж залишається літературна ‘terra inkognita’, до того ж це чи не найбільша частина діаспорного поля, яка все ще лежить цілиною для істориків літератури. І, як це не дивно, знаходиться вона не за тридев’ять земель, а зовсім поруч – в Російській Федерації, на території якої здавна проживало найбільше українське розселення поза своєю історичною батьківщиною. І навіть за підсумками останнього радянського (1989 р.) перепису, після закінчення десятиліть торжества інтернаціональної (читай: денационалізуючої українство) офіційної політики, українців у Росії проживало близько п’яти мільйонів чоловік.

Історичні, господарсько-економічні, соціальні, етнографічні та деякі інші аспекти розселення представників цього, як зазначалося в тодішній демографічній статистиці, найбільшого після росіян і татар етносу сучасної Росії не вивчалися, не висвітлювалися в монографіях та статтях радянських часів, а культурологічна і особливо ж літературна проблематика довгий час залишалася поза увагою вчених. Зрозуміло, що вивчати витоки, розвиток і саме побутування української літератури в Росії у минулі роки означало б визнання її права на існування як найважливішого чинника духовного життя, національного саморозвитку місцевого українства на теренах РФ. А це, зрозуміло, не входило в плани ні спадкоємців великодержавного ‘просвітителя’ імперця Валуєва з його сумнозвісним указом про заборону української мови в друкованій і шкільній справі, ні українофобів сталінської когорти, ні їхніх пізніших езуїтськи вишколених послідовників часів ‘розвиненого соціалізму’.

Ось чому аж до початку 90-х рр. російська україніка ховалася за важкими

дверима спецсховів. Вона була схожа на затонулу Атлантиду: дехто про неї чув, але ніхто достеменно нічого не знав.

І все ж ключ до пізнання полягав у самих питаннях, які, нарешті, за часів горбачовської перебудови змогли вільно прозвучати і в академічному середовищі: “А чи знаєте ви про існування в 1920-ті і на початку тридцятих років українських літературних організацій в Москві, на Кубані, в Сибіру?”, “Чи відомо вам про український драматичний театр на Далекому Сході?”, “Про українськомовні літературні журнали та альманахи, що виходили в Краснодарі, Ростові-на-Дону, в Саратові? Про книжкове видавництво “СіМ” (“Село і місто”) та журнал “Нео-Ліф” у Москві?”, “Про кубанські літературні дебюти Василя Очерета, який здобув славу одного з провідних українських письменників у діаспорі (США) Василя Барки?”.

Ці та інші подібні питання привели мене в донедавна закриті радянським режимом газетні та архівні сховища, фонди, до горезвісних спецсховів. І ось в тій донині маловисвітленій безодні проступають, нехай поки що й не дуже чіткі, обриси забутого архіпелагу, острівці української словесності – від Таганрогу до Калача і Саратова, від Москви до Краснодару і Омська, й далі – до Хабаровська і Владивостока.

“Куди ж воно ділось?” – повторимо крилате й наче до нас звернене запитання Тараса Шевченка. Шукати відповіді на це питання необхідно. Адже без цього не уявити повною мірою широкий ареал української літератури, проблем засвоєння її материковою частиною всього найкращого, створеного українськими письменниками в розсіянні. Цей надзвичайно важливий і благодотворний процес виявлення і збирання та вивчення-засвоєння розпорошених в зарубіжжі ‘пульсарів’ духовної енергії нації залишиться неповним і незавершеним, якщо не буде охоплювати найбільшого в світі східного масиву діаспорної української культури і літератури, зокрема, тієї її частини, яка створювалася на широких теренах Росії, нинішньої Російської Федерації.

Важливо зауважити, що, на відміну від західної діаспори, розселення українців у Росії довгий час відбувалося в рамках унітарної держави, куди, як відомо, з 1654 до 1991 рр. входила й Україна (спершу тією державою було Московське Царство, далі – Російська імперія, Союз Радянських Соціалістичних Республік з РФСР в його складі). Значна частина українців, нащадки яких і тепер проживають на території сусідніх з Україною російських областей, з давніх-давен була там автохтонним населенням (частина Белгородської, Воронізької, Ростовської, Курської, Брянської областей, Кубань). Здавалося б, таке природне сусідство мало б сприяти тамтешнім українцям у збереженні своєї національної ідентичності, з більшим успіхом розвивати народну культуру, традиції, мову у власнім етнічному середовищі, підтримувати більш тісні зв’язки з материковою культурою. Однак підлегле протягом трьох століть становище України, перешкоди, які повсюдно чинилися царською, а потім і більшовицькою

владою не сприяли вільному розвитку української культури, освіти, а урядова політика послідовної русифікації різко обмежувала можливості збереження українцями на зазначених теренах своєї національної ідентичності. І якщо західна діаспора, особливо другої (післяреволюційної) і третьої (післявоєнної) хвилі багато в чому формувалася за рахунок так званої культурної еміграції з України, яка несла з собою в зарубіжжя вже сформований ідейно-творчий, у тому числі і літературний багаж, то українські переселення на схід, до Росії підпорядковувалися переважно суто утилітарним економічним або ж і карально-політичним завданням (освоєння нових земель в Сибіру і на Далекому Сході, будівництво та налагодження промислового виробництва, евакуація в роки війни, ізоляція націоналістичних, куркульських й інших ‘ворожих елементів’ та ін.). Організаторами переселень робилася ставка на швидке обрусіння переміщеної (а з тим і послідовно переміщеної) української ‘робочої сили’, що методично здійснювалося радвладою, виключаючи короткий період українізації наприкінці 1920-х рр., що був обірваний репресіями вже на початку 1930-х. Звісно ж, що з розгортанням сталінського терору в згаданих російських регіонах, а також і на Далекому Сході, в Сибіру, були ліквідовані українські школи, хати-читальні, педвуз у Краснодарі, педагогічні технікуми в деяких інших містах, де готувалися кадри для українських шкіл, закривалися українські крайові обласні й районні газети та журнали, що друкувалися в Ростові-над-Донем, у Краснодарі, в Саратові. Зникали і літературні українські осередки, які діяли при редакціях тих газет і часописів, надовго і часто назавжди замовкали їхні автори, чимало з представників педагогічної, творчої інтелігенції ставали жертвами сталінських репресій. Не можна, правда, сказати, що на території Росії тоді зовсім не залишилося українських письменників. Вони були. І чимало. Чи не половина складу довоєнної Спілки письменників України, багато літераторів післявоєнного часу перебували в таборах ГУЛАГ – на Соловках, в Колимі, у Мордовії. Там залишилися невідомі могили більшості з них. Там не було літературного життя. Там відбувалося нищення української словесності в особі її творців. Однак, попри все, вона жила... Адже коріння її в Росії сягають у глибину віків. І дослідити ті ‘корені й крону’ нашого письменства в східній діаспорі обов’язок істориків української літератури та пов’язаних з ними наукових інституцій?

Літературні відлуння ‘культурної еміграції’

Отже, почати належить з тих далеких часів, коли в Москву, а згодом і в нову столицю Російської держави — в Петербург та інші міста, з України прийшла потужна хвиля ‘культурної еміграції’. І хоч викликана вона була першочерговими прагматичними московськими потребами наближення Росії до Європи, підтримки та розвитку власне тутешньої освіти, церкви, активна присутність у Москві вихованців і викладачів Києво-Могилянської

академії, зокрема Симеона Полоцького, Євтимія Славинецького, Симеона Яворського, Дмитра Туптала, Феофана Прокоповича зумовила вплив та поширення тодішньої київської книжності й власне тогочасної традиції (зокрема, літературного бароко) в Росії XVII–XVIII ст. У ті часи, як писав у статті “Малорусько-польський вплив у Москві та російська школа XVII ст.” історик В. Нечаєв, передові російські уми вже усвідомлювали “потребу культурного зближення з Європою та всебічного оновлення національного побуту за її допомогою. Але прірва, що відділяла Московську Русь від Європи, була надто глибока для того, щоб росіяни зважились одразу і без оглядки переступити її. Засвоєння європейського знання, європейської матеріальної культури та європейських форм співжиття були рівносильні радикальній ломці національного побуту, а така ломка в очах правовірного росіянина, призводила до зради національній вірі. Іновірування європейського Заходу було головною і, мабуть, непоборною перешкодою зближення із ним Московської Русі. Але ж під боком у цієї Русі була країна, що, здавалося, вдало вирішила складну проблему поєднання західної культури з релігією, спорідненою за походженням із московською: це була Малоросія, яка, залишаючись православною, засвоїла значною мірою польську культуру...” (Три века. Россия от смуты до нашего времени 1912, 77–78).

На запрошення російських царів і церковних ієрархів з Києва переїжджали до Московії викладачі та вихованці Києво-Могилянської академії й колегіуму. Так, згадуваний вже Симеон Полоцький був не тільки знаним церковним письменником та проповідником, але й вихователем дітей царя Алексея Михайловича. Як тільки Петро вирішив наблизити Росію до Європи, для чого серед інших засобів обрав і просвітництво, так відразу ж київські вчені почали відігравати важливу роль у цьому. Відомо, що такі представники української церковно-літературної еміграції в Росії як Яворський, Туптало, а потім і Прокопович — вихідці з Києво-Могилянської академії — в першій чверті XVIII ст. значною мірою визначали культурну політику в Росії (див.: Пекарский 1862, 2).

До речі, зрозумілим є й те, що, виступивши своєрідними культурними донорами, названі представники української культури в Росії в умовах бездержавності своєї батьківщини обслуговували першочергові інтереси імперії, яка, ‘прорубуючи вікна’ в Європу, скориставшись їхніми послугами, незабаром силою адміністративного впливу заборонила саме українське книгодрукування, надовго поставивши українську літературу в принизливі підневільні умови існування.

Як бачимо, присутність у Московському царстві та в посталій згодом імперії літераторів із тодішньої України пов’язана спочатку з діяльністю затребуваних можновладцями письменників, вчених релігійних діячів-проповідників, які представляли тодішню духовну еліту переважно з Києва.

У наступні десятиліття талановиті представники української інтелігенції, які з різних обставин опинилися в Росії, залишалися тут жити,

незрідка ставали відомими російськими письменниками, і все ж таки майже кожен по-своєму виявляв своє українство в літературній творчості: це позначалося й на тематиці та мовному колориті їх творів, яскраво забарвлених українізмами, українськими фольклорними, етнографічними мотивами (Микола Гоголь, Василь Наріжний, Микола М. Сомов та ін.). Траплялося – і то незрідка – й так, що вихідці з України, зрештою втрачали там своє українство. Характерна творча доля Василя Рубана (1742–1795 рр.) – українського і російського письменника, історика, видавця. Після закінчення Київської академії талановитий юнак продовжив навчання в Московському університеті. Успішно закінчивши його, жив і працював у Петербурзі. Писав ліричні вірші, оди і хвалебні вірші, видавав популярні журнали “Ни то, ни сию”, “Трудолюбивый муравей”, альманах “Старизна и новизна”, перекладав з латинської, німецької та французької мов. Власне українська літературна традиція не стала визначальною і в творчості інших відомих письменників з України, які жили і працювали в Росії, таких, як Василь Капніст, Микола Кукольник, Григорій Данилевський та ін.

Здавалося б, що українське писемне слово мало жити й розвиватися, стверджуватись на заселених українським народом теренах Росії. Цьому дещо сприяли і досі живодайні, хоча й присохлі в тамтешній діаспорі, фольклорні джерела, усна народна творчість, віковічні пісенні традиції. Однак покоління за поколінням – без національно-культурних прав, без рідномовної школи, преси, мови – все знівелоувалося.

Рідномовне слово найциріше

З XVIII століття, наче перегукуючись із зачинателем нової української літератури, автором присвяченої українському козацтву “Енеїди” Котляревським, відгукнулися з берегів Кубані талановиті поетичні голоси у піснях-баладах козацького ватажка Антона Головатого, а потім – в поезії і прозі Якова Кухаренка, Василя Мови, Василя Вареника та інших кубанських авторів. Важливо, що вони, як правило, усвідомлювали себе й свою творчість у рідній загальноукраїнському літературному контексті, що нам з особливою наочністю демонструє, зокрема, дружба з листуванням Тараса Шевченка і Якова Кухаренка.

Стимулюючу роль у підтримці згаданих та інших поки що поодиноких українських авторів з Росії відіграли перебування і активна літературна діяльність в Петербурзі, Москві та інших російських містах Тараса Шевченка, Пантелєймона Куліша, Миколи Костомарова, Михайла Максимовича, Осипа Бодяньського, інших відомих письменників й поширення книг з материкової України. Українські письменники створювали тут свої літературно-мистецькі гуртки та видання (альманах “Ластівка”, журнал “Основа”, що видавалися в середині XIX ст. в Петербурзі; на початку XX століття в Москві традиції дореволюційної української журналістики продовжили журнали “Зоря”, “Украинская

жизнь”, “Промінь”). На їх сторінках друкувалися твори публіцистичних жанрів, а також поезія, проза, літературна критика, фольклорні та історико-краєзнавчі матеріали, які знаходили зацікавлений відгук в Україні. Пройдуть роки, десятиліття і українське середовище російських губерній висуне і підтримає таких талановитих місцевих літераторів як Яків Жарко, В’ячеслав Потапенко, Гаврило Доброскок, Кость Буревій (Едвард Стріха), прийме з Великої України і надихне на творчість Володимира Самійленка, Спиридона Добровольського та багатьох інших.

Українське “Село і Місто” посеред Москви

Природно, що літературна діаспора перебувала в тісних зв’язках з Україною, зазнавала безпосередніх і плідних впливів тодішніх майстрів слова, які стверджували наше красне письменство на хвилі революційних перетворень початку ХХ сторіччя. Яскравим виявом таких зв’язків стало заснування в Москві літературного осередку, що виник спершу як філія загальноукраїнського “Гарту”, перетворившись у середині 1920-х рр. у самостійну письменницьку організацію “СіМ” (“Село і місто”) – “Союз українських пролетарських і селянських письменників”. У ньому об’єдналися українські поети, прозаїки, публіцисти, які на той час проживали в Москві, на Кубані, в Сибіру. (Докладніше про те автор розповів у циклі статей “Міст до Атлантиди”, опублікованих на початку 1990-х рр. у журналах “Книжник”, “Дніпро” (№ 8, 1991; № 5–6, 1994).

Організаторами московської групи “СіМ” були Кость Буревій (Едвард Стріха), Григорій Коляда (Гео Коляда), Володимир Гадзінський (Йосип Гріх). У творчості кожного з них помітні як глибинне освоєння досягнень української класики, так і рівняння на кращі зразки російського, європейського і світового мистецтва, схильність до авангардного експериментаторства.

Доля всіх трьох склалася трагічно. Автор поеми-містифікації “Зозендропія”, багатьох талановитих віршів і статей Кость Буревій (народився в 1888 р. в слободі Велика Меженка, південна Вороніжчина), з юних років долучився до революційного руху, за підпільну діяльність у російській партії соціалістів-революціонерів неодноразово заарештовувався царською охранкою й перебував у в’язницях та на засланні. У 1917 р. виходить його перша поетична збірка “Тюремные стихи” Буревій. Того ж року у Воронежі він стає одним з очільників ради робітничих, солдатських і селянських депутатів, обирається депутатом Всеросійських Установчих зборів. У 1922–23 рр., вже у Москві, він залишає активну політичну діяльність і переходить на літературну роботу. 1925 р. український журнал “Червоний шлях” публікує уривок з його роману “Хам”, а також кореспонденції про життя української громади в Москві, про культурні осередки, що діяли там при Українському клубі, Українську театральну

студію, видавництво “Село і Місто”, в організації якого Кость Буревій грав одну з провідних ролей.

Помітний резонанс в Україні мала видана ним в Москві книга “Європа чи Росія. Шляхи розвитку сучасної літератури”, в якій автор виступив опонентом Миколи Хвильового, звинувачуючи останнього в ідеалізації Європи і недооцінці здобутків російської літератури. З 1927 р. Кость Буревій виступив під псевдонімом “Едвард Стріха”, як нещадний сатирик-пародист, висміюючи пристосуванство і радянський кар’єризм. У 1929 р. переїжджає до Харкова, де показав себе як знавець і критик театру, літератури, мистецтва, видає монографії про Амвросія Бучму, Дмитра Левицького, Миколу Самокиша та ін. Перу Костя Буревія належить написана ним у Москві історична драма “Павло Полуботок”, в якій автор чітко заявив про свої національно-визвольні ідеали. Громадянська позиція поета йшла врозріз з вимогами більшовицького режиму в Україні, він зазнає переслідувань сталінської охоранки, що примушує його у вересні 1934 р. повернутися в Москву. Однак ‘караюча рука’ всюдисущих ‘органів’ незабаром наздогнала його. За звинуваченням у ‘націоналістичній і терористичній діяльності’, вигаданій енкаведистами щодо причетності до замаху на Сергія Кірова, поет був засуджений і розстріляний в 1934 році.

Також рано пішов з життя після свого повернення в Україну (Одеса) блискучий представник московського “СіМу” – поет і критик, який здобув освіту у Львівській політехніці та Віденському університеті, уродженець Галичини Володимир Гадзінський, автор виданих в Москві поетичних книг (“З дороги”, “Айнштайн. Земля”, “УРСР – поеми”, “Заклик Червоного Ренесансу”), збірки статей “На безкровному Фронті. Зауваження до літдискусії”).

Григорій Коляда (на початку 20-х рр. переїхав до Москви з Харкова) й також належав до групи фундаторів “СіМу”. Виявив надзвичайну творчу й організаційну активність, зокрема, і як засновник та редактор журналу “Нео-Ліф”, “СіМівського” книжкового видавництва. Г. Коляда – автор кількох футуристично забарвлених поетичних збірок, виданих в Москві і Харкові. Опинившись, як і багато українських письменників, під загрозою переслідувань та репресій, змушений був на початку 1930-х рр. відійти від літературного процесу, працював викладачем теоретичної механіки в московських вузах. У перші дні Великої Вітчизняної війни з народним ополченням пішов на фронт, де і загинув у районі Єльні.

В період НЕПу спільними зусиллями Володимира Гадзінського, Григорія Коляди та Костя Буревія в Москві було створене українське книжкове видавництво “СіМ”, яке вже за перші кілька місяців своєї діяльності змогло видати п’ятнадцять назв книг українських письменників, як класиків, так і сучасників. У тому ж році тут виходить літературно-художній журнал “Нео-Ліф”. Помітними подіями стали публікація у видавництві “СіМ” поетичної збірки Гео Коляди “Штурм і натиск” в оформленні Олександра Родченка, “Вибраних творів” цього ж автора.

Окремими книжками побачили світ поеми Володимира Гадзінського “Заклик Червоного Ренесансу” та Ієроніма Дорожнього “Поїзд смерті”. За редакцією Володимира Гадзінського та Костя Буревія “СіМ” видало “Повний збірник творів Тараса Шевченка в 2-х томах” українською мовою в художньому оформленні Анатолія Петрицького. Одночасно було покладено початок серії “Бібліотека українських письменників в російських перекладах”.

Важливим було те, що Московський центр “СіМ” не обмежувався московським колом літераторів, але й всіляко намагався підтримати паростки українського літературного життя в Російській Федерації, надати допомогу філіям у Сибіру, Казахстані, Кубані, а також окремим членам Союзу, орієнтуючись при цьому не тільки на професійні літературні сили, але також і на широкі кола початківців авторів, робітників. Такий ‘масовізм’, підданий справедливій критиці в Україні, у практиці “СіМу” мав і своє позитивне значення. Адже мова йшла про залучення до літературної творчості рідною мовою, до національної культури широких мас українців Росії, які з покоління в покоління, не маючи рідномовної школи, преси, книг, здавалося, були приречені тут на повну асиміляцію. Але Слово – живе. Навіть коли мова офіційно мовкне. “Воно знову оживає...”, – як пророче написав Тарас Шевченко.

Кубанські сторінки української літератури

Цікавою і понині маловивченою сторінкою побутування української літератури в Російській Федерації є організаційно-творча робота кубанського відділення “СіМу”, яке об’єднувало літературні сили краю (Микола Чайка, Іван Луценко, Ярослав Яр, Тиміш Іващенко, Кирило Тихий, Юрій Таран, Спиридон Добровольський, Віра Коржевська, Федір Прийма, Федір Чапала, Роман Чобітько, Василь Очерет, Олександр Волик, Дмитро Ніценко, Омелян Розумієнко та ін.). Після припинення діяльності “СіМу” в Москві українське літературне життя зосередилося на півдні Росії навколо літературної групи “Нова Кубань”, яка за короткий час видала літературно-мистецький збірник групи “Нова Кубань”, а також гостропубліцистичного нарису Федора Чапали “Українізація на Північному Кавказі”, збірку віршів Івана Луценка, повість Спиридона Добровольського “Степ на барикадах” та ін.

Наприкінці 1920-х рр. українські літератори Північно-Кавказького краю сформували українські секції при місцевих письменницьких об’єднаннях ‘пролетарських і селянських письменників’. До них входили Спиридон Добровольський, Микола Михаєвич, Павло Оліячук, Юрій Таран, Василь Очерет, Федір Прийма, Микола Лола, Олекса Кирий, Юрій Коржевський, Юрій Безкровний та інші. У складі Всеросійського союзу селянських письменників перебувало чимало українськомовних літераторів Кубані, які одночасно були й членами всеукраїнської письменницької

організації “Плуг”, завдяки чому їх твори широко друкувалися і в Україні. Цікаво, що творчість українських авторів Північного Кавказу публікувалася також на сторінках російського письменницького журналу “Подъем” (виходить і нині в Ростові-на-Дону), де в 1920-ті рр. існував український розділ.

Яскравим представником української літератури Кубані є самобутній поет і прозаїк, талановитий актор Яків Жарко, або Жарков (1861–1933 рр.). Ще в дореволюційні роки встиг видати сім книг: шість поетичних збірок і одну оповідань, а також кілька брошур – публіцистичних, краєзнавчих та науково популярних, надрукував близько сорока цікавих публікацій у періодиці. Ще більше (кілька сотень!) його творів залишилися в рукописах, заборонені самодержавною цензурою (цикли віршів “Боротьба”, “На сумному шляху”, “Молодий місяць. Пісні і думи”, “Оповідання. Книжка друга”, “Зарік” та ін. Саме тут, на Кубані, на Північному Кавказі, де ще наприкінці XVIII століття виникло потужне українське розселення, яке й понині зберігає свою етнографічну, фольклорну своєрідність, починали свій шлях в літературу нині широко відомі українські письменники — згаданий вже Спиридон Добровольський – майстер історичного роману, видатний прозаїк (автор першого роману про голодомор початку 1930-х рр. “Жовтий князь” і поет, автор унікальних строфічних епопей Василь Барка (В. Очерет), подвижник на ниві української культури і освіти в діаспорі Дмитро Нитченко (Д. Ніценко, Д. Чуб), згодом емігрував до Австралії.

Там, на Кубані, вони зазнали і щастя перших творчих злетів, і нагінки й переслідування за прихильність до рідного слова та національної культури, яким залишались вірними на далекій чужині.

Розмірковуючи про феномен літературного й загалом культурного, духовного відродження в українській діаспорі на теренах РРФСР в 1920-і рр., не можна не завважити такої обставини, яка пов’язана з оголошенням політики більшовицької ‘українізації’, ‘відлига’ в ставленні влади до національно-культурних, мовних запитів місцевих українців, чого не траплялося ані в попередні часи імперські, ні в наступні – радянські сталінсько-брежнєвські.

Новий небачений раніше поштовх для свого розвитку осередки українського літературного життя в Придонні, Поволжі і на Північному Кавказі отримали тоді з розгортанням українського шкільництва, виникненням регіональних україномовних газет в Ростові-на-Дону, Саратові, Краснодарі, а також з появою тут літературно-художніх альманахів і журналів “Новий шлях”, “Великим колективом”, “Наступ”, “Ленінським шляхом”, налагодженням випуску українських книг та брошур, зокрема, у видавництві “Північний Кавказ”. Так, у 1931 р. видавництво Північно-Кавказького краю надрукувало 149 українських книг і брошур загальним тиражем 968 000 прим. Згідно з планом на 1932 р. передбачалося потроїти кількість назв таких видань із загальним накладом 4 800 000 прим. Таким чином, створювалися реальні умови поширення

українського друкованого, отже й письменницького слова, поступового формування необхідного масового читацького запиту. На жаль, як показав невдовзі перебіг трагічних подій із погромним завершенням пафосно розпочатої більшовиками українізації тим гуманітарним планам не судилося здійснитись.

На сторінках ростовських і краснодарських газет періоду початку колективізації зустрічаємо репресивно застережливі й гнівні відгуки на книги місцевих українських авторів. Василь Очерет в рецензії на його першу книгу “Шляхи” зазнав цькування за те, що в його творах “немає жодного слова про партію, комсомол ... Автор проводить свою лінію, лінію позапартійності. У збірнику навмисне пропущені питання сьогоденішньої класової боротьби”. І вже як вирок звучить висновок рецензії якогось Діоміда Войналовича, опублікований в українській “Літературній газеті” (1932, № 7) під вельми показовим заголовком-діагнозом – “На правому фланзі”: “Такі пісні ... нам зайві”.

Одночасно з припиненням українізації в районах масового проживання українців на території Російської Федерації (та й в самій Україні), яке фактично

збіглося з початком голодомору і масовим виселенням українських селян, козацьких родин з Кубані під приводом боротьби з куркульством, були ліквідовані й осередки української літератури в Росії. Багато українських журналістів, вчителів, бібліотекарів незабаром були позбавлені не тільки видань рідною мовою, але часто – волі і навіть життя, масово піддавалися жорстоким репресіям, запроторювалися до ГУЛАГу.

‘Розстріляне відродження’ – це визначення відомого трагічного періоду в розвитку української культури, його можна застосувати і до характеристики трагічно завершеного епізоду, започаткованого письменниками-ентузіастами, але так і не здійсненого, становлення українського літературного процесу в РРФСР.

*Про повноту історико-географічного контексту
діаспорної літератури*

З початком 1930-х років, широкомасштабних сталінських репресій, викоріненням паростків українізації, українське літературне життя в просторі ‘східної діаспори’ фактично завмирає. Уцілілі українські автори змушені були на довгі десятиліття замовкнути (як, наприклад, талановитий московський поет футурист Антон Чужий, згадуваний Гео Коляда), а деякі – емігрувати, як от Василь Очерет, Дмитро Ніценко (Нитченко, Чуб).

Горгаючи видання українських письменників, які жили і творили в двадцять роки у Москві, Краснодарі, Ростові-на-Дону, маємо можливість порівняти ці альманахи, збірники та журнали з подібними виданнями західної української діаспори того часу, які виходили в США і Канаді. І доходимо висновку, який, сподіваємося, нікого не образить: твори

українських літераторів з Росії (незважаючи на відомий ідеологічний наліт, пресинг ‘матерешого’ соцреалізму), за своєю ідейно-художньою силою, глибиною змісту, національної своєрідності часто нітрохи не поступалися творчим досягненням їхніх колег із західної діаспори. І це природно: адже українські письменники в Росії майже не дистанціювалися від духовного материка рідної культури ні географічно, ні історично, ні, зрозуміло, культурно, а часто – і етнографічно, бо жили-спілкувалися, працювали-творили в українським етнічним середовищі. Здавалося б, все це мало надавати життєдайний ґрунт для нормального літературного розвитку. Коли б не згадані ‘але...’

Вивчення цієї трагічно обірваної сторінки в історії української культури має важливе значення як для відтворення цілісної картини світового контексту, планетарної – через Європу, Північну й Латинську Америку до Австралії та Далекого Сходу – панорами розвитку української культури в діаспорі, так, і з урахуванням перспектив духовного відродження сучасного українства, його культури в умовах демократичної Росії.

“Воно знову оживає...”

Наприкінці 1980-х та в 1990-ті роки у Москві, Оренбурзі, Новосибірську, Краснодарі, Республіці Комі, Санкт-Петербурзі та інших містах РФ з’явилися ‘перші ластівки’ такого відродження – нові книги, журнальні та газетні публікації українських літераторів з Росії, які в своїй сукупності засвідчили присутність тут, хоч і нечисленних, розрізнених, проте досить цікавих і активних літературних сил, які в непростих сучасних умовах сприяють поширенню українського слова в діаспорі, ознайомленню з українською культурою ширшої російської аудиторії.

Інтересантам-шанувальникам української літератури в Російській Федерації та й в Україні відомі імена таких членів Спільки письменників України як москвичі – відомий літературознавець, культуролог Юрій Барабаш, поетки Юлія Ілліна, Софія Буняк, перекладач і публіцист, літературознавець Олександр Руденко-Десняк, літературознавець Ніна Над’ярних, поет і художник Іван Шишов, хабаровчанин, перекладач з китайської та японської мов Григорій Турков. Українськими письменниками по праву вважаються лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка, відомий шевченкознавець, прозаїк з Оренбургу Леонід Большаков, шевченкознавець, прозаїк та перекладач з Санкт-Петербурга Петро Жур, поет, прозаїк, перекладач з Калуги Арсентій Струк, поет і перекладач Валентина Шевченко з Єсентуків, етнограф і фольклорист з Уфи Василь Бабенко, дослідник української літератури з Краснодару Віктор Чумаченко, поет і видавець Олександр Лозиков з Хабаровська, який протягом десятиліття нещодавно видавав там український літературний часопис “Далекосхідна хвиля”.

Яскравою зіркою спалахнула на небосхилі українського духовного відродження в Росії багатогранна діяльність філософа і поета з Новосибірська, академіка І. С. Ладенка, який встиг в 90-ті роки видати в своєму місті три поетичні збірки (дві з них – рідною мовою). У післямові до останньої книги “Слова гідності” автор, самокритично відзначаючи “відомі недосконалості своєї поезії”, пояснює читачам бажання опублікувати свої твори також і російською мовою: “По-перше, в Росії проживають українці, які не володіють або погано володіють рідною мовою, що не скасовує їх залучення до національної культури. Особливо багато про таке приєднання стали говорити в контексті загального духовного відродження Росії. По-друге, знайомство з українською культурою надзвичайно важливе і для представників російського народу та інших народів Росії ... Це може дозволити збірці зіграти скромну роль одного з інструментів міжнаціонального і міжкультурного спілкування, послужити виникненню і зміцненню інтересу до літературних творів сучасних українських авторів” (Ладенко 1994, 5).

Ці та інші приклади свідчать про реальність українського літературного життя в Російській Федерації. Життя, яке в розсіянні, і попри все, має непереборну схильність до відродження. У нього є традиції, історія, досвід попередників. Глибше вивчати цей досвід, вводити його в загальноукраїнський, а також і загальноросійський соціокультурні контексти – справа честі істориків літератури. Не можна не погодитися з думкою доктора філологічних наук Ніни Над’ярних, яка стверджує, що саме “з пізнанням діаспорного внеску відкриваються реальні перспективи здійснення давно назрілої систематики етнічних компонентів культури, культурологічної типології регіонів і етнічних спільнот, а також культурно-державних відроджувальних процесів на території колишнього СРСР” (Над’ярних 1996, 42).

У своїм повідомленні я спробував торкнутися лише малої децими цієї великої проблеми, позначити деякі часові й географічні, особистісні координати розвитку українського літературного руху в Росії, вказати на гостру драматичність цього процесу в умовах імперського і тоталітарного режимів. Очевидно, що широке українське діаспорне поле в багатонаціональній Росії, будучи заплідненим культурою кожного з народів, здатне приносити духовний урожай, в тому числі і на літературній ниві, збагачуючи і українців, і росіян, примножуючи скарбницю світової культури.

Втім, закінчити хочу словами зі своєї повісті у листах (“Одіссея Костя Скоромця”) та віршем українського поета-переселенця з селища Пограничний (Хабаровський край), який починав свою літературну творчість ще в юності, у ріднім українським хуторі Реп’яхівці під Ромнами на Сумщині, будучи членом відомого літературного угруповання “Плуг”: “...Гай-гай! Як давно те діялось! У двадцяті роки минулого століття виходила на Далекому Сході крайова українська газета «Соціалістична

перебудова», яку, до речі, редагував наш земляк роменчанин Євген Бруй і до якої дописував за колишньою сількорівською звичкою Кость Скоромець. Тоді ж у Зеленому Клині²⁸, в селах, де переважало українське населення, відкривалися українські школи, хати-читальні. З України туди приїздили вчителі, надходили підручники, художня література, газети та журнали... На прикладі свого роду роблю висновок: якщо за найближчого часу в початкових школах з обов'язковим російським навчанням не введуть (хоча б на 1-2 роки) викладання рідної мови для нащадків українців-переселенців на Далекий Схід, вони, ці нащадки, швидко асимілюються, й співуча українська мова у наших краях стане мертвою. Порівняю з двадцятими роками, які я застав, тут вже не зустрінеш романтичних захоплень українськими виставами, художнім читанням... все щезає, як і пам'ять про Зелений Клин" (Крикуненко 2011, 137).

Кость СКОРОМЕЦЬ

На сопки і гори
Не скажеш: могили,
Що з вітром говорять
В степах України.

Земля соковита
Поросла тайгою...
Не спечно тут в літо
І свіжо весною.

К землі припадаю
Зеленого Клину.
Прийми — я благаю —
Приблудного сина.
1927 р.
Ст. Вяземська

Два века кубанской литературы. Материалы научно-теоретической конференции. Краснодарский государственный институт искусств и

²⁸ Зелений Клин — назва місцевостей на Далекому Сході (в Примор'ї, Хабаровському краї), де, починаючи з кінця 19 століття компактно і масово заселялися українці, які активно брали участь в господарському освоєнні і розвитку цих земель, і чий нащадки складають значну частину населення далекосхідного регіону РФ. В 1920-ті на початку 1930-х рр. там, як і на Кубані, Поволжі, Воронежчині, відкривалися школи з викладаннями українською мовою, випускалися українські газети, діяли українські культурно-освітні заклади (хати-читальні), творчі колективи, літературні осередки.

культуры. Научный редактор В. Чумаченко. Общество украинской культуры Кубани Краснодар. 1993.

Журнал "Нео-Ліф". № 1. Москва. 1925.

Золотий гомін. Українська поезія світу. Випуск перший. Видавництво "Молодь". Київ, 1991.

Крикуненко, В. (2011). *Одісея Костя Скоромця. Повість у листах*. Березіль. № 9–10. С. 132–173 .

Крикуненко, В. (1991). *Спадщина. Міст до Атлантиди*. Дніпро. № 8. С. 100–128.

Крикуненко, В. (2005). *Василь Барка: "Що з поетом, тепер професором, Федором Приймочо?"*. Слово і час. № 8. С. 69–74.

Ладенко, І. (1994). *Слова гідності*. Новосибірськ. 1994.

Литературное зарубежье: проблема национальной идентичности – 1. Российская Академия наук. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. ИМЛИ РАН, "Наследие". Москва 2000. С. 194–110.

Надьярных, Н. (1996). *Пространство диаспоры // Нация. Личность*. Литература. Випуск 1.

Пекарский, П. (1862). *Наука и литература в России при Петре Великом*. СПб., С. 2.

Три века. Россия от смуты до нашего времени – II. Исторический сборник под редакцией В. В. Каллаша. Издание Т-ва И. Д. Сытина (1912). Москва, С. 75–78.

ОБРАЗИ ОДІССЕЯ І ПЕНЕЛОПИ В ГЕРОЇЧНОМУ ЕПОСІ ГОМЕРА І РОМАНІ М. ЕТВУД “ПЕНЕЛОПАДА” КРІЗЬ ПРИЗМУ ГЕНДЕРУ

Світлана Ленська

(Україна)

У статті поєднано два методологічних напрямки літературознавчих студій – гендерний та компаративний. Роман “Пенелопада” сучасної канадської письменниці Маргарет Етвуд, двічі лауреатки престижної Букерівської премії, не отримав всебічного вивчення, хоч репрезентує собою оригінальний зразок постмодерністської прози. Джерелом сюжетотворення роману стала антична міфологія та героїчний епос Гомера. В “Іліаді” і в “Одіссей” одним із основних героїв є “велемудрий” цар Ітаки. Його дружина Пенелопа вірно чекала його довгі двадцять років, відтак її образ став символом жіночої вірності і терпіння. Маргарет Етвуд – прихильниця феміністичних поглядів. Тож вона репрезентує античну історію крізь призму бачення жінки. У статті здійснено порівняльний аналіз образів Одиссея і його дружини Пенелопи в античному джерелі і в сучасному романі. Зокрема розглянуто особливості “чоловічого” і “жіночого” поглядів на описані в епосі події, розкрито нарративну специфіку твору.

Ключові слова: гомерівський епос, Маргарет Етвуд, Одиссей, Пенелопа, гендер, міф, наратив.

IMAGES OF ODYSSEUS AND PENELOPE IN HOMER'S HEROIC EPOS AND M. ATWOOD'S NOVEL “PENELOPIAD” THROUGH THE GENDER PRISM

Svitlana Lens'ka

The article combines two methodological directions of literary studies – gender and comparative. The novel “The Penelopiad” by contemporary Canadian writer Margaret Atwood, a two-time winner of the prestigious Booker Prize, has not received a comprehensive study, although it represents an original example of postmodern prose. The source of the novel's plot was ancient mythology and the heroic epos of Homer. In the “Iliad” and the “Odyssey”, one of the main characters is the “wise” king of Ithaca. His wife Penelope faithfully waited for him for twenty long years, so her image became a symbol of female fidelity and patience. Margaret Atwood is a proponent of feminist views. Therefore, it represents ancient history through the prism of a woman's vision. The article provides a comparative analysis of the images of Odysseus and his wife Penelope in the ancient source and in the modern novel. In particular, the peculiarities of “male” and “female” views on the events described in the epoch are considered, the narrative specificity of the work is revealed.

Key words: Homeric epos, Margaret Atwood, Odysseus, Penelope, gender, myth, narrative.

Образи Одиссея і Пенелопи належать до так званих “вічних образів”, до яких з постійною увагою звертається людство упродовж століть, хоча вони не такі популярні та різнобічно переосмислені в літературі й мистецтві, як, скажімо, образи Гамлета, Дон Жуана, Фауста та інших відомих літературних героїв. Вочевидь, це пов’язано з тим, що вже в античності склалися певні стереотипи інтерпретації цих персонажів, що наклали на їхнє сприйняття цілком однозначні етичні матриці.

В “Іліаді” Гомера епічно розповідається про десятилітню Троянську війну, що розгорілася через втечу дружини спартанського царя Менелая Єлени з молодим царевичем Парісом в Трою. Подружня зрада, що, безперечно, обурила Менелая, сповнила його серце гнівом і бажанням помсти, доповнювалась ще одним мотивом до облоги Трої – місто мало великі скарби, які греки хотіли загарбати. Причиною ж втечі було несподіване пристрасне кохання, начебто наслане богами, найпрекраснішої серед жінок до молодого троянського царевича.

Гомерівський епос не знав глибокої психологічної розробки характерів, тому деякі речі видаються дивними для сучасного читача. Якщо у пристрась між Єленою і Парісом можна повірити, то дивним виявляється фінал історії: після падіння Трої розгніваний Менелай шукає втікачу, знаходить її серед палаючих руїн, хоче вбити, але, за версією міфу, побачивши красу дружини, опускає свій меч і мирно забирає її назад у Спарту, де вони продовжують жити разом.

Серед численних героїв гомерівського епосу вирізняється Одиссей – цар невеличкого грецького острова Ітаки. Коли обов’язок покликав його під стіни Трої, він залишив молоду дружину Пенелопу з маленьким сином Телемахом. Під час тривалої війни Одиссей не раз уникав численних небезпек, рятувався від смерті. Саме йому спало на думку побудувати троянського коня – дерев’яну споруду, в якій заховалося кілька десятків мужніх і вправних воїнів, які вночі вийшли зі схованки і вчинили криваву бійню у місті. За винахід троянського коня епічний співець називає Одиссея хитромудрим та богорівним.

Друга поема Гомера оповідає про наступний період у житті Одиссея – він переживає приголомшливі пригоди і знову уникає численних небезпек, начебто насланих розгніваним богом морів Посейдоном. На шляху до рідної Ітаки герой почув чарівний спів сирен, побував на острові Каліпсо, познайомився з красунею Навсікаєю, проплив між Сціллою й Харібдою і навіть відвідав царство мертвих. Нарешті Одиссей повертається на батьківщину. За двадцять років його відсутності господарство Ітаки значно послабили численні женихи, які не так хотіли одружитися з Пенелопою, як прагнули заволодіти майном царя. Згідно з міфами, стара нянька Евріклея впізнала Одиссея за шрамом на нозі, який він отримав ще в дитинстві.

Пенелопа ж виявилася взірцем подружньої вірності й терпіння, оскільки зуміла обдурити претендентів на її руку: вона оголосила, що обере нового чоловіка після того, як виготовить саван своєму свекрові – старому Лаертові. Усе, що вдень ткала, вночі Пенелопа розпускала. Таким чином, кілька років вона обманювала зухвалих молодиків. Тобто цариця виявила розум, винахідливість, кмітливість і безмежне терпіння. Незважаючи на непроханих гостей, вона намагалася зберегти майно чоловіка, навіть не знаючи, живий він чи ні. Також жінка виявилася чудовою матір'ю – виростила сина Телемаха, захищала його від чужинців. Юний царевич намагався знайти батька, але марно. Нарешті після довгих блукань Одиссей повертається на Ітаку, влаштовує криваву розправу над женихами і воз'єднується з дружиною.

У гомерівському епосі складаються цілком визначені характеристики героїв: цар Ітаки – *хитромудрий, богосвітлий, велемудрий, перший у добрій пораді і в подвигах збройних відважний, умом до Зевса подібний; В хитрощах знається всяких і тямить в порадах розумних* (слова Єлени), а його дружина Пенелопа – *вірна, терпляча, мудра Ікарія донька, багата умом, розумна* (Гомер). Підкреслюється її вірність обов'язкам дружини, матері і дбайливої господині. Отже, ще в античному епосі зустрічаємо патріархальні погляди давніх греків на сімейні відносини, на соціальні ролі чоловіка й жінки.

Але канадська письменниця, двічі лауреатка Букерівської премії Маргарет Етвуд не погодилася з усталеними характеристиками міфічних героїв і показала історію Троянської війни, а потім й “одиссеї” царя Ітаки очима його дружини. Змінивши наратора-чоловіка на жінку, авторка відобразила всю ситуацію принципово по-іншому. Гендерні ролі в античному суспільстві були чітко визначені, усталені. Жінка відігравала допоміжну роль, не мала права голосу, була додатком до майна, яким володів чоловік. У романі ж Маргарет Етвуд всі ці ролі репрезентовані через призму бачення жінки, що суттєво перевертає традиційні уявлення.

Як відомо, М. Етвуд є прихильницею феміністських поглядів. Про це вона неодноразово розповідала в інтерв'ю та творах non-fiction. Як слушно зазначає І. Жеребкіна, гендерний підхід розглядає різницю між чоловічими та жіночими особливостями мислення, поведінки, мови, психології, економічної поведінки, політичної участі та участі в культурній традиції тощо (Жеребкіна, 1997, 5). А “таємниця взаємостосунків між ними стала основним конфліктом світової літератури і мистецтва взагалі” (Павловська, 2008, 205).

Маргарет Етвуд створює роман “Пенелопіада” (1995), іронічно переосмислюючи патетично піднесений гомерівський епос і ставлячи в центр уваги жінку. Відразу зазначимо функціональність ретроспективної композиції твору: покійна Пенелопа, блукаючи по підземному царству Аїда, зустрічає своїх служниць, женихів, вбитих розлюченим Одисеем після повернення з троянського походу, та багатьох інших людей, які відіграли ту

чи іншу роль в її житті. Цариця Ітаки самотня, вона пробує контактувати зі служницями, однак вони уникають спілкування. І Пенелопа іронічно окреслює мету своєї оповіді: «Или я не хранила ему верность? Или я не ждала столько лет, отвергая все – почти неодолимые – соблазны? И во что я превратилась, когда эта его официальная версия получила признание? В назидательную легенду! В розгу, чтобы учить других женщин! Отчего те не способны на такую преданность, такую надежность, такое самопожертвование, как я? Вот о чем запели все в один голос – все эти рапсоды и сказители. «Не надо мне подражать!» – пытаюсь я докричаться до вас» (Этвуд 1995, 3). Чому ж піднесені чесноти, слава виявляються непотрібними Пенелопі? Чому вона прагне до саморозвінчання? Тому, що жінка розчарувалася в подружньому житті, хоча продовжує кохати Одиссея навіть після смерті, а також вона переконалася, що її життєвий подвиг дався їй шляхом величезних зусиль і самообмежень, але не був належно поцінований тим, заради кого цей подвиг здійснювався.

Для того, щоб прийти до невтішних життєвих висновків, Пенелопа починає свою оповідь із дитинства, послідовно розгортаючи подієвий ряд і коментуючи кожний поворот долі. Іронія пронизує всю наративну структуру роману. Нарація від першої особи надає психологічної виразності, достовірності, а також суб'єктивності в оцінках тих чи інших подій, а іронія дозволяє знизити пафосність гомерівського епосу та переосмислити описані події під несподіваним кутом зору.

Вже на початку роману Пенелопа зазначає: «Сюда, под землю, каждый приходит с мешком, вроде тех мехов, куда упрятывали ветра, только наши мешки набиты словами – словами, что ты высказал сам; словами, что ты услышал; словами, что были сказаны о тебе. У одних мешки тощие, у других – огромные; мой не так уж и мал, хотя слова в нем большей частью – о моем знаменитом супруге. «Как он водил ее за нос!» – говорят одни. Да, это он умел – водить людей за нос. «И все сошло ему с рук!». Верно, он и это умел – выходит сухим из воды.

Как ему удавалось внушать доверие! Многие верили, что его версия событий и есть истинная – ну, плюс-минус парочка трупов, прекрасных соблазнительниц и одноглазых чудищ. Даже я ему верила – временами. Я знала, что он каверзник и враль, но думала, что уж меня-то он избавит от своих врак и каверз» (Этвуд 1995, 3).

Пенелопа за хитрістю і життєвою мудрістю не поступається своєму знаменитому чоловікові. Підводячи підсумок життя, вона подумки повертається до початків, витоків, намагається дати оцінку всім подіям, що його наповнили.

Характер жінки розкривається в її відвертому зізнанні: «Само собой, его изворотливость, его лукавство, плутоватость, его... как бы это сказать... неразборчивость в средствах бросались в глаза, но я предпочитала не замечать их. Я держала рот на замке, а если открывала – только чтобы вознести ему хвалы. Я не спорила, не задавала неудобных вопросов, не

копала слишком глубоко. В те дни я мечтала о счастливой развязке, а вернейший путь к счастливой развязке – не отпирать дверей и мирно спать, пока бушует буря” (Этвуд 1995, 3–4).

Оповідь Пенелопи починається з її дитинства. “Отцом моим был Икарый, царь Спарты. Матерью – наяда. Таких полукровок в те времена было пруд пруди; куда ни плюнь – всюду наядины дочки” (Этвуд 1995, 6). “Когда я была совсем еще крошкой, отец приказал бросить меня в море. При жизни я так не выяснила почему, но теперь подозреваю, что виной всему были слова оракула: жрица объявила, что я сотку отцу погребальное покрывало. Вот он, наверное, и решил, что если убьет меня вовремя, то соткать ему саван будет некому, а значит, он никогда не умрет” (Этвуд 1995, 6). Пізніше Пенелопа припускає, що її хотіли принести в жертву морському богові.

Дівчинку врятувала зграя смугастих качок, з того часу вона отримала прізвисько Качечка. Після спроби вбивства Пенелопа з підозрою ставилася до батька: “Можете себе представить, как мы с любящим отцом гуляем, держась за ручки, по краю обрыва, по берегу реки или по крепостной стене, а я только и думаю: вот сейчас он как сбросит меня вниз или разможжит голову камнем... Даже просто сохранять спокойствие в таких обстоятельствах – и то была задачка. После этих прогулок я уходила к себе и заливалась слезами” (Этвуд 1995, 6).

Сльози були невід’ємною і найбільш постійною ознакою життя Пенелопи. Про це вона теж іронічно зазначає, що дочки наяд “жахливо плаксиві”. Але насправді життя головної героїні було сповнене тяжкої праці, незаслужених образ і втрат.

Одруження як зміна статусу людини в соціумі відіграє чи не найважливішу роль в бутті будь-якого народу. Маргарет Этвуд описує заміжжя Пенелопи з позицій античного світу: про кохання і власний вибір нареченої не йшлося взагалі, натомість все вирішували майнові і соціальні міркування. “При дворе царя Икария, моего отца, еще сохранялся древний обычай состязаться за руку знатной девушки, так сказать, поставленной на кон. Победивший в состязаниях получал невесту и свадьбу, но предполагалось, что он останется жить во дворце тестя, пополняя ряды его мужского потомства. Через брак жених приобретал богатство – золотые кубки, серебряные чаши, лошадей, одежды, оружие – весь этот хлам, который так высоко ценился, когда я была жива” (Этвуд 1995, 16).

Функції вільної громадянки в містах-полісах Давньої Еллади обмежувалися материнськими і господарськими обов’язками. Тож шлюби укладалися на розсуд батьків. Освіти для юних наречених не передбачалося. З дитинства їх навчали готувати нехитрі страви, прясти і ткати. Навіть ім’я Пенелопа у перекладі означає *ткаля*. Спарта мала вищий рівень розвитку громадянських прав і свобод: наприклад, там жінки мали право виступати в суді.

Пенелопа була спартанською царівною, її родина була доволі заможною, тож дівчина могла розраховувати на пристойного жениха. До речі, Єлена,

через яку розгорілася Троянська війна, була її двоюрідною сестрою. Пенелопа характеризує її як неймовірну красуню, але абсолютно безпринципну жінку. Повертаючись до моменту заміжжя, нараторка наголошує, що згідно з найдавнішим звичаєм, золото й срібло приданого залишається в родині нареченої.

За руку спартанської царівни, вірніше, за її придане приїхали позмагатися кілька десятків юнаків. Пенелопа була розумною дівчиною й усвідомлювала, що заради неї ніхто не зважиться на подвиг, не піде на смерть, тому вона могла запропонувати інші активи – доброту, терплячість, смирення. Жениха визначали за перемогою у змаганнях з бігу. Одисей від самого початку перебував у невігідному становищі – бочкообразні груди, короткі ноги зводили до нуля його шанси на перемогу. Але дядько Пенелопи та батько її сестри Єлени Тіндарей, з огляду на свої майнові та політичні міркування, допоміг Одиссеєві, підмішавши сонне зілля всім учасникам змагань, окрім царя Ітаки. Таким чином, Одисей переміг і отримав руку Пенелопи.

Особливість наративної структури роману полягає, окрім іронії як головного структуротвірного принципу, у двочастинній побудові: Пенелопа повідомляє про якийсь факт, а потім коментує його, причому іноді подає кілька варіантів тлумачень однієї події. Отже, у доленосному повороті її долі виявилися підводні камені: батько Пенелопи і батько Єлени були рідними братами, царями заможної і славної Спарти, але, за законом, мусили правити почергово, змінюючись щороку. Тіндарей не хотів передавати владу Ікарієві, а тим більше майно, тому він і спровадив племінницю подалі, на невеличку Ітаку, а сам одноосібно продовжив царювати.

На весіллі мати-наяда дала корисну пораду Пенелопі: “Вода не сопроотивляется. Вода течет. Когда погружаешь в нее руку, чувствуешь только ласку. Вода – не сплошная стена, она никого не остановит. Но она всегда пробьется туда, куда захочет, и в конечном счете ничто перед ней не устоит. Вода терпелива. Капля камень точит. Помни об этом, дитя мое. Помни, что наполовину ты – вода. Если не сможешь сломить преграду, обойди ее. Вода это может” (Этвуд 1995, 27). Це був чи не єдиний випадок материнської уваги. Молода цариця запам’ятала материні слова, і це не раз врятувало її.

Після переїзду в Ітаку для Пенелопи почалося нове життя. Острівець був невеликий. Добробут родини складало розведення кіз. Помешкання правителів було доволі скромним. М. Етвуд не відступає від міфу, в якому Одисей побудував палац навколо могутнього дерева, навіть однією з ніжок царського ложа слугував стовбур не викорчуваного дерева.

Між молодим подружжям відразу встановилися теплі дружні стосунки, хоча свекри прийняли молоду невістку холодно, а нянька Евріклея зненавиділа царицю. Таке ставлення було зумовлене безмежною любов’ю до Одисея та ревнощами до Пенелопи. Молодій цариці стало розуму не

хизуватися впливом на чоловіка, тому між нею та Евріклеєю встановився хиткий мир. Взагалі слід зауважити, що розум Пенелопи підкреслюється у численних характеристиках різних персонажів – опоненти або й відверті вороги героїні говорять про цю рису зі злістю, а вона сама – з самоіронією, бо розум і розсудливість дозволили їй вижити, але не принесли щастя.

Народження Телемаха внесло свої корективи у становище молодої пари: Евріклея зосередила всю увагу на царевичі і перестала допікати молоду матір. Та відносне щастя Пенелопи тривало недовго: прийшла звістка про втечу Єлени з Парісом у Трою, про скликання Менелаєм усіх грецьких військ у похід. Одиссей спробував уникнути мобілізації – він навіть прикинувся божевільним, але обман було розкрито, і він вирушив на війну.

Пенелопа залишилась сама. Вона змушена була освоїти премудрість ведення господарства, причому жінка широко любила чоловіка, тому хотіла примножити його статки, мріяла, що він похвалить її, коли повернеться. Але час ішов, а війна тривала. Нарешті, після довгих десяти років облоги, Троя впала. Без придуманого Одиссеєм троянського коня цього б не сталося. Але для Пенелопи важливою була не перемога, а повернення чоловіка додому. Однак про нього не було звісток.

Описані в Гомеровій поемі мандря царя Ітаки Пенелопа інтерпретує по-своєму: “Другие мореходы приносили слухи и сплетни. Одиссей и его матросы напились допьяна в первом же порту, и команда взбунтовалась, рассказывали одни; нет, возражали другие, они поели какого-то волшебного растения и лишились памяти, но Одиссей их спас, велел связать и перенести на корабль. Одиссей сразился с одноглазым циклопом-великаном, утверждали некоторые; да ничего подобного, возмущались другие, то был всего-навсего одноглазый хозяин какой-то таверны, а драка вышла из-за того, что ему отказались заплатить. Несколько матросов сожрали людоеды, говорили одни; нет же, настаивали другие, то была обычная потасовка — всего лишь откушенные уши и расквашенные носы, да кое-кого под шумок пырнули кинжалом. Одиссей гостит у богини на зачарованном острове, повествовали одни; она превратила его матросов в свиней (проще простого, на мой взгляд), но затем вернула им прежний облик, ибо влюбилась в Одиссея и теперь потчует его неслыханными яствами, которые готовит собственными бессмертными ручками, а каждую ночь они предаются неистовым любовным утехам; все это выдумки, отмахивались другие, просто-напросто он заглянул в дорогой бордель и поразвлекся с хозяйкой.

Ясное дело, рапсоды ловили эти рассказы налету и приукрашали их, как только умели. В моем присутствии всегда исполнялись самые благородные версии – те, в которых Одиссей предстал умным, смелым и находчивым победителем невиданных чудовищ и возлюбленным богинь. Единственная причина, по которой он до сих пор не вернулся домой, заключалась в том, что ему препятствует некий бог (согласно некоторым версиям – морской бог Посейдон) – отец изувеченного Одиссеєм циклопа. Или даже несколько

богов сразу. Или Сестры-Пряхи. Или еще кто-нибудь. Ибо не может быть сомнений – намекали рапсоды, желая польстить мне, – что лишь могучая божественная сила способна помешать моему супругу устремиться в объятия любящей – и любимой – жены” (Этвуд 1995, 48-49). Усе це не додавало оптимізму Пенелопі.

До того ж молода жінка опинилася перед найважчим викликом у житті – змушена була протистояти цілій армії дармоїдів-женихів, які без запрошення прибули в Ітаку і роками знищували її худобу та їли хліб. Вона виявляє хитрість та винахідливість і в цій ситуації: оголосила, що вийде заміж вдруге після того, як виготовить саван своєму свекрові (мати Одиссея на той час уже померла). Вдень вона ткала цей ритуальний одяг, а вночі з допомогою вірних служниць розпускала зроблене. Так тривало кілька років, аж поки одна з дівчат випадково не проговорилося. Гнів женихів не знав меж, Пенелопа могла загинути, а також міг загинути і її син Телемах, законний спадкоємець царської влади на острові.

Юнак навіть спробував самостійно вирушити на пошуки батька, але безуспішно. На щастя, після двадцятилітньої відсутності Одиссей таки прибув на Ітаку і поновив свої права. М. Етвуд в розгортанні сюжету не відступає від міфології – описує, як в ряд були виставлені дванадцять бойових сокир з кільцями на руків'ях, як женихи безуспішно намагалися натягнути тятиву на тугий лук Одиссея, як він сам під виглядом жебрака прийшов на змагання, вистрелив зі свого лука, і стріла пролетіла через дванадцять кілець, а потім цар Ітаки з допомогою сина і кількох найвірніших слуг розправився з усіма женихами. Кров текла ріками, але це була справедлива помста за роки принижень родини.

Після цього Одиссей чинить жорстоку розправу і над дванадцятьма юними служницями, яких підіслала до женихів Пенелопа, аби вивідувати їхні секрети. Юних красунь безжально повісив Телемах за наказом батька, а Пенелопа не змогла їх врятувати.

Авторка роману наочно демонструє гендерну нерівність, притаманну античному суспільству: жінки не мали жодних прав, ними торгували, їх брали у полон, принижували, а вони не могли захистити себе. Тільки завдяки вмінню промовчати, прикинутися недалекою Пенелопі-цариці вдалося уникнути смерті або насилля. А от рабині, які діяли за її наказом, були покарані, фактично, без провини. Жінки взагалі не мали жодних прав – Пенелопа працювала, як звичайна селянка: доїла кіз, доглядала будинок, давала лад господарству. Юні ж рабині, особливо Меланфо Ніжні Щічки, не лише виконували важку фізичну роботу, але й постійно піддавалися насильству з боку грубих і жорстоких чоловіків. Різниця між царицею і рабинєю була невелика. Пенелопу постійно морально принижували – один із женихів, найбільш вихований, прямо їй говорив, що вона на двадцять років старша за них, тож помре раніше, а її чоловік успадкує все майно. Навіть натякав, що її смерть може бути прискореною самими женихами.

Пенелопа є втіленням подружньої вірності, чим не міг похвалитися її чоловік. Незважаючи на численні зради царя, дружина продовжує кохати його. Після нетривалого перебування вдома Одиссей знову відправляється у дорогу – цього разу, аби замолюти гріх пролитої крові.

Заключна частина роману М. Етвуд написана у формі протоколу судового засідання, де виправдовується Одиссей, який убив понад сто двадцять женихів, що докучали Пенелопі. Адвокат виправдовує царя Ітаки, оскільки він захищав свій дім і честь своєї дружини. Але на цьому не поставлена крапка. На судовому засіданні присутні душі дванадцяти молодих служниць, котрих повісили без провини. Вони вимагали справедливого покарання Одиссеєві. Свідком викликали Пенелопу. Заливаючись слізьми, вона сказала, що вибрала собі найгарніших дівчат, виростила їх, як рідних, змушувала шпигувати за найбільш небезпечними женихами, але вони загинули від руки її чоловіка: “Я так им сочувствовала! Но всех служанок рано или поздно кто-нибудь насилует – как ни прискорбно, во дворцах такое случается на каждом шагу. С точки зрения Одиссея, плохо было не то, что их изнасиловали. Плохо было то, что их изнасиловали без разрешения.

Судья (с трудом сдерживая смех): Прошу прощения, мадам, но что, повашему, значит «изнасиловать»? О каком разрешении тут может быть речь?

Адвокат: Без разрешения их господина, ваша честь» (Етвуд, 1995, 103). В античності це прирівнювалося до псування майна.

Навіть у царстві мертвих душі служниць тривожать і лякають Одиссея: “За что ты убил нас? Чем мы тебе так не угодили? Ты до сих пор не ответил на этот вопрос. От злости? С досады? Во имя чести? Эй, господин Умник, господин Праведник, господин Образ Божий, господин Судья!” (Етвуд, 1995, 109). Вони стають вироком для душі царя Ітаки, не відпускають його, повсюди летять за ним.

Отже, бачимо, що Маргарет Етвуд оригінально переосмислює давньогрецьку міфологію і гомерівський епос. Головною героїнею стає цариця Пенелопа. Зберігаючи основну сюжетну канву, заявлену ще в античності, сучасна авторка намагається психологічно вмотивувати вчинки персонажів. При цьому їй вдається іронічно переосмислити відомі міфологічні події, глибоко розкрити характер головної героїні, наблизити її до сучасності. У творі відверто репрезентовані гендерні стереотипи античності. Але, якщо вдуматися, то ці стереотипи майже не змінилися за останні тисячоліття.

Павловська, Т. (2008). *Протагоністичні жіночі образи прозових образів Теодора Фонтане: гендерне трактування*. Питання літературознавства. Вип. 76. С. 205–213.

Жеребкіна, І. (1997). *Фемінізм і сучасна філософія*. Новий Образ. № 1. С. 5.

Гомер (2000). *Илиада*. пер. Б. Тена. Электронный ресурс: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=529> [Дата останнього доступу 20.07.2021].

Гомер (2000). *Одіссея*. Электронный ресурс: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=530>. [Дата останнього доступу 20.07.2021].

Этвуд, М. (2006). *Пенелопида*. Пер. с англ. А. Блейз. Открытый мир. Москва. Электронный ресурс: http://loveread.ec/view_global.php?id=9810 [Дата останнього доступу 20.07.2021].

**ЦІНА КРАСИ Й ВИДОВИЩНОСТІ ХОКЕЮ:
ПОСТАТЬ ТЕРРІ САВЧУКА В ПОВІСТІ О. ЯВОРІВСЬКОЇ
“ЮКІ. ЛЮДИНА 400 ШРАМІВ”**

Валентина Ніколаєнко

(Україна)

Предметом дослідження є інтерпретація реценції О. Яворівської в повісті “Юкі. Людина 400 шрамів” образу Теренса Гордона Савчука – одного із найвідоміших канадських українців, який посів дев’яту сходинку в сотні найкращих гравців НХЛ, першу в рейтингу воротарів – прожив славне й складне життя, котре було сповнене спортивних перемог і безкінечної боротьби насамперед із собою: з постійними фізичними й душевними терзаннями.

Ключові слова: постать, образ, повість, історія життя.

**THE BEAUTY AND SPECTACLE OF HOCKEY:
THE FIGURE OF TERRY SAVČUK IN THE NOVEL
“YUKI. THE MAN OF 400 SCARS” BY O. YAVORIVS'KA**

Valentyina Nikolajenko

The subject of research is the interpretation of the reception of Terrence Gordon Savčuk artistic image in the novel “Yuki. The Man of 400 Scars” by O. Yavorivs'ka – the one of the most famous Canadian Ukrainians, who took ninth place in the top 100 NHL players, the first in the ranking of goalkeepers - lived a glorious and difficult life, what was full of sport victories and endless struggle with himself first of all: with constant physical and mental torments

Key words: figure, image, story, life history.

Історія походження хокею (від англ. hockey, можливо, старофр. hoquet – палиця з гаком, якою послуговувалися пастухи (див.: Лейкин)) покрита таємницею. Сягаючи вглиб віків, вона не дає точної інформації ні щодо місця, ні щодо часу виникнення гри. Тому термін походження окреслено дуже розмито: понад 4500 років тому. Проте деякі дані перегукуються й, виходячи з них, можна зробити висновок про доволі широку популярність у давні часи гри, в якій учасники ганяли кулю зігнутими палицями по траві, у різних країнах: Єгипті, Персії (де колись придумали поло), Елладі (називалася “фрейнінда” й була в програмі Олімпійських ігор. До того ж у Афінах на стіні Фемістокла є барельєф із зображенням гри, подібної до хокею на траві), Японії тощо; пізніше (у XVI–XVII ст.) – Шотландії (шинті), Франції (хоке), Германії (кольбе) тощо. Хокей на траві розвивався й далі, та існувала подібна гра, але на льоду. І тут історія “заганяє” дослідників у

глухий кут, оскільки інформація суперечлива. Попри те, що гра з кулеподібними предметами на льоду була поширеною в епоху Середньовіччя (котел, ключки, дзига тощо – на Русі, керлінг – в Ірландії, кольв – в Голландії тощо), про неї знали давні китайці 4500–5500 років тому, нею захоплювалися стародавні індійці. Щодо хокею з шайбою, то все набагато конкретніше, оскільки довідкові видання зазначають, що виник він у 60-х роках XIX ст. (див.: Лейкин; Де з'явився хокей з шайбою). На сьогодні існує три основних види хокею: “з шайбою, який за офіційною міжнародною термінологією називається хокей на льоду (від фр. *hockey sur glace*); з м'ячем (бенді (англ. *bandy* – зігнута ключка)); на траві (власне хокей)” (Лейкин), а ще – флорбол (команди змагаються в залі), брумбол (поєднання хокею з шайбою та флорболу), підводний хокей, індорхокей (різновид хокею на траві, змагання відбуваються на майданчику для гандболу), следж-хокей (санний хокей (різновид хокею з шайбою для людей з обмеженими фізичними можливостями)) тощо.

Із усіх названих видів хокею найбільш популярним є хокей із шайбою, хоча інші – також мають своїх фанатів як серед спортсменів, так і серед болівальників.

Хокей із шайбою (далі – хокей) – видовишна динамічна гра, що полягає в протистоянні двох команд на ковзанах, котрі, передаючи шайбу за допомогою ключок, намагаються забити її у ворота суперника, не пропустивши у власні.

Попри те, що в 1875 р. в Монреалі відбувся перший офіційний матч, про який писала газета “*Montreal Gazette*” (Де з'явився хокей з шайбою), гра, її правила, спортивний інвентар й екіпіровка розвивалися ще не одне десятиліття. Наприклад: із 90-х рр. XIX ст. почали проводитися змагання серед професійних хокейних команд; Кубок Стенлі, за який змагалися спортсмени з 1892 р., із 1914 р. розігрується лише серед команд вищої ліги, а для любительських клубів із 1908 р. – Кубок Аллана; у 1899 р. завершено будівництво першого критого катка зі штучним льодовим покриттям. Кількість учасників команд скоротилася з 9 до 6 осіб (1904 р.), встановлено стандартний розмір майданчика (56x26), тривалість гри (три періоди по 20 хв.), гравці почали виступати під номерами, воротареві дозволено відривати ковзани від льоду, введено штрафний кидок (буліт; 1934 р.), дозволено захисні шоломи тощо.

Батьківщиною хокею офіційно визнано Канаду. Оскільки Канада – країна іммігрантів, то в її розвиток зробили внесок представники різних національностей, серед яких чимало українців. Так, історія канадського хокею на свої скрижалі вписала імена українців Майка Боссі, Джонні Бовера, Уолтера Брода, Джонні Буцика, Вейна Грецькі, Білла Мойсієнка, Дмитра Пристая, Дейва Семенка, Уоллі Становські, Віктора Стасюка, Бернарда Федерка, Бронка Хорвата, Дейла Хаверчука та ін. У цьому далеко неповному переліку особливе місце належить Террі Савчуку – одному із найвідоміших канадських українців, який народився 28 грудня 1929 року в

м. Вінніпег (провінція Манітоба) в сім'ї українських емігрантів Анни (в дівочтві Масляк) й Луї Савчуків.

Террі Савчук – дев'ятий у сотні найкращих гравців НХЛ, перший у рейтингу воротарів – прожив славне й складне життя, яке було сповнене спортивних перемог і безкінечної боротьби насамперед із собою: з постійними фізичними й душевними терзаннями. До поперекового лордозу (занадто великий вигин поперекового відділу хребта, який спричиняє сильний біль при намаганні випростатися (див.: ММЭ-5 1967, 401–405), із часом додалися каліцтво правої руки (зламав під час невдалого падіння, граючи в регбі). Замовчування травми й запізнілі звертання до лікаря призвели до того, що рука стала коротшою на кілька сантиметрів); травма ока, переломи пальців рук, ноги, лицьових кісток; вибиті плечові кістки, зуби, меніски, розрив дисків, розрізані ковзаном суперника сухожилля лівої руки; травма паху й артрит (захворювання суглобів (див.: ММЭ-5 1967, 588)). Наслідками автомобільної аварії для Террі були: струс мозку, переломи ребер і пробиті легені, вивернуті руки й ноги, а до всього – мононуклеоз (“гостре герпесне інфекційне захворювання, що супроводжується загальною інтоксикацією, лихоманкою, гіперплазією (збільшенням) лімфатичних тканин, враженням печінки, ангінами, характерними змінами картини крові” (див.: ММЭ-6 1967, 49). Смерть брата (точніше сім'я Савчуків поховала двох синів: Роджера й Майка. Роджер помер, коли Террі був рік, Майк – коли Террі виповнилося десять. Хлопчик дуже важко переживав втрату старшого – Майка, який у 17-річному віці помер від серцевого нападу).

Відлюдкуватість, спричинена постійними болями; непорозуміння з дружиною, що закінчилися розлученням; заборона бачитися з дітьми; емоційна напруга, безсоння, і найголовніше – “Детройд Ред Вінгз” неодноразово продавав і повертав Савчука, це зломило воротаря й призвело до тяжких депресій. Чоловік усе частіше став розслаблятися за допомогою алкоголю.

Помер Савчук (31.05.1970) від емболії (див.: ММЭ-11 1969, 773) однієї з артерій – це наслідок побутової сутички, яка відбулася між Террі й сусідом по помешканню Роном Стюартом, відповідальність за результат котрої воротар взяв на себе.

Терренс Гордон Савчук цікавив не лише спортивних оглядачів: коментаторів, теле-, радіожурналістів, його історія (частково чи повністю) знайшла своє втілення в книгах: Стена Фішлера “Воротарі: легенди про найважчу роботу НХЛ” (Торонто: Warwick Publishing, 1995), Девіда Дюшої “Савчук: неприємності й триумфи великого воротаря світу” (Торонто: Stoddart Publishing, 1998), Кріса МакДоннела “Зірки хокею: честь НХЛ” (Willowdale, Ont.: Firefly Books Ltd, 2000), Рендалла Маггса “Нічна робота: вірші про Савчука” (London, ON: Brick Books, 2008)); виставі режисера Романа Веретельникова “Токейна ніч в Канаді: казка про життя–смерть–воскресіння легендарного «Ukie» Тараса Савчука” (Національний центр

театрального мистецтва ім. Леся Курбаса (2017)); філателії: член асоціації філателістів України, митець малої форми – поштової марки, засновник проекту “Козацька пошта” – Андрій Пиллох створив конверт, присвячений воротареві № 1, і марку із його зображенням (2019); кіно (художньо-документальний фільм “Зроблений у Вінніпезі” (режисер і автор сценарію Дені Щур (2015)), біографічний фільм “Воротар” (режисер Адріана Маггс; сценарій написано сестрами Адріаною та Джейн Маггс на основі книг Д. Дюпюї “Савчук: неприємності й тріумфи великого воротаря світу” та Р. Маггс “Нічна робота: вірші про Савчука”, (2019)), документальний фільм “УКЕ” (режисер Володимир Мула, автор сценарію Микола Васильков. Тизер вийшов у травні 2020 р.).

Скупа телевізійна інформація про канадця українського походження привернула увагу Олександри Яворівської, журналістськи, сутність якої (авторка за фахом журналістка) змусила її детальніше ознайомитися з фактами життєвого та кар’єрного шляху воротаря № 1. У результаті “занурення” в хокей, історію Террі, прийшло захоплення силою духу Савчука й бажання написати невеличке оповідання для читання власним дітям. Однак результатом цього інтересу стала біографічна повість “Юкі. Людина 400 шрамів”, що вийшла друком у видавництві “Брайт Букс” 2019 року і є дебютним твором авторки, котра має письменницькі плани ознайомити читацький загал з видатними українцями, про яких не так багато знає світ і вкрай мало – пересічні українці, наприклад, родиною Симиренків, Соною Делоне, Катериною Білокур та ін.

На презентаціях книги, під час онлайн-зустрічей із читацькою аудиторією О. Яворівська неодноразово зазначала: підготовчий етап роботи над твором був тривалим і кропітким, оскільки із усього масиву, на жаль, такої суперечливої інформації, важко було вибудувати концепцію розуміння постаті Савчука. До того ж немає й інтерв’ю з Террі, в яких би він бодай щось розказав/розказував про себе. Тому осмислення історії Террі Савчука відбувалося поступово, викристалізовуючись на основі спогадів його сусідів, товаришів, друзів дитинства й колег по команді. У пригоді О. Яворівській став і вищезгаданий фільм “Зроблений у Вінніпезі”, який люб’язно надіслав режисер Дені Щур їй для перегляду й ознайомлення з художньо-документальною кіноверсією історії дитинства й початкових етапів у великому спорті відомого хокейного голкіпера.

Знайомлячи читача з історією канадця українського походження, авторка намагається проникнути в сутність характеру Тараса Гордона Савчука, оскільки її цікавить питання: як людина із серйозними травмами й проблемами зі здоров’ям взагалі могла займатися спортом і зробити таку приголомшливу кар’єру в жорстокому світі хокею.

Задля реалізації творчого завдання О. Яворівська насамперед детально студіює дитячі роки головного героя й перші кроки у великому спорті, коли формувалися особистість й одержимість хокеєм.

Хронологічно повість О. Яворівської “Юкі. Людина 400 шрамів” охоплює злам 40-х рр. ХХ ст. – початок 1967 р. Головний герой, якого батьки назвали по-українськи Тарасом, уперше після смерті брата Миколи (Майка) збирається на хокей, твердо вирішивши “у пам’ять про найкращого брата у світі стати найкращим воротарем світу” (Яворівська 2019, 10). Тернистий шлях до мети хлопець долає із запеклою затятістю. Стоячи на воротах, він, незважаючи на насмішки однолітків, які кепкували з його стійки, низько схилившись додолу, грав “так вправно, азартно й сміливо, що хлопці завжди ледь не билися за право взяти його воротарем у свою команду” (Яворівська 2019, 11). Попри постійний біль, який “поселився... в його спині й навіть, бувало, будив серед ночі” (Яворівська 2019, 13), він наполегливо тренується: взимку на хокейному майданчику, влітку вправляється в регбі чи бейсболі, що дає можливість завжди бути у формі. Літні захоплення Тараса, які батьки не схвалювали, закінчилися для хлопця “переломом ліктьового суглоба, та ще й з роздробленням” (Яворівська 2019, с. 14), що з’ясується тільки на прийомі в лікаря, до якого Тарас потрапить лише тоді, коли розкаже мамі про своє страшне відкриття: права рука довша травмованої лівої. Після операції, яка не давала надії на повне одужання, проігнорувавши категоричну заборону лікаря займатися хокеєм, він за три тижні з’являється на тренуванні. У чотирнадцять років Тарас кидає школу, влаштовується в компанію, що “встановлює обладнання в пекарнях” (Яворівська 2019, 15), і однаково вправно грає як у хокей, так і в бейсбол.

П’ятнадцятирічного юнака помічають тренери бейсбольної міської команди “Елмвуд джаентс”. Його старт настільки вдалий, що вже наступного сезону Тарас кілька ігор проводить в основному, дорослому, складі команди й скаути (агенти з пошуку талановитих гравців) професійної бейсбольної ліги пропонують контракти, але “щойно лягали сніги, він взував ковзани, виходив на кригу й розумів, що нікуди з хокею не піде” (Яворівська 2019, 21).

Талант хокеїста розгледів і допоміг розвинути тренер юнацької команди “Вінніпег монархс” Боб Кіннаер, за сприяння котрого Тарас потрапляє на тренування основного складу однієї із шести професійних команд НХЛ того часу “Детройд ред вінгз” (Америка), де з понад сотні юних хокеїстів йому пропонують контракт із наступного року. Але пропозиція, яку отримав хлопець від “Чикаго блекгокс”, змусила керівництво “Детройд ред вінгз” переглянути свої плани й підписати контракт із Тарасом раніше: “сьогодні одразу два (з шести!) клуби НХЛ один поперед одним кличуть його до себе!” (Яворівська 2019, 35).

Шлях Тараса в професійному хокеї починається з команди “«Галт ред вінгз», що належала клубові «Детройд ред вінгз», далі – «Діанapolis кепіталз», а за чотири роки він займе місце у воротах «Детройт ред вінгз». І вже в першому сезоні «Ред вінгз» отримують сорок чотири перемоги..., а Террі відстоїть «на суху» одинадцять матчів, зробивши того сезону більше шат-аутів, ніж будь-хто з досвідчених зіркових воротарів НХЛ” (Яворівська

2019, 51). На такому підйомі Савчук грає у “Крилах”, допомагаючи здобувати клубові нові перемоги, одружується, ростить дітей і почувається щасливим упродовж п’яти років, поки не почув новину по телевізору про його продаж у “Бостон брьюінз” – “Він стояв посеред кімнати і чув, як світ довкола тріщав, стугонів і розвалювався” (Яворівська 2019, 70).

Террі усвідомлює, що продаж гравця в іншу команду – звична справа, але не може збагнути: чому це трапилося саме з ним – найкращим воротарем, та ще й на піку слави. Розуміння того, що в одній команді все життя грати не доводилося ще жодному хокеїсту, що “він і далі найкращий воротар і що він у НХЛ” (Яворівська 2019, 74) не наснажувало: “крил за спиною чомусь уже не було” (Яворівська 2019, 74) – він зламався. До цього додаються непорозуміння й розрив із дружиною, смерть матері, нервові й фізичне виснаження, мононуклеоз. Савчук покидає хокей, повертається в сім’ю, намагається знайти себе поза льодовим майданчиком, але разом із хокеєм його “покинуло життя” (Яворівська 2019, 81).

Підтримка батька допомагає Террі знайти сили, аби вчергове побороти себе, – наступного сезону він у складі “Детройт ред вінгз”. Перемоги й поразки, травми й хвороби, смерть батька й продаж у “Торонто тепл лівз”, захоплення вболівальників і гостре жало преси, і четвертий у спортивній кар’єрі Террі Савчука Кубок Стенлі, четвертий приз найкращого воротаря сезону й “абсолютний рекорд НХЛ” – сто “сухих” перемог.

Історія успіху головного героя супроводжується історією травм, які він стійко переносив. Так, будучи гравцем “Ідіанаполіс кепіталз”, у одній із ігор фінальної серії сезону (другого для Савчука) вищої Американської ліги хокею отримує травму (пошкоджено очне яблуко, зламана лобова кістка), у результаті якої лікарі ведуть боротьбу за його життя й не дають жодних прогнозів щодо подальшої долі хокеїста. Та сила духу хлопця, бажання жити й грати в хокей вразять не лише лікарів: “через три тижні Алекс Броєр (тренер – В. Н.) остовпіє, коли на тренуванні побачить у воротах знайому зігнуту постать, але з пов’язкою на оці” (Яворівська 2019, 43). Чи пошкоджена ковзаном суперника під час гри “Детройт ред вінгз” – “Торонто мейпл лівз” рука: “– Сімдесят дев’ять швів, – після матчу сухо доповідав журналістам хтось із тренерів. – Розрізані ковзаном м’язи й сухожилля. Пальці не рухаються. Лікарі не дають жодних прогнозів” (Яворівська 2019, 92). Та найбільш вражаючим є епізод, де Савчук за попередньою згодою, даною журналу “Лайф”, що хоче написати про ціну краси й видовищності хокею, дає себе сфотографувати до й після гримування, за допомогою якого була зроблена спроба нанести на обличчя воротаря всі його шрами: “...дівчина гример під керівництвом доктора Фінлея ретельно «відновлювала» страшну картину на обличчі хокеїста. – Ось тут, над правою бровою розсікалося одинадцять разів. Ці шрами... лягли один на одного. Давайте наведемо останній, тут був великий шов – ось звідси, від скроні, і майже до ока... Тепер... на щоці. Ці шість маленьких давні... під ними було ще пару десятків. Вони не встигали гоїтися, бо шайба влучала й розсікала

знову, доводилося шити ще по свіжих ранах... А ось тут... ще вісім... Гримувальниця, коли закінчила й відійшла на кілька кроків,... притулила долоню до вуст і з жахом дивилася на Террі...” (Яворівська 2019, 89–90).

Страшну реальність хокею підсумовує аукторіальний наратор, констатує, що дві години гримування виявилось надто мало, аби нанести бодай половину шрамів, яких доктор Фінлей нарахував понад чотириста (Яворівська 2019, 90).

Світлина Савчука вразили навіть найзатятіших вболівальників “справжнього чоловічого спорту”. І Террі, який сам не любив захисної маски й не одягав її, став тим, хто поставив крапку в дискусії щодо необхідності захисних шоломів для голкіперів: “Більше жодна жива душа на трибунах не дозволяла собі освістувати воротаря, що виходив у масці... без неї на лід більше не випускали” (Яворівська 2019, 90–91).

Авторка приходить до висновку, що саме несамовита гра в хокей, постійна боротьба з фізичним боєм давали Террі сенс життя, бо жити без спорту він не вмів: допомагали йому протистояти психологічному пресингу, через який проходив кожен воротар НХЛ, оскільки у вищій лізі було всього шість команд і шість голкіперів, кожен із них мав чимало потенційних конкурентів, тож про заміну не йшлося: “Хочеш залишитися в команді – забудь про біль і травми, виходь, виповзай, але захищай свої ворота” (Яворівська 2019, 60). Окрім того, хокей тамував набагато сильніший біль – душевний, що ятрив душу впродовж усього життя, – втрата Миколи, котрий був не лише братом, він був його кумиром, що увів у світ спорту, обладунки якого з трепетом одягав щоразу, виходячи на льодову арену: “...тільки хокей з усією його жорстокістю великодушно рятував його від набагато страшнішого болю, який точив душу, наче в’їдливий шашіль. Тільки хокей міг заповнити собою пустку, яка лягла на серце... коли «швидка» забрала Миколу... Коли він потім плакав, скрутившись на братовому ліжку...” (Яворівська 2019, 60).

О. Яворівська переконана, що успіх воротаря № 1 криється і в його усвідомленні свого роду. Справа не в тому, що Террі називали “Юкі” (на той час у Канаді було вже чимало українців і їх усіх часто так називали, підкреслюючи походження). Він уважав себе українцем (варто згадати, що він організував закритий клуб хокеїстів НХЛ українського походження) Тарасом Савчуком, а Террі, відповідно до документів, став лише у “Детройті”.

Ця лінія життя хокеїста виписана переконливо, без зайвого пафосу: батьки кликали його Тарасиком, друзі-вінніпезці – Тарасом. Вдома завжди пам’ятали про Україну, куди старші Савчуки мріяли повернутися, дотримувалися українських свят і звичаїв: дітей хрестили в українській церкві, святкували Різдво й Паску, на свята одягали вишиванки й берегли пам’ять про рідний край та родичів, які там залишилися, й упродовж життя підтримували свого сина. Саме духовний зв’язок із найріднішими людьми О. Яворівська педалує упродовж твору, що проявляється в умінні батьків

зрозуміти сина (“ми з мамою хочемо, щоб ти був коло нас... Ти, сину, краще знаєш, що мусиш робити. То й роби. А ми на тебе дивитимемось і радітимемо” (Яворівська 2019, 34)), порадах (“...знаю, що спорт, як і життя, безжально викидає на узбіччя кожного, хто втратить форму хоч на мить... пам’ятай: робити своє треба тут і зараз, і робити найкраще попри все...” (Яворівська 2019, 50), “Сину, життя не пробачає, коли ти зраджуєш себе” (Яворівська 2019, 81), останньому листі батька, подарунку онукові (мати прислала дитячу Тарасову вишиванку на Різдво) тощо.

Зв’язок із братом, згадуваний упродовж твору кілька разів, відіграє особливу роль, допомагаючи осягнути глибину душевного болю, пов’язану з трагедією його втрати, й увиразнює тему національної та родової приналежності Террі. Микола являється уві сні або галюцинаціях, коли братові необхідна підтримка в прийнятті рішення чи в час святкування перемоги: “Тієї ночі йому наснився Микола... Брат дивився в очі, а може, й у саму душу, і казав: «Не смій відмовлятися від своєї мрії! Не зрадь її! Найтемніші години перед світанком!»” (Яворівська 2019, 30), “Якоїсь миті крізь святковий шум і вітальні крики багатотисячної зали Террі почує знайомий голос... – Я ж казав, що будуть і з тебе люди!” (Яворівська 2019, 57).

Не менш вагомим у контексті братніх зв’язків постає питання утвердження віри у власні таланти і силу, що виявляється за допомогою рефрену: “Я мольфар... той, хто вміє хмари розганяти, вітри втихомирювати та шайби зачакловувати...” (Яворівська 2019, 9, 57). Цю фразу, почуту малим Тарасом від упевненого в собі брата, якому пророчили кар’єру хокейного воротаря, він із часом повторить головному менеджеру “Детройт ред вінгз” Джеку Адамсу після здобуття командою Кубка Стенлі в сезоні 1951–1952 рр. й визнання Савчука найкращим воротарем НХЛ.

За допомогою лексеми “мольфар” підкреслює не лише причетність до України, а й розгортається, хоч і невелика, але містка лінія генетичного й енергетичного зв’язків онука із дідом Свиридом, який відмовився емігрувати до Канади й залишився сам на батьківщині доживати віку. Сусід і батьків односелець з України дядько Олекса вважав, що Тарас удався в діда насамперед своєю наполегливістю: “дід твій, старий Свирид Савчук, таким був – як щось собі в макітрі надумає, то не годен його ніхто з місця зсунути” (Яворівська 2019, 18–19). До нього (Свирида Савчука) люди зверталися за порадою й допомогою: “умів і від хвороб заговорювати, і дощ закликати, коли треба було, а коли й розігнати грозові хмари і блискавицю приборкати” (Яворівська 2019, 96) – був мольфаром, який перейняв таємне знання від свого діда, Тарасового прапрадіда. І головним знанням Свирида Савчука було розуміння й усвідомлення своїх призначення і місця у світі, що передалося й онукові, котрий знав: його місце на хокейному майданчику. Він, як і дід, для людей був незбагненим: Террі, що провів 1034 матчі, із яких 447 закінчилися перемогою його команд у регулярних чемпіонатах НХЛ, серед них 103 рекордних “сухих”, був швидким і вправним на

льодовому майданчику, але закритим, незграбним і часто нестерпним поза ним. Його поважали, не розуміли й побоювалися колеги. Він уникав будь-яких дружніх стосунків, щоб випадково не виявити своєї слабкості фізичної чи душевної. Така відстороненість і “нелюдська сила” (Яворівська 2019, 58) водночас вабила й лякала інших.

Питання усвідомлення та сприйняття національної приналежності людиною авторка розглядає і з іншого ракурсу: в контексті змішаного шлюбу Террі Савчука і його дружини Патриції, яка наполегливо виховувала в дітях несприйняття факту, що вони є американцями українського походження: “наші діти американці. І традиції твоєї України їм чужі. Ти хочеш, щоб вони, як і ти, завжди були юкі? Дай їм можливість не бути чужинцями, а бути американцями. Не треба вчити їх української, їхня рідна – англійська... – Вони американці – це все, що вони мають знати...” (Яворівська 2019, 75–76). Ситуація, змодельована авторкою, виходить за межі сім’ї Террі й Патриції, оскільки проєктується на всіх українців, які зважилися на еміграцію, та їхніх дітей незалежно від того, де вони народжені: в Україні, Канаді чи США.

Авторка зважується розказати своїй аудиторії правдиву історію Теренса Гордона Савчука, не приховуючи правди про його грубість у стосунках із колегами й журналістами, пиятику, страхи, проблеми в сім’ї. Але робить це делікатно, без деталізації, враховуючи, що її читацький контингент насамперед діти, з якими варто бути відвертою. Тому, художньо моделюючи образ воротаря № 1, показує всю складність і суперечливість талановитої та непростой особистості, яка дивувала світ майстерністю, мужністю, стійкістю характеру й шаленою жагою грати в хокей і перемагати, й була безмірно самотньою, залишаючись сам на сам зі своїми болями й внутрішніми терзаннями – людини великої й пересічної водночас. При реалізації творчого завдання порушено й низку важливих для соціуму проблем: сімейних цінностей, національної самоідентифікації, загартовування характеру, вміння тримати удари долі, що дає підстави говорити про актуальність художнього дослідження О. Яворівською історії людини “400 шрамів” та введення повісті в перелік рекомендованої літератури для читання дітей, починаючи з середнього шкільного віку.

Де з’явився хокей з шайбою. Хокей історія виникнення та розвитку. Історія хокею з шайбою. Електронний ресурс: <https://cutt.ly/WaPPI0s> [Дата останнього доступу 08.07.2021].

Лейкин, А., Лукашин, Ю., Ромишевский, И. Хоккей. *Большая советская энциклопедия*: в 30-ти т. Електронний ресурс: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/008/119/443.htm> [Дата останнього доступу 08.07.2021].

Малая медицинская энциклопедия: в 12-ти т. / Отв. ред. В. Х. Василенко (1965–1970). Издательство “Советская энциклопедия”. Москва. Т. 5.

Яворівська, О. (2019). *Юкі. Людина 400 шрамів*. Брайт Букс. Київ.

МИСЛИВСЬКІ СЮЖЕТИ В ГРЕЦЬКИХ КАЗКАХ

Тетяна Регешук

(Україна)

У статті здійснено спробу дослідити багатопланову та багатоаспектну проблему казкового дискурсу грецького фольклору. Розглянуто роль і місце мисливської казки та проаналізовано характерні особливості цього жанру. Доведено, що незважаючи на інтернаціональність та унікальність сюжетів, мисливська казка є невід'ємною частиною культурного багатства фольклору Греції.

Ключові слова: грецька народна казка, фольклор, мисливська казка.

HUNTING PLOTS IN GREEK FOLKTALES

Tetjana Rehešuk

The article reveals the issue of problem of folktale discourse of Greek folklore. The role and place of a hunting tale are considered and the characteristic features of this genre are analyzed. It has been proven that despite the internationality and uniqueness of the plots, the hunting tale is an integral part of the cultural heritage of Greek folklore.

Key words: Greek folktale, folklore, hunting tale.

Мисливська казка – це не сюжети, пов'язані зі сценами полювання. Основним їх критерієм вважається відображення мисливського світогляду. Такий критерій запропонував український вчений Віктор Давидюк для кластеру мисливської казки. До цієї категорії автор відносить казки, в основі сюжету яких лежить колізія між самими тваринами або між людиною і твариною. В українських традиціях останній вид сюжетів інколи закінчується вдалою сценою полювання. До таких належать казки “Довгомудик”, “Звірі в ямі”.

Оскільки термін “мисливська казка” не набув загальноєвропейського поширення, то чи існують подібні сюжети в інших національних традиціях, до цього часу ніхто не вивчав. За умови існування таких постає питання їх генези чи то на основі антропологічної теорії, яка відстоює процес самозародження однакових сюжетів, внаслідок однакових умов життя, чи то теорії запозичення.

Українські вчені Михайло Драгоманов та Іван Франко виступили адептами бенфеївської теорії. Близьким до неї був і Михайло Грушевський, хоча відверто не декларував цього. Мисливська казка, як явище, мусила виникнути в мисливському суспільстві, яке Іван Франко описав назвою своєї збірки “Коли ще звірі говорили”. Відтак, за умов наявності таких

сюжетів в національній традиції, радше можна вбачати їх самозародження, ніж самопоширення. Однак тільки за умов значної кількості таких сюжетів. Тому що в подальші часи вистачало приводів для культурного переймання.

Греція показова країна в цьому плані, дуже багато хто із дослідників після виходу в світ збірника індійських казок “Панчатантра” почав пов’язувати запозичення саме з походами Македонського. Та й це не єдиний шлях для поширення казкових сюжетів.

Американський вчений палестинського походження, філософ-орієнталіст, Едвард Саїд, також притримуючись бенфеївської теорії, погоджувався, що найбільш схожими між собою є зовсім не тексти територіально близьких країн та народностей зі спільним корінням, а казки країн з налагодженою культурною комунікацією. Тільки-от причини цієї комунікації не завжди були позитивними, навіть правильніше сказати, що здебільшого вона виникала через конфлікт культур, до якого призвів імперіалізм, колоніалізм та загарбницькі наміри одних країн щодо інших. Точки перетину культури та імперіалізму достатньо очевидні. “Завдяки імперії всі культури переплелися, жодна не є ізольованою і чистою, всі гібридні, неоднорідні, надзвичайно диференційовані й немонолітні” (Саїд 2007, 37). На його думку, імперіалізм – це явище спочатку культурне, а вже потім – політичне. І хоча низка питань, які він порушував, стосувалася першочергово літератури, його формулювання можна перенести і на інші сфери, зокрема, на взаємовпливи фольклору. Перефразовуючи думку науковця про сприяння літератури поширенню колоніалізму, можна сміливо вважати, що фольклорні тексти, особливо казки, відігравали зворотню роль. Намагання культурного спротиву, спроби боронити національну ідентичність саме через свої фольклорні надбання дозволили стати Греції тією незалежною і культурно багатою країною, яку ми знаємо.

Завдання нашої розвідки полягає в тому, щоб виявити та проаналізувати сюжети грецьких мисливських казок в порівнянні з українськими. Тема грецьких народних казок, а саме виокремлення в них мисливських сюжетів, ще не ставала предметом спеціального дослідження у вітчизняному науковому дискурсі, а тому потребує ґрунтовних розвідок. Саме це і становить як актуальність нашого дослідження, так і його новизну. Окрім того, висновки й узагальнення збагатять теоретичний корпус інформації про грецьку народну казку.

Греція – це беззастережно визначальна країна для світової культури. Говорячи про Грецію, більшість з нас передусім думає про античність, про давно відомі нам топоніми та події. Але що ж таке Греція? Визначати її географічно та історично – це кардинально різні підходи. Адже частина стереотипної Греції, Еллади, давно вже територіально включена в склад інших країн. Тому нам потрібно чітко розуміти межі тієї Греції, сучасної, казки якої ми досліджуємо в статті.

Світовий фольклор пропонує високий ступінь повторюваності сюжетів. Навіть найпростіші за змістом, на перший погляд, казкові сюжети, виходять

далеко за межі однієї етнічної культури. Звісно, їх схожість можна пояснити тим, що бажання людей різних країн, їх уявлення про навколишній світ дуже схожі та переплітаються між собою. Але також ми не можемо оминати увагою ймовірність культурної дифузії. Одним із перших, хто звернув увагу на те, що фольклорні сюжети однієї країни можуть запозичуватись, поширюватись, адаптовуватись та реалізовуватись по всьому світу, був учений-орієнталіст, зачинатель міграційної школи, Теодор Бенфей. Його дослідження відіграли неабияку роль у розвитку казкознавства. На відміну від постулатів міфологічної теорії, яка в той час була напрочуд відомою та популяризувалась братами Грімм, теорія запозичень запропонувала можливість міграції сюжетів і мотивів поміж народів, пов'язаних не спільним походженням, а історично задокументованим культурним спілкуванням. Таким чином, припускалось поширення казкових сюжетів зі Сходу, а саме – з Індії. Представники ж міфологічної школи намагались підкреслити схожі елементи індійської і європейської культур (особливо це стосувалось казкової тематики), опираючись на спільне походження національних міфів та існування в далекому минулому єдиної образно-символічної прамови. Відкриті нові матеріали у царині фольклору унеможлилювали пояснення їхньої схожості лише спорідненням народів. Тому і назріла необхідність іншого пояснення схожості казкових сюжетів (Давидюк 2010, 357).

У 1859 році Теодор Бенфей видав “Панчатантру” – збірник індійських казок, а також байок, притч та висловів, який був укладений в III столітті. Це видання стало знаковою подією в історії європейської та світової фольклористики. Це було обумовлено гіпотезою про індійське походження чи не всіх казок, адже література Індії вирізняється багатством казкового матеріалу. І поява в грецьких казках таких персонажів як русалки або дракони – беззаперечно наслідки індійського впливу, витоки якого можна знайти в “Панчатантрі”. “Панчатантра” вплинула на розвиток світової фольклористики і досі є предметом дискусій серед науковців. Дослідження Теодора Бенфея знаходяться в одному ряду з такими книгами як “Історичне коріння чарівної казки” Володимира Проппа та “Золота гілка” Джеймса Фрезера. Вищезгадані книги показали ефективність аналізу фольклорних текстів на так званому “інтеретнічному ґрунті” (Налепин 1983). Звісно, те, що в історичній дійсності минулого варто шукати коріння казок, зокрема і мисливських, було добре відомо задовго до Бенфея чи інших науковців. Але вони змогли розширити та структурувати інформацію, яка допомагає краще розуміти сучасний світ.

Так-от, найважливішими подіями, які сприяли перенесенню східних оповідань на європейські обшири, Т. Бенфей вважав походи Александра Македонського, що спричинили появу такого культурного явища як епоха еллінізму та арабські хрестові походи (Давидюк 2010, 357). Александр Македонський народився в Греції, завоював Персію та Індію, помер у Вавилонії. Крім військових походів, славився і своєю жагою до знань та

любов'ю до казок, навіть спав з мечем та книгами під подушкою. Борхес під час своїх лекцій посилався на один перський текст, у якому мовиться, що першим, хто почав збирати *confabulatores nocturni* – нічних оповідачів казок – був саме Александр Македонський (Борхес 2019, 45). Отже, в кожній наступній завойованій країні він знаходив казкарів, уважно слухав їхні історії і рухався далі. А потім, з отриманим вже багажем знань, повертався назад. Полководець настільки захоплювався фольклором завойованих країн, що навіть частково переставав бути греком, вважаючи себе персом. Він і зараз пошанується нащадками персів. В ісламських країнах Македонського називають Александром Дворогим. А мешканці як сучасної Греції, так і багатьох інших країн вважають його володарем Сходу та Заходу. Тож очевидно, що для підтвердження думок про доцільність міграційної теорії Македонський зробив більше, ніж достатньо.

У дослідженнях як останніх років, так і більш давніх нам не вдалося знайти інформацію про мисливську казку в грецькому фольклорі. Це першочергово пов'язано зі складністю самого поняття “мисливська казка”, про що ми згадували вище. Опрацювавши вибірку з 50 грецьких казок, ми зафіксували ті тексти, які ми можемо ідентифікувати як мисливські. Це – “Заєць та лисиця” (Грецькі нар. казки 1985, 11), “Вовк та лисиця” (Грецькі нар. казки 1985, 95). Дослідники грецьких казок стверджують, що “грецькі казки про тварин часто починаються зі зміни ситуації. Іноді текст може бути без вступу, ніби продовженням розказаного. А певним казкам властиві вказування часової віддаленості подій” (Найдьонова 2019, 225).

Досліджуючи мисливські сюжети, постає питання “яке місце відводилося казці в умовах мисливського побуту взагалі?” Віктор Давидюк дає відповідь на це питання, наводячи факт донедавної присутності серед мисливців Сибіру казкаря, якому належала рівна з усіма частка здобичі. Впевненість у тому, що без казки не буде промислової удачі, міцно тримається у комплексі мисливських вірувань (Давидюк 2010, 33). Кожен без винятку казковий текст є своєрідним, цікавим та особливим, оскільки казкар, який виконав його, відтворив історію по-своєму. І перш ніж казка була зафіксована на письмі, вона поступово зазнавала певних сюжетних модифікацій. Адже першочергово практично кожен фольклорний жанр був обмежений усним дискурсом.

Первісний мисливець був особливо зацікавлений в тваринах, тому, очевидно, немало країн мають свої специфічні казкові тексти про тварин, які сучасна фольклористика може віднести до мисливських. Оскільки, як ми з'ясували, сюжети мають властивість повторюватись і мігрувати в силу тих чи інших обставин, то не дивно, що ми знаходимо схожі тексти в грецько-українській усній народній творчості.

Вбачаємо необхідність в детальному розгляді текстів грецьких казок, щоб довести, що вони є саме мисливськими. Послугувуватимемось ми класифікацією, запропонованою Віктором Давидюком. До характерних

прикмет сюжетів мисливської казки належить конкретна кількість персонажів – 3 або 7. Як ми бачимо, в казці “Заєць та лисиця” є 3 персонажі. Крім двох нам вже відомих з заголовку, третій – сільське дівча. Отже, тут ми підходимо до наступної характеристики мисливської казки: колізія відбувається між людиною і дикою твариною. Оскільки мисливські сюжети мають в своїй основі і інший тип сюжетної колізії – між самими дикими тваринами, текст казки “Вовк та лисиця” вписується в цю парадигму. У цих сюжетах важливішим є вид тварини, а не її стать. В згаданих казках ми бачимо, що цей поділ дотриманий, відповідно, можна говорити про розділення сфер господарювання між цими персонажами чи й узагалі сфер впливу (Давидюк 2010, 103).

Світ звірів у мисливських казках є формою вираження думок і почуттів людини, її поглядів на життя, способу її побуту та господарювання. Оскільки мисливства у чистому вигляді не існувало, то мисливські сюжети казок часто переплітаються з рибальськими. Наприклад, в українській казці “Лисичка-сестричка та вовк-панібрат” один з героїв займається мисливським промыслом, інший – рибальським. У грецькій казці “Вовк та лисиця” обидва персонажі втаємничені в рибальську справу. Як і в українських казках, в грецьких також лисичка постійно намагається перехитрити вовка. Хоча інколи і сама лишається обманутою іншими тваринами, як-от в казці “Заєць та лисиця”.

У грецьких казках важливим є образ рідного краю. Пейзаж виступає емоційним тлом, що підкреслює душевний стан казкових персонажів. Чужоземний для українського читача колорит навіть впізнавані сюжети робить віддаленими, надає їм нового звучання. Так, події мисливських казок “Вовк та лисиця”, “Заєць та лисиця”, які розгортаються на фоні морських пейзажів або гірських шпилів, надають вже знайомим нам сюжетам неймовірної екзотики. І через це сприймаються по-новому. До прикладу, читаючи: “Прийшли вони на берег моря. Вовк вмовстився на камені з вудкою. Не минуло й хвилини, як він витяг велику кефаль” (Грецькі нар. казки 1985, 94) або ж “Лисиця хутенько зняла камінь і сунула лапу під скатертину. Раптом вона відчула страшний біль. У кошику були краби” (Грецькі нар. казки 1985, 95), український читач одразу помічає колорит, несприятиманий нам.

На думку Л. Найдьонової, найчастіше сюжети у грецьких народних казках про тварин нескладні. Подій у них мало. Мотив, який зустрічається найчастіше – це мотив зустрічі: лисиці з вовком, лисиці з зайцем. А тривалість дії, якщо вона і є, то лише завдяки системі повторів (Найдьонова 2019, 225). Порівнюючи з грецькими мисливськими казками, ми бачимо, що українські тексти відрізняються обсягом та перипетійністю сюжетів. Так, в казці “Лисичка-сестричка та вовк-панібрат”, крім мотиву зустрічі головних персонажів, є ще й різні колізії, які забезпечують тривалість тексту.

Ми розглянули особливості конфліктів грецької мисливської казки, послідовно звертаючись до складових частин її композиції. Ці складові елементи, які вище вже були згадані, є однаковими для різних текстів і побудовані за одним законом сюжетотворення. Вони послідовно витікають один з одного і утворюють цілісність композиції, що допомагає маркувати казку саме мисливською. І хоча поки що ми можемо дослідити витoki окремих сюжетів, а не витoki самої казки в цілому, та ми чітко розуміємо причини, через які мисливська казка присутня і в українському, і в грецькому, і в фольклорах інших країн.

Дослідивши на матеріалі грецьких народних казок особливості конфлікту в мисливських казках та порівнюючи їх з українськими фольклорними текстами, ми дійшли висновку, що схожі сюжети є і їх немало. Вибірка з вищезгаданих нами мисливських казок – це далеко не повний перелік, його можна і потрібно продовжувати. Обрана нами тема має перспективу продовження з огляду на великий корпус ще не розглянутих текстів, потребу в українських перекладах та можливість відкриття маловідомих для нас культур. Адже звернення до минулого – одна з найпоширеніших стратегій інтерпретації теперішнього (Саїд 2007, 37). Тож заданий нами вектор вимагає подальшого комплексного дослідження та є важливим як з точки зору культурного досвіду людства в цілому, так і з точки зору відзеркалення менталітету грецького народу.

Борхес, Х. (2019). *Сім вечорів*. Видавництво Анетти Антоненко. Львів.

Давидюк, В. (2010). *Вибрані лекції з українського фольклору*. Твердиня. Луцьк.

Давидюк, В. (2010). *Первісна міфологія українського фольклору*. Твердиня. Луцьк.

Дунаєвська, Л. (2009). *Українська народна проза (легенда, казка): еволюція епічних традицій*. Вид. 2-е, стереотипне. ВПЦ “Київський університет”. Київ. Найкращі народні казки (2018). Рідна мова. Київ.

Грецькі народні казки. (1985). Веселка. Київ.

Костомаров, Н. (1930). *Етнографічні писання М. І. Костомарова*.

Найдонова, Л. (2009). *Макропоетика грецьких народних казок*. StudiaLinguistica. Електронний ресурс: <http://studia-linguistica.knu.ua/wp-content/uploads/2018/10/2009-3-223-23.pdf> [Дата останнього доступу 09.09.2021].

Налепин, А. (1983). *Проблеми реконструкції міфологічних систем*. Москва.

Пропп, В. (1986). *Історическіє корні волшебной сказки*. Издательство Ленинградского университета. Ленинград.

Саїд, Е. (2007). *Культура й імперіалізм*. Критика. Київ.

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА РЕАЛІСТИЧНО-ПСИХОЛОГІЧНА ПРОЗА У СПРИЙНЯТТІ МОЛОДШИХ ПІДЛІТКІВ

Олеся Слижук

(Україна)

У статті проаналізовано читацькі потреби сучасних підлітків. Акцентовано увагу на появі нових тем в сучасній українській прозі для дітей та юнацтва. Представлено авторську концепцію вивчення реалістично-психологічної прози в новій модельній навчальній програмі з української літератури. Розроблено систему прийомів організації сприйняття молодшими підлітками прозових творів у процесі вивчення української літератури.

Ключові слова: компетентнісний підхід, молодші підлітки, читацька компетентність, реалістично-психологічна проза.

MODERN UKRAINIAN REALISTIC-PSYCHOLOGICAL PROSE IN THE PERCEPTION OF JUNIOR TEENAGERS

Olesja Slyžuk

The article analyzes the reading needs of modern teenagers. Attention is focused on the emergence of new themes in modern Ukrainian prose for children and youth. The author's concept of studying realistic-psychological prose in the new model curriculum in Ukrainian literature is presented. A system of methods for organizing the perception of prose works by younger teenagers in the process of studying Ukrainian literature has been developed.

Key words: competence approach, younger teenagers, reading competence, realistic-psychological prose.

У контексті сучасного реформування шкільної мовно-літературної галузі в Україні дискусійним є питання про коло читання та читацькі вподобання учнів базової школи (підлітків 11–15 років). Учені вважають цей вік кризовим у формуванні особистості, але водночас найбільш плідним для її розвитку. Тому не варто применшувати ролі читання у процесі становлення молодшої людини, а особливо художніх творів сучасних авторів на актуальні для неї теми.

На формування кола читання підлітків впливає багато чинників, основними серед яких є пропозиція книговидавництва та соціальна ситуація, у якій перебуває реципієнт. Суспільні зрушення, які відбулись в Україні на поч. ХХІ ст., актуалізували інтерес підлітків до реалістичної прози.

У відповідь на їхні запити на книжковому ринку з'явилися нові художні твори сучасних письменників на "табуйовані" раніше для дітей теми.

Науковці Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва (У. Баран, Т. Качак, В. Кизилова та ін.) говорять про зміну тематичної й естетичної парадигм сучасної української прози для юних читачів, зокрема й реалістичної. У тематичному плані вона спирається, як вважає Т. Качак, на традиції української літератури для дітей та юнацтва ХІХ–ХХ століть, але й розширює свої обрії. Зміна естетичних вимірів розкривається в особливих рисах психологізму, в увазі до образів головних героїв-підлітків, їхнього внутрішнього світу. Останнім часом зростає увага юних читачів до реалістично-психологічних творів, у яких постають соціальні проблеми дорослішання, взаємин з однолітками, а також проблеми посттоталітарного та воєнного травматичного минулого різних поколінь.

На уроках української й зарубіжної літератур у школах України вивчаються літературні твори сучасних авторів. Це зумовлено зміною читацьких уподобань сучасних підлітків та потребою посилити естетичну, аксіологічну, мультикультурну функції літературної освіти в розвитку нового покоління. Водночас відбуваються зміни в освітній системі України загалом. Це орієнтація на розвиток ключових компетентностей, необхідних сучасному учневі, їх поєднання з предметними знаннями й уміннями. Змінюються й технології вивчення художніх творів, і підходи до моделювання й проведення уроків літератури. Вони мають бути спрямовані на розвиток навичок сприйняття й інтерпретації художніх творів, критичного мислення у проведенні аналітико-синтетичної роботи з художнім текстом.

Проблема вивчення сучасної прози українських письменників у школі актуалізувалася у зв'язку з прийняттям нового Державного стандарту базової середньої освіти й потребою укладання модельних навчальних програм з української літератури. Як результат взаємодії літературознавців (Т. Качак, В. Кизилова, В. Пахаренко, С. Дячок), фахівців з методики навчання української літератури (Т. Яценко, О. Слижук, Л. Овдійчук), учителів (І. Тригуб, В. Макаренко), була укладена одна з модельних навчальних програм з української літератури для 5–6 класів (адаптаційний цикл) (Модельна навчальна програма, 2021). За цією програмою у вересні 2021 року почали навчання п'ятикласники окремих пілотних шкіл в усіх регіонах України, а з наступного навчального року вчителі всіх українських шкіл, за власним вибором, можуть планувати й проводити за нею уроки. У цій програмі застосовано тематично-жанровий принцип побудови змісту в поєднанні з історико-хронологічним, дотримано вимог раціонального розподілу навчального часу на вивчення різних тематичних блоків, передбачено вивчення епічних, ліричних і драматичних творів класичної й сучасної літератури.

Реалістично-психологічна проза передбачена для вивчення за цією програмою у тематичних блоках 5 і 6 класів, у яких запропоновані художні

твори для текстуального розбору й позакласного читання. Тематика й проблематика прози враховує особливості сприйняття молодших підлітків, їхні читацькі інтереси й потреби. Як зауважує У. Баран, “художня література для дітей та юнацтва, як і художня література, створена для інших цільових груп, часто відтворює уявлення про вигадану дійсність, але при цьому ці уявлення реалізуються методом візуалізації дитячої свідомості та дитячого сприйняття. Йдеться про дійсність очима дитини, але також і очима дорослої людини, яка має здатність перебувати у двох світах водночас: у дорослому і дитячому” (Баран 2016, 39). Укладачі модельної програми враховували різні принципи інтерпретації художніх творів учнями під керівництвом учителя, зокрема синергію принципів художності, аксіологічного й дидактичного. Це зумовлено компетентнісним підходом до формування учня-читача, що передбачає знання, уміння й ціннісний потенціал школярів.

Керівник авторського колективу Т. Яценко зазначає: “Незаперечний той факт, що для сучасних учнів художня книга втрачає своє призначення як основне джерело художньої інформації, а читання – як один із основних способів прилучення до творів словесного мистецтва. Телебачення та Інтернет створюють у них ілюзію повноцінного еквівалента, повної компенсації художнього твору. Однак читання художнього твору є специфічною формою комунікативно-пізнавальної діяльності особистості, це здатність учня до розуміння й інтерпретації твору, вміння робити висновки, аргументувати, формулювати власну думку щодо прочитаного, це один із провідних чинників його самоосвіти та саморозвитку. Тому ефективність читання визначається рівнем сформованості літературної компетентності школяра як оволодіння взаємопов'язаними комплексами інтелектуальних та естетичних механізмів взаємодії” (Яценко 2012, 8). Важливим компонентом читацької компетентності підлітків є сформованість емоційно-емпатійної здатності, процес становлення якої відбувається у процесі сприйняття психологічно напружених, загострених на відчуттях протагоністів творів. У літературі для підлітків – це переважно прозові твори з переважанням реалістичного зображення.

Цей компонент літературної освіти є важливим з огляду на реалії інформатизованого суспільства, у якому відбувається процес становлення особистості підлітків, з метою подолання їх відстороненості, байдужості та споживацького ставлення до світу дорослих. На існування проблем у сприйнятті тексту сучасними учнями-читачами вказує О. Ісаєва: “Представник «медійного покоління» – сучасний школяр живе у стрімкому прагматичному світі, у якому сьогодні немає браку інформації. Для нього, зазвичай, характерні дві крайнощі: гіперактивність чи пасивність, пригніченість і навіть байдужість. Йому, як і всім нам, сьогодні не вистачає часу. Прагнучи все встигнути, підключаючи всі канали сприйняття інформації, врешті-решт людина сьогодні знає багато чого, але поверхово, почасти не здатна до самостійного аналізу й нерідко втрачає бажання

пізнавати щось нове. Така розірваність сприйняття впливає на формування «мозаїчного» мислення. За типом особистості, сучасний школяр, переважно, «візуал», який бачить світ скрізь призму «картинок», відеозображень” (Ісаєва 2016, 7). Але для становлення світогляду, системи цінностей, самосвідомості учнів необхідно долати бар’єри виключно візуального фіксування інформаційного поля художнього тексту, заглиблюватися в його підтекст, ідейний зміст, розшифровувати духовні поривання, закладені в ньому автором, вчитися розуміти його естетичну природу. Цих завдань можна досягнути, якщо у колі читання підлітків будуть представлені літературні твори, у яких відображені цінності цього покоління читачів та “вічні” проблеми підліткового віку.

У працях Т. Качак глибоко проаналізовано сучасну українську реалістичну прозу для підлітків, відзначається поєднання в ній традицій і новаторства. Дослідниця акцентує увагу на змінах, які відбуваються у створенні сучасними письменниками та функціонуванні в суспільстві літературних творів для дітей та юнацтва. Вона зазначає, що “зміна естетичної парадигми творення, функціонування та осмислення сучасної реалістичної прози для підлітків продиктована основними тенденціями її розвитку, а саме: відсутністю тематичних обмежень, відвертим художнім осмисленням тих проблем, про які не прийнято було говорити у літературі, які вважалися «низькими», «нелітературними» (фізіологічне дорослішання, набуття сексуальності, приховані бажання і дорослий досвід) та були забороненими для юних читачів; розгалуженою жанровою системою; поглибленням психологічної характеристики дітей-героїв; переосмисленням літературної традиції попередніх епох; відвертістю письма” (Качак 2018, 209).

У своїй статті (Слижук, 2020) ми здійснюємо огляд реалістично-психологічних творів, які відповідають, на нашу думку, особливостям сприйняття сучасних підлітків-читачів, відкривають перед ними світ почуттів і переживань юних героїв. Концепція, викладена в цьому огляді, втілена у модельній навчальній програмі для 5–6 класів (Модельна навчальна програма, 2021) та в перспективі буде використана для укладання програми для 7–9 класів.

Наразі відбувається створення підручника “Українська література. 5 клас”, у процесі роботи над яким авторський колектив (Т. Яценко, В. Пахаренко, О. Слижук) прагне реалізувати нові підходи до вивчення літературних творів, формувати читацьку грамотність п’ятикласників, застосовувати сучасні методи інтерпретації художнього тексту, по-сучасному розглядати твори українських письменників-класиків та акцентувати на актуальних проблемах сучасної реалістично-психологічної прози.

У 5 класі вивчається історичне оповідання Сергія Плачинди “Богатирська застава”. Реалістичність зображення у ньому досягається зображенням деталей побуту Київської Русі часів князя Володимира

Святославо́вича. Дія оповідання відбувається у передмісті Києва – Білгороді. За історичними джерелами, Білгородська застава, споруджена 992 року, – західний форпост Києва. Застави не були тоді ще повноправними містами. Це – укріплені військові поселення, головне завдання яких полягало у тому, щоб вчасно повідомляти князя і його дружину про напади ординців і приймати у своїх стінах мешканців навколишніх поселень під час набігів. Службу у цих військових поселеннях несли найсильніші й найдосвідченіші воїни – богатирі. Реалістичним є й образ головного героя – чередника Будимира. Цей прикрашений численними шрамами колишній воїн втратив руку в бою з печенігами, тому змушений змінити ремесло. Але він і досі користується повагою містян й мудрою порадою завжди приходять на допомогу в складних ситуаціях. Сергій Плачинда описує один епізод із життя Будимира, але підліток-читач відчує повагу до цього справжнього патріота рідної землі й задумується над ставленням до сучасних людей з інвалідністю, прийде до висновку про справжню ціну мудрості в складний для суспільства час.

У тематичному блоці 5 класу “Рідна природа” представлено оповідання Марії Морозенко “Вірність Хатіко”, написане за мотивами відомої японської історії про вірність собаки своєму господарю. Літературний твір Марії Морозенко створений у доступній для молодших підлітків манері. Авторка послідовно переповідає історію дружби людини і собаки. Акцентування на окремих деталях побуту, а також на переживаннях Хатіко – від його появи на подвір’ї Хідесабу́ро Уєно і аж до самотнього очікування господаря, який вже ніколи не повернеться додому. Почуття безпорадності у маленького песика змінюється безмежною вдячністю й любов’ю, як тільки він потрапляє у надійні руки господаря, і це закінчується відданістю лише йому одному. Це оповідання не може не торкнутися найпотаємніших струн душі юних читачів, не залишить їх байдужими до долі одинокого вірного пса, сприятиме формуванню у них гуманістичних цінностей.

Є у модельній навчальній програмі з української літератури для 5 класу тематичний блок “Світ дитинства”, який повністю складається із реалістично-психологічних оповідань. Представлені у ньому літературні твори Івана Нечуя-Левицького “Вітрогон” та Бориса Грінченка “Украла”, які є класикою цього жанру. У своїй статті ми зазначаємо, що “Василько – головний герой і наратор оповідання І. Нечуя-Левицького «Вітрогон». Це образ допитливої дитини, яка, долаючи заборони дорослих і власний страх, понад усе поспішає пізнати світ, часто водночас ризикує життям і потрапляє в неприємності, які автор змальовує із тонким гумором і співчуттям до маленького, але хороброго героя” (Слижук 2020, 86). Оповідання Бориса Грінченка “Украла” розкриває глибоко психологічний епізод із шкільного життя, який точно не залишить байдужими юних читачів. Цей літературний твір відкриває масу проблемних питань, актуальних і болючих для підлітків у будь-яку епоху: взаємини між багатими й бідними, булінгу і взаємодопомоги в шкільному житті, пияцтва батьків і занедбаності дітей. Не

всі вчителі однозначно прихильно ставляться до введення такого глибоко психологічного твору в шкільну програму, але, на нашу думку, такі оповідання неодмінно мають читати діти, адже лише через глибокі переживання й співчуття до інших можна виховати глибоко гуманних і небайдужих до чужого горя особистостей.

Урівноважують цей тематичний блок два оповідання сучасних письменниць. В основі літературного твору Оксани Сайко “Гаманець” зі збірки “Новенька та інші історії” – проблема добра і зла, морального вибору юних героїнь, розкриття їх характеру крізь призму поведінки у гострих конфліктних ситуаціях. Це оповідання співзвучне за тематикою з літературним твором Бориса Грінченка, але написане в іншій манері, характеристика протагоністок Іванки й Ритки передається через численні діалоги, розгортається у подієвій композиції. У процесі читання учні можуть звернути увагу на спільне й відмінне у характерах і вихованні головних героїнь. Їх образи близькі сучасним читачам, адже мрії про, перші симпатії між хлопцями й дівчатами відображають сучасні погляди підлітків на стосунки у соціумі. Гостро постають в оповіданні проблеми сирітства, нестатків, соціальної нерівності та пов’язана з ними – морального вибору особистості.

Завершується тематичний блок зворушливою оповіддю маленької дівчинки, тато якої загинув на Майдані Незалежності в Києві під час революції Гідності. Це оповідання Галини Кирпи “Мій тато став зіркою”. Переосмислення цих подій новітньої історії України авторка подає крізь призму сприйняття дитини. Трагічні танатичні мотиви втрати рідної людини, передані її устами підсилюють психологізм оповіді, актуалізують для підлітків ідею героїзму й самопожертви. Це оповідання розкриває новаторські риси сучасної прози для дітей та юнацтва. Воно наближує й розкриває актуальні проблеми сучасності, зумовлені соціальними конфліктами всередині суспільства та війною на сході України.

У 6 класі в межах тематичного блоку “Дитинство видатних українців” пропонується для текстуального вивчення одна із книг серії видавництва “Грані-Т” “Життя видатних дітей” – “Марина Павленко про Павла Тичину, Надію Суровцову, Василя Симоненка, Василя Стуса, Ірину Жиленку”. Причому у програмі передбачений принцип варіативного добору вчителями художніх текстів для розгляду на уроках української літератури. Вибір цієї книги із серії зумовлений тим, що більшість оповідань – про дитинство письменників, творчість яких вивчається у 5–6 класах. Одним із важливих факторів, які вплинули на добір текстів для вивчення, є ступінь дослідження їх літературознавцями та художня вартість творів. Оповіді із книги Марини Павленко є цікавим матеріалом для доповнення уявлень молодших підлітків про особистості видатних митців. Уведення окремих з них у шкільну програму з української літератури для текстуального вивчення й позакласного читання сприятиме формуванню в учнів пізнавального інтересу до історії крізь призму історії дитинства видатних людей,

представити митців як реальних людей з їхніми уподобаннями й інтересами, які також колись були дітьми.

У програмі (Модельна навчальна програма, 2021) подані також очікувані результати навчальної діяльності та суголосні їм види роботи з художніми творами, які відповідають вимогам Державного стандарту базової середньої освіти (2020).

Автори підручника “Українська література. 5 клас”, який створюється наразі за цією програмою, орієнтуючись, перш за все, на формування читачької грамотності молодших підлітків, пропонують власні сучасні прийоми вивчення літературного матеріалу, спираючись на суверенне читачьке сприйняття художнього твору, показують літературний твір як мистецьке явище в контексті інших видів мистецтва, подають дослідницькі завдання, розширюють світогляд учнів, рекомендують ознайомитися з медіатекстами за мотивами прочитаних літературних творів, теоретико-літературну компетентність формують на прикладах прочитаного учнями на уроці й самостійно.

Важливу роль мають різні візуальні засоби – схеми, таблиці, плакати, які в сучасній методиці називають інфографікою. Засоби візуалізації сприяють розвитку сучасного учня-читача. Зокрема, Ж. Клименко зазначає: “Сила літературної інфографіки у використанні засобів самої літератури – художньої образності, символіки, інакомовності. Важливо надихати учнів на створення власних інфографічних зразків, які можуть бути одним із яскравих свідчень їхньої літературної творчості” (Клименко 2020, 9). Під час вивчення прозових творів сучасних українських письменників візуальні засоби є також результатом спільної дослідницької діяльності учнів. У процесі виконання досліджень на літературні теми учні можуть використовувати вже готову візуальну наочність, а також доповнювати підготовлені вчителем взірці або створювати плакати, презентації, схеми, ментальні мапи тощо самостійно, у парах, у малих групах.

Поглибленню естетичного сприйняття й розуміння суті літературних творів як мистецького явища сприяє використання ілюстрацій та картин відомих художників, сучасних музичних композицій, анімаційних та повнометражних фільмів тощо. Наприклад, у процесі вивчення оповідання Марії Морозенко “Вірність Хатіко” можна використати кадри із кінофільму “Хатіко: Вірний друг” (режисер Л. Гальстрем, 2009 р., США, Великобританія), світліну японських пам’ятників Хатіко, а також картину українського художника Олександра Мурашка “Дівчинка з собакою”. Виконання дослідницького завдання за цим оповіданням може включати створення фотоколажу про тварин “Друзі, які завжди поруч” та презентацію його у класі.

Отже, ефективна організація сприйняття молодшими підлітками сучасної реалістичної прози на уроках літератури можлива за таких умов:

- орієнтація на особистий життєвий досвід підлітків-читачів;
- поєднання класичних та сучасних літературних творів;

- тематичне розмаїття дібраної для текстуального вивчення прози;
- використання історичного, мистецького, біографічного контекстів для поглибленого розуміння загальнолюдської та естетичної цінності художніх творів;
- тематична єдність прози для текстуального вивчення та позакласного читання;
- поступовість і наступність формування у молодших підлітків поняття про особливості сучасної реалістичної прози.

Ураховуючи специфіку психології сприйняття молодшими підлітками реалістичної прози, необхідне створення можливостей емоційно чутливого, інтуїтивного сприйняття подій, зображених у літературних творах, співпереживання головним героям, проблеми яких є близькими для юних читачів.

Баран, У. (2016). *Комунікація у літературі для дітей та юнацтва*: монографія. Львів: Центр дослідження літератури для дітей та юнацтва; Івано-Франківськ: Симфонія форте. 240 с.

Державний стандарт базової середньої освіти. Електронний ресурс: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/nova-ukrayinska-shkola/derzhavnij-standart-bazovoyi-serednoyi-osviti> [Дата останнього доступу 20.09.2021].

Ісаєва, О. (2016). *Особливості вивчення літератури в цифрову епоху*. Зарубіжна література. № 1. С. 5–10.

Качак, Т. (2017). *Сучасна українська література для дітей та юнацтва як зміст літературної освіти*. Гірська школа українських Карпат, Вип. 17. С. 161–165.

Качак, Т. (2018). *Сучасна українська реалістична проза для підлітків: зміна естетичної парадигми*. Вісник Львівського університету. Серія філологічна. 2018. Вип. 67. Ч. 2. С. 202–211.

Клименко, Ж. (2020). *Літературна інфографіка як засіб розвитку читачької компетентності учнів*. Всесвітня література в школах України. № 1–2. С. 2–9.

Модельна навчальна програма “Українська література. 5-6 класи” для закладів загальної середньої освіти / Яценко Т. О., Качак Т. Б., Кизилова В. В., Пахаренко В. І., Дячок С. О., Овдійчук Л. М., Слижук О. А., Макаренко В. М., Тригуб І. А. (2021). Електронний ресурс: <https://mon.gov.ua/storage/app/media/zagalna%20serednya/Navchalni.prohramy/2021/14.07/Model.navch.prohr.5-9.klas.NUSH-poetap.z.2022/Movno-literat.osv.hal/Ukr.lit.5-6-kl.Yatsenko.ta.in.14.07.pdf> [Дата останнього доступу 20.09.2021].

Слижук, О. (2020). *Формування в підлітків поняття про реалістично-психологічну прозу у процесі вивчення української літератури*. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. № 70. Т. 4. С. 85–89.

Яценко, Т. (2012). *Формування компетентного читача на уроках української літератури в основній школі*. Українська література в загальноосвітній школі. № 5. С. 8–10.

НАЦІОНАЛЬНИЙ МЕНТАЛІТЕТ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Андрій Чуй

(Україна)

На матеріалі найновіших досліджень національного менталітету проаналізовано сучасні етнопсихологічні спроби в українському літературознавстві, зокрема: простежено провідні напрями вивчення українського національного менталітету; висвітлено різні підходи до визначення поняття «національний менталітет», з'ясовано смислове наповнення концепту; виявлено недостатньо висвітлені сучасним літературознавством аспекти української національної ментальності.

Ключові слова: національний менталітет, національний характер, національна свідомість, етнопсихологія, літературознавство.

NATIONAL MENTALITY AS A PROBLEM OF LITERARY STUDIES

Andrij Čuj

The article is reviewing recent researches of the national mentality problem in modern Ukrainian literary studies. The main areas of research of the problem of Ukrainian national mentality are traced. Different approaches to the definition of “national mentality” are reflected. The semantic content of the concept is also determined. Previously not investigated aspects of the Ukrainian national mentality in modern Ukrainian literary studies are highlighted.

Key words: national mentality, national character, national consciousness, ethnopsychology, literary studies.

Сьогодні до проблеми національної ментальності звертаються вчені різних галузей гуманітаристики: культурологи, соціологи, філософи, історики, народознавці, психологи, педагоги, літературознавці. Пов'язано це, передусім, із досі актуальною (очевидно, тридцять років незалежності – надто мало, щоб реставрувати затерті протягом трьох сотень років сторінки духовної історії народу) потребою віднайти своє коріння, заново відкрити горизонти національного світогляду, відродити й зберегти для нащадків багату духовну культуру і, зрештою, утвердити свою самобутність серед європейських етносів, вийшовши з-під тіні впливу східного сусіда (проф. І. Гончаренко свого часу влучно зауважив, що ще у XVII-XVIII ст. українці у своєму культурному розвитку йшли в ногу з західноєвропейськими народами, поки наша “мачуха-історія” не “поєднала нас в середині XVIII ст. з північним сусідом Москвою” (Гончаренко 1961, 4).

На сьогодні в царині вивчення українського національного менталітету зроблено чимало. Багатим є й підгрунтя новочасних праць – історико-етнографічні дослідження М. Костомарова, І. Франка, І. Нечуя-Левицького, М. Грушевського, В. Липинського, В. Щербаківського, І. Огієнка, І. Мірчука, Я. Яреми, Д. Донцова, О. Кульчицького, І. Гончаренка, Б. Цимбалістого та ін. Проте потрактування цього феномену в сучасних наукових розвідках досить різноманітне: “на рівних правах” у них циркулюють поняття національної свідомості, національного характеру, національного менталітету і національного світогляду. Мета статті – узагальнити внесок сучасного українського літературознавства у вивчення національного менталітету.

Для цього необхідно вирішити такі завдання:

1) диференціювати поняття національної свідомості, національного характеру, національного менталітету, національного світогляду і визначити їхнє взаємне співвідношення;

2) проаналізувати сучасні літературознавчі дослідження національного менталітету українців;

3) виявити недостатньо досліджені аспекти української ментальності.

Поняття нації як етносоціального утворення передбачає, окрім низки інших ознак (спільна територія, історична пам'ять, політичні традиції, матеріальна та духовна культура, мова) (ЕСУ 2006, URL), схожість психологічного складу людської спільноти. Психічний склад нації – це її колективна свідомість і несвідоме, характер, менталітет, світогляд. Усі ці чинники формують колективну поведінку багатьох поколінь людей і забезпечують певну міру згуртованості нації.

Нижче подаємо узагальнені визначення понять, сформульовані нами як похідні від базових категорій і їх визначень.

Національний світогляд – система принципів, знань, ідеалів, цінностей, надій, вірувань, поглядів на життя, які визначають діяльність соціальної групи та органічно включаються у людські вчинки й норми поведінки (ФЕС 2002, 569).

Національна свідомість – сукупність соціальних, економічних, політичних, моральних, етичних, філософських, релігійних поглядів, норм поведінки, звичаїв і традицій, ціннісних орієнтацій та ідеалів, в яких виявляються особливості життєдіяльності націй та етносів (Савицька 2011, 75).

Національний менталітет – глибинний рівень колективної свідомості й несвідомого, зумовлений генетикою, етнічною традицією, культурою, особливістю соціальних структур; сукупність настанов щодо діяльності людини (ЛЕ-2, 28).

І. Поліщук визначає національну ментальність (“психічний склад нації-етносу”) як категорію, що структурується із таких взаємопов'язаних компонентів: національного характеру (національного темпераменту),

національної свідомості (повсякденної та ідейно-теоретичної) та етнічного підсвідомого (архетипи) (Поліщук 2017, 109).

Національний характер – “сукупність психологічно-ментальних та поведінкових ознак, особливостей, притаманних певній етнонаціональній спільноті” (ФЕС 2002, 414).

Очевидно, що всі розглянуті поняття певною мірою пов’язані між собою і мають спільні точки дотику, але найбільш повно висвітлює власне психічний склад нації поняття національного менталітету, тоді як духовний (етичний та естетичний) її вимір найповніше відображено категорією національного світогляду.

Сучасні етнопсихологічні дослідження досить різнобічні: актуалізують історичний екскурс у вивчення психології народу, розробляють теоретичні засади етнопсихології, висвітлюють різні грані національної ментальності.

І. Абрамова зробила спробу систематизованого викладу наукових концепцій і поглядів на проблему української ментальності (Абрамова 2008). Проаналізувавши наукові здобутки письменників і вчених – етнографів, істориків та соціологів (І. Франка, І. Нечуя-Левицького, Д. Донцова, О. Кульчицького, Б. Цимбалістого, Я. Яреми, В. Янева, В. Храмової та ін.), І. Абрамова, проте, не підсумувала, *що* загалом зроблено, а *що* лишилося поза увагою дослідників. У межах нашої розвідки розглянемо найновіші і найзначніші з літературознавчих і суміжних досліджень українського менталітету та зробимо відповідні висновки.

Відомо, що найбільш дієвим способом пізнання народного світогляду, національного характеру й менталітету є вивчення народної творчості, зокрема – народних пісень (здаймо вислів: “пісня – душа народу”). Нами вже досліджено народні пісні (Чуй 2015) та балади (Чуй 2016) про кохання і на цьому ґрунті відтворено збірний (типізований) художньо-образний та психологічний портрети ліричних героїв, а також показано, що народнопісенні персонажі є носіями базових ментальних рис українського народу.

Н. Ляшук дослідила прояви національного характеру українців у прозових жанрах фольклору (прислів’ях, приказках, легендах і казках) (Ляшук 2016). У казці, за словами дослідниці, представлено узагальнений образ українця – її персонажі сформовані за узагальненими народними стереотипами і дають уявлення не лише про морально-етичні стандарти українця, а й про його фізіологічні параметри (показовими тут є, наприклад, імена героїв казки “Летючий корабель”: Об’їдайло, Обпивайло, Вернидуб, Вернигора, Скороход, Слухало).

Прислів’я та приказки, а також фразеологізми, за спостереженнями Н. Ляшук, дають можливість оцінити національну логіку та національну свідомість українця, визначити його базові внутрішні якості (риси національного характеру). Загалом же в українських прислів’ях і приказках “сформовано цілий комплекс позитивних і негативних морально-

психологічних рис, які становлять автостереотип українців” (Ляшук 2016, 128).

У легендах, пише Н. Ляшук, одночасно моделюється автостереотип і формуються етнічні стереотипи (критичні уявлення про сусідні країни).

Подальші дослідження етнічних стереотипів у прозових жанрах фольклору сприятимуть поглибленій реконструкції національно-мовної картини українського світу.

Особливо цікавими й актуальними для розуміння національної ментальності нам видаються статті, присвячені культурі любовних відносин та їх утілення в українській художній літературі, адже культура міжособистісного спілкування, особливо близького, інтимного, є важливим штрихом до національного характеру і чи не головним репрезентантом “народної душі” в цілому.

Т. Кабанець дослідила художню репрезентацію феномена любові від самих витоків слов'янства (часи язичництва і процвітання слов'янської міфотворчості) до наших днів. Вчена слушно зауважила, що найяскравіше представили тему любові народні пісні про кохання, які не лише оспівували жіночу красу і чарівність, а й несли собою важливі морально-етичні настанови – дотримання принципів гідності, самоповаги і цнотливості (Кабанець 2014, 110). Дрібку уваги Т. Кабанець приділила інтимній ліриці Т. Шевченка, драматургії І. Котляревського та прозі І. Франка, М. Коцюбинського та Ю. Яновського й У. Самчука, в яких, окрім теми кохання, піднято й тему сімейного життя. Буквально кількома словами дослідниця змалювала барви любовної поезії класиків ХХ ст.: “Щирі, відверті почуття любові променіють в ліриці В. Сосюри, який, мабуть є одним з найвизначніших оспівувачів кохання в українській класичній літературі. «Червоні» та «чорні» кольори любові змальовував у своїй інтимній ліриці Д. Павличко, вічному коханню схилилась Л. Костенко, різноголосу сутність феномена любові означив В. Симоненко” (Кабанець 2014, 111).

Цікаві спостереження лишила Т. Кабанець про еротичну лірику ХХІ ст., справедливо наголосивши, що її тілесність іде в розріз із літературною традицією своєю відвертістю й акцентуацією на жіночій сексуальності. Серед сучасних майстрів еротичного письма вчена вирізняла художню манеру О. Ульяненка. В поле зору дослідниці потрапили Ю. Покальчук, Ю. Винничук, Л. Клименко, Б. Бойчук, брати Капранови, а також еротичні антології “Сяйво білого тіла. Антологія української еротичної поезії”, “Біла книга кохання: Антологія української еротичної поезії”, “Ніч еротичної поезії”, “Ніч еротичної поезії non-stop”, “Аморалка”. Надто розкутими з погляду традиційного морального кодексу постають героїні книжок О. Забужко й І. Карпи. Продовжуючи думку дослідниці зазначимо, що такі тенденції в сучасному письменстві не поодинокі і свідчать вони про докорінні зміни в українській ментальності, які своєю чергою зумовлені суттєвими світоглядними змінами і соціальними процесами, що

відбуваються в сучасному глобалізованому суспільстві (десакралізація жінки і почуття любові, естетизація мистецтвом сексуального бажання і сексуального життя тощо).

Слушною вважаємо думку Т. Кабанець про необхідність вивчення впливу на українську ментальність культури інших народів (зокрема, ціннісно-нормативних зразків поведінки, презентованих в сучасній белетристиці та кінопродукції).

Г. Євсєєва та Л. Архипенко, досліджуючи процес формування української національної ідеї, стверджують, що її розробку започаткували члени Кирило-Мефодіївського братства (Євсєєва 2011, 124). Автори зазначають, що твори Т. Шевченка, М. Костомарова і П. Куліша зазнавали найбільших утисків цензури з-поміж “братчиків”, оскільки просували ідею звільнення від панства і царату. Великим внеском у вивчення українського менталітету вчені називають історико-етнографічні праці та твори І. Нечуя-Левицького (особливої уваги заслуговує його маловідома праця “Світогляд українського народу” (1876)), М. Драгоманова (зокрема, “Чудацькі думки про українську національну справу”), М. Грушевського (“Хто такі українці і чого вони хочуть”), М. Хвильового та ін. Вивчення, відновлення, збереження та популяризацію спадщини табуйованих режимом діячів культури і мистецтва Г. Євсєєва та Л. Архипенко вважають одним із пріоритетних завдань в галузі формування української національної ідеї.

Більш докладно внесок М. Костомарова у вивчення українського національного характеру проаналізувала І. Федорченко (Федорченко 2008). Вивчаючи українські народні пісні, М. Костомаров, як зазначає дослідниця, дійшов висновку, що в різні історичні епохи символами українського національного характеру були різні суспільні групи: “образ козака (символ воїна, захисника, лицаря з відповідними характерологічними рисами) з часом поступається образіві чумака, який символізує перехід від козака до селянина («за своїми заняттями він мужик, за духом і характером – козак»), а той, в свою чергу, згодом втрачає залишки войовничості й трансформується в образ селянина, в якому «лише в період парубоцтва можна розгледіти колишню відвагу, активність, честолюбство, характерні для першого образу»” (Федорченко 2008, 22). І. Федорченко докладно аналізує історико-етнографічну розвідку М. Костомарова “Дві руські народності”, в якій протиставляються українська та російська ментальності (ставлення до Бога, до жінки, до сім’ї і т. д.). Наприкінці учена підсумовує, що хоча національний характер є найбільш стійким компонентом і основою психічного складу нації, він поступово змінюється під впливом екологічних, історичних, соціокультурних, політичних факторів (Федорченко 2008, 24).

В іншій статті “Цивілізаційний вимір українського національного характеру” І. Федорченко, досліджуючи процеси становлення й розвитку національного характеру українського народу, зазначає, що на другому (власне етнічному) етапі, який тривав із середини IX ст. до середини XVI ст. (першим етапом дослідниця вважає племінний), відбулося становлення і

розвиток етнотипової поведінки русинів-українців (Федорченко 2015, 109). У княжі часи норми етнотипової поведінки доносилися людям у вигляді “слів”, “повчань”, “житій” тощо. Ці жанри давньої літератури, безперечно, сприяли поширенню християнської духовності, ідеалів лицарської етики, утверджували авторитет письмен та “книжної мудрості”, формуючи новий (на протигагу язичницькому – міфологічному) національний духовний світогляд і таким чином створюючи передумови для становлення нової української поведінкової культури. На третьому (національному) етапі, який розпочався в середині XVI ст. і триває донині, почалося, за словами І. Федорченко, “переростання етнотипової поведінки в український національний характер” (Федорченко 2015, 109).

Досить пізнавальною є стаття Н. Малюги “Національний характер іронічними очима сучасного українського письменства”. На початку дослідниця зазначає, що етнічно-психічні ознаки народу відбиваються на духовному світі письменника, позначаються на його мисленні і, відповідно, на творчості (Малюга 2004, 314). Саме під таким кутом зору вчена розглядає українське іронічне письменство 80–90-х рр. XX ст. В іронічних, а часом саркастично в’їдливих розповідях про вдачу українця Н. Малюга віднаходить типові риси українського національного характеру. Насамкінець учена наголошує, що окреслена проблема репрезентації національного характеру в національній літературі є, по суті, невичерпною і завжди актуальною, а тому потребує подальшого вивчення, не заангажованого ідеологією.

Віддзеркалення національної ментальності в художній літературі вивчав І. Вечоркін (Вечоркін 2014). Учений відзначив надзвичайно важливу у цьому аспекті творчість І. Котляревського, Т. Шевченка, П. Куліша, Лесі Українки, І. Франка, І. Нечуя-Левицького, проте основним матеріалом для дослідження стали твори письменників другої половини XX ст. – О. Гончара, С. Плачинди, Л. Костенко, П. Загребельного, Р. Іваничука, а також поетів – В. Симоненка, М. Вінграновського, І. Драча, Б. Олійника та ін. Чимало уваги автор приділяє фольклорній символіці в художніх текстах. Дослідник аналізує віднайдені у текстах образи-символи (соняшника, ворона, коня) й образи-архетипи (матері, землі, хати), а також торкається продуктивного для літературного процесу другої половини XX ст. мотиву самотності (особливо відчутного в творчості “шістдесятників”).

І. Вечоркін наголошує на важливості подальшого вивчення взаємозв’язку ментальності й художньої літератури, що своєю чергою допоможе глибше осягнути феномен національного духу українців.

Серед сучасних наукових видань непересічним явищем видається двотомник “Психологія українського народу” О. Губка (Губко 2013, 2015), який С. Плачинда назвав «духовним пам’ятником українському народові» (Губко 2015, 6). Ця праця є універсальною – культурологічною, історичною, політологічною, психологічною й філологічною водночас. Вона досі

лишається найґрунтовнішим дослідженням етнопсихіки українців від часів Мізинської та Трипільської культури і до наших днів.

У першій книзі “Психологічний склад праукраїнської народності” О. Губко докладно розглядає географічні, геофізичні та космічні чинники формування української психології, аналізує історичні та культурні умови психоетногенезу українців, розкриває роль рідної мови як конденсатора національного духу. Найбільше уваги в першій книзі приділено осмисленню надзвичайно багатой і багатогранної Трипільської культури. Автор простежує формування міфологічного, релігійного та наукового світогляду трипільців, висвітлює їхні здобутки в освітній сфері та матеріальній культурі. Зачну частину книги відведено дослідженню емоційного світу праукраїнця. О. Губко наголошує: “Людські почуття – не тільки найчарівніша і найпривабливіша квітка планетарної психіки, але й найкрихіткіший і найефемерніший квіт її” (Губко 2015, 353). В розділі “Деякі дискусійні моменти історії Праукраїни” вчений спростовує тенденційні твердження окремих науковців щодо нашого минулого.

Друга книга “Психологічні особливості наших краян у міжчассі Трипілья — сучасна Україна” автором повністю не завершена, проте це не применшує її значимості. У другій книзі автор цілий розділ присвячує питанню наукового осмислення проблем етнопсихології та національної самосвідомості від античних авторів до наших днів. Наприкінці розділу О. Губко слушно резюмує, що “наймогутнішим акумулятором і каталізатором української національної ідеї була народна духовність – інтелект і душа нації, її народна ідеологія і національна самосвідомість, їх філософська, наукова й художня творчість, виражена насамперед у народних обрядах, звичаях, святах, національній релігії, у фольклорі, і передусім у пісні, особливо в козацьких піснях і думках, а також у національній мові й освіті” (Губко 2013, 39).

Особливо пізнавальним видається розділ “Українські психологічні типи”. Серед них О. Губко вирізняє етнотип космічний, хліборобський, кордоцентричний, побожний, конформістський, інтроверта та екстраверта, а також окремо розглянув психоетнотипи українця-воїна та української жінки. На основі цих етнотипів учений відтворив національний характер і темперамент, а в третій частині книги здійснив порівняльний аналіз психології українців та інших етносів планети.

Отже, сучасні етнологічні дослідження мають переважно філософський, психологічний і народознавчий ухил. Кожна з цих та інших наук, дотичних до вивчення феномену національного менталітету, оперує своїм ключовим поняттям – світогляд, менталітет, “народний дух” і т. д. Термінологічна плутанина дещо ускладнює процес інтеграції різногалузевих знань, проте ця обставина мала б стати ще одним стимулом на шляху до універсалізації знань про людину. Українське літературознавство на сьогодні ще не в повній мірі осмислило все багатство людського духу, хоча зроблено чимало: досліджено процес становлення та розвитку національного менталітету від

самих витоків до наших днів; на матеріалі фольклорних текстів, поезії та прози визначено типові риси української ментальності, відтворено морально-етичні та фізіологічні параметри типового представника нації. Проте ці знання є у значній мірі розпорошеними і не систематизованими. Перспективним для літературознавчої науки є вивчення української національної ментальності на рівні різних літературних напрямів, стилів та жанрів, а також у часі й на зламі минулих епох.

Абрамова, І. (2008). *До проблеми української ментальності*. Вісник Запорізького національного університету. № 2. С. 7–11.

Вечоркін, І. (2014). *Деякі ментальні ознаки українського художнього тексту другої половини ХХ ст.* Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Сер. : Філологічні науки. Вип. 4. С. 221–229.

Гончаренко, І. (1961). *Уваги до українського національного характеру*. Українські вісті. Новий Ульм.

Губко, О. (2015). *Психологія українського народу: наукове дослідження у 2-х кн. Кн. 1: Психологічний склад праукраїнської народності*. Видання третє. ФОП Стебеляк. Київ.

Губко, О. (2013). *Психологія українського народу: наукове дослідження у 2-х кн. Кн. 2: Психологічні особливості наших країн у міжчассі Трипілля — сучасна Україна*. Видавництво друкарня Діло. Київ.

Енциклопедія Сучасної України: електронна версія. (2006). Електронний ресурс: https://esu.com.ua/search_articles.php?id=71029 [Дата останнього доступу 09.09.2021].

Євсєєва, Г. (2011). *До питання про український менталітет і формування української національної ідеї*. Актуальні проблеми державного управління: зб. наук. праць. №. 1. С. 122–133.

Кабанець, Т. (2014). *Особливості втілення відносин любові в українській національній культурі*. Соціологія . № 4 (108). С. 108–113.

Літературознавча енциклопедія : у 2 т (2007). ВЦ “Академія”. Київ.

Ляшук, Н. (2016). *Стереотип національного характеру українців у прозових жанрах фольклору*. Лінгвостилістичні студії. Вип. 4. С. 123–130.

Малюга, Н. (2004). *Національний характер іронічними очима сучасного українського письменства*. Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць: у 2-х ч. Ч. 2. Питання менталітету в українській літературі. С. 313–321.

Поліщук, І. (2017). *Поняття “національна ментальність”*. Вісник Національного університету “Юридична академія України імені Ярослава Мудрого”. Серія: Політологія. № 2. С. 105–113.

Савицька, О., Співак, Л. (2011). *Етнопсихологія*: Навч. посібн. Каравела. Київ.

Федорченко, І. (2008). *Проблема українського національного характеру в науковій спадщині М. Костомарова*. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Українознавство. Вип. 12. С. 21–24.

Федорченко, І. (2015). *Цивілізаційний вимір українського національного характеру*. Українознавчий альманах. Вип. 18. С. 106–110.

Філософський енциклопедичний словник. (2002). Абрис. Київ.

Чуй, А. (2015). *Дівочі образи народних пісень про кохання*. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки. Літературознавство. № 9 (310). С. 189–193.

Чуй, А. (2016). *Народні балади про кохання: поетика образів та символів*. Рідний край: Альманах Полтавського національного педагогічного університету. № 1 (34). С. 66–70.

ОСВІТА ТА КУЛЬТУРА

ФІЗИЧНИЙ ПРОСТІР БІЛЬШЕ НЕ ПОТРІБЕН?

Надія Бабій

(Україна)

Актуалізується питання зміни активностей в урбаністичних просторах Західної України (Східна Європа) за період локдауну у березні-червні 2020 року та адаптивного карантину 2020–2021 рр. Автор доводить важливість популярної культури як константи, що відображує колективне уявлення простору, оновлює уявну топографію, впливає на перформатизацію міст та формати мистецьких практик.

Ключові слова: пандемія, Західна Україна, перерозподіл соціального простору, мистецькі практики, дигіталізація.

IS THE PHYSICAL SPACE NO LONGER REQUIRED?

Nadija Babij

The issue of changing activities in the urban areas of Western Ukraine (Eastern Europe) during the lockdown in March-June 2020 and adaptive quarantine 2020–2021 is being raised. The author proves the importance of popular culture as a constant that reflects the collective representation of space, updates the imaginary topography, influences the performance of cities and formats of artistic practices.

Key words: pandemic, Western Ukraine, redistribution of social space, art practices, digitalization.

Кризові явища сучасності (споживацтво, війна, екологічні проблеми) розділились на час “до” та “під час” пандемії, а проблема актуальності мистецтва, культури виявилась особливо залежною від медійності. Система зв’язків між світом речей та суб’єктами в нових цивілізаційних обставинах провокує зміни усталеної екзистенційної моделі, у якій вибір способу мислення – розрахункового чи роздумів (Гайдеггер 1998), – одночасно обумовлює зміни просторової локації.

Ідея долучення різноманітних міських текстів до урбаністичного дискурсу належить Ролану Барту (Barthes 1986). Семіотика міста, на його думку, складається зі знаків, наповнених особливим змістом, що можуть бути прочитаними. Знаки повинні подаватись як праобрази, прототипи діяльності чи просування культурних агентів. Тому тексти, сконцентровані у просторах міст фіксують культурний образ, можуть розглядатись як

естетичне відображення конкретного періоду, процесу символізації. Процес символічної трансформації та інтерпретації створює карту залюдненого простору, структурує та організовує місця, творячи ауру. Місто як дискурс є не стільки мімезисом реального простору, скільки культурним конструктом. Системи знаків та слідів творять його текст. Візуальним та культурним контекстом виступає архітектура, “стильовість, матеріальна культура, меморіальна означеність, система конотацій, асоціацій, соціальних типів, культурних і матеріальних знаків та слідів – усе це, та багато іншого – це текст міста, звернений до нас” (Патрон 2013, 147).

Текст міста особливо гостро відчувається у просторі, позбавленому людської присутності. Слова Гайдеггера у цьому контексті видаються пророчими: “Ми намагаємося переосмислити сутність проживання. Наступним кроком на цьому шляху було б запитання: а що діється з проживанням у наш критичний час?” (Гайдеггер 1998).

Екзистенціаліст Гайдеггер урівнює смертність людини та її здатність мешкати, акцентує на етимології лексеми *bauen* (*будувати*), що одночасно означає опікуватись та грати роль. Визначений простір твориться через речі та зв'язки. Гайдеггер подає метафору віртуального простору як мосту, що “...збирає чотирикутник, причому збирає, поселяючи його у оселі. Ця оселя визначає обшири і шляхи, котрі ми відкриваємо перед чимось, за чим признаємо простір. Таким чином речі, котрі творять місця, потім творять і простір”. Сутнісність простору не залежить від простору фізичного, а лише від “місць”.

Коронавірус розцінюється експертами як перша пандемія епохи цифрових технологій та відправна точка початку нової ери, в якій окрім перерозподілу економічних потоків постає проблема нової інформаційної колонізації та контрольованої ізоляції: ізоляції в межах країни, міста, приватного простору. Один із можливих шляхів розвитку суспільства пандемії експерти визначають як екологічний, розуміючи “oikos” буквально як дім. Семіотичне бачення простору акцентує на антропоцентризмі як суб'єктивному компоненті. Зміст простору взаємозалежний від людського витлумачення предметного світу знаковими системами. Медіа, як інформаційні, так і популярні масові, відіграють важливу роль у формуванні просторових моделей, розпізнаванні конструкцій, витлумаченні, надаючи просторам семантичного значення. Простір стає осмисленим та долученим до соціальної ієрархії, в якій відбувається політичне дійство.

Павло Флоренський зазначав, що культура може бути витлумачена як діяльність організації простору (Флоренський 1993, 55). На думку авторів “Культура в підмурках громадянського суспільства” саме смертність надає сенсовості культурі, яка досягається через стосунки з іншими (Гіллен і Ляйстер 2018, 18). Тож, по суті, простір та культура є двома назвами одного і того ж самого – проживання.

З одного боку, сучасна ситуація тотального дигітального простору повертає нас до раціоналізму Декарта, запевняючи у тому, що цифрова

присутність є ознакою існування, адже ні протяжність тіла, ні простір не змінюється від переміщення. Разом із тілом змінюється лише місце, що, по суті, не визначає координати, а є річчю, яка надає просторові сенсу, оскільки “зв’язок людини з місцем і через місця з просторами полягає у проживанні” (Гайдеггер 1998). Об’єктивно, можливості цифрової присутності безмежні: мережі дозволяють одночасно комунікувати з різними суб’єктами, зміщуючи події та переміщуючи місця разом із тілом. Особистий простір одномоментно набуває різних функцій.

Пандемія COVID-19 трансформувала цю раціональну антропологічну систему, змінивши векторність взаємозалежності (див. Додаток 1), де “я”-“суб’єкт” локалізується у просторі, що намагається виконувати роль місця-місць, однак зв’язок цей не стійкий через відсутність “присутності” або імітований.

Питання “аури”, уперше сформульоване Вальтером Бенджаміном (Беньямин 1996, 24), нинішня соціокультурна практика вводить до розуміння присутності (Мунк і Гілен 2020, 20), яку розуміємо як зв’язки, інтенсивність яких втрачається без тілесної взаємодії, адже інтернет-комунікація, на думку більшості соціологів та антропологів сучасності, в т. ч. Ульриха Гумбрехта, лише “...проблиск присутності. Загалом, технологічна медіація не сприяє виробництву присутності” (Яковенко 2021).

Утрата “присутності” змінює домінанту сприйняття, урівнюючи речі, призводячи до однотипності, адже “...ми не володіємо суверенністю та абсолютним контролем над тим, як довго спостерігатимемо образи, явні у реальному житті. Ми завжди лише випадкові свідки окремих подій та образів. Мистецтво ж починається з бажання затримати мить, заставити його застигнути на невизначений час” (Гройс 2012, 195). Обговорення на шпальтах “academia.edu” доповіді Тамари Альбертіні з Гавайського університету в Маной “Digital Non-Presence: Live Performances in the Age of Endless Re-playability” викликало масу покликань та обговорень з усіх куточків світу. Опоненти, коментуючи деталі, однозначно погоджуються з ключовою тезою: “Без одночасної присутності виконавця та публіки опублікований запис перестає бути перформансом. Цифрова присутність – не більше аніж рухомий екран” (Albertini 2021).

Момент зміни цивілізаційної моделі на «умовно безпечну», позбавлену співприсутності, іронічно підтримується українськими політологами та філософами: “Й ось у 2020 році трапилася хороша нагода. Навіть не хороша – ідеальна. Кращого за вірус «будильника» важко придумати” (Єшкілев 2020). Автор зауважує на силі природної солідарності людської громади модерного суспільства, що “врешті-решт перемагає кастовий, расовий, корпоративний та решту різновидів егоїзму > (керуючись) < вол(ею) біологічного виду до виживання”, однак “короткозорість” нинішнього суспільства делегує роль рятівника віртуальному супергероєві, змінюючи

свої стосунки із світом реальним виключно через екран та уявним, бажаним (за Єшкілевим: най ся діє Божа воля), у фізичній реальності.

Маючи можливість бути присутньою в одних просторах та будучи ізольованою від інших, спільнота по-різному самоідентифікується з простором, найперше – межами своїх дій та діяльності.

Інституційні заклади культури, раптово занурені у реальність обмежень присутності, відреагували дуалістично. В одних випадках локдаун сприймався як вимушена пауза, в інших – можливість переформатуватися, вийти до глядача у новій версії, що відповідає актуальному часові. Працівники закладів та установ культури у соціальних мережах ділились досвідом побутових практик: кулінарних рецептів, вирощування овочів на присадибних ділянках; науковці скористались можливостями відвідування відкритих архівів, дистанційних курсів, конференцій тощо. Неоціненний досвід офіційна культура перейняла у низової, субкультурної спільноти, чия діяльність тривалий час мало враховувалась. Маскульт переважно тримається на конформізмі. Натомість переваги поп-культури полягають у збереженні нею протесного потенціалу, пошуку альтернативи офіційній культурі. “Йдеться не про створення застиглих гештальтів, а ефекту, спрямованого на збудження людського сприйняття” (Лютій 2019, 97).

Медіація породжує “проміжкові” простори, в яких матеріальність не має жодного визначеного значення, однак важлива для вироблення цього значення, впливає на процес сприйняття та ауру місця. У цьому контексті важлива роль належить популярній культурі, що є сферою, в якій люди борються за реальність своєї присутності. Послугуючись прийомами та набутком масової культури, популярна трансформує загальне у нові змісти й ідентичності. Важливість формування альтернативних спільнот полягає у спільному прочитанні знаків та однакового розумінні змістів. Культура життєздатна, коли її смисли розділяють, коли вона “спільна” чи живе у спільноті (Гілен і Ляйстер 2018, 19). Ізольовані від фізичного світу, люди шукають нові глибини зв’язку, в т. ч. у віртуальності. Час, вивільнений вимушеною ізоляцією, як і обмежений простір, сприяють сплескові творчої комунікації.

Саме тому не випадкова популярність іронічних практик у соцмережах: челенджів, флеш-мобів, косплею тощо. “Антихандричний” флешмоб #изоизоляция, #izoizolyacia, #artisolation засновний 30 березня 2020 року (засновниця Катерина Брудная-Челядінова, Москва, Росія), сьогодні налічує більше 575 тисяч учасників з усього світу, в т. ч. України. Суть медійної практики зводилась до опублікування іронічних колажів, інсталяцій, що копіюють картини відомих митців, а також популярну культуру: комікси, графіті, анімацію, кінофільми. Обов’язковою умовою було використання виключно домашнього реквізиту та членів сім’ї, домашніх тварин як моделей, відсутність фотешопу. Група позиціонує себе як аполітичну спільноту, однак у багатьох випадках змісти фото відображають стереотипи пострадянського соціокультурного простору. Переосмислюючи творчість

митців, підписники групи додавали до композицій атрибути впізаного карантинного побуту: пельмені, гречку, туалетний папір, медичні маски та рукавички, іноді ковідну екіпіровку медиків тощо.

Так, Катерина Консулова зі Львова 26 квітня 2020 року опублікувала власну інтерпретацію агітплакату 1931-го року Григорія Шегаля “Геть кухонне рабство! Дасш новий побут”, назвавши власне дійство “Дасш кухонне рабство! Геть новий побут!”. У поясненні до посту зазначає, що роль дверей до Нового світу відіграв холодильник, котячий лоток замінив корито, газова лампа – примус.

Розпочавшись з карантинної розваги, практика набула всесвітнього масштабу. Інформація про групу та її здобутки аналізується на сторінках світових таблоїдів, у т. ч. *New York Times* (Troianovski 2020).

Відомий таблоїд зазначав, що подібні заохочення культурою характерні для великих світових музеїв, зокрема Getty в Лос-Анджелесі та Rijksmuseum в Амстердамі, які пропонували своїм підписникам оживлювати у власних фото улюблені картини; названий і голландський акаунт в Instagram, однак саме російські адміністратори змогли об’єднати культурно-мистецькою практикою найширшу аудиторію – понад 1000 фото на день у квітні 2020. На початок 2021 року ініціатива претендувала на нагороду HEADLINER року у номінації “Культура та мистецтво”, однак активність голосувань впала до критично низького рівня – лише 517 голосів на 23 лютого 2021 року (дедлайн 28.02), що свідчить про те, що екранні медіа не здатні втримувати увагу поціновувачів на тривалий час.

Проміжковий простір не здатен на тривалий час затримувати увагу, ауратичність місця поступається вуаеризму. Спостерігаємо, як, перебуваючи на концертах та у театрах, глядач має не мислити свого існування поза екраном смартфона, часто ведучи прямий репортаж під час вистави. Zoom-конференції спонукають до власного розглядування у екрані чи огляді чужих інтер’єрів. Виключені камери співрозмовників спричинюють дивне відчуття розмови з самим собою. Проілюструємо сказане іронічною графічною реплікою “Фрактальний зум” доктора фізико-математичних наук Львівського національного університету Михайла Зарічного (див. Додаток 1.1).

Аналізуючи нову дигітальну реальність, погоджуємось із думкою авторів “Близькості”, що зауважують на паузі у розвитку мистецтва й освіти. Люди, як і твори мистецтва, втрачають ауру на цифровій дистанції. Мистецтво безживне, коли не резонує з тілами (Мунк і Гілен 2020, 30). Складнощів насамперед зазнали перформативні мистецтва, в т. ч. театр. Так, традиційні дні мистецтва перформансу у Львові перетворились цьогогоріч на Перфоманс-симпозіум, на якому відбувалось обговорення перспектив існування жанру в нових умовах, без відчуття зворотної енергії, експериментування із відео та соціальними мережами (Сліпченко 2020).

Івано-Франківський національний академічний театр імені І. Франка, переживши місяці жорсткого нокдауну вдався до практики “втечі” від

червоної зони – театральні вистави вересня-січня 2020 року переносилися до міст та провінційних містечок, що офіційно позначались на ковідній мапі України, як жовті. Таким чином актори розпочали з презентацій у Богородчанах, Івано-Франківської області, відвідали Донецьку область, Чорнобиль.

Окрім медійних просторів, своєрідних оновлень зазнали знелюднені через локдаун міські магістралі. Час у них став незримим, практично не відчутним за відсутності людей, натомість простір наситився знаковістю, подібною до кінотексту. З допомогою текстів та інших форм репрезентації топографії означили специфічну форму карантинного буття. Спорожнілі простори історичних центрів стали ідеальним місцем діяльності для анонімних графітчиків. Топографії були включені у перформативний процес, замінивши своїми змістами виконавців. Нічим не пов'язані між собою гасла, теги, меседжі, стали одномоментно зримими. Загальний текст прочитувався у рухомому спогляданні, що була притаманна раніше лише виставковим площам чи галереям.

Проходячи вулицями, око чіпляється за фрази, образи, що вже сформовані у підсвідомості: “Морок”, “Де правда?”. У квітні Івано-Франківськ зазнав тотального маркування трафаретом “PARANOYA” (див. Додаток 1.2). Друк відбувався упродовж семи-десяти ночей, трафарети з'являлись переважно на локаціях, що позначали систему – дорожніх знаках, вивісках, вікнах та стінах громадських споруд, парканах, дорожніх люках. Агресивність автора у просуванні власного меседжу фіксувала негативний імпульс з подвійною силою. Протидія агресії реалізовувалась у той же спосіб. Травневі тексти відзначились вітальністю: “Люби світ!”, “Ти не один” (див. Додаток 1.3).

Способи розглядування спричинюють розуміння міста через дії у його просторі, наслідком чого є творення модифікованого міста, що знову сприймається та розуміється як арена дій. Такий суб'єктивізм розмиває межі між реальністю та фантазією: глядач і автор наче “взаємодомовляються”; розставлені маркери формують семантику простору та регулюють рухи всередині та через цей простір. Розуміння цілісності простору у топографічній теорії розглядається лише у зв'язку із іншими просторами, контраст найбільш відчутний у місцях стику локальних просторів із історичними. Це протиріччя окреслює в одному зі своїх есе Юрій Андрухович: “політична й суспільна активність міської громади знаходить для себе головню настінні шляхи вираження. <...> Приватне входить у контакт з публічним. Інтимне з громадським” (Андрухович 2017).

Карантинні фотощоденники відсилають нас до динамічних багаторівневих стосунків між фізичними просторами та уявною образністю культури. Львівський медіаархів зберігає серію фото Маріанни Стороженко у проєкті “Архів 404”, що документує Львів у березні-квітні 2020 року. Фото демонструють зачинені мафи та крамниці, безлюдні вулиці, де раніше були натовпи туристів. Вуличні вітрини в історичному центрі обвішані

загороджувальними стрічками із текстовими табличками: “Карантин”, “Самовиніс”, “Кава to go”. Авторці вдалось зафіксувати унікальні зразки іронічних текстів-оголошень. Значення колекції полягає не у віднайдені самих артефактів, а у культурних зв’язках, породжених ними. Так, одне з фото демонструє скляні зачинені двері крамниці, у яких відображується непохитна модерна забудова вулиці та стрункі ноги фотографині. Стан зміни зафіксований трьома повідомленнями: червоною стандартною табличкою “Зачинено”, горизонтальним рукописним плакатом “спонсор нашої/відпустки/коронавірус” (склад “на” у “коронавірус” виділений червоним посеред чорного тексту). Третій плакат ще оптимістичніший. Обраний вертикальний формат, ті ж фломастери в якості інструментів того ж каліграфу: “в ДУПУ/ВІРУС/жити/будем/♥” (див. Додаток 1.4).

Інше фото демонструє безапеляційний заклик про допомогу через втрату роботи. Оголошення, наклеєне на пописаній графіті зупинці громадського транспорту закликає: “хлопець/шукає роботу/згоден на все/тел...”. Апокаліптичним антуражем цього тексту виступає сонячний львівський бульвар, фрагмент асенізатора, випадковий перехожий в кадрі у медичній масці (див. Додаток 1.5).

Анонімні практики райтерства, як спосіб інтервенції до міського простору, використовують і художники. За словами франківських мисткинь Марії Русінкевич та Анни Потьомкіної: “Коли почався карантин, простір міста став таким незаповненим вакуумом, у якому з «живих» залишилися птахи (які повернулись в місто та чий спів наводив на думку про долюдські або постлюдські часи та поліцейські патрулі”. Фізичне відчуття самоти спричинило потребу альтернативного способу комунікації з соціумом. Через тексти Льюїса Керола мисткині намагались будувати “абсурд у квадраті”: “В книзі Аліса знаходиться в постійному тріпі, де вона пливе за течією, але водночас намагається не втратити себе в навколишньому абсурді. Ця філософія актуальна у будь-які часи, але в періоди пертурбацій відчувається ще більш гостро”. Акуратні друковані постери (див. Додаток 1.6), розміщені поверх графіті чи на відбійниках, кам’яних тумбах міста створювали момент залучення, за словами авторок проекту – “вброс у хаос” (Перехрес 2020).

У іншому експерименті молоді мистці Франківська протестували проти обмежень зібрань (не більше десяти чоловік), запроваджених владою. У місті на рекламних тумбах розклеювались стандартні відривні оголошення із закликом “я буду”. Відривні елементи ретельно пронумеровані, перші десять з дванадцяти – підписані порядковими числівниками від “перший” до “десятий”, два останні – лише “?”

Бажання подолати страх та хаос вилилось у низку практик Львівської національної філармонії. Будучи обмежені у прямому спілкуванні з глядачем, організатори акцій перетворили філармонійний заклад у найдемократичніший карантинний простір мистецького Львова.

Для таких амбіцій існування у соціальних мережах та просторах youtube було недостатньо. Повернути ауру визначному місцю змогли вуличні практики. Чотири рази в тиждень (з четверга до неділі) з вікон Львівської спілки композиторів відбувались трансляції аудіозаписів на вулицю Чайковського.

Ще 14 квітня з'явилися унікальні постери, що використовували поп-артівську стилістику для атрибутування карантинних концертів. Так, тричвертні погруддя композиторів були оправлені у яскраво-жовті ареоли, обличчя Шуберта, Моцарта, Ліста, Баха, Бетховена ховались за медичними масками. Цінним стало використання гасел коло персонажів: “Мий руки з милом”, “Слухай класику”, “Зберігай спокій”, “Залишайся вдома”, “Одягай маску”, “Зустрінемося незабаром” (див. Додаток 1.7). Оригінальний прийом з легкістю був сприйнятий соціумом, кількість публікацій у соцмережах на тлі афіш величезна, як і кількість репостів. Автор афіші – художниця філармонії Софія Маленевич поширила аналогічні стікери для Twitter, що пропонувались для вільного скачування (Львівська філармонія).

У подальшому концерти Академічного Симфонічного оркестру Львівської національної філармонії, диригент Володимир Сивохіп, виконувались “на живо”, із прямою трансляцією музики у місто. Цей проект отримав назву “Звучання філармонії”. Поціновувачі класичної музики відвідували концерти з власними розкладними стільцями. В програмі виконані твори: Й. С. Бах. Концерт № 1 для фортепіано з оркестром ре мінор; Й. С. Бах. Кантата № 51, “Jauchzet Gott in allen Landen” (“Величай Бога, вся Земля”); Й. С. Бах. Концерт для гобоя, скрипки і камерного оркестру ре мінор; Й. С. Бах. Кантата № 82, із символічною назвою “Ich habe genug”.

Окрім того, магістральні вулиці Львова перетворилися на відкриту вуличну галерею, в якій постери, що були рефлексією актуальних митців на проблеми війни, екології та пандемії розмістили у рамках рекламних сітілайтів. Організатори апелювали до мистецьких метафор, в яких ізольоване суспільство набуло якостей хворого “організму”, отруєного токсичними “ін’єкціями” владної некомпетентності, а митці відігравали роль “лімфоцитів, що протидіють “...токсичним ін’єкціям, якими отруюються людські спільноти.

Тематика медичних масок, дезінфекції і т. п. цьогооріч найчастіше рефлексувала у популярних культмасових заходах, у тому числі – системних та карнавальних дійствах. З огляду на культурні практики, вказані акції можна віднести до “темпу”, що відображає ідеологію “свідомого кітч”.

Якщо кітч завжди є синонімом поганого смаку, пов’язується з наслідуванням та імітацією явищ, намаганням привласнити сталі цінності, то “кемп”, за визначенням Сьюзен Зонтаг, – швидше естетична вигадливість, аніж несмак, грайливість, наївність, кмітливий пафос, пристрасна екстравагантність, утілена в одязі, кіно, музиці, літературі.

Цитуючи Зонтанг, Тарас Лютий означає кемп як іронічне захоплення несмаком, стьоб, театралізацію, штучну пишноту, “витворення стилю з речей, поміщених поза звичним контекстом” (Лютий 2019, 91).

Так, цьогорічні колекції одягу доповнювались медичними масками та рукавичками: проєкт “КрайКа” у форматі fashion-відео; дизайнерка: Оксана Бейлах; колекція “Ніч зорями на небі шиє”. Тема коронавірусу знайшла своє відображення у обряді красноїльської Маланки. Селище Красноїльськ, що на кордоні з Румунією, славиться масштабністю щедрувальних обрядів. Маланковий карнавал є відомим та поширеним дійством, що належить до східноєвропейської обрядовості. Традиції маланкування тут зберегли попри заборони радянської влади й сьогодні до Красноїльська на Маланку з’їжджаються тисячі туристів не тільки з усієї України, а і з інших країн світу. Саме тому усі події суспільного життя у іронічній чи саркастичній формі включені до архетипного обряду. Орієнтуючись на туристичний потенціал, цьогоріч персонажі у впізнаваному спецодязі символічно проносили селом труну із “коронавірусом”.

У театральному дійстві “Коляда та й плес зпрежди віка” в постановці Ростислава Держипільського, головного режисера Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, популярний персонаж колядує із санітайзером у руках та набором одноразового посуду. Постановка популяризується як соборна коляда, в якій поєднані автентичні традиції гуцульського плесу, унікальна реконструкцію давнього бурсацького вертепу з Великої України, найдавніший сценарій лялькового вертепу. Одночасно ритуальні дійства, сцени, що демонструють трагічність за втратою землі лемківським етносом поєднані із “панібратським масним” гумором, іронією, що так відкрито подобаються масовому глядачеві. У постановці відчувається комерціалізація жанру, що зближує його із серіальною культурою.

Водночас сила альтернативних практик використовується адміністративними колами на догоду масовим смакам. Такі заходи підкріплені потужною медійною підтримкою, направлені на комерційну успішність або широке схвалення загального суспільства. У маркуванні простору використовуються змісти, однаково доступні для розшифрування як еліті, так і масам: медична маска, камуфляжний одяг, медичний халат, серце, кардіограма. Часто масова культура паразитує на популярних стереотипах: діти – наше майбутнє, жінка – берегиня і т. д. Вказані характеристики є підтвердженням адміністрування та контролю соціокультурних процесів, спроба протистояння системи суспільному опору. Одночасно це демонструє визнання системою сили впливу субкультур у сучасному світі. За словами Володимира Єшкілева, масове суспільство не наважується “подивитися у віддалену перспективу, адже чекає не на момент глибинного осягнення істини, а на дозвіл, на формальний ак” (Єшкілев 2020).

Так, 23 травня 2020 року до маркування топографії Івано-Франківська долучились офіційна влада та соціальні служби – агресивні теги в міському просторі замальовувались спреєм, поверх якого наносились трафарети: “Люби ІФ”, “Цінуй життя” (Вулична акція 2020).

Альтернативним простором для класичної музики у Львові стала локація лікарні швидкої медичної допомоги 21 червня 2020 року. Міжнародний день музики символічно співпав у часі із Днем медичного працівника, використання змістів лікуємо тіло та лікуємо душу набуло додаткових сенсів. Атракційною площадкою став внутрішній двір, трибунами – палати та рекреації лікарні. Окрім виконавців симфонічного оркестру до концерту були залучені медики лікарні. Також на фасаді лікарні група молодих митців, за участі Святослава Владики створили колажевий мурал “Подяка лікарям”. У центрі зображення лікарка у захисному одязі та масці. На її тлі – впізнавані шпилі львівських веж. Хлопчик із відром у лівиці, пише пензлем “Дякую”. Праворуч дівчинка запускає у повітря повітряного змія. Зображення доповнене графічною кардіограмою.

В Івано-Франківську на подяку медикам та воїнам України реалізовано масштабний світловий перформанс “Промені вдячності”. Подія 26 квітня широко висвітлювалась в офіційних медіа та соціальних мережах. За словами організаторів акції: “Медики і воїни зараз тримають небо над Україною. Люди з великими серцями, які випромінюють світло. Вони постійно на варті нашого життя, щоденно ризикують собою заради нашого спокою, здоров’я та безпеки. Ми засвітили промінь вдячності – стовп світла, що тримає небо – саме на цьому символічному місці. Його можна побачити з різних куточків міста із вікон – не виходячи з дому. За мотивом живого перформансу командою фахівців-волонтерів створено відео вдячності для максимального поширення в соцмережах” (Над Франківськом засяяли 2020).

Суть перформансу зводилась до організації масштабної прожекторної площадки, у формі червоного серця. У центрі з’являлись почергово виконавці у медичному спецодязі та у військовому камуфляжі. Доступність акції через соціальні мережі, позаяк у просторі міста видно було лише окрему гру променів.

Отже, пандемія Covid-2019 в Україні внесла значні корекції у топографії міст. Рационалізм антропологічного простору зазнав трансформації, змінивши векторність взаємозалежності між суб’єктом, простором та місцем, де “я” локалізувалось у новому просторі із змістом попереднього місця, зазнавши руйнації зв’язків через відсутність “присутності”. Відсутність прямої комунікації з глядачем сприяла активному використанню нових видів синтетичних арт-практик, що поєднують постмодерні практики із глобальною диджиталізацією, однак кількість практик поки що не свідчить про їх новизну.

Відмінності між проаналізованими практиками мають соціокультурні характеристики. Переконаємось у значному потенціалі популярної

культури, що першою внесла альтернативні корективи до змінених просторів. Мистецькі кола, як і офіційні структури, орієнтовані на масового глядача, використали популярні символи карантинних реалій. Тож популярна культура в кризовій ситуації може розглядатись як недооцінене джерело ідей у просуванні соціокультурних змістів. Відкритим залишається питання: чи породить епідемія нове естетичне суспільство, здатне подолати владу грошей та споживацьку культуру?

Андрухович, А. (2017). *Слова слова слова. Збруч*. Електронний ресурс: <https://zbruc.eu/node/63290> [Дата останнього доступу 22.01.2021].

Барт, Р. (1989). *Избранные работы : Семиотика : Поэтика* [пер. с фр.]. Москва : Прогресс.

Беньямин, В. (1996). *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*. Избр. эссе. Москва: Медиум.

Возняк, Т. (2005). *Морфологія міського простору* (Феномен міста). Ї, № 36. Електронний ресурс: http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/misto/morfologija_misk_prostoru.htm [Дата останнього доступу 20.02.2021].

Вулична акція “Цінуї життя” (2020). Електронний ресурс: <https://www.facebook.com/ruslan.martsinkiv/posts/3094376303918764> [Дата останнього доступу 20.02.2021].

Гайдегер, М. (1998). *Будувати, проживати, мислити*; Возняк Т. Тексти та переклади. Х.: Фоліо, С. 313–332. Електронний ресурс: <http://www.ji.lviv.ua/ji-library/Vozniak/vozniak-lib.htm> [Дата останнього доступу 15.02.2021].

Гілен, П., Ляйстер, Т. (2018). *Культура в підмурках громадянського суспільства*. Харків: IST Publishing.

Гройс, Б. (2012). *От картины к файлу и обратно: искусство в цифровую эпоху. Политика поэтики*: [сб. ст.] Москва: ООО “Ад Маргинем Пресс”.

Группа Изоляция. *Культура и искусство. О премии Headliner года 2020*. Електронний ресурс: <https://award.head-liner.ru/nominations/culture/2681/> [Дата останнього доступу 24.02.2021].

Ешкілев, В. (2020). *Зміна оптики і “людина короткої волі”* Електронний ресурс: <https://matrix-info.com/zmina-optyky-i-lyudyna-korotkoyi-voli/> [Дата останнього доступу 25.02.2021].

Лефевр, А. (2015) *Производство пространства*. Москва: Streike Press.

Лютій, Т. (2019). Масова і популярна культура: проблема демаркації. *Наукові записки НАУКМА. Філософія та релігієзнавство*. Том 3. С. 85–99.

Львівська національна філармонія. Електронний ресурс: <https://www.facebook.com/lvivphilharmonic/photos/a.790534437671804/2901099889948571/> [Дата останнього доступу 20.02.2021].

Мунк, М., Гілен, П. (2020). *Близькість. Мистецтво та освіта після COVID-19* / пер. З англ.. Ярослава Стріха. Харків: IST Publishing.

Над Франківськом засяяли “промені вдячності” для лікарів та військових (2020). Електронний ресурс: <https://kurs.if.ua/society/nad-frankivskom-zasyayaly-promeni-vdyachnosti-dlya-likariv-ta-vijskovyuh/> [Дата останнього доступу 20.02.2021].

Патрон, І. (2013). Міф міста: теоретичний аспект. *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во. Вип. 12. С. 140–149.

Перехрес, О. (2020). “Аліса в країні чудес” на вулицях Франківська: що це і де побачити? Електронний ресурс: https://kufer.media/misto/alisa-v-krayini-chudes-na-vulytsyah-frankivska-shho-tse-i-de-pobachyty/?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=Fb&fbclid=IwAR2UqVIG9j0qVVGrjPbQGQHIZOrwFq7053hw1vvsW1AsIrQ8mJ2VMu1Fs3c [Дата останнього доступу 20.02.2021].

Сліпченко, К. (2020). *Про перформанс під час пандемії*. Електронний ресурс: https://zaxid.net/statti_tag50974/ [Дата останнього доступу 20.02.2021].

У Львові відкрили мурал, присвячений медикам. фото, відео. Електронний ресурс: http://tvoemisto.tv/news/u_lvovi_vidkryly_mural_prysvyachenyu_medykam_110664.html [Дата останнього доступу 20.02.2021].

У Львові створили вуличну галерею з картинами на ситілайтах. Електронний ресурс: <https://m.day.kyiv.ua/uk/news/050520-u-lvovi-stvoryly-vulychnu-galereyu-z-kartynamy-na-sitilaytah> [Дата останнього доступу 05.05.2020].

Флоренский, П. (1993). *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. Москва: Прогресс.

Яковенко, К. (2021) *Ганс Ульрих Гумбрехт: “Повернення до колишньої реальності вже неможливе”*. Електронний ресурс: https://lb.ua/culture/2021/01/11/474887_gans_ulrih_gumbrecht_povernennya.html [Дата останнього доступу 05.05.2020].

Albertini, T. (2021). *Digital Non-Presence: Live Performances in the Age of Endless Re-playability*. Retrieved from: https://www.academia.edu/s/1a2d016d02?source=ai_email [Дата останнього доступу. 01.08.2021].

Lavaert, S., Gielen, P. (2009). *The Dismasure of Art An interview with Paolo Virno*. Retrieved from: www.onlineopen.org/the-dismasure-of-art [Дата останнього доступу. 20.02.2021].

Trojanovski, A (2020). *Bored Russians Posted Silly Art Parodies. The World Has Joined In*. Retrieved from: <https://www.nytimes.com/2020/04/25/world/europe/russia-facebook-art-parodies.html?searchResultPosition=1> [Дата останнього доступу 20.02.2021].

ДОДАТКИ:

Додаток 1

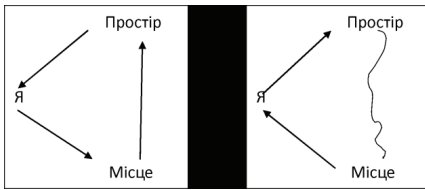


Рис. 1. Зміна взаємозалежності між суб'єктом, місцем та простором до та під час локдауну 2020 року.

Додаток 1.1.

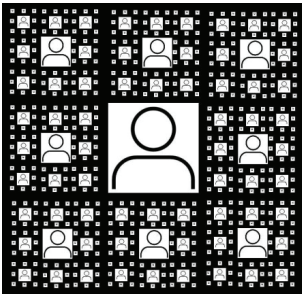


Рис. 2. Михайло Зарічний. Фрактальний зум. Цифрова графіка, 26.02.2021. Фото надане М. Зарічним

Додаток 1.2.



Рис. 3. Трафарет “PARANOYA”, Івано-Франківськ, 2020. Фото авто

Додаток 1.3.



Рис. 4. Графіті “Люби світ!” та “Ти не один” Івано-Франківськ, 2020.
Фото автора

Додаток 1.4.



Рис. 5. Лозунг на дверях львівської крамниці, 03.05.2020. Львів, Центр міської історії, Архів 404 ID 34250. Фото: Маріанна Стороженко. Фото надане М. Стороженко.

Додаток 1.5.



Рис. 6. Оголошення на зупинці громадського транспорту, 02.04.2020. Львів, Центр міської історії, Архів 404 ID 34046. Фото: Маріанна Стороженко. Фото надане М. Стороженко

Додаток 1.6.

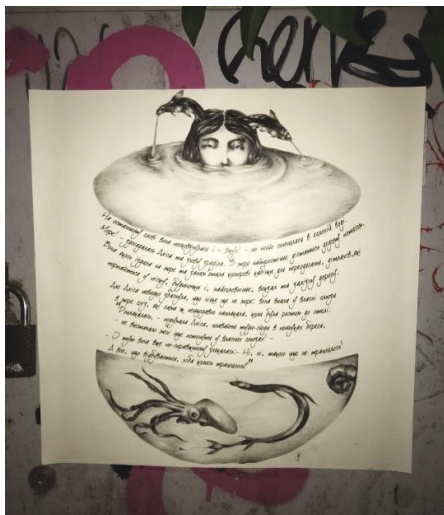


Рис. 7. Проект “Аліса в країні чудес”. Івано-Франківськ, квітень 2020. Фото надане А. Потьомкіною.

Додаток 1.7.



Рис. 8. Проект “Звучання філармонії”. Львів, квітень 2020. Відтворено з: <https://www.facebook.com/lvivphilharmonic/photos/a.790534437671804/2901099889948571> / [Дата останнього доступу 20.02.2021]. Дозвіл надано: Львівська філармонія.

СПЕЦИФІКА ГЕНДЕРНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ В БАНДУРНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХ СТОЛІТТЯ

Оксана Бобечко

(Україна)

Однією із загальновідомих тенденцій, які остаточно сформувалися в ХХ ст., стала боротьба жінок за рівні з чоловіками права, за перспективу участі в суспільному житті, науковій та педагогічній діяльності, а також за можливість більш повної реалізації своєї індивідуальності. Сьогодні питання гендерної проблематики в українському суспільстві піднімаються практично в усіх сферах науки. Однак досліджень, які б стосувалися музично-мистецького життя України з точки зору жіночої проблематики, ще недостатньо. Це, відповідно, відобразилося і на роботах, присвячених динаміці розвитку бандурного мистецтва. Унікальність гендерної проблематики в бандурному мистецтві полягає в тому, що будучи характерною саме для цього виду мистецтва, вона не має аналогів в інших видах виконавства. Окреслені питання стали предметом нашого дослідження, метою якого є аналіз специфіки розвитку бандурного мистецтва в контексті фемінізаційних та гендерних процесів ХХ ст.

Ключові слова: гендерна проблематика, фемінізація, бандурне мистецтво, бандура, традиція, жінка.

THE SPECIFIC FEATURES OF GENDER ISSUES IN BANDURA ART OF THE 20TH CENTURY

Oksana Bobečko

One of the well known tendencies decisively formed in the 20th century was the women's struggle for equal rights, perspectives of participation in public life, scientific and pedagogical activities, as well as for more complete realization and development of personality. Today the question of gender issues in Ukrainian society is discussed practically in all branches of science. However, there aren't enough studies concerning musical art in Ukraine in terms of women's issues. Accordingly, this situation affected the works dedicated to the dynamics of the bandura art development. The uniqueness of gender issues in bandura art is in fact that being characteristic for this kind of art, it hasn't analogues in other kinds of performance. The discussed questions are the subject of our study, the aim of which is to analyze the specific features of bandura art development in the context of feminization and gender processes of the 20th century.

Key words: gender issues, feminization, bandura art, bandura, tradition, woman.

У сучасних умовах глобалізації, яка передбачає культурну інтеграцію та уніфікацію, першочерговим завданням українських митців та діячів культури постає збереження самобутності українського культурно-мистецького простору з притаманною йому етнічною складовою, а відтак, продовження процесу формування та утвердження національної ідентичності. Сьогодні популяризація та примноження якісного національного культурного продукту немислимі без бандурного мистецтва, яке пройшло довгий еволюційний шлях та виявило невичерпний культурний та духовно-творчий потенціал українського народу.

“Бандурне виконавство ХХ – початку ХХІ ст. становить складну багаторівневу систему, що передбачає взаємодію різних площин... Актуальність дослідження виконавських процесів у бандурному мистецтві посилюється необхідністю вивчення специфіки її розвитку і повноцінного функціонування в умовах як теренного, так й еміграційного чи діаспорного середовища” (Дутчак 2017, 5) – зазначила професорка В. Дутчак. У цьому контексті варто зауважити, що найсуттєвіші трансформації в мистецькій традиції виконавців на бандурі відбулися впродовж ХХ ст. Ключовими та невіддільними один від одного виявилися процеси академізації та фемінізації бандурного мистецтва. Вони мали вплив переважно на всі його складові, а особливо на формування згаданої “багаторівневої системи” та, як наслідок, призвели до визначальних змін в творчо-виконавській практиці бандуристів, а саме: уніфікування інструментарію (реконструювання, вдосконалення та хроматизація інструмента); усталення розгалуженої навчально-освітньої системи (професіоналізація мистецтва); розширення виконавських форм та способів їх презентації (розвиток, окрім сольного, ансамблевого виконавства, що передбачає колективи однорідного та мішаного складу, поєднання бандури з іншими інструментами); оновлення та суттєвого збагачення жанрової та стильової репертуарної палітри бандуристів; активізації композиторської творчості (створення оригінальної музики, а також адаптування для виконання на бандурі композицій, написаних для інших інструментів); появи наукових досліджень в галузі тощо.

Окремо потрібно наголосити на важливих змінах, яких бандурне мистецтво зазнало у гендерному аспекті. Поява значної кількості жінок-бандуристок у традиційно чоловічому виді мистецтва, яким ще на початку ХХ ст. було кобзарство, відбувалася в руслі загальної тенденції фемінізації суспільних процесів минулого століття. “Наприкінці 60-х років у Європі та США в межах багатьох гуманітарних наук (етнологія, соціологія, соціальна психологія, лінгвістика тощо) з’явилась та почала бурхливо розвиватись нова ділянка досліджень, яку зазвичай називають жіночими студіями (англ. – women’s studies, фр. – etudes feminists, пол. – feminologia). Їх головні теоретичні та методологічні засади постали з жіночого руху та феміністичної ідеології ХХ ст.” (Кісь 2000, 15) – зауважила українська науковиця в галузі гендерних студій О. Кісь. Тож роль жінки в суспільстві,

особливо протягом зазначеного періоду, поступово змінювалася – вона не лише здобувала освіту, а й опановувала раніше властиві лише чоловікам професії, проводила активну суспільно-громадську діяльність. В середині 80-х років ХХ ст. у жіночих студіях відбулися істотні зміни, наслідком яких стало переосмислення проблеми взаємовідносин статей. З'явився новий термін гендер (англ. gender – стать, від лат. genus – рід), в основу якого була покладена теорія утвердження рівних прав і можливостей поряд з приведенням до паритетності соціального статусу обох статей у суспільстві.

Варто зауважити, що емансипаційний напрямок діяльності українських жінок мав певні національні особливості та був пов'язаний насамперед з потребою духовної самореалізації, намаганням досягнути високих творчо-інтелектуальних перспектив та бажанням втілити в життя власні творчі задуми. Дещо вторинною була потреба громадського самоствердження у рівних правах з чоловіками у всіх галузях фахового та суспільного життя. Поряд з цим для українок завжди актуальною була проблема національного визволення “в їхніх творчих зверненнях – у всіх видах мистецтва – постійно звучить мотив репрезентації української духовної спадщини у світі як невід'ємної самоцінної частки європейської культури” (Кияновська 2012, 142).

Засновницею організованого українського жіночого руху вважають Наталію Озаркевич-Кобринську (1851–1920), яка першою на просторах України намагалась започаткувати рух за рівність статей, неодноразово торкалась у своїй діяльності національних питань, велику увагу приділяла ролі жінки в суспільстві. Прагнули до раціонального вирішення означених питань і яскраві представниці літературної інтелігенції: Олена Пчілка, Леся Українка, Ольга Кобилянська, Софія Окуневська, Марія Грушевська, Катря Гриневичева, Олена Теліга та ін.

Однак прихід радянської влади та перемога більшовиків ознаменували новий період в історії України та вітчизняного жіночого руху. “Штучно перервана на тривалий час традиція дослідження історії жінок, що була започаткована українськими народознавцями на межі ХІХ–ХХ ст., спотворені комуністичною ідеологією та дискредитовані радянською практикою ідеї фемінізму, інформаційна ізольованість та ідеологічний тиск у радянські часи – головні причини тривалої стагнації цього напрямку у вітчизняній науці” (Кісь 2008, 29).

Ситуація, яка склалася в пострадянському просторі щодо “жіночих питань” мала стійкий поступальний характер. 90-ті роки ХХ ст. в Україні поклали початок періоду активного розвитку гендерного самоусвідомлення, окреслили в українських суспільно-гуманітарних науках звернення до гендерних студій. Вже з початком ХХІ ст. формується сучасний світогляд щодо жінок та чоловіків, який пропагує паритетність у взаємовідносинах обох статей та вимагає більшого поступу в зазначеному руслі. Як наслідок, з'явилася високоосвічена мистецька еліта, яка сьогодні активно працює над

вдосконаленням “жіночого питання” та прагне до засвоєння та використання світових засад гендерної теорії на українському ґрунті.

Новітні тенденції, серед яких й такі, в основі яких лежить гендерологія, на зламі ХХ–ХХІ ст., висунули нові парадигми, які продовжують з впевненістю завойовувати суспільну свідомість. На сучасному етапі вагомий вплив на подолання застарілих стереотипів та пропагування цивілізованого розмаїття на засадах гендерної рівноправності має культурна царина, адже “культура та традиції можуть перешкоджати або допомагати, бути репресивними або створювати можливості для свободи особистості. Тому самі традиції і норми варто піддавати критичному судженню на предмет того, чи варто їх увічнювати, чи відмовитись від них” (Проблеми гендерної рівності в галузі культури і мистецтва 2020, Електронний ресурс: <https://mof.gov.ua/storage/files/>

[Проблеми гендерної рівності в галузі культури та мистецтва.pdf](#)).

Примітним є те, що сьогодні жінки на найвищому фаховому рівні репрезентують різноманітні культурно-мистецькі сфери, які раніше вважались виключно чоловічою цариною. Гендерна дискримінація активно нівелюється в так званих “чоловічих” видах діяльності, як-от: гончарство, режисура, диригування та ін. Зокрема, професія диригента тривалий час вважалася виключно чоловічою, адже ще з минулого століття була заповнена численними гендерними стереотипами. Однак сьогодні кількість жінок, які стають фаховими диригентками, збільшується з року в рік. Яскравим прикладом для наслідування може слугувати українка Оксана Линів, яка 2021 року стала першою жінкою-диригенткою за 145-річну історію всесвітньо відомого оперного фестивалю у баварському місті Байройт. Під її орудою була виконана опера Р. Вагнера “Летючий Голландець”. Показовим є й те, що її портрет було розміщено в галереї портретів серед 94-х Байройтських диригентів-чоловіків, які свого часу очолювали фестивальні прем’єри від початку заснування проєкту 1876 року. Зламавши усталені десятиліттями стереотипи, українська мисткиня зауважила: “Це дуже відповідально, це справжня гендерна революція, це дуже визначна подія” (Оксана Линів: “Професія диригента наповнена стереотипами з минулого, що жінці ніколи не вдасться” 2021, Електронний ресурс: <https://suspilne.media/151159-oksana-liniv-profesia-dirigenta-napovnena-sterootipami-z-minulogo-so-zinci-nikoli-ne-vdastsja/>).

Проте, вирішення означених питань ще й надалі залишається актуальним у мистецтві, а особливо в музичному. Музика, будучи наділеною своєю позавербальною та звуковою мовою почуттів, передусім відображає ґрунтовні трансформації у самій природі музичної творчості, в її ціннісних еталонах, а також у психології людського сприйняття прекрасного, які не повинні відповідати гендерним стереотипам.

На сучасному етапі гендерний аспект в царині мистецтва, зокрема музичного, є дослідженим не в повній мірі, адже мистецький простір, особливо, що стосується музичної діяльності (композитори, диригенти,

виконавці), – впродовж тривалого періоду залишався переважно чоловічим світом, в який жінки допускалися в традиційних для них ролях. Однак творчо обдаровані, непересічні українки, мистецький доробок яких можна вважати співрозмірним з європейськими аналогами, свого часу доклали чимало зусиль не лише для утвердження жіночого мистецтва сьогодення, а й для його рівноцінного поцінування на одному щаблі з чоловічим. Серед них такі знакові постаті як Соломія Крушельницька (1872–1952), Любка Колесса (1902–1997), Олександра Деркач (1924–2004), Стефанія Туркевич-Лукуянович (1898–1977), Платоніда Щуровська-Россіневич (1893–1973) та ін. Їх творчі здобутки стали яскравим прецедентом для тогочасного суспільства та вплинули на вибір професії багатьох співвітчизниць.

Сьогодні застосування гендерного підходу в мистецькій галузі дає можливість найповніше відобразити культурні традиції та суспільні норми щодо статей, адже відхід від усталеності в мистецтві супроводжується насамперед свободою творчості, свободою інтерпретації, оскільки дає змогу говорити про значення, відтінені культурною традицією. Цьому загалом сприяє сучасна егалітарна концепція, яка пропонує створення суспільства з рівними можливостями, незалежно від статі, однак з урахуванням психофізіологічних особливостей як жінок, так і чоловіків.

Повертаючись до питань “ожіночнення” бандурного мистецтва, варто зазначити, що культурі українського народу, як і кожного суспільства, властиві певні уявлення про чоловіків та жінок та про те, чим вони зобов’язані займатися. Це, так звані, гендерні стереотипи, які стають нормами та моделями для гендерно-рольової соціалізації багатьох поколінь. Їх особливою прикметою є неврахування у конкретній особистості психологічних рис та характеру поведінки. Впродовж ХХ ст. були знівельовані узвичаєні для кобзарства стереотипи, що пов’язані зі змістом праці, а також із закріпленням професійних призначень відповідно до статі (кобзар – чоловік, кобзарство – чоловіча справа), які були засадничими правилами впродовж декількох століть. Заборона жіночого виконавства на бандурі, як такого, що суперечить кобзарській традиції та морально-філософським засадам цехового об’єднання кобзарів, поступово була знята. Завдяки цьому український національний інструмент набув нового – жіночого звучання.

На зламі ХІХ–ХХ ст. починають з’являтися імена перших жінок-бандуристок, серед яких Настя Сотниченко (1880-ті – І пол. ХХ ст.) та Докія Дарнопих (1895 – І пол. ХХ ст.) (учениці В. Ємця), Леся Барвінок (1907–2000), Ганна Білогуб-Вернигір (1900–1978), Мирослава Гребенюк-Дарманчук (1918–1996), Олеся Левадна (1909–1988) (учениця Гната Хоткевича), Євдокія Леміш (1900–1982) та ін. Саме вони одні з перших прилучилися до виходу бандури на широку концертну сцену, зробили свій вагомий вклад у розвиток кобзарського мистецтва та започаткували нову традицію – жіноче бандурне виконавство (Бобечко 2006, 8).

Варто зауважити, що невелика присутність жінок-виконавиць у бандурному мистецтві не була навмисною чи чітко спланованою акцією для недопущення жінок до народного виконавства. Жінки, чітко усвідомлюючи традиційну патріархальність суспільства і кобзарства зокрема, сприймали такий стан речей як належне, як таке, що повинно мати місце. І лише в середині ХХ ст. остаточно "...сформувалася нова гілка бандурного виконавства, яка не йде від традиції і яку не передбачав Хоткевич – жіноча індивідуальна та ансамблева співпра з відповідним репертуаром..." (Супрун 2000, 46).

Очевидним є те, що бандурне мистецтво щонайперше асоціюється з виконавством, основою якого є безумовно репертуар. Згаданий процес "ожіночнення" бандурного мистецтва, який активно відбувався протягом ХХ ст., привів не лише до кількісної переваги (а на сьогоднішній час – домінування) жінок-виконавиць, а відтак і до збільшення та оновлення бандурного репертуару. Довівши власні творчі можливості, бандуристки не лише зробили вагомий внесок в історію розвитку виконавства на бандурі, а й актуалізували проблеми створення для інструмента оригінальних та перекладених композицій. Вокально-інструментальні твори, які не були властиві для чоловіків, з появою жінок зайняли чільне місце в концертних програмах виконавців на бандурі. Серед них: колискові (так звана "материнська пісня"); обрядові; весільні пісні (ладканки) і голосіння; ліричні пісні про кохання та жіночу долю (народна лірика, що базується на побутовому пісенному матеріалі); пісні ідеологічного характеру (твори про партію та Леніна з'явилися продовж 1922–1980-х рр., в час тотальної ідеологізації суспільства та стали обов'язковими у репертуарі як чоловіків, так і жінок) та ін.

Однак основою вокального репертуару жінок-бандуристок стала пісня-романс (солоспів) – здебільшого сольна лірична пісня з акомпанементом, яка постала як наслідок взаємодії народного та професійного мистецтва.

Зауважимо, що в історичний період зародження та згодом розквіту "романсового" жанру жінок-бандуристок практично не було. Чоловіки-кобзарі не виконували пісень-романсів, адже на той час у їх репертуарі переважали думи, історичні та народні пісні, тому й перші виконавиці, які вивчали репертуар від чоловіків, не виконували солоспівів. Лише згодом, формуючи свій, так би мовити, жіночий репертуар, бандуристки почали співати близькі їм лірико-емоційні пісні – романси, які стали одним з найулюбленіших жанрів у жіночому виконавстві.

Саме з піснею-романсом науковець-етнограф І. Мацієвський пов'язує розвиток жіночого інструменталізму, що має щільний зв'язок зі співом: "жіноче виконавство переважно вокально-інструментальне..., інструменти жінки зазвичай використовують для супроводу" (Мацієвський 2007, 143).

На сучасному етапі бандуристи, не залежно від статі, виконують величезний масив різностильового та різножанрового репертуару. В його основі – оригінальна вокальна та інструментальна музика, в якій, залежно

від композиторського задуму, відчувається фольклорне або модерне музичне підґрунтя. Пріоритетом виконавської якості виступає професійна майстерність та фаховість творчої особистості, а не її стать. Проте варто зауважити, що сьогодні залишається ще певна категорія виконавців-чоловіків, які пропагуючи автентичний напрям у кобзарстві та відроджуючи і виконуючи старовинні пісні та думи, неоднозначно відгукуються про творчість жінок-бандуристок. Визнаючи їх місце в, так званому, академічному виконавстві, вони й надалі вважають неприпустимим виконання жінками музичного епосу на традиційних кобзарських інструментах, зокрема кобзах чи діатонічних бандурах старих конструкцій. Заради справедливості відзначимо, що наявність згаданих гендерних стереотипів та упереджень є більш типовою для старшого покоління митців, натомість молодь виявляється більш гнучкою та готовою до нівелювання статево-професійної дискримінації. В контексті зазначеного варто згадати творчо-виконавську діяльність званої сучасної бандуристки Тетяни Лободи, котра, успішно долаючи усталені стереотипи, не лише майстерно володіє грою на старовинних струнних інструментах кобзі та автентичній бандурі, а й навчає юнаків та дівчат грі на них.

Підсумовуючи, зазначимо, що сучасне виконавство на бандурі, як глибоко національному музичному інструменті, позбавлене гендерної “прив’язки”, а ті здобутки в означеній мистецькій галузі, якими на теперішньому етапі пишається українська музична культура, були б неможливі без діяльності жінок-бандуристок. Сьогодні художня цілісність та довершеність тандему жінка і бандура не викликає сумніву, адже сучасні бандуристки на найвищому фаховому рівні займаються творчо-виконавською, композиторською, педагогічною та науково-методичною діяльністю, спонукаючи до пропаганди національного музичного інструмента в усіх його проявах. Однак висвітлення питань, пов’язаних зі стереотипністю мислення та, як наслідок, фахово-гендерною дискримінацією, яка була властива бандурному виконавству аж до ХХ ст., є украй необхідним, оскільки має вагомий вплив на суспільний дискурс стосовно зазначеної проблематики не лише в бандурному мистецтві, а й в музичному загалом.

Бобечко, О. (2006). *Перші жінки-бандуристки України*. Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України імені П. Чайковського. Серія Мистецтвознавство. № 1 (16). С. 7–11.

Дутчак, В. (2017). *Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори*. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність. Зб. наук. праць. Рівненський державний гуманітарний університет. Редактор-упорядник Л. І. Горіна. Волинські обереги. Рівне. С. 5–13.

Кияновська, Л. (2012). *Життєтворчість Соломії Крушельницької в контексті української емансипації Галичини*. Соломія Крушельницька та українська духовність. Збірник статей. Редактори-упорядники О. Смоляк, П. Смоляк. Астон. Тернопіль. С. 140–152.

Кісь, О. (2000). *Дефініції фемінізму*. Незалежний культурологічний часопис “Ї”. Число 17. С. 15–21.

Кісь, О. (2008). *Особливості та проблеми розвитку жіночої історії в сучасній Україні*. Жінка в науці та освіті: минуле, сучасність, майбутнє. Матеріали IV міжнародної науково-практичної конференції. ГО “Жінки в науці”. Київ. С. 29–35.

Мацевский, И. (2007). *Народная инструментальная музыка как феномен культуры*. Дайк-Пресс. Алматы.

Оксана Линів: “Професія диригента наповнена стереотипами з минулого, що жінці ніколи не вдасться” (2021). Електронний ресурс: <https://suspilne.media/151159-oksana-liniv-profesia-dirigenta-napovнена-stereotipami-z-minulogo-so-zinci-nikoli-ne-vdastsja/> [Дата останнього доступу 17.08.2021].

Проблеми гендерної рівності в галузі культури і мистецтва (2020). Електронний ресурс: https://mof.gov.ua/storage/files/Проблеми_гендерної_рівності_в_галузі_культури_та_мистецтва.pdf [Дата останнього доступу 17.08.2021].

Супрун, Н. (2000). *Спосіб життя – кобзарство*. Бандура. № 73–74. С. 45–48.

З ІСТОРІЇ ДОСЛІДЖЕНЬ УКРАЇНСЬКОГО КОБЗАРСТВА ТА СВІТОВОГО БАНДУРНОГО МУЗИКУВАННЯ: ПІДСУМКИ І ПЕРСПЕКТИВИ

Олексій Вертій

(Україна)

У доповіді підсумовується історія досліджень українського кобзарства та світового бандурного музикування, накреслюються перспективи подальших досліджень. Виразно окреслюється тенденція переходу від описовості до осмислення кобзарства та бандурного музикування як знаків і символів національної української духовності та культури загалом.

Ключові слова: кобза, бандура, кобзар, бандурист, історія, Україна.

FROM THE HISTORY OF RESEARCH OF UKRAINIAN KOBZARISM AND WORLD BANDURA MUSIC: RESULTS AND PROSPECTS

Oleksij Vertij

The report summarizes the history of research on Ukrainian kobza and world bandura music, outlines the prospects for further research.

The tendency to move from descriptions to the understanding of kobzarism and bandura music as signs and symbols of the national Ukrainian spirituality and culture in general is clearly outlined.

Key words: kobza, bandura, kobzar, bandurist, history, Ukraine.

Дослідження природи, особливостей становлення і розвитку українського кобзарства та світового бандурного музикування охоплює часи від стародавніх волхвів, легендарних Бояна та Митуси до нашого сьогодення. Увага у них зосереджується, головню, на таких проблемах: 1) походження епічного звичаю і співоцтва, 2) епічні музичні інструменти, 3) кобзарі та бандуристи як символи української національної культури і духовності, їх світогляд та побут, 4) особливості виконавської манери кобзарів та бандуристів, 5) діалектика становлення українського епічного звичаю, кобзарства та світового бандурного музикування, 6) українські співці-музиканти в контексті світової культури, 7) формування національних основоположних підстав дослідження історії українського кобзарства та світового бандурного музикування.

Коротко з'ясуємо особливості та зміст цих проблем. Отже,

– *походження епічного звичаю і співоцтва.* В побуті та літературі утвердилося потрактування мистецтва кобзарів та лірників як Божого дару, а самих народних співців-музикантів як Божих людей. Його джерелом стали, зокрема, свідчення Остапа Вересая, Андрія Шута, Вустинські книги

тощо. Як зазначав, наприклад, О. Русов, Остап Вересай був твердо переконаний у тому, що усі старі пісні, які він виконує, передані від Бога для повчання людям (Русов 1874, 5).

Щоправда, той само О. Русов, І. Франко, М. Лисенко, М. Сумцов, не заперечуючи релігійних впливів на світогляд, репертуар, манеру виконання кобзарів та лірників, все-таки природу епічного звичаю та співочтва виводили в першу чергу з особливостей національного укладу та конкретних обставин повсякденного життя українського народу. Скажімо, О. Русов зазначав, що позбавленого вищими силами незрячого кобзаря можливості безпосередньо взаємодіяти із зовнішнім світом, природа, в той час, наділила його “здатністю в самому собі створювати цілий світ ідей” (Русов 1874, 2), розвивала в ньому особливі музичні слухові здібності. Відтак, в його піснях народ “бачить об’єктивне відображення своєї загальнонародної свідомості, – і тому поважає його” (Русов 1874, 2).

На цьому наголошують М. Лисенко, М. Сумцов та І. Франко. Природу мистецтва кобзарів та лірників вони виводять з тих змін в житті людини та суспільства, які переживає сам народ та його співці-музиканти. Любов народу до своєї минувшини, до створених ним образів, тяжку задуму та переживання епопеї “свого тяжкого горя і своєї законної гордості за своєї перемоги”, враження від “такої чутливої і тонкої, художньо-вишуканої декламації, з якою звичайно виконують бандуристи історичні думи”, М. Лисенко вважав одним з першоджерел духовного світу кобзарів та лірників, їх питомо народного мистецтва (Лисенко 1874, 34). Для М. Сумцова таким першоджерелом були мелодійні звуки бандури, які супроводжувались мужніми словами героїчних пісень і “оживляли пригнічений дух народу”, “піднімали його на нові подвиги терпіння і боротьби” (Сумцов 2008, 307). У дослідженнях українських народних дум, побуту українського народу, історії запорізького козацтва І. Франко виокремлював такі їх особливості, як винятковий естетизм, висока моральність, соціальна спрямованість та піднесеність героїчного змісту. Відтак він наголошував, що саме в них коріниться той особливий погляд на світ, який був властивий кобзарям та лірникам, на ґрунті якого народжувалась потреба ліро-епічного осмислення подій і явищ повсякденного побуту та національної історії, необхідність виявити себе в них і через них. Не випадково ж він зауважував глибокий і постійний інтерес кобзарів до історії, старовини, побуту, звичаїв запорожців, тобто всього того, що визначає суть і основи державності цілої нації. Тому-то, зазначав дослідник, в їх думках і піснях немає ні нудної солодкоковності, ні переніженого чуття, ні розкішних висловів, тому-то “в них усе дике, подібне до тих дібров, степів, що виховали їх та прийняли на своє лоно при вродженні, скрізь пориви, подібні до польоту степових вітрів, під котрих глухим завиванням виліляні вони – все бурливе, як минуле життя Запорозжя” (Франко–42 1980, 486–487). Такий характер нашого національного епосу та кобзарського мистецтва І. Франко пояснював тим,

що козацькі думи складалися, здебільшого, в козацьких куренях, “де кипіло ненастанно воївне життя, де рідко й чутка доходила про тихий супокій життя родинного”, адже “лицарям тут ніколи було подумати о однолітнім тоні”, бо ж “дума задержувала характеристичні признаки їх самих, їх щоденні поговірки, загалом, фізіономію їх власного розгульного життя” (Франко–26 1980, 59).

Розвиваючи та конкретизуючи ідеї своїх попередників, природу та особливості кобзарства, співоцького звичаю у тому числі, К. Черемський досліджує у їх тісних взаємозв'язках із звичаями співоцтва інших народів від найдавніших часів і до сьогодні (Черемський 2002, 2008). Таким чином він простежує діалектику становлення і розвитку стародавнього співу, визначальною особливістю якого вважає поєднання у ньому функцій спілкування і самовираження, що гармонізувало внутрішній світ людини, упорядковувало її суспільну діяльність і стосунки з оточенням. У наслідку з первісного колективного співу (гурту) на перший план виходить, так сказати, соліст, співець-посередник між колективом (гуртом) і зовнішнім світом, репертуар якого мав окреслене епічне спрямування, адже первісна людина прагнула віднайти найраціональнішу форму виспіву, яка поряд із мистецькими якостями могла б мати й інше призначення. “З одного боку, – пише з цього приводу К. Черемський, – обрана форма виспіву мусила служити своєрідною ‘камерою зберігання’ апробованих уявлень про світ, життя, світоустрій і природу довкілля. З іншого, ця форма повинна була нести комплекс психокорегуючих, лікувальних, оберегових навантажень, стримувати дію астенізуючих факторів, гармонізувати стосунки в людській громаді. І саме такою універсальною формою, яка безконфліктно поєднувала духовні, мистецькі, оберегові, виробничо-магічні й лікувальні навантаження у всіх народів світу, стала, власне, епічна форма вираження” (Черемський 2008, 27–28). Як бачимо, у виході співця-посередника з колективного співу, його призначенні в життєдіяльності самого колективу і навколишнього світу закладена й основа формування українських кобзарів та лірників як питомо національних типів народних співців-музикантів. Саме це й маємо брати до уваги в “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування”;

– *епічні музичні інструменти*. Підготовка “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування” також потребує формування, унормування та розкриття змісту основних ознак і понять, насамперед, таких, як ‘кобза’, ‘бандура’, ‘кобзар’ (‘кобзарі’), ‘бандурист’ (‘бандуристи’). Зупинимося на назвах епічних музичних інструментів. Російський дослідник О. Фамінцин пояснював їх походження запозиченнями в інших народів. Щоправда, такі пояснення не мали під собою жодних підстав і були абсолютно бездоказовими, коли, навіть, не безглуздими. Як представник великодержавницької реакційної погодинської школи, він стверджував, що українці нездібні до будь-якої культури, відтак

не могли створити свої національні музичні інструменти, а послуговувалися лише різного роду запозиченнями.

Одним з перших, хто з достатньою переконливістю спростував ці та подібні положення праць О. Фамінцина став Г. Хоткевич. Скажімо, О. Фамінцин стверджував, що українська бандура своєю будовою певною мірою подібна англійській ‘bandor’i’, що ніби-то й свідчить про її запозичення з Англії, хоча сам визнавав, що приструнки на бандурі винайшли таки українці. Г. Хоткевич же переконливо доводить, що 1) різні джерела доносять до нас відомості про струнні музичні інструменти, які були в українців ще до татар і що 2) подібну до ‘bandor’и’ назву мали музичні інструменти інших народів і то за 200–300 років раніше, ніж в Англії, що доводить численними фактами, почерпнутими з різних джерел, якими свідомо чи то несвідомо знехтував О. Фамінцин. Більше того, в самій Англії ‘bandor’a’, не здобула широкої популярності, відтак і не залишила своїх слідів ані в Іспанії, ані в Італії, ані у Франції, ані в Німеччині. “Таким чином, – підсумовує Г. Хоткевич, – вислід приходить на думку сам: первісний інструмент під іменем кобзи в українців був, приструнки вигадали вони самі, отже, результат – бандура чисто український винахід. Ніде й ні від кого українці цього інструмента не позичали, а вигадали для себе самі” (Хоткевич 1930, 101). Ці висновки Г. Хоткевича підтверджують В. Мішалов, К. Черемський та інші сучасні дослідники (докл. див.: Мішалов, архів; Черемський 2002). Варто взяти до уваги й те, що запозичення можуть мати не лише односторонній, а й зворотній характер. Факт того, що музичний інструмент, який має подібну кобзі назву, є в тюркських народів, від яких, як стверджують деякі дослідники (В. Кушпет та інші), українці нібито й запозичили її, може говорити й про те, що ці народи, живучи на помезж’ї з нашими предками, спілкуючись з ними, запозичили їх у нас, що серед цих народів він був поширений з теренів сьогочасної України, під час поступового переселення із Придніпров’я на Схід, скажімо, в Пенджаб (Індія) та на Захід в Європу. Підстави для цього дає хоча б і оце свідчення індійського поета і вченого Джогоннатха Чокроборті: “Мене, індійського читача “Слова о полку Ігоревім” вразила неабияка спільність світогляду творця “Слова” і світогляду авторів давніх та середньовічних епічних творів Індії. У давньоруській пам’ятці важливе чи не кожне слово, що вимагає глибокого аналізу. Коли б ми змогли проникнути в глибину значення кожного слова, ми мали б унікальну можливість зрозуміти “Слово” як безцінну пам’ятку індійсько-давньоруської традиції, яка існувала впродовж багатьох століть і походить від спільної для наших народів культурної спадщини” (Чокроборті 1996, 142; про українсько-індійські взаємозв’язки також див.: Наливайко 2000; 2004; 2007; Миролобов 2009). Учені також стверджують, що українська система освіти і виховання формувалась упродовж тисячоліть і має 15–20-тисячну історію. Її першопочатками були стародавні культури Оріяни,

Трипілля, Сумерії, Мізіна. Вони знайшли свій подальший розвиток у культурі Великої Матері-родоначальниці, “Риг-Ведах”, “Велесовій книзі”.

Виданий єврейський сумеролог Самуел Крамар у книзі “Із таблиць Сумерії” питанням виховання, школі, логіці, першим ідеалам моралі та епічній літературі присвячує окремі розділи, в яких йдеться про те, що задовго до прийняття християнства на наших землях існували язичницькі школи, у яких навчали грамоти та поширенню писемності. Окрім того, оріяни, трипільці, сумеріяни, пелазги, які багато тисячоліть тому жили на теренах України, створили ранній санскрит. Вони поширювали писемність на інших сусідніх землях. Зокрема, у виданій у 1965 році в Лондоні книзі професорів Грегема Кларка та Стюарта Піггота “Праісторичні суспільства” повідомляється, що 5500 років тому Середній і Близький Схід (Індія, Іран, Пакистан, Месопотамія, Палестина та їхні сусідні землі) був колонізований племенами, які, як автохтони, жили у багатих степах між Карпатами та Кавказом і принесли сюди свою хліборобську культуру, звичаї, обряди. Вельми цікавими з цього приводу є і праці російського проф. О. Черткова “Пелазго-фракійські племена, які заселяли Італію” (Москва, 1853), П. Лукашевича “Коренеслів грецької мови” (Київ, 1868), С. Плачинди “Лебедія. Як і коли виникла Україна” та названі вище праці С. Наливайка. На підставі багатого археологічного, мовознавчого, історико-етнографічного матеріалу їх автори переконливо доводять не лише наявність письма в оріян, пелазгів, етрусків, тобто слов’ян, які жили на території нинішньої України, а і їх вплив на писемність, мову та культуру давніх народів Близького Сходу, Греції та Італії (докладніше про це див.: Любар, Стельмахович, Федоренко 2003, 63–91; Силенко 1998, 66–94; Воланський 1993, № 24 (2), 156–164; Білик 1972, 405–437; Вельтман 1996, № 30 (8), 97–106; 1996, № 31 (9), 115–128; 1997, № 32 (10), 123–135; Чертков 1994, № 26 (4), 78–103; 1994, № 27 (5), 71–105; 1995, № 28 (6), 88–106; Лукашевич 1996, № 31 (9), 104–114; Назаренко 2004, № 34 (12), 53–64 та інші джерела). “Пелазгійські племена (2200–2000 рр. до н. е. – О. В.), – пише О. Чертков, – були розсадниками первісної освіти в нашій частині світу. Евандр (син Меркурія і Лади – О. В.) привіз (до Італії – О. В.) із собою *лір* у (виокремлено мною – О. В.) й музичні інструменти, які стародавні називали ‘лідійськими’” (Чертков 1994, № 26 (4), 95). Як бачимо, поглиблене вивчення цих та інших джерел конкретизує, а відтак і ще раз підтверджує правильність висновків Г. Хоткевича та його послідовників про питому українське походження ліри, кобзи та бандури.

У зв’язку з цим унормованості потребують і поняття ‘кобза’, ‘народна бандура’, ‘запорозька кобза’, ‘старосвітська бандура’, ‘народна бандура’, ‘вересаївська кобза’, ‘діатонічна бандура’, ‘хроматчна бандура’, ‘харківська бандура’, ‘зінківська бандура’, ‘академічна бандура’ тощо.

Г. Хоткевич, зокрема, зазначає, що первісна форма кобзи мала вузьку шийку, подовгастий корпус, мало струн і лади. Далі, зауважує він, її розвиток “пішов по напрямках: 1) збільшення числа струн, 2) уширення

грифу, 3) укорочення його й 4) округлення корпусу. А округлення корпусу привело до примінення приструнків, які вже зовсім скасували потребу в ладах” (Хоткевич 1930, 78). Такі зміни Г. Хоткевич пояснює схильністю українців прикрашати свою музику найтоншими мелізмами, чого не задовольняла, як він пише, “тупа определённість ладів” (Хоткевич 1930, 81). Поява такої кобзи й зумовила зміни в її назві ‘запорозька кобза’, ‘народна бандура’ у значенні ‘кобза’ і т. п.

Грунтовно описує цей інструмент і дає йому справді наукове визначення В. Мішалов у докторській дисертації “Народна бандура. Виконавська традиція”. Він, зокрема, зазначає, що 1) поняття ‘бандура’ охоплює музичні інструменти різного роду, насамперед, тамбуро-, лютне- та цитроподібні інструменти з різною кількістю струн та приструнків, а також інструменти переходові, які комбінують характеристики різних інструментів, 2) народну (старосвітську, автентичну) ж бандуру В. Мішалов розуміє як струнно-щипковий інструмент (хордофон) з грифом та приструнками, виготовлений кустарним способом без металевих кілків та механізмів для швидкого перестроєння тональностей, зроблений з матеріалів, які були доступні в сільських умовах. На цій бандурі грали традиційним способом (ковзання пальців замість гітарним щипком, який був застосований в 60-их роках) та іншими прийомами, вона мала традиційний реперуар, створений саме для цього інструменту (докл. див.: Мішалов, архів).

Особливістю, так званої ‘академічної бандури’, музикознавці вважають її серійне виробництво, використання в музичних навчальних закладах, зокрема академіях, та репертуар, який складає в основному академічна, тобто ненародна музика, відмінне від інших її побутування та спосіб виконання на ній. Саму ж назву бандуристи та музикознавці, як вважає В. Мішалов, ввели для того, щоб відрізнити її від традиційної народної бандури. Він також чітко означає: “інструмент може бути або академічним (удосконаленим, на якому професійно викладають у музичних закладах), або народним (тобто неudosконалений і на якому не викладають у ВНЗах)” (докл. див.: Мішалов, архів). Розробляючи концептуальні основи “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування”, необхідно мати на увазі й тенденцію до ‘оновлення’, ‘універсалізації’ бандури, яка нерідко призводить до виродження бандури як українського національного музичного інструмента. Аналізуючи естетичні основи кобзарського виконавства З. Штокалки, А. Горняткевич, зокрема, підкреслює, що “бандура зі своїм первісним діатонічним строем ідеально надається до тієї музики, яку скомпоновано саме на ній і для неї, зокрема всі козацькі думи, а спроби «універсалізувати» бандуру суперечать специфіці інструмента і його музики” (Горняткевич 1994, № 5–6, 72), адже вони стоять на перешкоді розвитку усіх його виконавських можливостей. Це важливо, насамперед тому, що за справу ‘удосконалення’ часто беруться люди, які добре не знають класичного кобзарського звичаю, особливостей бандури як національного інструмента і тому пропонують різного роду струнні щипкові

інструменти як ‘удосконалену’ бандуру, хоча з останньою вони мають мало спільного, а то й зовсім відмінні від неї. Те саме стосується й виконавства на цих інструментах.

До того ж в літературі не раз поставало питання про епічні музичні інструменти, насамперед кобзу, народну і академічну бандури, як знаки і символи української національної культури та духовності.

У “Записках про Південну Русь” П. Куліш наводить цікаву розповідь про кобзаря Миколу Ригоренка, якому ще в його молодості один запорожець продав свою бандуру. Вона була для нього часткою його життя, а нерідко і єдиною розрадою. Тому, продаючи її, запорожець уявляв прожите і пережите, оплакував бандуру, як померлого (Записки о Южной Руси—1 1856, 6). Не раз кобза та бандура викликала переполох і в компартійному середовищі, тому в Советському Союзі, як і за царських часів, кобзарі та бандуристи зазнавали жорстоких цькувань і переслідувань;

– кобзарі та бандуристи як знаки і символи української національної культури та духовності, їх світогляд і побут. У процесі підготовки “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування” важливо визначитися зі статусом кобзарів та бандуристів. Одні називають їх професійними співцями-музикантами, інші – старцями, ще інші – Божими людьми. Укладаючи питальник “Професійні народні співці й музиканти на Україні. Програма для дослідів їх діяльності й побуту”, в центр уваги К. Квітка ставить дві проблеми: 1) пошану до артистичного хисту кобзарів та лірників і 2) сприйняття релігійно-моралістичного змісту їх пісень та старини, про яку вони розповідають (Квітка 1924, 27). П. Куліш неодноразово підкреслював, що кобзарі та лірники виділяються із звичайних умов сільського побуту для того, щоб розвинути мислительні здібності, вносити у свідомість своїх слухачів релігійно-філософську стихію і таким чином утримувати їх моральне становище на відповідній висоті. Він також вказував, що істинно народні співці відрізняються від інших людей свого стану “вищим складом розуму або рідкісною благородністю, або врешті-решт здатністю до фантастичних уявлень” (Записки о Южной Руси—1 1856, 65). Слухаючи пісні і думи у виконанні кобзарів та лірників, зазначає Г. Хоткевич, народ чує в їх голосі нібито власну пісню про своє тяжке горе чи то повне слави минуле свого народу, переживає їх “і поневолі, сам того не зауважучи, виховується в душі батьків” (Хоткевич 1930, 118), тобто в душі українського козацтва, як говорив П. Куліш, адже самі мали всі особливості козацького характеру і були наділені особливим вмінням виявляти козацькі почуття. Не випадково ж у козацькому війську вони мали статус поважних людей і за їх значенням їм відводилось друге місце після гетьмана чи то кошового, а кобзу без приструнків називали запорізькою кобзою. Таке ж становище в суспільстві посідали кобзарі в усі періоди нашої історії. Порівняймо тут бодай страту у Кодні кобзарів Прокопа Скрягу, Михайла, Сокового зятя, та Василя Варченка як учасників Коліївщини (1768) і переслідування та нищення

кобзарів за советських часів, зокрема, так званий кобзарський з'їзд, який нібито відбувся на початку 30-х років у Харкові (докл. див.: Лавров 1980, 52–62; Черемський 1999). Релігійний чинник у світогляді та практиках народних співців-музикантів цілом очевидний. Він і у наявності у їх репертуарі псалм, інших жанрів релігійної лірики, у розумінні кобзарів як Божих людей, у місцях побутування кобзарського мистецтва біля церков. Однак все це було специфічним, адже в організацію церковного життя цехові товариства незрячих співців “вносили свідомість народніх потреб й інтересів” (Житецький 1919, 108), що мало, насамперед, моралістичний зміст, який глибоко своїм корінням входив у народні звичаї та побут ще дохристиянських часів, а свічки від кобзарів у церквах були не церковні, а цехові (докл. про це див.: Черемський 2002, 247).

Суттєво відрізняється від кобзарства самодіяльно-побутове та професійно-академічне мистецтво бандуристів. Побутове воно переважно на естраді і не знає речитативу та імпровізаційності у виконанні в такій мірі, якій вони властиві класичному кобзарському звичаю. Академізм у навчанні позбавляє варіантності тексту, натомість унормовує постановку голосу, спосіб гри і т. д. Коли історія кобзарства не знає ансамблів, капел, оскільки не можна виконувати одночасно в усталеній манері, скажімо, одну й ту ж думу в кількох варіантах, то самодіяльні і професійні бандуристи об'єднуються в такі колективи. До того ж, як вважає К. Черемський, на відміну від кобзарства, бандурне музикування, “залишаючись лише мистецтвом співогри, не зобов'язувало до сприйняття філософсько-світоглядного комплексу, притаманного кобзарсько-лірницькому станові, й існувало (в аматорській чи професійній формі) паралельно, але завжди окремо” (Черемський 1999, 7–8). Отже, охоплюючи ширші кола виконавців, мистецтво бандурного музикування залишається вужчим у своєму філософсько-світоглядному аспекті;

– *особливості виконавської манери кобзарів та бандуристів*. Від часу появи реферату М. Лисенка “Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм” (1874), праць Ф. Колесси “Мелодії українських народних дум” (1910-1913), Г. Хоткевича “Підручник гри на бандурі” (1929–1930), С. Грици “Мелос української народної епіки” (1979) в музикознавстві маємо не так багато праць, присвячених цій проблемі. Лише останнім часом предметно звернулися до неї З. Штокалко, В. Мішалов, В. Кушпет, К. Черемський, Н. Божинський. Обговорювалася вона й під час роботи наукових конференцій “Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах” (К., 2018), “Кобзарсько-лірницька традиція” (К., 2019) та деяких інших публікаціях. У “Кобзарському підручнику” (К.–Едмонтон, 1992) З. Штокалко зробив опис бандури, який сприяв оволодінню інструментом, подав вправи для його освоєння та докладно розглянув своєрідні кобзарські лади. Докладний огляд особливостей народного виконавського звичаю у дослідженнях М. Лисенка, В. Харкова, Ф. Колесси, П. Сокальського, М.

Грінченка, Д. Ревуцького, С. Грици виконав В. Кушпет у книзі “Старцтво: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)” (К., 2007, С. 237–272). На підставі аналізу їх праць та кобзарської практики Г. Ткаченка і М. Будника він робить висновок, що в основі виконавської манери кобзаря не спів, а переживання (виокремлено мною. – О. В.), що суттєво відрізняє її від самодіяльного та професійного (академічного) виконавства. Імпровізаційність, постановка голосу залежно від жанру виконуваного твору, місця його виконання (хата, вулиця, ярмарок і т. ін.), зазначає В. Кушпет, зумовили факт того, що “не було і не могло бути єдиної манери співу, оскільки кожний пісенний жанр мав власні вимоги і, відповідно, різні традиції виконання” (Кушпет 2007, 271).

Слід сказати про ще одну суттєву особливість внутрішнього світу кобзарів, бандуристів та лірників як типів народних співців-музикантів, їх життєвих принципів та ідеалів, характеру в цілому, а саме – уміння відкривати в буденному явищі, факті загальнозначиме, пов’язати його з сучасністю, надавши йому яскраво вираженого морально-дидактичного спрямування. Той само Остап Вересай під час виконання дум і пісень надавав перевагу змістові, а не мелодії. Тому гру і спів він часто переривав роздумами з приводу тієї чи іншої події, про яку йшлося в творі, вдавався до її своєрідного коментування, іноді супроводжуючи його мовчазним перебиранням струн. Усе це було схоже на розповідь, а саме виконання – не лише передачею змісту, а швидше процесом художньо-філософського осмислення явищ повсякденного буття у всій різноманітності та багатогранності його взаємозв’язків. Тому й дума виходила в нього справді думою (Українські народні співці // <http://khotkevych.info/fond/2014/02/02/ukrajinski-narodni-spivtsi-v-zapysah-l-m-zhemchuzhnykova-1828-1912hh/>). Таке виконання справляло глибоке враження, і слухачі надовго завмиralи від почутого і пережитого, часто було чути тільки схлипування.

Поданий опис виконавської манери Остапа Вересая має винятково важливе значення для вивчення психології кобзарської творчості, а відтак і для уточнення та конкретизації змісту понять ‘кобзар’, ‘бандурист’ як тип народного співця-музиканта і ‘бандурист’ як тип професійного та самодіяльно-побутового виконавця. По-перше, маємо тут відзначити, так це те, що виконання кобзарем того чи іншого твору позбавлене будь-якої сталості, будь-якої унормованості. Саме виконання, на відміну від академічного виконавства, у кожному разі є новий твір, суто особистим поясненням та викладом його змісту, що ґрунтується на глибокому співпереживанні подій та долі героїв на підставах народної моралі та етики, в їх оцінці як способу всебічного самовираження виконавця. Разом з тим під час виконання формується і своєрідна система: ‘кобзар (бандурист)’ – ‘слухач’ – ‘кобзар (бандурист)’. Своєрідність ця полягає, насамперед, у тому, що силою емоційного впливу на слухача виконавець викликає відповідні почуття, переживання в останнього, збуджує його уяву і робить таким чином не просто слухачем, а співучасником самого виконання, який

сприяє своєю участю творчій дієвості самого кобзаря чи то лірника. Таким чином, виконання думи перетворюється у складне ідейно-естетичне, психологічне та морально-етичне утворення в цілому, виняткове за силою ідейно-сміслового та емоційного впливу на формування національної та громадянської свідомості людини, що ніяк не в'яжеться зі старціством, жебрацтвом.

Виконавши усебічний аналіз звукорядів народних бандур та техніку гри О. Вересая, П. Братиці, Т. Пархоменка, Хв. Холодного, М.Кравченка, Г. Гончаренка, Е. Удяньського, І. Кучеренка, С. Пасюги, П. Дривченка, А. Гемби, О. Рубця, Г. Ткаченка, Г. Хоткевича, О. Сластіона, В. Кушпета, В. Мішалов дійшов висновку, що техніка гри на народній бандурі у автентичних народних виконавців не була віртуозною. Її призначення полягало в супроводі вокалу переважно гармонійно побудованому на 2-3 акордах. Удосконалення ж та потяг до віртуозності гри на бандурі збагатили й супровідне призначення народної бандури, що стосується, насамперед, Г. Хоткевича та його послідовників. Удосконалення й збагачення репертуару відбувалося шляхом спілкування кобзарів, а “через наполегливу працю сучасних прихильників старосвітської бандури, вдалося зупинити втрату знання про гру на автентичних старцівських інструментах, законсервувати те, що збереглося, та відновити те, що було втрачено” (докл. див.: Мішалов, архів). Значно розширюють проблематику досліджень виконавської манери та особливостей побутування мистецтва кобзарів публікації К. Черемського, О. Савчука, Н. Божинського та М. Набок.

На перший план у їх публікаціях виходить проблема функціонування кобзарської співогри, тобто системи ‘кобзар (бандурист)’ – ‘слухач’ – ‘кобзар (бандурист)’, як джерела формування особливостей виконання того чи іншого твору, її призначення у формуванні духовного світу слухача та його національної громадянської позиції. За того вони зосереджують свою увагу на психо-фізіологічних, естетичних, побутових, світоглядних, соціальних аспектах такого виконавства та у тісних взаємозв'язках з особливостями репертуару, що є досить важливим у кобзарознавстві і окреслює напрямки подальших досліджень у цьому плані. До того ж Н. Божинський цілком слушно наголошує, що незважаючи на існування різних напрямків і стилів діяльності у кобзарському виконавстві та у розв'язанні інших проблем необхідно виходити з “повноцінного комплексного підходу до справи відродження виконавства на кобзарських інструментах”, а відтак і дослідження діалектики виникнення, становлення і розвитку українського кобзарства та світового бандурного музикування (Божинський 2016, 104). Саме цей комплексний підхід в “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування” має включати й особливості, так званого, ‘вустинського простору’ (*вустинський* – від *усний*), який твориться у процесі взаємодії кобзаря (бандуриста) та його слухачів. Цей простір, зазначає К. Черемський, “насичений потужною емоційною атмосферою, емпатичною аурою, важливими для існування українського етносу

образами і символами”, адже цей світ “незримо впливав на різні верстви українського суспільства і сприяв збереженню його природної самобутності, світогляду, психологічного й фізичного здоров’я, а у важкі часи – допомагав зараджувати духовному звородінню й асиміляції” (Черемський 2019, 77–78). А М. Набок уточнює, так сказати, природу та механізм цього простору і системи ‘творець – виконавець – слухач’, основою яких, на її думку, є пізнання зовнішнього світу крізь призму внутрішньо багатого світу творця і виконавця народного твору. “Тому саме в образі творця і виконавця українських народних дум, – пише вона, – ми вбачаємо той «етнічний концепт», морально-етичний первень, ідеальний образ, в основі якого закладено національне світосприйняття, світовираження та світовідтворення дійсності. Свої ідеї творець і виконавець втілює в художніх образах, виспіває своєму слухачеві” (Набок, DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-56-3.2.1>). Зрозуміло, що це стосується виконання не лише українських народних дум, а й інших жанрів репертуару народних співців-музикантів;

– *діалектика становлення українського епічного звичаю, кобзарства та світового бандурного музикування*. Цілком зрозуміло, що за обставин режиму російського царизму та комуно-советської влади повноцінна “Історія українського кобзарства та світового бандурного музикування” не могла бути написаною та виданою у світ, адже це суперечило самій суті цих режимів. Поява ж за тих обставин книг Федора Лаврова “Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України” (К., 1980), Бориса Кирдана та Андрія Омельченка “Народні співці-музиканти на Україні” (К., 1980) стала своєрідним викликом тодішній системі. Після повсюдного нищення кобзарства, незважаючи на їх описовість, невиробленість кобзаро- та бандурознавчих ознак і понять, їх автори заявили: в Україні було і є таке мистецтво, його потрібно розвивати і досліджувати! З вибореною Україною Незалежністю створено міцний ґрунт для такої “Історії”. У світ вийшли монографічні дослідження К. Черемського “Повернення традиції. З історії нищення кобзарства” (Харків, 1999), “Шлях звичаю” (Харків, 2002), “Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури” (Харків, 2008), О. Ваврик “Кобзарські школи в Україні” (Тернопіль, 2006), О. Нирка “Кобзарство Криму та Кубані” (К., 2008), В. Мішалова “Харківська бандура” (Харків, 2013), В. Дутчак “Бандурне мистецтво українського зарубіжжя” (Івано-Франківськ, 2013) та інші праці, про які йшлося вище. Багатогранну історію кобзарства та бандурного музикування подають енциклопедичні довідники Б. Жеплинського та Д. Ковальчук “Українські кобзарі, бандуристи, лірники” (Львів, 2011), Б. Жеплинського, Д. Ковальчук, М. Ковальчука “Ансамблі бандуристів” (Львів, 2016), “Капели бандуристів” (Львів, 2016) та інші праці. Важливо й те, що в них йдеться не лише про материкову Україну, а й країни Європи, Північної та Південної Америк, Австралії, Азії. Комплексно світогляд народних співців-музикантів висвітлив О. Савчук в кандидатській

дисертації “Українське традиційне співцтво як світоглядна система (на матеріалі кобзарсько-лірницької традиції Слобідської України)” (Харків, 2010). Низку важливих для підготовки “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування” історико-теоретичних проблем поставив і розв’язав у докторській дисертації “Народна бандура. Виконавська традиція” В. Мішалов (Архів В. Мішалова).

У цих та інших працях підсумовується досі зроблене, накреслюються перспективи подальших досліджень. Виразно окреслюється й тенденція переходу від описовості до осмислення кобзарства та бандурного музикування як знаків і символів національної української духовності та культури загалом. Їх природа та історія становлення і розвитку досліджується діалектично, в єдності протилежностей: історичні аспекти тісно пов’язані з теоретичними, періоди розквіту мистецтва народних співців-музикантів з їх переслідуванням та нищенням, питомо національна природа подій і явищ розглядається у контексті національної духовності та світової культури, що було неможливим за часів царського та комуністського режимів;

– *українські співці-музиканти в контексті світової культури*. Новим напрямком у дослідженні кобзарства та бандурного музикування стало вивчення особливостей їх сприйняття, становлення та розвитку в зарубіжному світі. Так, під тиском та заборонами радянських спецорганів Г. Нудьга зумів зібрати багаті відомості про сприйняття кобзарства та бандурного музикування в країнах Європи, Азії, Південної та Північної Америки, Австралії та Африки, більшість яких уже після його смерті були оприлюднені у виданих його дослідженнях “Українська дума і пісня в світі” (Т. 1, Львів, 1997; Т. 2, Львів, 1998) та “У колі світової культури” (Львів, 2006). Цим він поставив питання про визнання у світі переслідуваного і нищеного в царській Росії та Радянському Союзі мистецтва кобзарів та бандуристів, високу їх оцінку і розуміння їх значення не лише в житті українського народу, а й інших народів світу. Разом з тим Г. Нудьга привернув увагу наших народознавців та музикознавців до цієї проблеми і поставив завдання подальшого вивчення особливостей сприйняття українського кобзарства та побутування бандурного музикування за межами України.

Подальше розв’язання цього питання уже в роки незалежності України знайшло в енциклопедичних довідниках Б. Жеплинського та Д. Ковальчук “Українські кобзарі, бандуристи, лірники” (Львів, 2011), Б. Жеплинського, Д. Ковальчук, М. Ковальчука “Ансамблі бандуристів” (Львів, 2016), “Капели бандуристів” (Львів, 2016), педагогічній та науковій практиці М. Набок, науково-теоретичних конференціях, які проводить Київський кобзарський цех, публікаціях часопису “Бандура” (США, редактор М. Досінчук-Чорний), В. Мішалова, інших кобзаро- та бандуризнавців. Одним з центрів дослідження бандурного музикування у світі стала кафедра музичної україністики та народно-інструментального мистецтва (зав.

кафедри доктор мистецтвознавства, проф. В. Дутчак) та інші кафедри навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. У доробку членів кафедр захищені кандидатські та докторські дисертації, видані монографії Г. Карась “Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття” (2012), В. Дутчак “Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – поч. ХХІ століть” (2013), інші праці, що створює вдалний ґрунт для повноцінного висвітлення цих питань на сторінках “Історії українського кобзарства та світового бандурного музикування”;

– *формування національних основоположних підстав дослідження історії українського кобзарства та світового бандурного музикування.* Цілком очевидним стає дослідження кобзарства та бандурного музикування на підставах національної духовності та національного світогляду українців, вихід у потрактуванні тих чи інших явищ за межі християнства на історичні, побутові, психологічні, естетичні і т. д. їх витoki та особливості. Особливу увагу в цьому плані привертає кандидатська дисертація О. Савчука “Українське традиційне співоцтво як світоглядна система (на матеріалі кобзарсько-лірницької традиції Слобідської України)” (Харків, 2010). Дисертант, наприклад, переконливо доводить, що “кобзарство не ситуативне жебрацтво, а вмотивована та цілеспрямована діяльність, ‘богоугодна справа’ ” (Савчук 2010, 4). Адже святістю, сповіданням високих взірців моральної та духовної досконалості української людини, протиставленням високого низькому проіннятий не лише світогляд народних співців-музикантів, а й увесь уклад їхнього життя, розуміння свого високого призначення в суспільстві. Таке світосприйняття, світорозуміння, світовираження і світоствердження О. Савчук виводить з наявності в їх репертуарі героїчної епіки, насамперед дум, спогадів про козацтво у Вустинських книгах, що свідчить про генетичні зв’язки між козацтвом та кобзарством, з наслідування ними норм родової моралі і т. д. Правильність таких положень та висновків стверджують і відгуки про гастрольні подорожі В. Мішалова, перегляди та прослуховування його виступів в Інтернеті. Як справжнього нащадка козацького роду, якому властивий козацький дух, характеризували його Федір та Петро Калиниченки, після концерту бандуриста в с. Семенівці Липоводолинського району на Сумщині. “Слухали Вас, – говорила тоді доярка-пенсіонерка Ганна Дмитренко, – і все почуте якомсь глибоко запало в душу, тривожило мене, бо то усе наше, старовинне. Ним жили наші і діди, і прадіди, і прапрадіди. А тепер? Один телевізор, бари та якісь дискотеки” (Вертії 2012, № 3, 9). А К. Черемський знаходить такі зв’язки з традиційним співоцтвом ще у давніх часах. Значно розширяють рамки таких досліджень і національні архетипно-родоцентричні цінності, про які йдеться у дослідженнях В. Азьмова та О. Лук’яненка (докл. про це див.: Азьмов 2018, 58–76; Лук’яненко 2008).

Отож, в дослідженнях історії українського кобзарства та світового бандурного музикування маємо віднаходити ті їх особливості, які визначають їх як знаки і символи української національної культури та духовності в їх історичному становленні та розвитку.

Азьомов, В. (2018). *Духовна Архетипна Система Етнонаціонального як основа літературознавчого аналізу художнього твору, творчості письменника та національного літературного поступування*. У кн.: Формування національних основоположних підстав сучасного українського народознавства та літературознавства. Збірник наукових статей. Випуск І. Упорядники Олексій Вертій, Олена Новикова. Українська літературна газета. Київ. С. 58–76.

Білик, І. (1972). *Аксиоми недоведених традицій (післямова автора)*. У кн.: Білик Іван. Меч Арея. Роман. Радянський письменник. Київ. С. 405–437.

Божинський, Н. (2016). *Наявний стан і напрямки розвитку виконавства на традиційних кобзарських інструментах*. У кн.: Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (18–19 червня 2016 р.), упоряд. К. П. Черемський. Видавець Савчук О. О., НМНК “Музей Івана Гончара”. Харків. С. 101–105.

Вельтман, О. (1996, 1997). *Атила і Русь IV–V століть*. Основа. 1996. № 30 (8). С. 97–106; 1996, № 31 (9). С. 115–128; 1997, № 32 (10). С. 123–135.

Вертій, О. (2012). *Розбудив українське єство. Нотатки про концертну подорож Віктора Мішалова “Шляхами кобзарів”*. Берегиня. № 3. С.4–10.

Воланський, Ф. (1993). *Пам’ятники слов’янської писемності до Різдва Христового*. Основа. № 24 (2). С. 156–164.

Горняткевич, А. (1994). *Кобзарська слава Зіновія Штокалки*. Народна творчість та етнографія. № 5–6. С. 70–72.

Житецький, П. (1919). *Про українські народні думи*. Друкар. Київ. 1919.
Записки о Южной Руси–I. Издаль П. Кулишъ (1856). С.-Петербургъ, 1856.

Квітка, К. (1924). *Професіональні співи й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту*. З друкарні У.А.Н. У Києві.

Кушпет, В. (2007). *Старцівство: мандрівні співи-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)*. Темпора. Київ. 2007.

Лавров, Ф. (1980). *Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України*. Мистецтво. Київ. 1980.

Лисенко, Н. (1874). *Характеристика музыкальных особенностей малорусскихъ думъ и пѣсень, исполняемыхъ кобзаремъ Вересаемъ*. У кн.: Кобзарь Остап Вересай, его музыка и исполняемыя имъ народныя пѣсни. Въ университетской типографіи. Киевъ. С. 31–58.

Лукашевич, П. (2004). *Коренелів грецької мови*. Основа. 1996. № 31 (9). С. 104–114.

- Лук'яненко, О. (2008). *Родоцентрична педагогіка. Історико-теоретичні розвідки*. Друкарська майстерня. Полтава. 2008.
- Любар, О., Стельмахович, М., Федоренко, Т. (2003). *Історія української школи і педагогіки. Навчальний посібник*. За ред. О. О. Любара. Знання. Київ.
- Миролібов, Ю. (2009). *Ригведа и язычество*. Кит. Київ.
- Мішалов, В. (Без року видання). *Народна бандура. Виконавська традиція*. Дисертація на здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства. Архів В. Мішалова.
- Набок, М. (Без року видання). *Національні особливості сприйняття українських народних дум крізь призму 'творець-виконаєць-слухач'*. Електронний ресурс: DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-56-3.2.1> [Дата останнього доступу 25.08.2020].
- Назаренко, О. (2004). *Українські зорі над євразійським хутором...* Основа. № 34 (12). С. 53–64.
- Наливайко, С. (2000). *Тасмниці розкриває санскрит*. Просвіта. Київ.
- Наливайко, С. (2007). *Індоарійські тасмниці України*. Просвіта. Київ.
- Наливайко, С. (2007). *Українська індоаріка*. Євшан-зілля. Київ.
- Русов, А. (1874). *Остап Вересай, одинъ изъ послѣднихъ кобзарей малорусскихъ*. У кн.: Кобзарь Остап Вересай, его музыка и исполняемая имъ народныя пѣсни. Въ университетской типографіи. Кієвъ. С. 1–30.
- Савчук, О. (2010). *Українське традиційне співоцтво як світоглядна система (на матеріалі кобзарсько-лірницької традиції Слобідської України)*. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук. Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна.
- Силенко, Л. (1998). *Мага Віра. Рідна Українська Національна Віра. Святе письмо: Велике світло волі: Співвідношення віри, науки, філософії, історії*. Обереги. Київ.
- Сумцов, М. (2008). *Заметка о кобзаряхъ Харьковской губерніи*. У кн.: М. Ф. Сумцов. Дослідження з етнографії та історії культури Слобідської України. Вибрані праці. Упорядкування, підготовка текстів, передмова та примітки М. М. Красикова. АТОС. Харків. С. 307–310.
- Українські народні співці в записах Л. М. Жемчужникова 1828–1912 рр.* Електронний ресурс: <http://khotkevych.info/fond/2014/02/02/ukrajinski-parodni-spivtsi-v-zapysah-l-m-zhemchuzhnykova-1828-1912hh/> [Дата останнього доступу 25.12.2021].
- Франко, І. (1980). *Пісні й дума про Серп'ягу (Івана Підкову) (1578)*. У кн.: Іван Франко. Зібрання творів: У 50-ти томах. Наук. думка. Київ. Т. 42. С. 475–491.
- Франко, І. (1980). *Сербські народні думи і пісні*. [Пер[еклав] М.Старицький. Чиста виручка на користь братів-слов'ян. Київ, 1876 р. У кн.: Іван Франко. Зібрання творів: У 50-ти томах. Наук. думка. Київ. Т. 26. С. 51–59.

Хоткевич, Г. (1930). *Музичні інструменти українського народу*. Державне видавництво України. Харків. 1930.

Черемський, К. (2019). *‘Вустинський простір’ українських традиційних співців-музикантів*. У кн.: Кобзарсько-лірницька епічна традиція. Збірник наукових праць науково-практичної конференції з міжнародною участю (Київ, 15–16 червня 2019 р.), упоряд. К. П. Черемський. Видавець Олександр Савчук, НЦНК “Музей Івана Гончара”. Харків-Київ. С. 77–90.

Черемський, К. (1999). *Повернення традиції. З історії нищення кобзарства*. Центр Леся Курбаса, Харків.

Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Глас. Харків.

Черемський, К. (2008). *Традиційне співоцтво. Українські співці-музиканти в контексті світової культури*. Атос. Харків.

Чокроборті, Д. (1996). *“Ігор-Гатха” – “Слово о полку Ігоревім” – в Індії*. У зб.: Відгук “Слова о полку Ігоревім” в українській і зарубіжній літературі. Матеріали восьмої Всеукраїнської наукової конференції з проблем вивчення “Слова”. Упорядник і редактор проф. П. П. Охріменко. Суми. С. 142–144.

УКРАЇНЬСЬКА ФОЛЬКЛОРИСТИКА НА КАРАНТИНІ: ЗМІНИ Й ТЕНДЕНЦІЇ

Віктор Давидюк

(Україна)

У статті розглянуто стан української фольклористики в умовах карантину, пов'язаного з пандемією ковід-19, зміни й тенденції, які стали реакцією на нові умови праці науковців. Відзначається відхід від ustalених традицій, відсутність польових експедицій, вихід журналів та монографій у цифровий формат, порушення вузьких і малозначних тем сучасного фольклору.

Ключові слова: українська фольклористика, традиція, ковід-19, новітній фольклор, нарації.

UKRAINIAN FOLKLORE ON QUARANTINE: CHANGES AND TRENDS

Viktor Davydjuk

The article considers the state of Ukrainian folklore in quarantine, associated with the Covid-19 pandemic, changes and trends that have responded to new work conditions of scientists. There is a departure from established traditions, the lack of field expeditions, publication of magazines and monographs in digital format, violations of narrow and insignificant themes of modern folklore.

Keywords: Ukrainian folklore, tradition, Covid-19, modern folklore, narratives.

Ніщо так не висвітлює загальний стан речей, як нештатні ситуації. Коронавірус, який охопив світ і змусив багатьох вийти зі штатного режиму діяльності в нокдаун чи то режим обмеженого функціонування багатьох галузей, показав усі сторони життя багатьох країн, у тому числі й України.

Україна була фольклорною грибницею Європи. Польські, австрійські фольклористи шукали матеріал для задоволення тогочасних культурних потреб далеко від власних столиць саме тут. І щоразу дивувалися, чого такого багатства не існує в їхніх рідних краях. Декотрі вбачали причину в слабкій урбанізації земель, оскільки фольклор культивується переважно в селах. Інші шукали, але так і не знаходили, відповіді у перехресних впливах на ці території традицій як зі сходу, так і заходу. Ще інші вбачали культурний вплив Візантії. Згодом усі ці припущення не витримали випробування, бо поряд знаходилися країни з подібним оточенням, подібною історією, але з незрівнянно біднішим фольклором. Незаперечним чинником залишався рівень урбанізації. Українці до XIX ст. були тотально

селянською нацією. Міста існували, але за національним складом у них переважали не українці. Даремно було шукати в них і української культурної традиції. Сам термін “міська культура” сприймався як противага українській.

Слабка урбанізація українських територій – не єдина причина збереження фольклорної традиції. Однак остаточна відповідь на питання, що саме служить запорукою збереження фольклору, з'явилася лише тепер. Це колективна праця і достатня кількість сільської молоді, залученої до неї. А з поправкою на сучасний стан – такої молоді, яку ще можна витягнути з соціальних мереж. Інакше пісня змовкне, традиція згасне, а з ними зникне й інтерес до фольклористики.

Ситуація в українській фольклористиці погіршується від початку 90-х. Відтоді, як з руйнуванням колгоспів та цукрових заводів відійшла в минуле гуртова праця, а сільські весілля почали з шатер перебиратися до ресторацій, не стало чути в селах і пісень. Частково вони перейшли на сцену. Але не всі. Сценічне виконання вимагає ефекту. Тому популяризацію отримав дуже схожий, до певної міри навіть універсальний репертуар, до того ж не обов'язково місцевий. Решта ж перекочувала в пасивну пам'ять виконавців. Їх можна ще було записати, але важко почути безпосередньо.

На сцену ж замість народного проник академічний спів. Коли співають голосом, а не серцем, пісня довго не живе. Вона не приносить того душевного комфорту, що серед друзів чи в родинному колі, бо виконується як будь-яка інша робота. Тобто тому, що для когось це треба. Найчастіше це робиться на прохання художнього керівника самодіяльного колективу.

Оповідна творчість живучіша. Пеошочергово тому, що більшою мірою індивідуальна та персоніцентрична. Оповідачів істотно не поменшало. Змінилась тематика їхніх оповідок. Одначе матеріалів для фольклористичних досліджень все ще більш, ніж удосталь. Тому народна проза останніми роками викликала і мабуть викликати ще й надалі більший інтерес серед дослідників, ніж пісенний фольклор.

Негаразди, які переживає український фольклор, основне джерело живлення фольклористики вже знаходили відображення в наших публікаціях (Давидок, 1998, 2001, 2004, 2005, 2007). Тенденції, які намітились раніше, повністю реалізувалися тепер, особливо внаслідок появи додаткових викликів.

Півтора року карантинного життя внесло істотні зміни в усі сфери людського побуту. Меншою мірою вони зачепили сільську місцевість, а ось по міській, де сконцентроване не тільки населення, а й наукова сфера, пройшлися тотально. Кардинальні зміни відбулися і в фольклористиці. Основні виклики карантинного періоду: відсутність професійного міжособистісного спілкування (цехового консорціуму), офлайн-конференцій, видавничих проєктів, логістичні та медичні обмеження загальмували проведення польових досліджень минулого літа. Істотно не змінилася картина й цього року. “Вийшли в поле” лише поодинокі колективи.

Наука пішла в інтернет. Журнали перейшли в цифру. Конференції найчастіше вичерпуються публікацією тез, головним чином теж в електронному варіанті. З монографій, за невеликими винятками, виходять тільки докторські та й то обмеженим накладом. Виставляти їх свіжими в депозитарій нема сенсу. Немає ні моральної, ні економічної вигоди. А праці вкладено немало.

Єдиною можливістю публікації результатів своїх досліджень не лише для фольклористів, а й усіх без винятку гуманітаріїв постають публікації в журналах категорії “Б”.

Категорія “Б”, яка чинна для наукових видань упродовж півроку, не вартує навіть перереєстрації, обов’язковою умовою якої – дотримання періодичності, що в умовах карантину теж не так-то й просто. Подавати статтю в журнал, який може змінити свою категорію в процесі підготовки до друку, просто немає сенсу.

Частина журналів, де була представлена фольклористика, просто не перереєструвались. Ті ж, які існують повноцінно, диктують свою політику, мірячись до виходу на Scopus і Web of science, що стали в МОН України основним мірилом науковості, а по суті джерелом заробляння коштів їхніми не лише видавцями, а й менеджерами з розміщення.

Таким чином в українську фольклористику на карантині повноправно увійшли психолінгвістика та етнолінгвістика, яка давно успішно підміняє її на Заході.

Американо-західноєвропейський стандарт фольклористики інший, ніж український. Тому, що там бідніший фольклор. Американська традиція, на яку рівняється Європа, становить якихось 200–300 років. Тоді як нашій – тисячоліття. Традиційний фольклор європейців тим часом теж вивчають в основному слов’яни, бо мають для того відповідну фахову підготовку.

У нас під час карантину остаточно знівельовано новітній фольклор, фольклор електронних засобів, фольклорні концепти в літературі, рецептивну фольклористику, однією з найпопулярніших тем стали тактильні відчуття в народних нараціях тої чи іншої категорії людей або ж з того чи іншого приводу. Серед українських фольклористів вже лунають заклики до зміни підходу до критеріїв фольклору. Основна суть таких змін в тому, що традиція має відійти на другий план або ж зникнути як така. Відходить на задній план й історичний контекст.

Жодні нарації про тактильні відчуття не можуть замінити самих відчуттів. Так само й жодні розповіді про побутування фольклорних явищ не можуть замінити їх самих. Без цього фольклористика повністю поринає в літературознавчу сферу. Літературоцентризм і без того ще доволі живучий у пострадянських країнах, де поняття “фольклор” зводилось до усної народної творчості з ігноруванням навіть обрядової сфери.

Більшість українських фольклористів працює в системі освіти, де рейтинг науково-педагогічного працівника визначається не так індексом Гірша, як участю в вебінарах, онлайн-тренінгах, воркшопах, презентаціях,

перереформуванням навчальних програм в силабуси, підготовкою методичних видань та купами різної макулатури, зайвої для практичної діяльності, але вкрай необхідної для звіту. На ґрунтовну наукову статтю часу в такого науковця майже не лишається, не кажучи вже про монографію. Внаслідок цього в українській фольклористиці, як і в решті наукових дисциплін, запанувала тотальна поверховість, де основне форма, а не зміст. Але про це немає часу навіть задуматись. Усіляких електронних штучок виливається на голову стільки, що аби встигав реагувати. Все це схоже на навмисно продуману психологічну атаку з метою вимивання фахових кадрів. Молодь, яка поки що й без того плаває по верхах, приймає ці правила, а справжні фахівці, які не готові до такої імітації бурхливої діяльності, бо довели свій рівень своїм доробком, не можуть змиритися з цим і часто шукають іншу, більш зрозумілу роботу. Тому мережева джерельна база, яка спочатку заповнила студентські “дослідження”, вже стає нормою й для багатьох молодих науковців, які тримають цей рівень зі студентської лави, не кажучи вже про вчителів і викладачів коледжів, яких зобов’язали також стати науковцями. Не будемо детально перелічувати всі загальні тенденції сучасної наукової діяльності. Вони знайшли достатнє висвітлення в українській періодиці (Горбатенко В., Кресіна І., Стойко О., Кресін О., Батано О., Малишев О., Батанова Н., Ходаківський М., Кукуруз О., & Явір, В. (2018, 1 червня), Попович О. (2020, 6 лютого), Старостіна А., Осецький В., & Кравченко В. (2018). Стріха М. (2020, 8 січня). Тимошик М. (2021, 9 січня)). Зауважимо лише, що для фольклористики, відірваної від побутування фольклору та поки що не оцифрованих у своїй загальній масі архівів, це вирок. Значну частину цих архівів становлять студентські записи під час фольклорних практик, які зберігаються в закладах вищої освіти. На жаль, через дефіцит коштів та відповідно зменшення керованого викладачами академічного навантаження і цей вид діяльності студентів почали виводити з навчальних планів. Відповідно ще одне фактологічне джерело виводиться з наукового обігу, бо й те, що уже зібрано, не буде кому і де зберігати.

Мотивація для розвитку галузі упала. Претенденти на докторські звання, щоб не потрапити під незвіданий хаос реформування порядку присудження наукових ступенів оперативно позахищались у дистанційному режимі, аспіранти не знають, чим завершиться їхнє перебування в аспірантурі, адже фольклористики серед переліку наукових спеціальностей взагалі немає. З якої країни списали цей перелік міністерські реформатори, не відомо, але такої спеціальності немає лише в бідних на традиційний фольклор країнах. Існують споріднені, з ухилом у бік культурології чи культурної антропології. Така участь може чекати й Україну, хоч наразі вона дочасна. Хай і не так повно, але фольклор зберігається в нас не лише на сцені, а й у пасивній пам’яті респондентів. І він завжди був багатший, ніж у багатьох країнах Європи та Америки, як би це питання не дезавуайовувалося різними організаціями, які діють під егідою ЮНЕСКО.

Оскільки навіть у світі спеціальних фольклористичних видань дуже мало, а тематику формує бачення фольклору й фольклористики в традиції країни-видавця, єдине вільне поле, куди можуть бути спрямовані дослідження українських фольклористів – культурологія, але там свої принципи, свої методології, свій інструментарій, тому скоріш за все вона й там буде сприйнята як неформат. На таке місце українська фольклористика явно не заслуговує. Адже в цій сфері ми не відстаючи, не наздоганяючи. Україна має все для того, щоб навіть за теперішніх можливостей, які стосуються всіх країн однаково, замість того, щоб опускатися до середнього рівня, стати законодавцем стандартів фольклористичної галузі. Адже саме ми маємо найбагатший в Європі фольклор. Як зауважив І. Денисюк, належачи в цілому до слов'янського типу, “є у ньому і щось спільне з усною народною творчістю й певних неслов'янських європейських народів – фінів, литовців на півночі, румунів, греків на півдні”. А смугу його найбільшого багатства учення проводить по лінії Фінляндія – Литва – Білорусь – Україна – Румунія – Греція і Балкани (Денисюк, 2005, 16). Та й серед цих “привілейованих” країн Ф. Колесса звернув увагу, що саме українці займають провідне становище і мають найбагатший фольклор (Колесса, 1979, 24). Відтак ми маємо відповідальність не лише перед традиціями наших предків, а й перед рештою європейців.

Зрозуміло, що коли існують легші шляхи досягнення результату, важко ним не скористатися. Тож і в спрощенні шляхів до здобуття наукових ступенів простежується загальна тенденція людства до полегшення праці. Ніхто не буде рахувати усно, коли поряд лежить смартфон з усіма мислимыми й немислимыми функціями. Так само ніхто не стане видавати журнал чи монографію на паперових носіях, коли нормою стануть електронні. Для журналів електронна версія вже рівноцінна паперовій. Але біля кожної статті, розміщеної в електронному ресурсі, є примітка “Дата останнього доступу”. Будь-якого наступного дня вона може стати недоступною. Отож інтернет – це саркофаг для збереження тлінних останків фольклору. Достатньо одного вірусу, як може статися безповоротна їх утрата. А фольклористи мають справу з віковими здобутками не лише націй чи народів, а й світової цивілізації.

Сьогодні вже можна однозначно стверджувати, що лише в межах зазначеного тут “фольклорного коридору” між Балтикою й Балканами можна докопатися до джерел індоевропейських фольклорних традицій, без розуміння яких уся подальша аналітика фольклору – полегшена робота не тільки для розуму, а й серця. Головне про це не забути в час найбільшої спокуси ступити на цю хибну стежу.

Не слід також забувати, що з поточної ситуації є кілька радикально протилежних виходів. Важкі часи або породжують нову якість, або ж призводять до занепаду чи й повної деградації. Поки що в українській фольклористиці простежується друга тенденція. Залишається сподіватися,

що це наслідки імунації, після якої організм нашої науки зміцніє і набуде нової якості.

Горбатенко, В., Кресіна, І., Стойко, О., Кресін, О., Батано, О., Малишев, О., Батанова, Н., Ходаківський, М., Кукуруз, О., & Явір, В. (2018, 1 червня). *Scopus замість науки: чи потрібно це Україні? Голос України*.

Давидюк, В. (2012) *Генетично-порівняльний метод – нові можливості фольклористичної компаративістики* Література, фольклор, проблеми поезики. Вип. 36. Київ. С. 66–85.

Давидюк, В. (2007) *Етноісторична складова фольклору, або Чи можливий український метод у фольклористиці?* Фольклористичні зошити. Вип. 10. С. 11–36.

Давидюк, В. (2004) *Національна культура в умовах плебеїзації*. Фольклористичні зошити. Вип. 7. С. 3–12.

Давидюк, В. *Невідкладне завдання української фольклористики*. В кн. Віктор Давидюк. Концепції і рецепції. ПВД “Твердиня”, Луцьк. С. 163–169.

Давидюк, В. (2001) *Українська фольклористика на зламі методів і епох* Фольклористичні зошити. Вип.4. С. 3–10.

Давидюк, В. (1998) *Чи можливий японський феномен у центрі Європи*. Українська родина: Звичаї, традиції, обряди. Луцьк. С. 3–5.

Денисюк, І. (2005) *Національна специфіка українського фольклору (матеріали до лекції)* В кн. Іван Денисюк. Літературознавчі та фольклористичні праці. Т. 3: фольклористичні дослідження. Львів. 404 с.

Колесса, Ф. (1979) *Про вагу наукових дослідів над усною словесністю*. В кн. Колесса Ф. Фольклористичні праці. Вища школа. Київ. С. 24.

Попович, О. (2020, 6 лютого). *Наукометричне невігластво (щодо манії бюрократій запровадити цифрове оцінювання науки)* Гранит науки.

Старостіна, А., Осецький, В., & Кравченко, В. (2018). *Оцінка результатів наукової діяльності в класичних університетах підприємницького типу в умовах євроінтеграції*. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Економіка, 4 (199), С. 35–45.

Стріха, М. (2020, 8 січня). *Наука в університетах: що далі? Слово Прогніти*.

Тимошик, М. (2021, 9 січня) *Скопус як діагноз української науки. Замість оновлення пристосуванство, корупція, непрофесіоналізм, непрозорий бізнес*. Гранит науки.

**ВНЕСОК НІМЕЦЬКИХ УЧЕНИХ
В УКРАЇНСЬКУ ФОЛЬКЛОРИСТИКУ
(за матеріалами “Української фольклористичної енциклопедії:
у 2-х томах”. Київ, 2018, 2020)**

Микола Дмитренко

(Україна)

Доповідь присвячена актуальній проблемі українсько-німецьких наукових зв'язків, зокрема з'ясуванню ролі німецьких учених у становленні та розвитку української фольклористики. Висвітлення проблеми здійснено за матеріалами першої в Україні “Української фольклористичної енциклопедії: у 2-х томах” (2018, 2020). Приділено увагу німецькій міфологічній школі та її впливу на студії Миколи Костомарова, Олександра Потебні, Миколи Сумцова; внеску представників німецької науки і культури в популяризацію українського фольклору в Німеччині.

Ключові слова: німецькі вчені, українська фольклористика, міфологічна школа, фольклор.

**PAYMENT OF GERMAN SCIENTISTS
IN UKRAINIAN SPECIALIST IN FOLK-LORE
(after materials of the “Ukrainian encyclopaedia of specialist in folk-lore:
in 2th volumes”. Kyiv, 2018, 2020)**

Mykola Dmytrenko

A lecture is sanctified to the issue of the day of українсько-німецьких scientific connections, in particular to finding out of role of the German scientists in becoming and development of the Ukrainian specialist in folk-lore. Illumination of problem is carried out after materials of the first in Ukraine of “Ukrainian encyclopaedia of specialist in folk-lore: in 2th volumes” (2018, 2020). Paid attention to German mythological school and her influence on the studio of Mykoly Kostomarov, Oleksandra Potebni, Mykoly Sumzova; to payment of representatives of German science and culture in popularization of Ukrainian folklore in Germany.

Keywords: the German scientists, Ukrainian specialist in folk-lore, mythological school, folklore.

Вихід у світ підсумкового наукового видання – “Української фольклористичної енциклопедії у двох томах” (2018, 2020) – вагома підстава для вивчення актуальних проблем дослідження фольклору та фольклористики як науки. Матеріали енциклопедії – джерело для пізнання різноманітних теоретико-методологічних, історичних, жанрових, функціонально-структурних аспектів життя традиції та напрямків її

студіювання. Один із таких напрямків – вивчення зв'язків національної наукової гуманітаристики з ученими Європи, зокрема Німеччини. Спеціальних праць про українсько-німецькі фольклористичні зв'язки обмаль, варто згадати студії Григорія Нудьги про поширення українських народних дум та пісень у Німеччині (Нудьга 1998–2, 5–94), дисертаційну роботу Андрія Вовчака “Українська фольклористика у німецькомовних джерелах кінця XIX – початку XX ст.” (Вовчак 2001).

Провісником міфологічної школи в Німеччині став Йоган-Готфрід Гердер (1744–1803), представник напрямку “бурі і натиску” щодо відстоювання націєтворчих інтересів, національного характеру, самобутності кожного народу – передусім німецького через його міфологію, фольклор. мову. Й.-Г. Гердер витворив певний міф про “дух народів”, “голоси народів” як “голоси Божі” (тобто органічні, природовідповідні); писав про народну поезію, як про високе мистецтво, як про дух нації, як про скарбницю знань і краси (Коккьяра 1960, 182–199).

В енциклопедичній статті Й. Федаса про Й.-Г. Гердера наголошено: його ідея про те, що в поезії кожного народу міститься й дух цього народу, а тому студіювання поетичних творів необхідне передусім для пізнання того народного духу. Ця ідея в європейській науковій думці лягла в основу ідеї народності, що набрала поширення і в Україні. Зокрема, Михайло Максимович у передмові до збірки українських народних пісень 1827 р. ідею народності проголосив як основну, що стало маніфестом ученого як засновника української культурно-історичної школи (Українські пісні, видані М. Максимовичем 1962, 5–38).

Й.-Г. Гердер реалізував себе як філософ, збирач і дослідник фольклору, що засвідчують праці “Про Осіана і пісні давніх народів”, “Про німецький народний характер і мистецтво” (обидві – 1773), “Про схожість середньовічної англійської та німецької поезії” (1777), двотомна збірка “Народні пісні” (“Голоси народів у піснях”, 1778–1779), трактат “Ідеї для філософії історії людства” (1784–1791). Великий німецький гуманіст був добре ознайомлений із творчістю українців. У своїх нотатках 1768 р., повернувшись із мандрів на Схід, після відвідування України вчений захоплено відзначав веселу вдачу народу, його музичний хист, вірив у те, що в перспективі тут постане “велика культурна нація” (УФЕ–1, 2018, 262). Й.-Г. Гердер один із перших у європейській науковій думці сформулював спеціальне завдання створення теорії фольклору, заснованої на його історичному вивченні, теорії, що пояснює віру в міфи, байки і казки, джерела дивовижного й фантастичного, виходячи з людської природи. Цим самим фактично вчений став першим фольклористом і створив підґрунтя для появи міфологічної теорії (школи).

Праці Ф. В. Й. Шеллінга, Й. Герреса, Ф. Велькера, Г. Ф. Кройцера пов'язані з раннім етапом формування міфологічної школи. Найвищого злету західноєвропейська міфологічна школа досягла в особі німецьких братів Якоба (1785–1863) та Вільгельма (1786–1859) Грімів та їхніх

послідовників (“молодших міфологів”) – таких, як А. Кун, В. Шварц, В. Маннгардт, В. Ган, англійський учений (за походженням німець) М. Мюллер та ін.

Брати Грімм, маючи юридичну освіту, найбільше уваги приділили збиранню та дослідженню усної народної творчості, укладанню словників німецької мови. Вони опублікували “Дитячі й родинні казки” (у 2-х томах, 1812–1814), “Німецькі перекази” (у 2-х томах, 1816–1818). Основоположною фундаментальною працею школи стала книжка Я. Грімма “Німецька міфологія” (1835) (УФЕ–1, 2018, 311). Я. Грімм дійшов висновку про спільне походження великої групи мов індоєвропейських народів, а також їхніх міфологічних систем, загалом колективного характеру усної творчості. Найбільшу увагу автор приділив національному фольклору та рідним міфам, застосувавши різноманітні наукові методи: аналіз і синтез, порівняння, реконструкції та інтерпретації (не лише опис та відтворення системи міфологічного світогляду, але й пояснення “живих зразків”, що побутували в традиції – обрядах, поезії, повір’ях, що містили релікти старовини). Брати Грімм пояснювали подібність явищ у фольклорі різних народів спільністю їхньої давньої міфології, “праміфом”. З міфів виникли епічні жанри фольклору: казка, легенда, переказ.

Окремі аспекти вчення братів Грімм розвинули Адалберт Кун (1812–1881; праці “Походження вогню і напою богів”, 1859, “Стадії міфотворення” (“Ступені розвитку міфів”), 1873); Вільгельм Шварц (1821–1899; “Походження міфології за матеріалами грецьких і німецьких оповідей”, 1860); Вільгельм Маннгардт (“Німецькі міфи”, 1858, “Світ богів німецьких і північних народів”, 1860, “Лісові й польові культури”, 1875–1877). Ці вчені зосередили увагу на “нижчій міфології” – демонології, культурі предків.

Із методології дослідження мови, міфології, фольклору братів Грімм та їхніх послідовників чимало почерпнули вчені з України М. Максимович, Й. Бодянянський, І. Срезневський, І. Вагілевич, П. Лукашевич, М. Костомаров, Я. Головацький, О. Потєбня, О. Котляревський, М. Сумцов, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, В. Гнатюк, В. Шухевич та ін. Зокрема, М. Костомаров створив окрему студію “Слов’янська міфологія” (1847), О. Потєбня написав монографії “Про деякі символи в слов’янській народній поезії” (1860), “Про міфічне значення деяких обрядів та повір’їв” (1865), М. Сумцов простежив давні вірування, міфічні мотиви та символіку у весільному обряді, хліборобській культурі українців. В. Гнатюк опублікував два томи матеріалів “Знадоби до галицько-руської демонології” (1904) та “Знадоби до української демонології” (1912), а також розвідку “Останки передхристиянського релігійного світогляду наших предків” (1912). За архівними даними 2000 року опубліковано “Нарис української міфології” В. Гнатюка.

У статтях “УФЕ” про згаданих дослідників, а також у статтях “Міфологічна школа”, “Міграційна школа”, “Психологічна школа”

розкрито значення доробку німецьких мовознавців, міфологів для становлення народознавства в Україні.

У статті “Міфологічна школа” наголошено, що міфологічна школа відіграла позитивну роль у вивченні фольклору: його походження, функціонування, поетики; утвердила погляд на фольклор як на самобутню творчу діяльність кожного народу; сприяла започаткуванню історико-порівняльних досліджень та масової збирацької роботи, записуванню не тільки пісень, але й жанрів епіки, творів архаїчних пластів, пов’язаних із віруваннями, прикметами, ритуалами, обрядами, звичаями тощо. Фактично у лоні міфологічної школи в період романтизму зародилася наука про фольклор – фольклористика (УФЕ–2, 2020, 93–94).

Здобутки міграційної школи (школи, теорії запозичень) розглянуто в окремій статті “УФЕ”. Початок міграційної школи пов’язаний із іменем німецького орієнталіста-індіолога Теодора Бенфея (1809–1881), який переклав із санскриту староіндійські збірки байок, притч, казок “Панчатантра” (“П’ятикнижжя”) і видав 1859 р. у Ляйпцигу. Т. Бенфей на основі історико-порівняльних студій дійшов висновку, що вся усна сюжетна оповідна творчість європейських народів походить з Індії. Відтак схожість казок, байок, легенд, притч тощо Т. Бенфей та його послідовники пояснювали їхніми спільним походженням та запозиченнями – переміщенням (міграцією). Творення “Панчатантри” сягає III–IV століть н. е.; матеріали збірок поширювали у списках, перекладали різними мовами: арабською, латинською, грецькою, іспанською та ін. Вважається, що саме з грецького перекладу XII ст. збірка потрапила до слов’ян. Т. Бенфей простежив маршрути мандрівки сюжетів зі Сходу.

Концепцію німецького вченого по-своєму розвивали австрієць М. Ландау (“Джерела „Декамерона”, 1869), французи Г. Паріс (“Східні казки в літературі Середньовіччя”, 1875), Е. Коскен (“Народні казки Лорені”, 1887), англієць А. Кловстон (“Народні казки та вигадки, їх вандрівки та переміни”, 1887, подаємо назву з українського перекладу А. Кримського: Львів, 1896) та ін. В українській науці помітним представником міграційної школи був М. Драгоманов (“Байки Лафонтена та східні оповідання”, 1884, “Турецькі анекдоти в українській народній словесності”, 1886, “Слов’янські переробки Едипової історії”, 1892) (УФЕ–1, 2018, 385–389).

Хоч міграційна школа недооцінювала творчість автохтонів й надавала переважного значення стороннім впливам (Іван Франко критикував надмірних прихильників “впливології”), усе ж вона сприяла активізації досліджень фольклору, мови, міжнародних науково-культурних контактів, розвитку поетики народної прози, поживленню сходознавчих студій. Вчені пильніше почали вивчати походження та еволюцію, національну специфіку явищ традиційної культури. На підготовленій міфологічною та міграційною школами основі виникли школи психологічна, історична, фінська з її історико-географічним методом, філологічна та новіші напрями вивчення

мови, фольклору та літератури (студії зі структуралізму, семіотики, етнолінгвістики, теорії інтерпретації, герменевтики, наратології тощо).

У статті “Психологічна школа” (УФЕ–2, 2020, 298–299) висвітлено методологію дослідження психології творчості, колективної та індивідуальної свідомості, психологічного впливу явищ традиційної культури на сприймання й розуміння доленосних сутностей, загального і часткового, добра і зла тощо. Засновниками психологічної школи вважають німецького філософа, психолога Вільгельма Макса Вундта (1832–1920), який започаткував вивчення сутності міфу та формування художнього образу, тлумачив уявлення про дух, душу, демонологію з позицій психології первісної людини (“Міф і релігія”) та український лінгвіст, фольклорист, літературознавець О. Потебня (1835–1891).

В. Вундт обґрунтував учення про творчий процес, в якому головним був психічний стан митця. За переконанням В. Вундта, мова та поезія – наслідок розвитку природних виражальних рухів, колективне начало притлумлює індивідуальні інтенції, тому міфи, мова, поезія виявляють передусім присутність народного духу. Особливого значення він надавав сновидінням та галюцинаціям, що підготувало ґрунт для подальших поглиблених студій З. Фрейда, К. Юнга та ін. Сприйняття дійсності і мистецтва В. Вундт зумовлював аперцепцією, набутим життєвим досвідом, важливу роль надавав таким мотивам ранньої “примітивної” творчості людства, як “мистецтво моменту”, “мистецтво для пам’яті” (коли вже є турбота про майбутнє), “прикрашальне мистецтво”. До вищих психологічних етапів творчості належали “наслідувальне” та “ідеальне мистецтво”, коли певне зображення проходить через почуття, свідомість і волю митця, і той вносить у предмети свої ідеї.

Професор Харківського університету О. Потебня вибудував власну етнолінгвофольклористичну концепцію дослідження усної та писемної словесності. Його основні праці: “Про деякі символи в слов’янській народній поезії” (1860), “Думка і мова” (1862), “Про міфічне значення деяких обрядів і повір’їв” (1865), “Пояснення українських і споріднених із ними пісень” (у 2-х томах: 1883, 1887), “Із лекцій з теорії словесності. Байка. Прислів’я. Приказка” (1894), “Із записок з теорії словесності” (1905) та ін. Відштовхуючись від ідеї німецького філософа, мовознавця В. Гумбольдта про єдність мови і мислення, О. Потебня здійснював аналогію між словом, образом і художнім твором; створив концептуальну модель внутрішньої форми, обґрунтував тезу про єдність форми, образу та його значення (значень), послідовність розвитку концептів “слово – міф – поетичний образ”. О. Потебня вважав, що у міфі пізнаване та раніше пізнане уподібнені, а в поезії вони розмежовані, формуючи метафору. Слово визначальне при творенні міфу й образу. Хоч автор творить для себе (спосіб пізнання світу, світосприйняття та світовідтворення), усе ж зміст твору, його розуміння пов’язані з віком, статтю, досвідом, родом занять тощо. Сутність, сила твору, на думку О. Потебні, полягає не в тому, що мав на

увазі автор, а в тому, як цей твір діє на читача або глядача, отже, у невичерпно можливому його змісті, у відомій гнучкості образу, у здатності внутрішньої форми збуджувати найрізноманітніші змісти. При цьому зберігається відносна непорушність образу при мінливості його значення. Стабільність і змінність як риси фольклору стосуються передусім визначених Потебнею категорій, пов'язаних із застосуванням відомого (колективного, традиційного) до безліччі невідомих (індивідуальних сприймань, життєвих досвідів, уявлень і т. д.) (УФЕ–2, 2020, 299).

Психолінгвофольклористичну концепцію українського вченого, вплив німецьких науковців на формування цієї концепції повніше розкрито у статті “Потебня Олександр Опанасович” із посиланням на наші монографії “Українська фольклористика другої половини XIX століття: школи, постаті, проблеми” (2004, част. 3: “Психологічна школа”), “Олександр Потебня як фольклорист” (2012) (УФЕ–2, 2020, 277–286).

На сторінках “УФЕ” висвітлено внесок німецьких науковців, діячів культури у публікацію українського фольклору, поширення відомостей про Україну. У статті Й. Федаса та Г. Александрової “Боденштедт Фрідріх” зазначено, що 1845 р. письменник видав німецькою мовою збірку перекладів українських народних пісень “Поетична Україна” (“Die poetische Ukraine”). Структура книжки: передмова, вступ, зауваги до жанрових різновидів пісень і примітки. У передмові змальовано романтичну картину минулого України, подано стислий екскурс в історію козацтва з описом звичаїв, обрядів, моральних засад запорожців. Ф. Боденштедт назвав Заророзьку Січ “Військовою Республікою”.

Письменник найбільше цікавився народними думами та історичними піснями. У збірці вміщено 45 перекладів у двох частинах: 1 – пісні (33 зразки), 2 – думи (10 повних творів і 2 фрагменти). Ф. Боденштедт вважав думи суто народнопоетичним жанром, що його витворили кобзарі й бандуристи, вказував, що думи відрізняються від пісень епічним характером і вільним розміром. У перекладі дум Ф. Боденштедт не мав попередників. У розділі опубліковано думи “Втеча трьох братів з Азова”, “Смерть Федора Безродного”, “Смерть Івана Коновченка”, “Буря на Чорному морі”, “Смерть Івана Свірговського”, “Плач сестри за братом”. Сюди долучено історичні пісні про Морозенка, Байду, Перебийноса. Із пісень інших жанрів (козацьких, про кохання, чумацьких, про сімейне життя) надруковано популярні “Стоїть явір над водою”, “Засвістали козаченьки”, “Хилилися густі лози”, “Ой зйди, зйди, зіронько та вечірняя”, “Ой сів пугач на могилі” тощо. Хоч деякі переклади українських пісень та дум були схожі на переспіви, олітературені, все ж Ф. Боденштедту вдалося відтворити зміст, форму, стиль, ритміку, панівний емоційний настрій, відкрити німецькому читачеві оригінальність поетичного мислення українського народу. “Поетична Україна” Ф. Боденштедта посіла визначне місце в історії популяризації української народнопоетичної творчості в Західній Європі (УФЕ–1, 2020, 126–127).

Ще один приклад внеску представника Німеччини в українську науку й культуру належить композиторові й професорові консерваторії в Кельні Едуардові Мертке (1833–1895). У статтях Ю. Шутенко “Мертке Едуард” (УФЕ–2, 2020, 65–66) та О. Шалак “Вовчок Марко” (УФЕ–1, 2018, 233–235) висвітлено співпрацю композитора з відомою українською письменницею Марком Вовчком. Від неї Е. Мертке записав мелодії 210 українських народних пісень. Із запланованих до видання восьми випусків збірки “Двісті українських народних пісень. Співи і слова зібрав Марко Вовчок. У ноти завів Едуард Мертке” видавці Ріттер і Бідерман опублікували один випуск – 25 пісень (Ляйпциг, 1866). Інші випуски не побачили світу через цензурні утиски та фінансові труднощі.

В історії української фольклористики відомі факти видання німецькою мовою, крім пісень та дум, й інших матеріалів. Зокрема, йдеться про монументальний корпус українського криптадійного фольклору “Das Geschlechtsleben des ukrainischen Bauernvolkes” (Ляйпциг, 1909–1912), що його зібрав і видав Володимир Гнатюк із допомогою австрійського вченого-етнолога Фрідріха Краусса (УФЕ–1, 2018, 269–271). 1972 р. в упорядкуванні Петра Лінтура в академічному видавництві Берліна опубліковано фундаментальну збірку українських народних казок “Ukrainische Volksmarchen” (УФЕ–1, 2018, 723–724).

В “УФЕ” згадано чимало німецькомовних студій, збірок фольклору, періодичних видань, зокрема науковий журнал “Archiv für Slavische Philologie” (“Архів слов’янської філології”) (1876–1926, тт. 1–42), що виходив німецькою мовою в Берліні на чолі з головним редактором В. Ягичем (до 1923 р., далі редактором був Е. Бернекер), в якому опубліковано десятки статей українських дослідників та вміщено чимало першоджерельного матеріалу (записів фольклору).

У популяризації німецьких наукових та культурних здобутків відома роль таких українських діячів, як Михайло Драгоманов, Іван Франко, Володимир Гнатюк, Федір Вовк, Zenon Кузеля, Петро Лінтур, Іван Березовський, Григорій Нудьга та ін. Висвітлення цього аспекту українсько-німецьких взаємин потребує окремого розгляду.

Отже, автори “Української фольклористичної енциклопедії” в двох томах приділили помітну увагу висвітленню внеску німецьких учених у становлення та розвиток української фольклористики. Цей вплив здійснювався у різних площинах, але був і залишається досить помітним в історії української фольклористики, актуальний й донині.

Умовні скорочення:

УФЕ–1, 2018 – *Українська фольклористична енциклопедія: у 2-х т. Т. 1: А – Л.* 2018 /Упоряд., наук. редактор М. К. Дмитренко. Вид-во “Сталь”. Київ. 740 с.

УФЕ–2, 2020 – *Українська фольклористична енциклопедія*: у 2-х т. Т. 2: М – Я. 2020 /Упоряд., наук. редактор М. К. Дмитренко. Вид-во “Сталь”. Київ. 688 с.

Вовчак, А. (2001) *Українська фольклористика у німецькомовних джерелах кінця XIX – початку XX ст.*: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. Львівський національний університет імені Івана Франка. Львів. 20 с.

Дмитренко, М. К. *Грімм (Grimm), брати: Якоб, Вільгельм*. У кн.: УФЕ–1, 2018. С. 311.

Дмитренко, М. К. *Драгоманов Михайло Петрович* // УФЕ–1, 2018. С. 385–389.

Дмитренко, М. К. *Міфологічна школа* // УФЕ–2, 2020. С. 93–94.

Дмитренко, М. К. *Потебня Олександр Опанасович* // УФЕ–Т. 2, 2020. С. 277–286.

Дмитренко, М. К. *Психологічна школа* // УФЕ–2, 2020. С. 298–299.

Коккьяра, Дж. (1960). *История фольклористики в Европе*. Пер. с италійського. Изд-во иностранной литературы. Москва. 690 с.

Нудьга, Г. (1998). *Українська дума і пісня в світі*. У 2-х книгах. Кн. 2. Інститут народознавства НАН України. Львів. 512 с.

Сенько, І. М., Бріцина, О. Ю. *Лінтур Петро Васильович*. У кн.: УФЕ–1, 2018. С. 723–724.

Українські пісні, видані М. Максимовичем. Фотокопія з видання 1827 р. (1962). Підгот. вид. і розвідка П. М. Попова. Вид-во академії наук УРСР. Київ. 344 с.

Федас, Й. Ю., Александрова, Г. А. *Боденштедт (Bodenstedt) Фрідріх*. У кн.: УФЕ–1, 2018. С. 126–127.

Федас, Й. Ю. *Гердер (Herder) Йоган Готфрід*. У кн.: УФЕ–1, 2018, С. 261.

Шалак, О. І. *Вовчок Марко*. У кн.: УФЕ–1, 2018. С. 233–235.

Шутенко, Ю. М. *Мертке Едуард*. У кн.: УФЕ–2, 2020. С. 65–66.

Ясенчук, А. Ю., Дмитренко, М. К. *Гнатюк Володимир Михайлович*. У кн.: УФЕ–1, 2018. С. 269–271.

ІДЕНТИЧНІСТЬ СУЧАСНОГО ЦЕРКОВНОГО МАЛЯРСТВА УКРАЇНИ: ІДЕОЛОГІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ СТУДІЙ

Ірина Дундяк

(Україна)

Сучасні новозбудовані та відновлені церкви є найдоступнішими джерелами трансляції певної ідеології та естетики у візуальних образах для багатьох громадян в Україні. Специфіка функціонування та трансформації церковного малярства сьогодні суттєво вирізняється у різних українських православних конфесіях. Це створює проблеми при його вивченні: у використанні термінології, теоретичних джерел; суперечності в оцінці певних явищ сучасного іконопису у колі ників, митців, мистецтвознавців тощо. Особливості візуальних образів і мотивів церковного малярства окреслюють домінування певних ідеологій у суспільних та мистецьких процесах України (засилля кітчового реалізму; суперечності сприйняття модернізму та постмодернізму; глорифікація образів та використання політичних образів; особливості звернення до етнографічних мотивів та непрофесійного малярства тощо). Це впливає на визначення своєї культурної ідентичності громадянами України.

Ключові слова: церковне малярство, ідентичність, іконографія, ідеологія.

IDENTITY OF MODERN CHURCH PAINTING OF UKRAINE: IDEOLOGY AND FEATURES OF STUDIES

Iryna Dundjak

Modern newly built and restored churches are the most accessible sources of translation of a certain ideology and aesthetics in visual images for many citizens in Ukraine. The specifics of the functioning and transformation of church painting differ significantly in various Ukrainian Orthodox denominations today. This creates problems in its study: in the use of terminology, theoretical sources; contradictions in the assessment of certain phenomena of modern icon painting among priests, artists, art critics, etc. Features of visual images and motives of church painting describe the dominance of certain ideologies in the social and artistic processes of Ukraine (dominance of kitsch realism; contradictions of perception of modernism and postmodernism, glorification of images and use of political images; features of appeal to ethnographic motives and non-professional painting, etc.). This affects the determination of their cultural identity by the citizens of Ukraine.

Key words: church painting, identity, ikonography, ideology.

Релігійна, національна та культурна ідентифікація нашої держави багато в чому визначається образотворчим мистецтвом, яке в усьому світі належить до елітарних галузей. Останні тридцять років українське образотворче мистецтво перебуває у непростих реаліях, адже соцреалізм і нонконформізм 70–80-их рр. (з його спробою донести до глядача засади модернізму) змінився певною розгубленістю 90-их рр., дешевим національним конформізмом і неприборканим та малозрозумілим для широкого загалу всезаперечуючим постмодернізмом.

Додамо до цього й те, що сфера професійного мистецтва є прерогативою вузького кола спеціалістів, бо практично відсутні у провідних ЗМІ: інформація про досягнення вітчизняного та сучасного світового мистецтва; якісні новини культури у провідних ЗМІ; мистецька критика; опініон-лідери у мистецьких сферах тощо. І ми отримуємо суспільне середовище, де в галузі культури і мистецтва, здебільшого, ознакою “високого стилю” є відвертий кітч, а реалізм до сих пір вважається еталонною візуальною стилістикою. І не малу роль у такому стані речей в Україні відіграло власне стан церковного малярства.

Заради справедливості відзначимо, що останнім часом достатньо велика частка великих бізнес-структур при плануванні візуального простору приміщень, корпоративного стилю тощо користуються послугами фахових дизайнерів та художників. Однак для створення ‘обличчя’ храмів, на жаль, релігійні громади та ники керуються переважно власною думкою та уподобаннями, а за гаслами до національного відродження та побожності фактично ховається існуючий вакуум культурно-мистецької сфери.

Сьогодення церковного малярства України напряму залежить від соціально-політичних сфер життєдіяльності суспільства. Питання ідентичності церковного мистецтва лежить у площині історичної приналежності культурних цінностей суспільства та духовно-моральних світоглядних аспектів світосприйняття громадян. Церква в Україні має зараз великий кредит довіри, адже за опитуваннями кінця 2020 р. найбільше громадяни довіряють Збройним силам України (69 %), волонтерським організаціям (66 %), Державній службі з надзвичайних ситуацій (64 %), Церкві (62 %), добровольчим батальйонам (59 %), Державній прикордонній службі (58 %), головам міста (селища, села), в якому проживає респондент (58 %), Національній гвардії України (55 %), радам міста (селища, села), в якому проживає респондент (52 %), ЗМІ України (48 %), громадським організаціям (46 %) (Кому найбільше довіряють українці 2020). Тобто з організацій, що мають відношення до культури і мистецтва, церква є єдиною у першій п’ятірці цього списку. Крім того, вона ж і є найбільшим замовником нових монументальних та станкових творів образотворчого мистецтва (на відміну від держави і громадських організацій).

Тому, як не дивно, власне на Церкву здебільшого переходить багато функцій у вихованні візуальної культури вітчизняного суспільства та пропагуванні культурної та національної ідентичності. Бо кількість

збудованих та відновлених церков в Україні за тридцять років суттєво переважає кількість збудованих або відновлених культурних центрів (будинків культури, музеїв, галерей тощо). Чисельність відвідувачів вітчизняних храмів також значно вища від вищеназваних установ культури. Тому в селах та маленьких містечках (а це більшість населення України) церква й бізнес (через рекламу) стають пропагандистами певних візуальних образів, що транслюють та укорінюють ту чи іншу ідеологію та мистецьку стилістику.

Відродження церковного мистецтва України відбувалося під впливом естетичної думки, яка панує у суспільній верхівці (прихожани, церковна громада, священники), а вона відповідає описаній вище. Оновлення та будівництво храмів у кін. ХХ ст. проходило під всенародне схвалення на хвилі ентузіазму, тому особливої уваги мистецькій якості храмових розписів, ікон та їх змісту ніхто не приділяв. Отже, здебільшого, сучасні храми – споруди, де явно відчутний дисонанс між архітектурним вирішенням і монументальним живописом, іконостасом та іншими предметами облаштування тощо, поширені солодкаві розписи у реалістичній манері, доповнені новими друкованими або вишитими іконами. Кітч у церковному мистецтві впливає негативно на ментальність воцерковлених громадян та на естетичне виховання нерелігійних людей, бо “справжнє мистецтво, не лише сакральне, особливим чином пов’язане з релігією – адже мова художніх образів здатна очищувати та вдосконалювати людину через красу”, – справедливо зауважує з цього приводу релігієзнавець К. Новікова (Новікова 2013, 280).

З’ясувати звідки беруть коріння деякі явища візуальної культури у церковному малярстві; яку культурну та національну ідентичність через малярство у храмах намагаються пропагувати різні гілки вітчизняного православ’я; які видимі та приховані смисли транслюють зображення і стилістика у вітчизняних храмах й намагаємось висвітлити у цій статті. Насамперед наголосимо, що канон архітектурно-образного вирішення храму для українських митців ніколи не був мертвою, незмінною схемою. Він був лише символічною та знаковою структурою, що могла всотувати в себе нові відтінки як духовно-богословського, так і національно-історичного змісту й висловлювати це новою мистецькою мовою. Власне, тисячолітній феномен вітчизняного іконопису презентує те, що українська православна традиція не гальмувала процес оновлення форм та ідей, якими жило тогочасне мистецтво і завжди були майстри, автори, які пропонували інший шлях розвитку, вважає Р. Яців, і ці процеси були пов’язані з важливими процесами в житті українського суспільства (Козирева 2016). Подібну думку висловлює у розвідці “Царі та козаки. Загадки української ікони” про церковне малярство козацької доби відомий історик С. Плохій: “...вона (ікона – І. Д.) стала символом розташування України на кордоні між східними і західними християнством, продемонструвавши здатність українського простору адаптувати європейські теологічні та культурні

впливи на православному ґрунті й залучати нові мистецькі течії до східної богословської та іконописної традиції” (Плохій 2018, 126).

Важливим для розуміння ідентичності сучасного українського церковного малярства є питання новаторства у способі представлення традиційних іконографічних сюжетів, тобто питання стилістики живопису. Мусимо почати з того, що ХХ ст. для церковного малярства України було далеко не часом розквіту. Сецесійні експерименти І. Іжакевича, Ю. Будманюка та інших початку століття давали надію на залучення сучасних на той час світових стилів у візуальні образи вітчизняних храмів. Однак ці сподівання перекреслили історичні реалії 20-их рр., а антирелігійна політика комуністів практично повністю зупинила функціонування Церкви як суспільного інституту у Радянській Україні. Власні естетичні смаки та радянський космополітизм багатьох ників РПЦ, соціально-історичні обставини радянського часу наклали виразний відбиток на стилістику більшості пам’яток церковного малярства, нерідко суттєво обмежуючи і звужуючи його до реалізму. Тож ‘солодкавий’ академізм і далі стає провідною стилістикою церковного живопису ХХ ст. на радянських теренах, а зразками для наслідування (розписи, іконостасні ікони) для багатьох храмів другої половини ХХ ст. стають пам’ятки Володимирського собору. Таким чином, керівництво РПЦ в черговий раз не допускало у візуальний простір храмів некоректних, з їхньої точки зору, ідей та образів, пов’язаних з українською історією та культурою (раніше вже нищили українські барокові храми, народні ікони не допускалися у храм тощо). Це вважаємо відголосками ‘синодальних травм’ в російському православ’ї, яке і далі є інструментом у руках керівників сьогоденної Росії.

У першій половині ХХ ст. УГКЦ стає центром національної культури Галичини і Закарпаття, тому церковне малярство набуває таких особливостей, що вкорінюють українську культурну ідентичність та продовжуючи пошук національного міфу, посилюють опір бездержавності: перенесення зразків народної орнаментики та національних символів у систему монументальних розписів храму, відтворення біблійних персонажів у контексті місцевого краєвиду, використання в біблійних сценах образів різних етнічних груп українців; відродження барокової традиції використання зображень відомих сучасників, історичних героїв (особливо слід згадати жовківський храм Христа-Чоловіколюбця). Крім того відзначимо, що стилістика зображень у цей час варіюється тут в межах реалізму, сецесії та неовісвітництва (бойчукізму). Серед митців відзначимо М. Бойчука, В. Дядинюка, А. Наконечного, М. Осінчука, М. Сосенка, П. Холодного. Згодом ці прийоми частково застосовували західноукраїнські майстри другої половини ХХ ст. (Д. Іванцев, О. Кравченко, К. Звіринський, Й. Бокшай та інші), а вдосконалили та продовжили пошуки художники діаспори.

Тому архітектурні форми церков діаспори, образи монументального та станкового малярства створюються переважно без радикального ламання

естетики початку ХХ ст. й трактується це як збереження національної самобутності. Найбільш популярні джерела синтезу у цих храмах: візантійська, ренесансна, барокова, сецесійна стилістики. Зауважимо, що власне митцям діаспори довелося у іннонаціональному середовищі відбирати та засвоювати та переосмислювати досягнення світового образотворчого мистецтва ХХ ст., які втілилися у вдалих храмових ансамблях, що мають визначати напрями розвитку фахового церковного малярства України ХХІ ст. Переосмислення мистецтва модернізму, з урахуванням основних вимог православного канону, вважаємо об'єктивно позитивними у трансформуючому напрямі церковного малярства діаспори. До митців, які не фетишизували давні іконописні традиції, а прагнули їх осучаснення відносимо Є. Новосельського, О. Мазурика, Р. Глуква, Я. Гніздовського М. Левицького.

Візанто-модерний спосіб трансформації притаманний творам О. Мазурика, Р. Глуква. Відхід від консервативно-синтезуючих традицій вдалося вирішити у створенні модерністського звучання об'ємів дерев'яної споруди ансамблю церкви в Кергонксоні (США) архітектором Р. Жуком та знаковим іконостасом з гротескною живописною подачею образів пензля Я. Гніздовського. Більшість поліхромій та ікон для храмів Австралії, Канади М. Левицького співзвучні з тенденціями модернізму і вдало вписані в інтер'єри, вирізняються сміливими композиціями й стилістичним вирішенням. Новими композиційними вирішеннями об'ємів храму, стилістикою і трансформаціями іконографічного матеріалу особливо вирізняються храм у Білому Борі (Польща) у виконанні відомого Є. Новосельського, який слушно зауважував щодо новацій в іконописі наступне: “Традиція має бути жива, вона не може бути «підігріванням вчорашніх відбивних»” (Nowosielski 2012, 243).

Такі, не зовсім традиційні, способи оформлення храмів 70–80-х рр. не завжди був схвально приймалися всіма парафіянами, однак підтримка й роз'яснення ників та опініон-лідерів громад примирювали противників і ці споруди ставали популярними не лише серед українців. Трансформацію стилістики церковного малярства у діаспорі можна розглядати, таким чином, також як один із способів ідеологічного відходу від московського православ'я. В той же час консервація конфесійних догматів сьогодні обмежує свободу мислення, не приймає новації у стилістиці малярства, сповільнює культурно-мистецькі процеси у сучасній релігії на пострадянських територіях. Адже існуюча традиціоналістична тенденція в релігії майже абсолютно не сприймає сучасні ідеї скептицизму, деміфологізації, індивідуалізації віри тощо.

Ідейне ж спрямування існуючих сьогодні конфесій іноді має взаємовиключні постулати, нівелюючи цим ідею єдності українського православ'я, держави. Причому ПЦУ й УГКЦ толерантно ставляться одне до одного, а УПЦ МП трактує ці конфесії як “розкольників” та вважає їх “заполітизованими”, критикує оздоблення їх храмів. Про це, з відвертим

москвофільським ухилом, відзначає у своїй дисертації А. Сімонова: “У розписах храмів (йдеться про ПЦУ та УГКЦ – І. Д.) усе відчутніше акцент зміщується з духовних цінностей у сферу політизації. Тому ники УПЦ МП з обережністю підходять до вибору художників і вважають, що краще запрошувати іконописців, пріоритетом для яких залишаються євангельські істини, а оскільки в Росії і Білорусі розколу Православної Церкви немає, то і запрошують майстрів із сусідніх держав” (Сімонова 2015, 137).

Стилістика та змістові акценти українського іконопису сьогодення, таким чином, вибудовувалася переважно сумарністю світоглядно-регіональних відмінностей, які віддзеркалюють історико-релігійний розвиток цих територій. Переважання територіальної ідентичності, яка не завжди корелюється з національною, відзначає М. Степико: “...переважання регіональної, територіальної ідентичності над загальнонаціональною. Територіальна ідентифікація більш складна та багатопланова порівняно з національною ідентифікацією, основою якої є громадянський патріотизм населення країни” (Степико 2011, 332).

Реалізм, як консервуюча тенденція копіювання сюжетів відомих російських художників ХХ ст., характерний для територій, де основний вплив має УПЦ МП (Донецька, Луганська, Харківська, Чернівецька, Чернігівська обл.), відсилаючи нас знову до російського мистецтва. Часто тут сліпо копіюють візантійсько-балканську манеру церковного живопису. Домінуючий вплив західного реалістичного релігійного малярства (італійського, голландського) періоду Відродження та класицизму спостерігаємо у митців такого напрямку Західної України. Відзначимо нечасте звернення художників до “чистого” барокового напрямку по всій території країни.

Амортизатором для переходу суспільного мислення у церковному малярстві від консервуючої до трансформуючої тенденції став синтез різних стилів. Компромісне поєднання національних рис церковного мистецтва (візантійсько-руські традиції, галицька ікона XIV–XVI ст. і, частково сучасна художня культура) спостерігаємо на прикладі неовізантійського мистецького напрямку Львова (Р. Василик, А. Винничок, І. Крип’якевич, К. Маркович, Д. Мовчан, У. Томкевич, Л. Яцків та ін.) та інших регіонах Р. Селівачов, В. Сірко. Синтез барокових мотивів, етнографічної символіки, елементів народного розпису присутній у доробку Д. Белянського, М. Стороженка, О. Цугорки та інших. Інтерпретації народної хатньої ікони бачимо у творчості художників Т. Думан, Р. Зілінки, О. Лозинського, О. Охупкіна, Л. Скопа та ін., де ефективний синтез здійснюється поєднанням самобутньої манери і глибоким проникненням у національні особливості народного мистецтва.

Принципи модерністського мислення й образотворення у церковному малярстві сьогодення вимагають певного часу для їхньої адаптації, однак вже є перші спроби у доробку групи митців. Серед них виділимо

С. Владіку, Д. Гордіцу, Л. Медведя, Л. Міненко. У названих авторів бачимо здебільшого новаторський підхід до монументально-декоративного вирішення простору храму, до трансформації форми, лінії в основних образах тощо. Ці перші кроки трансформаційного напрямку сучасного церковного малярства, крім того, є логічним продовженням століттями складеної в українському іконописі традиції (зокрема і у діаспорі) зміни старої стилістики на нову, яка, власне, й допомагає зрозуміти суть християнського вчення художньою мовою, зрозумілою сучасникові. Творче переосмислення авангардного, постмодерного живопису, створення авторської образної системи філософських роздумів у межах традиційної християнської іконографії – відповідає загальносвітовим тенденціям сучасного урбанізованого світу. І головним у цьому процесі стає індивідуальність митця, що причетний до процесу творення візуального і духовного аспектів церковного малярства. Адже духовна культура, за твердженням М. Еліаде, створюється і відновлюється завдяки творчому досвіду декількох індивідуумів, які глибоко переосмислюють різні сфери розуміння сакрального, а суспільство тоді орієнтується на здобутки цих спеціалістів, їхній творчий досвід (Еліаде 1996, 149). Однак така діяльність має бути популяризована у відповідному суспільстві никами, громадськими та культурними діячами.

Ідеологічні засади трьох основних українських церков (ПЦУ, УГКЦ та УПЦ МП) є, як вже зазначалося, частково протилежними, а вплив на суспільну свідомість, впровадження критеріїв оцінки минулого та сьогодення і майбутнього великий. Тому поряд із питаннями пошуку сучасної стилістики невідворотно постає питання змісту живопису в церкві в рамках канону, яке при певному ідейному та мистецькому спрямуванні здатне позитивно впливати на українське суспільство, використовуючи метафоричні та символічні образи (Дундяк 2019, 326).

Ми є свідками подій суттєвих історичних змін в Україні й інститут Церкви бере у ньому активну участь, сповідуючи підтримку певним політичним силам, отож й має великий кредит довіри у громадян з різними світоглядами. Тому зображення тих чи інших політичних і культурних діячів у просторі храмів може бути методом консолідувати релігійну громаду довкола певної ідеології. Коротко проаналізуємо яких відомих осіб поряд євангельськими персонажами у сучасній богословській інтерпретації Святого Письма зображають у різних храмах України. До прикладу у розписах М. Гавриліва з церкви с. Верин Миколаївського р-ну на Львівщині виразно прочитується політична та соціальна тематика. Зустрічаємо тут у сюжетах історичні події та героїв (воїни УПА, папи римські Бенедикт XVI та Іван Павло II, митрополити УГКЦ А. Шептицький, Л. Гузар, місцеві єпископи, В. Ющенко з сім'єю та ін.). У той же час у 2000 р. в центральному греко-католицькому соборі в Донецьку було виконано ікону Богородиці Одігітрії на тлі терикона як символу Донбасу. Довкола художник зобразив двох нардепів-регіоналів, зліва – В. Рибак (тодішній міський голова

Донецька), праворуч – В. Янукович (тодішній голова Донецької облдержадміністрації) та людей, якими пишається місто: шахтарів, металургів, лікарів. Наздвичайно часто у церквах УПЦ МП у поліхроміях та іконах зображають російського царя Миколу II та його розстріляну сім'ю. Т. Лесів в свою чергу зауважує, що осудливе представлення президента В. Ющенка у малярстві спостерігаємо в громаді УПЦ МП, а негативне ставлення до комуністичних лідерів прослідковується у храмах громад ПЦУ (Лесів 2021, 158–159). Тобто кожна конфесія активно візуалізує і формує своє сприйняття політичних подій в країні серед парафіян.

Останніми роками бачимо проникнення в сюжети малярства подій нової історичної реальності, адже триває війна з Росією. Р. Яців проводить наступні образно-сюжетні паралелі з цього приводу: “Тема війни, героїзму нерідко трансформується в класичний образ козака Мамає, а також вписується в інші іконографічні мотиви – Богородиці Покрови, св. Юрія, св. Михаїла, Розп'яття Христового та ін. У такий спосіб глорифікуються образи наших сучасників (Небесна сотня)” (Козирева 2016). Так учасник Революції Гідності та активний волонтер Л. Скоп після Майдану в лікарняні створює “Покрову” з учасниками Майдану, яка знаходиться в київській капличці поблизу готелю “Україна” на місці розстрілів Небесної Сотні. Ікона “Покрова” львів'янки Л. Яцків втілює Богородицю в молитві за український народ, а гроно калини символізує кров, пролиту на Майдані та в зоні бойових дій (Дундук 2019, 337). Влучно коментує цю тенденцію Т. Лесів: “Образи політичних, громадських і релігійних лідерів на стінах храмів покликані розбудовувати національну та релігійну ідентичність українців краю. У певному сенсі такі іконописні твори функціонують як плакати з притаманними їм ідеологічними функціями. Проте існує ще один політичний аспект у сакральному мистецтві, який не має однозначної оцінки. Цей аспект пов'язаний не з глорифікацією політичних лідерів, а з їх демонізацією. Йдеться про зображення тих осіб, до яких в українському середовищі регіону вироблене негативне, вороже ставлення” (Лесів 2021, 151).

До прикладу, воїнів АТО зображено на поліхроміях львівської церкви Матері Божої Неустанної Помочі, а також персонажів їх ворогів – ‘русского міра’, які очікують на Суд Божий. Також розпис “Пекло. Страшний суд” 2017 р. храму Св. Йософата у Червонограді Львівської обл. має зображення з символічним змістом: у полум'ї серед змії тримається за голову президент Російської Федерації В. Путін і горить герб СРСР. Контраверсійність сприйняття таких зображень в українських церквах в умовах російської агресії можна виправдати євангельського цитатою (Євангелія від Івана): “ніхто більшої любові не має над ту, як хто свою душу поклав би за друзів своїх” (Ів. 15:13), бо образ реального ворога має велике значення для національної ідентифікації, соціальної консолідації та легітимізації держави. Наведені приклади засвідчують наскільки динамічно може бути доповнено ідейно-смісловне наповнення церковного малярства та різних

типів сюжетів християнської іконографії в залежності від соціально-політичних проблеми часу. Зазначені вище тенденції у церковному живописі демонструють основні шляхи його розвитку й віддзеркалюють історичні обставини розвитку різних регіонів України та суспільно-мистецькі уподобання сьогодення, що не завжди направлені на утвердження української національної та культурної ідентичності. М. Степико ще у 2011 р. з цього приводу вказує з передосторогою наступне: "...недоформованість національної ідентичності українців є підґрунтям для цілком реальних загроз – активізації сепаратизму та федералізму, спекуляцій довкола «мовного питання», зовнішньополітичних пріоритетів розвитку країни, поляризації та радикалізації електорального поля й політичних сил" (Степико 2011, 332).

Як змінювати існуючі негативні тенденції та підтримувати позитивні у церковному малярстві? Найперше варто звернути особливу увагу на те, що у формуванні ідеологічних та мистецьких особливостей сучасних храмів вагомим чинником вважаємо якість викладання у релігійних навчальних закладах, бо випускники (священники, дякони, богослови, дяки, іконописці) стають для парафіян носіями "істини в останній інстанції" про те, як має виглядати сучасний храм, його внутрішнє оформлення тощо (Дундяк 2019, 307). Тому можна говорити про церковну освіту як про суттєвий фактор співзалежності якості церковного живопису та можливостей творчих пошуків митців. Сьогодні представники кліру православних конфесій мають переважно консервативні підходи до церковного мистецтва і уникають новаторства. Більш толерантне прийняття нових ідей, приклади нової образності у храмах спорадично бачимо у регіонах Заходу України, зокрема римо- та греко-католицькі собори (Водотика 2006, 71). Тому добре вишколений, інтелектуальний, мистецьки розвинутий священник та іконописець із широким світоглядом є основою позитивного поступального розвитку вітчизняного церковного мистецтва.

Крім того, паломництва чи просто туристичні відвідини святих місць, монастирів, храмів з оригінальним ансамблем вирішенням є важливими для поширення ідей трансформації у церковному малярстві серед широких верств населення. Зараз, зокрема, переважає не зовсім дружнє ставлення з боку УПЦ МП до відвідин іншими українськими православними конфесіями їхніх паломницьких місць, та й їхні вірні не завжди бажають подивитись на нові, досить добре естетично злагоджені паломницькі центри, до прикладу, у Зарваниці, Гошеві (УГКЦ) та Манявський Скит (ПЦУ), тому між католицькими вірянами й громадами ПЦУ та УГКЦ є толерантні стосунки й, відповідно, більше можливостей для духовного та естетичного взаємозбагачення мистецькими пам'ятками і практиками (Дундяк 2019, 308).

Щодо мистецьких навчальних закладів, які готують спеціалістів у цій галузі зазначимо, коротко скажемо, що світські заклади більше уваги приділяють вивченню мистецьких дисциплін та стилістики українського

іконопису. А у богословських навчальних закладах під протекторатом УПЦ МП переважає копіїстика візантійських, давньоруської та російської іконописних шкіл і небагато уваги приділяють власне творчому переосмисленню та сучасним стилістичним вирішенням творів, як і вивченню національних традицій.

Шляхів, за допомогою яких громадськість може долучитись до пізнання якісного сучасного церковного малярства, не так вже й багато. Основний серед них – це відвідування храмів, де все гаразд із ансамблевістю та мистецькою вартістю зображень. Але таких, на жаль, мало. Проаналізувавши спроби популяризації ікони, можемо виділити такі: спілки іконописців, різноманітні громадські об'єднання, іконописні школи для дітей і дорослих, гуртки для дітей, конкурси дитячого малюнка на релігійну тематику, галереї, які виставляють переважно сучасний іконопис, виставки тощо. Це дозволяє показати не лише культову функцію ікони, а й увести її сферу національно-мистецької традиції за допомогою галерейної та музейної репрезентації.

Культурна, релігійна та національна ідентифікація України – процес довготривалий, адже досвіду державотворення в українців в модерній добі небагато. Тому дріб'язковість провінційних еліт, світоглядний консерватизм та брак стратегічного мислення варто компенсувати впливом на іконописну традицію мотивів та образів, які мають нецерковне походження (народне мистецтво (орнамент, живопис), національних символів, герої в сучасних події), що має корелюватися з творчим переосмислення стилістики модернізму і постмодернізму, сучасними мистецькими практиками в поєднанні з наявною традицією. Таке поєднання сприятиме розвитку національної та культурної ідентичності українців.

Адекватного вирішення проблем у цій сфері не буде, поки у суспільстві не сформується доволі великий прошарок людей (особливо священників), здатних відрізнити у церковному малярстві кітч від справжніх творчих, мистецьки вартісних зображень та бодай на найменшому рівні розуміти справжнє мистецьке значення сучасної ікони тощо. Це вимагає комплексного підходу (громади, Церкви, частково, навіть, держави), а особливо важливо впровадити це у колах ників, однак на сьогодні це складно з різних причин. А головним ‘камнем спотикання’ є різне бачення гілками українського православ'я естетико-мистецьких засад своїх храмів та ідеологічного їх спрямування.

Водотика, О. (2006). *Архітектура православних храмів України: історія та сучасність*. СПД Коляда О. П. Київ.

Дундук, І. (2019). *Українське церковне малярство другої половини ХХ – початку ХХ століття (особливості функціонування, збереження, трансформації та відродження)*. ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”. Івано-Франківськ.

Элиаде, М. (1996). *Аспекты мифа*. Издательский центр АCADEMIA. Москва.

Кому найбільше довіряють українці, а кому – ні. Електронний ресурс: <https://www.ukrinform.ua/rubric-society/3156008-komu-najbilshe-doviraut-ukrainci-a-komu-ni.html> [Дата останнього доступу 05.08.2021].

Козирева, Т. (2016). *Чи варто актуалізувати ікону? Розмова “Дня” з істориком мистецтва Романом Яцівим*. Електронний ресурс: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/chy-varto-aktualizuvaty-ikonu> [Дата останнього доступу 05.08.2021].

Лесів, Т. (2021). *Іконопис Галичини кінця ХІХ–ХХІ століття: художній образ і теоретичний дискурс*. Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.05. Львів.

Новікова, К. (2013). *На перехресті світу і духу. Короткий нарис про сакральний живопис України*. Темпора. Київ.

Плохій, С. (2018). *Царі та козаки. Загадки української ікони*. Критика. Київ.

Симонова, А. В. (2015). *Византийские традиции в современных росписях православных храмов Украины (конец ХХ – начало ХХІ вв.)*. Дис. канд. искусствознания: 17.00.05. Харків.

Степико, М. Т. (2011). *Українська ідентичність: феномен і засади формування*. НІСД. Київ.

Nowosielski, J. (2012). *Szyka po końcu świata*. Rozmowy. Znak. Kraków.

“КОБЗА”/“БАНДУРА” ТА “КОБЗАР”/“БАНДУРИСТ” ЯК СИМВОЛИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА ДУХОВНОСТІ

Віолетта Дутчак

(Україна)

У дослідженні авторкою представлено історичний зріз символічного значення термінів кобза/бандура та кобзар/бандурист в українській культурі, зокрема в різних видах мистецтва й літератури. Виокремлена символіка образу Козака Мамая в образотворчому мистецтві. Підкреслено також значення символів кобза/бандура та кобзар/бандурист у культурі української діаспори XX – початку XXI ст. Визначено ідентифікаційний та аксіологічний зміст кобзарських символів у сучасній українській культурі.

Ключові слова: традиційне кобзарство, бандурне мистецтво, символ, етнокод, українська культура.

“KOBZA”/“BANDURA” AND “KOBZAR”/“BANDURIST” AS SYMBOLS OF UKRAINIAN CULTURE AND SPIRITUALITY

Violetta Dutčak

The study presents a historical section of the symbolic meaning of the terms kobza / bandura and kobzar / bandurist in Ukrainian culture, in particular in various arts and literature. The symbolism of the image of the Cossack Mamaia in fine arts is singled out. The significance of the symbols obza / bandura and kobzar / bandurist in the culture of the Ukrainian diaspora of the XX – beginning of the XXI century is also emphasized. The identification and axiological content of kobzar symbols in modern Ukrainian culture is determined.

Key words: traditional kobzar art, bandura art, traditional kobzarism, bandura art, symbol, ethnocode, Ukrainian culture.

Символіка, кодування притаманне багатьом культурним явищам. Саме в символах містяться зашифрованими елементи колективної пам'яті народу чи нації, багатозначність ідей, змістів, смислових текстів і підтекстів. Символіка формує механізми дії культурної пам'яті та їх трансляцію, апелює до глибинної традиції і колективної пам'яті народу, визначає генетичну спорідненість людей на основі ключових ідей і понять. Символ – результат діалектично взаємодії ідеї і образу, ідеального і реального, внутрішнього і зовнішнього, універсального загальнолюдського і конкретного (специфічного) національного. Він є способом взаємодії поколінь (вертикальний або часовий рівень) та представників нації (горизонтальний або просторовий рівень). Символи, втілені в артефактах,

обрядях, традиціях тощо, стають засобами національної ідентифікації, містять багатий потенціал для творчості наступних поколінь. Основними групами символів виступають вербальні (словесні, мовні), цифрові, образні мистецькі (музичні, візуальні), емоційні (архетипні). К. Юнг вважав, що “навіть якщо наш розум і не осягає символів, вони все одно діють, тому що наше несвідоме визнає їх як вираження універсальних психічних факторів” (Юнг 1991, 241).

О. Лосев у роботі “Знак. Символ. Миф” визначив таку структуру і наповненість символу: “функція відображення дійсності, смисл дійсності, інтерпретація дійсності в людській свідомості, сигніфікація дійсності (позначення, понятійний зміст мовного знака), перетворення дійсності” (Лосев 1982). О. Лосев диференціює наукові, філософські, художні, міфологічні, релігійні, космічні, психологічні, ідеологічні, жестові символи.

Символ є і засобом ідентифікації нації іншими. Тематичними напрямками для української культури, відповідно, виступають символи природи (вода, вогонь, земля, вітер), всесвіту (сонце, місяць, зорі), християнські або біблійні (хрест, Христос, Богоматір, Гетсиманський сад, Голгофа), рослинні (береза, барвінок, верба, дуб, калина, тополя), тваринні (голубка, ворон, зозуля, змія, орел) та ін., які численно відображені у фольклорі та творчості митців. 2015 року був виданий “Енциклопедичний словник символів культури України”, у якому широко представлений її знаковий ряд.

До вагомих духовних символів України належать кобза/бандура і кобзар/бандурист. Часто стосовно бандури додають епітети “золоті струни”, “срібні струни”, “живі струни”, кобзарями називають еліту українського народу, її пророків, а кобзарство – сакральною спадщиною української культури.

Кобзарство України пройшло довгий і складний шлях розвитку від народного музикування до сучасної реконструкції, його традиції стали основою і нових академічних форм на межі ХІХ – початку ХХ століть. Бандурне мистецтво України та української діаспори, яке сформувалося у ХХ столітті як спадкоємець духовної символіки традиційного кобзарства та тенденцій академічного музикування, стало виразником національної ідентифікації для більшості його представників – як виконавців, так і майстрів музичних інструментів. Саме бандурне мистецтво засвідчує феномен збереження своєї національної прикметності як в Україні, в умовах тоталітарного суспільного режиму, так і в середовищі українського зарубіжжя, функціонуючи в умовах іноетнічного середовища, адже забезпечило не лише тяглість кобзарської традиції, а й перспективність її подальшого розвитку.

У мистецтві (музичному, образотворчому, декоративно-ужитковому, театральному, кінематографічному і літературі як мистецтві слова) України та української діаспори також можемо вирізнити декілька сфер збереження і функціонування символів, етнокультурного кодування стосовно

кобзи/бандури та кобзаря/бандуриста. Звісно, аналіз зразків використання кобзи-бандури в кожному з вищезгаданих видів мистецтва може претендувати на окреме дослідження, проте у пропонованій статті пріоритетом постає значимість цих символів, їх ідентифікаційний та аксіологічний зміст.

Музичний інструмент кобза/бандура як символ

Бандура – багатострунний асиметричний інструмент з грифом і приструнками, традиційна кобза – симетричний лютнеподібний інструмент з ладками по грифу. Проте їх органологічна сутність (як інструментів) невід’ємна від сутності духовної. На цьому рівні кодування проявляється не лише в формі й назві інструментів, але й у їх специфічних ладових строях, зокрема, можливостях відтворення традиційних «лебійських» (кобзарських) ладів; функціях – соціальних (поширення у певних суспільних групах) і жанрових призначеннях (акомпануюча функція до епічних та піснених жанрів, розважальна й танцювальна – до інструментальних). Окрім того вирізняється і духовно-естетична функція символу інструмента як українського в інших видах мистецтва, окрім музичного, – це література, образотворче мистецтво (малярство, скульптура), декоративно-ужиткове мистецтво (ткацтво, вишивка, різьблення), театральне мистецтво (сценічне читання та драматичні вистави), кіно і телемистецтво.

Кобзарство становить особливий сегмент професійного народно-інструментального мистецтва українців, своєрідний артефакт національної культури. Кобза-бандура як музичний інструмент українського народу неодноразово поставала в об’єктиві наукових досліджень. Першими дослідниками були історики, етнографи-фольклористи XIX – початку XX ст. – В. Ломиковський, П. Лукашевич, Л. Жемчужников, А. Метлицький, М. Максимович, П. Куліш, П. Мартинович, О. Фамінцин, О. Русов, М. Лисенко та ін. Ці автори розглядають специфіку розвитку кобзарства як феномену української музичної культури, аналізують інструменти – форму і стрій, репертуар, манеру гри і співу виконавців, паралельно їх побут, індивідуалізм виконавських стилів, сприйняття публікою, комунікацію у співтовариствах – кобзарських цехах-братствах тощо. Вони організують концертні виступи кобзарів, пропагують їх мистецтво (Дутчак 2013, 65). Відзначимо, що традицію кобзарства ці автори розглядали як питому українську, але розрізняли інструменти – кобзу і бандуру. У цих роботах спостерігаємо синонімічність у назвах інструментів самими виконавцями, використання обох назв у зразках пісенної та епічної народної творчості.

Питання народного музикування, постаті виконавців-бандуристів, фіксація і аналіз їх репертуару були постійно в зоні уваги М. Лисенка, знайшли відображення у його теоретичних розробках: “Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень у виконанні кобзаря О. Вересая” (1873), “Дума про Хмельницького та Барабаша” (1883), “Народні музичні інструменти на Україні” (1894). Музично-теоретичні

роботи М. Лисенка були першими спробами наукових узагальнень і аналітичного осмислення досягнень кобзарського мистецтва як українського етнофеномену (Дутчак 2013, 67). Він зазначав, що стрій кобзи-бандури може бути ключем для з'ясування ладо-гармонічних особливостей українського фольклору, оскільки він зберіг спеціальні прикмети української музичної впізнаватворчості XV–XVI ст. без стороннього впливу фортепіанного строю (Лисенко 1955, 21).

Дослідження К. Квітки, Лесі Українки, Ф. Колесси, О. Сластіона, Д. Ревуцького, М. Сумцова, Б. Грінченка, Г. Хоткевича, які репрезентують кобзарський напрям української фольклористики початку XX ст., визначили необхідність збереження традицій кобзарства шляхом фіксації – нотної й звукової, репродукування творів кобзарів новітніми виконавцями. У їх дослідженнях найповніше відображена специфіка саме сольного чоловічого кобзарського виконавства як ознаки української епічної традиції.

Звукозаписи, ініційовані К. Квіткою, а здійснені Ф. Колессою у співдружності з художником О. Сластіоном, ввели до наукового та виконавського обігу аудіоспадщину епічного репертуару кобзарів, стрій їх інструментів та манеру їх виконавства. Пізніше розшифрування цих записів було опубліковано для широкого загалу (Колесса 1913).

Значення кобзи-бандури, як ідентифікаційних символів, спостерігається і на рівні назв музичних чи художніх творів, організацій чи колективів початку XX ст., які до самого інструмента стосунку не мали, але таким чином відзначали свою українську сутність. Це, наприклад, вокально-хорові сюїти “Бандура” та “Кобза” композитора і диригента Г. Давидовського (1866–1952). Під назвою “Бандурист” функціонували численні хори в Галичині та Наддніпрянщині. Товариства під назвою “Кобзар” функціонували в середовищі українців діаспори ще на початку XX ст. (Москва, Російська імперія; Прага і Подєбради, Чехословаччина).

На початку XX ст. у кобзарстві спостерігаються соціально-культурні зміни у зв'язку зі зміною суспільного ладу – бурхливим розвитком капіталізму і міської культури. Це зумовило неможливість підтримувати закритий від посторонніх сакральний статус кобзарських братств, тому вони поступово активізуються у міських центрах, зближуються з передовими представниками української інтелігенції. У цей період були написані роботи відомого діяча української культури, письменника і бандуриста Гната Хоткевича (1877–1938) статті “Про кобзу і бандуру”, “Нарис з історії кобзарського мистецтва”, “Два поворотні пункти в історії кобзарського мистецтва”, “Бандура і її можливості” та ін., а також “Підручник гри на бандурі” (Львів, 1909), що став першим в історії кобзарства. Історія і походження інструментів були детально проаналізовані ним у монографії “Музичні інструменти українського народу” (Хоткевич 1930), де на основі широкого джерельного матеріалу, дослідження етимології назв, іконографічних та археологічних джерел він вибудовує концепцію кобзи-бандури як одного інструмента на різних етапах еволюції, що став

ідентифікатором музичної культури українців.

Пізніші напрацювання стосовно перспектив розвитку кобзарства ХХ ст. здійснювали і самі бандуристи-виконавці, торкаючись не тільки педагогічно-методичних і репертуарних проблем, а й історичних та органологічних. Серед них були видані у середовищі української діаспори такі видання, як “Кобза та кобзарі” Василя Ємця (Берлін, 1923), “Кобза і бандура” Павла Конопленка-Запорожця (Вінніпег, 1963), статті В. Луціва (Великобританія) і А. Горняткевича (Канада). Ці публікації ставали засобом представлення традицій української культури, її значимості у світовому контексті.

Знаковою є стаття відомого співака-бандуриста української діаспори Володимира Луціва “Кобза-бандура: значення в історії українського народу” опублікована українською і англійською мовами (Lutciw 1986). У ній автор дає аналіз історичного розвитку інструмента кобзи-бандури, від перших згадок про неї до першої половини ХХ ст. Цікава стаття і унаочненням дослідження – зображенням інструментів на різних етапах еволюції (виконаних земляком В. Луціва – відомим графіком українського зарубіжжя Ростиславом Глукмом).

Доктор філології Андрій Горняткевич (Едмонтон, Канада) – автор багатьох аналітичних статей в Україні та за кордоном (українською й англійською мовами) із проблем походження інструментів, їх назв, функціонування традиційного кобзарства, особливостей лебійської мови, сучасних проблем бандурного мистецтва діаспори, аналізу виконавських стилів бандуристів у концертній та звукозаписній діяльності. Ним актуалізована сучасна відмінність у конструкціях і виконавстві на кобзі й бандурі (Дутчак 2018).

Виразним символом для українців постає саме тембр бандури, котрий забезпечується яскравістю і дзвінкістю максимально сильно натягнутих металевих струн (на відміну від інших споріднених інструментів, наприклад, гітари чи арфи). Тембральна різноманітність на бандурі досягається застосуванням різних способів і прийомів гри (Дутчак 2013, 220). Слід зауважити, що майстри бандур в Україні (Г. Хоткевич, І. Скляр, В. Герасименко та ін.) та українському зарубіжжі (С. Ластович-Чулівський, В. Ємець, брати Ол. і П. Гончаренки, В. Вецал та ін.) упродовж ХХ – початку ХХІ ст. не лише забезпечили збереження суто українського типу інструментарію з його технічними характеристиками та виконавськими можливостями, але і його регіональні типи (чернігівський, харківський, полтавський) (Дутчак 2013, 204–222).

Окремі елементи конструкції інструментів теж містять давнє кодування, притаманне хордофонам (струнним інструментам), це зокрема, давні символи змії (у формі завитка на грифі), сонця (у круглому резонаторному отворі) та ін., а також новітні, відображені в малюнках та інкрустаціях на передній або задній деці (квіти, герби, птахи, портрети, сюжетні картини тощо). Ці кодові елементи у сукупності сформували виміри символіки

етнодизайну музичного інструментарію (Дутчак 2019-1).

Кобзар/бандурист – як символ української нації

Упродовж століть символ кобзаря/бандуриста став виразником ідеалів і потреб української нації, носієм народних традицій, співцем історичної слави України. Цей образ, що відповідав романтичному світогляду митців, глибинно увійшов до української культури, найперше закріпившись у літературі та образотворчому мистецтві. Про українських кобзарів-бандуристів та їх репертуар (переважно епічний) писали багато іноземних істориків, етнографів, письменників. зокрема, Я. Штелін, А. Рамбо, С. Новакович, В. Ягіч та ін.

Найяскравіший образ кобзаря, який набув символічного значення, пов'язаний із творчістю Т. Шевченка. Його перший поетичний збірник носив назву “Кобзар”, що слугувало підґрунтям того, що самого Шевченка досі називають великим Кобзарем. В українській літературі до Шевченка образ народного співця кобзаря-бандуриста був оспіваний у поетичних творах М. Маркевича (“Бандурист”), А. Метлинського (“Смерть бандуриста”), Л. Боровиковського (“Бандурист”), Є. Гребінки (“Украинский бард”), М. Шашкевича (“Бандурист”) та ін. Т. Шевченко був знайомий з цими творами, але у своїх композиціях він створює образи народних музикантів, за якими безпосередньо спостерігав і спілкувався. Загалом його творчість співзвучна традиційній епічній тематиці репертуару народних співців: співчуття до тяжкої долі свого народу, ненависть до його гнобителів, заклик до боротьби, лірично-побутові, жартівливі та сатиричні мотиви. Сам Шевченко особисто був знайомий з багатьма кобзарями, як, наприклад з Остапом Вересаєм, він допомагав йому матеріально, записував репертуар. Образ кобзаря-бандуриста присутній у багатьох поетичних творах (віршах і поемах) Т. Шевченка – “Перебендя”, “Гайдамаки”, “Катерина”, “Тарасова ніч”, “Мар’яна-черниця”, “Невольник” (“Сліпий”), драмі “Назар Стодоля” та ін. В уста народних співців він вкладав традиційні для них твори – думи, історичні пісні, епічні моралізаторські розповіді, жартівливі, сатиричні пісні, що дає підстави стверджувати про глибинні знання поетом репертуару та виконавської манери кобзарів і лірників, сфери побутування народних інструментів. Найдраматичнішим постає образ сліпого Перебенді – кобзаря, який мандрує Україною, співає для різних верств населення. Образ кобзаря Волоха в поемі “Гайдамаки” – відповідний образу козака-бандуриста, який піснями надихає на звиягу гайдамаків. Ці образи неодноразово були відображені й у театрі, теле- та кіно постановках упродовж ХХ ст.

Паралельно із літературою, образ мандрівного кобзаря поступово утверджується і в малярстві. Зокрема, надзвичайно популярними стали образи козака Мамає (зображення XVIII–XIX ст). Їх канонічний зміст – постать козака з кобзою-бандурою (в руках або біля нього) поряд із іншими символами – конем, деревом, зброєю тощо. За дослідженнями І. Зінків,

символіка козака Мамаю об'єднувала медіативно-посередницьку і охоронну функції (Зінків 2013, 255).

Слід відзначити, що народні малюнки Козака Мамаю – на полотні, стінах хат, дверях, віконницях, кахлях, скринях – зберігали історичний дух вільного козацтва, яке вже було на той час ліквідоване як соціальний клас, асоціювалися у їх власників із захистом від темних сил (подібно до Юрія-Змієборця), від ворогів (Марченко 1999, 14). Ще один рівень символіки кобзи-бандури козака Мамаю – втілення через музичний інструмент і музику його уподобань на дозвіллі, після бою. Саме зображення козака Мамаю стали для етнографів і фольклористів іконографічними джерелами досліджень форми та будови інструментів. Тому часто ці народні картини називали “Козак-бандурист”, “Козак-запорожець”, “Козак-Мамай”. В образі Козака Мамаю закодований символ світоглядної системи українців: взаємодія чоловічого (святий-батько, козак-лицар) та жіночого первнів (земля-мати, душа-пісня). “Він постає гармонійним каналом зв'язку між двома планами буття, слугує живим камертоном українців, який налаштовує на гармонійний лад, виступає “матрицею-кодом” етнічного ідеалу” (Марченко 1999).

Традиція у малярстві зображення козака Мамаю активізувалася і в академічному художньому середовищі ХІХ–ХХ ст. Серед митців слід назвати Тараса Шевченка, Іллю Рєпіна, Сергія Васильківського, Опанаса Сластьона, Георгія Нарбута, Олександра Саєнка, Давида Бурлюка, Валентина Задорожного, Феодосія Гуменюка, Олександра Бородаю. Образи кобзарів також представлені у картинах В. Касіяна “Перебендя”, М. Самокиша “Сліпий кобзар з поводирем”, М. Дерегуса “Народження пісні”, ілюстраціях до “Кобзаря” Т. Шевченка та ін.

“Козак Мамай” представлений і сьогодні у творчості Ореста Скопа, Богдана Ткачика, Миколи Теліженка, Василя Копайгоренка, Володимира Наконечного, В'ячеслава Гутирі, Віктора Цапка, Олександра Чегорка та багатьох інших українських художників (Молинь 2017).

Цей образ-символ найбільш впізнаваний, його зображають на плакатах, керамічних виробах, у оформленні книг та громадських приміщень. Одним з найяскравіших прикладів сучасної інтерпретації цього символу є ідея заслуженого діяча мистецтв, відомого львівського художника Ореста Скопа, який уже понад тридцять років працює над живописними варіантами зображень образу Мамаю. Його серія “Мамай єднає Україну” постала після появи інформації про 300 репресованих (розстріляних) сліпих кобзарів, страчених сталінським режимом у 1934 році під Харковом. Він дав обітницю створити цикл картин, присвячених пам'яті кожної душі кобзаря. На сьогодні вже створено понад 200 картин, жодна з яких не повторюється.

Це своєрідна мандрівка козака Мамайя через простір і час²⁹. Кожен Мамай у його картинах індивідуальний, зі своїм характером, але головне – невмирущий

Репертуар кобзарів/бандуристів завжди засвідчував їхню приналежність до цієї соціальної групи. Кобзарство минулого своєю “візитівкою” мало епічні й духовні твори в сольному чоловічому виконанні (думи, канти і псалми), меншою мірою – світські пісні ліричного, жартівливого характеру. Натомість, академічне бандурне мистецтво упродовж ХХ–ХХІ ст. вражає розмаїттям виконавських стилів, для кожного з яких характерними рисами стають опора на конкретний специфічний інструментарій і форми його функціонування (сольна й ансамблева), музичні жанри (інструментальні та вокально-інструментальні), багатотембральність співу (чоловічого, жіночого, мішаного, дитячого), традиції чи новації композиторської творчості або її інтерпретації (Дутчак 2013, 246). Вокально-інструментальна сфера репертуару бандуристів містить етнокультурні коди вербального та музично-інтонаційного характеру – крізь історичні сюжети, релігійний, ліричний та патріотичний зміст, загальний духовно-виховний вплив на слухача.

Так у образі Перебенді Т. Шевченка представлено різножанровий репертуар, спрямований на різну аудиторію, різні соціальні прошарки, співається і на вулиці, і на базарі. Кобзарський репертуар Перебенді представляє різні пісенні (козацькі – “Ой не шуми, луже”, “Про Саву Чалого”, жартівливі – “Ой не ходи, Грицю”, “Про сербина”), релігійно-моралізаторські (“Про Лазаря”) та танцювальні інструментальні жанри (веснянка, горлиця) тощо. Він співає дівчатам на вигоні “Горлицю”, “Гриця”, “Веснянку”. У шинку для парубків він співає “Сербина”, “Шинкарку”, там, де “свекруха злая”, – про тополь, “У гаю”, на базарі Перебендя виконує історичні пісні про Січ, про невольників, які “людям тугу” розганяли.

Окремого символічного ототожнення з кобзарем/бандуристом набував епос, зокрема *думовий репертуар*. Численні дослідницькі роботи про думи належать українським та іноземним поетам, фольклористам, митцям, серед яких – М. Гоголь (“О малоросейських песнях”), М. Добролюбов (“Кобзар Т. Шевченка”), чеський письменник К. В. Зап (“Думи малоросів”), німецький поет Ф. Боденштетт (“Поетична Україна”), французький дослідник А. Рамбо, українські поети – В. Барка, П. Лукашевич та інші. Аудіозапис, розшифрування і писемний друк дум в збірниках щільно пов’язаний із діяльністю відомих збирачів – І. Франка, К. Квітки, Л. Українки, В. Гнатюка та Ф. Колесси.

Особливого символічного значення образ кобзаря-бандуриста набув у

²⁹ Для дизайну обкладинки авторської монографії (Дутчак В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття*. Івано-Франківськ, 488 с.) також використане полотно О. Скопа “Козак Мамай”.

середовищі діаспори. Саме з бандурою та бандуристами, їх виступами музикознавці діаспори (П. Маценко, В. Витвицький, З. Лисько та ін.) пов'язували яскраву ідентифікацію музичного виконавства в діаспорі. Вони виступали в періодиці зарубіжжя з науково-аналітичними та публіцистичними статтями, відгукуючись на концертні виступи бандуристів-солістів та колективів, відзначаючи еволюційні зміни у бандурному мистецтві нового часу.

Слід відзначити, що бандуристи діаспори також публікувалися в українсько-й іншомовній зарубіжній періодиці впродовж ХХ ст. Це, зокрема, статті В. Ємця (Чехословаччина, Німеччина, Канада, США), Г. Бажула (Австралія), С. Кіндзерявого-Пастухіва (США), З. Штокалка (Німеччина, США), Ол. і П. Гончаренків (США), М. Дяковського (Німеччина, США), В. Луціва (Великобританія), Б. Шарка (Німеччина), В. Мішалова (Австралія, Канада, США, Україна) та ін. Основними напрямками таких публікацій були історичні нариси про кобзарство, про персоналії кобзарів минулого і сучасності, ансамблеві колективи, конструкції бандур, методичні вказівки та ін.

Слід особливо відзначити філософсько-концептуальну сферу “Кобзарського підручника” З. Штокалка, перевиданого 1992 р. під редакцією А. Горняткевича (Дугчак 2019-1). У ньому представлені історико-культурні та виконавські аспекти поглядів митця на бандурного мистецтва, розгляд кобзарства як духовної системи української культури. Інструмент бандура в естетичній концепції Штокалка була “високомистецьким інструментом розвинутого стилю”. На думку митця, органічним для бандури залишалася її традиційна діатоніка та унікальні кобзарські лади. Він вважав, що “українська кобза-бандура залишалася органічно зв'язана зі специфікою традиційної музики та її форми, особливо пізніше, у час т. зв. козацького бароко, стаючи незамінним супровідним інструментом козацького епосу” (Штокалко 1992, 7).

Штокалко не вважав бандуру “музейним експонатом”, а постійно працював над вдосконаленням її конструкції, співпрацюючи з майстром С. Ластовичем-Чулівським. Основними напрямками його пошуків були акустичні ефекти та система індивідуальних півтонових перемикачів. Бандурист був противником введення хроматики тотального типу до бандури, оскільки вона знищувала “специфічні можливостей інструмента”. Попри те, Штокалко рекомендував для гри власний хроматизований інструмент конструкції С. Ластовича-Чулівського – удосконалену бандура харківського типу (14 басів і 32 приструнки), яка містила індивідуальну систему хроматизації – на кожній струні, що дозволяла зберегти не лише діатоніку, але й стародавні кобзарські строї. Саме завдяки З. Штокалку ці діатонічні кобзарські “лебійські” лади (косий, кубанський, почаївський, жалібний) були детально описані для опанування майбутнім поколінням бандуристів.

Літературно-документальна повість “Живі струни. Бандура і бандуристи” відомого Уласа Самчука (1905–1987) була присвячена 50-річному ювілею відомого діаспорного колективу Капели бандуристів імені Т. Шевченка в м. Детройт (США). Сам автор називав її “повістю временних літ” кобзарства, зважаючи на її літописний, розповідний характер (Самчук 1976, 65), описуючи і роздумуючи про значення бандурного мистецтва як ідентифікатора української культури у світі.

Символом українства стала і кобза-бандура в середовищі українських східних етноісторичних спільнот (зокрема, на Кубані – в регіоні, що історично став географічним ареалом проживання та культурним середовищем для українців). Цій проблематиці присвячені окремі наукові публікації Н. Супрун-Яремко, статті істориків Р. Польового та Р. Коваля, а також збірник наукових досліджень відомого бандуриста і популяризатора бандури в Криму та на Кубані О. Нирка.

Активний розвиток упродовж ХХ століття інструментальних жанрів у бандурному репертуарі (п’єс, варіацій, сонат, концертів тощо) вирізняє ще одну важливу сферу музики – для слухання, з її естетичною гармонійністю, терапевтичною дією обертонів струн та протяжним звуковим обертоновим рядом. Бандурне виконавство і композиторська творчість стимулюють новітні мішані ансамблеві форми: поєднання бандури з фортепіано, флейтою, органом, гітарою, баяном, струнними та ударними інструментами, рідше – з вірменським дудоком, західноєвропейським карильйоном, а також із симфонічним чи народним оркестром, естрадними та джазовими колективами. Вони є неминучим наслідком різноманітності культурно-концертного життя сьогодення українських міст.

Сьогодні бандура в інструментальній іпостасі численно використовується і різних виконавських стилях, зокрема джаз, New Age, World Music, ф’южн, інді та ін. Зокрема для стилю World Music (етнічна музика) притаманним є і використання бандури у поєднанні з екзотичними інструментами – африканськими ударними, китайською лютнею піпа та ін. Ці поєднання спостерігаємо у творчій діяльності відомого бандуриста діаспори Юліана Китастого (США).

Образи кобзаря присутні і як програмні назви інструментальних творів бандурного репертуару – п’єса “Наспів кобзарика” І. Марченка; концерт для бандури з оркестром “Перебендя” А. Гайденка; сюїта “Неймовірні пригоди козака Мамає” відомого композитора української діаспори Ю. Олійника та ін.

Також показово, що бандурний інструментальний варіант пісні на слова Шевченка “Реве та стогне Дніпр широкий” у виконанні відомого бандуриста А. Бобиря протягом довгого періоду (ще починаючи з часів Великої Вітчизняної війни) слугував ранковими позивними Національного Українського радіо. Проте вже з 2017 року вони звучать в оновленому комп’ютерному аранжуванні.

Також слід зауважити, що суттєвим доповненням до сценічних образів

кобзаря/бандуриста стає *національний костюм*. Переважно на зображеннях кобзарів минулого спостерігаємо сільський костюм бідного (убогого) господаря (сірі полотняні штани і свитина поверх сорочки), який часто не має взуття. На картинах з кобзою/бандурою козаків Мамаїв бачимо традиційне козацьке вбрання – шаровари, вишиту сорочку, яскравий жупан, шапку, чоботи.

Український костюм або його стилізація – неодмінні елементи виступів сучасних бандуристів – як солістів, так і ансамблів в Україні та зарубіжжі. Зокрема, використовуються як традиційні костюми окремих регіонів України (покутські, борщівські, гуцульські, буковинські, поліські, полтавські та ін.), так і стилізовані – з елементами вишивки (ручної чи машинної), ткацтва, декорування, нашійних прикрас з коралів чи бісеру (Дутчак 2020). Часто стилізовані костюми мають поряд із соціально-часовими проєкціями (княжество, козацтво, селянство, міщанство) й образи кобзаря. Проте в більшості це виконавці, в репертуарі яких зберігаються традиційні кобзарські жанри – думи, історичні пісні, духовні композиції. Відомий співак-бандурист Володимир Луців (Великобританія) виступав у костюмі стилізованому під козацький стрій чигиринських полковників XVIII ст., в якому з інструментом виконавець був уособленням давньої величі козака-бандуриста. Сучасний бандурист Т. Яницький у складі ансамблю народної музики “Дніпро” використовує стилізацію давнього кобзарського костюму. Виконавці-бандуристи Т. Лазуркевич, О. Созанський (дуєт “Бандурна розмова”), Д. Губ’як також сьогодні виступають у костюмах, стилізованих під козацький стрій.

Фемінізація й академізація (особливо формування колективних форм виконавства) у XX ст. привнесли *нову символіку* у бандурне мистецтво (Бобечко 2013). Поступово бандура починає сприйматися і як жіночий інструмент, особливо після активного поширення з кінця 50-тих рр. XX ст. жіночих тріо бандуристок, яка, проте, не ототожнюється з кобзарством. Це засвідчують і статистичні дані опитування (Паславський 2018). Термін “бандурист” отримав свій фемінітив – “бандуристка”, дослідження бандурного мистецтва – “бандуристика”. Натомість кобза, кобзар залишаються давніми символами, що містять історичний підтекст.

Дещо інше використання отримав цей символ стосовно ансамблів – перший колектив, створений В. Ємцем у Києві 1918 року називався Кобзарський хор. Пізніші ансамблі вже називалися бандурними. Проте, наприклад у відомого діаспорного колективу – Капели бандуристів імені Тараса Шевченка зустрічаємо в англійській версії назву The Taras Shevchenko Ukrainian Bandurist Chorus of North America.

Символіка у мистецтві і кітчі

Бандура була і залишається одним з найбільш відомих символів української культури. Проте, говорячи про символіку, не можна оминати проблему диференціації мистецтва і кітчу. На жаль, певні символи і бренди, відображені у масових тиражованих зразках, набувають кітчевого

характеру, позбавленого глибини і знаковості. Слід зауважити, що стосовно кобзарства та бандурного мистецтва ці прояви мають також приклади як в історичній динаміці, так і на різних рівнях досліджень: самого інструмента (його форми, строю, декорування) і його символічного значення; постаті виконавця (в соціокультурному, естетичному, аксіологічному, психологічно-ментальному аспектах); виконавських моделей (сольної чи ансамблевої у її різних формах); репертуару (в його жанровій, стилевій, художньо-тематичній, емоційній характеристиках); географічного поширення (регіонів України, середовища країн, де проживає українська діаспора); комунікації з аудиторією (її виховання чи підлаштування під її запити тощо) та ін. (Дутчак 2019-2).

Так, кобзар Остап Вересай, за ініціативи М. Лисенка, з великим успіхом виступив на засіданні Південно-Західного відділу Російського Географічного товариства в Києві (1873), а пізніше на концертах в Петербурзі. Проте концертно-сценічні виступи О. Вересая та отримана ним фінансова винагорода були негативно сприйняті кобзарським оточенням, в якому він отримує прізвисько Лабза (підлабузник). Існують і версії й про його відлучення від кобзарського цеху.

Можемо також стверджувати, що для автентичного кобзарського середовища наслідування гри зрячими інтелігентами спершу також могло сприйматися як кітч, підробка. Як зауважує К. Черемський, цьому сприяли історичні передумови. Ще у XVII–XVIII ст. спостерігалось скептичне ставлення сліпих кобзарів до модерних обробок традиційного репертуару зрячими виконавцями, та й в народі “зрячих мандрівних кобзарів вважали неробами”, ледащими, могли побити (Черемський 2002, 240).

До кітчевих проявів можемо зарахувати і намагання зрячими митцям “зіграти” роль сліпого кобзаря. Так, відомий російський художник-конструктивіст В. Татлін в молоді роки “вдавав” з себе сліпця-бандуриста на кустарній виставці в Парижі 1906 року, виступаючи з бандурою, наслідуючи манеру співу і поведінки мандрівних виконавців (Дутчак 2010, 76).

Поступове захоплення бандурою на початку XX ст., створення численних однорідних й мішаних ансамблів у всіх регіонах України, на жаль, не завжди засвідчувало їхній належний художньо-виконавський рівень. Навіть перші професійні колективи – Київська та Полтавська капели бандуристів, часом “грішили” примітивним репертуаром і низькопробною інтерпретацією творів як фольклорного, так і композиторського походження.

Так, Г. Хоткевич у Відкритому листі до директора Зразкової капели бандуристів З. Аронського, зокрема, писав (орфографія оригіналу збережена): «... Програма концерту складена абияк, і я б сказав безалаберно... Вибір пісень зроблений випадково, без системи... В художній частині великі плями. Ось пісня про “Джигуна” весела, жартівлива. Але вам попадається слово “смерть”, ваші виконавці жалібно

схилиють голови, оркестр замовкає і чути бречання чогось, що зображає похоронний дзвін. Потім знову зразу веселий мотив. Якщо попаде слово “смерть” супроводжуйте його похоронним дзвоном, а якщо “тусак” (“Налетіли гуси з далекого краю”) хай хто небудь з вас крикне гусаком...» (Хоткевич за Ваврик 2002, 160–161). Вищезитований уривок відображає ознаки кітчевої інтерпретації, яка була притаманна етапу формування аранжованого напряму виконавського фольклоризму – адаптації народно-музичних зразків до сценічного виконання.

Слід відзначити категоричну позицію багатьох фольклористів стосовно еволюційно-динамічного наповнення змісту поняття народний інструмент та народно-інструментальна культура. Так, М. Хай підкреслює, що хроматизація народних інструментів, використання запозичень чужих інструментальних культур, насаджування нетрадиційних зразків колективного самодіяльного музикування, характерних для початкових років Радянської влади в Україні, які були пізніше поширені завдяки професійній системі музичної освіти, стали не лише зразком кітчу, але й спричинили формування «совкової зденационалізованої псевдокультури» (Хай 2010). Подібні оцінки він наводить і стосовно хроматичної бандури та діяльності Г. Хоткевича.

Сьогодні бандурне виконавство дуже розмаїте за жанрами і формами. Починаючи з 70-х рр. ХХ ст. слід відзначити в українському культурному середовищі співіснування декількох виконавських площин: професійної академічної, аматорської, автентично-народної, естрадно-розважальної). Кожна мала своє представництво, свій репертуар, свою аудиторію. Проте у процесі культурно-історичного розвитку, відбулося їх зближення, поступова взаємодія, конвергенція. На сучасному етапі значний вплив на бандурне мистецтво відіграє масова культура, окремі явища якої кваліфікують з 90-тих рр. ХХ ст. як “шароварщину”. Цей термін вживається для вираження несмаку і примітивізму в народній музиці, спрощеній та узагальненій псевдофольклорній культурі. Вибір репертуару диктувала сценічна культура, запити масового глядача, а головними критеріями стали – видовищність, яскравість, доступність, що зближує шароварщину і кітч (Дутчак 2019-2).

Оскільки сьогодні академічне бандурне мистецтво суттєво зближується з естрадною естетикою, відповідно аудіо- та відео-“форматність” репертуару впливає й на сучасних виконавців-бандуристів. І, як результат, у творчості солістів та колективів також спостерігаються прояви “полювання на слухача”, використання елементів видовищної культури, шоу-компонентів.

Проте, у сучасному просторі культури відбувається і певна некоректність сприйняття використання кобзарських чи бандурних символів для просування, брендовості української культури у світі. Це засвідчує дискусія, що відбулася в рамках проведення Міжнародної наукової конференції “Актуальні питання сучасного виконавства на

традиційних кобзарських інструментах” 26–27 червня 2018 року стосовно виставки “(Р)еволюція міфу” в Національному Музеї Тараса Шевченка. Зокрема, М. Хай дуже образливо висловлюється стосовно бандурного ансамблевого мистецтва, особливо у середовищі діаспори, вважаючи їх колективними формами “сценічного відродження автентичного кобзарства” у вигляді “квазібандурницьких колгоспів”, “потрібними лише українській діаспорі” (Хай 2018). Проте, слід погодитися із думкою А. Паславського, який акцентує увагу на поєднанні масової культури з розвитком поширення інформації у світі, що сприяли донесенню багатьох мистецьких здобутків до широкої аудиторії (Паславський 2018, 135). Можна доповнити цю тезу і поєднанням символів бандуриста чи бандуристки з іншими не менш вагомими – наприклад, образ Ляльки-Мотанки, яка грала на бандурі, – в останньому випуску телешоу “Маскарад” (на телеканалі 1+1).

Таким чином, питання символіки кобзи/бандури чи кобзаря/бандуриста чітко простежується на кількох рівнях – національної ідентифікації та самоідентифікації (особливо в умовах інонаціонального оточення) українців; відображення в найрізноманітніших формах у різних видах мистецтва, що ідентифікує як митців, так і види мистецтва; вияв поваги до елітарних українських знаків зі сторони загального сприйняття суспільством упродовж тривалого часу; доповнення новими символами і знаками. Слід також відзначити аксіологічне (ціннісне) значення цих символів для середовища української діаспори, а також виховання молодого покоління. Однозначним висновком залишається чітке визнання суспільством кобзарського/бандурного мистецтва як виразних ідентифікаторів української культури в світі.

Бобечко, О. (2013). *Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації*. Львів. 20 с.

Ваврик, О. (2006). *Кобзарські школи в Україні*. Збруч. Тернопіль. 221 с.

Дутчак, В. (2013). *Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття*. Фоліант. Івано-Франківськ. 488 с.

Дутчак, В. (2018). *Творча і наукова діяльність Андрія Горняткевича (Канада) в контексті розвитку бандурного мистецтва України та діаспори*. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. Вип. 2. Київ. С. 106–124.

Дутчак, В. (2019-1). *Музичний інструмент як об’єкт етнодизайну (на прикладі української бандури)*. Етнодизайн у контексті українського національного відродження та європейської інтеграції: зб. наук. пр. Кн. 2. Полтава. С. 329–336.

Дутчак, В. (2019-2). *Бандура і кітч*. Кітч у мистецтві, етосі та вихованні: колективна монографія. Растр-7. Львів-Rzeszów. С. 44–55.

Дутчак, В. (2020). *Вишиванка як атрибут концертного виконавства бандуристів України та української діаспори*. Україно моя вишивана: етнокультурний та освітньо-виховний потенціал української вишиванки: зб.

тез Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції, травня 2020 р. / за наук. ред. д. пед. наук Н. І. Богданець-Білоskalенко. Педагогічна думка. Київ. С. 45–47.

Енциклопедичний словник символів культури України (2015). Заг. ред. В. Коцура, О. Потапенка, В. Куйбіди. 5-те вид. Корсунь-Шевченківський. 912 с.

Ємець, В. (1961). *У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандуристів*. Торонто. 341 с.

Ємець, В. *Кобза і кобзарі* (1923). Українське слово. Берлін. 111 с.

Зінків, І. (2013). *Бандура як історичний феномен*. Київ. 447 с.

Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття*. Івано-Франківськ. 1164 с.

Кирдан, Б., Омельченко, А. (1980). *Народні співці-музиканти на Україні*. Музична Україна. Київ. 182 с.

Колесса, Ф. М. (1969). *Мелодії українських народних дум*. Наукова думка. Київ. 591 с.

Конопленко-Запорожець, П. (1963). *Кобза і бандура*. Вінніпег. 167 с.

Кушпет, В. (2007). *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (ХІХ – поч. ХХ ст.)*. Темпора. Київ. 592 с.

Лісняк, І. (2019). *Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Київ. 254 с.

Лисенко, М. (1955). *Народні музичні інструменти на Україні*. Мистецтво. Київ. 61 с.

Лисенко, М. (1973). *Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм*. Музична Україна. Київ. 95 с.

Лосев, А. (1982). *Знак, символ, миф*. Изд-во Моск. ун-та. Москва. 480 с.

Марченко, Т. (1991). *Козаки-Мамаї*. Київ. 80 с.

Молинь, Н. (2017). *Народна картина “Козак Мамай” як джерело творчості сучасних художників*. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 33. Львів. С. 123–132.

Мішалов, В. (2009). *Культурно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на харківській бандурі*. Видавець Олександр Савчук. Харків. 347 с.

Нирко, О. (2006). *Кобзарство Криму та Кубані*. Львів. 356 с.

Паславський, А. (2018) *Проблеми взаємодії поп-культури та вторинного виконавства в Україні (на прикладі реконструкції кобзарського виконавства)*. Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах : Матеріали науково-практичної конференції (26–27 червня 2018 р.) ; упоряд. К. П. Черемський. Видавець Олександр Савчук; НЦНК “Музей Івана Гончара”. Харків. С. 132–144.

Польовий, Р. (2003). *Кобзарі в моєму житті*. Діокор. Київ. 104 с.

Самчук, У. (1976). *Живі струни. Бандура і бандуристи*. Видання Капелі Бандуристів ім. Тараса Шевченка. Детройт. 466 с.

Хоткевич, Г. (1930, 2002). *Музичні інструменти українського народу*. Харків. 288 с.

Хай, М. (2010). *Гармошковий кітч як руйнівник автохтонного українського інструментального стилю*. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. В.10. Київ. С. 215–220.

Хай, М. (2018). *Епічна традиція України: від реалій до мітотворчості і кічу*. Актуальні питання сучасного виконавства на традиційних кобзарських інструментах: Матеріали науково-практичної конференції (26–27 червня 2018 р.) ; упоряд. К. П. Черемський. Видавець Олександр Савчук; НЦНК “Музей Івана Гончара”. Харків. С. 148–166.

Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Глас. Харків. 445 с.

Юнг, К. (1991). *Архетип и символ*. Ренессанс. Москва. 343 с.

Штокалко, З. (1992). *Кобзарський підручник*. Заг. ред. А. Горняткевича. Едмонтон; Київ. 343 с.

Lutsiv, V. (1986). *Kobza-Bandura and «Dumy» and their significance in the history of the Ukrainian People*. The Ukrainian review. The Association of the Ukrainians in Great Britain. № 1. London. P. 53–70.

ТРАДИЦІЙНЕ НАРОДНЕ МЛИНАРСВО ЯК ФЕНОМЕН ЕТНОКУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

Олена Жам

(Україна)

У статті розглянуто народне млинарство як важливий компонент етнічної культури України. Сучасна цивілізація стрімко змінює навколишній світ, господарський, побутовий уклад. На зміну традиційним млинам, які побутували впродовж багатьох віків, прийшли нові парові, нафтові, електричні. В наш час проявляється особлива зацікавленість історією млинарства, яке становить абсолютно розвинений феномен зі складною структурою матеріальних і духовних компонентів, пізнавальних, світоглядних, регулятивних та інших функцій, з багатством звичаїв, обрядів, вірувань.

Ключові слова: млин, млинарство, етнокультура, феномен, традиції, культура, звичаї.

TRADITIONAL FOLK MILLING AS A PHENOMENON OF ETHNOCULTURE OF UKRAINE

Olena Žam

The article considers folk milling as an important component of ethnic culture of Ukraine. Modern civilization is rapidly changing the world around us, the economic way of life. The traditional mills, which existed for many centuries, were replaced by new steam, oil and electric ones. Nowadays there is a special interest in the history of milling, which is a completely developed phenomenon with a complex structure of material and spiritual components, cognitive, ideological, regulatory and other functions, with a wealth of customs, rituals, beliefs.

Key words: mill, milling, ethnoculture, phenomenon, traditions, culture, customs.

Одним із пріоритетних напрямів сучасної вітчизняної історичної науки є вивчення історико-культурної спадщини українського народу. Її осмислення нині набуває особливого сенсу, оскільки пов'язане не лише із суто пізнавальними інтересами, а й використанням кращих народних традицій у сучасній практиці національно-культурної розбудови України.

У вивченні етнічної історії та культури українського народу є чимало недосліджених або малодосліджених тем. З-поміж них беззастережно можна виокремити історію традиційного народного млинарства.

Значний інтерес для дослідників вітчизняного млинарства мають

особливості його історичного, соціально-економічного, регіонального та етнокультурного розвитку. Надзвичайно цікавою, складною і актуальною темою є вивчення впливу млинарства на духовне життя населення України. Тривалий час вітчизняна історична наука займалася переважно розробкою соціально-економічних, науково-технічних, правових, меншою мірою художньо-архітектурних аспектів млинарства. Проблемам духовного сприйняття млинарства приділялась недостатня увага. А саме в сфері духовної культури, народному мистецтві, обрядовості добре простежується глибинна закоріненість історичних традицій млинарства. Задля комплексної репрезентації проблеми більш глибокого осмислення потребують мистецтвознавчі, міфологічні, світоглядні, фольклорні, звичаєво-обрядові аспекти українського млинарства. Таким чином, актуальність вивчення задекларованої проблеми зумовлена необхідністю переосмислення млинарства не лише як галузі виробництва, а й водночас як етнокультурного явища, яка відображає особливості його історичного, соціально-економічного, духовного розвитку, архітектурно-мистецький досвід млинобудування й унікальну форму втілення етнічного світогляду.

Мета нашого дослідження – визначити місце традиційного народного млинарства в системі етнокультури українців. Адже народне млинарство є істотною складовою етнічної культури українського народу, а пам'ятки млинарства (вітряки, водяні, жорна) – етнічними символами України, такими як, наприклад, рушник, писанка, вінок, барвінок, оскільки несуть у собі українську ідею.

Сучасні умови відродження і становлення національної самосвідомості українського народу вимагають від історичної науки посиленої уваги до духовно-культурної спадщини нашого народу. Адже повернення до вжитку незаслужено забутої спадщини, усвідомлення історико-культурної безперервності буття українського народу сприятиме піднесенню національної свідомості, створенню нової системи духовних і культурних цінностей.

Інтерес до феномену народного млинарства визначається багатьма обставинами. Сучасна цивілізація стрімко змінює навколишній світ, господарський, побутовий уклад. Млинарство як важлива складова традиційної матеріальної і духовної культури України формувалося впродовж тисячоліть. З часом науково-технічний прогрес у млинарській галузі спричинив трансформацію млинів і поступово більш сучасна техніка витіснила їх із ужитку. Досить швидко зникнення традиційних млинів викликало спроби врятувати і зберегти ті млини, що уціліли. Одночасно виникла потреба більше уваги приділити історичному досвіду млинарства.

На перший погляд млини й млинарство – тема вузька і специфічна, проте, насправді, це складне й багатоаспектне міждисциплінарне явище, яке цікавить широке суспільне коло. Інтерес до млинарства проявляють дослідники різних галузей господарсько-економічної діяльності людини та гуманітарно-історичного знання, таких як: історія, етнографія, археологія,

історія культури, історія техніки, релігієзнавство, лінгвістика, топоніміка, ономастика, гідроніміка, екологія, геральдика, фольклористика, історична географія, мистецтвознавство, архітектура, сільськогосподарські, економічні, технічні науки, гідро- та вітроенергетика тощо.

Отже, дослідження млинарства знаходиться на межі багатьох наук і є унікальним поліінформативним джерелом, оскільки виявляється в усіх сферах матеріальної та духовної культури українського етносу: у будівництві млинів, облаштуванні гребель і ставків, організації домашнього побуту, веденні господарства, фольклорі, світобачення, віруваннях, мові, морально-естетичних потребах, ритуально-обрядовій сфері життєдіяльності тощо. Перспективним напрямком сучасного вивчення млинарства має стати злиття в одне ціле окремих аспектів цієї комплексної проблеми.

В Україні останнім часом спостерігається зростання пізнавального інтересу до традиційного млинарства. Більше того, дослідження млинарства виокремилася в Україні в окрему галузь науки – млинологію. Це міждисциплінарна галузь знань, яка вивчає млини, що використовують силу вітру, води, м'язову силу людини чи домашніх тварин для приведення у рух зернопереробного, лісопилного, ковальського, сукновального, олійного та іншого обладнання. Млинологія об'єднує різних за фахом дослідників, краєзнавців, істориків, архітекторів, музейників, етнографів, фольклористів, археологів, мистецтвознавців всіх небайдужих до такої складної культурної спадщини, як млини і млинарство. Старт розвитку млинології в Україні дали заснована у 2011 році Українська млинологічна асоціація. На її створення надихнув іноземний досвід, а саме Міжнародне млинологічне товариство, засноване у 1965 році, яке опікується вивченням, збереженням та відновленням традиційних млинів. Міжнародне млинологічне товариство має регіональні представництва в багатьох країнах світу, зокрема, й в Україні.

Українська млинологічна асоціація реалізує низку науково-просвітницьких проєктів: створено сайт “Млини України”, що має на меті відшукати та зберегти вцілілі пам'ятки традиційного українського млинарства; проводяться млинологічні міжнародні наукові конференції (у 2009 р. “Історія українського традиційного млинарства”, м. Черкаси; у 2017 р. “Українські млинологічні студії”, м. Львів), видається журнал “Український млинологічний альманах” (з 2019 р. “Український млинологічний журнал”), видано буклет “Збережи млин у рідному селі” (2019 р.), знято цикл фільмів “Водяні млини Східного поділля”, “Млини Канівщини”, “Млини Шполянщини”, “Івківський млин”, “Останній голландець”, засновано фейсбук-групу “Водяні, парові, вітряні млини України та інших країв” (засновник О. С. Михайлик), започатковано спецномінацію у міжнародному фотоконкурсі “Вікі любить пам'ятки”, створено гугл-карту із позначенням уцілілих до наших днів млинів, складено для онлайн-довідника “Вікіпедія” перелік млинів, які збереглися

до нашого часу в Україні (наразі це близько 150 вітряків, 360 водяних і 110 парових млинів). Частина цих млинів експонується в скансенах України, кілька десятків мають статус пам'яток місцевого значення, одна – статус пам'ятки національного значення (паровий млин 1870 року в с. Нова Чорторя Любарського р-ну Житомирської обл.), одиниці використовуються за призначенням (три водяні млини на Закарпатті в селах Луково, Мала Уголька, Руня, водяний млин в с. Коржова Уманського р-ну Черкаської обл., вітряк в с. Івківці Чигиринського р-ну Черкаської обл., с. Пустовіти Миронівського р-ну Київської обл., с. Дейманівці Пирятинського р-ну Полтавської обл.).

Традиційні млини відігравали важливе економічне значення протягом багатьох століть в Україні, яка здавна славилася своїми землеробськими, а відтак і млинарськими традиціями. Носії давніх землеробських культур широко вживали пристрої для подрібнення зерна (зернотерки) ще у 6–4 тис. до н. е. У давньоруський час відбулося вдосконалення знарядь млинарства, урізноманітнилися способи і форми переробки зерна. Широкого вжитку набули ручні млинарські пристрої (ротаційні жорна, ступи) та водяні млини, що тільки почали з'являтися. Розквіт традиційного млинарства в Україні припав на XVIII–XIX ст., в цей час переробляли зерно на борошно й крупи на ручних, кінних, водяних, вітряних млинах. Для розмелювання зерна селяни користувалися примітивними ручними жорнами, ручними і ножними ступами, млинками й у пізніші часи. Ці пристрої побутували у часи голодомору 1932–1933 рр., Другої світової війни, післявоєнної розрухи.

З часом млини перестали бути лише пристроями для подрібнення зернових культур, вони стали душею українського села, його економічним, архітектурним та мистецьким надбанням. Вітряки та водяні млини мали привабливі архітектурні форми й відігравали важливу роль у забудові сільських поселень, формували краєвид українського села. Поряд з білою хатою у вишневому саду вони стали найбільш поширеним художнім образом українського ландшафту й часто отримали статус центрального елементу традиційних сільських пейзажів. Видатний український фольклорист, етнограф, академік М. Ф. Сумцов у 1918 році писав: “У господарстві і краєвиді українському не останнє місце займають вітряки та водяні млини... вітряки стоять на взгір'ях, є окрасою краєвидів, вельми улюблені художниками...” (Млинарство як основа етнокультурної спадщини).

Млини можна побачити на полотнах Василя Штернберга, Володимира Орловського, Петра Левченка, Сергія Васильківського, Василя Кричевського, Тараса Шевченка (“Катерина”, “Казка”) та інших художників. Митці, зображуючи млини у своїх роботах, зробили значимий внесок у відтворення їх архітектоніки. Наприклад, на малюнках українського художника сер. XX ст. Г. Малакова зображені діючі вітряні і водяні млини Канівщини (с. Полствин) та Вінниччини (Немиров,

Соکیلці, Тульчин). Малюнки виконані з натури у 50-х рр. XX ст. (Малаков 2009, 172–176). Часто млини зображені схематизовано, у зв'язку з чим не мають історичної чи наукової цінності, а лише мистецьку. Млини продовжують приваблювати увагу митців й сьогодні. Їх вони зображують у різножанрових творах образотворчого мистецтва (картини, гобелени, декоративні розписи).

Досить цікавими та інформативними є малюнки відомого українського архітектора й художника Г. Лебедева. У 1971 році він захистив кандидатську дисертацію “Архітектура України 1920–1930 рр. (Основні тенденції розвитку)”, в якій приділив увагу архітектурним особливостям народних млинів. Матеріали для дисертаційного дослідження дослідник зібрав у 1938–1939 рр. під час експедиції. Частина цих замальовок з обмірами та кресленнями зберігаються в Меморіальному музеї академіка В. Заболотного НІЕЗ “Переяслав”. Це малюнок “Млини с. Білашки Тальнівського району на Київщині, кін. XIX ст.” (1938 р.), 2 малюнки “Вітряк с. Великий Перевіз на Полтавщині, сер. XIX ст.” (1939 р.) та ін. У мистецькому доробку Г. Лебедева є також акварелі із зображенням млинів. Дві з них: “Вітряки Полісся” (1979 р.) та “Вітряний млин” (1978 р.) експонуються у вищезазначеному музеї (Жам 2017, 133–137).

Зображення млинів та їх елементів знайшло відображення у гербовій символіці. На просторах України нині побутує 7 гербів із млиновою символікою: м. Калита Броварського р-ну Київської обл. (на лазуровому фоні золотий вітряк, тут здавна процвітало мірошництво, на поч. XX ст. діяло понад 60 вітряків); с. Дядьковичі Рівненського р-ну Рівненської обл. (затверджений у 2001 р., на зеленому фоні золотий чотирикрилий вітряк, ділянка, де раніше стояв вітряк досі називається “Коло вітряка”); м. Білопілля Сумського р-ну Сумської обл. (затверджений у 2004 р., на золотому фоні три червоні водяні млини, на поч. XIX ст. тут діяло 26 водяних млинів і 46 вітряків); смт Іваничі Іваничівського р-ну Волинської обл. (чотирикрилий вітряк, запозичений з родинного герба Іваницького – засновника Іванич); м. Болград Одеської обл. (затверджений 1932 р., на червоному фоні срібний вітряк, праворуч – дерево, ліворуч – гроно винограду, над вітряком – золотий зубчатий пояс); с. Веселе Великоновосілківського р-ну Донецької обл. (схематичне зображення вітряка); с. Каніж Новомиргородського р-ну Кіровоградської обл. (на чорному фоні на зеленому горбі срібний вітряк) (Силка 2014, 175–178).

Вітряки і водяні млини часто зображувалися на поштових листівках кін. XIX–XX ст. у серіях: “Українські типи й види”, “Типи й види Малоросії”, “Види українських сіл і хуторів”, “Краєвиди Полтавщини”, які видавала київська друкарня С. Кульженка. В основу листівок лягли репродукції картин відомих українських і російських художників С. Васильківського, О. Писемського, І. Левітана, С. Жуковського та інших, а також чорнобілі та кольорові світлини, зроблені з натури, тогочасними фотографами О. Завадським, А. Іваницьким, Д. Марковим, В. Світличним,

І. Хмелевським. Автором цієї статті у 2021 році підготовлено відеопрезентації “Крилаті трудівники України. Вітряки у поштівках кін. XIX – поч. XX ст.” та “Водяні млини у поштових листівках кінця XIX – початку XX століття” для сторінки фейсбук НІЕЗ “Переяслав”. Загалом у цих відеопрезентаціях використано 70 поштівок із зображенням давніх млинів України. І це далеко неповний перелік листівок на млинарську тематику. Нині вони становлять значну рідкість, тому кожна з них має наукову та мистецьку цінність. Адже зображені на них здебільшого реальні млини, багато з яких не збереглося до наших днів. В наш час також можна зустріти поштові листівки із зображенням млинів. На окрему увагу заслуговує комплект листівок “Вітряки України” з малюнками художника Олега Яринича (Яринич 2019, 290–301). В ньому представлено 30 листівок із зображенням реальних вітряків з короткою інформацією про них. Видані вони за підтримки Українського Культурного Фонду у 2019 році. Серед зображень – вітряк із с. Довжик Липоводолинського р-ну Сумської обл., який експонується в Музеї народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини (м. Переяслав).

Не так давно в обіг були введені й поштові марки із зображенням млинів. 28 грудня 2011 року введено в обіг поштовий блок художній № 95 “Водяні млини України” з чотирьох марок. Наступного року, 09.11.2012, введено в обіг поштовий блок № 106 “Вітряки України” з 4-х марок. Автор обох блоків та штемпелів художник-графік Юрій Логвин. Блок надруковано на ДП “Поліграфічний комбінат “Україна”. На марках художник зобразив реальні млини Полтавщини, Бойківщини, Поділля. Для прикладу, на одній із марок зображено водяний млин з м. Бучач Тернопільської обл.

Тема млинів, розташованих в романтичному усамітненні біля води чи на пагорбі за селом, знайшла відображення в художній літературі. Літературне змалювання млинів знаходимо у творах Михайла Стельмаха, Тараса Шевченка, Миколи Гоголя, Якова Щоголіва, Миколи Лукова та інших письменників і поетів.

Вітряки і водяні млини збагатили вітчизняну міфологію. За народною уявою простір навколо млинів мав особливу духовну силу і був заселений міфічними істотами (частіше нечистою силою). Ці вірування виникли у зв'язку з тим, що млини будували за межами населених пунктів. В народі вірили, що темні сили приваблює віддаленість від села та своєрідний звук обертання крил вітряка чи колеса водяного млина. Згідно з повір'ям, вітряки – найулюбленіше місце перебування чортів, а водяні млини – помешкання для водяника. Там вони замулюють воду, крутять колесо та жорна вночі без мельника, мелючи собі тютюн. Своім співом, гудінням, свистінням докучають усім навкруги. Збереглося повір'я про те, що млин винайшов чорт, а Бог налагодив його роботу. Чорт все поставив, тільки крила не міг вчепити, бо вони хрестом, не міг і жорна насадити, бо й там хрест. То вже Бог благословив та й насадив. Найголовнішого чортяку на

водяному млині прозвали “Той, що греблю рве”. Він та інші дідьки у ніч під Купала, Великдень, у Великий четвер та на Зеленому тижні мололи ночами тютюн аж до третіх півнів. Люди старалися стороною обходити ті місця; вважали, що мельники всі ворожити, продалися чортам, бо завжди тримали у себе чорну кішку. Коли ж приїжджали до млина з зерновим хлібом, то частину змеленого борошна кидали у воду русалкам і водяникам як жертву. Якщо мельник зуміє догодити водянику, то млин буде завжди справний і приноситиме значні прибутки; і навпаки, якщо не поладити з ним, то млин буде зупинятися та ламатися. При будівництві млина приносили в жертву тварину (півня, свиню, корову, вівцю). Вважалося, що борошно, яке піднімається курявою й осідає на стінах млина, то чортів хліб...

Будівництво млинів, їх функціонування, конструктивні особливості, побут і працю мельника відображено в українському фольклорі: піснях, легендах, переказах, приказках, повір'ях, забобонах, загадках, скоромовках тощо. Частину цього уснопоетичного надбання представив М. Красиков у своїй доповіді “Млинарство в українському фольклорі”, оприлюдненій на першій міжнародній науковій конференції “Історія українського традиційного млинарства” 15–17 жовтня 2009 року.

Міцно увійшли до скарбниці фольклорної спадщини загадки про млинарство: “Як махає він руками, йдуть до нього з клумаками” (вітряк), “Стоїть сутула горбатий, на все село багатий?” (млин), “Один дід, і в ньому дірка, а посередині товчак?” (ступа), “Син насподі, зверху тато, поглинули збіжа багато?” (жорна), “Лежить поперек яру, держе Тетяну?” (гребля). Готуючись до майстер-класу з млинарства в межах заходу “Український батл-борщ” (22 серпня 2021 року), нам вдалось зібрати близько сотні давніх загадок про водяні й вітряні млини, жорна, ступу, борошно. А щодо приказок та прислів'їв на млинарську тематику, то вони рахуються сотнями. Їх перелік ми подали окремим додатком до книги “Традиційні млинарські споруди та механізми Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав””: штрихи до історії вітчизняного млинарства”, яка готується до друку. Відносно не чисельною групою усної народної творчості є скоромовки про млинарство: “Мишеня муку мололо, у млинчику малому”, “Горобець повіз у млин двадцять вісім штук зернин”.

Етнічне навантаження мають також орнаменти із натуралістичним, схематизованим та геометризованим зображенням млинів. Вони увійшли у писанкарство, ткацтво, вишивку. Відомі під назвою “вітрячок” (або “вітрячки”, якщо орнаментів було кілька), “млини”, “млинки”. За твердженням відомої дослідниці народного мистецтва Т. Кари-Васильєвої такі орнаменти були улюбленими у полтавських жінок при оздобленні сорочок. Так, наприклад, на Миргородщині в селах Ярмаки, Осовому, Єрки прикрашали рукав орнаментом “млини”, “млинки”. В с. Плішівці, Лисівці Гадяцького р-ну такий орнамент називали “вітрячки” (Кара-Васильєва 1980, 10–17). Орнамент “вітрячки” належав також до

популярних *орнаментів* писанок. На думку М. Селівачова “вітрячки” можна вважати одним з варіантів хреста – давній символ сонця й вогню (Селівачов 2005, 283). Цей орнамент ще називався “ломаний хрест”. Писанки орнаментовані “вітрячками” дарували на вдачу та щастя, оскільки вони мали оберегове значення. Розрізняли правосторонні та лівосторонні “вітрячки”, відповідно їхні кінці були спрямовані за або проти годинникової стрілки. Не менш популярним цей символ був у різьбярстві. Стилізовані вітряні *млини* символізували багатий урожай, тому їх часто зображували на сільськогосподарських знаряддях праці. Так, наприклад, у фондовій збірці НІЕЗ “Переяслав” є чимало мережених волових ярем, у декорі яких присутнє схематичне зображення крил вітряка (Жам 2011, 97–102).

Водяні та вітряні млини, як уособлення віковичних господарських занять населення України та розвитку інженерної думки, знайшли відображення у фотомистецтві. Серед найдавніших і найвідоміших фотозображень млинів варто відзначити світлини Григорія Петровича Шевченка, родича Т. Г. Шевченка. Він створив високохудожні світлини та фотолістівки із зображенням вітряків с. Керелівка Звенигородського повіту Київської губернії, де народився й провів дитинство Т. Г. Шевченко (Бабак 2019, 256–261). У 2019 році у рамках української частини міжнародного фотоконкурсу “Вікі любить пам’ятки” Українською млинологічною асоціацією започаткована спеціальна номінація “Млини”. До журі увійшли Олена Крушинська – член УМА і Міжнародного млинологічного товариства, Президент TIMS Віллем ван Берген і фотограф, багаторазовий лауреат конкурсу “Вікі любить пам’ятки” Сергій Криниця. У рамках спецномінації у конкурсі могли брати участь фотографії вітряних, водяних, парових та інших млинів будь-якої міри збереженості від діючих до напівзруйнованих, незалежно від того, мають вони статус пам’ятки чи ні. У 2019 році до конкурсу долучилися 60 учасників, завантаживши 851 фотографію 184 млинів. Перемогли світлини із зображенням вітряка у с. Ямщиця Ріпкинського р-ну Чернігівської обл. Друге місце посіли два знімки: фотографія водяного млина у м. Брацлав Немирівського р-ну Вінницької обл. і фотографія вітродвигуна в с. Грищенці Канівського р-ну Черкаської обл. Третє місце поділили між собою світлини вітряка в с. Пустовіти Миронівського р-ну Київської обл., не так давно відновленого до діючого стану; вітряка в с. Теклине Смілянського р-ну Черкаської обл. і вітряка-стовповика у Музеї народної архітектури та побуту України (с. Пирогів) (Спецномінація “Млини” 2019). У 2020 р. до конкурсу долучилися 79 учасників, які завантажили 1157 фотографій 237 млинів. Перше місце посіла світлина водяного млин у с. Беньківці Рогатинського р-ну Івано-Франківської обл. Друге місце поділили три світлини: діючого водяного млина в с. Сатанів Городоцького р-ну Хмельницької обл., вітряк в с. Лутава Козелецького р-ну Чернігівської обл., деталь механізму вітряка в с. Пустовіти Миронівського р-ну Київської обл.,

яка забезпечує автоматичне повертання шатра за напрямком вітру. Третє місце посіло чотири світлини: водяний млин у Буцькому каньйоні на р. Гірський Тікич, вітряк в с. Бригадирівка Балакліївського р-ну Харківської обл., вітряк у с. Пустовіти Миронівського р-ну Київської обл. і фотографія двох вітряків у Чернівецькому музеї просто неба. Ще чотири світлини отримали особливу відзнаку від журі (Спецномінація “Млини” 2020). Світлини із млинами не лише гарні, а й інформативні. Згодом можуть бути використані при відновленні млинів.

На окрему увагу заслуговує фейсбук-група “Водяні, парові, вітряні млини України та інших країв” (засновник Олександр Михайлик). Її метою є укладання переліку нині існуючих млинів на основі опрацювання усіх відомих груп джерел. Нині у переліку 725 млинів, з яких 175 – вітряні, 410 – водяні, 140 – парові та електричні. Учасник згаданої фейсбук-групи Олександр Данілов створив гугл-мапу і наніс на неї всі ці 725 млинів, причому для кожної категорії млинів передбачена своя позначка.

Поширення водяних, вітряних та інших видів млинів в Україні посприяло виникненню великої кількості топонімів, пов’язаних із млинарством. Так, наприклад, дослідники Лариса і Михайло Сиволап виявили 155 українських прізвищ, пов’язаних із млинарством: Мельник, Мірошник, Мірошниченко, Ступак, Байдак, Тартак, Топчій, Загребельний, Мукоїд, Мукосій, Борощниченко, Жорник, Воротій, Сухомлин, Сухомлинський та ін. (Сиволап 2009, 157–158). Ще більш поширеними є різновиди топонімів на млинарську тематику: ойконіми (назви населених пунктів), гідроніми (назви водних об’єктів), гідроніми (назви водних об’єктів), омоніми (назви об’єктів рельєфу), мікротопоніми (місцеві назви, що використовувалися лише місцевими жителями на певній території – урочища, кутки, висілки, хутори). Найбільше топонімів утворилося від загальних термінів, пов’язаних із млинарством (млин, вітряк, мельник, жорна, гребля) у період, коли відбувався бурхливий розвиток млинарства. Через їх значну кількість проаналізувати всі немає можливості, тому для прикладу наведемо лише деякі. На Західній Україні, в межах Яворівського і Жовківського р-нів Львівської обл., протікає р. Млинівка. Її назва пов’язана із водяними млинами, які колись тут функціонували. Річка Коло млина – притока р. Калюс (басейн Дністра) у Новоушицькому р-ні Хмельницької обл. У Хмельницькій області виявлено 49 топонімів на млинарську тематику, більшість з яких – назви населених пунктів. З них 39 включають слово “млин”, 7 – “мельник”: с. Боцановецький млин, с. Жеребківський млин, с. Окунівський млин, х. Баранівський млин, х. Лисоводський млин, х. Лятецький млин, х. Мельник, х. Млинець (Жам 2011, 184–188). У Київській губернії нараховувалося 16 населених пунктів, власні назви яких були пов’язані з млинарством: 1) с. Кам’яна Гребля Сквирського повіту, в селі була гребля і водяний млин; 2) с. Кам’яна Гребля Радомислівського повіту; 3) с. Довга Гребля Звенигородського повіту; 4) с. Циберманівська Гребля Липовецького повіту, в селі був млин, який належав єврею

Циберману; 4) Кузьмина Гребля Уманського повіту; 5) Кобринова Гребля Уманського повіту; 6) Чернеча Гребля Чигиринського повіту, за переказами колись давно в цій місцевості жили монахи, які утримували водяний млин з греблею; 7) с. Бикова Гребля Васильківського повіту; 8) куток Попова Гребля в с. Миронівка Канівського повіту; 9) Братчикова Гребля Таращанського повіту; 9) Жидівська Гребля Таращанського повіту; 10) с. Гатне Київського повіту, в селі був водяний млин при гаті, який належав Києво-Пустинському Миколаївському монастирю; 11) с. Запрудка Радомислівського повіту; 12) Загребелля Бердичівського повіту; 13) куток Загребля с. Кропивна Золотоніського повіту; 14) с. Нова Гребля Київського повіту; 15) село Нова Гребля Бердичівського повіту; 16) с. Нова Гребля Уманського повіту, в селі діяв великий водяний млин на 4 постави, який належав дворянину А. Турчанинову; 16) с. Нова Гребля Бердичівського повіту, в селі у 1845 році таємний радник Ф. Меринг побудував крупчатий водяний млин (Жам 2011, 198–203).

Цікавою і малодослідженою є тема українських народних пісень, у яких згадуються млини та мельники: “Як піду я до млина”, “А млин крутиться”, “Млин меле”, “Ой на ставі, на ставочку млин меле, млин меле”, “Там на горі, на Самборі камінь крупи меле”, “Ой млин меле, ой млин меле, а колесо креше”, “Не мелем, не мелем”, “Коли б мені ступка та жорна”, “Як настала доля чорна” та ін.

Деяке уявлення про роль млинарства у духовній культурі українського народу отримуємо із тлумачення снів. Так, наприклад, відомо, що бачити уві сні робочий вітряк – ти гарний працівник; крила вітряка нерухомі – ти занадто ледачий, не живеш, а світом нудиш. Бачити млин – до покращення життєвих умов, але якщо мельник не може запустити млин у роботу – то вас чекає розчарування, справи коханої людини не такі гарні, як хотілось би. Старий зруйнований млин – до важких випробувань у житті.

Популярними у побуті українських дітей були іграшки на млинарську тематику, особливо, “вітрячок”. Про таку іграшку згадується у автобіографічній повісті М. П. Стельмаха “Гуси-лебеді летять” (1963 р.). Автор відтворює соціально-побутове життя українського села I-ї пол. XX ст., наводить епізоди з власного дитинства, коли він був десятирічним хлопчиком. Його дід Дем’ян, знаний майстер, окрім усього іншого виготовляв дитячі іграшки. Онуку Михайлику він зробив дерев’яну іграшку – справжнього вітряка, на покрівлі якого розправив крила і гордо підняв голову молодий лебідь, “що все збирається злетіти в небо, та не може розлучитися із землею”. Про самого діда писав: “Серед майстровитого люду найбільшої слави зажив мій дід Дем’ян, якого знав увесь [Літинський] повіт. Чого тільки не вмів мій дідусь. Треба десь зробити січкарню, драча, крупорухку чи керата, – співаючи, зробить, дайте тільки заліза, дерева і ввечері добру чарку монопошки. А хоче вітряка, той вітряка вибудує під самі хмари... Міг чоловік нехитрим інструментом вирізати і просту людину, і святого” (Гуси-лебеді летять). У повісті “Щедрий вечір” (1966) М. П.

Стельмах пригадував, що поширеною розвагою сільських дітей було катання на крилах вітряків: “вітряки завжди вабили нас, малечу, особливо крилами, до яких, коли вони поволі рухались, можна було причепитись, на дурничку покружляти, завмираючи, побачити невидимі з землі села, ще й показати пастушкам свою одчайдушність” (Читати книгу онлайн: Щедрий вечір).

Український народ нагромадив велику кількість традицій, звичаїв, обрядів пов'язаних із млинарськими механізмами. Найбільш поширеним був давній звичай урочисто готувати борошно на весільній коровай на жорнах. Вона подекуди збереглася до кінця ХХ ст. Так, наприклад, у 70-х рр. ХХ ст. наукові працівники Переяслав-Хмельницького державного історико-культурного заповідника під час експедиції в Чорнобаївський р-н Черкаської обл. зафіксували, що в місцевих селах, готуючись до весілля, пекли коровай і весільне печиво з борошна, змеленого на ручних жорнах. Виготовлення борошна й випікання ритуального хліба доручалося майстриням-коровайницям, які були щасливі в сімейному житті, вдовам, розведеним або бездітним випікати коровай не належало. Жінок мала бути непарна кількість. В давні часи, розповіли респонденти, повністю всю весільну здобу пекли з борошна з-під жорен, пізніше – лише кілька жмень борошна, змеленого на жорнах, примішували до основної маси (Польові матеріали етнографічної експедиції 1970). Подібну інформацію подає й етнограф Федір Вовк, лише з тою відмінністю, що в нього ритуальний помел зерна на жорнах до весілля здійснюють парубки та дівчата, співаючи при цьому ритуальні пісні. В піснях просять місяць, щоб він до хати, де мелють борошно на коровай, прослав таке ясне світло, як сяйво сонця. В іншій пісні йдеться про те, як козел (жертвна тварина місяця) став мельником, а коза стоїть поруч з ним, щоб підсипати зерно. При цьому, зазначав Ф. Вовк, змелене таким чином борошно для короваю не вживають, а беруть борошно вищої якості, змелене на млині (Вовк 1995, 245). Ще одна цікава традиція обертати жорна й розвертати вітряк лише у певному напрямку – за годинниковою стрілкою. Наші предки ніколи не розвертали вітряк проти Сонця (руху годинникової стрілки), щоб не накликати нечисту силу.

Таким чином, можемо констатувати, що традиційне народне млинарство становить абсолютно розвинений феномен зі складною системою матеріальних і духовних компонентів, регулятивних функцій, з багатством звичаїв, обрядів, вірувань. У пошуках відповіді на питання в чому полягає феномен млинарства, де криються витoki його позачасової та поза просторової сутності, доходимо висновку, що звеличенню млинів і млинарства у духовній культурі (легендах, піснях, приказках, прислів'ях, загадках, художній і поетичній творчості тощо) посприяв своєрідний культ зерна й хліба, багатотікові хліборобські традиції українців, а також значне поширення цього промислу в Україні. В наш час проявляється особлива зацікавленість історією млинарства як одного з унікальних проявів

української традиційної господарської культури. Одночасно прийшло розуміння, що млинарство не лише матеріальний а й духовний скарб нашого народу, скарбниці народних традицій, звичаїв, вірувань, обрядів, уснопоетичної та художньої творчості. В сучасних умовах актуального значення набуває всебічне й комплексне осмислення млинарства як визначного явища етнокультури українців. Вивчення українського народного млинарства – цього феномена матеріальної й духовної культури – має вагомe значення у збереженні виявів традиційної культури минулих епох. Нові реалії, в яких розвивається українське суспільство та українська культура, вихід нашої країни на світовий інформаційно-культурний простір об'єктивно дозволяють порівняти розвиток млинарства у різних народів світу, простежити єдність і відмінність культурних витоків багатьох явищ млинарства в різних культурних ареалах.

Бабак, М., Шарапа, О. (2019). *Керелівські млини на світлинах Григорія Шевченка*. Український млинологічний журнал. Випуск другий. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук. С. 256–261.

Вовк Хведір. (1995). *Студії з української етнографії та антропології*. Київ. С. 244–245.

Гуси-лебеді летять – характеристика діда Дем'яна – Dovidka... // Електронний ресурс: <https://dovidka.biz.ua/gusi-le...> [Дата останнього доступу 24.04.2021].

Жам, О. (2011). *Топонім “зребля” в назвах населених пунктів Київської губернії XIX століття. “Залізнякаві читання”*: матеріали Третьої наукової краєзнавчої конференції, Черкаси. С. 198–204.

Жам, О. (2017). *Малюнки Г. О. Лебедєва як джерело для дослідження архітектури традиційних борошномельних млинів (За матеріалами зібрання Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”)*. Всеукраїнський Музейний Форум. Матеріали науково-практичної конференції / В заг. ред. Л. О. Гріффена. Переяслав-Хмельницький. С. 133–137.

Жам, О., Годліна, Л. (2011). *Семантика орнаментів волових ярем із колекції Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”*. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції “Народні символи та обереги України: роль у формуванні ментальності людини” (Білоцерківський краєзнавчий музей, 10–11 листопада 2011 року). Біла Церква. С. 97–102.

Кара-Васильєва, Т. (1980). *Традиції в народному мистецтві*. У кн.: *Образотворче мистецтво*. К.: Наукова думка. № 6. С. 10–17.

Красиков, М. (2014). *“І ставок, і млинок...” Млинарство в українському фольклорі*. Український Млинологічний альманах: матеріали Першої міжнар. наук. конф. “Історія українського традиційного млинарства” 15–17 жовтня 2009 р., м. Черкаси – с. Вереміївка Черкаської

обл. Спецвипуск / Укр. Млинологічна Асоціація, Приватний іст.-етнограф. музей “Козацькі землі України”. Черкаси. С. 142–148.

Єсюнін, С. (2019). *Млинарство у топоніміці Хмельницької області*. Український млинологічний журнал. Випуск другий. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук. С. 184–188.

Кацай, В. (2019). *Млини в українському образотворчому мистецтві. Зі збірки Харківського художнього музею*. Український млинологічний журнал. Випуск другий. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук. С. 279–289.

Красиков, М. (2019). *Образ мірошника у поезіях Якова Щоголева*. Український млинологічний журнал. Випуск другий. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук. С. 272–279.

Малаков, Д. (2014). *Старовинні млини на малюнках Георгія Малакова*. Український Млинологічний альманах: матеріали Першої міжнар. наук. конф. “Історія українського традиційного млинарства” 15–17 жовтня 2009 р., м. Черкаси – с. Вереміївка Черкаської обл. Спецвипуск / Укр. Млинологічна Асоціація, Приватний іст.-етнограф. музей “Козацькі землі України”. Черкаси. С. 172–176.

Масненко, В. (2014). *Млинарство, млини, мельники у часопросторі української традиційної етнокультури*. Український Млинологічний альманах: матеріали Першої міжнар. наук. конф. “Історія українського традиційного млинарства” 15–17 жовтня 2009 р., м. Черкаси – с. Вереміївка Черкаської обл. Спецвипуск / Укр. Млинологічна Асоціація, Приватний іст.-етнограф. музей “Козацькі землі України”. Черкаси. С. 14–19.

Млинарство як основа етнокультурної спадщини – Порадник. Електронний ресурс: [http:// poradnik.org.ua>21-re...](http://poradnik.org.ua>21-re...) [Дата останнього доступу 17.04.2021].

Польові матеріали етнографічної експедиції Переяслав-Хмельницького державного історико-культурного заповідника “Полісся. Сосницький р-н, 70–ті рр. XX ст. – Середня Наддніпрянщина. Чорнобаївський р-н, 80–ті рр. XX ст.” // Національний історико-етнографічний заповідник “Переяслав”. Фонди.

Рахно, К. (2019). *Млин у повір'ях українських гончарів*. Український млинологічний журнал. Випуск другий. Харків-Київ: Видавець Олександр Савчук. С. 261–268.

Селівачов, М. (2005). *Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія)*. Київ. “Ант”. 399 с.

Сиволап, Л., Сиволап, М. (2014). *Українські прізвища, пов'язані із млинарством*. Український Млинологічний альманах: матеріали Першої міжнар. наук. конф. “Історія українського традиційного млинарства” 15–17 жовтня 2009 р., м. Черкаси – с. Вереміївка Черкаської обл. Спецвипуск / Укр. Млинологічна Асоціація, Приватний іст.-етнограф. музей “Козацькі землі України”. Черкаси. С. 157–158.

Силка, О., Синявська, Л. (2014). *Млин у гербовій символіці*. Український Млинологічний альманах: матеріали Першої міжнар. наук. конф. “Історія українського традиційного млинарства” 15–17 жовтня 2009 р., м. Черкаси – с. Вереміївка Черкаської обл. Спецвипуск / Укр. Млинологічна Асоціація, Приватний іст.-етнограф. музей “Козацькі землі України”. Черкаси. С. 175–178.

Спеціомінація “Млини”: оголошуємо переможців – Вікі ... 08.11.2019 р. Електронний ресурс: <https://wlm.org.ua> > mlynu-wi... [Дата останнього доступу 18.04.2021].

Спеціомінація “Млини” 2020: оголошуємо переможців, 13.11.2020 р. Електронний ресурс: <https://wlm.org.ua> > windmills... [Дата останнього доступу 19.04.2021].

Темченко, А. (2014). *Млин у міфологічних уявленнях слов'ян*. Український Млинологічний альманах: матеріали Першої міжнар. наук. конф. “Історія українського традиційного млинарства” 15–17 жовтня 2009 р., м. Черкаси – с. Вереміївка Черкаської обл. Спецвипуск / Укр. Млинологічна Асоціація, Приватний іст.-етнограф. музей “Козацькі землі України”. Черкаси. С. 149–150.

Читати книгу онлайн: Щедрий вечір – Booksonline.com.ua. Електронний ресурс: <https://booksonline.com.ua> > v... [Дата останнього доступу 24.04.2021].

Чорна, М. (2014). *Мірошник у контексті української традиційної чоловічої магії*. Український Млинологічний альманах: матеріали Першої міжнар. наук. конф. “Історія українського традиційного млинарства” 15–17 жовтня 2009 р., м. Черкаси – с. Вереміївка Черкаської обл. Спецвипуск / Укр. Млинологічна Асоціація, Приватний іст.-етнограф. музей “Козацькі землі України”. Черкаси. С. 151–152.

Яринич, О. (2019). *Мистецький проект “Вітряки України”*. Український млинологічний журнал. Випуск другий. Харків–Київ: Видавець Олександр Савчук. С. 290–301.

МИРОСЛАВ СКОРИК І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

Ганна Карась

(Україна)

Стаття присвячена універсальній творчій особистості сучасності – відомому композитору та диригенту Мирославу Скоріку (1938–2020) у його комунікативних зв'язках з музичною культурою української діаспори світу. Цей аспект дослідження представляє синергетичну єдність виконавської (диригентської та інструментальної), композиторської, наукової, організаторської, просвітницької та редакторської видів творчої діяльності митця впродовж тривалого часу у різних країнах світу.

Ключові слова: композитор, диригент, творча діяльність, Мирослав Скорик, музична культура, українська діаспора.

MYROSLAV SKORYK AND THE MUSICAL CULTURE OF THE UKRAINIAN DIASPORA

Hanna Karas'

The article is devoted to the universal creative personality of our time – the famous composer, conductor Myroslav Skoryk (1938–2020) in his communicative relations with the musical culture of the Ukrainian diaspora around the world. This aspect of the study represents a synergistic unity of performing (conducting and instrumental), compositional, scientific, organizational, educational and editorial activities of the artist for a long time in different countries.

Key words: composer, conductor, creative activity, Myroslav Skoryk, musical culture, Ukrainian diaspora.

Осмилення цілісності української музичної культури передбачає вивчення її не тільки на материковій Україні, а й в діаспорі. Актуалізація музичного діаспорознавства, яке розвивається в Україні з часу відновлення її Незалежності, привертає увагу до чільних постатей митців України, які тісно співпрацювали з діаспорою. Одним із них був видатний композитор, диригент, педагог, музично-громадський діяч Мирослав Скорик (1938–2020).

Як універсальна творча особистість сучасності, він опромінював своїм талантом і діяльністю не лише музичну культуру материкової України, але й активно співпрацював з українською діаспорою у різних країнах світу. Його комунікативні зв'язки з музичною культурою українців за кордоном представляють синергетичну єдність різних видів творчої діяльності митця впродовж тривалого часу у різних країнах світу. Чітко простежуються два

векторі цієї співпраці – американський континент і Європа (Італія, Німеччина).

Найтісніші контакти у митця склалися із товаришами по цеху – композиторами. Багаторічна співпраця з композиторами Ігорем Соневицьким (США) та Романом Реваковичем (Польща) була синергією талановитих особистостей, які “підживлювали” енергію один одного.

Ігор Соневицький (1926–2006) – відомий український композитор, музикознавець, піаніст, диригент, педагог, організатор у США, який народився на Тернопіллі, навчався у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові, Музичній академії у Відні, Державній музичній академії у Мюнхені (1950). Він здобув ступінь доктора філософії в Українському Вільному Університеті у Мюнхені (1961). З 1950-го року І. Соневицький проживав у США: співзасновник та викладач Українського музичного інституту у Нью-Йорку (у 1959–1961 – його директор), диригент хору “Думка” в Нью-Йорку, “Трембіта” в Ньюарку, “Українського хору ім. Тараса Шевченка” в Клівленді, професор Українського Католицького Університету в Римі (1971–1980), дійсний член Української Вільної Академії Наук у США і Наукового товариства ім. Т. Шевченка, член Американського Музикологічного Товариства та Асоціації Американських Композиторів.

Ігор Соневицький заснував та був керівником Центру української культури в Гантері (1983–2003), де відбувається фестиваль класичної та камерної музики. Із розпадом Радянського Союзу та відновленням Незалежності України можливість брати участь у ньому здобули наші музиканти, композитори Олександр Козаренко, Юрій Ланюк. 15 разів на ньому побував Мирослав Скорик як композитор та піаніст (див. Додаток 1), у т. ч. в рік свого 80-річчя (2018 рік).

Готуючи статтю “Семіосфера націокультурного простору Гантера”, яка опублікована 2020-го року, ми взяли інтерв’ю у Мирослава Михайловича 22 серпня 2019-го року за сприяння дружини – доктора мистецтвознавства, професора Адріани Ярославівни Скорик, за що їй щиро дякуємо. У ньому М. Скорик підкреслював, що “...Гантер є тим місцем, яке дає зрозуміти українцям що то є Америка. Унікально, що в далекій і незрозумілій для нас країні виникає зацікавлення публіки, глядачів, слухачів, колег-музикантів сучасною українською музикою. Безперечно, що вона має бути цікавою слухачам, щоб збудити інтерес, заявити, що є така нація, народ, що має свій код, свою ментальність, свою поетику буття і своє мистецтво. Гантер дозволив представити широку палітру українського мистецтва, яке зацікавлює виконавців зі всього світу. Важливо, що музиканти-неукраїнці долають тисячі кілометрів, щоб приїхати сюди, виконати твори українських композиторів, а потім поширювати український контент, який закладений у кожному творі, у своїх країнах. М. Скорик наголошує на вагомій ролі Ігоря та Наталії Соневицьких у підтримці творчості сучасних українських композиторів, адже вони не тільки

запрошували митців з концертами до Гантера, але й замовляли твори за певну винагороду. Так, замовлена Мирославу Скорика І. Соневицьким Соната № 2 для скрипки і фортепіано, прем'єра якої відбулася в 1991-му році за участю Олега Криси, здобула популярність і увійшла до репертуару багатьох скрипалів” (Карась 2020, 120).

Ігор Соневицький як амбасадор української культури разом з багатьма українськими митцями впродовж тривалого часу створювали унікальну семіосферу Гантера. Стефанія Павлишин підкреслювала, що тут “...виступають артисти світового рівня, а обов'язкові в кожній програмі, здебільшого невідомі тут українські твори, викликають зацікавлення і здивування своєю майстерністю і своєрідністю” (Павлишин 2005, 21). Українська культура як синтез різних видів мистецтва та народної творчості допомагає нашим землякам або американцям українського походження зберігати свою національну і культурну ідентичність, а для представників інших народів – демонструвати її високі сенси і досягнення. Важливу роль у цих процесах відіграла постать Мирослава Скорика та його творчість.

Комунікація із композиторами та диригентами діаспори поживалася під час проведення міжнародних музичних подій в Україні з початку 1990-х років. Мирослав Скорик був ініціатором і співзасновником міжнародних музичних фестивалів “Музика українського зарубіжжя” та “Контрасти” (співзасновник – Роман Ревакович, а Мирослав Скорик входив до мистецької ради фестивалю, Леонід Грабовський із США був учасником у 2010 році), художнім керівником фестивалю “Київ Музик Фест”, на яких виконувалася музика композиторів діаспори.

Як гастролуючий диригент, котрий впродовж багатьох десятиліть працює над зміцненням українсько-польських музичних зв'язків, Роман Ревакович виконує твори Мирослава Скорика. Зокрема, у 2011 році диригент провів “Цикл концертів з творів українських та польських композиторів у Польщі та Україні до 20-річчя Незалежності України”: симфонічний концерт у Любліні (Польща) за участю Симфонічного оркестру Люблінської філармонії, на якому було виконано твори чотирьох українських композиторів, зокрема, “Карпатський концерт” М. Скорика.

Твори Мирослава Скорика виконують музиканти світового рівня, зокрема видатний українсько-американський скрипаль Олег Криси, відомі піаністи Микола Сук та Володимир Винницький (США). Саме завдяки співпраці з ними 23 грудня 1995-го року композитор запропонував концерт своєї естрадно-джазової музики у власному виконанні та інтерпретації відомого піаніста Володимира Винницького та його дружини-вокалістки – Маріяни Винницької в Українському Інституті Америки (UIA, Ukrainian Institute of America) у Нью-Йорку. До програми концерту увійшли пісні та джазові композиції для двох фортепіано, транскрипції другої частини сонати “Апассіоната” Л. ван Бетховена, про що написав співак і музикознавець Теодор Терен-Юськів (Терен-Юськів, 1996, 2). Виконання джазової музики у США, де вона сформувалася, було символічним, оскільки

саме Мирослав Скорик першим почав вкраплювати джазові елементи в українську естраду.

Варто відзначити, що Український Інститут Америки є потужним репрезентативним культурним центром українців у США, який заснований у 1948 році українським винахідником, бізнесменом і філантропом, мільйонером Володимиром Джусом, що походив з Галичини. Від 1955-го року він міститься у викупленому меценатом у Нью-Йорку палаці Августа та Анни ван Горн Стайвезент, який належить до національних історичних пам'яток США і розташований у престижній частині Нью-Йорка на П'ятій авеню, поблизу музею Метрополітен. Згідно зі статутом Український Інститут Америки є осередком збереження творів української культури (мистецтва, літератури, музики, народної творчості), допомоги студіюючій молоді та українцям, що поселяються в США. Інститут розбудовує зв'язки з культурними колами американського світу, влаштовує мистецькі виставки, наукові з'їзди, концерти, літературні вечори, доповіді, товариські зустрічі, тому найбільше визнання ця інституція здобула як артистичний осередок музики та мистецьких виставок. У межах програми “Музика в Інституті” нью-йоркська громадськість знайомиться з українськими композиторами та виконавцями. До консультативної ради цього сегменту діяльності входять відомі музиканти Гері Графман, Тома Гриньків, Якоб Латайнер, Марк П. Малковіч, Вільям Нол, Павло Плішка, Роберт Шерман, Максим Шостакович. Артдиректором центру є відомий піаніст Микола Сук, мистецьким радником – відомий композитор Вірко Балей, почесним артдиректором – відомий скрипаль Олег Криса. У концертних програмах Українського Інституту Америки беруть участь провідні українські музиканти з України та діаспори, митці з інших країн світу. На початку 1990-х рр. тут виступали скрипаль Олег Криса, піаністи Олександр Слободяник та Микола Сук, віолончелістка Марія Чайковська і, як ми вже відзначили, композитор Мирослав Скорик.

Видатна оперна та камерна співачка Євгенія Зарицька (1910–1979) в останні роки життя займалася педагогічною діяльністю у Парижі (1974–1978), була професором вищих музичних шкіл у Кельні і Дюссельдорфі. Вона прагнула передати свої знання молодим вихованцям, при цьому привити любов до української музики. У листі до дослідника української музики Івана Лисенка від 16 червня 1973-го року педагог писала: “Буду Вам дуже вдячна, якщо перешлете мені твори Скорика та інших українських сучасних композиторів, щоб я могла включити їх до викладів про нашу пісню” (Лисенко 2004, 228). Цей лист свідчить про те, що музику Мирослава Скорика в діаспорі знали, цінували і виконували.

Мирослав Скорик підтримував тісні стосунки з Українською Греко-католицькою церквою. 3–15 жовтня 2012-го року у Римі Верховний Архієпископ Києво-Галицький, Отець і Глава УГКЦ Святослав освятив відновлений Собор Святої Софії, а в стінах Українського Католицького Університету святого Климентія Папи провели наукову конференцію.

З нагоди всенародної прощі до Собору святої Софії в Римі відбувся святковий концерт на честь Папи Венедикта XVI та отців Папського Синоду за участю Мирослава Скорика (диригент та композитор), Молодіжного академічного симфонічного оркестру “INSO-Львів”, Національної заслуженої академічної капели України “Думка”, оперних співаків Софії Соловій (див. Додаток 1.1) та Сергія Магери. Безсмертна “Мелодія” композитора (солістка – Софія Соловій) лунала під склепіннями давнього храму в оновленому аранжуванні як символ української душі (Мелодія), а виконання Прологу до опери “Мойсей” Мирослава Скорика (соліст – Народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка Сергій Магера) (Пролог) нагадало про унікальну подію: *завдяки цій опері Мирослав Скорик познайомився з Папою Іваном Павлом II і відбулося фінансування Ватиканом міжнародної прем’єри цієї опери, що було здійснено вперше в його історії.*

Мирослав Скорик здійснив музичну редакцію та написав фортепіанний супровід до пісень УПА та Української Дивізії Української Національної Армії, які склали збірку “Пісні, що Дивізія співала”, видану у США (Пісні 2002). Це свідчення уваги композитора не тільки до новотворів ХХ століття, а й сповідування принципів боротьби українського народу за свою незалежність і свободу.

Науковий вектор діяльності Мирослава Скорика знайшов свій вияв у рецензуванні дисертації про фортепіанні твори композиторів українського походження в Канаді і США на здобуття ступеня доктора філософії з музикології відомої піаністки Люби Жук з Канади в Українському Вільному Університеті у Мюнхені (Жук 2007), підтримці нашої монографії про українську діаспору (Карась 2012), про яку Маєстро писав: “Створена на основі багатой першоджерельної бази, за результатами комплексного дослідження, ця наукова праця представляє нам процес становлення та розвитку музичної культури української діаспори у світовому часопросторі, особливості її розвитку у різних частинах світу. Здійснено справжню та ґрунтовну реконструкцію того процесу, який має свої особливості у різних країнах. Певною мірою мені вдалося відслідковувати ці процеси під час закордонних відряджень та поїздок, однак це були лише мої власні спостереження. Сьогодні можу підтвердити як давно ця тема потребувала узагальнення, осмислення, наукового підґрунтя. Напрямок діаспорознавства набуває перспективності у галузі наукових досліджень, хоч мені напрошується термін «необхідності». Я б навіть сказав негайної необхідності, адже у багатьох країнах вже не українці за паспортами представляють себе і Україну як справжню мистецьку перлину, залишаючись тим самим українцями за духом і уподобаннями. Величезні прогалини необхідно поступово і наполегливо підіймати, називати справжні імена митців Світових Імен. Це повинно стати пріоритетом не лише для української науки, але й для української держави: це та інформаційна і духовна війна, яку ми обов’язково виграємо. Виграємо не зброєю, а силою

переконаць, силою великого таланту українців. Монографія Г. В. Карась зробила тут значний прорив, показала приклад великої любові авторки до України, її мистецтва, її людей... Представлений у книзі соціум світового українства існує як незаперечна цілісність, а сама робота є безцінним даром Г. В. Карась усьому українському народові” (Скорик 2015, 8).

В інтерв'ю Віталію Портнікову в студії “Радіо Свобода” у жовтні 2018 року композитор так сказав про свою творчість: “Я думаю, що моя музика є національна, але разом з тим вона продовжує класичні традиції, але вона є інакшою. Я стараюся у ній, так би мовити, знайти свій стиль, і щоб цей стиль і моя музика якось дійшла до них, до якомога більшої кількості людей, слухачів” (Портніков).

Отож, багатогранна діяльність Мирослава Скорика не тільки в Україні, але й далеко за її межами, була спрямована на утвердження української музичної культури серед культур інших народів. Тому він без сумніву, є легендою не лише української музики, а й нації в цілому! У серпні 2021 року, з нагоди 30-річчя Незалежності України, Мирослав Михайлович посмертно отримав заслужену відзнаку “Національна легенда України”, а його музика сьогодні звучить по всьому світу.

Жук, Л. (2007). *Фортепіанні твори композиторів українського походження в Канаді і США*. Дисертація подана як частина вимог для одержання наукового ступеня доктора філософії з музикології / Науковий керівник др. Андріян Бриттан. Рецензент проф. Мирослав Скорик. Філософічний факультет Український Вільний Університет. Мюнхен.

Карась, Г. (2012). *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття*: монографія. Тіповіт. Івано-Франківськ.

Карась, Г. (2020). *Семіосфера націокультурного простору Гантера*. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. Київ. Том 3. № 1. С. 8–17.

Лисенко, І. (2004) *Оповита легендою (Євгенія Зарицька)*. У кн.: *Лисенко І. Музики сонячні дзвони: статті, рецензії, спогади*. Рада. Київ. С. 222–228.

“Мелодія” – *Мирослав Скорик. Слово – Святослав Шевчук*. Електронний ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=GvnhNckLmk8> [Дата останнього доступу 21.09.2021].

Павлишин, С. (2005). *Ігор Соневицький*. БАК. Львів.

Пісні, що Дивізія співала (2002) / музична редакція і фортепяновий супровід Мирослава Скорика; підготування збірки: Орест “ТоГо” Слупчинський. [Братство Кол. Вояків 1. Української Дивізії Української Національної Армії Крайова Управа в США] (Додано три пісні – композиції Степана Гумніловича). Нью-Йорк.

Портніков, В. *Пам'яті композитора Мирослава Скорика. Музика маестро нині звучить у понад 40 фільмах*. Електронний ресурс: <https://www.radiosvoboda.org/a/30646991.html> [Дата останнього доступу 21.09.2021].

“Пролог” до опери “Мойсей” – Мирослав Скорик. Електронний ресурс: <https://www.youtube.com/watch?v=AM3XTxiE-J8&t=180s> [Дата останнього доступу 21.09.2021].

Скорик, М. (2015). *Традиція несподіваності*. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 32. На пошану доктора мистецтвознавства, професора Карась Ганни Василівни. ДВНЗ “Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника”. Івано-Франківськ. С. 6–8.

Терен-Юськів, Т. (1996). *Пісні та ... джазові композиції М. Скорика в УІА*. Свобода. 26 січ., Ч. 17. С. 2.

ДОДАТКИ

Додаток 1



Рис.1. Мирослав Скорик у Гантері (США)

Додаток 1.1



Рис.2. Мирослав Скорик диригує концерт у Римі (2012)

Е-ЛІНГВОДИДАКТИЧНІ УМОВИ САМОСТІЙНОЇ ПІЗНАВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ НА УРОКАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Галина Корицька

(Україна)

У статті розглянуто основні підходи до організації самостійної навчально-пізнавальної діяльності здобувачів освіти в умовах цифрового середовища, виокремлено завдання та е-лінгводидактичні специфічні особливості формування самостійної роботи школярів засобами онлайн-застосунків, схарактеризовано умови, за яких самостійна робота на уроках української мови буде успішною, визначено найбільш затребувані онлайн-інструменти, якими послуговуються в освітньому процесі.

Ключові слова: самостійна навчально-пізнавальна діяльність, вебзасоби, е-лінгводидактика, здобувачі освіти.

E-LINGUODIDACTIC CONDITIONS OF INDEPENDENT COGNITIVE ACTIVITY OF EDUCATORS IN UKRAINIAN LANGUAGE LESSONS

Halyna Koryc'ka

The article considers the main approaches to the organization of independent educational and cognitive activities of students in a digital environment, identifies tasks and e-linguodidactic specific features of the formation of independent work of students through online applications, describes the conditions under which independent work in Ukrainian lessons will be successful. popular online tools used in the educational process.

Key words: independent educational and cognitive activity, web tools, e-language didactics, students.

Модернізація змісту шкільної мовної освіти зумовлює застосування ефективних педтехнологій, здатних визначати інноваційні підходи щодо реалізації пізнавальної діяльності особистості, яка не тільки засвоює систему знань теорії мови, а й самостійно набуває досвіду творчого пошуку, особистісного розвитку. Домінантою стає дигітальне (цифрове, електронне) навчання, яке забезпечує використання інформаційно-комунікаційних технологій як засобів навчання, що передбачають можливість самореалізації, саморозвитку здобувача освіти, набуття як ключових, так і предметних компетентностей. На сьогодні у шкільний освітній процес

активно впроваджується навчання української мови на засадах електронної лінгводидактики. Створюються можливості для використання таких онлайн-застосунків, які формують певні вміння самостійної роботи з різними джерелами інформації, які сприяють активізації пізнавальної діяльності здобувачів освіти та посиленню їхньої мотивації до вивчення предмета, формують культуру діяльності, забезпечують взаємодію інтелектуальних й емоційних функцій під час вирішення дослідницьких завдань тощо. Учитель української має бути готовим до використання таких інструментів, які розвиватимуть розумову й пізнавальну активність школярів, самостійність, спонукатимуть їх до пошукової та творчої діяльності.

Аналіз праць українських лінгводидактів доводить, що однією із форм активності особистості на уроці, яка вимагає від неї самодисципліни, відповідальності, є самостійна робота.

Проблему самостійного здобуття знань досліджували відомі психологи Л. Виготський, П. Гальперін, І. Зимня, О. Леонтєв, С. Рубінштейн та інші. Науковці з'ясували шляхи формування пізнавальної активності особистості, розкривали роль самостійної роботи в розвитку її мислення і здібностей, наголошували на необхідності залучення школярів до творчості у процесі навчання, визначали вплив різних чинників на мотивацію діяльності тощо. Питанням реалізації самостійної роботи у процесі навчання лінгводидактичних дисциплін присвячено розвідки Н. Голуб, О. Горошкіної, С. Карамана, І. Нагрибельної, М. Пентилок та ін. Деякі аспекти організації навчання української мови старшокласників розкрито у працях Т. Грубої, Л. Мацько, С. Омельчука, О. Семеног та ін. Проте специфіка організації самостійної роботи здобувачів освіти на уроках української мови в умовах дигітального середовища ще не була предметом спеціальних досліджень.

Водночас, на сьогодні актуальним є питання вдосконалення шкільної мовної освіти шляхом упровадження сучасних інноваційних засобів навчання, які забезпечуватимуть підготовку особистості до життєдіяльності в інформаційному суспільстві. Про це наголошено в Національній доктрині розвитку освіти України в XXI столітті, в Національній стратегії розвитку освіти в Україні на період до 2021 року, в Стратегії розвитку інформаційного суспільства в Україні, у проєкті Концептуальних засад розвитку електронної освіти в Україні, в Державному стандарті базової середньої освіти, в Концепції Нової української школи та в інших офіційних документах.

З'ясовуючи питання самостійної пізнавальної діяльності здобувачів освіти на уроках української мови із використанням цифрових технологій відзначимо, що воно є актуальним. Однак на сьогодні немає однотайного підходу до тлумачення поняття “самостійна робота”.

Автори “Словника-довідника з української лінгводидактики” розглядають самостійну роботу “як вищий тип навчальної діяльності, що

потребує від учня достатнього рівня самосвідомості, рефлексивності, самодисципліни, відповідальності, який задовольняє процес самовдосконалення та саморозуміння <...> і є компонентом цілісного педагогічного процесу, бо виконує функції виховного, навчального, розвивального навчання” (Пентилюк 2015, 254).

В “Енциклопедії освіти” зазначено, що “самостійна робота є однією з форм навчального процесу, істотною його частиною, основним засобом оволодіння навчальним матеріалом у час, вільний від обов’язкових навчальних занять” (Кремінь 2008, 344-345).

Н. Голуб наголошує, що результати самостійної роботи певною мірою залежать від добору ефективних форм, методів і прийомів навчання, контролю й корекції навчальних досягнень. Сутність самостійної роботи як дидактичної категорії становлять, насамперед, різноманітні типи навчальних, виробничих, дослідницьких завдань, які виконують студенти під керівництвом викладача (чи самовчителя) для засвоєння знань, набуття умінь і навичок, досвіду творчої діяльності й вироблення системи поведінки (Голуб 2008).

“Самостійну роботу як вид пізнавальної діяльності учнів, важливий складник процесу навчання української мови, інструмент формування мовної особистості учнів профільних класів”, – визначає Т. Груба (Груба 2018, 3).

На думку О. Савченко, “часто й правильно застосовувана самостійна робота розвиває довільну увагу дітей, виробляє в них здатність міркувати, запобігає формалізму в засвоєнні знань і взагалі формує самостійність як рису характеру” (Савченко 2001, 12).

О. Малихін поняття “самостійна робота” тлумачить як “дидактичну форму навчання, що є системою організації педагогічних умов, які забезпечують управління навчальною діяльністю тих, хто навчається, й організовуються викладачем; підсистемою системи навчання, у якій через власні засоби й у специфічних умовах можуть розв’язуватися подібні завдання як і в усій системі пізнавальної загалом чи в підсистемі несамоствійної роботи” (Малихін 2009, 38).

Ми розглядаємо самостійну роботу здобувачів освіти в педагогічному процесі як вид навчально-пізнавальної діяльності, яка реалізується шляхом використання певних онлайн-інструментів задля засвоєння знань, набуття умінь і навичок, досвіду дослідницько-пошукової творчої діяльності з метою особистісного саморозвитку школярів, ініціативності, креативності, культури розумової праці.

Визначаємо основні завдання формування самостійної навчально-пізнавальної діяльності здобувачів освіти засобами онлайн-застосунків:

- активізація формування як ключових, так і предметних компетентностей школяра;
- забезпечення оволодіння технологіями самоорганізації та самоактуалізації;

- створення умов для самостійного здобуття знань, набуття умінь і навичок;
- формування мобільності здобувача освіти;
- забезпечення е-дидактичної підтримки занять;
- формування соціальної активності особистості.

Водночас організація самостійної діяльності здобувачів освіти під час навчання/вивчення мови з використанням нет-застосунків має специфічні особливості й вона буде успішною за таких умов:

- готовність вчителя-предметника до навчання мови на засадах дигітальної лінгводидактики;
- готовність здобувачів освіти працювати самостійно в електронному просторі;
- створення комфортного середовища життєдіяльності з внутрішнім і зовнішнім простором особистості, з власною траєкторією й орієнтацією на досягнення;
- врахування рівнів пізнавальної самостійності школярів;
- продуктивна взаємодія із сучасними онлайн-засобами та усвідомлення власної ролі, поведінки в е-середовищі кожним учасником освітнього процесу;
- вільне послуговування інформаційними джерелами;
- створення емоційного фону самодіяльності на уроці;
- педагогічний такт;
- формулювання освітніх, виховних, розвивальних завдань, що мотивують самостійну пізнавальну діяльність;
- диференціація й індивідуалізація завдань для самостійної роботи, які враховують доступність, посиленість;
- наявність зворотного зв'язку, необхідних засобів та механізмів оцінювання знань, процесів та результатів діяльності школярів;
- дотримання системності, логіки, взаємозв'язку в моделюванні вправ;
- збереження здоров'я, розвитку інтелектуального потенціалу, активізації діяльності того, хто вчиться, й того, хто навчає;
- розробка, удосконалення та реалізація системи психолого-педагогічних вимог, санітарно-гігієнічних норм до самостійної діяльності в нет-середовищі.

Визначаємо е-лінгводидактичні особливості самостійної роботи на уроці української мови з використанням вебзастосунків:

- раціональне використання часу;
- ефективне поєднання методів навчання та їх практичне застосування;
- дотримання принципів навчання;
- зв'язок із досвідом, набутим у процесі навчання;
- формування вмінь самостійно здобувати знання й застосовувати їх на практиці;
- індивідуалізація, диференціація та інтенсифікація процесу;
- заохочення школярів до власної траєкторії діяльності.

Зауважимо, що для організації самостійної діяльності здобувачів освіти реалізуються й такі дидактичні принципи, як активності; особистісної орієнтації; взаємозв'язку навчання, виховання й розвитку; доступності; перспективності; практичної спрямованості навчання; проблемності; емоційності; зв'язку теорії з практикою; наочності; наступності тощо. Кожен із них впливає на ефективність освітнього процесу, певною мірою визначає зміст, форми, методи організації навчання.

Моделюючи вправи для самостійного виконання, учитель повинен продумати застосування методів, прийомів. Так, наприклад, моделюючи “Урок відкриття нового знання” учасники тренінгу “Моделювання уроку української мови в умовах розвитку електронного освітнього середовища”, вчителі української мови та літератури, продумуючи кожен етап уроку, на якому передбачалася самостійна діяльність, добирали відповідний метод, прийом, інструмент візуалізації (Корицька 6, 78). Найбільш затребуваними стали такі методи навчання, як метод візуалізації, метод мовної гри, метод запитань, метод мовного дослідження, відеометод тощо. Окрім цього важливим елементом такої роботи був добір певного вебзастосунку (Loupecollage, хмара слів Mindomo, скрайбінг, LearningApps, Google-форма тощо).

Великі можливості для самостійної діяльності нам надають вебквест технології. Для ілюстрації наведемо приклад завдання під час проведення “Мова-quest: У пошуках фразеологічних скарбів” (Корицька 2016). 1. Складіть пазл та дізнайтеся, яка народна казка зашифрована. 2. Знайдіть казку на YouTube. Зробіть покликання на мультфільм. 3. Виокреміть ідіоматичні вирази, які Ви почули в мультфільмі. За допомогою сервісу Tagul-Word Cloud Art складіть хмару слів. 4. Укажіть плоди, які Вам вдалося зібрати, розгадуючи Таємницю 3 (не менше трьох). Доберіть до кожного синонім-фразеологізм. Для виконання вищезначеного завдання ми використали такі вебзастосунки, як YouTube, Tagul-Word Cloud Art, Jigsawplanet, що активізувало діяльність школяра, сприяло критичному осмисленню інформації тощо.

Досліджуючи проблему використання вебзастосунків під час проведення “Мова-quest: У пошуках фразеологічних скарбів”, ми визначили найбільш затребувані вебзастосунки, які сприяли у виконанні творчих пошукових завдань: Google-документ, Google-презентація, Google-таблиця, Google-форма, Google-карта, Lino it, буктрейлер, Tagul, QR-код, фотоколаж, генератор ребусів, мотиватор, LearningApps, Padlet тощо (Корицька 2016, 6). Кожен із них використовувався з певною е-лінгводидактичною метою.

Цифрова лінгводидактика відкриває великі можливості для розвитку вмінь здобувачів освіти створювати відеоповіді, відеолінгвістичні казки, сприяє прояву їхньої самостійної навчально-пізнавальної активності засобами мережі нет: віртуальні подорожі по музеях, бібліотеках, містах, країнах; використання відео-, слайдшоу з метою опису історичних пам'яток,

процесів праці, буктрейлери, ментальні карти, інфографіка тощо. Наприклад, для створення власного опису процесу праці ми запропонували відеопродукти “Пригоди Колобка в “Дивосвіті” (Грудинська, Олефіренко 2010) та “Бабусин хліб” (Корицька 2010). Наприклад: перегляньте відео, складіть опис процесу праці.

Відображення ефективного способу думати, запам’ятовувати, згадувати, вирішувати творчі завдання, а також можливість представити й наочно відтворити свої внутрішні процеси обробки інформації, вносити до них зміни, вдосконалювати забезпечують інтелект-карти (карти ментальні). Завдяки цьому інструменту можна підготувати презентацію матеріалу й наочно пояснити, розробити проєкт, працювати з інформацією. Серед найпоширеніших вебзастосунків визначаємо Google, XMind, BubbIUs, Mindomo тощо.

Актуальним засобом, який сприяє організації самостійної навчально-пізнавальної діяльності здобувачів освіти, є QR-код. Як показало опитування, вчителі української активно використовують такий інструмент для моделювання завдань, які передбачають поглиблення теоретичних відомостей із певної теми, удосконалення загальнонавчальних та предметних умінь і навичок, розшифровування закодованої інформації тощо.

Найдавнішим прийомом навчання є гра. Педагогічні ігри вирізняються навчально-пізнавальною спрямованістю. Ігрові прийоми й ситуації, які дозволяють активізувати пізнавальну діяльність здобувачів освіти, посідають важливе місце під час організації їхньої самостійної роботи. Для такої діяльності рекомендуємо використовувати такі онлайн-інструменти, як Studystack, Purposegames, LearningApps. Зауважимо, що “сервіс LearningApps дозволяє створювати активні вправи, які доцільно використовувати в роботі з активною дошкою, або як індивідуальні завдання. Він заснований на роботі з шаблонами, «підтримує» українську мову, має 6 категорій” (Корицька 2018, 80).

У контексті нашої проблеми варто звернути увагу й на можливості електронного посібника, як е-дидактичного засобу активізації навчально-пізнавальної діяльності школярів, зокрема, й під час самостійної роботи. Для ілюстрації наведемо навчально-методичний посібник “Українська на щодень”. Визначаємо переваги його використання: самостійне вивчення теоретичного матеріалу; вибір власної траєкторії навчання; мобільність; зберігання великого обсягу інформації з можливістю її передачі; мультимедійна складова (відео, фото, таблиця, тести). Режими “учителя” та “учня” забезпечують зворотний зв’язок, передбачають отримання результатів, модуль контролю, корекцію завдань тощо. Мультимедійний навчально-методичний контент передбачає різного виду завдання, роботу з гіперпосиланнями, інструментами. Він може працювати як на оптичному носії, так і в мережі нет.

Ми визначили е-лінгводидактичні умови самостійної пізнавальної діяльності здобувачів освіти на уроках української мови в умовах цифрового середовища. Використання вебзастосунків сприятиме інтенсифікації й оптимізації самостійної навчальної діяльності школярів. Вони не тільки можуть “споживати” плоди, запропоновані вчителем, але й самі спроможні створювати власні інтелектуальні продукти, обирати особисту траєкторію діяльності тощо. Навчально-методична організація самостійної роботи забезпечує посилення мотивації до опанування предмета, сприяє формуванню як ключових, так і предметних компетентностей. Творча самостійність здобувачів освіти забезпечується такими прийомами, як моделювання схем, таблиць, створення бібліографічних списків, мовний аналіз, спостереження за лінгвістичними явищами, вирішення проблемно-пошукових ситуацій, створення лінгвістичних казок, виконання проєктів тощо.

Голуб, Н. (2008). *Самостійна робота студентів з риторики* : Навчально-методичний посібник. Брама – Україна. Черкаси.

Груба, Т. (2018). *Самостійна робота у системі формування мовної особистості учнів профільних класів*. Українська мова і література в школі. № 6 (141). С. 2–6.

Грудинська, В., Олефіренко, Л. (2010). *Дивовижні пригоди Колобка в “Дивосвіті”* Електронний ресурс: <https://youtu.be/MMNs7ZsxNzs> [Дата останнього доступу 12.10.2021].

Енциклопедія освіти (2008). За редакцією В. Кременя. Юрінком. Київ.

Корицька, Г. (2010). *Бабусин хліб*. Електронний ресурс: <https://youtu.be/S4mxJJVwA0> [Дата останнього доступу 15.10.2021].

Корицька, Г. (2018). *Візуалізація освітнього процесу в умовах розвитку цифрового суспільства*. Могилів. Збірник статей. Міністерство внутрішніх справ Республіки Біларусь, заклад освіти “Могилевський інститут Міністерства внутрішніх справ Республіки Біларусь”. С. 75–82.

Корицька, Г., Подлесна, І. (2016). *Реалізація проблемно-пошукової, дослідницької діяльності учнів засобами веб-квест технології*. Українська мова і література в школах України. № 11. С. 3–7.

Малихін, О. (2009). *Організація самостійної навчальної діяльності студентів вищих педагогічних закладів: теоретико-методологічний аспект*. Монографія. Видавничий дім. Кривий Ріг.

“*Мова-quest: У пошуках фразеологічних скарбів*” (2016). Електронний ресурс: <https://goo.gl/KZXgSJ> [Дата останнього доступу 17.11.2021].

Пентилюк, М. (2018). *Самостійна робота студентів як засіб лінгводидактичної підготовки майбутніх учителів української мови*. Українська мова і література в школах України. № 2. С. 21–28.

Савченко, О. (2001). *Удосконалення професійної підготовки майбутніх учителів початкових класів*. Матеріали всеукраїнської науково-практичної

конференції. “Підготовка педагогічних кадрів до роботи в умовах нової структури і змісту початкової освіти”. Полтава. С. 8–12.

Словник довідник з української лінгводидактики (2015). За редакцією Пентилюк М. Ленвіт. Київ.

РОЗВИТОК ВИЩОЇ ШКОЛИ В ЧАСИ ПРАВЛІННЯ УКРАЇНСЬКИХ УРЯДІВ (1917–1920 РОКИ)

Лариса Корж-Усенко

(Україна)

У дослідженні виявлено тенденції та особливості в розбудові мережі вищих шкіл, організації освітнього процесу за часів правління українських урядів, розглянуто успіхи та проблеми у здійсненні українізації закладів вищої освіти, розкрито взаємозв'язок академічних традицій та новацій, схарактеризовано нові підходи до мети та змісту навчання і виховання академічної молоді.

Ключові слова: вища школа, українізація, освітній процес, національне відродження, самоідентифікація.

HIGHER SCHOOL DEVELOPMENT DURING THE RULE OF UKRAINIAN GOVERNMENTS (1917–1920)

Larysa Korž-Usenko

The study identifies trends and features in the development of higher schools network, organization of the educational process during the rule of Ukrainian governments, considers the difficulties and successes in the Ukrainianization of higher education institutions, reveals the relationship of academic traditions and innovations, describes new approaches to purpose and content of teaching and upbringing of academic youth.

Key words: higher school, Ukrainization, educational process, national revival, self-identification.

На протывагу радянській історіографії, що ігнорувала здобутки у сфері вищої освіти часів правління українських урядів, зазначена проблематика активно опрацьовується сучасною історіографією. До розвитку вищої освіти в роки Української революції звертаються у своїх розвідках Н. Агафонова, О. Завальнюк, О. Зубалій, О. Кірдан, О. Колпакова, О. Комарніцький, В. Короткий, М. Кукурудзяк, В. Майборода, І. Передерій, А. Підлісний, В. Розовик, Н. Ротар, М. Собчинська, Б. Ступарик, В. Ульяновський.

З падінням самодержавства, проголошенням демократичних свобод, скасуванням обмежень приватної та громадської ініціативи відкрилися нові можливості для розвитку вищої освіти, про що йшлося на засіданнях

Українського національного конгресу 1917 року, двох Всеукраїнських з'їздів із позашкільної освіти та дошкільного виховання, інших Всеукраїнських з'їздів (педагогічних, кооперативних, мистецьких, студентських, військових, лікарських, інженерних тощо). У 1917 році в Києві постали Українська педагогічна академія та Українська академія мистецтв, спрямовані на розвиток творчої особистості й розкриття самотності рідної культури. Створення за ініціативою Г. Ващенка Української педагогічної академії було реалізовано за підтримки І. Стешенка (за часів Центральної Ради Генеральний секретар, пізніше – Міністр освіти), І. Огієнка, С. Русової, Ф. Сушицького, завдяки громадським і приватним пожертвам Г. Ващенка, О. Дорошкевича, В. Дурдуківського, С. Постернака та ін. Метою академії визначалася наукова та практична підготовка українських педагогів, що передбачало вивчення теорії, проведення практичних занять на базі зразкової української гімназії та здійснення науково-дослідної діяльності на вибір слухачів. Педагогічна академія концентрувала зусилля провідних фахівців, серед яких професори Л. Добровольський, В. Зіньківський, П. Тутковський, І. Четвериков, приват-доценти А. Володимирський, О. Грушевський, В. Дога, О. Дорошкевич, П. Зайцев, О. Музиченко, І. Огієнко, С. Русова, Л. Старицька-Черняхівська, Ф. Сушицький, К. Широцький (Дорошенко 1932, с. 400).

У липні 1917 року на засіданні представників художніх закладів, членів Товариства українських художників, Товариства “Мистецтво”, Комісії охорони пам'яток при генеральному секретареві освіти І. Стешенку засновано відділ пластичних мистецтв, що опікувався відкриттям Української академії мистецтв. Вирішено, що нова академія має творити національні мистецькі традиції та забезпечувати “правдиву європейську освіту, здатну закласти підвалини для шляхетного національного мистецтва”, забезпечуючи свободу творчого самовираження майстрів, подібно до освітніх осередків талановитих художників і скульпторів епохи Ренесансу (Корж-Усенко 2019, 352–353). Статут закладу, де викладалися малярство, різьба, архітектура, гравюра (М. Бойчук, В. Кричевський, Ф. Кричевський, О. Мурашко, Г. Нарбут), було розроблено професором Г. Павлуцьким.

У цей час в Україні поширився новий тип вищих шкіл – народні університети. Оригінальністю вирізнявся Київський міський народний університет, відкритий у 1917 році; до дев'яти факультетів (агрономічного, інженерно-будівельного, механічного, хіміко-технологічного, економічного, юридичного, історичного, літературного, залізнично-експлуатаційного) в 1918 році заплановано відкриття електротехнічного і суднобудівельного, а Київський народний політехнікум на базі закладу визнано вищою школою (Корж-Усенко 2019, 387) Викладання проводилося російською мовою, проте передбачено й україномовні лекції, а українська мова викладалася тут безкоштовно. “Перлиною національного ренесансу”

став Український народний університет, започаткований у Києві навесні 1917 року представниками Українського наукового товариства, Товариства шкільної освіти, товариств “Просвіта” і “Праця”. Особливістю закладу, що діяв у складі традиційних чотирьох факультетів, було поглиблення програм, “гуманітаризація” та українізація освіти. Ректором став професор Київського політехнічного інституту І. Ганицький. Викладацький корпус формувався на основі запрошення фахівців українського походження з різних країн. Завдяки блискучому професорсько-викладацькому складу (М. Біляшівський, М. Василенко, Д. Граве, М. Грунський, О. Грушевський, В. Зінківський, Б. Кістяківський, О. Корчак-Чепурківський, М. Кравчук, А. Кримський, А. Лобода, В. Лучицький, І. Огієнко, Г. Павлуцький, В. Прокопович, М. Рудницький, Ф. Сушицький, М. Туган-Барановський, П. Тутковський, К. Широцький, О. Яната) та академічній сумлінності студентів у серпні 1918 року заклад перетворено на державний український університет. Академічний склад здійснював активну роботу щодо відкриття вищих шкіл та піднесення національної свідомості громадян. У березні 1918 року Центральною радою ухвалено проєкт відкриття мережі українських університетів різних типів, що втілювався вже гетьманським урядом.

З ініціативи мецената С. Крима, за сприяння крайового уряду та уряду П. Скоропадського, активної участі професорів Університету Св. Володимира засновано Таврійський університет: спочатку як філіал Київської альма-матер, а згодом – як самостійний осередок. З часом у закладі, відкритому із двох факультетів, засновано сільськогосподарський факультет. Ідеєю відкриття подібного осередку перейнялася громадськість Поділля (передусім просвітяни, керівники місцевого самоврядування А. Шульмінський і О. Пашенко, голова Подільського Товариства “Просвіта” К. Солуха, майбутній ректор університету І. Огієнко, єврейські та польські громади). Для реалізації задуму надано кредит – по 1 млн. крб. із міського і земського бюджетів (Alma-mater 2000, 523–524). Підготовчу роботу, започатковану з часів Центральної ради, завершено в серпні 1918 року підписанням гетьманом П. Скоропадським законів про заснування Київського і Кам’янець-Подільського державних українських університетів. У Грамоті гетьмана призначення університету на Поділлі визначалося необхідністю піднесення творчих сил багатого духом і здібностями українського народу та сприяння відродженню нашої національної культури. Урочистості з нагоди відкриття українських університетів, що мали значний міжнародний резонанс, було відзнято на кіноплівку. Як стверджував ректор І. Огієнко, університет закладено по новому зразкові, де фахова освіта сполучена із загальною по типу університетів Лондона й Америки (Завальнюк 2008). На відміну від чотирьох класичних факультетів Київського державного українського університету, в Кам’янець-Подільському осередку поступово сформовано п’ять факультетів: традиційні (історико-філологічний, фізико-

математичний, реорганізований із природничо-математичного, правничий) та нові (сільськогосподарський і богословський). На богословському факультеті, що готував священників Української автокефальної православної церкви, передбачено п'ять відділів: біблійський, богословсько-філософський, церковно-історичний, богословсько-словесний, церковно-практичний. У 1920–1921 роках фізико-математичний факультет складався із природничого, математичного і технічного відділів із підвідділами (шляхів, геодезичного, електромеханічного, хімічного). Врахуючи досвід Бельгії, Франції, Німеччини для забезпечення раціонального використання природних ресурсів у 1920 році було розроблено план, законопроект і кошторис відкриття політехнічного факультету із п'яти відділень (геодезичного, шляхів, архітектури, електромеханічного, хімічного), на реалізацію якого уряд призначив 8,6 млн. грн. Кадрову підтримку обіцяло Українське технічне товариство у Львові. За демократизмом студентського складу Кам'янець-Подільський університет міг претендувати на славу українського Гейдельбергу. Завдяки широкій репрезентації вихідців із Галичини й Буковини, новий осередок був покликаний сприяти синтезу вітчизняного та європейського досвіду, зміцненню національної ідентичності. В умовах військового часу вкрай складним було питання навчально-технічної бази: якщо Київський український університет орендував приміщення Університету Св. Володимира, політехнічного, комерційного інститутів з перспективою розбудови власної інфраструктури на базі Миколаївської гарматної школи, то Подільському осередку вдалося поступово вирішити проблему – українським урядом ухвалено закони і почати профінансовано спорудження нових корпусів. Багато нових вищих шкіл орендували приміщення й обладнання інших закладів та установ. Більшість державного фінансування йшла на “старі” університети, а нові утримувалися переважно коштом плати за навчання та позичок товариств-засновників. Для проведення практичних занять у державних українських університетах за допомогою академічного складу та небайдужих людей обладнано кабінети, лабораторії, музеї тощо.

Серед найбільш дискусійних у науковій літературі – питання створення Українського університету в Полтаві, ідея започаткування якого виникла серед активістів Товариства українських поступовців, “Українського клубу” і “Просвіти” (В. Андрієвський, М. Токаревський, П. Чижевський, В. Щербаківський). Обґрунтування необхідності заснування осередку вищої освіти здійснив голова Педагогічного бюро Полтавського губернського земства М. Рудинський. Сприятливою передумовою стало існування в Полтаві Українського народного університету. За рішенням міської думи й земських зборів у 1918 році урочисто відкрито Полтавський український університет: спочатку у складі історико-філологічного факультету, статут якого розроблено головою Товариства “Просвіта”, професором О. Левицьким. Суттєву підтримку закладу забезпечили

кооператори – Спілка Споживчих Товариств та її фундація “Українська культура” на чолі з Г. Ващенком. Як свідчать аналіз спогадів, з осені 1918 року в Українському університеті Полтави функціонували історико-філологічний і природничо-математичний факультети, а з 1919 року на базі земської лікарні заснувався медичний факультет (Дорошенко 1933; Щербаківський 1994), що потребує документального підтвердження. До професорсько-викладацького складу залучено професорів Д. Багалія, В. Барвінського, Г. Ващенка, В. Веретеннікова, В. Воропая, М. Гавриленка, С. Качанова, С. Кульбакіна, О. Левицького, Н. Мірзу-Авакянц, М. Рудинського, М. Сумцова, С. Таранушенка, М. Черноусова, В. Щербаківського та ін. У січні 1919 року І. Огієнко (Міністр освіти часів Директорії) доручив Комісії у справах вищої школи розробити законопроект “Про Полтавський державний університет”.

На першому З’їзді з вищої освіти 1918 року йшлося про наміри державного керівництва України відкрити університети в Могилеві-Подільському, Умані, Сумах і Катеринославі (Alma-mater 2000, 30). У 1918 році було відкрито приватний Катеринославський російський університет із трьома українськими кафедрами, проти чого протестувало Товариство “Просвіта”, сподіваючись на створення в місті державного українського університету за проектом Українського наукового товариства. Надання в 1918 році гетьманом П. Скоропадським інституту університетського статусу не закріпилося на практиці через зміну влади. За гетьманату здійснювалася підготовка до відкриття українських університетів у Харкові й Одесі (на основі реорганізації), а також у Катеринодарі (Кубань).

Епоха національного ренесансу позначилася розквітом естетичного сектора вищої освіти: крім Києва, постали Академії мистецтв у Харкові та Одесі; Інститут історії мистецтв, Український архітектурний, художньо-промисловий, археологічний інститути в столиці України; передбачалося заснування Української академії народного мистецтва. Професором Ф. Шмітом спільно з його вихованцями та однодумцями (О. Білецьким, В. Покровським, П. Ріттером, С. Таранушенком) організовано Мистецьку академію (“Вільний факультет мистецтв”) у Харкові. У цей час посилилась орієнтація нових мистецьких закладів на зразки вільних академій у Мюнхені й Парижі. Міністерство народної освіти та мистецтва уряду П. Скоропадського подбало про організацію підготовки фахівців-мистецтвознавців, відкривши Інститут історії мистецтва, професорами якого стали Д. Айналов, М. Біляшівський, Г. Павлуцький, Л. Чикаленко. У 1918 році з ініціативи професорів Д. Дяченка і С. Тимошенка створено Український архітектурний інститут, до роботи в якому залучено П. Альошина, Д. Красицького, В. Кричевського. Зусиллями М. Довнар-Запольського, Н. Полонської та інших 1918 року в Києві відкрито інститут археології у складі трьох відділів (археологічного, археографічного, історії мистецтва), що забезпечував підготовку фахівців (археологів, архівістів,

музеєзнавців, бібліотекознавців, етнографів) “з метою вивчення краю”. До роботи запрошено професорів В. Данилевича, В. Іконнікова, О. Левицького, В. Модзалевського, Г. Павлуцького, П. Тутковського, Ф. Шміта Д. Щербаківського. Відкритий 1918 року Одеський інститут утилітарних (корисних) наук здійснював підготовку фахівців у галузі мистецтва, акторів, музикантів, художників, журналістів (Розовик 2001). У мистецькому середовищі Полтавщини давно порушувалися питання щодо реорганізації Миргородської художньо-промислової школи імені М. Гоголя. За статутом, розробленим у 1918 році, під керівництвом академіка В. Кричевського, інститут у складі декоративного народного мистецтва і керамічного відділів (відділення художньої і декоративно-будівельної кераміки) мав сприяти відродженню і розвитку традиційного національного мистецтва. Представниками творчої інтелігенції (О. Кошицем, М. Леонтовичем, Я. Степовим, К. Стеценком, Б. Яворським) здійснювалися реформування вищої музичної освіти. Було започатковано Київський диригентський інститут і Народну консерваторію в Києві, приватні консерваторії в Харкові, Одесі, Катеринославі (переважно з ініціативи членів осередків Музичного товариства). У 1918 року Київську музично-драматичну школу імені М. Лисенка перетворено на державний інститут, а в Одесі з ініціативи О. і Н. Лазурських засновано Українську державну театральну студію імені М. Кропивницького, перетворену на інститут. У 1917 році засновано Київський юридичний інститут. Керівництвом Української Народної Республіки профінансовано відкриття в Києві природничого та географічного інститутів.

Для піднесення продуктивних сил країни Генеральним секретарством освіти ухвалено рішення про створення Київського вищого технічного інституту. У 1918 році засновано Херсонський і Миколаївський політехнічні, Одеський геофізичний, низку інститутів технічного профілю (зокрема, Інститут машинобудування, Інститут шляхів сполучення), електротехнічний факультет Київського політехнічного інституту. За німецьким зразком відкрито Одеський політехнічний інститут у складі механічного, інженерно-будівельного, економічного факультетів (Подлесний 2014). Приватний політехнічний інститут у Катеринославі у 1918 році перетворено на науковий єврейський інститут і зрівняно у правах із державними університетами. За участі гетьмана П. Скоропадського розроблено програму розвитку вищої агрономічної освіти на основі відкриття сорока інститутів. Урядом санкціоновано заснування в 1918 році Херсонського, Одеського Новомосковського сільськогосподарських інститутів, відкриття агрономічного факультету Київського політехнічного інституту, агрономічного відділу фізико-математичного факультету Університету Св. Володимира, Радою Міністрів Української Держави затверджено проєкт заснування Сільськогосподарської академії (Розовик 2001). Активну участь у становленні Одеського сільськогосподарського інституту взяли професори університету, члени товариств “Просвіта”,

“Український клуб”, “Українська хата”: у 1917 році організовано курси, а в 1918 року за підтримки місцевої влади відкрито інститут, за часів Директорії переведений на держбюджет. В офіційних виданнях йшлося про відкриття у Києві електротехнічного та ветеринарного інститутів.

Для підготовки економістів, адміністраторів, діячів міського самоврядування з ініціативи члена Центральної Ради М. Туган-Барановського в Києві розпочав роботу Економічно-адміністративний інститут на базі Українського товариства економістів, а в Одесі – муніципальний інститут. Рішенням Всеукраїнського кооперативного з’їзду 1918 року в Києві започатковано перший у світі кооперативний інститут, статут якого розроблено М. Туган-Барановським, який убачав у кооперативній солідарності основу національної безпеки України. Інститут імені М. Туган-Барановського, відкритий у січні 1920 року, ставив за мету поширення кооперативних знань, підготовку відповідних фахівців та науково-педагогічних кадрів, здатних працювати для “волі й добробуту України” (Корж-Усенко 2019, 368).

Утвердження на міжнародній арені Української Держави зумовило необхідність підготовки дипломатів, консулів, фахівців-міжнародників, обґрунтованої М. Туган-Барановським, що мали здійснювати в консульському інституті. Йому передували Вищі консульські курси в Києві, проте відповідні кадри негайно направлялися в українські представництва за кордоном. Функція формування складу зовнішньо-політичного відомства реалізовувалась Одеським вищим міжнародним інститутом, Близькосхідним інститутом, відділом зовнішньої політики в складі Економічно-адміністративного інституту. Близькосхідний інститут (Інститут східних мов) засновано в 1918 році у складі консульського й комерційного відділень. Модель підготовки ґрунтувалася на основі новітньої світової практики (передусім Німеччини), що передбачало глибоку обізнаність з мовою, економікою, історією, традиціями певної країни. Приватний Новоросійський вищий міжнародний інститут Л. Верцинського для підготовки юристів-міжнародників у 1918 році було перетворено на Одеський вищий міжнародний інститут із правами державних університетів, спрямований на захист українських політичних та економічних інтересів (Устав 1918). Для підготовки вищого кадрового складу Збройних сил України урядом Української Держави ухвалено рішення про заснування п’яти військових академій. Комісія на чолі з генерал-значковим М. Юнаковим підготувала Статут Військової академії на основі новітніх досягнень, а в кінці жовтня Радою Міністрів затверджено штат та асигновано на перші потреби академії 100 тис. крб. (Герасименко 2005, 11–12). У грудні 1918 року Військову академію очолив генерал М. Юнаков, проте в умовах іноземної інтервенції уряд Директорії надав пріоритет курсам із підготовки військового складу. У цей час виникли нові типи медичних закладів: у 1917–1919 роках у Харкові діяв приватний фармацевтичний інститут М. Ряснянського, що готував фахівців фармації; у

1918 році започатковано Клінічний інститут Київської спілки лікарів, перетворений на Київський інститут удосконалення лікарів.

У зв'язку з необхідністю формування генерації вчителів докорінних змін вимагала педагогічна освіта: ще Тимчасовим урядом було змінено статус восьми учительських інститутів на “наближений до вищої”, проте брак відповідних науково-педагогічних кадрів і наукових досліджень, матеріально-технічного забезпечення не сприяли їх перетворенню на повноцінні вищі. У 1917 році засновано український відділ на чолі з С. Русовою у Київському Фребелівському інституті, який завдяки поглибленню спеціалізації з дошкільного виховання, шкільної та позашкільної освіти було перейменовано на Київський педагогічний інститут при Фребелівському товаристві. Ухвалено рішення про організацію на базі Української педагогічної академії Інституту позашкільної освіти для підготовки інструкторів. У 1919 році в Одесі створено Український учительський інститут імені І. Франка, Український Фребелівський інститут та єврейські Фребелівські курси. Урядом Директорії в 1919 році розроблено законопроекти і почасті профінансовано заснування педінститутів (Житомир, Єлисаветград, Кам'янець-Подільський, Харків), проте через більшовицьку інтервенцію деякі з них відкрито вже за радянської влади, інші ліквідовано.

Керівництво Української Держави засвідчило готовність дотримання культурно-освітніх прав національних меншин: Приватний єврейський інститут теологічних і громадських наук у Києві засновано М. Мітліним у складі теологічного, юридичного, історико-філологічного, торгівельно-економічного факультетів; Катеринославський науковий єврейський інститут переведено на державний бюджет; здійснювалась організація Польського університету.

На першому Українському з'їзді Слобожанщини у квітні 1917 року необхідність українізації вищої школи обстоювали харківські професори М. Сумцов, А. Зайкевич, С. Тимошенко – член Центральної Ради. Тоді ж група професорів Харківського університету (Я. Ендзелін, Д. Зеленін, С. Кульбакін, М. Сумцов) подали заяву про необхідність відкриття кафедр української мови, літератури, історії, етнографії та право читати лекції українською мовою. Прихильником радикальної українізації був професор медицини Харківського університету А. Каковський, за проектом якого з 1918–1919 навчального року варто почати обов'язкове читання лекцій українською мовою (Ульяновський 2007, 226). Проте після скасування Тимчасовим урядом заборони української мови старі університети прагнення молоді ігнорували: рада Київського університету висловила протест проти “примусової українізації Південної Росії”, а “Українська студентська громада” закладу вимагала закриття альма-матер як осередку русифікації. За “Проектом українізації вищої школи” І. Стеценка передбачалося за п'ять років українізувати всі вищі школи України, нестворені національними меншинами; проте в умовах академічної

автономії колегіальні органи старих вищих шкіл бойкотували запровадження паралельного викладання українською мовою, а державна влада, сподівалася на поступове зростання свідомості викладацького загалу. Лейтмотивом виступів учасників Першого та Другого Всеукраїнських з'їздів працівників вищих шкіл України 14–17 квітня та 21–25 травня 1918 року був захист вищості російської культури. У вересні 1918 року гетьманом П. Скоропадським здійснено одержавлення інститутів та університетів із зобов'язанням відкриття українських кафедр.

Мета вищої школи полягала у формуванні нової генерації національної інтелігенції, активних учасників розвитку українського суспільства і держави. Було передбачено основні напрями розвитку вищої школи: розбудова широкої мережі вищих шкіл; забезпечення рівного доступу до вищої школи; посилення громадського характеру управління; поступова українізація освіти; активізація освітнього процесу на основі вдосконалення змісту, форм і методів навчання; демократизація взаємин між викладачами і студентами. Значно розширено склад та функції правління і рад вищих шкіл; засіданнях колегіальних органів почали брати участь не тільки професори, але й інші представники (доцентів і студентства), що сприяло посиленню академічної автономії вищих шкіл, забезпеченню свободи викладання й навчання. У 1918 році Рада Міністрів надала право всім університетам та дев'ятьом інститутам відкрити ради із захисту дисертацій, зокрема українською мовою, продовжено практику закордонних відряджень. Загалом, було вирішено кадрову проблему в нових українських університетах, а викладачі та студенти вирізнялися сумлінністю у виконанні власних обов'язків. З весни 1917 року викладання курсів українознавства здійснювалося зусиллями ентузіастів, серед яких київські професори П. Тутковський, І. Шаровольський, приват-доценти О. Грушевський, І. Огієнко, Ф. Сушицький; харківські професори Д. Багалій, Д. Зеленін, В. Кульбакін, М. Сумцов, приват-доцент М. Плевако, одеські професори С. Вілінський, Є. Трифільєв, приват-доценти Є. Загоровський, П. Потапов, Ф. Тарановський (Корж-Усенко 2019, с. 410–411). У цей час викладачами підготовлено численну україномовну навчально-методичну літературу. Урядовою підкомісією визначено правила прийому до університетів на 1918–1919 навчальний рік, що передбачали такі вакансії: 75 % – для випускників середніх, або прирівняних до них закладів України (з Кримом), Бессарабії, Білорусії; 25 % – випускникам поза межами країни, передусім біженцям.

Анкетування студентства дозволяло коригувати навчальний графік, поєднуючи на другій зміні навчання із працею. Освітній процес здійснювався за індивідуальними навчальними планами з посиленням українознавчого і краєзнавчого характеру змісту освіти, викладалися курси методологічного спрямування, запроваджувалися замість богослов'я низка богословсько-релігійознавчих дисциплін за вибором, збільшувалася частка філософських, культурологічних і психолого-педагогічних дисциплін.

Якщо раніше без знання класичних мов не можна було вступити до університетів, то тепер студентам пропонувалося вивчення цих курсів; обов'язковим стало володіння сучасною іноземною мовою, важливою для налагодження міжнародного співробітництва. На основі угоди між Оксфордським і Кам'янець-Подільським університетами було передбачено надання англійською стороною стипендій для кращих українських студентів із педагогічних, політичних, військових, інших наук в обмін на можливість підготовки в Україні фахівців з музичного мистецтва (Колпакова 1994). Освітній процес у нових університетах здійснювався українською мовою, а для поглиблення загальноосвітньої складової підготовки на різних відділах започатковано викладання українознавства. Водночас суттєві корективи до організації освітнього процесу вносили обставини воєнного часу: гіперінфляція, руйнація матеріально-технічної бази, перебої з постачанням води, газу, електроенергії, запровадження поліцейських годин, реквізиції коштів, продуктів, культурних цінностей, арешти й розстріли викладачів і студентів, мобілізації до війська, епідемії, еміграція тощо.

Студенти позиціонували себе як суб'єкти освітнього процесу та державотворчих перетворень, учасники різних місцевих і всеукраїнських з'їздів. У березні 1917 року створено Головну Українську Студентську Раду, що провела три Всеукраїнські студентські конференції, видавала журнал "Стерно". Прикладом активної участі молоді в національно-визвольному русі був Окремий український полк імені М. Грушевського. За підтримки студентів з Галичини й Буковини – членів "Українських січових стрільців", створено "Перший Білоцерківський курінь українських юнаків-скаутів" (Є. Слабченка), військово-спортивні товариства "Січ" (Київ), "Одеська Січ" (за участі Ю. Липи), "Українська національна сотня" (Харків), "Союз молоді" (Сімферополь) (Корж-Усенко 2019, 425). Представники студентського куреня Українських січових стрільців полягли за свободу Батьківщини в боях під Крутами. Під егідою ректора, Міністра освіти І. Огієнка університет на Поділлі став осередком координації роботи січових і пластових організацій. Важливим для виховання молоді був особистий приклад викладачів, які працювали в українських урядах. Студенти і викладачі залучалися до просвітницької діяльності, організації підготовчих, українознавчих, галузевих курсів, збереження культурної спадщини, краєзнавчого і природоохоронного руху. Функцію соціального захисту здійснювала рада студентських представників.

Отже, попри війну, складне політичне й соціально-економічне становище, в добу національного державотворення 1917–1920 років відбувалося активне відкриття та структурне оновлення вищих шкіл. У цей час у межах України було засновано 60 вищих шкіл, з яких запрацювало 35, а загалом в 1920 році в республіці функціонувало 62 виші. Свідченням диверсифікації освітньої мережі стало відкриття близько 50 стаціонарних і кількох десятків мандрівних народних університетів. Особливу увагу у

вищій школі було приділено оновленню мети та змісту навчання й виховання на основі реалізації принципів демократизму, гуманізму, культуровідповідності, практичної доцільності, поглибленню національного компоненту освіти, організації студентського самоврядування.

Предметом подальших досліджень може стати вивчення історичних аспектів розвитку українознавчих студій в університетах Європи та Америки.

Alma-mater: Університет Св. Володимира напередодні та в добу Української революції 1917–1920: матеріали, документи, спогади. Кн. 1: Університет Св. Володимира між двома революціями. (2000). Автор-упор.: В. А. Короткий, В. І. Ульяновський. Київ.

Герасименко, М. (2005). *Підготовка старшинських кадрів в українських національних державних утвореннях (березень 1917 – листопад 1920 рр.)*. Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. іст. наук. Національна академія оборони України.

Дорошенко, Д. (1932). *Історія України 1917–1923 рр.* Ужгород.

Дорошенко, Н. (1933). *Полтавські спомини (1917–20 рр.)*. У кн.: *Календар-альманах “Дніпро” на звичайний рік 1933*. Львів. С. 56–92.

Завальнюк, О. М. (2008). *Іван Огієнко – творець національної освіти в Україні, фундатор і ректор Кам’янець-Подільського державного українського університету*. У кн.: *Іван Огієнко і сучасна наука та освіта*. Кам’янець-Подільський: К-ПНУ. С. 311–320.

Колпакова, О. (1994). *Кам’янець-Подільський український університет (1918–1921)*. Проблеми історії України: факти, судження, пошуки. Вип. 3. С. 20–24.

Корж-Усенко, Л. (2019). *Концептуальні та організаційно-педагогічні засади розвитку освітнього процесу у вищій школі України (1905–1920 рр.)*. Дис. на здобуття наук. ступеня д-ра пед. наук. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка.

Подлесний, Д. (2014). *Приватное высшее образование в Украине: трансформации периода революции и гражданской войны*. Вчені записки Харківського гуманітарного університету “Народна українська академія”. № 20. С. 56–67.

Розовик, Д. (2001). *Становлення національної вищої освіти і науково-дослідної праці в Україні (1917–1920 рр.)*. Етнічна історія народів Європи. № 8. С. 55–58.

Ульяновський, В. (2007). *Національне питання в Університеті Св. Володимира в 1917–1918 роках: спроба відкриття кафедри історії України*. Український археографічний щорічник. Вип. 12. С. 224–246.

Устав Одесского Высшего международного института. (1918). Одесса: Тип. А. А. Гринер.

Щербаківський, В. (1994). *Український університет у Полтаві*. Київська старовина. № 4. С. 8–14.

АВАНГАРДНА “ШЕВЧЕНКІАНА” ІВАНА КАВАЛЕРІДЗЕ У ПОЛТАВИ

Олександр Лук'яненко

(Україна)

У статті розглянуто питання відкриття пам'ятника Тарасові Шевченку у Полтаві, дискутується проблема датування церемонії та початку робіт, аналізується ідеологічний зміст об'єкта культури. Автор наводить компаративний аналіз подій у Ромнах 1918 року та у Полтаві 1926 року, демонструючи процес поглинання авангардних ідей Івана Кавалерідзе більшовицькою ідеологією.

Ключові слова: Іван Кавалерідзе, пам'ятник Тарасу Шевченку, Полтава, авангардизм.

THE AVANT-GARDE “ŠEVČENKĪANA” OF IVAN KAVALERIDZE IN POLTAVA

Oleksandr Luk'janenko

The article considers the issue of the opening of a monument to Taras Ševčenko in Poltava, discusses the problem of dating the ceremony and the beginning of work, and it also analyzes the ideological content of the cultural object. The author gives a comparative analysis of the events in Romny in 1918 and in Poltava in 1926, demonstrating the process of absorption of Ivan Kavalericidze's avant-garde ideas by Bol'sheviki ideology.

Keywords: Ivan Kavalericidze, monument to Taras Ševčenko, Poltava, avant-garde.

У 2021 році полтавська громада відзначила 95-ліття з дати встановлення пам'ятника Тарасові Шевченку в обласному центрі. Дата була непересічною з огляду на низку причин, серед яких і 160-та річниця смерті Кобзаря, і поважний ювілей монумента, і мистецьке значення скульптури у розвитку українського модерну, і, звісно, ідеологічна роль усіх перелічених явищ та подій на тлі російсько-української війни. Міністерство закордонних справ України до знаменної дати вирішило зробити символічний подарунок нації – зафіксувати світовий рекорд щодо кількості пам'ятників Кобзареві у світі. За даними урядовців, їх налічувалася 1 тис. 167 (МЗС України 2021). Вітальне відео, випущене до ювілею, розпочиналося саме з полтавського авангардного шедевр з-поміж усіх 1 тис. 68 українських та 99 закордонних монументів Тарасові Шевченку (МЗС ініціювало 2021).

Постать Шевченка у свідомості українців на межі XIX–XX століть була неоднозначною. Його намагалися “перифарбувати” під свої червоні прапори комуністи, роблячи з нього учня російської соціал-демократії; він же був коренем національної свідомості часів Української Народної Республіки. Терези сприйняття гойдалися занадто радикально і часто. На одній шальці був обожнюваний Шевченко-українофіл, на іншій – переслідуваний імперський сепаратист; з одного боку стояв батько нації та пророк, з іншого – соціаліст та революціонер; для одних було вдосталь аргументів щодо Шевченкового християнського світогляду, для суперників не бракувало підтвердження його як мінімум нігілізму, а як максимум – богохульництва. Професор Олексій Вертій прискіпливо вияскравив ці пошуки образу Кобзаря в уявленнях наших співвітчизників в історичній ретроспективі у своїх публікаціях у періодиці та у монографічному дослідженні “Тарас Шевченко в національній свідомості українців” (Вертій 2015). Однак тематика даної розвідки не у розумінні того, ким і яким поставав Тарас Григорович у світобаченні українця минулого. Нам важливо побачити, яким чином держава та мистецтво впливали одне на одного, змагалися і поступалися в ідеологічних баталіях.

Так склалося, що в окремих період історії полем такої культурно-ідеологічної борні за Шевченка стала Полтава. І в неї був утягнутий відомий український митець-авангардист Іван Петрович Кавалердізе, передовий представник авангардного мистецтва. Коли дослідникові культури доводиться пояснювати роль Т. Шевченка для авангардистів на зламові століть, стоячи перед непосвяченою у таємниці цивілізаційного поступу публікою, він опиняється на роздоріжжі. Літературний авангард в Україні, на перший погляд, був у ярій опозиції щодо Кобзаря. Згадаємо тут бодай вплив маніфесту футуриста Михайля Семенка “Сам”, надрукований у збірці віршів “Держання” у 1914 р., у котрому лунали гострі заклики щодо зміни світоглядних орієнтирів: *“Ей ти, чоловіче, слухай сюди! ... Ти підносиш мені засмальцьованого «Кобзаря» й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва... А ти вхопивсь за свого «Кобзаря», від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й немає йому воскресіння. ... Час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств. ... Я не можу, як ти, на протязі місяців витягувати з себе жили пошани до того, хто, будучи сучасним чинником, є з'явищем глибоко відразливим. Чоловіче. ... Такі твої ювілейні свята. Отсе все, що лишилось від Шевченка. Але не можу й я уникнути сього святкування. Я палю свій «Кобзар»”* (Семенко 1914, зворот обкладинки).

Звісно, за певний час ситуація з таким-собі мистецьким аутодафе змінилася, і Семенко був змушений зайнятися “відбудовою” іміджу Т. Шевченка у колі своїх читачів. Для цього у редагованому ним виданні “Нова генерація” навіть була уведена спецрубрика “Реабілітація Шевченка”.

А в його збірці “Європа й ми”, надрукованій у 1930 р., з’явився памфлет “Без ікон і без трупів!!!” (реабілітація Т. Г. Шевченка), де Кобзар поставав уже провісником авангардизму: “Сьогодні футуристи / перед брамою в залізний / соціалізм / схилиють в пошані / голови / перед першим українським / футуристом / Галло, Тарасе Григоровичу!” Та поруч із цим він голосно заявив: “Годі мертвих! / Годі ікон! / Не треба нам гіпсових статуєток! / Рухаються ідеї, / Рухається історія – / На зло всім критикам і поетикам – / Без перепон” (Семенко 1930, 41, 44). У світлі таких заяв виникала потреба тлумачення значення Т. Шевченка для авангардиста І. Кавалерідзе: чи був поет для нього культурним трупом? Чи став іконою, втіленою у бетоні? Чи, можливо, Кобзар виявився втіленням руху новітньої мистецької ідеї?

Еволюція Шевченкіани Івана Кавалерідзе складається з мозаїки окремих фактів та подій, довжиною чи не у століття. І перший з них – історія Шевченкової пам’яті у Полтаві. Яким чином губернське місто Наддніпрянщини здобуло собі одну з найвеличніших пам’яток українського кубізму? Все почалося з потягу полтавців увічнити пам’ять про свого генія. Шукаючи інформацію щодо цього в обласному архіві, констатували неймовірну обмеженість джерел. Існують лише декілька згадок у декілька рядків про спорудження монумента у 1920-х роках серед трьох поточних справ Полтавського окружного виконавчого комітету за 1925 рік. Вони стосуються кошторису, організації простору навколо монумента та надписів на ньому. За мовчанки офіційних владних джерел починають говорити джерела аудіовізуальні та періодична преса.

Відлік увічнення пам’яті Тараса Григоровича Шевченка у Полтаві можна починати з весни 1861 року. Принаймні саме так позиціонувалася пам’ятка природи на сучасній вулиці Мясоедова, 31 на окраїні міста. Дерево посадили 18 травня 1861 р. на приватній землі садівника Гуссона, де колись відпочивав поет, представники полтавської “Громади” на згадку про перепоховання Т. Шевченка на Чернечій горі біля Канева. Принаймні, саме як “перший у світі пам’ятник Т. Г. Шевченку, посаджений громадськістю міста 18 травня 1861 року”, позиціонувала дерево і пам’ятна дошка поруч із перефразованим віршом поета “Твоя дума, твоя пісня не вмере, не загине” (Державний архів Полтавської області, фонд фотодокументів, розділ ЧО 05, № 14790).

Далі полтавці покликали до життя ідею створення великого монументу Кобзареві до 100-ліття з дня його народження. Ініціативу виголосили вперше у 1904 р. серед земських діячів Золотоніського повіту Полтавської губернії. А вже 20 травня 1905 року 32 депутати Київської міської думи внесли пропозицію приєднатися до неї. За півроку роботи об’єднаної комісії, у період засідань із 27 вересня до 07 жовтня 1905 року, Київська міська дума постановила визнати бажаним і необхідним встановити пам’ятник Т. Г. Шевченка в Києві. Процес був неймовірно довгим, мав безліч історій, пов’язаних із фінансовими махінаціями та ідеологічними баталіями (Про пам’ятник 1907, 2). Гроші, котрі полтавська губернія

збирала у великій кількості, ішли не туди, куди домовлялися. Київ, як і годиться древній столиці, тягнув рядно культурного центру лише на себе, уникаючи консультацій з ініціаторами зведення пам'ятника.

Не дивно, що по сплину п'ятнадцяти років безплідних старань полтавці почали думати про свій монумент національному генію. І в 1920 році Полтавська спілка споживчих товариств замовила місцевому митцеві, а за сумісництвом і хорунжому Армії УНР і повстанському отаманові з Диканщини Михайлові Гаврилку бюст Т. Шевченка та форму для масового виробництва залізобетонних погрудь (Шебеліст 2013, 159.). Але скульптор був заарештований чекістами за звинуваченнями у керівництві антибільшовицьким повстанням та спалений живцем у пічці локомотива у Полтаві восени 1920 року. Ми не знаємо, як виглядав витвір М. Гаврилака, але зі спогадів відомо, що це був бюст митця, встановлений у Полтавському театрі разом із барельєфом-медальйоном. Жодних слідів візуальних джерел цьому наразі немає. Однак, вдаючись до методу аналогії, можемо припустити схожість полтавських творів з його ж серією кахлів, палеток та плакат, виготовлених у 1911 році на фабриці І. Левинського у Львові, котрі зображують Кобзаря у профіль та три чверті (Коваль 2012).

Доля цього твору мистецтва лишається наразі невідомою. А в місті згадують лише один пам'ятник Тарасові Шевченку авторства Івана Кавалерідзе. Яким чином доля привела скульптора до Полтави з таким проектом? Відомо, що Іван Петрович захоплювався постаттю Кобзаря з юнацьких років. Він услід за істориком Митрофаном Довнар-Запольським ототожнював Тараса Шевченка з Кирилом і Мефодієм, зауважуючи, що той так само, як і християнські середньовічні святі, заради ідеалів просвітництва ішов на подвижництво (Кубриш 2007, 71). Не дивно, що він відгукнувся на пропозицію жителів м. Ромни у 1918 році почати роботи над першим монументом Шевченкові у світі. Ідеологічна вага витвору мистецтва була однозначно високою. Як свідчить тогочасна періодична преса, за декілька тижнів до події відбулось зібрання представників міського самоврядування та вчителів місцевих шкіл з приводу святкування відкриття пам'ятника Шевченкові. Збори виробили спеціальну програму свята: 27 жовтня скасовувалися всі заняття, а навчальні заклади мали влаштувати марш-прохід учнів з українськими національними прапорами навколо пам'ятника; 28 числа в школах організували вечір пам'яті Т. Шевченка з виконанням національних пісень, декламаціями та лекціями про національного українського генія (Відкриття пам'ятника Шевченкові 1918, С. 3). Що, зрештою, і було втілене у життя. Унікальний пам'ятник з бетону був відкритий за участі представників українського національного уряду та численних делегацій. Робота з архівними матеріалами дозволяє відродити етапність свята. Його опис важливий для усвідомлення ролі Тараса Шевченка у свідомості українців тогочасності, бо уже за декілька років совєтська влада намагатиметься переінакшити і самого Кобзаря, і людське уявлення про нього.

Отже, о 08 годині ранку до пам'ятника Шевченкові почали приходити місцеві жителі та делегації селянських Просвіт. Як свідчать хроністи, о 10 годині прибули розпорядники з жовто-блакитними пов'язками на руках, а також духовий оркестр реальної школи. Згодом підтягнулися й учні інших навчальних закладів Ромен з вінками та національними стягами. Окремі з них стали у живий ланцюг навколо монумента, а люди заповнили площу та сусідні вулиці. Кореспондент газети "Нова Рада" дивувався, що люди обсіли всі балкони, дерева, дахи та телеграфі стовпи в околиці. Близько 12:30 з Олександрівського собору до пам'ятника прибуло духовенство з корогами і почався молебень, на якому співав великий мішаний хор. Після панахиди голова комісії зі зведення пам'ятника Данилов звернувся до людей з привітальною промовою, після чого хор почав виконувати "Заповіт" Т. Шевченка, а з пам'ятника стали знімати полотно. Коли присутні роздивилися "постать Шевченка, сидячу на скалі в глибокій задумі", почались публічні промови, певне ж, просякнуті політичним змістом. Газети не лишили їхнього змісту, але перелік учасників переконує в ідеологічній значущості їхніх промов. Численними були виступи можновладців. Так, від імені колишньої демократичної міської думи взяв слово колишній міський голова Узуй, опісля нього від імені нового складу міської управи – товариш міського голови, представник німецької комендатури Север; від імені Роменської народної повітової управи говорив голова Милославський. А далі були представники політичних сил (Левитський від Українського Національного Союзу), культурних громадських об'єднань (Черненко від Роменської Просвіти, Корольчук від театральної трупи Садовського та представники селянських Просвіт), національних меншин (Супоницький від єврейської общини), засобів масової інформації (Прогоновін від "Робітничої Газети"), особібно виступив особистий приятель Шевченка, учений Григорій Вашкевич. Серед гостей були повітовий староста, воєначальники, німецький комендант, начальник залоги та інші чиновники. Присутній на зборах журналіст захоплено згадував, що після кожної промови народ вітав промовців голосними вигуками "Слава!" під звуки українського гімну. Після тривалих промов до монумента поклали вінки від німецької комендатури, міського самоврядування, всіх шкіл Ромен та Просвіт. Організація видала спеціальний святковий листок, присвячений пам'яті Тараса Шевченка. А ввечері, о 16:00 годині, в приміщенні кінотеатру "Олімпія" члени роменської просвіти Візінський та Івченко дали відкриту лекцію на тему "Шевченко і його творчість", після чого у жіночій гімназії ввечері відбувся концерт за участю місцевих та запрошених вокальних колективів (Пам'ятник Шевченкові 1918, 4). Загалом, на даному етапі досліджень історію створення та мистецьку цінність пам'ятника рука Івана Кавалерідзе у Ромнах ґрунтовно описано у науковій та публіцистичній літературі. Нам же важливо, що він став сходиною до однієї з найупізнаваніших робіт

митця-авангардиста. Саме завдячуючи успішності роменського проєкту його і запросили до Полтави.

Тут починаються проблеми полтавського Шевченка – із датуванням початку робіт та відкриття. Вони породжені хибами пам'яті, неточністю даних у науковій літературі, а також розрізненістю інформації з офіційних радянських джерел.

З легкої руки недобросовісних дослідників, зі сторінки про Петровський парк міста Полтави, з публікації до публікації кочує неперевірена і доволі сумнівна інформація про те, що “21 лютого 1921 року в урочистій обстановці було закладено пам'ятник Т. Шевченка в Полтаві” як перше велике замовлення харківської майстерні обдарованих безпритульних дітей очолюваної Кавалерідзе з 1924 року (! – абсурдність хронології уже мала б насторожувати науковців та публіцистів, та академічна недоброчесність породила ще більше наукових фейків) (Петровський парк. Полтава історична).

У власних спогадах Іван Кавалерідзе назвав 1925 рік часом відкриття монументу в Полтаві, а 1926 – роком відкриття пам'ятника в Сумах (Іван Кавалерідзе. Воспоминання 2014). Однак офіційна дата представлення твору мистецтва широкому загалові затягнулась через одвічні українські проблеми – неможливість домовитися, бажання намертво поєднати політичне та культурне, а також банальна неготовність до зими. Хоча Сергій Шебеліст пропонує інше бачення: *“відкриття монумента затягувалося, оскільки в СРСР запанував метод соціалістичного реалізму, котрий був, м'яко кажучи, не дуже прихильним до «незрозумілих» кубізмів і конструктивізмів. Тому поки компартійні функціонери гальмували справу, І. Кавалерідзе зробив точну копію бетонного Кобзаря, якого спорудили в Сумах. Це, можливо, спонукало полтавців завуршитись і нарешті встановити в березні 1926 р. оригінальний пам'ятник поетові – навпроти архітектурної перлини Полтави, будівлі колишнього губернського земства”* (Шебеліст 2013, 159). Дозволимо не погодитися з дослідником, бо маємо низку свідчень, що говорять про активні плани влади представити монумент полтавцям саме у 1925 році.

Із періодичної преси та архівних джерел стає відомо, що уже у липні 1925 року мешканцям Полтавської губернії оголосили про те, що губвиконком доручив скульпторові Івану Кавалерідзе взяти на себе роботу щодо збудування пам'ятника Т. Г. Шевченкові у Полтаві. Йому надали право укладати від імені губвиконкому договори з установами та приватними особами на постачання матеріалів для монумента, виконувати різні роботи та наймати робітників (До збудування пам'ятника 1925, 4). Уже майже за два місяці з часу оголошення робіт, 29 серпня 1925 року, Полтавський окружний виконавчий комітет створив комісією під головуванням тов. Ярового, у складі Назарія Фіалковського, інженера Відділу Місцевого Господарства (ВМГ) та представника від Окружної робітничо-селянської інспекції (ОкрРСІ) для прийняття готового

пам'ятника Т. Г. Шевченкові (Державний архів Полтавської області, ф.363, оп.1, спр.373, арк.55). Темпи створення скульптури у два неповних місяці вражають. Однак, маємо зважати на наявний майже піврічний роменський досвід, котрий і ліг в основу полтавського кубічного експерименту.

Про те, що авангардистська пам'ятка була готова до осені, свідчить той факт, що 23 вересня 1925 року під час засідання президії Полтавського окружного виконавчого комітету тов. Луценко запропонував розглянути кошторис на роботи по благоустрою площадки навколо готового пам'ятника Т. Шевченку на суму 787 крб. 78 коп. за рахунок Полтавського ВМГ. Відділ місцевого господарювання мав сплатити зі своїх коштів Іванові Кавалерідзе 103 крб. 02 коп., перевитрачених ним на зведення пам'ятника, вирахувавши з цієї суми вартість прийнятих від нього лишків матеріалу (Державний архів Полтавської області, ф.363, оп.1, спр.373, арк.74). Та й партійна преса повідомила жителів губернії про наближення урочистостей з приводу відкриття нового культурного об'єкта міста: *“Скульптор Кавалерідзе, який збудував пам'ятники Артему в Артемівську і Сковороді в Лохвиці, закінчив будову пам'ятника Шевченку в Пролетарському парку (проти Центр. Пролет. музею). Пам'ятник зроблено з залізобетону, при будові його скульптор додержувався напрямку цілковитого з'єднання завдань будівничих і скульптурних. В найближчому часі Комунгосп має впорядкувати площадку і збудувати навколо пам'ятника художню залізну огорожу”* (Пам'ятник Т. Шевченку в Полтаві 1925, 1).

Ось тут і виникла перша проблема пам'яті: Іван Петрович Кавалерідзе дійсно закінчив полтавського Кобзаря у 1925 році. І владний циркуляр навіть встановив чітку ідеологічну дату відкриття – усі оздоблювальні роботи планували закінчити до 8 річниці Жовтневого перевороту (Державний архів Полтавської області, ф. 363, оп.1, спр. 373, арк. 74). Уже у серпні було відомо про нерозривний зв'язок майбутнього пам'ятника з ідеєю пролетарської боротьби. Тов. Яровий виступив перед президією Полтавського окружного виконавчого комітету про затвердження надписів на пам'ятникові. У протоколах не лишилося варіантів надпису. А оригінал був підправлений (заклеєний небагатослівним: *“Представлений Комісією проект написів затвердити”* (Державний архів Полтавської області, ф. 2068, оп. 1, спр. 197, арк. 199). Та, певне, наявний і нині на монументі підпис *“...і вражою, злою кров'ю волю окропите”* підбирали саме до цієї ж дати.

На користь “пролетаризації” Тараса Шевченка свідчило і саме місце встановлення пам'ятника. Сергій Шебеліст, тлумачачи вибір локації, посилається на спогади завідувачки науково-дослідного відділу етнографії Полтавського краєзнавчого музею Галини Галян: *“Кавалерідзе не випадково зробив прив'язку до місця в центрі старої Полтави, адже Шевченко, ймовірно, бував там, коли йшов малювати Хрестовоздвиженський монастир і хату Котлярєвського. Припускаю, що свідомим було й розташування пам'ятника навпроти будівлі колишнього губерньського*

земства, котре скульптор розглядав як Парфенон” (Шебеліст 2013, 160). Та подібне твердження не витримує критики з огляду на те, що місце вибрала влада. І воно було неоднозначним – не навпроти “парфенону” у стилі український модерн, але навпроти Центрального пролетарського музею. Тим паче, що саме тут, на території на той час уже не Петровського парку, у братській могилі були поховані 27 червоноармійців, убитих 19 січня 1919 року у Полтаві у зіткненні з формуваннями УНР, а також члени першої Полтавської Ради робітничих і солдатських депутатів, брати-комуністи Петро й Анатолій Литвинови, убиті в Миргороді у квітні 1919 року (Антипович 1989, 186–187).

Перенесення дати відкриття ніде не фігурувало з поясненням боротьби з авангардизмом, ще чекав свого часу грандіозний пам’ятник Артему у Святогорську. Натомість партійні діячі вбачали у цьому явно господарську недбалість. Бо коли у листопаді 1925 року тов. Лисенко Полтавського окружного виконавчого комітету повідомляв про поточні справи, за півроку було оголошено про відкриття пам’ятника Тарасові Шевченку пристосувати до святкування пам’яті Шевченка 12 березня 1926 року (Державний архів Полтавської області, ф. 363, оп. 1, спр. 373, арк. 165). Тоді ж доручили Малій Президії Полтавського окружного виконавчого комітету та ОВК організувати Комісію з церемонії, а окружному відділу місцевого господарювання запропонували до настання зими нарешті закінчити роботи щодо впорядкування й благоустрою місця біля монумента (Державний архів Полтавської області, ф. 2068, оп. 1, спр. 198, арк. 134). Існує ще одна можливість пояснити зміну дат. Полтавські урядовці одразу планували відкрити скульптуру у день роковин Шевченка у 1926 році, а не раніше. Принаймні, коли у вересні 1925 року вийшла газета “Більшовик Полтавщини”, у ній оголосили, що датою відкриття монумента визначили 11 березня 1926 року (Пам’ятник Т. Шевченку в Полтаві 1925). Певне, саме визначення дати у роковини Жовтневого перевороту було гарячкуванням – звичним бажанням місцевої влади вислужитися перед центром. Але плани, як це нерідко буває, не збігалися з можливостями. Тому й повернули попередньо узгоджені строки.

Влада дійсно шукала варіанти, а не пояснення. І, вірогідніше за все, неспроможність відкрити пам’ятник до річниці Жовтневого перевороту муляла більшовицьку свідомість. Це стає очевидним, коли вдатися до аналізу подій березня 1926 року. Хрестоматійний варіант розвитку подій на церемонії відкриття монументу за авторства Івана Кавалерідзе вписується у класичну ура-патріотичну формулу. Він був уперше представлений в енциклопедичному виданні “Полтавщина” за редакцією Анатолія Кудрицького. Саме на нього посилаються (чи у нього ж запозичують без покликання) дослідники, подаючи стислий мистецький аналіз скульптури та подаючи опис подій відкриття 1926 року: *“З цієї нагоди на місці відкриття відбувся мітинг жителів Полтави, навколишніх сіл та гостей з інших міст. Коли спало покровало, полинула знайома всім мелодія композитора Гордія*

Гладкого і кількатисячний хор заспівав «Заповіт» Т. Г. Шевченка” (Кудрицький 1992, 983). Цей опис неймовірно нагадує замальовки того, яким чином відкривали пам’ятник Шевченкові у Ромнах у 1918 році. Полтавцям завжди було приємно розповідати про багатолюдний хор та національний дух. Однак факти – річ уперта. Інколи джерела починають говорити у ті моменти, коли від них найменше чекають слова.

Ми повинні мати на увазі, що залізобетонний Шевченко Полтави – це не Кобзар з Ромен ні по формі, ні за ідеєю Кавалерідзе, ані навіть за ідеологією влади, котра його відкривала. Він уже не буржуазний УНР-івський національний геній, а советський пролетарський письменник. І скільки б власного змісту Іван Кавалерідзе не намагався вкласти в курганоподібний постамент та титанічну особистість поета, влада рад тлумачила все по-своєму. Це стає помітно, коли відтворюєш крок за кроком довгождану церемонію відкриття, спираючись на публікації західноукраїнського видання “Діло” за 1926 рік.

На урочистості о 12:00 дня прийшла величезна маса селянства, прибули представники харківського советського уряду, делегати від усіх центральних установ, Академії наук і Червоної армії, обранці від селянського інтернаціоналу, профспілки, Комнезаму, залізничників, Наркомату освіти, ВУАН, а також пролетарські письменники. Офіційну промову з нагоди відкриття виголосив Уповноважений Народного Комісаріату Закордонних Справ Олександр Шліхтер. Автор позиціонує його як *“родовитого Українця”*, котрий був спроможний висловити *“найкращі пануючі серед теперішніх правителів України погляди на Т. Шевченка”*. Учений почав з цитування вірша Кобзаря *“Минають дні, минають ночі”*. Думаємо, акценти були на пошукові загубленої долі простим народом (*“Доле, де ти! Доле, де ти? / Нема ніякої, / Коли доброї жаль, Боже, / То дай злої, злої!”*). Партійний діяч закликав вустами Кобзаря до соціальної боротьби (*“Не дай спати ходячому, / Серцем замирати / І гнилою колодою / По світу валятись. / А дай жити, серцем жити / І людей любити, / А коли ні... то проклінать / І світ запалити!”*). Олександр Шліхтер, використовуючи поезію минулого століття, у ХХ столітті закликав до пролетарського мучеництва (*“Страшно впасти у кайдани, / Умирать в неволі, А ще гірше — спати, спати / І спати на волі, / І заснути навек-віки, / І сліду не кинуть / Ніякого, однаково, / Чи жив, чи загинув!”*).

Вважаю, що його основна промова вартує того, щоб подати її без скорочення, аби уповні переконатися у спотворенні образів та ідей, у відмінності Шевченкіани – тієї, котру замишляв авангардист Кавалерідзе, і яку запропонували світові більшовики. Уповноважений Народного Комісаріату Закордонних Справ звернувся до полтавців та гостей міста з таким посилом: *“Так співав 65 літ тому Кобзар. За ці 65 літ до сліз, пролитих у піснях Шевченка, прибавилися сльози, рясно пролиті українськими робітниками і селянами. Багато сльоз було пролито, поки ми не добилися справжнього розкріпощення. Ще досить недавно українська*

інтелігенція вважала Шевченка лише за національного генія. Нині, я гадаю, нема на радянській Україні такого інтелігента, що вважав би Тараса Григоровича лише за національного генія. Всі тепер розуміють, що він геній наш, радянський геній, геній розкріпощених робітничо-селянських мас Союзу. В історії нашого визволення ми мали тільки двох геніїв: Шевченка співця народнього лиха та злиднів, співця за розкріпощення рабів. Але тільки співця, що не знайшов справжніх шляхів до розкріпощення і другого генія – Володимира Ілліча Леніна (sic!), що показав нам, як треба боротися за визволення робітників і селян. Ось у чому заключається спорідненість духа Т. Шевченка і Володимира Ілліча Леніна” (Відкриття пам’ятника Шевченка в Полтаві 1926).

Услід за політиком слово взяв неназваний кореспондентом червоноармієць із Чапаєвської дивізії, який ствердив, що Шевченко завжди боровся “за пролетарську в правді єдину і неділиму Україну”. Він транслював офіційно-охоронну версію подій всередині країни і закордоном: “Українська еміграція закордоном сьогодні намагається затьмарити світлу пам’ять Шевченка, приписуючи йому заслугу тільки як борцеві з українськими поміщиками. Але хай українська еміграція знає, хто загнав її на смітнички Праги, Берліна і Парижа. Її загнав Шевченківський Ярема, що пройшов з рушницею в руках від Владивостока до Варшави, від Ленінграда до Перекопу, до берегів Чорного моря, навчений піснями Шевченка, шляхом, вказаним Іллічем. В тих місцях, куди було заслано Шевченка в солдати, наша Чапаєвська дивізія розгромила останні рештки білої кості, що проти неї Шевченко все своє життя закликав боротися. Схиляючи голову перед пам’яттю Шевченка, Червона Армія обіцяє відстояти й виконати до кінця його заповіти”.

Крім цих двох, слово мали представники Селянського інтернаціоналу, делегати Комітету Незаможних Селян, профспілок, наркомату освіти, ВУАН та пролетарські письменники. По кожній промові величезний хор з 600 співаків в супроводі кількох оркестрів співав Шевченків “Заповіт”. І тут можна було б радіти за національний колорит, якби не фінальний акорд всього заходу: “Свято закінчилося відспівуванням Інтернаціоналу” (Відкриття пам’ятника Шевченка в Полтаві 1926).

І це були лише три крапки, які радянська влада поставила в історії авангардного монумента Івана Кавалерідзе. За ХХ століття йому ще було суджено пережити не одну ідеологічну переорієнтацію. Він вистояв. Він пережив і сталінський холод до кубізму, і нацистське руйнування, і хрущовський бій з авангардизмом, і навіть невдалі реставрації незалежної України. Він і досі лишається тією мистецькою віссю, котра не просто з’єднує нашу культуру з західноєвропейською як з взірцем, але говорить, що ми крокували широко у ногу з усім вільним світом.

Антипович, Г., Буряк, І., Волосков, В. (1989). *Полтава: книга для туристів*. Харьков: Прапор.

- Вертій, О. (2015). *У річниці ідейних протиборств: Тарас Шевченко в національній свідомості українців ХХ–ХХІ ст.* Слово і час. № 9. С. 13–22.
- Відкриття пам'ятника Шевченкові* (1918). Нова Рада. № 194. С. 3.
- Відкриття пам'ятника Шевченка в Полтаві* (1926). Діло. № 65. С. 2.
- Державний архів Полтавської області, ф. 2068, оп. 1, спр. 197.*
- Державний архів Полтавської області, ф. 2068, оп. 1, спр. 198.*
- Державний архів Полтавської області, ф. 363, оп. 1, спр. 373.*
- Державний архів Полтавської області, фонд фотодокументів, розділ ЧО 05, фотографія №14790.*
- До збудування пам'ятника Т. Г. Шевченкові* (1925). Більшовик Полтавщини. № 201. С. 1.
- Иван Кавалеридзе. Воспоминания (отрывок из книги).* Електронний ресурс: <https://cineticle.com/ivan-kavaleridze/> [Дата останнього доступу 10.12.2021].
- Коваль, Р. (2012). *Михайло Гаврилко: і стеком, і шаблею: іст. нарис.* Держ. картогр. фабрика. Вінниця.
- Кубриш, Н. (2007). *Образ Т. Г. Шевченка у скульптурі Івана Кавалерідзе: від реалізму до модернізму.* Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Вип. 7. С. 70–75.
- МЗС ініціювало встановлення світового рекорду за кількістю пам'ятників Шевченкові.* Електронний ресурс: https://lb.ua/news/2021/03/09/479436_mzs_initsiyovalo_vstanovlennya.html 09 березня 2021 року [Дата останнього доступу 10.12.2021].
- МЗС України зробило Тараса Шевченка світовим рекордсменом за кількістю встановлених пам'ятників.* Електронний ресурс: <https://mfa.gov.ua/news/mzs-ukrayini-zrobilo-tarasa-shevchenka-svitovim-rekordsmenom-za-kilkistyuvstanovlenih-pamyatnikiv> 09 березня 2021 року [Дата останнього доступу 10.12.2021].
- Пам'ятник Т. Шевченку в Полтаві.* (1925). Більшовик Полтавщини. № 221. С. 1.
- Пам'ятник Шевченкові* (1918). Нова Рада. № 199. С. 4.
- Петровський парк. Полтава історична.* Електронний ресурс: http://poltavahistory.inf.ua/hisp_u_29.html [Дата останнього доступу 10.12.2021].
- Полтавщина: енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького* (1992). Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, Київ.
- Про пам'ятник Т. Г. Шевченкові* (1907). Рада. № 61. С. 2.
- Семенко, М. (1914). *Дерзання. Поезії.* Київ.
- Семенко, М. (1930). *Європа й ми: памфлети й вірші (1928–1929).* Харків: Книгоспілка.
- Шебеліст, С. (2013). *Пам'ятник Тарасові Шевченку в Полтаві: монументальне одкровення Івана Кавалерідзе.* Рідний край. № 2. С. 159–16

КОБЗА ТА БАНДУРА, КОБЗАРИ ТА БАНДУРИСТИ ЯК ЗНАКИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Віктор Мішалов

(Україна)

У доповіді підсумовується значення термінів, пов'язаних з дослідженням українського кобзарства та світового бандурного музикування, поставлено завдання з подальшого їх вивчення.

Ключові слова: кобза, бандура, кобзар, бандурист.

THE KOBZA AND BANDURA, KOBZARI AND BANDURISTS AS SIGNS IN UKRAINIAN CULTURE

Viktor Mišalov

The report summarizes definitions regarding terms related to the study of Ukrainian kobzar and bandura music, and sets tasks for their further study.

Keywords: kobza, bandura, kobzar, bandurist.

Знаки культури у мистецькому розумінні є смисловою інформацією про предмети, які вони означають. Такими основоположними знаками в історії українського кобзарства та світового бандурного музикування є кобза, бандура, кобзар (кобзарі), бандурист (бандуристи) у їх народному та професійному розумінні, дума, пісня та інші жанри, які становили і становлять основу репертуару народних співців-музикантів. Саме в цьому плані й спробуємо розкрити зміст цих знаків.

Бандура – самотутній український національний музичний інструмент. Історія її виникнення та використання терміну ‘бандура’ належить до XV століття (Хоткевич 1930, 21), а термін її попередниці – ‘кобзи’ — XIV століття (Горняткевич 1980, 62). Відомо, що лютнеподібний інструмент існував у східних слов'ян раніше, можливо, навіть із VI століття, але нам невідомо, як тоді цей інструмент називався і як він у деталях виглядав (Гуменюк 100, 86).

Термін ‘бандура’ часто згадується в народних піснях, які поширилися по території всієї України, але все ж наприкінці XIX століття на цьому інструменті грала невелика група традиційних виконавців, які згодом почали називатися ‘кобзарями’. Виконуючи українські народні думи, історичні пісні та інші твори, ці співці-музиканти стали виразниками Національного Духу українців, одним з потужних джерел формування національної свідомості широких верств і прошарків українського суспільства. Проживали вони лише в трьох губерніях Лівобережної України

– Чернігівській, Полтавській та Харківській – територія колишньої Гетьманщини та частково Слобідщини.

У ХХ столітті бандура поширилася по всій Україні та пізніше в осередках української діаспори. За свою більш ніж столітню історію бурхливого розвитку та періоди занепаду сучасний інструмент зазнав значних змін порівняно з своєю первісною формою.

Сьогодні, коли говоримо про українську бандуру, переважна більшість уявляє собі інструменти, які серійно виробляли в Чернігівській музичній фабриці ім. П. Постишева (1956–1991 роки) конструкції Івана Скліяра, а також бандури, які виробляє Львівська музична фабрика “Трембіта” конструкції В. Герасименка (1964 – до сьогодні). Переважна більшість бандуристів та вчені сьогодні називають ці удосконалені сучасні інструменти ‘академічними’, щоб відрізнити їх від традиційних народних бандур. Цього ярлика причепили до бандури нещодавно (в 90-х роках), а термін ‘академічний’ вибрали у зв’язку з тим, що на цих інструментах грають та викладають в музичних академіях України і грають на них академічну (переважно створену з музичних перекладів), тобто ненародну музику.

Поєднання понять ‘академічний’ та ‘народний’ – своєрідний неологізм. Інструмент може бути або академічним (удосконаленим, на якому професійно викладають у музичних закладах), або народним (тобто неудосконалений і на якому не викладають у вищих школах).

Словотвір ‘академічні народні’ музичні інструменти, мабуть, термін перехідний допоки не знайдеться кращий термін для цього поняття, адже сьогодні репертуар ‘академічних народних’ інструментів переважно складається з академічної музики і вони мало пристосовані для виконання справжньої народної музики.

Докладніше зупинимось на етноорганологічному описі саме традиційної бандури як символу української національної культури.

Бандури, які існували в сільському побуті в Україні перед приходом індустріалізованого ХХ століття та радянської влади, відрізняються від академічних бандур не лише за конструкцією, але й за технікою гри, якістю звуку, формою виконання та за репертуаром. Вже в середині ХХ ст., ці ‘академічні’ інструменти майже повністю витіснили народну бандуру, а ‘академічна’ музична культура, яка вважалася більш досконалою (і в ідеологічному плані більш підконтрольною), замінила традиційну народну музичну культуру.

Починаючи з 80-х років ХХ ст. шанувальники старовини та автентики приділяли особливу увагу цій галузі бандурної традиції і кількість виконавців та прихильників почала зростати. Зацікавлені групи склалися переважно з високоосвічених професіоналів, які досить часто не мали професійної музичної освіти. Через їхню активність з кожним роком їхні ряди поповнювалися.

Ці інструменти називають по-різному – діатонічними, автентичними, старосвітськими, народними, кобзарськими, кобзами і т. д., щоб відрізнити їх від ‘академічних інструментів’. Надалі ми будемо називати всі ці типи бандур ‘народними бандурами’.

Найперші лютнеподібні інструменти в Європі мали невелику кількість струн – 1-3, іноді, але рідко, – 4 (Зінків 2013, 11). Тому, що в цей час ще не було намотаних струн, можна було використовувати струни тільки певного діаметру. Стрій кожної струни змінювався також згідно з натягненням струни. Вчені вважають, що мелодію грали переважно на одній струні, а інші струни функціонували як бурдон.

Серед найперших літературних пам’яток, які збереглися, де згадувалося про струнні музичні інструменти, є “Повість временних літ”. В літописі, який склав монах Києво-Печерської лаври Нестор (майже 1015 р.), згадується термін ‘*зуслі*’ (Зінків 2013, 14). Ігумен Печерського монастиря Феодосій, після відвідин князя Святослава Ярославича, також згадує термін ‘*зуслі*’. Літературна пам’ятка XII століття “Слово о полку Ігоревім” пише про ‘*живі струни*’ Бояна.

У ці ранні часи зустрічаються музичні терміни, які можна поділити на загальні та конкретні, що створюють певний термінологічний поріг.

Ми сьогодні розуміємо термін ‘*зуслі*’ як струнний щипковий музичний інструмент псалтироподібної конструкції, але цей термін також іноді використовувався для струнного інструменту, де струни грали з допомогою смичка, і таке тлумачення існувало в Західній Україні та Лемківщині як самоназва скрипки.

Термін ‘*зуслі*’ могли використати і при описі лютнеподібних інструментів із ‘сукупністю струн’. Цей інструмент існував перед тим, як почали використовувати пізніший термін ‘*кобза*’. А. Горняткевич пропонує вживати термін ‘*прото-кобза*’ для кобзоподібних інструментів цього періоду.

Термін ‘*бандура*’ та споріднені з ним слова охоплюють чимало музичних інструментів різного роду. Коли цей термін використовувався для струнно-щипкових інструментів, він охоплював тамбуро-подібний, лютнеподібний та цитро-подібний інструменти з різною кількістю струн та приструнків, а також інструментів переходових, які комбінують особливості різних інструментів.

Коли говоримо про ‘народні бандури’, маємо на увазі інструменти різного типу, які дещо відрізнялися між собою в техніці гри, а також в конструкції виробництва.

Існували такі інструменти:

- лютнеподібного типу, подібно до того, на якому грав кобзар Остап Вересай, з 12 струн (6 струн по грифі та 6 приструнків). На ньому струни по грифі притискали. На цих інструментах основна техніка гри охоплювала струни, які знаходилися на грифі, і які притискали пальцями лівої руки. Додаткові приструнки виконували допоміжну роль.

- Інструменти цитроподібні з приблизно 20-ма струнами, діатонічним строем в приструнках та з басками настроєні квінто-квартевим способом.

- Існували також лютнеподібні інструменти, які зовсім не мали додаткових приструнків. На них виконавець грав виключно по струнах, розтягнутих на грифі. Ці лютнеподібні інструменти по-різному називалися в різні часи – і кобзами, і бандурами.

Існування трьох типів інструментів, які відрізнялися в техніці гри та у виробництві під тим самим терміном, дещо ускладнює процес розрізнення та подальшого вивчення цих інструментів.

Виникає потреба найперше узгодити відповідну термінологію для розрізнення цих різних типів народних бандур.

Таку тенденцію можемо спостерігати у струнно-щипкових інструментах, які побутували в Україні. Існують та побутують такі терміни як ‘кобза’, ‘торбан’, ‘пан-бандура’, ‘панська бандура’, ‘гетьманська бандура’ та термін ‘коряк’, якими означають споріднені види струнно-щипкових інструментів. Ця тенденція відчувається і сьогодні, коли виникає потреба відрізнити цитроподібні бандури від інструментів іншого типу.

Для бандур, які були удосконалені в ХХ столітті, входять в обіг і такі терміни, як ‘діатонічна бандура’, ‘хроматична бандура’, ‘концертна бандура’, ‘київська бандура (чернігівська, львівська, харківська)’, ‘полтавка’, ‘академічна бандура’, ‘професійна бандура’. Для народної бандури використовують терміни ‘народна бандура’, ‘старосвітська бандура’, ‘традиційна бандура’, ‘автентична бандура’ або просто ‘бандура’.

Інструмент, на якому грав кобзар Остап Вересай, відрізнявся від інших інструментів. Хоч Остап Вересай та М. Лисенко називали цей інструмент бандурою, останнім часом почали застосовувати інші терміни до цього інструменту: ‘вересайівка’, ‘вересайівська кобза’ (щоб відрізнити від різного роду ладкових кобз, які фактично український варіант російської 4 струнної домри і яка в фольклорних колективах часто замінює мандоліну або гітару), ‘кобза’, ‘традиційна кобза’.

В “Українській музичній енциклопедії” (Скрипник 2006, 135–136) поняття ‘бандура’ визначено так: “*Укр. нар. інструм.-щипковий лютневий інструмент крилоподібної форми. Відповідно до однієї з гіпотез Б. з’явилася внаслідок трансформації цитроподібних давньорус. гусель як своєрідний перехід цитри в лютню. Спосіб гри – ковзаний, глісандоподібний (sic) із широким застосуванням паралельних інтервальних та акордових, паралельних та розхідних гамоподібних зворотів по всьому грифу і приструнках, виключаючи, на відміну від кобзи, притискання пальцями до грифа. Стрій переважно діатонічний «на сумно» (натуральний мінор) з використанням прийому перестроювання (скоратура) ‘на весело’ (мажор)’”.*

Опис тут відсторонює окремо сучасну бандуру-дереватив від традиційної і навіть подає фотографію ‘старосвітської бандури’, а ладкову

лютнеподібну трактує як окремий інструмент, до якою пристосували термін *‘кобза’*.

Після 1983 року інтерес до автентичної музики помітно зріс, а разом і з ним й інтерес до автентичної бандури та до автентичного кобзарського репертуару. Коли говоримо про народну бандуру, то в 1983 році кількість виконавців на автентичній бандурі та зацікавлених людей можна було перелічити на одній руці, а сьогодні ця кількість зацікавлених та виконавців помітно зросла. Творчий процес відродження та реставрації традиційних форм музикування на старосвітській бандурі триває.

Отже, говорячи про *‘академічну бандуру-дериватив’* маємо на увазі параметри, які перетворили цей інструмент в *‘академічний’* інструмент. Це пов’язано в першу чергу з конструкцією інструменту, який виробляється серійним способом, використовуючи сучасну технологію та матеріали у виробництві. На сучасній академічній бандурі вироблена складна техніка гри та звуковидобування, яка більше віддзеркалює прийоми гри на фортепіано, арфі та академічній класичній гітарі. Рівно ж для академічної бандури-деривативи створений *‘академічний’* репертуар, який складається переважно з перекладів романтичних фортепіанних творів та авторських перекладів для академічної бандури-деривативи композицій сучасних українських композиторів.

Певна проблема виникає з точнішим терміном для традиційної народної бандури, адже термін *‘бандура’* сьогодні переважно має асоціацію з більш поширеним та масовим *‘академічним’* інструментом-деривативом, на якому мало що залишилося від народного. Сучасна академічна бандура-дериватив в будові, конструкції, звуковидобуванні, тембрі та в репертуарі сильно відрізняється від народної. Чи достатньо інструментові мати подібну форму, щоб її так називати? Постає питання: який термін використати, щоб відрізнити традиційну бандуру від сучасної *‘удосконаленої’*.

Крім терміну *‘традиційна’* та *‘народна’* використовується термін *‘старосвітська’* та іноді *‘діатонічна’*, а також *‘старовинна’* бандура. Іноді зустрічалися терміни *‘харківська’* або *‘зінківська’* бандура, а в певний час та в певних колах навіть термін *‘кобза’*.

Під терміном *‘народна’* бандура треба розуміти інструмент, який виготовлений кустарним способом, тобто несерійно, відмінно від фабричних умов виробництва, використовуючи технологію, яка була доступна в сільських умовах в XIX ст., зокрема, це конструкція без металевих кілків та механізмів для швидкого перестроювання тональностей, зроблених з матеріалів, які були доступні в сільських умовах. На цій бандурі грали традиційним способом (ковзання пальців замість гітарного щипка, який був застосований в 60-их роках) та іншими прийомами. Вона мала традиційний репертуар, який був створений саме для цього інструменту (тобто не переклади чужої для інструменту музичної літератури).

Народна або старосвітська бандура – струнний щипковий музичний інструмент (хордофон) з грифом. Вже в кінці XVIII ст. можна спостерігати,

що на народній бандурі з'явилися додаткові струни, які не були натягнені по грифі, але по корпусу інструмента – так звані *приструнки* (*підструнки*, *переструнки*). Ці додаткові струни згодом стали головною ознакою української бандури та бандуроподібних інструментів, що відрізняє її від інших струнно-щипкових інструментів.

Професійні народні музиканти заробляли на свій хліб насущний супроводжуючи свій спів грою на народній бандурі. Цей синтез вокального та інструментального виконання в народі є досить рідкісним явищем, адже народна музична традиція науковцями переважно розглядається окремо як вокальне й інструментальне музикування. Третя категорія, яка, мабуть, найскладніша і яка вимагає специфічного комплексу знань, у багатьох дослідників називається '*снівогра*'.

Існували в народі протягом історії традиційні музиканти, які супроводжували свої співи музичним інструментом. В українському народі сформувався спеціальний клас епічних співців, які відрізнялися від звичайних співців і супроводжували спів на бандурі або на кобзі. З часом їх почали називати *кобзарями*.

Саме кобзарська традиція розвивалася та змінювалася згідно з умовами свого існування і сільський побут у значній мірі вплинув на еволюцію народної бандури. З часом була створена специфічна культурна традиція, яка згодом об'єднала великий пласт репертуару. Були сформовані звичаї, організації та форми передавання своїх знань. Сформувалися параметри кобзарства, які з одного боку обмежували традицію в певних аспектах, і відкидали те, яке не відповідало традиції. Так були сформовані певні параметри для передавання традиції того часу.

З досліджень стає зрозумілим, що термін '*бандура*' мав різне значення в різних періодах, які між собою дещо відрізняються.

Перша відома згадка використання терміну '*бандура*' належить до польського документа, де згадується, що 1441 року польський король Сігізмунд III мав придворного музиканта-бандуриста, який називався Тарашко Рафал (Diakowsky 1958, 21), і з королем грав у шахи. Форма та конструкція цього інструменту нам невідомі, але це польське джерело і можна зрозуміти, що термін, який вживали, був більш 'європейським', аніж термін 'кобза'.

У 1840-х роках Тарас Шевченко намалював кілька картин із зображеннями вуличного музиканта, який грає на інструменті лютнеподібного способу. Т. Шевченко називає цей інструмент бандурою.

Остап Вересай у 1874 році також називає свій інструмент, де ліва рука притискає струни до грифу, бандурою, а не кобзою. У своїх перших працях М. Лисенко також називає інструмент Остапа Вересая бандурою.

Проте останнім часом інструмент, на якому грав Остап Вересай вважається деякими виконавцями кобзою (В. Кушпет, М. Хай та інші), щоб відрізнити його від цитроподібного варіантів інструменту.

Цитроподібний інструмент з багатьма приструнками, де основа техніки не полягала у скорочуванні коливання струн по грифі, а у грі відкритих струн, М. Лисенко називає кобзою. Цитроподібні інструменти з багатьма струнами називалися кобзою аж до Другої світової війни (Мішалов 2008, 51). Термін 'кобза' для цитроподібної бандури використали М. Домонтович та М. Полотай (1941).

Після Другої світової війни термінологія, яку використовували для цитроподібних інструментів, помінялася і цитроподібні бандури перестали називати кобзами, а стали називатися бандурами. З часом інструменти, в яких скорочувалися струни по ручці, почали називати кобзами.

Першим, хто звернув увагу на використання цих термінів був Гнат Хоткевич. В його концепції термін '*кобза*' був старшим. Кобза мала бути пов'язана з більш примітивним та простішим інструментом, у його уяві лютнеподібним, а термін '*бандура*', як термін пізнішого походження, він докладав до інструменту, який появився значно пізніше і відповідно був більш складнішим щодо техніки виробництва, тобто інструмент цитроподібний. Для такого інструменту Г. Хоткевич використовував лише термін '*бандура*'.

Справа ускладнилася, коли було взято до уваги існування ще інструменту чи інструментів, які сьогодні деякі дослідники називають торбанами. У минулому такі інструменти вважали бандурою (Сластіон), або іноді використовувались інші терміни, такі як '*панська бандура*', '*пан-бандура*' або навіть і '*гетьманська бандура*', але ці терміни не мали широкого розповсюдження.

Торбан за конструкцією відрізнявся від цитроподібних бандур в двох конструктивних відмінностях.

По-перше, по грифі на них були додаткові басові струни, а для їх кріплення була зроблена подвійна головка. По-друге, корпус торбанів був дещо інакшим, адже був складений з клепок, як у лютні, коли цитроподібні бандури переважно всі мають корпус видовбаний з суцільного куска дерева.

Відповідно до конструкції та звуку торбни використовувались для гри в камерних умовах в т. з. панських умовах, а цитроподібні бандури були більш пристосовані до сільських умов та гри в більш екстремальних умовах надворі та при поганій погоді.

Усі три вищезгадані інструменти – кобза, бандура та торбан – вважаються народними інструментами та різновидами бандури. Для того, щоб відрізнити вищезгадані інструменти від сучасних концертних хроматичних бандур різного роду називаємо їх народними бандурами.

Народна бандура – це струнно-щипковий музичний інструмент, який в Україні виробляли майстри в сільських умовах. Матеріали, з яких цей інструмент зроблений, були легко доступними для майстрів в їхньому регіоні. Народні бандури були зроблені з локальних порід дерев та мали струни, які майстри могли здобути, або самі зробити, і мали дуже мало, або

зовсім не мали металу в своїй конструкції, який в сільських умовах важко було здобути й звичайному майстрові опрацювати.

Через своєрідну конструкцію народна бандура мала особливу техніку гри і звук. Її репертуар був пристосований до неї і оформлений відповідно до потреб та смаків селянства, які корінним чином відрізнялися від смаків та потреб панства в нерозвиненому індустріальному суспільстві.

В обробці дерева народні промисли в Україні досягали свого апогею в кінці XIX на початку XX ст. Ремісники об'єднувалися в цехи ще у XV–XVII століттях. Народні ремесла та промисли занепадали, бо не могли витримати конкуренції зі зростаючою промисловістю.

Міська 'сталінсько-радянська' бандура-дериватив удосконалювалася із задоволенням смаків українського міщанства, яке збільшилося у зв'язку зі зміною соціального стану українців в XX столітті, коли велика кількість населення переїжджала до міста. За обставин радянської ідеології міські бандуристи були змушені відкинути твори релігійного та парарелігійного змісту, тобто майже всі твори моралістичного змісту, які вважалися залишками церковщини. Їх замінили піснями міського походження – романсами та творами, які були за змістом більш політизовані.

Термін 'старосвітська бандура' вперше, мабуть, використав Г. Ткаченко для розрізнення народної бандури, на якій він грав, від інших бандур, які в той час використовувалися в художній самодіяльності та в професійній музиці.

Наприкінці 70-х років порушувалося питання, як найкраще описати чи окремо виділити народну бандуру, на якій грав Г. Ткаченко. Деякі його прихильники використали термін '*старовинна бандура*', щоб наголосити на старовинному її походженні та відмежувати її від більш сучасних інструментів-деривативів, які серійно виробляли на різних музичних фабриках.

У Київській консерваторії замість народної, старосвітської чи старовинної викладачі використовували термін '*примітивна*' бандура, коли говорили про бандуру Г. Ткаченка, щоб відрізнити її від інструментів, якими користуються в консерваторіях. Цей ярлик в сучасній українській мові деяку має негативну асоціацію. Консерваторські бандуристи почали застосовувати термін '*академічна*' для бандури, яку, мабуть, вважали непримітивною на протигагу народній бандурі Г. Ткаченка. Термін '*академічний*' має в собі більш позитивне забарвлення.

Проте терміни, які вижили і які ще й далі можна чути, особливо у розмові з студентами та продовжувачами ідей Г. Ткаченка, це переважно терміни '*старосвітська*', або '*народна*' бандура. Побутують і споріднені терміни '*кобза*', '*торбан*', '*пан-бандура*', '*гетьманська бандура*'.

Хоч деякі дослідники вважають, що думи творилися на території Правобережної України, проте феномен кобзарства (те, що ми вважаємо автентичною кобзарською традицією на цитроподібних бандурах) існував лише в межах території старої Гетьманщини, тобто на території

Лівобережної України в межах сучасної Чернігівської, Полтавської, Сумської та Харківської областей. Це вказує на територію і пошук джерела появи феномену кобзарства. Ліра була поширена по обох боках Дніпра, але гра на цитроподібній народній бандурі на території Правобережної України не поширювалася.

На базі біографічних описів, які до нас дійшли, можемо визначити родовід кобзарської науки, тобто від якого кобзаря учень перебрав свої знання та ремесло. Переважно це бувало в географічно близьких районах, адже люди, і в першу чергу сліпці, а ще й молоді учні, далеко не ходили на навчання.

Гнат Хоткевич поділив кобзарів на три групи згідно з регіоном, в якій губернії вони жили та вчилися – *чернігівську*, *полтавську* та *харківську*. В кожному з цих трьох регіонів створилися певні характерні особливості, які дещо відрізнялися один від одного. Загалом, були особливості спільні для усіх трьох груп, а були особливості, які відрізняли їх.

Спільний репертуар для всіх трьох регіонів включає думи, які мали моралістичний текст, та невірницькі думи. Вони були в репертуарі майже всіх кобзарів і були популярні в усіх регіонах.

На сьогодні нам відомі такі автентичні кобзарі:

Чернігівська група – а) *сосницька підгрупа* (наймолодші її представники, які дійшли до ХХ століття, Євгенія Леміш, Семен Власко (1904-1967), Левко Ступак, Павло Кулик (1844-1928) та Петро Герасько (1855-1903), Лука Думенко, які всі у свій час вчилися у Прокопа Дуба (1841-1903); б) *синявська підгрупа* (Аврам Гребінь (1878-1961), Никон Прудкий (1890-1982), Василь Потапенко (1886-1934), Дем'ян Симоненко (1871-1948) вчилися у Терентія Пархоменка (1872-1910), який в свій час вчився у Петро Ткаченка-Галашки (1878-1918) з Синявок та Андрія Гайдена (1836-1896) також із Синявки. Хоч докладної інформації не маємо, але, судячи за складом репертуару до цієї підгрупи можна, мабуть, віднести Петра Сіроштана (1887). Ця група залишила значний вклад у поширення бандури між зрячих, але мало зберегла в своєму репертуарі традиційних дум, а ті, які з часом вивчили тексти нетрадиційним способом з письмових джерел, після 1902 р. виконували їх вже нетрадиційним способом; в) *підгрупа, в якій виконання старовинних дум найкраще збереглося в родоводі* Павла Братиці (1825-1887), який вчився у Андрія Бешка (? - 1855, Сосницький повіт), який у свою чергу вчився у Андрія Шута (1790-1873, Сосницький повіт), а той у свій час вчився у Павла Козла (1760?-1830?). Ця група знала найбільшу кількість дум (по 10 дум), серед яких були й думи з доби Хмельниччини; г) *підгрупа, в яку згруповані чернігівські кобзарі, про яких докладніших біографічних та репертуарних відомостей збереглося мало*. Сюди відносимо Федора Кожухівського, який ходив разом з П. Дубом та П. Ратицею, і, можливо, належав до підгрупи “В”.

Полтавська група (як бачимо, найбільше кобзарів, про яких ми знаємо, було на території нинішньої Полтавської області) – а) *зінківська підгрупа*:

1) Ів. Городницький (Костянтиноград, Х.), Семен Скорик (1855-?) (Ізюм, Костянтиноград, Х.), Василь Парасочка (Костянтиноград), Михайло Кравченко (Миргород), які вчилися у Хведора Гриценка-Холодного (1814–1889), який вчився у Дмитра Кочерги (1811-?), учня Івана Хмельницького з с. Бобівник; 2) А. Курочка, М. Кулик (Гордієць), О. Поливський, Й. Харченко, Н. Чернецький, які вчилися у Івана (Хмеля?)-Хмельницького (с. Бобрівник); 3) І. Кравченко-Крюковський (Лохвиця), Ів. Кравченко (Лохвиця), С. Бідило, С. Лотиш (Гадяч), які вчилися у Г. Вовка-Зелінського (1750-1850); 4) Хв. Гриценко-Холодний (1814-1889), вчився у В. Назаренка (1762-1832), потім у С. Чаплі (торбаніст, ?-1855) та І. Однорога (Сумщина), який вчився у кобзаря Билини (Богодухівський повіт), О. Говтань (1904–?), учився, можливо, у Гриценка, О. Вересай учився у С. Кошового (с. Голінка, нині Роменського району Сумської області);

б) *лохвицька підгрупа*: 1) Д. Симоненко (1871-1948), який вчився у М. Дубини (1852-1933) (Решетелівка), учня І. Кравченка-Крюковського (1815-1885), який у свою чергу навчався у зінківського кобзаря Хведора Гриценка-Холодного; 2) І. Кравченко-Крюковський (1815-1885), навчався у К. Губи (Прилуки), Вовка-Зелінського та Касяна Кравченка, 3) Д. Скорик (1856-?) (Лохвиця-Пирятин), навчався у Хв. Холодного, О. Сластін, учився в П. Неховайзуба (Лохвиця);

в) *миргородська підгрупа*: 1) Михайло Кравченко, учився у Хв. Гриценка-Холодного (Зіньків); 2) М. Кравченко та О. Савченко (?–1906), навчалися у Самійла Яшного (1813–1903), а той учився в С. Кошового (Зіньків, с. Голінка). Остап Кальний та Платон Кравченко вчилися, мабуть, в одного вчителя, можливо в Івана (з Хомутців) (1845-1882?), який вчився в Івана (Комишанський панотець) (?-1805), який знав 13 дум, Ю. Бутовський (1835-1885) (с. Липняги Миргородського повіту);

г) *лубенська підгрупа*: А. Нико(л?)енко (1856), учився, мабуть, у І. Кравченко-Крюковського, Ф. Кононенко (?-1850), О. Михайюк (1850);

д) *золотоніська підгрупа*: Ів. Жовнянський (Золотоноша), учився, мабуть, в І. Кравченка-Крюковського;

е) *прилуцька підгрупа*: Гр. Любисток, Сакон Стрічка, учився у Івана Стрічки (?–1833), В. Бублик (з Никонівки), Ярохтей (з Березівки), А. Негрія (з Березівки), які вчилися у О. Вересая (1801–1876), який вчився в Є. Андріяшівського (Ромен), Семена Кошового (с. Голінка тепер Роменського району Сумської обл.) та лірника Ничипора Коляди (містечко Глинськ тепер Роменського району Сумської обл.), Т. Магадин (1801–1876), мабуть, вчився у С. Кошового;

є) *пирятинська підгрупа*: А. Вечірський (Пирятин) (?–1876), Ф. Баша (1818–?), вчився у Лантуха;

ж) *окрема підгрупа (інші)*: С. Говтань (?–1909).

Харківська група. На думку Гната Хоткевича це була наймолодша кобзарська група. Це пов'язано з тим, що Слобідські землі (Харківська та Сумська області) не входили офіційно до території Гетьманщини, а були

заселені дещо пізніше, коли стало безпечніше на цих територіях жити після упокорення кримських татар в 1774 р. Сюди переважно переселялися люди з території Гетьманщини та Київщини.

Інформація щодо династії навчання, подана вище, підказує нам, що початки гри на народній бандурі та й феномен кобзарства, мабуть, були закладені в районі довколо міста Зінькова, де в другій половині XVIII ст.

Для створення феномену кобзарства мали бути відповідні культурні та економічні умови. Щоби знайти кобзарську коліску, необхідно шукати місце, де в цьому районі і в цей час економічні умови були відповідно розвинені, щоб фінансово утримати відповідий культурний зачаток. Населення також мало бути готове для утримання цієї культурної традиції, адже кобзарське виконавство тільки могло існувати, якщо існувала відповідна аудиторія.

Крім ‘зіньківської’ та ‘миргородської науки’ П. Мартинович говорив О. Сластіонові, що була ще ‘комишанська наука’. Коли маємо певну інформацію про ‘зіньківську’ та ‘миргородську науку’, то до нас мало дійшло інформації про ‘комишанську науку’.

Народна цитроподібна бандура на початку XX століття побутувала і була поширена тільки в певних регіонах України, де мешкали та побутували кобзарі. Це були землі, які знаходилися виключно на Лівобережній Україні і належали до колишньої Гетьманщини та Слобідської України. Пізніше ці землі входили до Чернігівської, Полтавської та Харківської губерній, а сьогодні вони входять до Чернігівської, Полтавської, Харківської та Сумської областей.

Ми не маємо свідчень про поширення народної цитроподібної бандури в XIX столітті в сусідніх правобережних українських областях (Київщині, Черкащині, Дніпропетровщині), а також південних територіях, які входили до так званої Новоросії та районах Московщини, які межували з цими територіями (Курщини, Білгородщини, Воронежчини).

Про побутування народної цитроподібної бандури та кобзарів, які грали на ній в Західній Україні, інформації також немає. Також невідомо про поширення народної бандури та кобзарства на території Кубані та в Криму перед XX століттям, хоча пізніше вони там побутували.

На території колишньої Гетьманщини сформувалися певні центри, де існували умови, які сприяли розвитку та поширенню гри на народній бандурі. Насамперед це міста Зіньків, Комишня та Миргород на Полтавщині, Мена та Сосниця на Чернігівщині, пізніше й Мурафа та Богодухів на Харківщині.

У цих кобзарських центрах існували умови для побутування та розвитку кобзарства і створилися та утвердилися певні напрями традиції гри на народній бандурі. Після введення кріпосницького ладу в Гетьманщині пересування населення обмежувалося. Через неблизьке розташування й нечасте спілкування кобзарів створилися певні мікронапрями гри на народній бандурі. Інструменти різних центрів поступово почали дещо

відрізнятися один від одного. В цих центрах також почалися відрізнятися техніка гри, спосіб виконання, а також репертуар, мелодії, рецитації та спосіб співу.

На базі вищезгаданих джерел, які до нас дійшли, можна зробити припущення, що феномен кобзарства постав саме на теренах Гетьманщини.

В часи Гетьманщини українське населення розширювало території своїх поселень і просувався на Схід. За часів Б. Хмельницького Слобідські землі та степові території, які раніше називалися 'Диким полем', були незаселеними. У той час це вважалося помежів'ям між Європою та Азією. Східна частина Полтавщини також у цей час була заселеною. Заселені східні землі Лівобережжя були зорганізовані спочатку в козацькі полки: Стародубський, Глухівський, Чернігівський, Ніжинський, Прилуцький, Миргородський, Лубенський, Гадяцький, Полтавський, Переяславський та Київський.

Після Переяславської ради Московська держава продовжувала свою експансію на захід та південь, перебираючи українські землі Гетьманщини під свій контроль. Поступово автономність Гетьманської держави зникла.

Першими землями, яких позбавили своїх автономних прав, були землі Слобідської України. Саме в середині XVII століття вони були заселені біженцями від польсько-козацької війни, які шукали тут миру та притулку. Там були створені вільні поселення, які називалися слободи. Населення цих земель захищало Московську державу від татарських нападів. Тут постала козацька адміністративна система зі створенням 5-ти полків в 1685 році в Сумах, Охтирці, Харкові, Ізюмі та Острогожі. Слобідська Україна ніколи офіційно не належала до Гетьманщини, але ці шойно заселені території в Московській державі мали багато автономії. В 1765 році ці козацькі полки були zdeформовані й територія перетворилася на провінцію Московської імперії.

Гетьманська Україна, яку вже у XVIII столітті офіційно почали називати Малоросією, поступово інтегрувалася в Московську імперію. Після Полтавської поразки та знищення гетьманської столиці в Батурині столицю перенесли з Батурина в Глухів, де вона перебувала 1708–1783 рр., а посада гетьмана була скасована в 1764 р. У 1774 р. територію Гетьманської держави було зменшено. В 1781 та 1783 рр. була відновлена полкова система адміністрації й Гетьманат перестав існувати, а землі перетворилися на провінції Російської імперії: Київську, Чернігівську та Новгород-Сіверську, які в 1796 році об'єднано в одну провінцію – Малоросію.

У цей час головні і найбільші осередки кобзарства знаходилися у м. Зіньків, на півдні від Батурина, та в м. Сосниці, на північ від Батурина. Кобзарство поступово поширилося від цих центрів на інші населені пункти Полтавщини – від Зінькова спочатку в Лохвицю, а також в Миргород, пізніше – від Зінькова на Слобідську Україну.

Отже, у процесі формування і становлення кобзарства та бандурного музичування сформувалися поняття 'кобза', 'бандура', 'кобзари', 'бандуристи' як знаки української національної духовності та культури,

адже вони несли в собі інформацію про життя і побут наших далеких і ближчих предків, нашу історію, стали одним з джерел формування національного характеру, світогляду українців, національного укладу життя українського народу загалом.

Струнно-щипкові інструменти існували дуже давно на території України, і розвивалися та проходили певну еволюцію, яка відзеркалювала розвиток техніки виробництва в Україні. Вони формувалися під впливом задоволення тодішніх музичних естетичних смаків народу.

Одночасно розвивалася мова і термінологія, від загального до більш специфічного. Якщо раніше всі струнно-щипкові інструменти називалися одним загальним терміном “гусями”, то в процесі розвитку мови ввійшли нові терміни з метою відрізнити різні види струнних інструментів.

Першим джерелом нових термінів та ідей був Східний Арабський світ та головню Туреччина, яка аж до XVI століття була сусідом України, і на той час там була розвиненіша культура та технології. Пізніше українці почали все більше звертати увагу на численні технологічні зміни, які з’являлися в Європі, звідки йшло багато нових ідей, технологій і термінологічних визначень. Цим можна пояснити чому ранній термін “кобза” має тюрське походження, а пізніший термін “бандура” більш європейське походження.

Інструменти з приструнками були відомі в Італії на початку XVIII століття, але там вони не прижилися, бо лютнеподібні інструменти в Західній Європі почали втрачати свою популярність через введення у використання клавішних інструментів. Проте винахід приструнків прижився в Україні, де клавішні інструменти в той час не мали такого розповсюдження, а лютнеподібні інструменти продовжили побутувати серед народу.

Від популярної гомофонної музики почали з’являтися інструменти з розширеним басовим діапазоном, а деякі інструменти почали появлятися з подвійними головками на ручці. Проте ці інструменти були дорогі і мали поширення тільки серед багатих верств суспільства. Вони позначалися різними термінами, між ними: “торбан”, “теорбан”, “панська бандура”, “гетьманська бандура”, “пан-бандура”. Поширенням клавішних інструментів вони поступово зникли з побуту у багатих верствах суспільства і в той же час не прижилися в сільському побуті.

Сучасна “академічна бандура-дериватив” походить від традиційної народної бандури, в якій мало залишилося в конструкції, техніці гри та репертуарі від первісного інструмента. Побутування цього деривативу в радянському періоді настільки змінене, що в ньому мало залишилося традиційної якості звуку, музики та складу репертуару.

Горняткевич, А. (1980) *Кобза-бандура. Спороба історичного підсумку*. Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя з дня народження Н. Й. США. С. 62–66.

- Гуменюк, А. (1967) *Українські народні інструменти*. Наукова думка. Київ. С. 488.
- Домонтович, М. (1913) *Самонавчитель до гри на кобзі або бандурі*. Ч. 1. Одеса. 17 с.
- Колесса, Ф. (1970) *Музикознавчі праці*. Наукова думка. Київ. С. 554.
- Зінків, І. (2013) *Бандура як історичний феномен (монографія)* Київ. ІМФЕ. 448 с.
- Лисенко, М. (1894) *Народні музичні інструменти на Вкраїні*. “Зоря”. Львів. Ч. 1, 4–8, 10.
- Мішалов, В. (2008) *Проблеми пов’язані з автентичним кобзарським виконанням*. Кобзар І. Кучугура-Кучеренко: фенемоен життя і творчості // Тези науково-практичної конференції. Харків, 2–5 липня 2008. С. 50–55.
- Полотай, М. (1940) *Мистецтво кобзарів Радянської України*. “Радянська музика”. Київ. Ч. 6. С. 23–25.
- Скрипник, Г. (2006) *Українська Музична Енциклопедія* НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористика та етнології ім. М. Т. Рильського / Г. Скрипник (голова ред. кол.). Т. 1–3 [А–М]. Київ, 2006, 2008, 2011.
- Хай, М. (2011) *Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція)* Київ, Дрогобич. НАНУ, ІМФЕ, НМАУ ім. П. Чайковського. 500 с.
- Хоткевич, Г. (1930) *Музичні інструменти українського народу*. Х. ДВУ. 291 с.
- Черкаський, Л. (2007) *Українські народні музичні інструменти*. Л. Техніка. 262 с.
- Diakowsky, M. (1958) *A Note on the History of the Bandura* The Annals of the Ukrainian Academy of Arts and Sciences in the U. S. Vol. 4, 3–4 N. 1419. P. 21–22.

ДИХОТОМІЯ ОБРАЗУ “ГЕРОЯ/АНТИГЕРОЯ” У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ОСВІТЯН РАДЯНСЬКИМ КІНЕМАТОГРАФОМ ДОБИ “ВІДЛИГИ” (1953–1964 РОКИ)

Тарас Найденко

(Україна)

У статті розглянуто зміну відображення освітян у кінематографі доби “відлиги”, порушено проблему репрезентації кризи базових соціотворчих ідеологем радянського суспільства. Здійснено порівняльний аналіз кінострічок та виявлено риси сталої дихотомії у розкритті образів освітян, прослідковано взаємозв’язок між ідеологічними змінами у суспільстві доби деєсталінізації після XX з’їзду КПРС та ставленням громадян до учителів.

Ключові слова: радянський кінематограф, дихотомія, образ героя, “відлига”, освітяни.

DICHOTOMY OF THE IMAGE OF THE “HERO / ANTIGERO” IN THE REPRESENTATION OF THE EDUCATED BY THE SOVIET CINEMATOGRAPH OF THE “THAW” PERIOD (1953–1964)

Taras Najdenko

The article considers the change in the reflection of educators in the cinema of the “thaw” era, raises the issue of representation of the crisis of the basic social ideologies of the Soviet society. comparative analysis of films is held that reveals the features of a permanent dichotomy in depicting educators. Paper traces the connection between the changes in the society during de-Salinization after the Twentieth Congress of the CPSU and the attitude of citizens to teachers.

Key words: Soviet cinema, dichotomy, hero image, “the thaw”, educators.

Період “відлиги” в СРСР змінив аудіовізуальну мову кінофільмів, присвячених тематиці школи. Відбулися значні зміни: зменшився ідеологічний тиск, у мистецтві посилювався інтерес до особистості. Ці зміни так чи інакше зачепили все населення СРСР, видозмінивши мову мистецтва, науки та світогляд переважної частини громадян. Одним з наслідків становлення “відлиги” став розквіт “радянської кінодраматургії, що отримала значний творчий підйом. Оновлена радянська сценарна школа не тільки сформулювала міцну кінодраматургічну теоретичну основу, але й дала зразки текстів, які стали класичними, а також виховала сценаристів у

двох основних кінематографічних вищих навчальних закладах, у ВДІКу та на Вищих курсах” (Артемьєва 2015, 51–52).

Від самого початку “відлиги” у громадян СРСР помітно збільшується інтерес до кінематографа. Так, у 1958 році на екрани вийшло 66 радянських фільмів. А вже у 1960 році зняли понад 100 фільмів, і продовжували збільшувати обсяги виробництва (Косинова 2014, 148). Фільми стають предметом обговорення в школах, кіноклубах, під час дискусій на виробництві (Челишева 2016, 72–74). Кінофільми починають інтегрувати у шкільну програму літератури (Федоров 2016, 174–176). Все, що відтепер з’являлося у кінострічках, так чи інакше було відображенням загальносуспільної думки. Або ставало ним через певний проміжок часу. Максимальне наближення кіно до життєвих реалій сприяло утвердженню на екрані фільмів на гострі сучасні теми (Косинова 2014, 149).

Як зазначає М. Зезіна, посилення на думки глядачів стали зустрічатися навіть частіше, ніж на партійні рішення та виступи керівників. Соціологічні дослідження глядацької аудиторії тоді ще не проводилися, але редакція отримувала велику кількість листів і завдяки ним могла судити про глядацькі настрої. Фактично у кінематографа з’явився новий замовник – глядач, бажання якого далеко не завжди збігалися з вимогами, які висувала влада. <...> Глядач ставав уже не стільки об’єктом ідейно-виховного впливу, скільки замовником, який має право наголошувати на своїх вимогах та мати певні претензії (Зезіна 2014, 393–394).

Саме в цей час з’являється новий тип фільмів – педагогічний. Через тематику школи та шкільного життя сценаристи намагаються розкрити зміни, які відбулися у повсякденному житті громадян СРСР. Окрім повчальності, фільми педагогічної тематики збагачуються морально-етичними пошуками головних героїв, стають ближчими до реальності, звільнюються від ідеологічних штампів і трафаретних сюжетних ходів. Постає вчителя відтепер далеко не завжди повинна бути уособленням впевненого у майбутньому представника влади й мати позитивні конотації. Поступово, сильніше з кожним наступним роком, образ вчителя стає дзеркалом змін у суспільстві, партії та сприйнятті людьми ідеалів СРСР.

Кіно фіксує внутрішні соціокультурні процеси, що відбуваються в державі, містах, домах простих людей. Як частина міської культури, кінематограф вбирає та відбиває основні моменти у змінах настроїв, взаємовідносин людей і влади, людини та культури, людини та суспільства. Чим менше люди вірять у “світле радянське майбутнє”, яке має “незабаром” чекати на них, тим менш позитивним стає образ вчителя. Бо саме йому доводиться делегувати партійну візію сучасності та найближчого майбутнього школярам та їхнім батькам.

Звернення до світоглядних проблем, морально-етичних переживань стає характерним для багатьох фільмів про школу періоду “відлиги”: “Весна на зарічній вулиці” (1956), “А що, якщо це кохання?” (1961), “Дика собака Дінго” (1962) тощо. Відбувається зміна функцій кінематографу, воно стає

мистецтвом, а не засобом пропаганди, хоча і не відразу. Головним образом, який транслює новий кінематограф, стає “образ молодого героя”. Діти та підлітки у кінострічках епохи “відлиги” зазвичай показані кращими за представників минулих поколінь. Дорослий, який не зберіг у собі дитину, відтепер не є ідеалом для наслідування (Жарикова 2016, 143–144).

Оминаючи сталінський період, сценаристи звертаються до “ленінських норм життя”. Намагаються відродити дух позитивного утопізму. Для цього акцентують елементи демократії в освітньому процесі, творчу свободу викладачів та учнів. Через ці прийоми сценаристи хотіли “перезавантажити” образ майбутнього, зробити його позитивним і зрозумілим. Викладач, який часто ставав опорою для розгортання сюжетного наративу, репрезентувався як опора змін, чи їх противник. Саме так і з’явилися підстави для утворення дихотомії “герой/антигерой” репрезентації освітян у кінематографі доби “відлиги”.

Ігрове кіно є важливим історичним джерелом, до якого можуть бути використані всі методи джерелознавчого аналізу. Вони дозволяють дослідити історію творення кінострічки, вивчити епоху, настрої, події під час яких створювався фільм. Режисер за допомогою доступних йому виразних засобів кінематографу формує певні сюжетні обставини, через які ми можемо спостерігати деталі життєвих фрагментів, репрезентованих у фільмі. Семіотична мова починається на початку і закінчується в кінці кінофільму, перетворюючи його на кінотекст. Всі зображення є знаками, які завжди несуть в собі певну інформацію. Кінофільм впливає на глядача аудіально та візуально, формуючи у нього цілісну картину режисерської репрезентації реальності. Кінотекст може бути неповним і суб’єктивним, але сукупність кількох кіноджерел може дати достатньо повне уявлення про досліджуваний період.

Держава була зацікавлена у формуванні позитивного образу розподілу та входження колишнього студента до нового освітянського колективу школи. Правда, до такої реклами вдалися лише на початку 1960-х рр. (Лук’яненко 2019, 192). Образ вчителя-новачка, наприклад, став провідною темою кінострічок “Мишка, Серёга и я” та “А если это любовь?” і “Весна на Заречной улице”. Проте, створити позитивний образ “ідеального вчителя” не вдалося. Відношення до освітян змінювалося і ці зміни були далеко не позитивними.

Проаналізувавши декілька фільмів, зокрема: “Аттестат зрелости” (1954), “Весна на Заречной улице” (1956), “Мишка, Серега и я” (1961), “Друг мой, Колька!” (1961), “Дикая собака Динго” (1962), “А если это любовь?” (1962), які знімалися у зазначений термін (1953–1964) ми можемо побачити істотні зміни у репрезентації освітян в кінематографі доби.

Проте потрібно визначитися з розумінням понять *герой* та *антигерой*. Герой – це видатна своїми здібностями та діяльністю людина, що виявляє відвагу, самовідданість і хоробрість у бою і в труді. “Справжня людина”, зразок, еталон, вчитель-методист, новатор, друг і товариш дітям та колегам.

Антигерой, своєю чергою, його повна протилежність. Зазвичай кожен персонаж-освітянин у фільмах доби “відлиги” знаходився у протиставленні цих двох полюсів. На жаль, здебільшого перемагає “темна сторона”. Викладачі майже всіх перелічених вище стрічок показані некомпетентними, недолугими та непрофесійними. Проте, з чого саме формуються образи героя та антигероя? Для відповіді на це питання потрібно поділити пару “герой/антигерой” на окремі складові.

Найважливішою складовою цієї дихотомічної пари можна вважати професіоналізм та непрофесіоналізм. І саме з візуалізацією методології, педагогічних прийомів та професійного, творчого підходу до учнів у більшості стрічок відчуваються істотні негаразди. В “Аттестате зрелости” молода вчителька, яка прийшла в клас викладати історію не вміє приборкати ні себе, ні учнів, зривається і може лише просити поради у більш досвідчених колег. Завдяки її непрофесіоналізму талановитого учня виключають з комсомолу, цькують всім колективом і руйнують його подальшу долю. Вона кмітлива, вміє розмовляти, дотепно жартує і непогано викладає свій предмет, але з дітьми працювати не вміє.

Тетяна Сергіївна з “Весни на Заречной улице” взагалі не пристосована до реального життя. Не вміє будувати суб’єкт-суб’єктні відносини, починає перший урок з відсторонення одного з учнів від занять, місяцями не цікавиться життям своїх вихованців, не може впоратися з простими конфліктними ситуаціями. На довершення Тетяна Сергіївна дозволяє собі завести романтичні стосунки з одним з учнів, що є неприпустимим для справжнього ідейного вчителя-мораліста.

Освітняні кінострічок “Мишка, Серега и я” та “Друг мой, Колька!” показані ще менше придатними до педагогічної роботи. Вчителі Геннадій Миколайович та Лідія Михайлівна є яскравими репрезентантами образу недолугого освітянина, старанно відтвореного сценаристами та режисерами. Геннадій Миколайович щойно закінчив навчання й отримав класне керівництво у восьмому класі. Він боксер-аматор і викладач математики. Лідія Михайлівна – старша піонервожата, яка при повній незацікавленості вчителів у її справах нищить долі дітей. Лідія Михайлівна працює вже п’ять років, проте дітей не любить, вірить на слово власним улюбленцям, наближає до себе зрадників та посіпака-пристосуванців.

Геннадій Миколайович вирішує конфлікт з класом виключно за допомогою сценаристів у останні хвилини фільму. Він постійно провокує конфлікти, не використовує жодні педагогічні прийоми для контролю дітей та постійно жаліється. В нього майже немає позитивних сторін. Праця на будівництві та бокс не є педагогічними чеснотами. Єдиним позитивним моментом стануть екскурсії, які він відвідує з класом. Лідія Михайлівна, і собі, настільки боїться “працювати гірше за інших”, що перетворює своє спілкування з дітьми на ідеологічну баталію. Вона спотворює всі добрі починання, які має доносити вихованцям недосконалою реалізацією. Крім того, жінка дозволяє брехати та доволно маніпулювати собою улюбленцю,

синові голови батьківського комітету. Повільно занурюючись у багаточасову брехню, яку вона не хоче навіть спробувати перевірити, Лідія Михайлівна майже ламає життя хлопцеві, котрий ні в чому не завинив. Лейтмотивом обох цих стрічок є відносини дітей з вуличними бандитами, які дорослі не можуть і не хочуть припиняти. Позитивних сторін в неї немає. Можна зауважити, що і викладачем вона також може вважатися не вповні. Але ні класний керівник, ні директор, ні викладачі школи нічого не зробили для унормування її аб'юзивної поведінки за ці роки. Хлопця, якого вона хотіла виключити зі школи, врятувало сценарне диво.

Вчителька російської мови та літератури Олександра Іванівна в “Дикой собаке Динго” показана як порожній ретранслятор завчених ідей з підручника. Вона ламає власну думку хлопця, який бачив на власні очі будинок Лермонтова, нав'язуючи йому “правильну думку”. Гори, які оточували “великого Лермонтова”, не можуть бути звичайними, вони обов'язково повинні бути дивовижними. Так написано в підручнику. Вона віддає з рук в руки під час хуртовини маленьку дівчинку місцевій дивачці, тільки тому, що вона обіцяє відвести її додому. Допускає публікацію в газеті відвертої брехні, не може контролювати булінг у класі та повністю не цікавиться життям учнів. Позитивно-професійних рис вона не має.

Особливо відсутність професіоналізму освітян впадає в око у “А если это любовь?”. Серед них директорка школи Анастасія Григорівна, вчителька німецької мови Марія Павлівна та класна керівниця Людмила Миколаївна. Центральною педагогічною проблемою стають відносини учнів десятого класу Ксенії та Бориса. Їх любовний лист випадково знаходить одна з учениць класу і віддає вчительці німецької мови. Ця тріада педагогічних працівників не намагається зібрати зошити та перевірити почерки учнів. Не розмовляє зі старостами та особливо наближеними до вихованців. Лист навіть не забирає у вчительки німецької класна керівниця. Вони в паніці, бо в іншій школі дівчина народила у дев'ятому класі, тому треба діяти “рішуче”.

Їхні “дії” призводять до того, що про відносини Ксенії та Бориса дізнаються всі: школа, двір, батьки. Недалека та боязка дівчина не витримує тиску і кохання, яке, щойно з'явившись, миттєво зникає. Вчителі зламали відносини між закоханими однокласниками всередині їх сімей і повністю змінили майбутнє своїх вихованців, дівчина намагалася отруїтися, а хлопець пішов зі школи. Професійно-адекватною була спроба директорки поспілкуватися з батьками, але вона не змогла відділити батьків та дітей і розмова перетворилася на ексекюцію. Також потрібно зазначити відвідини Людмилою Миколаївною Ксенії вдома. Вона намагалася підбадьорити дівчину, але допомогти не змогла.

Отже, більшість освітян, репрезентованих у кінострічках вказаної доби висвітлені у якості непрофесійних вихованців вищих навчальних закладів, які нічого не вміють і навіть не намагаються працювати за методиками, якими їх вчила держава. Замість педагогічної роботи вони нищать долі

учнів, потурають знущанням та не займаються корисною агітацією та пропагандою. Яскравими винятком є директор школи з кінофільму “Мишка, Серега и я” та Борис Іванович, один з вчителів із “Аттестата зрелости”. Відмітити потрібно останнього. Цей вчитель допоміг колезі-новачку, провів розмову з батьками неслухняного учня, впорався зі складним класом, зміг закінчити складну педагогічну ситуацію влучним мораліте, яке вплинуло на дітей. Більше того, він єдиний може вважатися прототипом справжнього героя, бо продовжує працю з хворим серцем, давно переступивши поріг пенсійного віку.

Іншою діадою можна назвати системність та антисистемність викладачів. Їх здібності пропагандистів, агітаторів, та живих втілень “справжніх радянських людей”. В “Аттестате зрелости” роботу з уніфікації учнівського колективу на себе бере комсомол. Він активно, завдяки підтримці вчителів, знищує індивідуальність окремого учня, який справедливо вважав себе талановітшим за інших. Учня зламали. Це було колективне рішення і вказати на конкретний каталізатор доволі складно.

“Справжньою людиною” не може вважатися і Тетяна Сергіївна з “Весны на Заречной улице”. З колективом вона не працює, продемонстрована абсолютно позаідеологічною, ба більше, її відносини з одним з учнів повністю нівелюють будь-який позитивний приклад, який вона могла б надати як взірець для копіювання.

Геннадій Миколайович, персонаж фільму “Мишка, Серега и я”, більше спортсмен, ніж математик та викладач. Він не є взірцем ідеології партії, а повагу учнів здобуває через трудову діяльність з класом на будівництві. Лідія Михайлівна у “Друг мой, Колька!” навпаки – дуже соціалізована. Вона чітко знає своє місце в ієрархії школи, дуже ідеологізована, але режисером це подано як вада. Її намагання позбутися “зайвих” учнів настільки сильне, що вона женеться за вітряками власних домислів. Вона не отримувала жодних настанов від керівництва, але ініціатива Лідії Михайлівни майже зруйнувала долі кількох дітей. Вона є відкритим глузуванням з провладного радянського педагога сталінської епохи, який не зміг пристосуватися до змін “відлиги” і тепер виглядає більше смішно, ніж страшно.

Олександра Іванівна, вчителька з кінотексту “Дикой собаки Динго”, є взірцем некомпетентності у сфері соціалізації, інтеграції учнів у систему відносин СРСР. Нічого не контролюючи, Олександра Іванівна тисне на учнів, позбавляючи їх бажання висловлювати власну думку, мріяти та просто відрізнятись від інших хоча б у стані внутрішньої імміграції.

Найстрашнішими представниками “старої системи” сталінських часів є Марія Павлівна, вчителька німецької мови у “А если это любовь?” з її колегами. Підкреслюючи негативне забарвлення образу цього персонажу, сценарист надає їй німецького звучання, яке в цей час чітко асоціюється з ворогом. Цікаво, що зараз, коли сталінський режим вважається не кращим за нацистський, німецьке звучання викладача – уламка сталінської системи освіти є напрочуд органічним. Марія Павлівна апологет колективної

відповідальності, колективного виховання і непохитних моральних засад. Виглядаючи застаріло, навіть для колег її образ містить ще один шар змісту. Викладачок три: дуже стара директорка, яка вчилася ще до сталінської епохи, сама Марія Павлівна середнього віку і молода класна керівниця, що тільки-но почала працювати у добу “відлиги”. Директорці та класній керівниці, представницям не-сталінських часів методи Марії Павлівни не подобаються і вони виступають за пом’якшення формулювань. Саме системна, застаріла системна позиція вчительки німецької мови, призводить до подальшої трагедії у стосунках її учнів.

Отже, системна позиція викладачів старої формації тепер піддається критиці, вони знищують все індивідуальне, мрійливе, не схоже на заданий взірць. Їм на зміну приходять інші – молоді, антисистемні викладачі, які готові наново будувати підвалини докорінно нового суспільства, де діти можуть кохати, мріяти та дихати на повні груди. В них поки що не виходить, але вони прагнуть досягти мети, якщо не завдяки педагогіці, то принаймні бажанню щось змінити на краще.

Останньою діадою, складовою образу “героя/антигеря”, на нашу думку, може бути, окрім професіоналізму та системної позиції викладачів, здатність любити. Любити свій предмет, дітей, їх батьків, свою державу, її сьогодення та майбутнє. Або не любити жодного з перерахованого. Основне питання, якою повинна бути ця любов? На нашу думку – інтегрованою. Викладач не може тільки “просто любити дітей”, він має любити “їхні майбутні прототипи”, які він починає будувати вже “тут і зараз”. Не маючи візії майбутнього, не розуміючи кого і в яке суспільство він готує дітей, в школі викладач не може ефективно працювати. Цю візію має давати або власний досвід, або ретельно розроблена кваліфікованими методистами навчальна програма. А краще і те й інше. Це і є “системність” викладача.

Спочатку він розуміє як працює суспільство, потім бачить його майбутнє, та лише після цього йде до дітей і вчить їх бути “справжніми людьми”. Більшість показаних викладачів не є компетентними професійними педагогами, також вони асистемні, аполітичні, позапартійні у спілкуванні з дітьми. Вони самі не вірять у майбутнє, в яке готують випустити своїх вихованців. Прихильники сталінської колективної системи групового виховання та групової відповідальності – застарілі та не відповідають часу.

Отже, презентований “типовий викладач” у проаналізованих кінофільмах готовий якнайбільше просто любити дітей. Вчити їх своїм предметам, нав’язувати освітні штампи, підтримувати в міру сил дисципліну в класі, а от з вихованням починаються проблеми. В “Аттестаті зрелості” ще згадують Леніна, роль колективу, важливість друзів та потрібність кожного у розбудові держави, звучать слова про боротьбу “разом-проти”. За вісім років у “А если это любовь?” зникає провідна роль партії, колектив не є дружним колом однодумців, викладачі дітям перестають бути друзями, а дисципліну потрібну підтримувати не “заради

того, щоб діти могли...”, а “для того, щоб не було так я у тих, бо...” Викладачі вочевидь абсолютно не відчують змін, які відбулися в суспільстві, а навіть якщо і відчують, не можуть пристосувати неповоротку освітню машину під потреби своїх вихованців. Чи достатньо в такому випадку “просто любити дітей”? Чи така безпомічна “любов” може стати страшнішою за відкрити ненависть?

Підсумовуючи, можна зазначити, що дихотомічне протистояння образу вчителя як “героя/антигероя” розгортається не тільки в кінотексті проаналізованих фільмів, але й у часі. Майбутніми героями, що лише навчаються дидактично-правильно любити дітей, розбудовують власні педагогічні стежки в теренах “нової системи доби відлиги” стають молоді вчителі. На момент подій, які є сюжетом стрічок, вони ще не герої, навпаки, їх антиподи, але мають всі шанси ними стати. А от антигерої, це вчителі старої системи, які, здавалося б, тільки нещодавно розуміли своє місце в сталінському СРСР, вправно працювали з дітьми відчуючи себе провідниками чогось великого і прекрасного, більшого за них самих. Тепер вони мають піти, але поки цього не відбулося, вони будуть труїти все навколо тим, що ще пару років тому вважалося всіма навколо найсолодшим трунком. Одне покоління вже не герої освіти, інше покоління ще не герої, вони будуть “нести світло знань” лише за кілька років. Про це і зняті проаналізовані кінострічки, про час “без світла” – “відлигу”, коли залишається лише вірити в те, що скоро зійде сонце і все буде добре. Саме тому діти хочуть кохати, мріяти, боротися, їх спроба побудувати “краще майбутнє” лише починається.

Артемьева, Е. (2015). *Типология образов подростков в отечественной кинодраматургии 1960–1980-х гг.* Дис. ... канд. фил. наук. МГУ. Москва.

Жарикова, В. (2015). *Тематико-жанровая структура молодежного фильма (на примере американского и отечественного кино 1930-х – 1980-х годов)*. Дис. ... канд. иск. ВГИК. Москва.

Зезина, М. (2004). Кинопрокат и массовый зритель в годы «оттепели». История страны. История кино. Вып. 4. С. 389–412.

Косинова, М. (2014). История взаимоотношений отечественного кинематографа со зрительской аудиторией. Знание. Понимание. Умение, Вып. 4. С. 147–155.

Лук’яненко, О. (2019). *“Найближчі друзі партії”: колективи педагогічних вишів України в образах щодення 1920-х – першої половини 1960-х років: Монографія.* Видавництво “Сімон”. Полтава.

Федоров, А. (2016). *Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики.* МОО “Информация для всех”. Москва.

Чельшева, И. (2016). *Развитие российского медиаобразования во второй половине XX – начале XXI века: теория, методика, практика.* МОО “Информация для всех”. Москва.

УКРАЇНСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР У РЕЦЕПЦІЇ ЕДУАРДА МЕРТКЕ: “ШІСТЬ ЕКСПРОМТІВ НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ“

Олександра Німилович

(Україна)

У статті розкривається тісна творчо-наукова співпраця німецького композитора Едуарда Мертке (1833–1895) і української письменниці Марії Вілінської (Марко Вовчок, 1833–1907) у справі збирання і фіксації у фортепіанному викладі зразків народнопісенної творчості українського народу. Представлено історію створення та музично-естетичний аналіз “Шести експромтів на теми українських народних пісень” та “Імпровізації” для фортепіано Едуарда Мертке.

Ключові слова: Едуард Мертке, Марія Вілінська (Марко Вовчок), музичний фольклор, фортепіанна музика, композитор, письменниця, інтерпретація, образи, виразові засоби.

UKRAINIAN FOLKLORE IN THE RECEPTION OF EDUARD MERTKE: “SIX IMPROMPTUS ON THE THEMES OF UKRAINIAN FOLK SONGS“

Oleksandra Nymylovyč

The article reveals the close creative and scientific collaboration of the German composer Eduard Mertke (1833 – 1895) and the Ukrainian writer Maria Vilinska (Marko Vovchok, 1833 – 1907) in the collection and fixation in the piano of samples of folk songs of the Ukrainian people. The history of creation and musical-aesthetic analysis of “Six improvisations on the themes of Ukrainian folk songs” and “Improvisation” for piano by Eduard Mertke are presented.

Key words: Eduard Mertke, Maria Vilinska (Marko Vovchok), musical folklore, piano music, composer, writer, interpretation, images, means of expression.

Перипетії історичного й культурного життя і їхній вплив на доли видатних постатей світової культури з відстані часу є особливо цікавими й актуальними. Національне начало, суспільні й духовні цінності певної епохи, окреслюють способи втілення задумів кожного митця у різних видах мистецтва, зокрема і в музичному. Розмаїта палітра народнопісенних скарбів, музичних діалектів українського фольклору, завжди були життєдайним джерелом для композиторської творчості, зокрема й фортепіанної, багатьох українських і зарубіжних авторів – як класиків, так і сучасних. Одним із перших проявів творчості в українській фортепіанній

музиці були обробки українських народних пісень для фортепіано. У кінці XVIII – на початку XIX ст. з'явилися переклади поодиноких пісень чи танців у різних збірниках та журналах.

1840 року піаніст і композитор М. Маркевич видав збірку гармонізацій українських народних пісень у перекладі для фортепіано, яка одержала визнання сучасників (“Народні українські наспіви, положені на фортепіано” (всього 60 пісень). Згодом з'явилось чимало нових видань: “100 українських народних пісень” Алоїза Єдлічки (Петербург, 1861); “Васильківський соловей” Степана Карпенка (1862); “Пісні, думки й шумки руського народу на Подолі, Україні і Малоросії” Антона Коципінського у перекладі для фортепіано Віктора Зентарського (1862); “14 українських народних пісень” аранжованих для фортепіано Г. Ходоровським; збірка з 50-ти пісень О. Дюбюка; збірка фортепіанних перекладів і обробок українських народних пісень М. Лисенка та багато іншого.

У Західній Україні популярними були збірки: Вацлава Залеського та Кароля Ліпінського (1833); “Руський соловей” Миколи Нодя (Закарпаття, 1861); Щасного Саломона (1863), а також І. Таланковича, П. Бажанського, І. Колесси, Ф. Колесси, С. Людкевича, Д. Січинського, В. Барвінського, Б. Вахнянина, В. Безкоровайного.

Українська пісенна культура – одне з найцінніших духовних надбань народу – стала і невід'ємною складовою кращих світових здобутків. Вплив і застосування українського фольклору у творчості західноєвропейських, російських чи американських авторів відчувається в композиціях Й.-С. Баха, Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. Бетговена, Ф. Ліста, Ю. Зарембського, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Б. Бартока, І. Кнорра, К. Шимановського, С. Рахманінова, П. Чайковського, Ч. Леффлера, К. Портера, Г. Стоуна, Д. Гершвіна, Д. Лоуренса, Г. Стівенсона та багатьох інших.

З-поміж них значні заслуги перед українською музичною культурою має визначний німецький композитор та культурно-освітній діяч Едуард Мертке (17.06.1833 – 25.09.1895), який народився у Ризі. Слід наголосити, що композитор був чудовим піаністом-виконавцем і педагогом, адже здобув ґрунтовну музичну освіту в Петербурзькій консерваторії в класі фортепіано відомих педагогів А. Гензельта й Л.-В. Маурера (Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича 1983, 356). Музична спадщина митця повниться творами різних жанрів – від опер “Ліза, або Мова серцець” (1872), “Резі фон Гемзенштайг” і “Кирило з Солуні”, симфоній, кантат, гімнів до інструментальних і вокальних композицій.

У 1869 році його запросили викладати гру на фортепіано у Кельнській консерваторії. Крім композиторської творчості, Е. Мертке редагував фортепіанні твори: Й. Гайдна (каденція до Концерту D-dur), Й.-Н. Гуммеля (Концерт a-moll), Ф. Мендельсона-Бартольді (Концерт g-moll, Блискуче капричіо тв. 22, Серенада і Allegro тв. 43), Ф. Шопена (Вальси, Прелюдії тв. 28 і 45, Концерт № 1 e-moll, Полонези). Едуард Мертке створив Концертний парафраз для фортепіано на теми з опери Р. Вагнера “Золото Рейну”, яка є

прологом оперного циклу “Перстень Нібелунга”. У педагогічній діяльності Е. Мертке є цікавим створений і опублікований ним збірник “Oktaventechnik für Klavier” (Ляйпциг), призначений для вдосконалення фортепіанної майстерності. До цього видання увійшли: “Підготовчі вправи” (I ч.), які розвивають майстерність піаніста і допомагають долати труднощі при виконанні октавних побудов; “Двадцять октавних етюдів” (II ч.) різних авторів на розвиток октавної техніки – Р. Клейнмихеля, К. Черні, М. Клементі, Г. Кесслера, Й. Раффа і Ф. Шопена; “Цитати” (153) із застосуванням октавного фактурного викладу зі шедевральних творів світової музики (III ч.). Едуарду Мертке ніколи не судилося бути в Україні. Проте він захопився красою народних пісень, почутих у виконанні Марко Вовчок під час їхнього знайомства у 1864 році, яке продовжувалося всього два тижні, але було надто продуктивним (див.: Додаток 1).

Марія Вілінська (Марко Вовчок, 10.12.1833 – 28.07.1907), ведучи активну творчу діяльність, багато подорожуючи, підтримувала приятні, доволі часто близькі дружні зв'язки з багатьма видатними громадсько-політичними діячами, поетами, письменниками, художниками, композиторами, вченими, видавцями. Разом з чоловіком Опанасом Марковичем, мандруючи селами України, записувала фольклорний матеріал: історичні, чумацькі, бурлацькі, родинно-побутові, обрядові, ліричні пісні. З великим пієтетом і усвідомленням необхідності збереження цих народних скарбів вона писала: “Ці пісні зібрані на Україні поміж людьми. Співали і старі, і молоді, і дітки... Треба, кажуть, хвалити перед добрими людьми ції пісні, – а коли б же знати, хто і як може ганити їх? Як щиро та не боячись казати, то мабуть, краще від українських пісень нема у всьому світі великому” (Марко Вовчок 1956, 342). Детальний аналіз понад п'ятнадцятирічної збирацької праці Марка Вовчка подав у “Післямові” до видання “Народні пісні в записах Марка Вовчка” упорядник, літературознавець і фольклорист Олексій Дей (Дей 1979, 185–214).

Вдало відчувши характер, ладово-інтонаційні звороти українських народних пісень, композитор Е. Мертке зробив унікальні обробки для голосу і фортепіано. Щоправда, якщо інтонаційна лінія передана композитором бездоганно, то метро-ритмічний аспект іноді виявляє деякі неточності. Однак можемо лише шкодувати, що із понад 200 записаних і гармонізованих фольклорних зразків (“210 українських пісень. Співи й слова зібрав Марко Вовчок, у ноти завів Едуард Мертке”), опубліковані були тільки 25 творів, що з'явилися окремим зошитом (перший зшиток) (Двісті українських пісень 1866).

Напружено творчо працюючи (з 11 до 16 години щодня) Едуард Мертке впорядковував й гармонізував пісні в Люцерні (Швейцарія). Марко Вовчок мріяла про те, щоб одразу опублікувати цю унікальну працю, про що довідуємося з її листа до чоловіка О. Марковича: “Вже німець той чепурний поклав 167 на голос – 167 – еге. Доводимо до 200 №, та й зараз би видавати треба, щоб вже привезти із собою друковані” (Марко Вовчок 1956, 435).

Проте цим мріям не судилося реалізуватися, адже саме в той час видання книжок чи нотних збірок українською мовою зазнавало цензури під дією ганебного “Валуєвського циркуляру” 1863 року. Це розпорядження царського уряду чинило заборону друкування книжок українською мовою. Із підготовлених до друку обробок (210) опублікованою стала тільки крихітна частка доробку цих яскравих представників української й німецької культур. 09 квітня 1866 року німецька друкарня “Рітер-Бідерман” у Ляйпцігу отримала дозвіл Російської імперії й таким чином побачив світ один зошит пісень із запланованих восьми. Як зазначив М. Зимомря: “Доля неопублікованих рукописних випусків, на жаль, невідома. Зберігся, щоправда, реєстр заголовків 194 пісень, а також чернетка передмови Марка Вовчка. Факт існування рукописів засвідчує, зокрема, лист О. Доманицького (1877–1910) до І. Франка (1856–1916). У ньому відчуваються щирі нотки захоплення працею митців: «А пісень – пісень! Щось з 50 написаних маком аркушів! Є і ті 200 пісень (8 збірників, що аранжував Мертке)»” (цит. за: Зимомря 1996, 181).

Зацікавлення Е. Мертке українськими народними піснями було настільки плодотворним, що з плином часу композитор написав цикл “Шість експромтів” тв. 5 (без зазначення назв використаних пісень), який був опублікований 1872 року в Ляйпцігу (*Neue Musikalien* 1872, 583), а перевиданий у 2015 році в Україні (див.: Додаток 1.1), а також “Імпровізацію” тв. 14 № 8 на тему української народної пісні, яка входить до циклу з восьми творів “Імпровізації на відомі теми” тв. 14 № 1-8. Оскільки ці твори з’явилися під впливом короточасного знайомства і співпраці композитора з письменницею, можливо й тому написані в жанрі експромту – композицій, які повинні створювати враження імпровізації від миті, пережитої у певний час, хоча вони й переросли у масштабні віртуозні п’єси. Ці твори досі залишаються маловідомими, адже у дослідженнях українських музикознавців не вдалося знайти бодай згадки про існування експромтів та імпровізації. Копії п’єс Е. Мертке зберігаються в архіві професора М. Зимомря, який, працюючи у фондах бібліотек Німеччини, віднайшов 1970 року цю маловідому сторінку творчості композитора й люб’язно поділився матеріалами для публікації у нотному виданні (Мертке 2015).

В основі кожного фортепіанного експромту Е. Мертке лежить українська народна пісня. Серед використаних композитором зразків фольклору запозиченими з першого опублікованого зошита є чотири (“Котилися вози з гори” – Експромт № 3; “А вже весна” Експромт № 4; “Та вже третій вечір” – Експромт № 5 та “Чом, чом, чорнобров” – Експромт № 6). Теми, залученої при створенні другого експромту, у згаданому опублікованому зошиті народних пісень не знайшлося. Нам вдалося розшукати архетипи застосованих фольклорних зразків, орієнтуючись на збірки: “Народні пісні в записах Марка Вовчка” (Народні пісні в записах Марка Вовчка 1979), “Українські пісні”, видані коштом О. Балліної (Балліна 1863), “Українські

народні пісні” в записах О. Потебні (Українські народні пісні в записах О. Потебні 1988), десяти томик З. Лиська (Українські народні мелодії 1–6, 1964–1971; 7–10, 1981–1994) та інші сучасні видання. Усі шість п’єс написані в притаманному для цього жанру імпровізаційному характері, з варіаційним типом розвитку.

Користуючись можливістю використання аналогій і споріднених варіантів пісень із тогочасних видань (О. Балліної, О. Потебні), вдалося встановити назву, текст і мелодію пісні, використаної в Експромті № 1. Канву цього твору становить балада “Ой, послала мати Катрю”. Найбільш інтонаційно та метро-ритмічно споріднений варіант із записом Е. Мертке знаходимо у збірці О. Балліної, а також у праці З. Лиська. Едуард Мертке подає тему в тридольному розмірі, а О. Балліна і З. Лисько у перемінному (3/4 – 2/4). Ще один варіант теми знаходимо у збірці О. Потебні, але у дводольному розмірі та викладену довгими тривалостями. Незважаючи на метро-ритмічні видозміни, інтонаційно всі ці варіанти балади є однозначно спорідненими. У тканині сюжету цієї балади лежить винятковий, але і повторюваний у житті вчинок дівчини, яка слухає підмовляння, а водночас без згоди на це родини втікає та одружується з ляхом. Мати висилає своїх чотирьох синів наздоганяти сестру. Драматично завершується балада, коли брати вбивають чужинця. Такий трагічний зміст стверджує стійкі засади народної моралі (Українські народні пісні в записах О. Потебні 1988, 227–229).

Незважаючи на сюжет пісні “Ой, послала мати Катрю”, вона звучить у мажорі і це, на наш погляд, спонукало німецького композитора до написання загалом жартівливого фортепіанного твору з драматичними вкрапленнями. Експромт № 1 – єдиний у циклі, де тема української народної пісні проводиться в одноголосному викладі й з контрастною зміною штриха (*non legato* на *legato*), динаміки (*pp* на *mf*), з використанням лівої педалі у кожному повторюваному легатному мотиві, додаючи драматизму (див.: Додаток 1.2).

Перша варіація подана в акордовому викладі зі звучанням мелодії у середніх акордових звуках у правій руці. Акомпанемент створений на використанні квінтово-октавних побудов, що перегукується з українськими народними традиціями звучання теми на тлі затриманих чи повторюваних квінт. Поява у першій варіації мінорного настрою через пониження III ступеня вносить тривожне забарвлення у канву твору.

Друга варіація характерна проведенням теми в партії лівої руки з акордовим супроводом у правій. Наступна продовжує лінію розвитку теми із попереднього епізоду (тема залишається у лівій руці), а зміна акомпанементу через введення шістнадцяткових фігурацій у високому регістрі додає легкості та прозорості звучання. Поява теми у мінорі (f-moll) зумовлює те, що автор використовує зміну динаміки з *f* на *p* у кожному наступному такті. А це миттєво надає темі напруження і гостроти. Згодом фігурації з правої руки переходять у ліву, а потім унісонне звучання

елементу теми в обох руках в різних регістрах приводить до коди. Тут тема подається в октавному викладі в партії правої руки на *ff*. Вона підкріплена акомпанементом із ламаних арпеджіо та хроматичних гам. Використання густої педалізації, наростання темпу (*stringendo*) до останнього октавного проведення теми в партіях обох рук додають насиченого оркестрового звучання та яскравого завершення твору.

Експромт № 2 – імпровізаційного, віртуозного характеру. У першому проведенні теми в акордовому викладі автор часто застосовує арпеджіато, що нагадує перебори на струнах кобзи чи бандури. Тема з незначними речитативними елементами звучить в октавно-акордовому викладі у партії правої руки. Її перше проведення завершується блискучим віртуозним пасажем. У першій варіації тема з'являється фрагментарно (переважно 1 і 2 такти). Вона обплетена трелями та хроматичними і арпеджованими пасажами. У наступному епізоді вона звучить схвильовано в октавному викладі з незначними інтонаційними та гармонічними змінами. Супровід – фігураційний.

У третій віртуозній варіації з'являється тільки мотив із першого такту теми зі застосуванням синкоп, але миттєво обривається висхідними пасажами, що починаються із яскравих акцентованих (*sf*) акордів. Автор застосовує багату орнаментику (форшлагги, трелі). Віртуозний характер варіації: складні пасажі, далекі стрибки, хроматичні фігурації, орнаментика – використовуються не як самоціль, а служать відтворенню авторського задуму – написання яскравої імпровізації на українську народну тему. Завершується п'єса повним октавним проведенням теми пісні на *pp* та невеличкою фігураційною побудовою на постійно затихаючій звучності.

В основу Експромту № 3 покладено українську народну пісню про кохання “Котилися вози з гори” (Народні пісні в записах Марка Вовчка 1979, 17–18) (див.: Додаток 1.3). Схвильований характер пісні передається вже в першому її проведенні (*Allegretto, molto agitato*) в унісон у партіях двох рук у низькому регістрі фортепіано на *ff*. Едуард Мертке подає першу фразу фольклорного зразка, майстерно обвиваючи її блискучими пасажами. Динамічна канва цієї частини п'єси побудована на суцільних зіставленнях (*ff* і *p*, *pp*), що підтримує зміст пісні, в якій йдеться про втрачене кохання. Наступний епізод (*Piu tranquillo il tema*) вносить контраст як штриховий, так і динамічний. На відміну від першого проведення, тут тема звучить наспівно, ніжно і вперше викладена в повному обсязі в партії правої руки. Згодом через хроматизовані пасажі ця варіація переходить до наступного епізоду, де тема звучить у низькому регістрі лівої руки на *pp*, повертається штрих *non legato* і супроводжується вона тремолоючими октавами у високому регістрі фортепіано. Третя варіація – це кульмінація п'єси. Тут звучать окремі мотиви теми в октавно-акордовому викладі, який зберігає мелодичну лінію. Поступове ущільнення фактури, прискорення темпу, посилення звучності при густій педалізації у варіаційному розвитку

основної теми передає розвиток почуттів. Завершення п'єси – це емоційний підсумок, де елементи теми звучать впевнено і яскраво. Фактура токатного плану, складна октавно-акордова техніка додають музиці масивного оркестрового наповнення.

Веснянка “А вже весна, а вже красна” (Народні пісні в записах Марка Вовчка 1979, 9–10), яка перегукується зі збірником пісень, записаних М. Лисенком, лежить в основі Експромту № 4. Хорову обробку цієї пісні створив М. Лисенко й увів її до дитячої опери “Зима і весна”. Вона складає головне тематичне ядро фортепіанних композицій В. Барвінського, В. Довженка, І. Соневицького та ін. Едуардові Мертке вдалося відобразити зміст і легкий грайливий характер веснянки (див.: Додаток 1.4).

Перша частина Експромту № 4 оперта винятково на темі народного першоджерела. Вона звучить то в акордовому, то в октавному викладі у партії правої руки. Повторювані фігурації шістнадцятки в акомпанементі творять образ дзюрчання весняних потоків, динамічні контрасти вносять свіжість. У середньому епізоді тема веснянки варіюється мелодично і звучить як нова тематична лінія. Однак зберігається характер, гострий штрих, прозоре, легке звучання на тлі довгих звуків у верхньому регістрі. Композитор використав тут триплановий фактурний виклад з глибоким басом. Згодом знову з'являється тема веснянки. У наступних варіаціях фактура ускладнюється, тема проступає крізь акордові каскади на тлі арпеджованого супроводу. Незважаючи на багаторазове повторення веснянки, вона завжди звучить свіжо, розмаїто. Завершення п'єси динамізоване. Воно набуває багатобарвного наповненого звучання, що створює урочисту картину пробудження природи.

Експромт № 5 базується на пісні про кохання “Та вже третій вечір” із записів від Марко Вовчок. Її варіанти знаходимо у збірках, укладених О. Потебнею (текстовий варіант) (Українські народні пісні в записах О. Потебні 1988, 133), С. Стельмащук і П. Медведиком (Пісні Тернопільщини 1998, 325), “Перлини української народної пісні” (Перлини української народної пісні 1989, 136), що свідчить про широту її побутування в різних регіонах України (див.: Додаток 1.5).

У цих збірках мелодія пісні різниться метро-ритмічно й інтонаційно від варіанту, поданого Марко Вовчок. Втім зберігається наспівний, ліричний настрій фольклорного взірця. Невеликий восьмитактовий вступ уводить слухача в кантиленну, спокійну канву твору, де початкова фраза пісні викладена октавами у лівій руці. Вишукано гармонізоване перше проведення чудової мелодичної теми одразу переходить в епізод із варіюванням окремих елементів теми та зміною фактури з акордової на поліфонізовану. Наступна варіація повертає реципієнта до акордово-октавного фактурного викладу. Тема проводиться то у партії лівої руки октавами, то у правій руці в одноголосному чи октавному проведенні, у супроводі насичених акордових обернень на основі глибоких басів. Автор часто використовує *arpeggiato*, що вносить елемент народного кобзарського

музикування. Третя і четверта варіації особливо споріднені. Тут тема з'являється у більш вільній імпровізаційній манері викладу, адже мелодичні “зерна” знаходяться у суцільному потоці арпеджованих тріольних фігурацій. У четвертому епізоді в партії лівої руки з'являються елементи теми в оберненні. Фактура цього твору поліфонізована, найбільш наближена до традицій українського багатоголосся як хорового, так і інструментального письма. У динамізованому завершенні п'єси при насиченому звучанні після каскаду акцентованих акордів, урочисто і величаво звучить перший мотив теми на *ff* в октавному викладі.

Експромт № 6 написаний на тему української народної жартівливої пісні “Чом, чом, чорнобров, та до мене не прийшов” (Народні пісні в записах Марка Вовчка 1979, 34). Текстовий варіант пісні зустрічаємо також й у збірці О. Потебні (Українські народні пісні в записах О. Потебні 1988, 93) (див.: Додаток 1.6).

Цей фольклорний зразок увібрав у себе дві видові належності. Йдеться про запитальний текст, що належить дівчині, а відповіді на ці запитання дає парубок. Німецький композитор влучно підмітив цю властивість пісні, що відобразилося на характері фортепіанної п'єси. Запитальні фрази дівчини звучать стійко на *ff* в акордовому викладі довгими тривалостями, хоча згодом з'являється граціозне, гостре звучання фактури у сфері *tr*. Усе це додає твору кокетливого характеру, бо ж репліки хлопця звучать боязко, делікатно. Варіювання теми відбувається різними способами: вона проводиться то у партіях різних рук, то у верхніх акордових звуках, переткана трелями, тремоло, фігураційними пасажами. Кода твору насичена масивними акордовими послідовностями з частими агогічними відхиленнями, що створює оркестрове звучання фортепіано.

Окрім шести експромтів у творчому спадку композитора знаходимо й “Імпровізацію” тв. 14 № 8 на тему української народної пісні. Зауважимо, що шість із семи творів Е. Мертке на основі українського фольклору написані у жанрі експромту. Всі вони яскраво відповідають ознакам цього жанру – відображаючи захопливу мить від знайомства митця з перлинами української народної пісні та їх носієм – письменницею Марком Вовчком, демонструючи широку палітру настроїв – від безтурботної лірики, до бурхливих драматичних сплесків. Слід наголосити, що хоча в музиці експромт та імпровізація поняття споріднені, все ж тут мабуть композитор керувався тим, що імпровізації належить вагоме місце в народній музичній творчості, де інструменталісти та співаки розвивають, варіюють наспіви під час виконання. Саме такий підхід до розгортання народної теми спостерігаємо у “Імпровізації” тв. 14 № 8 Е. Мертке. Тема, яка лежить в основі “Імпровізації”, за інтонаційною, ритмічною та настроєвою канвою нагадує приспів української народної пісні про кохання “Пасла дівка лебеді” (Перлини української народної пісні 1989, 205). Зважаючи на імпровізаційність розгортання, п'єса розпочинається доволі великим вступом віртуозного характеру (поєднання насиченої акордової фактури з

віртуозними гамоподібними пасажами), в якому розробляється перший мотив фрагмента фольклорного зразка. Помірний темп, контрастна динаміка і часта зміна темпових нюансів додають імпровізаційності. У наступному епізоді тема проводиться двічі без будь-яких змін в одноголосному викладі у партії правої руки, однак перемін зазнає лінія акомпанементу. У першому проведенні фігураційний супровід викладений тріолями, а в другому – квартолями, які плавно переходять в секстолі, надаючи схвильованості музичній канві твору, створюючи враження пришвидшення темпу. Після незначного заспокоєння з'являється побудова, що нагадує вступну частину і переводить розвиток до наступного розділу. Тут тема п'єси переходить у партію лівої руки і використовується знову без змін, проте прикрашається віддаленими форшлагами, і тут композитор ставить ремарку *ben pronunciato la melodia*, наголошуючи на виразно підкресленому і артикульованому виконанні мелодичної лінії у низькому регістрі. Супровідна ж лінія у партії правої руки викладена повітряними відривистими акордовими й октавними послідовностями, біля яких автор подає ремарку *leggero*. Цей епізод згодом переростає у насичену як фактурно (акордово-фігураційна), так і стосовно наростання динаміки та темпу (*accelerando*) віртуозну коду, де в останніх тактах композитор вводить початковий мотив основної теми твору.

Експромти та Імпровізація на українську народну тему Едуарда Мертке своєю повнотою і масштабністю звучання переплітаються з фортепіанними п'єсами Ф. Ліста, адже у своїй творчості угорський композитор теж використовував український фольклор (в сюїті для фортепіано “Сніп із Воронинців” Ф. Ліста перша частина – “Балада України” побудована на народній пісні “Ой, не ходи, Грицю”, а третя – на мелодії пісні “Віють вітри, віють буйні”). Співзвучними з композиціями Е. Мертке є також “Галицькі танці” для фортепіано в чотири руки Юліуша Зарембського, улюбленого учня Ф. Ліста, який зробив симфонічні переклади цих творів свого вихованця.

Характерною ознакою шести фортепіанних експромтів Е. Мертке є яскрава програмність. Українська народна пісня стала емоційно-образним “зерном”, з якого проростає авторська музична концепція. Для розкриття змісту пісень, що лежать в основі композицій, автор залучає різноманітні прийоми фортепіанної фактури і музичної мови в дусі романтичної традиції. Е. Мертке застосовує масивні акорди у всіх регістрах, каскади віртуозних пасажів, співучу кантилену. Важливим моментом також є оркестровість звучання інструмента, використання тремоло, трелей. Все це додає багатства фарб, розмаїття тембрових відтінків. Композитор чутливо розкрив характерні особливості фольклорних зразків, як наприклад, у кантиленному Експромті № 5, через поліфонізацію фактури, а також завдяки збереженню ладо-гармонічних особливостей кожної теми. Українські народні пісні використовувалися методом цитування у повному обсязі, а також варіюванням окремих мотивів.

Вперше Експромти (№ 2, № 4, № 5, № 6) Едуарда Мертке прозвучали у програмі вечора, присвяченому творчості видатного німецького композитора 14 червня 2005 року в актовій залі Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка у виконанні студентів Ольги Дзік і Ганни Калити (кл. доцента Олександри Німилович) та піаністки-педагога з Ужгорода Олени Юрош. У 2015 році побачив світ нотний збірник (навчальний посібник) “Едуард Мертке. Шість експромтів на теми українських народних пісень” (Мертке 2015) в упорядкуванні О. Німилович і О. Юрош, а також відбулася концертна презентація цього видання (виконавці – М. Федорко, М. Мазур, І. Маслякко), в програмі якої вперше прозвучала “Імпровізація”, яку виконала О. Красівська.

Доцільність публікації навчального посібника полягає насамперед в: поверненні до народної скарбниці пласту музичної культури, заснованого на фольклорних зразках і прагненні донести живе українське слово носіям інших культур; уведенні цих творів до педагогічного і концертного репертуару піаністів; пропаганді творчості Едуарда Мертке й Марко Вовчок.

Отож, значущість цих творів полягає у фіксації зразків народнопісенної творчості українського народу завдяки зусиллям двох видатних діячів українського і німецького народів – Марка Вовчка та Едуарда Мертке. Важливо, що в трактуванні і переосмисленні німецького композитора Е. Мертке ці чудові фольклорні зразки зберегли свій зміст і душу в цікавих віртуозних, доволі об’ємних й фактурно довершених фортепіанних композиціях концертного плану і в умовах сучасної незалежної України звучатимуть з концертної естради й знайдуть гідну пошану.

Балліна, О. (1863). *Українські пісні, видані коштом О. С. Балліної*. С.-Петербург.

Двісті українських пісень. (1866). Співи й слова зібрав Марко Вовчок. У ноті завів Едуард Мертке (перший зшиток). Лейпциг-Винтентур. Власність и виданне Ритер Бидерманна. 56 с.

Дея О. (1979). *Післямова: “Двісті українських пісень Марка Вовчка”*. У кн.: Народні пісні в записах Марка Вовчка / Упорядкування О. Дея. Музична Україна. Київ. С. 185–214.

Зимомря, М. (1996). *Марко Вовчок на шляху до світового визнання*. Науковий збірник Українського Вільного університету. Т. 18. Мюнхен-Львів. С. 171–184.

Марко Вовчок. (1956). *Твори в шести томах*. Т. 6. Держлітвидав. Київ. С. 435.

Мертке, Е. (2015). *Шість експромтів на теми українських народних пісень*. Навчальний посібник / Упор.: О. Німилович, О. Юрош. Посвіт. Дрогобич. 60 с.

Народні пісні в записах Марка Вовчка. (1979). / Упорядкування О. Дея. Музична Україна. Київ. 215 с.

Перлини української народної пісні (1989) / Упорядкування М. Гордійчук. Музична Україна. Київ. 392 с.

Пісні Тернопільщини (1998) / Упорядкування: С. Стельмашука, П. Медведика. Музична Україна. Київ. 496 с.

Українські народні мелодії (1964–1971) / Упор., ред. Зеновія Лиська. ТТ. 1–6. Нью-Йорк.

Українські народні мелодії (1981–1994) / Упор., ред. Зеновія Лиська. ТТ. 7–10. Торонто–Нью-Йорк.

Українські народні пісні в записах О. Потебні. (1988) / Упоряд., вступна стаття і примітки М. Дмитренка. Музична Україна. Київ. С. 93, 133, 227–229.

Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича. (1983) / Упоряд., передмова і приміт.: О. Дей, відп. ред.: Н. Крутікова. Київ: Наукова думка; АН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. 527 с.

Neue Musikalien. (1872). Börfenblatt. № 38. 15 Februar. S. 583. Online verfügbar unter URL: https://digital.slub-dresden.de/data/kitodo/Brsfded_39946221X-18720215/Brsfded_39946221X-18720215_tif/jpegs/0000001_6.tif. pdf [Дата останнього доступу 28.08.2021].

ДОДАТКИ

Додаток 1

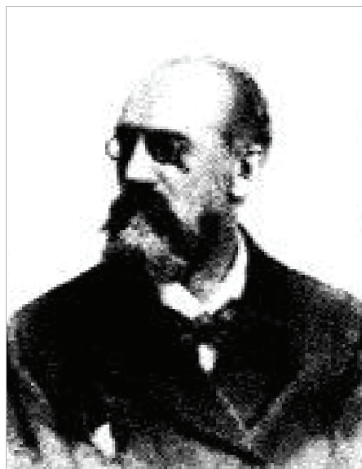


Рис. 1. Марко Вовчок (10.12.1833 – 28.07.1907)
та Едуард Мертке (17.06.1833 – 25.09.1895)

Додаток 1.1



Рис. 1. Обкладинки видань “Шести експромтів на теми українських народних пісень”
Е. Мертке 1872 і 2015 років.

Додаток 1.4

ЕКСПРОМТ №4

Едуард Мертке, тв. 5

mp Шанденько

А вже весна, а вже красна, і вже край ніс,
і струх моє да капав лід.

Tempo di Menuetto

mf

mf

mf

Рис. 4. Веснянка “А вже весна, а вже красна”, застосована в Експромті № 4 Е. Мертке

Додаток 1.5

Томірно

Та вже третій вечір, як діє, чи...
... ну бачив, відшукує лагу, чи...
... і як, чи... роса ніс,
... в тепло, чи... раб, чи... не.

mf

mf

mf

mf

Рис. 4. Пісня “Та вже третій вечір”, застосована у Експромті № 5 Е. Мертк

Додаток 1.6

Досить швидко
Діалог

mf

— Чом, чом, чорнобров, чорнобров,
та до мене не прийшов? Мабуть, в ти...би,
чорноброви, шанси не...має?

Парубок

mf

— Бать у мене шав...ка, єсть у мене
дів...чанка, св...ята, а...ба...ма,
а до те...би, св...ра...ти, не
бу...лу хо...ди...ти.

ЕКСПРОМТ №6

Едуард Мертке, тв. 5

Molto Allegro.

Piano.

pp precipitando

grazioso dolce

ff

mf

pp

Рис. 4. Пісня “Чом, чом, чорнобров, та до мене не прийшов”, застосована у Експромті № 6 Е. Мертке

ОСОБЛИВОСТІ УРБАНІЗАЦІЇ ТА РУРАЛІЗАЦІЇ ВЕСІЛЬНОГО ОБРЯДУ (НА ПРИКЛАДІ СЕЛА ДОРОСИНИ ЛУЦЬКОГО РАЙОНУ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСТІ)

Володимир Потрапелюк

(Україна)

У статті проаналізовано зміни у родинній обрядовості волинян, зокрема на одному конкретному населеному пункті показано загальні тенденції розвитку сучасної обрядовості, що характеризується значною втратою традиційної звичаєвості, поєднанням нових елементів обрядовості, зв'язком сучасного покоління із минулими.

Ключові слова: традиція, весілля, сучасність, трансформація, обряд.

PECULIARITIES OF URBANIZATION AND RURALIZATION OF THE WEDDING RITE (BASED ON THE EXAMPLE OF THE VILLAGE OF DOROSYNI, LUTSK DISTRICT, VOLYN REGION)

Volodymyr Potrapeljuk

The article reveals the issue of changes in the family rituals of Volyn, which is based on the example on a particular locality. The article reveals the general trends in the development of modern rituals, it characterized by loss of traditional customs, a combination of new elements of family ritual, the connection of the modern generation with the past.

Key words: tradition, wedding ceremony, modernity, transformation, rite.

За результатами проведених досліджень (кінець ХХ – поч. ХХІ ст.) сучасне весілля більшості сіл Луцького району, як правило, складається з двох днів святкування. Розглянемо особливості трансформації весільного обряду на прикладі с. Доросини Луцького району Волинської області. Воно віддалене від обласного центру на 45 км, село з давньою історією та традиціями.

Перший день весілля розпочинається тим, що молоді у своїх домівках одягаються у святковий наряд.

В домі молодої весільний обряд розпочинається із вбирання нареченої у весільний костюм. Молодій одягатися допомагають дружки. Як правило, це найближчі подружки нареченої або її сестри. Після того, як одягнуть сукню, дружки закладають молодій вінок з фатою – символ дівочої честі. Колись замість вельона (фати) молодій у коси вплітали мирт або одягали вінок із барвінку. Вони старанно його закріплюють, розправляють фату.

Остання назва має чимало синонімів: вуаль, покрыва, намітка тощо (Кожолянко 2001, 275). Вона становить собою тонку прозору тканину, яка прикріплюється до весільного вінка і спадає молодій на плечі. Біла фата з'являється у весільному костюмі нареченої за радянських часів, коли влада замінила церковне вінчання урочистою реєстрацією шлюбу в державних органах. Т. Ніколаєва справедливо вбачає у звичаї використання намітки стародавні витоки: намітка “виконувала захисну обрядову функцію, відповідала існуючим морально-етичним нормам”. Навіть у сільських місцевостях відбувалося переслідування тих людей, які потайки вінчалися. “Такий елемент весільного обряду як вінчання просто заборонявся, особливо для молоді, яка перебувала в комсомолі. А у ньому перебували не одиниці” (Борисенко 2010, 5).

Не менш цікаве та відповідальне дійство відбувається одночасно в домі молодого. На подвір'ї – оркестр місцевих музик, у хаті – людно та святково. Молодому допомагають одягнутися двоє друзів (також старший і менший) – вірні друзі або ж брати. Перед відходом до молодої, нареченого благословляють. Зазвичай, текст благословення оповідає староста або ж хресний батько: “Став наш молодий перед Господом Богом, перед Матінкою Божою, перед всіма святими і просить благословення в дорогу до шлюбу з молодою у батьків” (по першому разу). Потім додає своїми словами: “Хай наші діти будуть щасливі, любові, розуміння, миру, хай благословлять їх батьки та вся родина. Тож, благословіть тато і мамо до шлюбу ступати!” (батьки і родина): – “Хай Бог благословить!”.

У цей час батьки тримають пару вінчальних ікон, хрестять молодого. Кортєж молодого перед від'їздом батьки окроплюють свяченою водою та зерном пшениці, староста виливає з відра воду на дорогу, якою курсуватиме весільний поїзд.

Другорядним, проте невід'ємним елементом весілля, є перепій (перейма) – традиція переписати молодого по дорозі до молодої. “Посередині дороги ставлять стіл чи табуретку, застелений білою скатірною, а на стіл кладуть хліб, іконку, квітку. Молодий мусить вийти і підійти до перейми, вклоняє голову над хлібом, хреститься й цілує його, а потім купує собі право у парубків, даючи їм горілки та грошей. Буває, що хлопці за пляшку чи дві не пускають” (Марошук, 3). Теперішні учасники перейми вдаються до винахідливих та подекуди курйозних дій, вимагаючи великий перепій: “Чотири на угло, посередині вино!”, тобто на кожен кут столу потрібно поставити пляшку оковитої, а по центру ще й вино (у випадку, якщо в компанії є жінки). Традиція перейми досить давня, яка поширена в багатьох народів Європи і сприймається як своєрідна символічна плата за право одружитися, особливо якщо молодий немісцевий (чужий), не з того населеного пункту, що й молода. Часто у теперішніх весіллях використовують пісні, які співали на весіллях 80–100 років тому, це вказує на нерозривний зв'язок з минулим, родинним. По дорозі до молодої співають:

*Їхали-гукали, вулицю шукали,
 Де ж тая вулиця,
 Де Галюня годується,
 Де ж тая хата,
 Де Галюня бугата (Хмельовська, 4).*

Після цього наречений прибуває до дому молодої. Зі сторони молодого перед порогом наречної співають давню пісню:

*Або ви нам відчиніте,
 або нам відкажіте.
 Відчинете – ваш зять буде,
 Откажете – вам жаль буде,
 То ми підемо гукаючи,
 Іншої шукаючи.
 Попід гаєм і водою
 За другою молодою (Банада, 5).*

Після таких слів молодого впускають на подвір'я до молодої. Дружки нареченої заздалегідь придумали випробування для молодого, якщо він їх пройде – то отримає кохану. Випробування ці більше гумористичного характеру (завдання на логіку, вправність, також можуть бути питання, відповіді на які знають найближче коло знайомих). Також наречений та його вірні дружки пропонують викуп батькам нареченої чи її братові. Тут явно простежується спадковість щодо ролі брата в традиційному волинському весіллі. Цей обряд відбувається в перший день весілля і важливим є те, яким чином молодий займає місце біля молодої: чи то способом насильного захвату, чи то шляхом його викупу, чи внаслідок продажу братом молодої (Давидюк, 2005, 10).

У такому разі співають:
*Летіли галочки у чотири рядочки,
 зозуля попереду.
 Всі галочки по лугах сіли.
 Зозуля на калині (4).*

Після цих слів молодий може заходити до хати молодої. З роками “викуп” та “продаж” втратив свою сакральну функцію на весіллі, в теперішній час ця обрядодія відтворюється поверхнево, сміхом та жартами. Зокрема, не процитуємо дуже влучну картину сьогодення, спостережену відомим етнологом Георгієм Кожолянко: “Однак, часто перебуваючи в етнографічних експедиціях, спілкуючись з багатьма людьми різного віку, з прикрістю спостерігаю: традиційне весільне дійство в наш час усе більше й більше втрачає свій характер, тривалість у часі, колорит, наповненість символічними діями. Молодь майже не співає весільних пісень, не знає змісту і послідовності обрядодій, ритуали спрощуються, перекручуються до невпізнанності...” (Кожолянко, 2001, 237).

Молодий після тривалих перемовин та випробувань все ж таки доходить до своєї обраниці. Молодого приймають родичі нареченої.

Молодята з цього моменту стають разом, дружки наречених теж утворюють пари. Після цього молоді спільно вирушають до церкви, їх супроводжують родичі та близькі. Вінчання молодят у храмі – важлива процесія, після якої уся новостворена родина та гості вирушають на святковий бенкет.

Застілля розпочинається зі спільної молитви. Наявність у селі достойного та відповідного місця проведення весілля (ресторан, кафе, їдальня) збільшує попит “запорожців” не тільки серед місцевих, а й бажаючих із сусідніх сіл. З часом поняття “весільні запорожці” почало зникати – коли хтось офіційно не у весіллі (тобто не запрошений, не гість) і має право бути спостерігачем, але не учасником весільного дійства й обов’язково повинен бути вшанований через пригощання (могорич). Танцювальний репертуар весілля переважно сучасний. Музики виконують пісні, які популярні серед молоді, проте трапляється і запальна полька. Застільний акомпанемент виконує старше покоління, яке ще пам’ятає давнє “настояще веселля”. Також особливим попитом на весіллі користуються весільні приспівки гумористичного характеру, які гості адресують друзкам:

*Старший сват, старший сват
не вміє просити.*

*Він повинен старшу дружку
на руках носити. Гірко!*

Або:

*Старша дружка гонорова
В неї губа паперова*

І боїться цілувати,

Щоби губу не порвати! Гірко!

На банкет запрошують хористів, музикантів, танцюристів, аби урізноманітнити весільну програму. Важливою особою весілля є ведучий, який є диригентом вечора, адже він стежить за загальною атмосферою весілля, комунікує з усіма, проводить різноманітні конкурси. Після гучного святкування, гості відправляються по домівках, наречених попереду чекає перша шлюбна ніч.

Другий день весілля – перезва (пирог) не такий насичений на обрядодії як перший, але також вирізняється низкою особливостей. У цей день батькам молодят плели вінки із різноманітних квітів та одягали їх на голови, після цього батьків садовили на лаву та підкидали догори. Перезва – традиційний український весільний звичай, відповідно до якого родичі молоді та гості утворювали “весільний поїзд” – йшли через все село до хати молодого, де відбулася перша шлюбна ніч наречених. “Поїзд” цей складався із возу без коней, функцію “коней” виконували молоді хлопці. Батьків молодого і молоді садовили у віз, в тому разі, якщо в них вже не було незаміжніх чи неодружених дітей. Цю процесію супроводжували музики, гості, усі бажаючі. Віз з батьками катили по селу, частуючи усіх зустрічних смаколикама. Після цього усі вирушають на святковий бенкет додому до нареченого, співають пісень, веселяться, обов’язковою піснею такого

святкування є “Доросині мої, Доросині”. У цей день молода дякує усім куховаркам за приготовлені страви. Зазвичай підготовкою весілля займається головна господиня, яка керує усією кухнею. “Коли наймаєш таку хазяйку, та всобно їй платиш гроші, купляєш хустку, меншим хазяйкама не платили, бо одна другій помагали, а як було 5–6 pomocників, а було й 9, то молоді мати одягали фартухи й хустини, фартухи ті самі вишивали, була шлярочка та брошку почепила” (Марошук, 3).

Отже, весільна обрядовість жителів села Доросині Луцького району Волинської області відзначається не лише новотворами, яких не уникнути у сільському побуті, але й збереженням окремих давніх традицій, урбаністичних впливів, гостинністю, повагою до гостей, наречених, пісенним, хоч і позаобрядовим, супроводом. Проте у кожному селі весілля набувають своїх відмінностей, тому інтерес до подальших розвідок актуальний і надалі. Кожна сучасна обрядодія, в тому числі і весілля, зазнає пертурбації і це незмінний, невідворотний процес, тому потрібно зберігати, пам’ятати та актуалізувати традиції, особливо родинно-побутові.

Борисенко, В. (2010). *Особливості трансформації весільного обряду українців Карпатського регіону на початку XXI століття*. В кн. “Етнічна історія народів Європи”. Вип. 33. С. 10–15. Електронний ресурс: http://nbuv.gov.ua/UJRN/eine_2010_33_5 [Дата останнього доступу 15.12.2021].

Давидюк, В. (2005). *Волинське весілля*. Фольклористичні зошити. Вип. 8.

Зап. 10.09.2019 р. у с. Доросині Луцького р-ну Волинської обл. від Валентини Марошук 1933 р.н.

Зап. 09.06.2018 р. у с. Доросині Луцького р-ну Волинської обл. від Галини Хмельовської 1939 р. н.

Зап. 10.01.2019 р. у с. Доросині Луцького р-ну Волинської області від Надії Банади (Стаднік) 1940 р.н.

Кожолянка, Г. (2001). *Етнографія Буковини*. Чернівці. С. 327.

Николаева, Т. (1996). *Історія українського костюма*. Київ. Либідь.

КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНІ ВИМІРИ РЕКЛАМНОЇ ГРАФІКИ

Світлана Прищенко

(Україна)

Представлено результати компаративного аналізу естетичного рівня медіа, зокрема в Україні. Принципово новий вид комунікації – мультимедійний – набув власних смислів, значень і візуальних образів. Запропоновано визначити рекламну графіку базовим засобом медіадизайну, а естетичні виміри (параметри) – культурно-естетичними. Для естетичної оцінки об'єктів в етностилі виокремлено також колірну семантику та регіональну образність.

Ключові слова: медіадизайн, візуальна естетика, рекламна графіка, колористика.

CULTURAL-AESTHETIC MEASUREMENTS OF THE ADVERTISING GRAPHICS

Svitlana Pryščenko

The results of comparative analysis of media aesthetic level, in particular in Ukraine, are presented. Multimedia as fundamentally new type of communication has acquired its own senses, meanings, and images. It is offered to define colour graphics as basic means of media design, and aesthetic measurements (parameters) as cultural-aesthetic. Colour semantics and regional imagery are also distinguished to provide the aesthetic evaluation of objects in ethnic style.

Keywords: media design, visual aesthetics, advertising graphics, colouristics.

Сучасний електронний продукт (сайт, анімаційний проєкт, реклама, відеоролик, інтернет-банер, презентація) є результатом реалізації креативної, технологічної і організаційної компонент дизайн-діяльності для задоволення суспільних потреб в інформації. Актуальність теми полягає у всезростаючому використанні комп'ютерних технологій у візуальних комунікаціях. Нині дизайн нерозривно пов'язаний з комп'ютерною технікою і потребує активізації дизайн-мислення в умовах постіндустріального суспільства та глобального інформаційного поля. Комп'ютер із предмета технічного оснащення перетворився на потужний художній інструмент. Стрімкий технічний прогрес, впровадження цифрових технологій у виробництво та автоматизація графічних процесів, комп'ютерні спецефекти докорінно змінили уявлення про художньо-проектну творчість. З'явилися нові засоби створення форм і зображень, нові інструменти та операції щодо колірно-тонального вирішення об'єктів.

Сучасні цифрові медіа активно формують моду на певний стиль життя, соціальну поведінку, принципи споживання та моральні норми. Нині змішуються ідеали, цінності, культурні зразки, персонажі з різних епох і культур, наслідуючи, запозичуючи, відтворюючи.

Візуалізація стає все більш вагомим сферою досліджень і має широкий спектр застосування. Мистецтвознавчі аспекти набувають вкрай важливого значення у зв'язку із тотальною комп'ютеризацією проєктних процесів та недостатністю естетичного чинника у візуально-інформаційному середовищі. Принципово новий вид комунікацій – мультимедійний – набув власних смислів, значень й образів, а віртуальну реальність та цифрові продукти вже не можна ігнорувати.

Вагомим є вживання професійної термінології, оскільки вільне оперування нею в популярних виданнях часто вносить плутанину, відтак, уточнимо основні з них. *Media* – це канали розповсюдження реклами (друковані, зовнішні, аудіо-, теле-, інтернет-комунікації), є потужним інструментом просування товарів, послуг, заходів, компаній, установ, особистостей. Завдяки візуальній подачі інформації (зображенням, відеороликам, анімації) швидше й краще сприймається споживачами.

Медіаплатформа – сучасний інформаційний сервіс (сайт або мобільний додаток), який акумулює контент різних форматів: фотознімки, зображення, тексти, відео, музику, банерну рекламу.

Медіакультура – сукупність інформаційно-комунікаційних засобів, що функціонують у суспільстві, знакових систем, елементів комунікації, пошуку, збирання, продукування й передачі інформації, а також культури її сприйняття соціальними групами та соціумом у цілому. На особистісному рівні медіакультура означає здатність людини ефективно взаємодіяти з масмедіа, адекватно поводитися у візуально-інформаційному середовищі.

Медіадизайн – процес створення комунікативного середовища, оформлення й подання певної інформації з урахуванням функціональних можливостей та естетики візуальних форм (*Media Design and Branding 2018*).

Медіафасад – відносно нова концепція, інновація, що стає все більш популярною останніми роками. Поєднуючи сучасний дизайн і архітектуру з відеопроєкціями, успішний спосіб для компаній, що прагнуть залучити споживачів, або прийом візуальної демонстрації проєкту чи конкретної події. В Дубаї (ОАЕ) проєктують найбільший LED екран у світі, рекламу на якому можна буде побачити з відстані 1,5 км.

Нині головною вимогою до дизайнера, крім художнього смаку і генерації творчих ідей, є здатність аналізувати естетичні, художньо-образні та комунікативні проблеми, прогнозувати розвиток графіки за певними технологічними напрямками або стилістичними тенденціями (загальними – щодо розвитку або появи нового стилю, та вузькими, наприклад, щодо можливої стилістики в рекламі, упаковці, вебдизайні, виставковому середовищі), надавати пропозиції, робити висновки щодо запровадження та ефективності проведених рекламних кампаній і презентацій, ребрендингу

торгових марок або підприємств, інтегрувати дизайн-маркетинг і креативні рекламні технології образотворення, знаходиться на перехресті культурної ідентичності та інновативності.

Малочисельні публікації в Україні не розкривають повністю художньо-естетичні та стилістичні аспекти рекламної графіки в структурі медіадизайну, а наявні прагматичні підходи не сприяють розв'язанню дизайнерських завдань у цілому. Проте графіка активно транслює соціальний, культурний, історичний розвиток суспільства, стає “живописними хроніками” та рефлексією життя (Polska Szkola Plakatu 2017). У цьому контексті великий творчий досвід мають польська, німецька, швейцарська, австрійська, італійська, французька, українська школи плаката.

Цінність проведеного дослідження полягає в теоретичному узагальненні та окресленні перспектив розвитку рекламної графіки з позицій візуальної естетики. Підкреслимо нову сферу – медіадизайн, що поєднує досягнення графічного, рекламного та вебдизайну. Від початку XXI ст. на стилістику засобів рекламного інформування суттєво впливають комп'ютерні технології і культурно-регіональні особливості, змінюються вимоги до образно-емоційного змісту масмедіа, поєднання текстів та зображень. Відтак, метою статті є аналіз проблем естетичного формоутворення засобів рекламного інформування на шляху від традиційних до цифрових медіа.

Одним із напрямів сучасних наукових досліджень у галузі дизайну є вивчення складових візуальної інформації, досить важливих у процесі сприйняття людиною середовища, що мають специфічний образний зміст, який передається через форму, розташування та співвідношення елементів, характер накреслення графічних знаків і символів, гарнітуру шрифту, колір, орнаментацию. Тому нині вони є активним елементом інформаційного простору, відіграють організуючу та координуючу роль у міському, а тепер ще й у віртуальному середовищі, естетичний рівень яких, на жаль, не завжди є високим. Водночас візуальна естетика графічних об'єктів, створених за допомогою цифрових технологій, була і залишається мало дослідженою у науковому плані. Для виконання поставленої мети було застосовано низку наукових методів: системно-структурний, соціокультурний, мистецтвознавчий, компаративний. Метод теоретичного узагальнення застосований для підведення підсумків міждисциплінарного дослідження та визначення подальших напрямів роботи.

Візуальні дослідження полягають у пізнанні культурно-історичної дійсності, розумінні життя соціуму з метою діалогу культур за допомогою безпосереднього огляду та порівняння об'єктів, явищ і процесів, зокрема традиційних із новітніми цифровими медіа, що відображено в роботах М. Барнарда (Barnard 2005), Е. Верніка (Wernick 1991), Г. Кресса (Kress 1991), А. Моля (Моль 1966), Дж. Морри (Morra 2006).

З посиленням міжкультурного спілкування відбувається зближення критеріїв естетичної оцінки творів мистецтва, виникають передумови для

створення зональних своєрідних стилів. У зв'язку з цим можна стверджувати про існування певних загальних закономірностей естетичної оцінки, проте естетична оцінка об'єктів медіадизайну має свої особливості – уніфікацію композиційних прийомів й орієнтацію на цільові групи споживачів. Ще за радянських часів було визначено естетичні критерії реклами, які впливали з завдань самої реклами, а також вибору засобів реклами і художніх засобів візуалізації, оскільки плакат, каталог, упаковка, вітрина, вівіска або щит мають тільки їм приналежні виразні властивості та форми створення образу. Відтак, естетичні вимоги до різних медіаканалів різні. Але загалом реклама інформація повинна мати образну мову, привабливість, лаконічне й зрозуміле розкриття характеристик товару чи послуги, оригінальну композицію, нестандартний ракурс, контраст і гармонійне колірне вирішення, забезпечуючи функціональність кожного звернення щодо просування певної ідеї. Символізм від ілюстративності відрізняється наявністю додаткових значень, колірною семантикою, які можуть сприйматися масовою аудиторією.

Робін Коен вважає, що афіші, плакати, рекламні звернення є прикладами *креолізації*, оскільки поєднують вербальну частину з візуальною, яка належить до іншої знакової системи, ніж мова. На його думку, креолізація відбувається, коли дизайнери обирають певні елементи культур, надають їм нових значень і творчо поєднують для створення нових зображень, які стають продуктами масової культури (Cohen 2007).

Естетична ефективність сучасних візуальних засобів нових масмедіа більш тривала відносно комерційної і, на нашу думку, залежить:

- 1) від кольоро-графічного вирішення рекламного звернення і сукупного впливу його трьох складових – кольору, характеру зображення та тексту;
- 2) від розміру звернення, його контрастності й лаконічності;
- 3) від рекламного носія – друкованого / зовнішнього / електронного /, його ролі та конкретних місць розташування у середовищі (історичному, сучасному або віртуальному).

В умовах гіперспоживання для всіх виробників і посередників ключовим завданням сьогодення є пошук нових зовнішніх ринків збуту при одночасному захисті внутрішніх ринків. Досліджуючи рекламну графіку як базовий засіб медіадизайну з огляду на етномистецькі традиції, у тому числі національну колористику, цілком доцільно визначити естетичні параметри культурно-естетичними, і в подальшому диференціювати їх з урахуванням національного або міжнаціонального принципу. Для естетичної оцінки об'єктів в етностилі виокремимо також колірну семантику та регіональну образність. Наприклад, український орнамент в національних кольорах Німеччини використано для підкреслення важливості крос-культурної комунікації та інтеграції між нашими країнами. Логічно, що інтернет-банер до Дня вишиванки має відповідне національне забарвлення.

Концептуальні засади розвитку медіадизайну в Україні полягають у розширенні та поглибленні методології проектного мислення, впровадженні розглянутих наукових методів у практичну діяльність. Комплексне проектування ґрунтується на мультимодальності, транссистемності, знаходженні балансу естетичних і комерційних чинників та визначенні медіадизайну як певного соціокультурного простору, в якому формуються взаємовідносини продукції світових та регіональних виробництв, виникають нові проблеми взаємодії новітнього і традиційного, західного та східного стилів життя, типів споживання, етнокультурної специфіки країн і регіонів, для чого необхідно розуміння процесів, що відбуваються в соціумі, культурі, мистецтві, а також у дизайні (його цілей, цінностей, тенденцій).

Аналізуючи стилістику та образність цифрових медіа, відзначимо, що сучасні вебсторінки наповнені графікою, анімацією, відеоелементами, Інтернет стає все швидшим, комп'ютери миттєво завантажують сторінки, темпи технологічної еволюції Інтернету не мають рівних собі в історії. Якщо на початку розвитку мережі її розглядали, в основному, як найбільшу в світі довідкову систему, то сьогодні – це розвинуте віртуальне середовище, що надає найрізноманітніші сервіси та послуги. В добу панування інформаційних технологій у всіх сферах життя, сучасна людина отримує величезний обсяг різноманітної рекламної інформації. Зростають роль електронних медіаканалів та їхня доступність, швидкість, мобільність. Рекламний продукт визначається як результат реалізації креативної, технологічної і організаційної компонент дизайн-діяльності для задоволення суспільних потреб в інформації. Цифрова культура використовує розмаїття форм і стилів, але без визначення національної ідентичності, тобто відбувається її 'розмиття'. Цей процес, безумовно поєднує традиційні культурні форми, формуючи глобальні зображальні засоби та символи, породжуючи спільні культурні принципи і створюючи новий інтеркультурний діалог. Ознаками нашого часу є комп'ютерні технології, глобальні комунікації, постіндустріальне середовище, рекламне маніпулювання, нейролінгвістичне програмування, вестернізація, трансфер ідей та цінностей, породжених однією культурою та перехід в інші, часто зневага до власної культури в країнах Східної Європи, дилема "національне – транснаціональне". Всі ці складні суперечності наводять на роздуми про перспективи та напрями розвитку медіадизайну. Останнім часом багато говорять про дизайн майбутнього, можливо, це пов'язано з тим, що майбутній контекст є більш привабливим для дизайнерів, ніж розв'язання реальних проблем. Виникає низка питань: як дизайн враховує безліч нинішніх аспектів, зростаючий розрив між різними культурами, соціальними групами, професійними сферами і відповідними контекстами.

Традиційно результатом проектування є об'єкти, створені для задоволення економічних, функціональних, естетичних потреб з певними значеннями та повідомленнями. Досліджуючи ці об'єкти, можна ідентифікувати їх як інструменти і методи, простежити їх як контури

інновацій, які народжуються в результаті дизайн-діяльності. За часів зростаючої глобалізації досі існують характеристики, які відрізняють об'єкти дизайну та реклами за культурною, соціальною, економічною, політичною, географічною специфікою і формують нову професійну сферу діяльності – *медіадизайн* – створення принципово нового типу комунікації і нових мультимедійних об'єктів як інтерактивних продуктів сучасної культури: сайтів, анімаційних проєктів, рекламних роликів, інтернет-банерів, презентацій. Проте досі нерозв'язаним питанням залишається чітке визначення стилістичних аспектів вебдизайну. Не враховуючи функціональне призначення і тематичну спрямованість сайтів, дизайнери здебільшого самовиражаються та використовують еклектичну суміш усіх можливих зображальних засобів і вебтехнологій. Тепер дуже часто вебдизайн повторює помилки рекламно-поліграфічної продукції кінця ХХ ст.: примітивність, кітчєвість, строкатість, візуальну стереотипність.

Як альтернатива глобалізаційним процесам з їхнім прагненням до стандартизації і асиміляції культурних особливостей, у дизайні актуалізувались процеси самоідентифікації націй. Одним із напрямів наукових досліджень у галузі дизайну є вивчення впливу етномистецьких, і зокрема, колористичних традицій на сучасну проєктну культуру. Співвідношення національного та інтернаціонального у дизайн-діяльності та у рекламних комунікаціях є актуальними і доволі неоднозначними питаннями. Дослідження цільової аудиторії з огляду на менталітет мають велику прогностичну силу, тому що психоемоційні особливості є усталеним чинником і поширюються на значні маси населення. В кожній країні є власні культурні традиції, зневага яких призводить до закономірного краху рекламних стратегій. Україна має потужний національний ресурс для вирішення культурно-іміджевих питань і на рівні плаката, і на рівні цифрових медіа, звичайно без крайнощів всеосяжної орнаменталізації.

За результатами проведеного аналізу констатуємо, що далеко не всі сайти та банерна реклама відповідають поставленим до них вимогам: ергономічності, естетичності, спрямованості до послуг компанії чи освітнього ресурсу тощо. Загалом можна виокремити 5 основних стильових концепцій дизайну вебсторінки (Прищенко 2020, 176):

- *функціональний стиль* присутній у сайтів, спрямованих на підкреслену естетичність. Він дає можливість виявити творчий потенціал компанії або дизайнера, чи особливий статус установи. Основними особливостями таких сайтів є наявність чіткої структури сайту, великих незаповнених полів на сторінці, мінімальне використання тексту та зображальних елементів, уважне ставлення до співвідношення, позиціонування і вирівнювання основних навігаційних та інших елементів за модульною сіткою. Колірне вирішення добирається дуже ретельно, це переважно 2–4 близьких один до одного, пастельних або малонасичених відтінків (чи ахроматична гама), іноді зустрічається обмежений колірно-тональний

контраст. Це саме той стиль, який може бути використаним для компаній, що бажають підкреслити стабільність, впевненість у своїх силах, надійність, відповідальність, солідність. Ними можуть бути державні заклади, академічні установи, банки, супермаркети побутової та комп'ютерної техніки, інтернет-магазини, архітектурні та дизайн-студії тощо;

- *дитячий стиль* характеризується використанням яскравих, контрастних кольорів, активних рекламних звернень, простих форм в оформленні, підкреслено стилізованих зображень, великої кількості ілюстративного матеріалу. Активне застосування елементів Flash або анімованих GIF-файлів лише підкреслює вищезазначені риси. У такий спосіб доцільно оформити сторінки сайтів розважального напрямку, сайти туристичних агенцій тощо;
- *бароко (точніше, підкреслений декоративізм)* – це стиль, для якого притаманна велика кількість дрібних елементів, орнаментів, що прикрашають сайт, використання неоднорідного або текстурованого фону, декоративних шрифтів у заголовках. Його доцільно використовувати для сайтів історичного або культурного спрямування, арт-галерей, ювелірних прикрас, вінтажного одягу, антикваріату, а також для сторінок ігрової та розважальної тематики;
- для *колажного* стилю притаманно змішування великої кількості зображальних і текстових елементів у строкатий колаж (фотографії, малюнки, текстури, растрові заголовки, декілька гарнітур шрифтів). Якщо зупиняти свій вибір кольоро-графічного вирішення сайту на цій концепції, потрібно дуже уважно і ретельно добирати елементи, не використовувати велику кількість принципово різних за накресленням шрифтів. Дизайнер повинен мати відчуття міри і завершеності графічного образу, щоб візуально не перевантажувати сторінку. Означений стиль буде доцільним для туристичних компаній, розважальних проєктів, електронних версій популярних журналів, деяких поліграфічних підприємств, дизайн-студій;
- *академічний стиль* характеризується майже повною відмовою від графічних засобів, тобто фотографій, малюнків, текстур, акцидентних шрифтів. На сторінці домінуюче положення займає текст, здебільшого використовуються прості гарнітури шрифтів. Такий тип дизайн-вирішення буде доцільним обрати для електронних бібліотек, освітніх порталів, дошок оголошень, інформаційних проєктів, деяких навчальних та державних закладів тощо.

Таким чином, узагальнимо основні проблеми сучасних сайтів: недостатню ергономічність сайту (відсутність параметрів пошуку на сайті, неструктуроване меню); колористичний або стильовий хаос, візуальне перевантаження, дисгармонію, неякісне інформаційне наповнення (відсутність певної інформації, застарілі дані, вільне оперування термінологією, сумнівні твердження).

Українські та російські наукові публікації за цією тематикою нами не прийнято до кола використаних джерел, оскільки всі вони присвячені медіадизайну з точки зору інформаційних технологій, лінгвістики, програмування або розвитку соціальних мереж. Серед зарубіжних робіт з візуальної естетики цифрових медіа відзначимо американських та європейських фахівців Д. Фрєбіша, С. Геллера, Л. Мановича, Р. Тадеушевича. В силу високого ступеня алегоричності своїх образів реклама створює ідеальний світ і демонструє, що саме ми споживаємо через речі. Від інформування реклама перейшла до переконання, тепер її метою є управління споживанням та перетворення комерційних стосунків з людиною на особистісні, персоналізовані. Ним запропоновано термін ‘кібернетика реклами’ в контексті управління рекламними процесами в інформаційному (постіндустріальному) суспільстві. З цього приводу Річард Тадеушевич зазначає, що реклама є важливим елементом сучасної економіки та суспільного життя, а також культури, і розглядає рекламу з точки зору кібернетики, яка є наукою про передачу і контроль інформації, а реклама це передача інформації, спрямована на контроль поведінки потенційних споживачів – регіональних, вікових, професійних (Tadeusiewicz 1999, 332).

Нині панує цифрове глобальне середовище, інформаційний віртуальний світ без меж, все йде в онлайн, у найближчій перспективі відбуватиметься віртуалізація товарів, послуг і освіти, поширюються анімовані рекламні постери та доповнена реальність – нові по суті продукти сучасної візуальної культури. Відбувається активний рух у бік цифрових презентацій і діджиталізації світової культурно-мистецької спадщини, з’являються музеї мультимедійного мистецтва, віртуальні виставки, віртуальні подорожі, для яких теж потрібна реклама.

Цифрові технології та наука все більше формують культуру, а нові медіа відкривають нову сторінку в історії дизайну та рекламних комунікацій. В мультимедіа одночасно працюють різні носії цифрової інформації: текст, звук, статичні (рисунок, схеми, фотографії) та динамічні зображення (анімація або відео). Векторна і растрова графіка дозволяють створювати візуалізації будь-якої складності, без проблем вносити до них зміни. Сучасні канали комунікацій не можуть бути іншими, тому частина ‘мульти’ відпадає як застаріла. Поява терміну *гіпермедіа* – каналів, оснащених великою кількістю означених складових, означає оперативність у знаходженні та перегляді потрібної інформації. Лев Манович у цифрових медіа розрізняє два базових рівня – технічний (комп’ютерний) та культурний, звертаючи увагу на їхній найтісніший взаємовплив. Загальною тенденцією в культурі під впливом комп’ютеризації автор вбачає відмінності в процесі проектування, оскільки дизайнерам нових медіа необхідно враховувати багатofакторність постмодерну (Manovich 2002, 35).

Багато зарубіжних дослідників висувають перспективу утвердження гіпермедіа та створення світового онлайн-банку комерційних рекламних

зображень, у тому числі для освітніх потреб. Відкидаючи Інтернет як єдине джерело реклами у майбутньому, вони вважають, що змішані формати будуть слугувати містком для очікуваного, але ще повністю не визначеного цифрового майбутнього. Таким чином, візуальні дослідження рекламних матеріалів мають великий потенціал для доповнення інших методів вивчення та розуміння соціального світу (Semiotics of the Media 1997, Visualizing culture 2014, Visualizing Digital Discourse 2020).

Нові візуальні медіа створюють простір, в якому комунікація та творчість нерозривно пов'язані, вимагають інноваційних підходів і технологій, які відіграють все більш важливу роль у розвитку суспільства (Heller 2001, 247). Необхідні широкі міждисциплінарні дослідження взаємозв'язків між візуальними елементами і продуктивністю, емоційними реакціями, навчанням, адаптацією, споживанням, рекламою, маркетингом та спілкуванням. Світ дизайну переходить від проектування інтерфейсів до проектування взаємодій між людьми та брендами. Йдеться вже не лише про вебдизайн, а про проектування цінностей, які компанії створюють для своїх клієнтів. Сучасні візуальні рекламні звернення повинні мати чітку комунікативну структуру, естетичний рівень та стимулювати інтелектуальну активність споживача. Але друге десятиліття XXI ст. ще зберігає значення плаката як основного рекламного носія для розміщення в інтер'єрах громадського, культурного і комерційного призначення, в зовнішній рекламі (на білбордах, сіті-лайтах, у метро, в аеропортах, на вокзалах).

В перспективі особливо ефективною рекламна графіка буде на нестандартних носіях (ембійнт-реклама) та в інтерактивних формах масмедіа, переходах на промо- чи корпоративні сайти, в інтернет-магазинах, заохоченні до встановлення мобільних додатків після переглядів рекламних звернень, голосових привітаннях при наближенні людини до рекламного носія, голосових меню з метою міні-опитування щодо уподобань користувачів. Тобто, інтерактивність ставатиме платформою персоналізованих медіа майбутнього. Друкована реклама зменшує свою частку серед інших засобів рекламного інформування, незворотно поступаючись цифровим медіа. Буклети, каталоги, рекламні листівки останніми роками присутні лише на спеціалізованих європейських та українських виставках, проте найчастіше виробники і рекламодавці обмежуються візитками з посиланням на сайти.

Концепція нового урбанізму та сталого розвитку з екологічними, функціональними й соціокультурними пріоритетами, міні-парки, відкритий публічний простір, багатофакторні функціональні зв'язки ймовірно змінять кількість реклами, її формати і форми. Наприклад, за 2018–2020 рр. по Україні (особливо у великих містах та в Києві) суттєво зменшилася кількість великих форматів, залишаючи в якості основних рекламних носіїв сіті-лайти і збільшуючи кількість світлодіодних екранів. Цифрові формати в зовнішній рекламі Європи вже стають нормою та мають кілька переваг:

більшу атрактивність, більшу кількість демонстрацій різних рекламних пропозицій, більшу частоту змін відеоряду. В Лондоні вже почали впроваджувати рекламні термінали – сіті-лайти з інформаційними табло і виходом в Інтернет, що означає оперативність у знаходженні та перегляді потрібної інформації. Пропускна здатність інтернет-каналів дозволяє повністю перейти на єдиний формат – відеорекламу.

Вебресурси перестали бути лише засобом інформації – користувачі Інтернету або мобільних додатків насамперед звертають увагу на естетику і дизайн інтерфейсів. Художня виразність та оригінальна візуалізація в цифрових медіа набувають головного статусу для споживання і дизайн-маркетингу, комунікації, навчання, розваг, культурного відпочинку. Професійний підхід до медіадизайну проявляється у дотриманні переважно функціонального або академічного стилю.

Досліджуючи мультимедійний дизайн, Дітер Фрѐбіш зазначає, що технології призвели до революції у світі комунікацій – від першодруків до міксування та інтерактивності графічних засобів. Найефективнішими, на його думку, є поєднання графіки, фото, тексту, об'ємних форм та анімації. Для цифрових медіа, як і друківаних, важливими залишаються композиція, ракурс, колір, техніка виконання, емоційна складова, але додаються нові чинники: художня обробка зображень, кодування кольором, різноманітні комп'ютерні перетворення, зокрема фотографіка, нашарування, колажність (Fröbisch 1997).

В інтернет-банерах яскраві й динамічні анімації створюють привабливі візуальні образи, особливо для молоді. Інтернет-реклама найбільш ефективна через її наявність на порталах новин, в соціальних мережах і мобільних додатках. Поширюються комбіновані банери, де сполучаються статичні зображення та відео. Сучасна інтернет-аудиторія дуже велика, 45 % – це майже пів населення земної кулі, але при створенні рекламного звернення потрібно враховувати, що розподіляється воно за професійними, інтелектуальними, культурними, регіональними та соціальними ознаками. Тому рекламна графіка впливає на методологію і формує нову парадигму проєктування з метою реалізації комунікативних завдань, розвитку візуальної культури на базі комп'ютерних технологій, активно трансформується у вебграфіку. Важлива й естетика виразного контрасту, коли має місце максимально підвищена насиченість кольору об'єкта щодо тла. Поширений випадок – акцент, тобто зіставлення кольорового елемента зображення і чорно-білого оточення. В тому випадку, якщо рекламований об'єкт має замалу насиченість кольору, його значущість для споживачів значно знижується.

На основі українського досвіду та аналізу сучасних стилістичних тенденцій, відзначимо художньо-стильові особливості рекламної графіки для цифрових медіа найближчої перспективи:

- збереження чітко виражених стилів і монокультур;

- домінування компромісних варіантів (злиття, змішування, свідомої еkleктики, варіативності сприйняття);
- одночасне співіснування багатьох стилів (полістилізм);
- концептуальні пошуки нових стилів;
- свідоме повернення до витоків етнокультур, подальше переосмислення народної тематики, узагальнення і декоративність неофольклоризму.

Спрогнозуємо в майбутньому пріоритетність функціонального / конструктивного, мінімалістичного та полігонального стилів, для деяких категорій і послуг – етностилю (продуктів харчування, одягу, взуття, аксесуарів, туризму тощо). Художньо-стильовими прийомами в рекламі залишаться візуальна метафора та інші прийоми образотворення (гіпербола, метонімія, алегорія, алюзія й асоціація). Нині для виробництва та комерції важливіше випускати не товари споживання, а образи, які можна легко засвоювати, наслідувати і запозичувати. Візуальні потоки одержують перемогу над вербальними, настає нове, фрагментарне, ‘кліпове’ мислення, засноване на емоційності, візуальності, варіативності, сприйнятті великої кількості різноманітних елементів. Візуальність забезпечує основу для подальшого аналізу засобів рекламного інформування та їхнього впливу на соціум (символів, орнаментів, кольорів, фірмових знаків, вебграфіки, відеореклами, інтернет-банерів, зовнішньої реклами), є невід’ємним джерелом розвитку творчих концепцій у дизайні. Окрім того, міждисциплінарні дослідження в перспективі забезпечують зв’язок між ідеями та практичною реалізацією. Візуальна мова стає визначальною, транслює ідеї, активно впливає на свідомість, сприяє формуванню візуальної компетентності, вмінню читати і критично аналізувати візуальні знаки, розширює когнітивний потенціал дослідницьких методів. Це дозволяє масмедіа зберігати зв’язок з динамікою соціокультурного життя. Оскільки реклама призначена для використання в різних типах середовища, очевидним є збереження традиційних медіа, зокрема плаката, але водночас відбуватиметься поступове зникнення друкованої реклами та трансформації зовнішньої реклами в бік все більшої діджиталізації, а кольорографіка має все більшу вагомість як засіб розвитку медіаресурсів.

Аналізуючи сучасний медіапростір, доходимо висновків, що візуальні засоби не є константою, натомість динамічним процесом, спрямованим на посилення ефективності тих ідей, товарів, послуг, компаній або особистостей, які просуваються. Медіадизайн визначимо як дизайн візуально-інформаційного середовища, інноваційний етап проектування для віртуального світу, якісно новий етап розвитку рекламної графіки. Основне протиріччя культури ХХІ ст. полягає між полікультурністю, космополітизмом та глобалізацією, яким протистоять деглобалізація й орієнтація медіа на регіональних споживачів. Найближчим часом уже потрібні більш тонкі підходи до споживача: більш індивідуальні, більш коректні, більш естетичні.

Отримані результати поглиблюють уявлення про графічне мистецтво, узагальнюють його комунікативні та художньо-естетичні аспекти, уможливають визначення нових чинників образотворення на концептуально-прогностичному рівні, який впливає на розвиток медіадизайну в цілому. Теоретичні положення мають вагомість і на проблемно-теоретичному рівні, оскільки для підготовки конкурентоспроможних дизайнерів необхідна потужна методологічна база. Деякі висунуті твердження є дискусійними і потребують подальших пошуків у сфері візуальної культури, цифрових медіа задля реалізації сучасних дизайн-концепцій з урахуванням регіональних відмінностей.

Моль, А. (1966). *Теория информации и эстетическое восприятие*. Мир. Москва.

Прищенко, С. (2020). *Дизайн і реклама*. Ілюстрований словник. Кондор. Київ. С. 176.

Barnard, M. (2005). *Graphic Design as Communication*. Routledge. London–New York.

Cohen, R. (2007). *Creolization and cultural globalization: the soft sounds of fugitive power*. *Globalizations*. 4 (3). P. 369–384.
doi:10.1080/14747730701532492.

Fröbisch, D. (1997). *Multi Media Design*. Laterna magica. München.

Heller, S. (2001). *Graphic Style: From Victorian to Digital*. Harry N. Adams. New York.

Kress, G. (1991). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Routledge. London–New York.

Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. MIT Press.

Media Design and Branding. Digital Arts (2018). Електронний ресурс: www.digitalartsonline.co.uk [Дата останнього доступу 09.10.2021].

Morra, J. (2006). *Visual Culture: Critical concepts in Media and Cultural Studies*. Routledge. London.

Polska Szkoła Plakatu (2017). Електронний ресурс: <http://culture.pl/pl/artykul/polska-szkola-plakatu> [Дата останнього доступу 09.10.2021].

Semiotics of the Media. (1997). Anthology. Mouton de Gruyter. Berlin–New York.

Tadeusiewicz, R. (1999). *Cybernetyka reklamy*. W ksiega: *Sztuczna inteligencja – jej nowe oblicze*. Warszawa. P. 331–342.

Visualizing culture. Analyzing the cultural aesthetics of the WEB. (2014). Peter Lang Inc., International Academic Publishers.

Visualizing Digital Discourse. Interactional, Institutional and Ideological Perspectives. (2020). De Gruyter Mouton. Berlin.

Wernick, A. (1991). *Advertising media and the vortex of publicity*. In book: *Promotional Culture: Advertising, Ideology and Symbolic expression*. SAGE. London–New York.

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОСВІТИ – УКРАЇНА І СВІТ

Уляна Сторожилова

(Україна)

Розглянуто процес цифрових змін та глобалізаційну трансформацію освіти майбутнього, яка стає необхідним кроком в сучасному навчанні. Визначена доцільність забезпечення відкритості креативних тенденцій розвитку сучасного суспільства за допомогою діджиталізації, впровадження інноваційно-передових ІТ-технологій S.M.A.R.T. навчання та HRM, електронного урядування, інформаційних інструментів нового покоління, заснованих на повністю цифрових інтелектуальних smart платформах.

Ключові слова: смартизація освіти, цифрова трансформація освіти, ІТ-технології та S.M.A.R.T. навчання та HRM.

DIGITAL TRANSFORMATION OF EDUCATION – UKRAINE AND THE WORLD

Uljana Storožhylova

The process of digital change and globalization transformation of education of the future, which is becoming a necessary step in modern education, is considered. The expediency of ensuring the openness of creative trends in modern society through digitalization, the introduction of innovative and advanced IT technologies S.M.A.R.T. learning and HRM, e-government, next-generation information tools based on fully digital intelligent smart platforms.

Keywords: smartization of education, digital transformation of education, IT and S.M.A.R.T. training and HRM

Суттєве пришвидшення темпів цифрової трансформації в світі, впровадження сучасних передових ІТ-технологій S.M.A.R.T. навчання та HRM відкривають нові унікальні можливості розвитку та сприяють кардинальному підвищенню якості у сфері культури, соціального, економічного життя громадян та діджиталізації освіти України в цілому.

Поява нових цифрових інструментів в навчанні вимагає:

- формування якісних інноваційно-креативних підходів в освіті;
- глобальної співпраці зі світом;
- розвитку гнучкої трансформації на основі багаторівневих мережевих структур для України.

Метою цього дослідження є:

- визначення загальносвітових процесів цифрової трансформації науки майбутнього в світі і в Україні;
- обґрунтування та забезпечення відкритості креативних тенденцій розвитку сучасної освіти;
- аналіз впровадження сучасних передових ІТ-технологій S.M.A.R.T. навчання та HRM в провідних країнах світу;
- порівняння місця України та країн сіту за місцем розташування в Індексі мережевої готовності у 2020 році;
- розгляд сучасних тенденцій діджиталізації науки;
- перерахування дій, щодо налагодження економічного та культурного процвітання, зміцнення соціальної стабільності і стійкості, розвитку цифрової освіти в Україні та в сучасному світі.

Прискорені темпи технологічного розвитку, світова пандемія, ІТ-перетворення і цифрове мислення світу зміцнили роль управління цифровою трансформацією освіти, акцентували увагу на формуванні нових ІТ-технологій S.M.A.R.T. навчання та HRM.

Управління цифровою трансформацією освіти – це впровадження сучасних ІТ-технологій S.M.A.R.T. навчання та HRM та електронного урядування в Україні, оновлення всієї системи навчання, налагодження інноваційної концепції смартизації освіти між громадянським суспільством, владою та бізнесом, підвищення індексу швидкості, мережевої готовності, гарантії якості виконання стратегій та змога на скорочення часу, коштів, ризиків, надання нових швидких ефективних послуг та підвищення рівня комфортності життя.

Це унікальна змога і для всієї України в формуванні привабливого лідируючого інвестіміджа. У становленні України як однієї з успішних цифрових держав світу з орієнтацією на смартизацію освіти, стійкість, інноваційність і ексклюзивність навчання.

Цифрова трансформація, смартизація освіти, стійкість та ексклюзивність навчання – це пріоритетні вектори розвитку загальносвітових процесів світової цифрової освіти майбутнього.

Цифрове майбутнє, розвиток online-суспільства, підвищення якості у сфері культурного, соціального, економічного життя громадян, діджиталізація науки та електронне врядування є невід’ємною частиною в формуванні цифрової якісної освіти будь-якої держави світу.

Ефективність стратегії цифрової трансформації науки, пришвидшення розвитку впровадження сучасних передових ІТ-технологій S.M.A.R.T. навчання та HRM України вимагає:

- забезпечення сучасних цифрових тенденцій в управлінні освітніми проектами;
- проведення фойсайт-досліджень;
- підвищення цифрового розвитку та цифрової грамотності суспільства;
- підтримки smart-інфраструктури;
- поєднання технологій нового покоління;

- більшої прозорості і більшої лояльності з боку цифрових платформ;
- розробки нових ефективних і якісних пошукових платформ, соціальних мереж та гармонізації цифрового середовища.

Сучасні інноваційно-інформаційні можливості нового покоління та цифрова трансформація освіти майбутнього передових країн світу в умовах глобалізації і постійного прогресу, потребують нової стратегії з багатьох напрямків і для України (див. Додаток 1).

Digital Economy and Society Index (DESI) – це зведений індекс, який вимірює прогрес цифрової трансформації економіки та суспільства країн світу.

Індекс цифрової трансформації економіки та суспільства країн світу складається з п'яти показників цифрової трансформації і публікується Європейською Комісією з 2014 року.

Зокрема, Індекс цифрової трансформації економіки та суспільства країн світу складається з:

1. Підключення – 25 %;
2. Людський капітал – 25 %;
3. Користування Інтернетом – 15 %;
4. Інтеграція цифрових технологій – 20 %;
5. Цифрові державні послуги – 15 %.

За графіком Індексів цифрової трансформації економіки та суспільства можна відстежити цифровий розвиток країн світу, а також і країн Європи.

Завдяки графіку Індексів цифрової трансформації економіки та суспільства також можна аналізувати подальший стан цифрової трансформації в світі, впровадження сучасних передових ІТ-технологій S.M.A.R.T. навчання та HRM, вони відкривають нові унікальні можливості розвитку та сприяють кардинальному підвищенню якості у сфері культури, соціального, економічного життя громадян та діджиталізації освіти кожної країни та показують ситуацію в цілому в світі.

При дослідженні порівняння країн за місцем розташування в Індексі цифрової трансформації економіки та суспільства у 2020 році у ЄС лідерами стали:

- Фінляндія;
- Швеція;
- Данія;
- Нідерланди.

Найменш розвинуті економіки в Європі:

- Болгарія;
- Греція;
- Румунія;
- Італія (див. Додаток 1.1).

Лідерами графіка Порівняння країн за місцем розташування в Індексі мережевої готовності у 2020 році є:

- Швеція;

- США;
- Німеччина;
- Естонія.

При дослідженні ситуації за участі громадян в 193 країнах світу щодо готовності до впровадження цифрової трансформації економіки та електронного уряду в рейтингу за даними оприлюдненого на офіційному вебсайті Організації Об'єднаних Націй (ООН) за 2020 рік Україна посіла 69-місце та 64-місце у графіку Порівнянні країн за місцем розташування в Індексі мережевої готовності у 2020 році.

За результатами аналізу Індекса мережевої готовності головними завданнями управління цифровою трансформацією, пришвидшення розвитку електронного урядування, впровадження сучасних передових ІТ-технологій S.M.A.R.T. навчання та HRM, які відкривають нові унікальні можливості розвитку та сприяють кардинальному підвищенню якості у сфері культури, соціального, економічного життя громадян та діджиталізації освіти кожної країни, а також України, з боку держави є:

- розвиток електронного уряду;
- удосконалення системи щодо навчання впродовж життя;
- зміцнення стану електронної демократії;
- смартизація освіти;
- смартизація країни;
- гуманізація суспільства;
- формування далекоглядної політики цифрової трансформації;
- розвиток доповненої реальності (VR);
- прозорість публічної адміністрації та громадський контроль;
- електронний добробут;
- електронна суспільна співпраця;
- розвиток інформаційних комунікацій;
- створення централізованих баз електронного документообігу;
- побудова партнерських відносин між громадянами, бізнесом і урядом;
- сучасна модель культури та освіти;
- розвиток штучного інтелекту;
- поліпшення міжнародної співпраці;
- транскордонна електронна комерціалізація;
- забезпечення гарантій правової, екологічної й особистої безпеки;
- підвищення якості та комфорту життя громадян;
- розвиток сфери Smart city;
- зміцнення системи охорони здоров'я через удосконалення надання соціальних послуг;
- розширення можливостей сучасної відкритої online-освіти;
- єдина відкрита online-платформа всіх процесів в країні;
- відкрита система щодо Прозорого бюджету;
- відсутність бюрократії та корупції;

- online відкрита платформа для роботи з проектами на державному рівні;

- залученість громадян в усі урядові процеси, можливість участі та наявність ефективного зворотного зв'язку, мобільність суспільства, сприяння громадської позиції;

- модернізації інфраструктури освітньої структури, залучення інвестиції, краудфандинг;

- розвиток високошвидкісного доступу в Інтернет;

- прозорість дій влади;

- допрацьована законодавча база;

- інклюзивне зростання;

- кібербезпека та інші заходи.

Цифрова трансформація освіти майбутнього, впровадження сучасних передових ІТ-технологій S.M.A.R.T. навчання та HRM вимагає інноваційно-інвестиційних, смартизованих, скоординованих та багаторівневих підходів до управління, які сприяють взаємодії між наукою, промисловістю, громадянами, бізнесом, неурядовими організаціями та державними адміністраціями.

Схема послідовності принципів сучасних моделей цифрової трансформації освіти майбутнього та електронного врядування в управлінні економічною політикою будь-якої держави світу має вигляд (див. Додаток 1.2).

Уряди несуть відповідальність за надання умов, в яких інші сектори можуть розвиватися та максимально використовувати можливості цифрової трансформації економіки майбутнього та розвитку online-суспільства.

Успішна цифрова трансформація освіти майбутнього вимагає багаторівневих смартизованих механізмів управління в навчанні, що включають як вертикальний, так і горизонтальний виміри.

Міжгалузєва співпраця є ключовою у здійсненні цифрової трансформації освіти України в Європейський та світовий простір цифрової трансформації суспільства майбутнього.

Схема інтеграції сфери науки, промисловості і бізнесу України в Європейський простір цифрової трансформації майбутнього має вигляд (див. Додаток 1.3).

Ефективність стратегії управління цифровою трансформацією освіти, впровадження сучасних передових ІТ-технологій S.M.A.R.T. навчання та HRM та пришвидшення розвитку електронного врядування вимагає:

- забезпечення сучасних тенденцій в управлінні проектами;
- проведення форсайт-досліджень;
- підвищення цифрового розвитку та цифрової грамотності суспільства;
- формування освіти нового покоління;
- оцифровка освітніх процесів;
- підтримка smart-інфраструктури;

- поєднання технологій;
- більшої прозорості і більшої лояльності з боку цифрових платформ;
- розробки нових ефективних і якісних пошукових платформ, соціальних мереж та сайтів;
- гармонізації цифрового середовища.

Нові технології діджиталізації науки та встановлення належної етики і культури інформаційного спілкування здатні перетворити Україну та інші держави світу в лідери цифрової трансформації освіти і перевести її в цифрове майбутнє, де всі сфери життя отримають перевагу.

Поступ України на цьому шляху з кожним роком розвивається та все більше наповнюється практикою.

Багато адміністративних завдань і робочих процедур вже були оцифровані.

Україна вже готова зробити наступні кроки, щоб стати ще більш ефективною і конкурентоспроможною в світовому просторі.

Указ Президента України Про Стратегію сталого розвитку “Україна – 2020”. Електронний ресурс: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/5/2015#Text> [Дата останнього доступу 09.10.2021].

Україна посередині рейтингу в Доповіді ПРООН про стан людського розвитку за 2019 р. Електронний ресурс: <https://www.ua.undp.org/content/ukraine/uk/home/presscenter/pressreleases/2019/ukraine-ranks-midtable-in-undps-2019-human-development-report.html> [Дата останнього доступу 09.10.2021].

Індекс процвітання. Матеріал з Вікіпедії – вільної енциклопедії. Електронний ресурс: https://uk.wikipedia.org/wiki/Індекс_процвітання [Дата останнього доступу 09.10.2021].

Індекс соціального розвитку. Сайт компанії Делойт. Електронний ресурс: <https://www2.deloitte.com/ua/uk/footerlinks/newsroom/deloitte-research/social-progressindex.html> [Дата останнього доступу 09.10.2021].

Рейтинг Doing Busines. Укрінформ. Мультимедійна платформа іномовлення України. Електронний ресурс: <https://www.ukrinform.ua/rubric-economy/2805261-rejtingdoing-business-so-robiti-sob-naresti-obignati-bilorus.html> [Дата останнього доступу 09.10.2021].

Social progress imperative. Електронний ресурс: <https://www.socialprogress.org> [Дата останнього доступу 09.10.2021].

ДОДАТКИ

Додаток 1

1 	2 	3 	4 	5 	6 	7 	8 
Фінляндія	Швеція	Данія	Нідерланди	Мальта	Ірландія	Естонія	Велика Британія

Рис. 1. – Лідери в порядку розташування країн в Індексі цифрової трансформації економіки та суспільства у 2020 році у ЕС (Складено за даними: The Digital Economy and Society Index (DESI) 2020 – European Commission <https://ec.europa.eu/digital-single-market/en/digital-economy-and-society-index-desi>)

Додаток 1.1

1 	8 	9 	17 	23 	28 	48 	65 	66 
Швеція	США	Німеччина	Франція	Естонія	Чехія	Росія	Україна	Білорусь

Рис. 2. – Порівняння країн за місцем розташування в Індексі мережевої готовності у 2020 році (Складено за даними: Індекса мережевої готовності 2020)

Додаток 1.2

1 Аналіз і розробка сучасних моделей діджиталізації
2 Планування системи дій для досягнення ефективних результатів
3 Проведення запланованих дій
4 Перевірки отриманих результатів на їх відповідність попередньо встановленим вимогам
5 Коригування системи дій з огляду на якість отриманих результатів

Рис. 3. Послідовності принципів сучасних моделей цифрової трансформації освіти майбутнього та електронного врядування в управлінні економічною політикою будь-якої держави світу

Додаток 1.3

Держава		
Наука	Промисловість	Бізнес
online – цифровий сектор майбутнього Розвиток Контроль Співпраця Гуманізація суспільства Штучний інтелект		

Рис. 4. Інтеграція сфери науки, промисловості і бізнесу України в Європейський простір цифрової трансформації освіти майбутнього

**ТЕМАТИЧНІ ВИРОБИ ПОЛОНСЬКОГО ПОРЦЕЛЯНОВОГО
ЗАВОДУ В ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ КОБЗАРСТВА
НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО
ЗАПОВІДНИКА “ПЕРЕЯСЛАВ”**

*Світлана Тетеря
Наталія Костюк*

(Україна)

У доповіді розглядається питання експозиційного наповнення Музею кобзарства Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” порцеляновими виробами Полонського заводу авторів: М. І. Козак, В. І. Овчаренко, З. В. Олексенко. Особлива увага зосереджена на історії створення цих експонатів та їх експозиційному навантаженні щодо розкриття теми кобзарства.

Ключові слова: музей, експозиція, кобзар, бандурист, ваза, декоративний пласт, художник, Полонне, порцеляна.

**THEMATIC PRODUCTS OF POLONSKY PORCELAIN FACTORY
IN THE EXHIBITION OF THE MUSEUM OF KOBZARSTVJ OF THE
NATIONAL HISTORICAL AND ETHNOGRAPHIC RESERVE
“PEREJASLAV”**

*Svitlana Teterja
Natalija Kostjuk*

The report considers the issue of exposition filling of the Museum of Kobzarism of the National Historical and Ethnographic Reserve "Perejaslav" with porcelain products of the Polons'kyj plant of authors: M. I. Kozak, V. I. Ovčarenko, Z. V. Oleksenko. Particular attention is paid to the history of the creation of these exhibits and their exposition load in terms of revealing the theme of kobzarism.

Key words: museum, exposition, kobzar, bandurist, vase, decorative layer, artist, Polonne, porcelain.

Переяслав без перебільшення можна назвати перлиною українського культурного простору, містом-музеєм, а все це завдяки унікальній людині – Герою України, фундатору переяславських музеїв – Михайлу Івановичу Сікорському. Його дітищем є єдиний в Україні Музей кобзарства, що нині функціонує в структурі Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”. Ідея створення цього музею належить бандуристу, художнику, архітектору – Г. К. Ткаченку, яку втілили в життя співробітники Заповідника на чолі із М. І. Сікорським. Для розміщення

експозиції якнайкраще підійшло приміщення крамниці 1904 р., збудованої на кошти купця Архипа Мусійовича Марченка. Майже весь час вона використовувалася за призначенням. У 30-х рр. ХХ ст. у будівлі розташувалась крамниця мануфактури, а під час окупації у роки Другої світової війни будівля використовувалась під сховище солі. Після закінчення війни тут був магазин з продажу тканин, риби, а також кулінарія. Певний період будівля належала районному споживчому товариству, яке 1988 р. передало її Переяслав-Хмельницькому державному історико-культурному заповіднику (нині НІЕЗ “Переяслав”). Працівники Заповідника відремонтували будівлю, замінили стелю і дах, добудували фронти, та створили експозицію музею, який був відкритий для відвідувачів навесні 1989 р., у дні коли святкували 175-ту річницю від дня народження Т. Г. Шевченка (Паспорт Музею кобзарства 2005).

При створенні музейної експозиції, одним із важливих напрямків, зосереджених на всебічне та органічне розкриття теми традиційного співцтва, стало рішення про створення серії художніх ваз та тарелей із зображенням кобзарів і бандуристів та зазначенням дат народження й смерті під їх портретами. Для втілення цього задуму попередню кропітку роботу здійснили співробітники Заповідника – Ніна Олександрівна Захарчук та Валерій Федорович Мормель. Для відтворення цих подій одним із важливих джерел слугують спогади безпосередніх учасників.

Ось як про цю роботу згадує Н. О. Захарчук: “Я у 1984 році стала завідувати музеєм Шолом-Алейхема. А у 1985 році приїхав до Переяслава Семен Львович Бенціанов, саме він, ще раніше, привіз до Музею класика єврейської літератури Шолом-Алейхема вазу із портретним зображенням Шолом-Алейхема та написом «Переяслав-Хмельницькому музею видатного єврейського письменника від читачів міста Полонного Хмельницької області. 1980 рік», її автор художник Козак Микола Іванович. Тоді Сікорський Михайло Іванович викликав мене, і висловив думку, щоб створити серію тематичних тарілок часів Шолом-Алейхема, тобто часів ХІХ століття. Мене було відправлено у відрядження до міста Полонного Хмельницької області, де мене зустрів Семен Львович Бенціанов, і повів на порцелянову фабрику, та всіляко сприяв втіленню задуму із створення серії цих тарілок. До слова, на той час у Полонному діяло дві фабрики порцелянова та керамічна, де разом працювало чотири з половиною тисячі працівників. Була організована зустріч із художником Козаком Миколою Івановичем, який і взявся втілювати цей задум.

Тож коли розпочали створювати Музей кобзарства, мені доручили співпрацювати із фабрикою, на предмет замовлення тематичних ваз для майбутньої експозиції. Мормель Валерій Федорович готував матеріали, а я пересилала їх до Полонного, а забирали уже готові вази в Києві у магазині фарфор-фаянс по декілька штук. Були тоді створені і декоративні пласти та тематичні тарілки” (Тетеря 2021. Записано від респондента Захарчук).

Про ці події добре пам'ятає і Микола Іванович Козак: “У 1983 році голова Полонського єврейського культурного товариства імені Переца Маркіша (Перець Маркіш уродженець м. Полонного) Семен Львович Бенціанов звернувся до керівництва Полонського фарфорового заводу з проханням виготовити подарункову фарфорову вазу для Музею класика єврейської літератури Шолом-Алейхема у Переяславі-Хмельницькому. Таку вазу з портретом Шолом-Алейхема, в оздобленні квітковим підполивним розписом та позолотою, виконали: художник Тетяна Сергіївна Потравна – автор форми, копіювальник Раїса Григорівна Артеменко – автор розпису, художник – Микола Козак – автор портрету та напису. З виготовленням ваз, блюд та пластів для Музею кобзарства у 1987 році було дещо інакше. У Полонне приїздила співробітниця музею Ніна Олександрівна Захарчук, яка від імені керівництва заповідника замовила виготовлення цих виробів безпосередньо художникам заводу. Така практика існувала у фарфоро-фаянсовій галузі, адже згідно з існуючим положенням, художники на виробництві мали право на виконання різних творчих робіт для виставок, або для поповнення музейних експонатів. Такий варіант угоди гарантував якість виконаних авторських робіт.

Ніна Олександрівна надала зображення портретів кобзарів із різних друкованих видань та вказала, яку частину з них потрібно зобразити на вазах, а які на тарелях. Художник Віталій Іванович Овчаренко спеціально розробив нову форму вази (ваза на заводі не тиражувалась), виконав розпис під поливними барвниками (рідкими солями окислів металів) та над поливними керамічними фарбами і наніс на малюнок позолоту. Портрети на вазах, у овальних вікнах, на тарелях, а також написи виконав надполивними фарбами (чорною і темно-червоною) Микола Іванович Козак. Фарфорові пласти із зображенням Козака Мамаєв керамічними надполивними фарбами виконала Зінаїда Володимирівна Олексенко” (Тетеря 2021. Записано від респондента Козак).

Надав також Козак М. І. біографії творців цих унікальних порцелянових виробів: “Овчаренко Віталій Іванович народився 20.07.1931 р. в с. Кустолове Новосанжарського р-ну Полтавської обл., помер 20.04.2012 р. у Полонному. Закінчив Миргородський керамічний технікум зі спеціальності художня кераміка у 1951 р. Художник-керамік.

На Полонському фарфоровому заводі працював: із 1951 р. художником, із 1963 р. головним художником, із 1984 р. до 1993 р. старшим художником. Окрім адміністративної роботи займався створенням нових форм фарфорових виробів та малюнків. Значна частина його робіт була впроваджена до виробництва. Роботи В. Овчаренка експонувались на республіканських та всесоюзних художніх виставках. Окремі авторські вироби знаходяться у Полонському історичному музеї у відділі фарфору Полонного та інших музеях України.

Козак Микола Іванович народився 29.10.1947 р. у с. Загін Чернігівської області Іваницького (нині Ічнянського) району Чернігівської обл. Закінчив

Миргородський керамічний технікум зі спеціальності художня кераміка у 1968 р. та Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (факультет художньої кераміки) у 1980 р. Художник декоративного та прикладного мистецтва.

На Полонському фарфоровому заводі працював художником у 1968 р., та з 1971 р. по 1975 р., з 1980 р. – старшим художником, із 1985 р. – головним художником Полонського виробничого об'єднання “ФАРФОР”, із 1987 р. (після розформування об'єднання) – головним художником Полонського фарфорового заводу, з 2003 р. до 2007 р. – головним художником корпорації “Укрпромфарфор” Елікор-Україна. Автор нових форм фарфорових виробів та малюнків, частина яких була впроваджена до серійного та масового виробництва. Із 1973 р. учасник республіканських і всесоюзних художніх виставок у Києві, Москві, Вільносі, Баку та зарубіжних – у Загребі (Югославія), Нюрнберзі (Німеччина). З 1985 р. М. Козак член республіканської, а згодом і всесоюзної художніх рад фарфоро-фаянсової промисловості СРСР. Із 1987 р. – член Спілки дизайнерів СРСР та УРСР.

Окремі авторські роботи М. Козака зберігаються в колекціях музеїв України, а саме: Національному музеї українського народного декоративного мистецтва (м. Київ), Сумському художньому музеї, Хмельницькому обласному краєзнавчому музеї, Чернігівському історичному музеї, Черкаському обласному краєзнавчому музеї, Канівському музеї народного декоративного мистецтва, Канівському музеї-заповіднику Т. Г. Шевченка, Чорноморському музеї образотворчих мистецтв, Національному історико-етнографічному заповіднику “Переяслав”, Полонському історичному музеї у відділу фарфору Полонного.

За творчу працю М. Козак нагороджений Почесною грамотою Міністерства легкої промисловості УРСР, Почесною грамотою Верховної Ради України “За особливі заслуги перед Українським народом”. М. Козак Почесний громадянин міста Полонного.

Олексенко Зінаїда Володимирівна народилась 17.12.1948 р. у Миргороді. У 1968 р. закінчила Миргородський керамічний технікум зі спеціальності художня кераміка та Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (факультет художньої кераміки) у 1975 р. Художник декоративного та прикладного мистецтва. На Полонському фарфоровому заводі працювала з 1968 р. до 1969 р. художником, з 1975 р. до 1984 р. художником першої категорії, з 1985 до 2007 р. провідним художником. Автор значної кількості нових форм фарфорових виробів та малюнків, які були впроваджені до серійного та масового виробництва. Із 1976 р. учасник республіканських, всесоюзних художніх виставок у Києві, Москві та за кордоном у Австрії, Франції.

Окремі авторські роботи З. Олексенко зберігаються в колекціях музеїв України, а саме: Національному музеї українського народного

декоративного мистецтва (м. Київ), Сумському художньому музеї, Хмельницькому обласному краєзнавчому музеї, Національному історико-етнографічному заповіднику “Переяслав”, Чорноморському музеї образотворчих мистецтв, Миргородському краєзнавчому музеї, Полонському історичному музеї у відділу фарфору Полонного.

За творчу працю З. Олексенко нагороджена Дипломом другого ступеня головного комітету ВДНГ УРСР, медаллю “Лауреат Всеросійського виставкового центру”, Почесною грамотою Президії Верховної Ради УРСР, присвоєно почесне звання “Заслужений працівник промисловості України” (Тетеря 2021. Записано від респондента Козак).

Зберігся у М. І. Козака і лист М. І. Сікорського, який свідчить про зародження творчої співпраці між Полонським порцеляновим заводом та Заповідником у Переяславі із проханням виконати мистецьке замовлення: “Дирекція Переяслав-Хмельницького історико-культурного заповідника просить Вас виготовити 10 фарфорових тарілок по тематиці, зв’язаній із життям і творчістю Шолом-Алейхема. Необхідний ілюстративний матеріал буде надісланий. Оплату гарантуємо”. При створенні Музею кобзарства була налагоджена робота, яка дала плідну співпрацю і про це свідчить лист Н. О. Захарчук до М. І. Козака: “Добрий день Микола Іванович і Зінаїда Володимирівна. Надсилаю ілюстративний матеріал (вибачте, що трохи із запізненням). 6 портретів виконайте на уже заготовлених вазах. А решту чотири, більш відомих кобзарів, бажано, щоб орнамент ваз відповідав тому регіону, де жили кобзарі.

Відносно триптиху на центральній частині обов’язково зобразити козака Мамаю (решта на ваш розсуд) на другій частині, щоб були такі слова “Наша дума, наша пісня не вмре, не загине” Т. Г. Шевченко, на третій “Щастя тому народові, який любить, шанує і цінує своїх співців” М. Т. Рильський. Тарілки малих розмірів, які виготовлені раніше. З повагою Н. Захарчук” (Тетеря 2021. Записано від респондента Козак).

Таким чином, згідно з обліковоб документацією фондів Заповідника надійшло чотирнадцять декоративних ваз, шість тарелей та один триптих декоративних пластів (Інвентарні книги фондової групи “Кераміка” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” № 4). Дані надходження були належним чином обліковані, органічно доповнили створену експозицію, та надали можливість якнайповніше розкрити малодосліджену в той час тему кобзарства. Адже там зазначено імена видатних кобзарів та бандуристів, які внесли неоціненний вклад у розвиток та збереження національної культури. В експозиції виставлені для огляду такі експонати із цієї серії:

- вази з зображеннями портретів: Тараса Шевченка (К-2102 КВ-20076), Григорія Сковороди (К-2103 КВ-20077), Івана Котляревського (К-2100 КВ-20074), кобзаря Івана Кравченка-Крюковського (К-2149 КВ-22259), кобзаря Остапа Вересая (К-2150 КН-22260), кобзаря Терентія Пархоменка (К-2154 КВ-22264), кобзаря Івана Кучугура-Кучеренка

- (К-2147 КВ-22257), кобзаря Єгора Мовчана (К-2153 КВ-22263), кобзаря Павла Носача (К-2148 КВ-22258), кобзаря Івана Запорожченка (К-2146 КВ-22256), кобзаря Федора Кушнерика (К-2152 КВ-22262), кобзаря Георгія Ткаченка (К-2162 КВ-22471);
- тарелі декоративні, з зображеннями портретів: бандуриста Олексія Чуприни (К-2156 КВ-22463), кобзаря Никона Прудкого (К-2158 КВ-22465), бандуриста Федора Жарка (К-2159КВ-22466), бандуриста Василя Куриленка (К-2157 КВ-22464), бандуриста Григорія Ільченка (К-2161 КВ-22470), бандуриста Володимира Перепелюка (К-2160 КВ-22469);
 - пласти декоративні: “Козак-бандурист” (К-2200 КН-22703), “Козак Мамай” (К-2201КН-22704), “Козак-душа правдивая” (К-2202 КН-22705) (Інвентарні книги фондової групи “Кераміка” Національного історико-етнографічногозаповідника “Переяслав” № 4).

Особливої уваги заслуговує постать унікального традиційного співця Івана Кучугури-Кучеренка (1879–1937). Сьогодні, на основі доступних джерел, ми зустрічаємо низку інсинуацій та неправдивих фактів. Дотримуючись хронології, проаналізуємо життєвий шлях кобзаря. Народився Іван Іович Кучугура-Кучеренко 1879 р., в с. Мурафа Богодухівського повіту (тепер Краснокутського району Харківської області). Коли йому було 9 років помер батько. Через злидні і хворобу залишився слабовидячим, ходив з поводирем. Змалку співав. Згодом у нього сформувався чудовий баритон. Грати на бандурі навчився майже у 20-річному віці, очевидно, у свого земляка-кобзаря. З 1900 р. подорожував по Україні та Росії, кобзарював. Бував у Києві, Москві, Петербурзі, Ростові, Мінську, Одесі, Полтаві (Тетеря 2020, 58). Учасник XII археологічного з’їзду, викладав клас кобзи у Київській музичній школі, мав дуже гарні вокальні дані, носив із собою не одну бандуру, а дві – одна налаштована на “жаліб”, а інша “на весело”. За часів національно-визвольних змагань, а пізніше і за радянського режиму (1925 р.) отримав високе звання Народного артиста України. Проте судячи із довідки його було репресовано та страчено: “От 8 ноября 1937 г. Слушали 34: Дело № 4-го Отдела УГБ ХОУ НКВД по обвинению: Кучугуру Ивана Иовича, 1874 г. рожд., уроженца с. Мурафы, Краснокутского р-на, Харьковской обл., украинца, пенсионера, кобзаря, в 1917 г. Примыкал к УПСР, по ст. 54-2, 54-8, 54-11 УК УССР Кучугуру-Кучеренка Ивана Иовича растрелять, имущество, принадлежащее ему, конфисковать. Верно: секретарь тройки подпись” (Тетеря 2020, 61). Але на вазі із портретним зображення є напис Іван Кучугура-Кучеренко (1878–1943) (К-2147КВ-22257) (Інвентарні книги фондової групи “Кераміка” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” № 4) (див. Додаток 1). Рік смерті не відповідає дійсності, тому що на час створення вазі архівні документи не були доступні, це ще була радянська доба. Вже після проголошення Незалежності України ми маємо дані, що насправді кобзаря було страчено в 1937 р., але з метою

максимально приховати злочини радянської влади надавались такі неправдиві дані. Була прийнята думка, що Іван Кучугура-Кучеренко загинув під час німецької окупації (Тетеря 2020, 62). Але ці факти були сфальсифіковані радянським тоталітарним режимом.

Так на прикладі одного експоната із експозиції Музею кобзарства НІЕЗ “Переяслав” ми можемо прослідкувати той тернистий шлях, який пройшло кобзарство – унікальна традиція, що притаманна лише для України, від свого зародження в часи, коли зароджувалась Українська державність та формувалась українська нація – Київська Русь, до його розквіту. Дізнатися про трагічні сторінки української історії – знищення не лише кобзарів, а й кобзарства взагалі, тому що знищували не лише фізично, але й духовно. Як приклад такого нищення є саме розстріл Івана Кучугури-Кучеренка (Тетеря 2020, 62).

Для Музею кобзарства була замовлена ваза декоративна з портретом Тараса Григоровича Шевченка (К-2102 КВ-20076) (Інвентарні книги фондової групи “Кераміка” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” № 4). Без сумніву зображення великого Кобзаря українського народу обов’язково необхідно було розмістити в експозиції. Самі кобзарі – мандрівні старці-сліпці вважали його святим, створювали свою музику на його безсмертну поезію. Музей кобзарства відкривався до 175-річчя Т. Г. Шевченка. Тому ця пам’ятна ваза – особливий символ музею.

Один із видатних кобзарів ХІХ ст. – Остап Микитович Вересай (1803–1890) зображений на вазі (К-2150 КН-22260) із вересаєвською кобзою в руках (Інвентарні книги фондової групи “Кераміка” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” № 4). Художники показали його інструмент, те як він його тримав. І споглядаючи на портрет на вазі можна розгледіти і розповісти про цікавий інструмент – вересаєвську кобзу та побачити як розміщуються руки при грі на цьому, традиційному для незрячих, інструменті. Адже саме за такими зображеннями-світлинами майстри реконструктори виготовлення традиційних музичних інструментів М. П. Будник, М. Т. Товкайло та інші почали відроджувати ці знищені інструменти незрячих мандрівних співаків.

Чільне місце в експозиції займає ваза (К-2153КВ-22263) із портретним зображенням народного співця із Великої Писарівки – Єгора Хомича Мовчана (1898–1968) (Інвентарні книги фондової групи “Кераміка” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” № 4). У дитинстві він захворів на віспу і втратив зір та був оприділений в Харківську школу сліпих. Це була та школа, яку започаткувала графиня Уварова після ХІІ Археологічного з’їзду (з 15 до 27 серпня 1902 р.) Школа проіснувала недовго, але Єгор Мовчан встиг там провчитися близько 5 років. Після школи ще переймав науку у місцевого кобзаря Степана Пасюги. Навчання давалося легко, бо він був надзвичайно обдарованим музикантом; тонкий музичний слух, прекрасний баритон. Любив співати

пісні на слова Т. Г. Шевченка, деякі вірші розпочав класти на свою музику. Він написав “Думу про голод”, але спасаючись від голодної смерті Єгор Мовчан зі своїми знайомими музикантами пішов у далекі мандри на Кавказ (Азербайджан). Таким чином він оминув репресії проти незрячої кобзарської братії. З поверненням до України кобзар багатьох своїх побратимів більше не зустрів. Та й відкрито на вулицях, біля церков міліціанти не дозволяли сидіти. Репертуар у Є. Х. Мовчана завжди був різноманітний: українські народні думи, історичні, побутові, родинні, сатиричні та жартівливі пісні. В 1939 р. народний кобзар Єгор Мовчан познайомився з Максимом Рильським, який шукав із ним зустрічі, адже любив слухати кобзарів. Згодом не без допомоги Максима Рильського Єгор Мовчан увійшов до складу Державного ансамблю кобзарів, з яким побував у різних містах України. В період Другої світової війни він склав ряд гострих антифашистських пісень: “Насувалась грізна хмара”, “Задумали вражі німці”, “Чорний ворон із свастикою” та ін. А ще раніше він склав “Думу про Леніна” та “Жовтень”. У повоєнний час його улюблений інструмент звучав на представницьких форумах науковців і мистецтвознавців, фольклористів та етнографів. Є. Х. Мовчан навіть був прийнятий у Спільку письменників України (Співець людської долі, 2020).

Ваза декоративна з зображенням кобзаря Івана Григоровича Кравченка-Крюковського (1815 (1820)–1885) (К-2149 КВ-22259) (Інвентарні книги фондової групи “Кераміка” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” № 4). В Українських записах Порфирія Мартиновича 1906 р., зокрема, записані від цього кобзаря такі спогади: “Я був кріпостний Крюковського пана. Отож по пану Крюковському і прозиваюсь. С трьох літ мене взято до двора і був я при паничу. До десяти год я був видющий... Підріс мій панич, оддали его у Гадяч в училище і мене з ним оддали; одвезли мене з ним у Гадяч. Обіжав мене панич...”. Насправді панич знущався над однолітком – так, що той тяжко захворів на очі і втратив зір. А потім, вже сліпого, в криниці топив – так люди врятували: “...отдали мене в Гапонівку до сліпого, до Івана, таки Кравченка; і він Іван Кравченко і я Іван Кравченко. Він ше й Касьяном прозивається. Узяв він мене на три годи, а за півтора году вивчив грать” (Мартинович 2012, 27).

Дослідники української народної творчості В. Горленко та О. Сластіон визначали Івана Кравченка-Крюковського як виконавця історичних пісень і дум вище за Остапа Вересая. Та й сам Вересай був такої ж думки. В його репертуарі були такі думи: “Втеча трьох братів з Азова”, “Олексій Попович”, “Федір Безрідний-Бездольний”, “Три брати Самарські”, “Сокіл і сокола”, “Проводи козака”, “Сестра і брат”, “Вдова і три сини”, “Самійло Кішка” (Мішалов 1986, 20).

Були виготовлені художні вази з зображенням Григорія Савича Сковороди (К-2103КВ-20077) та портретом Івана Петровича Котляревського (К-2100 КВ-20074) (Інвентарні книги фондової групи “Кераміка” Національного історико-етнографічного заповідника

“Переяслав” № 4). Ці дві унікальні постаті в українській культурі зайняли особливе місце у відображенні істинного характеру українців, їх справжнього місця в світовому історичному розвитку. Саме Іван Котляревський перший в українській літературі підняв рідну мову на високий п’єдестал в рівень з мовою грецьких богів. Він “всю славу козацьку за словом єдиним переніс в убогу хату сироти”. Котляревський підняв на величний постамент історію України, в легкій формі він розповідає про Енея та його “ватагу” наділяє його колоритними рисами запорозьких козаків. “Про Сагайдачного співали, либонь, співали і про Січ...” Їхні мандри у пошуках землі, на якій Еней мав заснувати нове царство – майбутню Римську державу, нагадують нам пошуки запорожцями місця для нової козацької держави (Задунайська Січ, Чорноморська Січ) після зруйнування 1775 р. Катериною II Запорозької Січі. Всі ці історичні події були темою опісування мандруючих кобзарів (Котляревський 1969, 79).

Зображений на художній вазі портрет Г. С. Сковороди підкреслює спорідненість мандрівних незрячих старців-співців та, в деякій мірі, сповідування цього способу життя мандрівним філософом Г. С. Сковородою. Ті твори, які складав Григорій Сковорода, канти, пісні “Ой ти пташко жовтобока”, “Всякому городу нрав і права”, виконували мандруючі незрячі кобзарі.

Ваза (К-2154 KB-22264) із зображенням кобзаря Терентія Макаровича Пархоменка (1872–1911) (Інвентарні книги фондової групи “Кераміка” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” № 4). Вперше про себе кобзар Терешко Пархоменко заявив під час проведення XII Археологічного з’їзду 1902 р. у Харкові. На з’їзді його особливо високо оцінив Г. М. Хоткевич та відмітив особливий спосіб гри на бандурі “відбоек”. Свого часу М. В. Лисенко організував його публічний виступ у Київському оперному театрі. У цьому ж році Терешко Пархоменко був визнаний Гнатом Хоткевичем кращим з усіх дванадцяти кобзарів, які брали участь у XII Археологічному з’їзді в м. Харкові. Згодом, мандруючи Україною, він заслужив увагу Миколи Аркаса, письменниці Олени Пчілки (матері Лесі Українки) та інших.

Мандруючи Черкащиною, у березні–квітні 1911 р. він бере участь у відзначенні 50-річчя із дня смерті Т. Г. Шевченка, однак під час виступу на сцені місцевого театру в місті Умані Т. Пархоменко не втримався і заспівав революційну пісню “Трудно братццо, нам живетца”. І за це був тяжко побитий жандармами. Хворого Пархоменка добрі люди ледве живого доставили до рідних Волосківців, але невдовзі він помер. Лише через 50 років жителі села Волосківці спорудили на його могилі пам’ятник, а у 1971 р. його замінили на інший (Чичкан 2019).

Ваза (К-2162KB-22471) із портретом Георгія Кириловича Ткаченка (1898–1993) – художника, архітектора, бандуриста, постать якого є ключовою в справі відродження кобзарства в Україні. Народився митець в слободі Глушково Рильського повіту Курської губернії. По закінченні

церковнопарафіяльної школи Георгій Ткаченко у віці 12 років вступає до Курського реального училища, а в 1917 р. приїздить на навчання до Харківського художнього училища. Тут юнак вперше почув звуки бандури – це грав традиційний кобзар Петро Древиченко, учень Гната Гончаренка. Сліпці не допускали в своє оточення зрячих, а тим більше не передавали їм спосіб гри та репертуар.

Проте кобзар Древиченко “поклав руки на струни” Георгію Ткаченку і показав йому свій репертуар. Згодом юнак купив собі стареньку бандуру. Проте через життєві обставини молодий Георгій Ткаченко змушений був перервати навчання. Продовжив він його вже в Москві, вступивши до ВХУТЕМАСу (Вищих художньо-технічних майстерень). Після закінчення цього мистецького закладу він здобув освіту архітектора, мав ряд вдалих архітектурних проєктів і займався малярством.

Георгій Кирилович Ткаченко мріяв жити в Україні, як він говорив “межи своїми людьми”. У 1954 р. Георгій Ткаченко повертається з Москви в Україну. Ця подія стала доленосною для української культури, зокрема, кобзарства. Адже, завдячуючи Г. К. Ткаченку, розпочався рух із відродження кобзарства в Україні (Тетеря 2015, 227).

На одній із ваз (К-2155КВ-22265), які були замовлені для Музею кобзарства, зображений портрет відомого й улюбленого незрячого бандуриста – Євгена Олександровича Адамцевича (1904–1972). Його ім'я стало легендарним за життя, хоча він не належав до традиційних кобзарів, адже не отримував науку сліпецького братства. Після хвороби, на третьому році життя, він осліп. Але залишався жвавим, допитливим хлопчиком, захоплювався театральними виставами, на які його водила мати. В одинадцять років батьки віддали його до школи незрячих у Києві. Вчився Євген дуже добре, бо мав феноменальну пам'ять. Але скоро малога забирає до себе бабуся, що жила в м. Ромни, куди переїхали і батьки. Помітивши здібність Євгена до музики, батьки почали думати про його музичну освіту. Спочатку він вчився грати на скрипці, потім на кларнеті. Та коли у 1925 р. Євген вперше послухав гру на бандурі Мусія Петровича Олексієнка, надзвичайно обдарованої людини, відтоді вибрав на все життя бандуру, а Олексієнко став його вчителем. Вчитель дуже любив свого учня і присвятив йому пісню – “Доля темного Євгена”, яку потім Адамцевич виконував на своїх концертах.

Про Адамцевича, на щастя, залишилося багато цікавих спогадів, які зібрав у прекрасну книгу О. Вертій. Лише одне із багатьох спогадів очевидців наведемо тут. Це спогад Світлани Шурхало, ветерана освітянської ниви з Ромен: “Ось як згадує про Є. Адамцевича Людмила, моя знайома, котра колись жила на вул. Луначарського (нині Петра Калнишевського) недалеко від базару: “У базарні дні ми бачили бандуриста Євгена Адамцевича на тому місці, де зараз знаходиться “магазин Іванів”. Одягнений він був у вишиту сорочку, зверху якась сіра одіж, на ногах – чоботи, а на боці висіла невіразного кольору полотняна торбина, куди він

скидав усе те, що давали люди. На свята, крім грошей, йому клали пиріжки, пряники, яблука, цукерки, різні продукти. Кобзар деякий час настроював бандуру, потім звучав музичний вступ, а далі – різніпісні, часто на слова Шевченка (про гайдамаків, про Україну та ін.). Часом виконував не лише співом, а й речитативом – напевне, це були українські думи – тільки тоді ми, діти, на цьому не розумілися. По закінченні виступу, не раз бувало, казав: “Ану, дітки, пригощайтесь, – і показував на цукерки. Звичайно, що нас не треба було довго припрошувати... Іноді просив принести водички, щоб напитися. Були ми свідками і того, як його намагалися прогнати стражі закону, кричали: “Скільки разів тобі казати, що тут сидіти не можна”. Але при людях, які завжди заступалися за сліпого співака, не наважувалися його забирати. Лише ногою перекидали на землю кухоль з мідяками і йшли геть. Таке ставлення представників влади до співака було характерним у ті повоєнні роки, коли панували репресивні порядки часів сталінізму. І тільки в період “відлиги” ставлення керівництва держави до кобзарів було дещо переглянуто. Саме в ті роки Євгена Олександровича було запрошено до Києва на з’їзд, де його гру і спів по-справжньому оцінено. Євген Адамцевич, можна сказати, став класиком українського кобзарства в наш час. Тож не дивно, що його ім’я звучить на лекціях у вищих навчальних закладах України при вивченні курсу “Українська народна творчість”, на шкільних уроках, його згадують на сторінках газет і журналів. Кілька років тому мені довелося побувати у Лубенському краєзнавчому музеї. Побачивши експозицію про Євгена Адамцевича, я здивувалася, адже це наш, роменський, кобзар, на що екскурсовод відповіла: Він і наш, бо народився і виріс на Лубенщині, в селі Солониця”. У 1991 році у зв’язку з 370-ю річницею перемоги війська гетьмана Сагайдачного над турками під Хотиним Чернівецької області звучав донесений Євгеном Адамцевичем до наших днів “Запорізький марш”. То хіба ж не своїм вважають буковинці нашого кобзаря? “Нашим”, напевне, його називають і в Криму, де він провів останні дні свого життя і похований. Зрештою, “нашим” його може називати і вся Україна, що цілком закономірно. З дитячих літ бережу в своїй пам’яті яскраві спогади про нашого славного земляка-співця, котрому судилося зберігати і дарувати людям найсвятіше – українську пісню, а в ній – саму Україну” (Вертій 2014).

Усі ці вази, декоративні пласти та тарелі органічно доповнюють, надають неповторну вишуканість, елегантність та колорит експозиції Музею кобзарства НІЕЗ “Переяслав”. А зважаючи на те, що ці унікальні твори мистецтва створені на Полонському порцеляновому заводі, який має більше ніж столітню історію і сьогодні на превеликий жаль уже не діючий, ці унікальні музейні предмети є справжнім раритетом і свідченням епохи, яка відбулася. Епоха, яка характеризувалася помпезністю, монументалізмом і масштабністю. А отже, художні декоративні та керамічні твори українських митців і художників, що висвітлені в історії традиційної культури українців, заслуговують такого ж відзначення і шанування.

Вертій, О. (2014) *З історії двох ювілеїв кобзаря Євгена Адамцевича*. Публікація Олексія Вертія. Електронний ресурс: file:///C:/Users/User/Downloads/659-878-1-PB.pdf [Дата останнього доступу 26.08.2021].

Інвентарні книги фондової групи “Кераміка” Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” № 4.

Котляревський, І. (1969). *Повне зібрання творів*. Київ. 510 с.

Мішалов, В. (1986) *Українські кобзарі-бандуристи*. Сідней, Австралія. 106 с.

Мартинович, П. (2012) *Українські записи Порфирія Мартиновича друкована фольклорно-етнографічна спадщина, вибране листування, Мартиновичознавчі студії, вибрана мистецька спадщина, біографічні матеріали*. Харків. 534 с.

Паспорт Музею кобзарства. (2005).

Польові матеріали С. А. Тетері. Записано від респондента Н. О. Захарчук 1949 р. н. м. Переяслав Київської обл. у квітні 2021 р.

Польові матеріали С. А. Тетері. Записано від респондента М. І. Козака 1947 р. н. м. Полонне. Хмельницької обл. у квітні 2021 р.

Співець людської долі (до дня народження – кобзаря-земляка Є. Х. Мовчана) (2020) Електронний ресурс: <http://vpr.sm.gov.ua/index.php/en/gumanitarna-politika/kultura-mystetstvo/124-spivets-lyudskoj-doli-do-dnya-narodzhennya-kobzarya-zemlyaka-e-kh-movchana> [Дата останнього доступу 25.08.2021].

Тетеря, С. (2020) *Кобзар Іван Кучугура-Кучеренко – міфи та дійсність*. Наукові записки з української історії: зб. наук. статей. Переяслав-Хмельницький. С. 58–63.

Тетеря, С. (2015). *Творчий геній Георгія Ткаченка – витоки духовності митця. Пошуки себе і свого місця в світі мистецтва*. Переяславський літопис: зб. наук. статей. Вип. 7. Переяслав-Хмельницький. С. 226–232.

Чичкан, С. (2019) *Меницина історична. Кобзар Терентій Пархоменко з Волосківців був забитий жандармами за виконання революційної пісні* Електронний ресурс: <https://mena.org.ua/blog/menshchyna-istorychna-kobzar-terentiy-parkhomenko-z-voleskivtsiv-buv-zabytyy-zhandarmamy-zavkonannya-revoliutsiynoi-pisni> [Дата останнього доступу 26.08.2021].

ДОДАТКИ

Додаток 1



МУЗЕЙНИЦТВО ЯК ЗАСІБ І ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ЛЕМКІВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У США ТА КАНАДІ

Ольга Фабрика-Процька

(Україна)

У статті розглянуто специфіку створення музеїв лемківської культури; висвітлено діяльність товариств, керівників, активістів США та Канади, які сприяли розвитку та функціонуванню музеїв. Зазначено, що лемківські музеї є осередками збереження духовної та матеріальної культури лемків на ниві культурної дипломатії завдяки людям, які збагачують його колекції цінними джерелами та експонатами.

Доведено, що музеї є скарбницею історичної та культурної спадщини, а музейні експонати – носіями безцінної інформації про історію та культуру Лемківщини.

Ключові слова: духовна і матеріальна культура, історія, лемки, музеї, експонати, еміграція.

MUSEUM AS A MEANS AND FORM OF PRESERVATION OF LEMKO CULTURE IN THE USA AND CANADA

Olga Fabryka-Proc'ka

The article considers the specifics of creating museums of Lemko culture; highlights the activities of societies, leaders, activists of the United States and Canada, which contributed to the development and operation of museums. It is noted that Lemko museums are centers of preservation of spiritual and material culture of Lemkos in the field of cultural diplomacy thanks to people who enrich its collections with valuable sources and exhibits.

It has been proved that museums are a treasure trove of historical and cultural heritage, and museum exhibits are carriers of invaluable information about the history and culture of the Lemko region.

Key words: spiritual and material culture, history, Lemkos, museums, exhibits, emigration.

“Опинившись поза межами своєї Батьківщини, українські емігранти зрозуміли нагальну потребу зберігання своїх національних культурних цінностей, однак їхні зусилля не були легкі, бо ж поневолена Батьківщина не могла їм допомогти. Вільні держави помагали своїм діаспорам у міру потреб і можливостей, а ми ж не були вільні, можливості українців під цим оглядом були дуже обмежені. Ми могли розраховувати лише на власні сили, – зазначає у статті Микола Дупляк. – <...> З приїздом за океан з Європи післявоєнної еміграції музеї й архіви було засновано в багатьох містах

Америци та Канади...” (Дупляк 2018).

Ідентифікація лемків відбувалась і поза межами їх етнічних земель, у місцях компактного поселення внаслідок їх еміграції до країн Північної та Латинської Америки. Зокрема, українською громадою у Північній Америці були засновані Український Музей та Бібліотека у Стемфорді, штат Коннектикут. Фундамент в Українському Музеї і Бібліотеці у 1933 році заклав К. Богачевський, закупивши у Стемфорді маєток Квінтардів із палатою XIX ст. архітектурного стилю Другої Французької Імперії та інші будинки для потреб Української Церкви в Америці та заснування культурної установи. Музей розміщений в палаті “Шато” – будівлі з вишуканими архітектурними деталями. На посілостях маєтку була також середня школа св. Василя Великого і Українська Католицька Семінарія, яку згодом названо Коледжем-семінарією св. Василя Великого (Волинець 2017).

“Владика Константин іменував о. Лева Чапельського першим куратором Національного музею українців католиків у США (1933–1938 рр.). Організація і підготовча робота тривали кілька років. Музейні експонати приходили з різних джерел, в основному як дарунки та закупи через зв’язки із музейними та культурними установами Галичини. Офіційне відкриття та освячення відбулося у вересні 1937 року” (Волинець 2017). Серед керівників – Л. Чапельський, сестра Тереза, проф. Микола Чубатий, Марія Клячко, Віра Шпікула. З 1964 по 2000 рр. Музей і Бібліотеку очолював Василь Ленчик. Згодом керівником закладу було обрано Любова Волинець.

Упродовж 29-літньої каденції про розвиток Музею і Бібліотеки дбав Владика Василь Лостен. З його ініціативи відновлено Раду директорів, Український Музей і Бібліотеку зареєстровано у штаті Коннектикут, відновлено бібліотечний будинок та відкрито Довідковий центр, розпочато низку акцій для подальшого розвитку, утримання і збереження установи. Владика Павло Хомницький з ентузіазмом продовжує працю попередників (Волинець 2017).

Протягом десятиліть колекцію народного мистецтва поповнювали. Нині в ній зберігається 7000 предметів – дереворізьба, кераміка, писанки, народний одяг, текстиль, килими, металеві вироби, вишивані сорочки, рушники, музичні інструменти, хатне приладдя, які представляють різні регіони України. Зокрема, в музеї 3000 взірців образотворчого мистецтва митців України, країн Європи і діаспори. Понад 40 років музей використовував для експозицій дві зали в палаті “Шато”, де розміщувалася також резиденція владик. У 1982 році Владика Василь Лостен переніс резиденцію і спархіяльне бюро в інші приміщення і цим звільнив усі кімнати на двох поверхах “Шато”, де тепер розміщені музейні експозиції. Третій поверх призначений для сховища музейних фондів (Волинець 2017).

У 1997 році бібліотеку перенесено до колишнього будинку середньої школи св. Василя Великого, де постав Культурний довідковий центр.

Бібліотека пишається рідкісною колекцією стародруків. У бібліотеці є архівні колекції – фотографічна, філателістична, нумізматична та колекція звукозаписів, архіви відомих громадських та церковних діячів, ряду організацій (Волинець 2017). Сьогодні ведуться роботи щодо оцифрування матеріалів бібліотеки.

У жовтні 1969 р. під час XII З'їзду Організації Оборони Лемківщини у Нью-Йорку лемківською громадою було обрано управу під керівництвом проф. Івана Гвозди, який вперше чітко порушив питання про потребу створення лемківського музею. У документах зазначено, що “окремою галуззю є музейно-архівна діяльність ООЛ, щоб зберегти культурно-мистецькі надбання лемків для культурної скарбниці України і світу. Йдеться тут як про всякі матеріальні, так і духовні надбання (пісні, музику, звичаї, обичаї і т. д.). Не лише мусимо діяти тут, у Новому Світі, але й повинні зберегти все, що ще можливо, і там, за залізною заслоною. Просимо не тримати нічого вдома, що може мати музейну вартість. Негаймо шліть до Головної Управи для фахового збереження. Невдовзі буде назначена спеціальна Архівно-Музейна Рада Директорів, яка фахово займеться цими справами, включно із підшукуванням відповідного приміщення” (Дупляк 2018). Очолив музейну справу подвижник лемківського руху в західному світі Микола Дупляк, який вбачав у роботі три основні напрямки: “1) збирати експонати матеріальної і духовної культури лемків та зберігати їх, щоб вони стали основою оформлення лемківського музею; 2) збирати та упорядковувати всякі матеріали, що мають відношення до праці ООЛ, щоб вони стали основою організаційного архіву; 3) збирати всяку різномовну літературу, що має відношення до Лемківщини та УПА, щоб вона стала опісля бібліотекою лемкознавства та УПА” (Дупляк 2018).

Лемківський музей у Стемфорді, штат Коннектикут став, за словами Надії Бурмаки, “вистражданою необхідністю вигнанців. Життя в чужій країні хоч-не-хоч, а супроводжувалось інтеграцією в середовище перебування. І якщо старше покоління берегло тремтливі спогади про багатоголося свят, витинанки, мережива на фіранках, мелодію поєднаних на вишиванках кольорів і взорів, відлуння трембіти серед високих Карпат, то в серцях їхніх дітей почасти виблякла яскравість знань про надбання предків. Барвистість американського життя спричиняла певну девальвацію в спожитку усього українського. Це й підштовхнуло членів Організації Оборони Лемківщини до думки про заснування музею. Мріяли про приміщення... Першим прихистком стала будівля Миколи Дупляка у Сіракузах (штат Нью-Йорк), в якій він розміщував усе, що вдалося зібрати йому та його однодумцям. Саме завдяки жертовній праці п. Дупляка і відбувся музей. Чоловік невтомно збирав, систематизував, реставрував усе, що було спогадом і відображенням України й українського життя лемків” (Бурмака 2019).

З часом преосвященний Владика Василь Лостен виділив для лемківської колекції дві кімнати у єпархіальній палаті у Стемфорді, де вже

функціонував український музей. Він відрізнявся у Північній Америці від подібних закладів не лише багатством експонатів, а й великою бібліотекою (понад 20 томів цінних книг, серед яких повне зібрання творів Т. Шевченка, І. Франка та інших класиків). Інформацію про музей поширювали серед лемків-переселенців.

Завдяки підтримці владики В. Лостена та допомозі д-ра В. Ленцика 15 серпня 1980 року частину музею Світової Федерації Лемків (СФЛ) перевезено до Стемфорда. Перевозити музейне майно Миколі Дупляку допомагали голова СФЛ д-р Іван Гвозда і Дмитро Голяк. Серед речей слід назвати: лемківський одяг, предмети матеріальної культури, образи, портрети та документи (129 фотографій, в основному лемківських церков, документи, 6 платівок із лемківським репертуаром, 52 писанки, 40 афіш із лемківських танцювальних забав та імпрез в Америці). Було закуплено і перевезено до Стемфорда такі речі: один повний жіночий манекен, один плетений бюст (манекен), чотири бюсти-манекени, шафи на одяг, один залізний вішак, одяг, дрібні канцелярійні речі, необхідні при праці над підготовкою до відкриття музею. Відкриття Українського Лемківського Музею у Стемфорді, де вже функціонували Український Музей і Бібліотека, відбулось 07 листопада 1981 року під керівництвом його куратора Василя Ленцика (Дупляк 2018).

Владика В. Лостен у листі від 18 червня 1984 року писав: “Приємно було мені оглянути прекрасне упорядкування Українського Лемківського Музею, що знаходиться тепер на вищому поверсі в єпархіяльній палаті. Похвальною є Ваша праця над збереженням тих надбань нашої культури для грядущих поколінь” (Дупляк 2018).

“Коли українські емігранти почали створювати в Америці свої музеї, – пише Микола Дупляк, – вони перш усього усвідомили собі їхню велику вартість і потребу та організували різні фонди, фундації, організували для цих музеїв надійну опіку” (Дупляк 2018).

У газеті “Свобода” за 04 жовтня 1986 року Богдан Цимбалістий писав: “В українській спільноті в Америці було чимало різних вартісних починів: для спеціальних акцій проголошувано створення інституцій, центрів, високих шкіл, комітетів тощо. Дуже часто ініціаторам бракувало витривалости, щоб зберегти ці установи. Союз Українок Америки не лише заснував Український Музей і подбав про приміщення для нього, але й постійно його підтримує. Протягом десяти років з рядів Союзу Українок Америки (СУА) вийшло кілька сотень членів Музею, десятки добровольців та відданих ентузіастів” (Дупляк 2018).

“Наполегливу та вельми успішну працю СУА впродовж багатьох років треба не лише подивляти, але й підтримувати треба, – констатує М. Дупляк, – бо наше свідоме патріотичне жіноцтво створило тривку культурну вартість для всіх нас – для всіх українців. Працюючи над створенням Лемківського Музею, я щораз більше усвідомлював труднощі на шляху його оформлення. Я не без причини журився, щоб наш музейний проект не

розбився об хвилі труднощів, що на його шляху, наприклад: фінанси, приміщення та можлива зміна ставлення до нього людей на керівних постах Організації Оборони Лемківщини (ООЛ). Коли ж мрія ставала дійсністю і оформлення Українського Лемківського Музею (УЛМ) стало на добрий шлях завершення, я не міг був не думати про його дальший розвиток і дальше майбутнє, бо ми минемось, а нашу працю для Музею повинні продовжувати інші” (Дупляк 2018).

У колекції присутні практично усі види народних ремесел декоративно-прикладного мистецтва, що були поширені в Україні: дещо в первинному вигляді, а окремі речі в мініатюрній точній копії. Широко представлені деревообробні промисли та ремесла (бондарство, стельмахування, плетіння, випалювання, гребінництво, ложкарство, вирізування). Є і сани та вози, ступа, цебер, бочки, люльки-плетенки та багато іншого. Милує око народний стрій, вишиванки, рушники, справжні жорна тощо. Усім опікується родина Гованських (Бурмака 2019).

Цінним експонатом є виготовлений Іваном Гоньчаком макет 162-річної лемківської дерев'яної церкви села Бортне. Музей функціонує завдяки жертвам та підтримці волонтерів. “...Ми хочемо зберегти наші традиції, нашу культуру, яка залишилася нам від наших предків, – констатує Стефан Гованський. – Ми хочемо дотримуватися наших традицій, бо наша історія є цікавою та близькою нашим серцям” (Гованська 2019).

Патріарх Йосиф Сліпий у листі від 18 травня 1982 року писав: “Хвальна Управа Українського Лемківського Музею! Дякую Вам за листа та Ваші побажання з нагоди мого 90-ліття. Милим дарунком в той мій Ювілей була вістка від Вас про те, що Ваші старання створити Український Лемківський Музей у Стемфорді увінчались успіхом і ця нова наша інституція вже існує та проголошує світові про лемківську історію, побут і народну культуру. Це гарне і щасливе досягнення для нас усіх. Прийміть моє признання для Вас і Ваших співробітників за це. Хай Бог благословить це діло! Наша Лемківщина терпить різні прикрощі, там згубились цінні пам'ятки нашої минувшини, наш зв'язок з тією країною нашої землі не є легким. Хай цей Ваш Музей стане повсякчасним свідком про життя, мучеництво і духа української Лемківщини! Благословення Господнє на Вас! Патріарх і Кардинал” (Дупляк 2018).

У звіті УЛМ на ХХІІ З'їзді ООЛ Микола Дупляк зазначив: “Я вдоволений з того, що моя двадцятирічна праця для зібрання і збереження залишків лемківської духової і матеріальної культурної спадщини увінчалася успіхом – оформленням Українського Лемківського Музею. Музей потребує постійної доброї опіки над ним, щоб він міг не лише встоятися, але й рости та розвиватися” (Дупляк 2018).

Таким чином, сьогодні лемківський музей є осередком збереження духовної та матеріальної культури лемків на ниві культурної дипломатії завдяки людям, які збагачують його колекції цінними джерелами та експонатами.

У 1986 році Крайовою Управою Об'єднання Лемків Канади (КУОЛК) було створено у Торонто Музей лемківської спадщини ім. Юліана Тарновича-Бескида (1903–1977). Ю. Тарнович-Бескид – журналіст, публіцист, письменник, громадський діяч, редактор газети “Наш лемко” (1934–1939) і бібліотеки Лемківщини у Львові, тижневиків “Краківські вісті” (1940–1941) у Кракові, “Рідна земля” (1942–1944) у Львові, газет “Український робітник”, “Лемківщина”, “Лемківські вісті” в Німеччині й Канаді, видавець і співредактор газети “Мета”, автор “Ілюстрованої історії Лемківщини” та низки дослідницьких публікацій про Лемківщину (Галик 2020).

Доробок Ю. Тарновича-Бескида започаткувала Єпархія Торонто і подарувала Об'єднанню Лемків Канади. Головним організатором музею був на той час голова Крайової Управи Об'єднання Лемків Канади М. Маслей, який до сьогодні є куратором музею. Серед експонатів – картини лемківських художників, різьбярські витвори, лемківський одяг та побутове знаряддя.

“До сьогодні подружжя Надія і Максим Маслеї ретельно опікуються Музеєм, утримуючи його у частині власного дому і докладаючи для його збереження чимало праці та часу” (Галик 2020), – констатувала голова СФУЛО Ярослава Галик, перебуваючи з візитом у Торонто у березні 2020 року.

Збірка з 32-х картин Юліана Тарновича, які Єпархія Торонто подарувала Об'єднанню Лемків Канади, і започаткувала експозицію Музею ім. Юліана Тарновича-Бескида. “На сьогодні Музей має 37 художніх робіт Юліана Тарновича. Є також праці інших малярів-лемків: Павла Лопати, Олександра Хиляка, Андрія Стефанівського, Василя Мадзеляна, Омеляна Мазурика, Дмитра Солинки, Одарки Онищук, Станіслава Губнера та інших” (Галик 2020). У Музеї, крім живописних творів, представлено галерею дерев'яних різьблених настінних тарілок з авторськими зображеннями лемківських церков, зокрема, надзвичайно неповторною є робота лемківського різьбяря Андрія Сухорського під назвою “Лемко з ягнятком” (1991 р.). Цікавою є експозиція автентичного лемківського одягу (гуньки, кабати, горсети, запаски, керпці, хустки, кошелі, капелюши та ін.). Присутні оригінали документів часів Другої світової війни, взірці побутового знаряддя лемків, велика бібліотека документальних, історичних, художніх творів про історію та культуру Лемківщини, світліни міжвоєнного періоду лемківського краю, твори Юліана Тарновича (Галик 2020).

Отже, музеї є скарбницею історичної та культурної спадщини, а музейні експонати – носіями безцінної інформації про історію та культуру краю. Незважаючи на драматичні сторінки в своїй історії, розсіяні по всьому світу лемки свято бережуть і примножують свою культуру завдяки створенню музеїв та музеїв-скансенів, проведенню фольклорних фестивалів тощо. Микола Дупляк зазначає: “Розкриваючи минуле і характер музеїв, можна мати уяву про стан розвитку суспільства і можна судити, наприклад, про

стабільність чи хиткий характер такого суспільства. Власні музеї допомагають нашій спільноті в її дальшому розвитку. Основна важливість музею також у тому, що він задовольняє дві органічні потреби нашого життя у США, а саме: присутність української культури на американській культурній сцені та потребу самопізнання і самовизначення, знання або віднайдення культури свого народу й народу свого походження. Ця потреба наявна тепер і буде все актуальна в майбутніх поколіннях” (Галик 2020).

Підсумовуючи, слід наголосити, що архіви на чужині є надзвичайно важливим джерелом знання. За висловом Еміліяна Басюка, “українські музеї своїми типового характеру експонатами, книжками, часописами, журналами та різними цінними архівними матеріалами не дозволяють молоді забути про її коріння, про наше славне минуле, про прекрасне народне мистецтво та закликають цю молодь до піднесення національної свідомості та крокування до державного відродження України. Українські музеї усвідомлюють про українську проблему тих, хто про Україну знає мало або й нічого не знає. Українські музеї – це скарбниці відвічних багатств українського національного буття. <...> Музеї – це скарбниця духової й матеріальної культури народу, тому підтримуймо наші музеї морально та матеріально, бо їхнє призначення і роль є тісно пов’язані з буттям і прямуванням до відродження нашої державності” (Басюк 1982; Дупляк 2018).

Басюк, Е. (1982). *За підтримку українських музеїв // Свобода*. 6 червня.

Бурмака, Н. (2019). *Задля України поза Україною. Українська Світова Інформаційна Мережа “Четверта Хвиля”*. Електронний ресурс: https://lemko-ool.webstarts.com/museum_uki.html. [Дата останнього доступу 23.05. 2021].

Волинець, Л.(2017). *З історії Українського Музею та Бібліотеки в Стемфорді*. Електронний ресурс: <https://svoboda-news.com/svwp/>. [Дата останнього доступу 23.05. 2021].

Галик, Я. (2020). *Музей лемківської спадщини ім. Юліана Тарновича-Бескида в Торонто*. *Вісник СФУЛО*. 02 (49) квітень С. 43–46.

Гованська, Д. (2019). *Музей ООЛ*. URL: https://lemko-ool.webstarts.com/museum_uki.html. [Дата останнього доступу 25.11. 2020].

Дупляк, М. (2018). *До історії українського лемківського музею*. Електронний ресурс:https://static.secure.website/wscfus/7934039/uploads/M_Dupliak_-_Museum.pdf [Дата останнього доступу 02.11. 2021].

Музей лемківської спадщини імені Юліана Тарновича-Бескида. (2020). *Об’єднання Лемків Канади*. Електронний ресурс: <http://www.lemko-olk.com/museum.php> [Дата останнього доступу 23.12. 2021].

СТАНОВЛЕННЯ ХАРКІВСЬКОЇ ШКОЛИ ТРАДИЦІЙНОГО КОБЗАРСЬКОГО ВИКОНАВСТВА

Кость Черемський

(Україна)

Робота присвячена дискусійним питанням становлення 'харківської (слобідської) школи' традиційного кобзарського виконавства. На основі наукових матеріалів досліджуються витоки цієї школи, характеризуються її визначальні особливості, розглядаються шляхи розвитку в XX–XXI ст.

Ключові слова: 'харківська школа', 'зінківська школа', традиційна бандура, консервативний розвиток традиції.

FORMATION CHARKIV SCHOOL OF TRADITIONAL KOBZAR PERFORMANCES

Kost' Čerems'kyj

The work is devoted to the discussion of the formation of the Charkiv (Slobid) school of traditional kobzar performance. On the basis of scientific materials, the origins of this school are studied, its characteristic features are listed, and future development in the XX–XXI centuries are considered.

Key words: Kharkiv school, Zinkiv school, traditional bandura, development of tradition.

Тема виникнення й розвитку 'харківської (слобідської) школи' гри на традиційній бандурі вже понад 100 років викликає жваві дискусії серед знавців української народної культури, науковців і музикантів. Власне, інтригуюча полеміка навколо широкого спектру історичних, музичних, мистецьких і духовних маркерів т. зв. 'харківського' бандурного виконавства розпочалася мало не одразу після його демонстрування зрячими музикантами наприкінці XIX – початку XX ст., зокрема Гнатом Хоткевичем. Відтоді до обговорення 'харківської школи' один за одним долучилися видатні діячі української культури, і навіть Леся Українка, Климент Квітка, Філарет Колесса, Дмитро Ревуцький, Гнат Хоткевич, Опанас Сластьон, Порфирій Мартинович, а також Володимир Харків, Василь Ємець, Катерина Грушевська, Софія Грица, Віктор Мішалов та інші. Спектр розглянутих питань на дискусіях торкався переважно самотутності, генези й перспектив розвитку 'харківської школи' традиційного кобзарського виконавства. Проте, незважаючи на солідний дослідницький матеріал, сьогодні у наукових колах однозначних позицій щодо 'харківської школи' не існує.

Нині у профільних наукових диспутах навколо ‘харківської школи’ спостерігаються доволі суперечливі концепції. Так, частина сучасних дослідників намагаються ототожнити ‘харківську школу’ традиційного кобзарського виконавства із зовні подібною ‘зінківською школою’, яка свого часу вплинула на формування ‘харківської’ (Губ’як 2014, Кушпет 2007, Лазуркевич 2011). Не виділяючи в окремий мистецько-культурний феномен автентичну ‘харківську’ школу кобзарського виконавства, частина авторів натомість інерційно ототожнює її лише з авторською школою академічного бандурного виконавства Гната Хоткевича та його послідовників (Лобода 2019), (Мандзюк, Стандара 2005). Тож не дивно, що в сучасному науковому просторі й досі існує плутанина в об’єктивному визначенні й трактуванні ‘харківської школи’ традиційного кобзарського виконавства. На цю проблему, зокрема, звертає увагу у своєму ґрунтовному дослідженні, присвяченому харківській бандурі, Віктор Мішалов (Мішалов 2013, 42).

З огляду на зазначене, метою цього дослідження є розкриття автентичних витоків і визначальних особливостей ‘харківської школи’ виконавства на традиційній бандурі, її можливостей і перспективи розвитку в нинішній час.

Сучасна дослідницька база даних зберігає інтегровані відомості про понад 40 незрячих співців з Харківщини (Мішалов 2013, 53): від легендарних панотців середини XIX ст., – Карпа Назаренка і Хведора Вовка, – до розстріляних 1932 року кобзарів молодшого покоління, у т. ч. Макара Христенка і Павла Дудку.

При ретельному дослідженні генези ‘харківської школи’ несподівано виявилося, що її витoki походять із Полтавщини від особливої ‘зінківської науки’. *“Оце вам хоть харківські (кобзарі), то там з Полтавщини воно пішло”* (Мартинович 1900), – говорив кобзар Хведір Холодний. Інший традиційний співець Петро Древиченко свідчив на початку XX ст.: *“Ми – зінківської науки”* (Мішалов 2013, 43). Проте остаточно розставив всі крапки над ‘і’ патріарх традиційної бандури Георгій Ткаченко, уважаючи основою слобідської бандурної традиції саме ‘зінківську школу’. На думку Г. Ткаченка, визначальна особливість ‘зінківської’ манери виконавства полягала в тому, що *“бандура ставиться на ліве коліно вертикально і притуляється якраз до серця так, щоб напрям звуку бандури та голосу був один і той самий. Підтримується інструмент від нахилу ремінцем, протягнутим через спину та плече. На народній бандурі грають обома руками як на приструнках, так і на басах”*. Подібний спосіб був найприроднішим для незрячих, які відтак не зазирають на струни, а вибудовують гру на чутті й оптимальній зручності (Ткаченко 1999, 227). За твердженням Г. Ткаченка, у грі ‘зінківським способом’ беруть участь другий і четвертий пальці лівої руки, а також перший, другий, третій пальці правої руки. Вважаючи ‘зінківську школу’ щонайбільш придатнішою до гри на традиційній бандурі, Георгій Ткаченко припускав, що всі інші школи

традиційного бандурного виконавства, зокрема, ‘чернігівську школу’, було сформованою під впливом зрячих аматорів. Займаючись у сиротинцях і шпиталях соціальною реабілітацією інвалідів зрячі аматори сприяли розповсюдженню спрощених способів гри серед незрячих виконавців, що іноді відображалось і в назві способу – ‘шпитальний’ (Мішалов 2013, 46). Як ми побачимо трохи згодом, більшість характерних рис ‘зінківської науки’ було глибоко осмислено і творчо розвинуто незрячими співцями Слобідщини до цілком самобутнього культурного явища.

Повертаючись до історії, слід взяти до уваги свідчення Петра Древиченка, який наголошував на тому, що становленню Харківського кобзарського цеху сприяли співоцькі об’єднання Полтавщини, зокрема Зінківського повіту. Також цікавими є відомості, що засновниками ‘зінківської школи’ бандурного виконавства вважаються кобзарі Гаврило Зелінський (Мартинович 1892) та Іван Хмельницький (Гримич 1992, 19), які тривалий час свого життя провели на Запорізькій Січі. На початку XIX ст. ‘зінківська школа’ була особливо модною серед незрячих кобзарів – до Зінківського повіту стікалися на навчання співці із різних українських земель. Припускається, що крім мистецької зацікавленості, кобзарські учні у своєму рішенні керувалися й цілком прагматичними мотивами. Адже, за цеховим звичаєм, кожен висвячений учень, який оволодів ‘зінківською’ виконавською манерою, отримував право вільного кобзарювання в Зінківському й прилеглих районах Слобідщини. Не дивно, що за короткий час ‘зінківську школу’ почали опановувати кобзарі з прикордонних повітів сусідньої Харківської губернії. У другій половині XIX ст. дослідники фіксують картину міграції зінківських кобзарів на терени Харківщини, зокрема в Богодухівський, Валківський і Харківський повіти (Мартинович 2014, 258). Проте швидко опанувавши слобідські землі, ‘зінківська школа’ не лишалася незмінною, а під впливом місцевих соціальних і культурних особливостей невдовзі зазнала впливів, набула нового колориту й невдовзі доросла до самостійної кобзарської ‘харківської науки’. І вже з середини XIX ст. спостерігається зворотній процес – багато кобзарів із Полтавщини та Чернігівщини почали надавати перевагу навчанню не в зінківських, а саме в харківських панотців. “Мій панотець у Харкові у дванадцяти людей обучався. Він багато знав”, – говорив про Карпа Назаренка Хведір Гриценко-Холодний (Мартинович 1898).

Нині можна визначити принаймні кілька ліній поширення ‘зінківської школи’ на Харківщині та трансформацію цієї школи у ‘харківську науку’ (Черемський 2002, 387–399).

Перша лінія тісно пов’язана з ім’ям Гаврила Зелінського – одного з найстарших кобзарів, який стояв біля колиски ‘зінківської школи’. Від Г. Зелінського кобзарську традицію переймає Стефан (Степан) Бідило із Богодухівського повіту Харківської області, який згодом став панотцем Степанові Пасюзі та Павлу Гащенку. Від С. Пасюги виконавську школу переймають Григорій Кожушко, Єгор Мовчан, Іван Кучугура-Кучеренко.

Від Павла Гащенка – відомі кобзарі перших десятиліть ХХ ст. – Іван Кучугура-Кучеренко, Макар Христенко, Нестір Колісник.

Друга лінія зав'язується від легендарного Хведора Гриценка-Холодного, який вчився у зінківських панотців Василя Назаренка і Дмитра Кочерги (учні Івана Хмельницького-Хмеля), а згодом на Харківщині – у Семена Чаплі, Івана Однорога. Учнями Гриценка-Холодного були: Семен Скорик (з Ізюму Харківської губернії), Василь Парасочка та Іван Городницький (з Костянтинограду Полтавської губернії – від 1920-х років – Краснограду Харківської області).

Третя лінія виводиться від Петра Кулибаби, який навчався на кобзі в полтавських кобзарів, у т. ч. Остапа Вересая, а згодом перейняв 'зінківську школу' бандурного виконавства у Хведора Вовка. Учнями П. Кулибаби були: Михайло з Миронівки Долженківського повіту Харківської губернії, Уляна з Валок, Гнат Гончаренка з Ріпок. У Г. Гончаренка навчалися: С. Горобець із Богодухівського повіту, Петро Древченко з хут. Залютине, Ераст Вудянський із с. Польового, Грицько Байди́ков із с. Олексіївка, Микола Демченко, а також проходили кобзарську науку Павло Гащенко й Іван Кучеренко.

Четверта лінія йде від Юхима Костянтиновича Куліша, який разом із Ільком Токарем перейняв кобзарську школу, найвірогідніше, від Гаврила Зелінського. У Куліша навчалися Нетеса Іван Федорович і Бутенко Остап Якович. Також в Ілька Токара кобзарську науку здобував Каліберга Павло Пилипович.

За порівняно невеликий період свого існування 'харківська школа' традиційного кобзарського виконавства швидко поширилася серед слобідських співців і включно до 30-х років ХХ ст. лишалася серед них панівною. Так, за свідченням В. Харкова, на кінець 1931 р. лише в околицях тодішньої столиці – Харкова було *одинадцять діючих кобзарів 'харківської' традиційної виконавської школи* (Харків 1929–1930), (Харків 2007, 786). На превеликий жаль, через приховану загрозу радянському режимові 'харківську школу' кобзарства було жорстоко репресовано разом із її носіями. І лише Єгору Мовчану – останньому представникові цієї традиції вдалося уникнути переслідувань. Кобзар врятувався лише тим, що відмовився від 'харківської школи' гри на бандурі й цілковито перейшов на 'чернігівську'.

За спостереженнями дослідників, усі харківські співці мали універсальні риси, що ніби маркували їхню належність до слобідської школи й відрізняли від співців із інших українських земель. Зокрема, серед прикмет 'харківців' впадала в очі їхня зорієнтованість на різноманітну слухацьку аудиторію, багатий і нерідко відмінний від інших областей репертуар, особливий спосіб гри, характерні конструкції музичних інструментів, цікава філософія, а також сакральні знання, прогностичні вміння і навіть цілком пристойні етномедичні навички тощо. Проте, найвиразнішою ознакою харківських співців була, все ж таки, самобутня

школа гри на традиційній бандурі. *“В Харьковских нищих кобза совсем иного устройства, и напев дум нигде так не своеобразен как у Харьковских. Совсем не похож на Полтавские!”* – писав Порфирій Мартинович під враженням гри слобідських співців (Мартинович 2014, 278). Строгий і прискіпливий етномузикознавець Філарет Колесса, який у житті досить рідко вдавався до будь-яких похвал виконавцям, настільки зачудувався співогрою Гната Гончаренка, що, порушивши свої принципи, із захопленням описав виконавство кобзарського панотця: *“У техніці бандурної гри виявляє Гончаренко справжнє мистецтво. Тони з-під його пальців виходять чисті і звучні, рівно, мов перлини, пересипаються у швидких пасажах, зростають і набирають сили в переходах..., звучать сильними акордами у закінченнях періодів і дискретно стихають серед співу, даючи гармонічний підклад рецитації або перетинаючи її золотим мереживом тонких фіоритур і пасажів”* (Колесса 1970, 5).

Крім загального захоплення художніми якостями ‘харківської школи’ кобзарського виконавства, дослідники вказують і на суттєві прикмети, що різнять її від інших традиційних шкіл, зокрема:

1. Вертикальне, паралельне до тулуба положення інструменту, який виконавець ніби ‘притискає до серця’;

2. У грі на інструменті, зазвичай, задіяні від одного до п’яти пальців лівої руки та перший, другий і третій пальці правої руки;

3. Ліва і права рука грають і на приструнках, і на басах;

4. Ліва рука відповідає за головну мелодійну лінію, а права – за акомпанемент. За спостереженням В. Харківа *“при такому способі повинен бути і інший характер мелодії, оскільки перебір струн ... матиме тенденцію з низу до гори, а не навпаки, як це є при звичайнім способі”* (Харків 2007, 787). Водночас зазначений характер гри на бандурі досить своєрідно у виразнював кобзарську співогру на тлі міського гамору і на практиці зарекомендував себе добрим прийомом приваблення потенційних слухачів із числа проходящої публіки;

5. На відміну від ‘полтавської (миргородської)’ і ‘чернігівської’ традиційних кобзарських шкіл, музичний супровід має провідну роль у ‘харківській школі’ традиційного бандурного виконавства. Гра на інструменті художньо та різнопланово супроводжує кобзарський наратив і нерідко домінує над текстом. На це звертав увагу, зокрема, Філарет Колесса: *“Тим відрізняється М. Кравченко від кобзарів з Харківщини, таких, як Гнат Гончаренко, Пасюга, що грають протягом усієї думи: їх акомпанемент різноманітний і багатий, висувається іноді на перше місце”* (Колесса 1969, 61);

6. Для виконавства харківських співців була притаманна імпровізаційність в межах кобзарського канону;

7. На відміну від полтавських і чернігівських співців слобідські виконавці під час ‘вуличних’ виступів широко використовували гру на

бандурі в положенні стоячи, або ‘на ходу’ під час традиційних кобзарювань міськими дворами Харкова (Мартинович 2014, 258-259, 269).

Зважаючи на дискусійний характер, варто простежити різницю між ‘харківською’ і ‘зінківською’ манерами традиційного виконавства. Адже окрім видимої схожості у виконавських елементах цих шкіл є й важливі розбіжності, зокрема:

– у ‘харківській школі’ в грі беруть участь від одного до п’яти пальців лівої та перший, другий, третій пальці правої руки; у ‘зінківській’ – другий і четвертий пальці лівої та перший, другий, третій пальці правої руки;

– у ‘харківській школі’ головна мелодійна лінія ведеться лівою рукою, а права рука – лише акомпанує. У ‘зінківській’ – навпаки: мелодійна лінія ведеться переважно правою рукою, а акомпанує – ліва;

– у ‘харківській школі’ ліва і права рука здебільшого грають на приструнках, (баси беруться правою рукою досить рідко). Водочас за ‘зінківською’ манерою обидві руки грають і на приструнках, і на басах. Зазначені відмінності є ніби незначними, проте вони суттєво позначаються на характері мелодії, її насиченості і виразності й, очевидно, сприяють зацікавленню слухачів.

Дослідники змогли зафіксувати принаймні чотири різновиди ‘харківської школи’ на традиційній бандурі (хоча насправді їх могло бути значно більше).

Спосіб Хведора Холодного: у грі на інструменті були задіяні всі п’ять пальців лівої руки і три пальці правої: *“Лучшего кобзаря как музыканта я не слышал, как Хведор Грыценко”*, – писав про кобзаря Порфирій Мартинович – *“Играет левой рукой на приструнках всеми пальцами и правой не всеми. Игра его напоминает хорошую игру на скрипке”* (Мартинович 2014, 284);

Спосіб Павла Гаценка: мелодичну лінію веде вказівний, або середній палець лівої руки і перший, другий та третій пальці правої (спосіб Гаценка). За словами Володимира Харкова, *“Гащенко... грав все на приструнках, а баски рідко коли й торкав. Крім того, грав мелодію більше одним пальцем”* (Харків 2007, 786–787);

Спосіб Степана Пасюги: у грі на інструменті беруть участь другий і четвертий пальці лівої і перший, другий і третій пальці правої руки;

Спосіб Макара Христенка: у грі задіяні три пальці лівої руки і три пальці правої. За свідченням В. Харкова: *“Христенко вживає акордів, яких не знав зовсім Гащенко – це сектакорди на приструнках, що виробляються трьома пальцями лівої (руки)”* (Харків 2007, 786–787).

Варто звернути також увагу на те, що повноцінне засвоєння ‘харківської школи’ гри передбачало використання відмінного від чернігівської і полтавської традиції типу традиційної бандури. Зокрема, всі інструменти представників харківської школи мали менші розміри порівняно з інструментами інших крайових шкіл. Компактні розміри бандури були зумовлені характерною лише для харківських кобзарів

манерою виконавства ‘стоячи’ і ‘на ходу’. Існує думка, що віднайдені харківцями способи мобільного виконавства також пояснюються пластичним пристосуванням кобзарської традиції до реалій міського життя. Адже мобільне виконавство було добре адаптоване до змінного характеру місць постійних заробітків традиційного кобзаря – посеред потоку людей в індустріальних районах, гамірних вулицях, міщанських дворах тощо.

Цікаво також, що саме харківцями були запроваджені кобзарювання у вагонах міжміських поїздів, громадському транспорті – конках, а згодом – трамваях тощо. Про схвальне ставлення пасажирів і навіть кондукторів транспорту до співців зазначає Порфирій Мартинович: *“Кондуктор хотел было запретить им петь (кобзарям – Ч. К.), но улыбнулся и пошел дальше. Видно такие пеня их (слепцов) железнодорожных не удивляют”* (Мартинович 2014, 260). Іншими словами, використовуючи всі доступні переваги своєї виконавської мобільності, харківський кобзар не чекав сприятливих умов від долі, а сміливо експериментував і сам ішов назустріч своєму потенційному слухачеві.

Нарешті до здобутків харківської школи слід віднести і віднайдення характерної за формою і конструкцією бандури. Як уже зазначалося, одним із маркерів харківських бандур були зменшені розміри інструменту, який був пристосований до мобільного використання. Окрім того, практично всі інструменти харківської традиції кінця XIX – початку XX ст. мали виражений асиметричний корпус. На думку П. Мартиновича, така характерна асиметрія корпусу була запозичена харківськими співцями від чернігівських. *“Кособоки кобзи тільки на Чернігівщині були. А потім у послідніше врем’я стало переходить воно на Харківщину...”* (Мартинович 2014, 371). Крім того, для харківських бандур була притамане радіальне розташування струн. Нарешті, на відміну від полтавських кобзарів, уже з кінця XIX ст. харківські співці почали використовувати запозичену від чернігівських кобзарів манеру ставити на інструмент металеві струни.

На основі викладених фактичних даних можна припустити, що видатний діяч української культури Гнат Хоткевич для укладання своєї авторської школи, (яку також називають ‘харківська школа’ академічного виконавства на бандурі) більшість її складових елементів не віднаходив самостійно, а запозичив від традиційних носіїв. Вірогідно Хоткевич лише творчо скористався базовими напрацюваннями харківської школи традиційного кобзарського виконавства і розвинув їх до високого мистецького рівня.

Для повноти розуміння генези харківської кобзарської традиції також варто торкнутися ще одного важливого аспекту її розвитку – соціально-економічних чинників. З огляду на це, доречно нагадати, що доволі швидкий розвиток кобзарства на Харківщині стимулювали також реальні соціально-економічні умови, від яких залежав добробут співців. Життя слобідського простолюду було значно кращим, ніж в інших губерніях, а закріпачення селянства відбувалося повільніше. Недаремно для кобзарів

Полтавщина була лише ‘вольною губернією’, а Харківщина заслужила повагу як ‘громадянська губернія’ (Мартинович 1894). З іншого боку, харківське кобзарство було зорієнтоване не тільки на традиційну селянську аудиторію, але й на мешканців Харкова та навколишніх містечок, які мали неоднорідний соціальний стан, рід занять і рівень освіти. І дійсно, на противагу переважно селянській аудиторії, серед якої побувала ‘зіньківська школа’ (за виключенням любителів народної музики з панства та сільської інтелігенції), на Харківщині аудиторія суттєво розширилася. Поряд із представниками звичної селянської аудиторії, значну частину слухачів становили міщани, робітники, торговці, інтелігенція, студентство, дворянство, а також деклясований елемент тощо. Ця строката публіка намагалася підлаштовувати співців під свої запити й ‘вимоги’ бурхливої історичної доби. Як це не дивно звучить, але харківські співці в складних умовах змогли не лише зберегти сутність кобзарського виконавства, але, навпаки, скориставшись ‘кон’юнктурою часу’, суттєво розвинути в традиційному напрямку мистецькі якості слобідської школи, підвищити свою виконавську техніку й майстерність. Водночас серед співців мотивувалася і поява нових виконавських форм виступів, у т. ч. концертних. Проте подібні зміни, за визначенням В. Харкова, були свідченням не занепаду автентичної традиції, а скоріше одним із *варіантів її природнього еволюціонування у мінливих умовах дійсності*. На прикладі виконавства Макара Христенка дослідник виявляє варіанти нових форм спонтанного розвитку кобзарського виконавства: *“Старинну манеру Христенко зберігас найбільш у виконанні псалм, а ще більше у виконанні «веселеньких» жартовливих пісень, але, будиши кобзарем сучасним, має не тільки в репертуарі, а й у манері виконання багато рис нової кобзарської культури.... Ці нові риси не завжди характеру від’ємного. В них не раз проявляється артистична вибагливість народнього митця, його шукання нових форм, що набувають прав громадянства під контролем, під корективами естетичних вимог мас, яким він пропонує своє мистецтво, хоч і з метою чисто матеріялістичною”* (Харків 2007, 787).

Вдумлива позиція видатного українського етнографа щодо можливих шляхів розвитку кобзарської традиції перегукується із сучасними концептами відродження народної музики, які висловлювали Нейл Рознберг, Тамара Лівінсон, Гордон Рамзей, Кароліна Біхль, Дженіфер Хілл та інші автори. Згідно з популярними у Західному світі доктринами ‘народного відродження’ (Caroline Bithell and Juniper Hill 2014, 3–42), знаходить пояснення й нинішня тяглість українських творчих спільнот до максимально точного відтворення традиційного кобзарського виконавства. Так, спонтанні кроки громадськості у напрямку відновлення феноменів традиційної культури трактуються не як екзотичні, а цілком вмотивовані й закономірні елементи розвитку сучасного суспільного простору. Зважаючи на інтегрований практичний досвід творчих спільнот у всьому світі, шанси селективного відродження традиційних музичних феноменів,

до яких, зокрема, належить і харківська кобзарська традиція, є досить високими. Сприятливі соціально-політичні умови, назрілі духовно-культурні запити суспільства, суголосні й скоординовані дії ентузіастів, нарешті, – випрацьоване науково-методичне підґрунтя у комплексі можуть здійснити фантастичні дії в напрямку до відродження традиційного виконавства на бандурі і його харківського варіанту.

Таким чином, ‘харківська школа’ традиційного кобзарського виконавства є одним із яскравих та самобутніх феноменів української культури, що не втратив свого значення і в нинішній час. Маючи за основу добрий ґрунт старосвітської ‘зінківської науки’, поєднуючи високий мистецький рівень і глибоке філософське наповнення, ‘харківська школа’ повинна використати свій місійний потенціал для благородної справи національного становлення і духовного розвитку нашого народу.

Губ’як, Д. (2014). *Бандура харківського типу у контексті вдосконалення конструкції інструмента*. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. № 1. С. 96.

Гримич, М. (1992). *Виконавці українських дум*. Родовід. № 4. С.18–25.

Колесса, Ф. (1969). *Мелодії українських народних дум*. Наукова думка. Київ.

Колесса, Ф. (1970). *Музикознавчі праці*. Наукова думка. Київ.

Кушпет, В. (2007). *Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX – поч. XX ст.)*. Темпора. Київ.

Лазуркевич, Т. (2011). *Сучасна інтеграція харківської бандури як один з факторів розвитку академічного кобзарського мистецтва України*. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. № 1. С. 104.

Лобода, Т (2019). *Гнат Хоткевич – основоположник академічного бандурництва в Україні*. Електронний ресурс. Режим доступу: <http://nadoest.com/ministerstvo-kuleturni-i-turizmu-ukrayini-derjavna-akademiya-ke-stor-10> [Дата останнього доступу 20.07.2021].

Мандзюк, Л., Стандара, Б. (2005). *Проблеми відродження харківської бандури в Україні*. Традиція і національно-культурний поступ. Збірник наукових праць. Харків. С. 165–170.

Мартинівич, П. (1892). Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 11–4. Од. зб. 725. Арк. 404;

Мартинівич, П. (1894). Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 11–3, Од. зб. 99. Арк. 8 зв.

Мартинович, П. (1898). Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф.11–4. Од.зб. 592. Арк. 38 зв.

Мартинович, П. (1900). Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф.11–4. Од. зб. 755. Арк. 301;

Мартинович, П. (2014). *Вибране листування. Українські записи*. Видавець Савчук О. О. Харків. С. 243–373.

Мішалов, В. (2013). *Харківська бандура. Культурологічно-мистецькі аспекти генези і розвитку виконавства на українському народному інструменті*. Видавець Савчук О.О. Харків – Торонто.

Харків, В. (1929–1930). Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Ф. 6–4. Од зб. 285. Арк. 31.

Харків, В. (2007). Нарис про ліру. Уривок статті “Спостереження за кобзарями Валківського р-ну на Харківщині”. К кн: Українські народні думи. Наукова думка. Київ. С. 782–788

Ткаченко, Г. (1999). *Основи гри на народній бандурі*. У кн.: Кость Черемський. Повернення традиції. З історії нищення кобзарства. Центр Леся Курбаса. Харків. С. 223–229.

Черемський, К. (2002). *Шлях звичаю*. Глас. Харків.

Caroline Bithell and Juniper Hill. (2014). *An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change*. In *The Oxford Handbook of Music Revival* ed. Oxford University Press. New York. P. 3–42.

ЕТНОГРАФІЧНІ ЕКСПЕДИЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО ІСТОРИКО-ЕТНОГРАФІЧНОГО ЗАПОВІДНИКА “ПЕРЕЯСЛАВ” НА СУМЩИНУ

Людмила Шкіра

(Україна)

У статті здійснено аналіз комплексних експедицій на Сумщину та характеризується колекція гужових транспортних засобів кін. XIX – першої пол. XX ст., зібраних у 60–80-х рр. XX ст. у досліджуваному регіоні працівниками Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав”. Мета наукової праці полягає у вивченні фондової колекції гужових транспортних засобів, їх типології, призначення, місця виробництва, техніки виготовлення, використання, що є важливим не тільки для музейників, а й для усіх, хто цікавиться історією речей.

Ключові слова: гужові транспортні засоби, колекція, старожитності, дерево, стельмаство.

ETHNOGRAPHIC EXPEDITIONS OF THE NATIONAL HISTORICAL- ETHNOGRAPHIC RESERVE “PEREYASLAV” TO SUMŠČYNA

Ljudmyla Škira

The article analyzes the complex expeditions to Sumy region and characterizes the collection of towed vehicles kin. XIX – first half of the XX century, collected in the 60-80's of the XX century. in the studied region by employees of the National Historical and Ethnographic Reserve “Pereyaslav”. The purpose of scientific work is to study the stock collection of towed vehicles, their typology, purpose, place of production, manufacturing techniques, use, which is important not only for museum workers in particular, but also for anyone interested in the history of things.

Key words: drawn vehicles, collection, antiquities, wood, stelmastvo.

Протягом багатьох віків на теренах України побутовали різні деревообробні, будівельні та художні традиції, що постійно удосконалювалися та передавалися з покоління в покоління. Однією з важливих ланок деревообробного напрямку було стельмаство – виготовлення саней, возів, їх конструктивних частин, що було традиційним для сільського населення до середини XX ст.

Сільські майстри виготовляли різні зразки транспорту за зовнішнім виглядом, ванатажопідйомністю, міцністю, розмірами та функціональним призначенням, що відобразилося на їх народних назвах: котиги, грабарки,

биндюги, брочки, фаєтони, шарабани, карети, тачанки, лінійки, безтарки, бідки, тарантаси, волокуші, санки, гринжоли, козирки, полози, опліни тощо.

Найвні публікації не повністю розкривають окремі аспекти виготовлення та використання гужових транспортних засобів, частково висвітлюючи тему етнографічних знахідок працівниками Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” (далі НІЕЗ “Переяслав”) в 60–80-х рр. ХХ ст. у різних регіонах України, зокрема на Сумщині, тому й предметом самостійного аналізу та вивчення ще не були. Передумовою збору експонатів у Переяславі-Хмельницькому на ремісничу тематику можна вважати створення директором музею, Михайлом Івановичем Сікорським (1923–2011), в історичному музеї етнографічного відділу “Філіал Михайлівської церкви”, згідно з наказом № 30 Переяслав-Хмельницького історичного музею від 07.10.1958 (Книга наказів 1957–1961).

Першоджерела, зібрані в етнографічних експедиціях у 50-х рр. ХХ ст. на Полтавщині, Чернігівщині, Київщині та Черкащині, розміщували у пристосованих приміщеннях місцевої культової споруди, що не дозволяло у зримих образах повністю представити елементи матеріальної культури селян Середньої Наддніпрянщини.

Створення першого в Україні музею-скансену в 1964 році дало можливість максимально й достовірно відтворити пам’ятки дерев’яної архітектури, побуту, зберегти історичні відомості про багату культуру українського народу, відобразити в комплексі та з максимальним наближенням до історичної дійсності технічні досягнення минулих поколінь.

Науково-експозиційна та пошукова робота на довгі десятиліття стала основним напрямком діяльності музейних працівників Переяславщини. Обстежувалися, фіксувалися з метою перевезення та відтворення в етномузеї оригінальні дерев’яні пам’ятки історії, культури, техніки різних регіонів України. Артефакти працівники систематизували в історико-хронологічному та тематичному порядку.

В експозиції садиб селянина середняка, заможного селянина промисловця, корчми, олійника, бондаря розміщували не лише пам’ятки дерев’яної архітектури, майстерні, возовні, технічні устаткування, тут знайшли своє місце кінська та волова упряж, зимові та літні транспортні засоби, експонати, пов’язані з дорожнім побутом: ліхтарі, дорожні пічки тощо.

У кінці 60-х рр. ХХ ст. колекція скансену поповнюється науково-технічними пам’ятками: кузнею, парнею (приміщенням для розпарювання деревини), станками-“бабами” (для гнуття розпареної деревини), майстернею бондаря, столяра.

Основою експозиції Музею народного сухопутного транспорту Середньої Наддніпрянщини, що був створений 1993 року та є тематичною експозиційною одиницею Музею народної архітектури та побуту Середньої

Наддніпрянщини, є павільйон, загальною площею 432 кв. м., в якому експонується близько шестисот експонатів. Основний експозиційний матеріал – це 25 одиниць зимового транспорту та 29 літніх видів транспорту (визів, візків, бідок, основ возу, тачанок, фаєтону і т. д.).

Ідейним натхненником і активним збирачем транспортних засобів був М. І. Жам (1927–2002). Михайло Іванович прийшов до музею 31.03.1960 на посаду наукового співробітника історичного музею. Саме під його керівництвом колектив наукових працівників проводив збір експонатів цієї групи і разом з тим удосконалював свої знання про матеріальну і духовну культуру українців. Всі речі, представлені в експозиції, – унікальні, мають свої особливі експлуатаційні характеристики, історію, неповторне обличчя та демонструють риси часу тих людей, що їх створили та ними користувались.

Слід відзначити достатньо широкий діапазон музейних форм і методів виявлення та збору експонатів. Найбільш поширеними серед них були наукові експедиції (тематичні та комплексні), дослідження регіонів та одержання музейних предметів від організацій та громадян. Незначна, проте вагома, кількість етнографічних обстежень Сумщини працівниками Переяслав-Хмельницького державного історико-культурного заповідника була проведена в 70–80-х рр. ХХ ст., проте не всі етнографічні дослідження фіксувалися у Книзі наказів, вносилися лише основні та комплексні дослідження. Так, згідно з наказом № 54 від 15.10.1970, “в Шостинський р-н Сумської обл. з метою розборки і перевезення водяного млина, командують на 12 днів наукового працівника В. П. Шаблевського та на 5 днів реставратора Г. Кулічевського, водія І. І. Теслю” (Книга наказів 1969–1972). А в с. Гамаліївка Шосткинського р-ну Сумської обл. був виявлений, а потім перевезений і встановлений у Музеї народної архітектури та побуту водяний млин (“виробничо-господарська споруда для помелу зерна, драння крупи, сукноваління”). Збудований на поч. ХІХ ст. на кошти сільської громади с. Гамаліївка. Після колективізації млин був усуспільнений, використовувався для помелу зерна сільгоспартілі (Фонди НІЕЗ “Переяслав”, інвентарна група “ПА”, № 36).

Слід вказати, що в обліковій документації об’єктів Музею народної архітектури та побуту досить часто зазначено не вірно дату перевезення та встановлення. Так, згідно з документацією водяного млина, Фонди НІЕЗ “Переяслав”, інвентарна група “ПА”, № 36, зазначено 1972 року. Проте паспортизація об’єктів музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини проводилася не вчасно та у набагато пізніші терміни, тому датою перевезення будівлі слід вважати дату відряджень наукових працівників, реставраторів, водіїв, занесену до Книги наказів, тобто жовтень 1970 року.

Через два місяці було нове розпорядження М. І. Сікорського: згідно з наказом № 5 від 31.01.1971 “командувати в Сумську обл. з 08.02–14.02.1971 наукового працівника музею тов. В. П. Шаблевського” (Книга

наказів 1969–1972). В с. Ярославець Кролевецького р-ну Сумської обл. (колгосп ім. Щорса) був виявлений вітряний млин кін. XIX ст. Проте основний процес з розборки і перевезення споруди припав на серпень 1971 року (Фонди НІЕЗ „Переяслав”, інвентарна група “ПА”, № 37).

Окремо слід відзначити спогади про перевезення і встановлення вітряного млина з с. Ярославець Сумської обл. Михайла Івановича Жама: “Мені було доручено обстежити вітряк у селі Ярославець Кролевецького району Сумської області, типу “голландки” (подібного типу вітряка музею на той час не мав), зайнятись організацією домовленості, монтажу і перевезення його до музею, а також, по можливості, обстежити і зібрати польовий матеріал по Кролевецькому району Сумської області. І ось: “Чудо!” (у музеї частенько це слово вживав М. І. Сікорський) (прим. авт.). Літнього сонячного дня в центрі села Ярославця рухається типовий майже для всіх регіонів України на дерев’яних вісях віз. Можна зрозуміти мій стан, адже багаторічні пошуки подібного екземпляру до того часу були марними. На моє здивоване запитання: “Звідки появилася це “чудо?”, – візник, який виявився пасічником, відповів: – “Чоловіче, такого добра ще в наших краях вистачає. Завітайте хоч би до села Зазірок – відділок центральної садиби села Ярославець”. У селі Зазірки виявився справжній скарб – унікальні вози, сани-розвальні, сани шестимісні, дорожня шестимісна карета типу “ридван”, дрібний реманент. У музейній практиці подібні знахідки рідкісне явище. Нерідко марно доводилося обстежувати десятки сіл і районів у пошуках одного-єдиного експонату” (Жам, Легенький, Сікорський 1996, 165). З вдячністю згадував М. І. Жам вельмишановного Креня Миколу Федоровича – голову колгоспу “Ярославець” Кролевецького р-ну Сумської обл., який із розумінням поставився до цієї важливої справи. Він не тільки дав згоду на передачу музею експонатів, а й виділив бригаду теслярів для демонтажу та вантажних робіт вітряка” (Жам, Легенький, Сікорський 1996, 165).

Згідно з Книгою наказів та наказу № 22 від 30.07.1971 “в Липоводолинський р-н Сумської обл. командували експедицію по розборці вітряка XIX ст. у складі наукових працівників музею: В. П. Шаблевського та Л. І. Присяжного терміном на 6 днів, з 08.08.1971, а з 09.08.–12.08.1971 на Сумщину з метою перевезення вітряка XIX ст. було командировано шофера музею тов. М. І. Пертуню” (Книга наказів 1969–1972, 71).

Окремим наказом № 23 від 01.08.1971 Михайло Іванович Сікорський відправляє “в Сумську обл. бригаду майстрів для розборки і перевозки вітряка XIX ст. у складі: І. І. Теслі, М. І. Петруні, Ф. С. Чирки, терміном з 01.08.–15.08.1971; та знову командире в Липоводолинський р-н за перевозкою вітряка шофера музею тов. М. І. Петруню та наукового працівника В. П. Шаблевського” (Книга наказів 1969–1972, 72). В 1971 році в с. Довжик Липово-Долинського р-ну Сумської обл. виявлений вітряний млин, збудований на поч. XX ст. місцевими майстрами. Споруду вдалося

перевезти, встановити та реконструювати на території Музею народної архітектури та побуту Середньої Наддніпрянщини в 1971 році (Фонди НІЕЗ “Переяслав”, інвентарна група “ПА”, № 46).

У 1972 році згідно з Книгою наказів історичного музею м. Переяслава-Хмельницького кількість експедицій не зменшується. Етнографічні обстеження відбуваються на Чернігівщині, Полтавщині, Київщині, Черкащині, Житомирщині. Наукові працівники досліджують села з метою виявлення дерев’яних сакральних пам’яток архітектури, господарських та громадських будівель, житла сільського населення, ремесел та промислів конкретного регіону, збору етнографічного матеріалу. Проте Сумщина залишається поза увагою етнографічних обстежень переяславських музейників. У серпні 1977 року згідно з наказом № 39 Михайло Іванович Сікорський відправляє “експедицію з метою збору експонатів у Сумську обл. 16.08.–21.08.1977 у складі наукових працівників: Олена Іванівна Юзвікова, Лариса Олексіївна Годліна, Валентина Іванівна Шавейко, Олег Радіонович Коломієць та шофер Микола Іванович Приходько” (Книга наказів 1976–1981). Так, згідно з наказом № 5, від 17.02.1979 “п. 2, до Сумщини з метою збору етнографічних експонатів відряджають наукових співробітників музею: Миколу Федоровича Хоменка, Михайла Івановича Жама, Юрія Миколайовича Мисюру 20.02.–25.02.1979” (Книга наказів 1976–1981). Констатуємо в наказі № 71 від 31.12.1982 “п.1 командувати в Сумську обл. по збору експонатів Савенка Василя Степановича 13–16.12.1982”. (Книга наказів 1989–1991). Згідно з Книгою наказів, наказу № 42 від 11.09.1989, з метою збору експонатів в м. Глухів Сумської обл. з 14–17.09. командують музейного водія М. І. Петруню (Книга наказів 1989–1991).

Так, згідно з Книгою наказів Переяслав-Хмельницького державного історико-культурного заповідника, в 70–80-х рр. ХХ ст. музейними працівниками було здійснено на Сумщині більше десяти комплексних етнографічних експедицій та зібрано десятки експонатів. “В експедиціях до сусідніх з Крелевецьким Глухівського та Шостківського р-нів Сумської обл. були виявлені виробничі підрозділи з виготовлення заготовок до колісних обручів, ковальські інструменти” (Жам, Легенький, Сікорський 1996, 165).

У кінці лютого 1979 року науковим працівником заповідника Миколою Федоровичем Хоменком здійснена наукова обробка предметів музейного значення, що були зібрані в експедиції 20.02–25.02.1979 року:

“Віз інв. № Е–480 однокінний, на дерев’яних осях, з неглибоким ящиком, що кріпиться на “насади”. Колеса без шин. Віз призначений для перевезення вантажу. Виготовлений умільцями по дереву села Зазірки в першій пол. ХХ ст. Речі знайдені: Сумська обл. Крелевецький р-н село Зазірки колгосп ім. Щорса. Розмір: довжина 240 см; ширина 146 см.; висота 90 см. Стан речі: дерево в тріщинах, колеса без шин, дуже пошкоджені. Дерев’яні ободи на колесах зношені. Акт прийому № 1611. Матеріал, техніка: дерево,

метал, стельмаство. Закупівельна ціна 10 крб.“ (Фонди НІЕЗ “Переяслав”. Матеріали фондової облікової документації);

“Сани Е-492 (“грузові”). У два полози вставлені “копили” (по п’ять), “зв’язані” “оплішнями”, на яких кріпиться каркас. На каркасі встановлено загнутий передок. Перша половина ХХ ст. Дерево, ручна робота. Розмір: ширина спереду – 68 см, у задній частині – 137 см. Довжина – 255 см. Село Ярославець Сумська обл”. (Фонди НІЕЗ “Переяслав”. Матеріали фондової облікової документації);

“Віз Е-2460 однокінний, середніх розмірів, з неглибоким ящиком на чотирьох колесах з дерев’яними осями, колеса з залізними шинами. Віз призначений для перевозки грузу. Виготовлений умільцями по дереву селао Зазірки в першій половині ХХ ст. Де знайдено речі: Сумська обл. Крелевецький р-н село Зазірки колгосп ім. Щорса. Розмір: довжина ящика 270 см, ширина ящика 120 см, висота ящика 88 см, висота воза 86 см. Стан речі: віз у задовільному стані, колеса зносилися. Акт прийому № 1611. Матеріал, техніка: дерево, метал, стельмаство. Закупівельна ціна – 10 крб”. (Фонди НІЕЗ “Переяслав”. Матеріали фондової облікової документації);

“Сани Е-2457 “розвальні”. Однокінні, легкого типу, на двох полозах, на п’яти копилах прямих у кожному положі, з загнутим передком, без спинки. Використовувалися як робочі та виїзні. Виготовлені майстрами по дереву села Зазірки в першій половині ХХ ст. Де знайдено речі: Сумська обл. Крелевецький р-н село Зазірки колгосп ім. Щорса. Розмір: висота у передку 71 см, в задку 18 см, ширина у передку 70 см, в задку 150 см, довжина – 226 см. Стан речі: полози зносилися, дерево потемніло, каркас розпався в одному вузлі. Акт прийому № 1611. Матеріал, техніка: дерево, стельмаство. Закупівельна ціна – 20 крб”. (Фонди НІЕЗ “Переяслав”. Матеріали фондової облікової документації);

“Сани Е-2458 типу “козилок”. Парокінні, виїзні, легкого типу, на двох полозах з “підрізами”. В кожному положі по 2 прямих та 3 “косих” копили, на яких встановлено “каркас” та “козилок” зі спинкою та “загнутим” передком”. Виготовлені в селі Зазірки Крелевецького р-ну Сумської обл. в першій пол. ХХ ст. Матеріал: Дерево, столярна робота. Довжина: 250 см.” (Фонди НІЕЗ “Переяслав”. Матеріали фондової облікової документації);

“Бричка Е-2459 парокінна, на чотирьох колесах. Каркас встановлений на ресорах. На каркасі змонтований козилок зі спинкою. Виготовлений майстрами в селі Зазірки в першій пол. ХХ ст. матеріал: дерево, метал, ручна робота. Розмір: довжина 226 см. Джерело надходження: с. Зазірки Крелевецький р-н Сумської обл. колгосп ім. Щорса”. (Фонди НІЕЗ “Переяслав”. Матеріали фондової облікової документації);

“Бочка пожежна Е-2461 двоколісна, однокінна. Колеса не дерев’яних осях. Бочка на 200 літрів, зверху “горловина”, у дні дірка з “чопком”. Початок ХХ ст. Матеріал: дерево, метал. Ручна робота. Розмір: 120 см. Джерело надходження: Сумська обл. Крелевецький р-н село Зазірки колгосп ім.

Щорса”. (Фонди НІЕЗ “Переяслав”. Матеріали фондової облікової документації).

У подальшому ці експонати розмістили в експозиції об’єктів скансену, а в 1993 році частина експозиційного матеріалу була переміщена до Музею народного сухопутного транспорту Середньої Наддніпрянщини і нині займає почесне місце в тематичній експозиції.

Короткий аналіз музейної колекції гужового транспорту із Сумщини дозволяє зробити підсумок про особливості народного сухопутного транспорту досліджуваного регіону. Матеріалом для виготовлення транспортних засобів слугував місцевий матеріал, дерево (дуб, ясен, сосна, береза) у конструктивних частинах транспортних засобів умільці застосовують металеві деталі для кріплення та з’єднання частин. Дерево гнулося випарювалося у парнях. Такий спосіб виготовлення транспортних засобів був традиційним на всій території України і був поширений не тільки при виготовленні транспортних засобів та їх частин, кінної та волової упряжі, а й побутових виробів.

Особливостями місцевих транспортних засобів є великі розміри, використання великої кількості металевих деталей при з’єднанні окремих частин транспортних засобів, нанесення фарби на дерево з метою захисту від вологи та кращого збереження.

Транспортні засоби майстрів Сумщини у зібранні Національного історико-етнографічного заповідника “Переяслав” характеризуються високою якістю та надійністю, міцністю конструкції та довговічністю. Це свідчить про велику майстерність умільців по дереву та ковалів даного регіону. Найчастіше транспортні засоби використовували для перевезення вантажів, проте вони слугували і для перевезення пасажирів та святкових виїздів.

Жам, М., Легенький, Ю., Сікорський, М. (1996) *Українська народна естетика*. Київ, ДАЛПУ. С. 139–168.

Книга наказів Переяслав-Хмельницького історичного музею 14.07.1957–23.12.1961. 47 арк.

Книга наказів Переяслав-Хмельницького історичного музею 06.05.69–29.03.72. 95 арк.

Книга наказів Переяслав-Хмельницького Державного історико-культурного заповідника 15.07.1976–28.12.1981. 200 арк.

Книга наказів Переяслав-Хмельницького Державного історико-культурного заповідника 03.01.1982–30.12.1984. 192 арк.

Книга наказів Переяслав-Хмельницького Державного історико-культурного заповідника 16.03.1989–17.06.1991. 159 арк.

Фонди НІЕЗ “Переяслав”, інвентарна група “ПА”, № 36.

Фонди НІЕЗ “Переяслав”, інвентарна група “ПА”, № 37.

Фонди НІЕЗ “Переяслав”, інвентарна група “ПА”, № 46.

Фонди НІЕЗ “Переяслав”. Матеріали фондової облікової документації. Інвентарна група “Е”. (“Етнографія”). Кн. № 1–6. № 1–4462.

МІЖКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ: ОДЯГ ЯК ТЕКСТ

Алла Ярова

(Україна)

У статті йдеться про невербальний оптичний код. На прикладі мистецького проєкту Лариси Онуфрієнко “Ідентичність” розглянуто візуальні образи як тексти, досліджено їхній комунікативний потенціал.

Ключові слова: невербальна комунікація, одяг, мода, знак, ідентичність.

INTERCULTURAL DIALOGUE: CLOTHES AS A TEXT

Alla Jarova

The article is devoted to nonverbal optical code. Visual images of Larysa Onufrienko's art project “The indenty” is considered as texts.

Key words: nonverbal communication, clothes, fashion, sign, identity.

Символічну реальність початку ХХІ століття як середовище існування людини дослідники називають надзвичайно різноманітною і неунікненою. Вона перебирає на себе роль одного з головних чинників формування сучасного суспільства й індивіда. Настільки активно, що Парламентська асамблея Ради Європи у своїй резолюції № 1276 “Про силу візуальних образів” констатує посилення потужності візуальних образів і водночас звертає увагу на те, що більшість людей не знають, як *читати* їх, що може призвести до неправильного тлумачення та маніпуляцій. ПАРЕ закликала уряди країн розробити програми подолання візуальної знакової *неписьменности*.

Візуальна культура, яка завжди мала особливе значення, сьогодні, з розвитком електронних технічних засобів, що створюють нове середовище існування людини, котре часто називають доповненою реальністю, стає не просто важливим складником суспільного життя, а найважливішою культурою, що формує наш спосіб бачення. Відповідно до рефлексії про оптичні знаки, несловесний комунікативний код нині знову актуальний. Необхідним видається вивчення не тільки соціального простору, який зазнає дедалі більшого насичення оптичними знаками, а й фрагментарної знаковості, яку продукує мистецтво, наука, освіта, мода.

Запропонована розвідка спрямована на дослідження одягу як важливого оптичного несловесного коду; одягу як знакової системи, за допомогою якої формують повідомлення; одягу як виразника колективної ідентичности.

Предметом нашого дослідження обрано концептуальний проєкт “Ідентичність” члена Національної спілки дизайнерів України, художниці, дизайнерки Лариси Онуфрієнко. Завдання визначаємо як структурний

аналіз жіночого й чоловічого одягу, виготовленого в рамках проекту, і його опис. Дослідженню піддано *одяг-образ*, *одяг-опис*. Залучаючи методологічний апарат аналізу моди Р. Барта, семіотичної теорії Ю. Лотмана, аналізуємо комунікативний потенціал модного образу як тексту, його роль у міжкультурному діалозі. Говорячи словами Барта, об'єкт аналізу тут не звичайна номенклатура одягу, а справжній код; дослідження спрямоване не на одяг і не на мову, а ніби на *переклад* одягу на мову, оскільки вбрання вже є системою знаків.

У низці культур одяг виконує не тільки пряму практичну функцію, а й володіє високим комунікативним потенціалом, передаючи цілу мережу значень. Р. Якобсон зауважував, що мова слугує прикладом суто семіотичної системи, що всі мовні явища завжди функціонують як знаки, і тільки як знаки. Однак дослідження знаків не можна обмежити лише такими семіотичними системами; слід брати до уваги також і прикладні семіотичні структури, такі, як, наприклад, архітектура, одяг або харчування. Кожен предмет одягу відповідає тим чи іншим утилітарним вимогам і водночас виявляє різні семіотичні риси (Якобсон 1985, 325).

Найперше зауважують одяг як мірило ієрархії та доброчесності (переважно для жінок). Р. Барт, що активно досліджував саме візуальні системи комунікації, зокрема моду, наголошував, що століттями типів одягу було стільки ж, скільки соціальних класів. Для кожної суспільної верстви існував свій код, і обернути одяг на знак можна без жодних труднощів, оскільки станова відмінність вважалася чимось природним. З одного боку, одяг повністю підпорядковувався умовному коду, а з іншого – сам код маніфестував природний стан речей. Змінити одяг означало змінити свою сутність і свій клас – одне збігалось з іншим.

М. Схіппер у своєму дослідженні, присвяченому історії одягання, пише, що одне з правил, якого потрібно було дотримуватися в багатьох спільнотах, таке: підпорядкованість вимагає від підлеглого менше одягу на тілі, ніж у того, хто стоїть над ним. Підлеглий у присутності вождя, царя чи священника шанобливо знімав одяг чи якусь його частину, підтверджуючи наявну ієрархію (Схіппер 2019, 89–90). Ця норма регулює поведінку чоловіків в ісламській і християнській традиціях, коли вони з поваги до Бога знімають взуття при вході до мечеті чи головний убір, увходячи до храму.

Повсякденним одягом жителів гірських районів Шотландії, Гайленду (Highlands), як дослідив Г'ю Тревор-Роупер, була довга *ірландська* сорочка, яку вищі прошарки фарбували шафраном у жовтогарячий колір, туніка й накидка чи плед, які для вищих прошарків ткали різнокольоровими чи смугастими. Ще гайлендери носили взуття на рівній підшві (вищі класи могли носити взуття на високих підборах). Крім цього звичайного одягу, вожді кланів і знатні люди могли носити вузькі шотландські штани: поєднання бриджів і панчів. Штани у Гайленді на вулиці могли носити чоловіки, які мали носіїв і охоронців, отже, вони були прикметою соціальної відмінності (Винайдення традиції 2010, 34).

З посиленням патріархату поширюється культурна практика ховати жінку від чоловічих поглядів. Тут одяг набуває іншого значення – покірність і добродесність жінки. Чим більше одягу на жіночому тілі, чим менше відкритих ділянок тіла, тим добродеснішою є жінка та її родина. Наприклад, туркмени на весіллі покривають молоду накидками з ніг до голови.

Убрання як система знаків є ефективним комунікативним каналом для передачі національної самобутності. Воно ‘ословлює’ феномен певної етнічної спільноти у вигляді візуального образу. Вовняні картаті кілти, кольори й малюнок яких указують на клан, маніфестують шотландську ідентичність попри те, що цей виріб є винайденою значно пізніше традицією, яку пов’язують із Вальтером Скоттом. У 1805 році він написав для “Единбург Рев’ю” нарис, у якому зазначив, що стародавні каледони III ст., поза сумнівом, носили картаті філібеги – сучасні кілти. Як доводять дослідники, тартан, вовняна тканина з кольоровим геометричним малюнком, відома в Шотландії тільки з XVI ст., а філібег, як назва і річ, до XVIII ст. був невідомий. “Кланові клітинки” – навіть ще пізніший винахід, який придумав В. Скотт як елемент видовища на честь короля з Ганноверської династії (Винайдення традиції 2010, 33–34).

Доктор філософії, письменник, перекладач, літературний критик, громадський і політичний діяч Іван Франко в кінці XIX – на початку XX ст. репрезентував себе як належного до української етнічної спільноти, зокрема, і через традиційну народну вишиту сорочку. Він перший поєднав вишиванку з класичним європейським костюмом, започаткувавши на століття вперед нову моду. Коли Франко читав відкриту лекцію на право викладання у Львівському університеті, промовисто одягнув вишиту сорочку та фрак. Вишиванок мав цілу колекцію – на щодень і на свята, особливо захоплювався бойківськими орнаментами.

Отож, одяг як оптичний невербальний комунікативний код став одним із найяскравіших засобів маніфестації соціальної, культурної, етнічної ідентичності. Він прикметний елемент і модерної культури, спрямованої на індивідуалізацію і самобутність. У сучасних працях філософів, соціологів, культурологів часто звучить думка: попри глобалізаційні процеси національні колективні ідентичності зберігають величезний вплив на спільноти, до речі, і на спільноти таких сталих цивілізацій, як західна. М. Гібернау, ґрунтовно проаналізувавши історичний і політичний зміст таких явищ, як нація, ідентичність, космополітизм, доходить до висновку, що національна ідентичність і досі сильна і, напевне, й далі зміцнюватиметься в передбачуваному майбутньому, коли нації постануть перед новим тиском, спрямованим на пристосування до альтернативних форм ідентичності (Гібернау 2012, 255).

Розмірковуючи над сучасним вибухом ідентичностей, автори праці “Комунікація і культура в глобальному світі” схильні пояснювати цей феномен із позиції комунітаристської теорії: *вбудованість* людського Я в культуру, залежність саморозуміння від соціальних практик, а

індивідуальної ідентичності – від ідентичності спільноти. “Люди бажають мати «онтологічну впевненість», яка досягається тільки через ідентифікацію з практиками, цінностями, смислами, тривалість яких перевершує в часовому вимірі індивідуальний досвід і досвід одного покоління” (Бистрицький, Зимовець, Пролєєв 2020, 152–153).

Отже, потреба в маніфестації національної ідентичності й далі лишається вагомою спонукою до комунікативної діяльності спільнот і окремих людей, бо через самотність, проявлену в певний символічний спосіб, спільноти набувають відмінності в глобальному символічному світі. Власне суспільна ідентичність є не тільки потребою, що зумовлює комунікацію, а й “продуктом внутрішньої та зовнішньої комунікації спільноти” (Бистрицький, Зимовець, Пролєєв 2020, 10), що спричиняє діалог не тільки всередині спільноти, а й на зовнішньому – міжнародному рівні. Діалог як форма комунікації апіорі містить настанову на досягнення порозуміння між людьми, спільнотами й культурами; він поєднує співрозмовників, спрямований на погодження і містить у собі вихідну передумову миру.

З поняттям комунікації, масової культури тісно пов’язане і поняття моди, яка відбиває поточний момент життя людей і водночас відтворює загальний соціальний контекст їхньої життєдіяльності. Вона дуже тісно пов’язана зі смаками та звичаями. Для моди характерна динамічність, постійне прагнення новизни і водночас консерватизм. Мода тісно переплетена зі стилем життя людей.

Ролан Барт, описуючи одяг і моду як вербальні структури, зазначав: “Оскільки ж Моду можна осягнути шляхом ініціації, то слово в ній природним чином виконує дидактичну функцію: текст Моді – це ніби владне слово того, хто знає все приховане за неясною чи уривчастою зовнішністю видимих форм; тим самим він являє собою техніку відкриття небаченого; до того ж знання Моді ніколи не буває непожадливим – тих, у кого його немає, воно карає ганебним тавром старомодності” (Барт 2003, 30).

Зважаючи на викладене вище, наш пошуковий інтерес полягає в тому, щоб дослідити, як національна колективна самотність конструюється і транслюється засобами таких важливих соціальних чинників, як одяг і мода. З цією метою ми звернулися до проекту Лариси Онуфрієнко “Ідентичність”, який був представлений в Україні, Польщі, Іспанії. Його основа – етномікс і фольк у сучасній обробці. Створений одяг – це не копіювання традиційних національних костюмів, а асоціації, пов’язані з формою, кольором і орнаментом народної одягу, що відображені в костюмах, аксесуарах і зачісках. Ціннісні принципи створення моделей – зручність і функціональність (як данина сучасності та прогресу) з елементами крою, взятими з народної традиції.

Одяг-образ А “Сучасна українка” (Див. Додаток 1). Опис: прообразом української дівчини є лялька-мотанка, що символізує собою енергію,

самодостатність, неординарність. Це довгокоса брюнетка з характерними рисами обличчя. Образ побудований на контрасті кольорів: білого в одязі й червоного з чорним в аксесуарах, які є стилізацією мотивів народних прикрас, виконані з *венеціанського скла* з оздобленням металом (авторська робота Надії Кириченко), і макіяжі, що надає йому динаміки й епатажу. Одяг пошито з батисту, взуття, ручної роботи, з натуральної шкіри додає індивідуальності. Декоративний елемент у макіяжі символізує загадковість, непізнаність. Зачіска демонструє зв'язок із гіпі; уплетена мотузка актуалізує зв'язок із землею, а форма нагадує український національний головний убір. Образ сучасної українка емоційний, харизматичний, відкритий.

У конструкції плаття (Див. Додатки 2, 3) представлені мотиви крою народного костюму (плахта, запаска, крій рукава сорочки). Зборочки, прострочені по батисту, – нагадування про картаті ткані плахти.

Одяг-образ Б “Сучасна полька” (Див. Додатки 4, 5). На відміну від образу українки, образ польки краще знааний у світі: естетка, уміє тримати свої емоції під контролем, стримана, елегантна з рисами епатажу. Полька – блондинка з класичними правильними рисами обличчя. Шляхетний чорний сарафан із дизайнерської тканини поєднано з оксамитом, декоративна аплікація ручної роботи і нестандартний крій надають образу сучасного звучання. Кольорова гама макіяжу – бліда і стримана – створює враження вишуканості й одухотвореності, романтизму.

Чоловічий одяг-образ В (Див. Додаток 6). Психологічна мотивація візуального образу – створити креативний образ лідера, здатного нестандартно мислити, залучати додаткові ресурси для розв'язання проблем міста й громади, викликати інтерес до країни, а ще повагу жителів і гостей міста. Образ має допомогти розвитку міста в різних напрямках (економіка, туризм, культура тощо). Ідеться про образ сучасного лідера, що приваблює своєю харизмою. Тут підкреслено такі особистісні риси, як: висока швидкість прийняття рішень, новаторство, здатність захоплюватися і захоплювати ідеями інших.

Стилістика образу – неформальний з елементами статусності та креативу, що відповідає комунікативному контексту й популяризує бренд міста.

Головний елемент іміджу – стилізована сорочка в стилі *smart casual* з елементами української традиційної вишивки й сучасного підходу до створення одягу. За основу взято крій сучасної чоловічої сорочки – акцент на сучасності, для пошиву використано тканину класу *люкс* – білу в смужку, що наголошує на статусі. Праворуч на сорочці – декор у вигляді вертикальної української орнаментальної смужки, виконаної вручну народним майстром. Колір вишивки – червоно-чорний (червоний колір посилює значення – *лідер* і підкреслює національну ідентичність). Креативності образу додає нестандартна техніка виконання аплікації із зображенням альтанки (один із символів міста Суми) ліворуч на сорочці.

Рекомендовано одягти під джинси – наближає образ до молоді, створює сучасний і неформальний контекст. Сорочку слід одягти на випуск – стиль, характерний для народного одягу.

Представлені модні образи, створені засобами одягу, аксесуарів, макіяжу, можна сприймати як тексти, наповнені певним культурним змістом, спрямованим на представлення індивідуальної і колективної самобутності. Ми завжди вербалізуємо те, що сприймаємо, тобто перетворюємо його на текст, відповідно природним є *читати* одяг і конструйовані за його допомогою образи-тексти. Останні характеризуються своїми специфічними виразовими засобами, наприклад: *зборочки, прошиті строчкою по батисту* – картаті ткані плахти; українка, *нестандартний крій* – сучасність, *сорочка на випуск* – народна традиція, *тканина класу люкс* – статус, *червоний колір* – лідер, *шляхетний чорний сарафан із дизайнерської тканини, поєднаний з оксамитом* – полька, *одягти під джинси* – неформальне спілкування тощо.

Отже, вбрання є одним із дієвих способів обміну інформацією, актуальність якого тільки зростає в умовах суспільства активної візуальної культури. образи, створені за допомогою предметів одягу, являють собою глибокі культурні тексти. Ці тексти, несучи значну частину комунікативної інформації, можуть сприяти міжособистісному й міжкультурному спілкуванню. Тут бачимо, як візуальна культура дає можливість наповнювати світ ідеями, творчістю; конструює індивідуальну й колективну ідентичність, наповнює середовище людського існування щирістю, радістю, прагненням миру і надії.

Барт, Р. (1996). *Від твору до тексту*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Літопис. Львів. С. 378–385.

Барт, Р. (2003). *Система моди. Статті по семиотике культури*. Москва.

Бистрицький, Є., Зимовець, Р., Пролеєв, С. (2020). *Комунікація і культура в глобальному світі*. Дух і літера. Київ.

Винайдення традиції. (2010). За ред. Е. Гобсбаума та Т. Рейнджера; Пер. з англ. М. Климчука. Ніка-Центр. Київ.

Гібернау, М. (2012). *Ідентичність націй*. Темпора. Київ.

Лотман, Ю. М. (2000). *Семиосфера*. С.-Петербург.

Резолюція 1276. Парламентської Асамблеї Ради Європи “Про силу візуальних образів”. (2003). Бюлетень Бюро інформації Ради Європи в Україні. № 10. С. 33.

Схіппер, М. (2019). *Голі чи покриті: Світова історія одягання та оголення*. Видавництво Анетти Антоненко. Львів; Ніка-Центр. Київ.

Якобсон, Р. (1985). *Язык в отношении к другим системам коммуникации*. Избранные работы. Москва.

Якобсон, Р. (1996). *Лінгвістика і поетика*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Літопис. Львів. С. 357–378.

ДОДАТКИ

Додаток 1



Фото і колаж – Лариса Онуфрієнко. Із мистецького архіву Л. Онуфрієнко

Додаток 2



Фото, рисунки, колаж – Лариса Онуфрієнко. Із мистецького архіву Л. Онуфрієнко

Додаток 3



Фото, колаж – Лариса Онуфрієнко. Із мистецького архіву Л. Онуфрієнко

Додаток 4



Фото з мистецького архіву Л. Онуфрієнко

Додаток 5



Фото з мистецького архіву Л. Онуфрієнко

Додаток 6

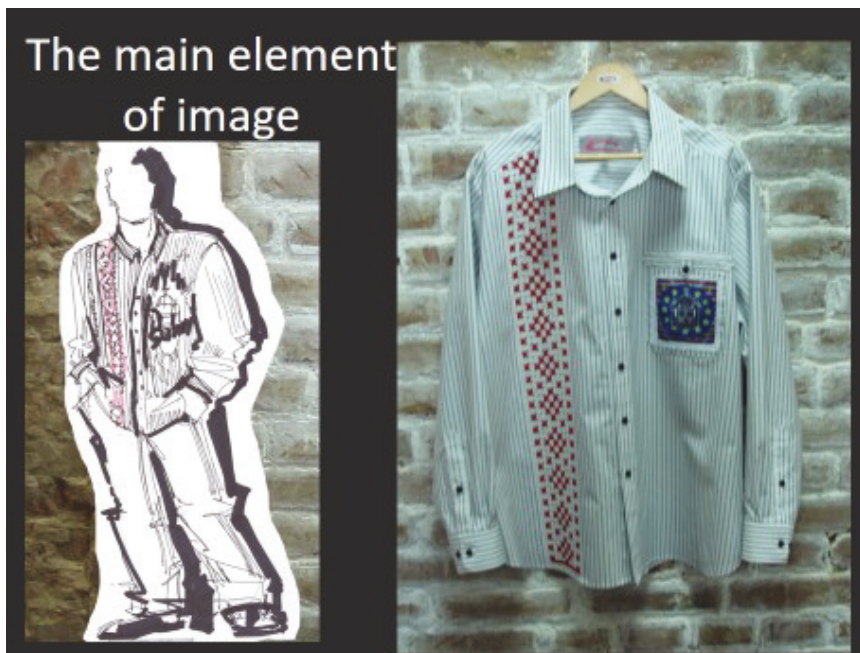


Фото і колаж – Лариса Онуфрієнко. Із мистецького архіву Л. Онуфрієнко

ОСНОВИ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

ЗАРУБІЖНІ ОНЛАЙН-ЕНЦИКЛОПЕДІЇ ПРО АНЕКСОВАНИЙ КРИМ

*Микола Железняк
Олександр Іщенко*

(Україна)

Дослідження присвячено питанням висвітлення нинішнього статусу Криму в загальних енциклопедичних виданнях різних країн світу (опрацьовано 13 онлайн-енциклопедій). Попри те, що енциклопедії є авторитетними носіями неупереджених, об'єктивних знань, в аналізованих джерелах фіксуємо розбіжності у трактуванні належності Криму. У більшості енциклопедій є намагання подати як офіційну, визначену міжнародним правом точку зору, згідно з якою Крим – це Україна, так і неофіційну, що пов'язана de facto з контролем Криму Російською Федерацією. Втім, у деяких енциклопедіях домінує однозначне трактування Криму як складової частини Росії.

Ключові слова: онлайн-енциклопедії, Автономна Республіка Крим, анексія Криму Російською Федерацією, російсько-українська гібридна війна.

ABOUT ANNEXED CRIMEA IN ONLINE ENCYCLOPEDIAS WORLDWIDE

*Mykola Železnjak
Oleksandr Išchenko*

The study is devoted to the definition the present status of Crimea in general encyclopedias worldwide (investigated 13 online encyclopedias). Differences in the analyzed encyclopedias on the interpretation of the political status of Crimea are manifested despite the fact that encyclopedias are recognized compendium of clear, objective knowledge. In most encyclopedias, we see attempts to present different views on this issue: there are both the official one defined international law according to which Crimea is Ukraine, and the unofficial one related to the actual control of Crimea by the Russian Federation. However, in some encyclopedias only one interpretation dominates, which states that Crimea is Russia.

Key words: online encyclopedias, Autonomous Republic of Crimea, annexation of Crimea by the Russian Federation, Russian-Ukrainian hybrid war.

Більшість країн світу, зокрема членів ООН, розглядають анексований Крим як українську територію і не визнають його частиною Російської Федерації. Така позиція зумовлена, зокрема, резолюцією ООН про територіальну цілісність України, прийнятою Генеральною Асамблеєю 27 березня 2014 року. У документі наголошено, що референдум, проведений в Автономній Республіці Крим і місті Севастополі 16 березня 2014 року, не є легітимний, отже, не може впливати на зміну геополітичного статусу Криму, тобто затверджувати вихід його зі складу України, припиняючи існування Автономної Республіки Крим, та входження до складу РФ. Дії Росії щодо захоплення Криму на підставі проведеного референдуму в документі кваліфіковано як акт незаконної анексії. При цьому резолюцію ООН про територіальну цілісність України відмовились схвалити, окрім Росії, Білорусі, Болівії, Вірменії, Зімбабве, КНДР (Північної Кореї), Куби, Нікарагуа, Сирії і Судану, чим *de facto* визнали Республіку Крим суб'єктом Російської Федерації (Crawford 2014). Ще одним підтвердженням зазначеної вище ООН була участь представників 47 держав світу в роботі “Кримської платформи” 23 серпня 2021 року, серед них – глави держав, очільники та члени урядів.

Згодом, 19 грудня 2016 року, Генеральна Асамблея ООН ухвалила резолюцію з прав людини в Криму, у якій Крим назвала тимчасово окупованою територією (Sayarin 2018). Згідно із Всеукраїнським переписом населення 2001 року в Автономній Республіці Крим проживало понад 125 національностей і народностей (Петроградська 2007). Варто зауважити, що дані про населення Криму в літературі не завжди збігаються, адже в інших джерелах фіксуємо, наприклад, 110 національностей і народностей на півострові (Єфимов 2001). Незважаючи на те, що більшість мешканців Криму – росіяни (58,5 %), для багатьох його жителів перебування у складі РФ, вочевидь, стало неприйнятною подією з точки зору політичної чи національної самоідентифікації й набуло ознак етноконфліктогенності. Найчастіше невдоволення висловлюють кримські татари та українці – вони перманентно зазнають дискримінації з боку російських державних структур у Криму (Соynash 2019; Zubkovych 2020). Уже в перший рік анексії, як свідчить перепис населення Криму, проведений у РФ (2014 р.), частка українців на півострові зменшилася до 15,7 % (було 24,4 % за переписом населення 2001 р.), кримських татар – до 10,6 % (було 12,1 %), а росіян збільшилася до 68 % (Hughes 2016). Репресії окупаційної влади, особливо щодо кримських татар, посилювалися після прийняття Верховною Радою України Закону “Про корінні народи України” (від 01.07.2021).

З огляду на низку соціогуманітарних проблем важливим було прийняття Верховною Радою України Закону України “Про забезпечення прав і свобод громадян та правовий режим на тимчасово окупованій території України”, яким насильницьке надання громадянства РФ мешканцям окупованих

територій визнається недійсним. Це означає, що з позиції українського законодавства жителі півострова продовжують бути громадянами України.

Нині тема Криму – потужний етнополітичний, соціогуманітарний виклик для національної безпеки України. І не лише на рівні геополітичної боротьби, правових дискусій, соціальних конфліктів, а повсякчас у різних аспектах суспільної діяльності. Особлива значимість проблеми – у тих сферах, де важливу роль відіграє інформаційна безпека; тут ідеться й про енциклопедистику, у якій принципово важливе значення мають питання достовірності, об'єктивності відомостей, поданих в енциклопедичних джерелах.

Мета нашого дослідження – простежити висвітлення реалій сучасного Криму в зарубіжній енциклопедичній літературі. Незважаючи на позицію статусу Криму, закріплену нормами міжнародного права, інколи констатуємо, що низка суб'єктів комерційної діяльності демократичних правових держав (і це особливо прикро!) вважає Крим частиною РФ. Зовсім неприпустимо, коли серед них – флагмани науково-видавничої спільноти. Приміром, всесвітньовідома наукометрична база даних “Web of Science” (Master Journal List), що належить компанії “Clarivate Analytics”, індексує журнал “Physical Oceanography” Морського гідрофізичного інституту Російської академії наук, розміщеного на тимчасово окупованих територіях України, вказуючи таку адресу видавця: вул. Капітанська, 2, Севастополь, Росія³⁰. Рейтинговий журнал “Frontiers in Plant Science” дослідників Нікитського ботанічного саду визнає російськими, адже так зазначає їхнє місце роботи: FSFIS “The Nikita Botanical Gardens – National Scientific Center of the RAS”, Yalta, Russia³¹. Зафіксовано й цілком безпрецедентні факти: на Чемпіонаті Європи з футболу влітку 2021 року у Бухаресті вболівальникам з українським прапором, на якому був напис “Крим – це Україна”, заборонили вхід на матч національних збірних України й Австрії³². Це кілька з багатьох прикладів, коли у світі на різних рівнях Крим трактують як територію РФ.

Не можна бути впевненим, що і в енциклопедичних виданнях відсутні неправильні тлумачення, конотації, наративи щодо статусу сучасного Криму. Вивчення опису в енциклопедіях історичних подій, осіб, явищ та загалом будь-яких тем політично маркованого змісту набуває популярності в працях з історичної енциклопедистики. Прикладом слугує розвідка М. Махортиха, який дослідив, як в онлайн-енциклопедіях описано прикметний в історії України епізод про захоплення Львова німецькими військами 30 червня 1941 року (Makhortykh 2017): Те, яку інформацію подають енциклопедії про події 2014 року в Україні, за винятком

³⁰ Електронний ресурс: <https://mjl.clarivate.com/home?issn=0928-5105> [Дата останнього доступу 29.08.2021].

³¹ Електронний ресурс: <https://doi.org/10.3389/fpls.2021.541171> [Дата останнього доступу 29.08.2021].

³² Електронний ресурс: <https://suspilne.media/141574-u-buharesti-faniv-z-praporom-krim-ce-ukraina-nepustili-na-gru-ukraina-avstria> [Дата останнього доступу 29.08.2021].

“Вікіпедії”³³ (Козир 2017), поки що не аналізовано, проте ширшає коло публікацій близького спрямування, зокрема про характер їх висвітлення в ЗМІ – див., напр.: (Maksymenko 2016).

Сучасний Крим – популярна у світі тема досліджень у соціогуманітарних науках, передусім правознавчих, історіографічних. Серед них згадаємо студію американських дослідників (Vosoughi 2018), які вивчали швидкість поширення правдивої та фейкової інформації на основі новинних повідомлень (серед них і опис подій у Криму в 2014 р.). Зазвичай дезінформацію щодо Криму поширює російська пропаганда (Hetmanchuk 2019), обґрунтовуючи стереотип про “російський Крим” та популяризуючи по всьому світу аргументи про справедливість і законність привласнення Росією Криму. Російська дезінформація на тему Криму стосується не лише подій останнього десятиліття – маємо справу із широкою фальсифікацією історичних подій, значна частина яких сягає часів Кримського ханства як першого національно-державного утворення кримських татар (Іванов 2017, 15). Це, між іншим, стимулює вивчення українцями контенту сучасних галузевих (зокрема історичних) енциклопедичних видань, присвячених Криму, й визначає пріоритети для продовження досліджень у визначеному цією розвідкою напрямку.

З огляду на окреслені вище тези станом на сьогодні принциповими питаннями щодо сучасного Криму для висвітлення в енциклопедичній літературі вважаємо такими:

- Чий Крим (анексія / окупація української території чи законне приєднання до Росії)?
- Як розуміти події 2014 року, пов’язані з долею Криму?
- Що відбувається з корінним населенням Криму та з правами людей в цілому на півострові внаслідок його анексії Росією?

Пошук відповідей на зазначені запитання здійснено в загальних онлайн-енциклопедіях країн Європи та світу. Серед них “Британська енциклопедія” (“Encyclopaedia Britannica”), “Енциклопедія Брокгауз” (“Brockhaus Enzyklopädie”), “Універсальна литовська енциклопедія” (“Visuotinė Lietuvių Enciklopedija”), “Велика норвезька енциклопедія” (“Store norske leksikon”), шведська “Національна енциклопедія” (“Nationalencyklopedin”), польська “Велика енциклопедія” (“Wielka encyklopedia PWN”), італійська енциклопедія “Треккани” (“Treccani”), “Естонська енциклопедія” (“Eesti Entsüklopeedia”), “Хорватська енциклопедія” (“Hrvatska enciklopedija”), “Колумбійська енциклопедія” (“Columbia Encyclopedia”), “Велика російська енциклопедія” (“Большая российская энциклопедия”), “Енциклопедія Кирила і Мефодія” (“Энциклопедия Кирилла и Мефодия”), “Башкирська енциклопедія” (“Башкирская энциклопедия”). До уваги брали й інші

³³ Ми схилиємося до тієї науково обґрунтованої позиції, згідно з якою “Вікіпедію” не зовсім коректно вважати енциклопедією, а радше окремим типом інформаційно-довідкових джерел – докладніше див. (Железняк 2021).

зарубіжні загальні онлайн-енциклопедії, проте оскільки інформації щодо Криму в них не було виявлено, про них тут не згадуємо.

“*Британська енциклопедія*”. Містить доволі розлогу статтю під назвою “Крим”³⁴, докладно описуючи події 2014 року. У дефінітивній частині Крим визначено як українську територію, що адміністративно виокремлено Автономною Республікою Крим. Кризу в Криму стаття описує від часів Помаранчевої революції, коли на політичній арені України з’явився В. Янукович. Підкреслено, що з його обранням президентом країни було продовжено оренду Росією порту в Севастополі й перебування там російських військовослужбовців до 2042 року. Висвітлення подій 2014 року розпочато з того факту, що невідомі особи в масках, які виявилися російськими військовиками, захопили будівлю кримського парламенту та інші важливі державні установи. Під їхнім наглядом проросійські парламентарі обрали прем’єр-міністром уряду Криму С. Аксьонова, представника партії “Єдина Росія”. Пізніше президент РФ за згодою парламенту під гаслами захисту російськомовного населення скерував російські війська до Криму, які взяли під свій контроль півострів. На тлі протистояння України й Росії та в умовах вторгнення військ РФ у Крим місцевий уряд організував і провів референдум, за результатами якого проголосили незалежність Криму та висловили намір приєднатися до РФ. У статті наголошено, що Україна визнала цей референдум як неконституційний, а місцеві кримські татари закликали бойкотувати його результати. Незважаючи на це, РФ зарахувала Крим до свого складу. Водночас повідомлено, що ООН неодноразово підкреслювала відсутність легітимності приєднання Криму до Росії, підтверджуючи, що Крим лишається українським. Також акцентовано, що анексія Криму підвищила рейтинг В. Путіна серед росіян та зумовила міжнародний осуд і санкції.

У “*Британській енциклопедії*” є також стаття “Криза у Криму й на Сході України (Російська інтервенція та анексія Криму)”³⁵. У ній більш докладно висвітлено події 2014, ніж у попередній статті. Розкриття теми продовжено описом основних подій наступних років до 2020.

“*Універсальна литовська енциклопедія*” вирізняється серед інших загальних, окрім “*Британської енциклопедії*”, тим, що містить окрему статтю “*Анексія Криму*”³⁶, яка розпочинається з того факту, що 2008 року В. Путін, виступаючи в Бухаресті, попередив Захід, що в разі приєднання України до НАТО вона втратить Крим та Схід. Тут уміщено докладний опис подій 2013–2014 рр., коли Росія анексувала Крим.

³⁴ *Crimea*. Encyclopedia Britannica. Encyclopædia Britannica Inc. Chicago. Retrieved from: <https://www.britannica.com/place/Crimea> [Дата останнього доступу 12.03.2021].

³⁵ *The crisis in Crimea and eastern Ukraine Russian invasion and annexation of Crimea*. Encyclopedia Britannica. Encyclopædia Britannica Inc. Chicago. Retrieved from: <https://www.britannica.com/place/Ukraine/The-crisis-in-Crimea-and-eastern-Ukraine> [Дата останнього доступу 12.03.2021].

³⁶ *Krymo aneksija*. Visuotinė Lietuvių Enciklopedija. Mokslo ir enciklopedijų leidybos centras. Vilnius. Retrieved from: <https://www.vle.lt/straipsnis/krymo-aneksija> [Дата останнього доступу 22.04.2021].

“Енциклопедія Брокгауз”. У статті “Крим”³⁷ з першого речення автор констатує, що Крим – півострів і автономна республіка, що знаходиться на півдні України. Водночас зауважує, що від березня 2014 року de facto Крим приєднано до складу Росії. Стаття на сайті має обмежений доступ (доступні лише кілька перших речень), оскільки ця енциклопедія є комерційним (платним) ресурсом, тож інформацію іншого характеру про Крим з’ясувати не вдалося.

“Колумбійська енциклопедія”. У статті, присвяченій Криму³⁸, зауважено, що півострів у складі України (УРСР) – від 1954 року, а 2014 окупований і анексований Росією. Важливо, що автори наголошують на невизнанні світом Криму як складової РФ. Також зосереджують увагу на тому, що після 2014 року значна частина українців та представників корінних народів Криму (зокрема кримські татари) полишили територію півострова.

“Велика норвезька енциклопедія”. “Українська криза” – так у статті “Крим”³⁹ узагальнено політичні події лютого 2014 року, внаслідок яких Крим було приєднано до РФ. Зазначено, що новий статус Криму не визнається офіційною міжнародною спільнотою. Чіткого формулювання, що Крим належить Україні, немає (про те, що Крим український, свідчить лише наявна карта та структурні дані статті – її подано в розділі про географію України). Стаття містить окремий розділ про історію Криму, а в ньому – параграф, присвячений подіям 2014 року, в якому вже йдеться про анексію Криму Росією, що сталася за участі російських збройних сил. Водночас цей розділ починається з речення про те, що Крим – одна з небагатьох земель Росії, що має глибоку історію. Є також інформація про населення, причому загальну кількість жителів Криму наведено з покликанням на 2018 рік (у статті джерело даних не вказано), розподіл за національністю зазначено приблизними цифрами. Як бачимо, інформація в межах статті суперечлива щодо державної належності Криму. Не можна сказати, що вона висвітлює дві точки зору на статус Криму, радше маємо неузгодженість, викликану, імовірно, тим, що статтю готували три автори.

Шведська “Національна енциклопедія” трактує⁴⁰ Крим як півострів на півдні України й містить окремий підрозділ, присвячений його анексії Росією. У статті зауважено, що конфлікт щодо Криму тривалий час мав прихований характер і лише 2014 року набув апогею у зв’язку з відстороненням В. Януковича й приходом до влади проєвропейської опозиції. Енциклопедія безкоштовно подає статті в обмеженому форматі, тому повної інформації про зміст статті не маємо можливості висвітлити.

³⁷ *Krim*. Brockhaus Enzyklopädie. Brockhaus NE GmbH. München. Retrieved from: <http://brockhaus.at/ecs/enzy/article/krim> [Дата останнього доступу 12.03.2021].

³⁸ *Crimea*. The Columbia Electronic Encyclopedia. Columbia University Press. New York. Retrieved from: <https://www.infoplease.com/encyclopedia/places/baltic-cis/countries/crimea> [Дата останнього доступу 20.03.2021].

³⁹ *Krim*. Store norske leksikon. Foreningen SNL. Oslo. Retrieved from: <https://snl.no/Krim> [Дата останнього доступу 02.04.2021].

⁴⁰ *Krim*. Nationalencyklopedin. NE AB. Malmö. Retrieved from: <https://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lang/krim> [Дата останнього доступу 02.04.2021].

В “Естонській енциклопедії”⁴¹ зазначено, що Кримський півострів – це територія, де розташовані адміністративні одиниці України – Автономна Республіка Крим і Севастополь. Не називаючи причин і не подаючи трактувань щодо захоплення Криму РФ, видання інформує, що в 2014 році на півострові було проведено референдум, за результатами якого Крим приєднано до Росії; однак Україна та міжнародна спільнота не визнали ні референдум, ні приєднання Криму до РФ.

Польська “Велика енциклопедія” у статті про Кримський півострів⁴² трактує його як територію на півдні України, адміністративно представлену Автономною Республікою Крим. Згадка про захоплення Криму Росією є лише в останньому реченні статті. Її сформульовано так: від березня 2014 року Кримський півострів контролює Росія.

В італійській енциклопедії “Треккани” у дефінітивній частині статті про Крим⁴³ зазначено, що його приєднано до РФ 2014 року. Також зауважено, що Крим нині належить Росії в умовах відсутності визнання цього факту з боку США та ЄС. У статті є термін “окупація”, який, втім, вжито щодо німецького вторгнення на півострів у період Другої світової війни. Згадуючи про населення, автори статті апелюють лише до росіян і українців й нічого не повідомляють про кримських татар.

“Хорватська енциклопедія”. У статті “Крим”⁴⁴ у дефінітивній частині зайдано Автономну Республіку Крим, що підкреслює належність Криму до України. Водночас події 2014 року зображено так, ніби Крим є нині російською територією. Зокрема, зазначено, що на початку березня 2014 року під час політичної кризи в Україні збройні сили РФ чинили своєю присутністю в Криму політичний тиск на нову українську владу, що завершилося від’єднанням Криму від України (референдумом від 16 березня 2014 року) та його приєднанням до Росії (угода від 18 березня 2014 року). Стаття не містить термінів “анексія”, “окупація” або що, а також інформації про порушення РФ норм міжнародного права.

Окремо розглянемо погляд на Крим російської енциклопедистики, зокрема й регіональної, на основі кількох видань.

“Велика російська енциклопедія”. Енциклопедія містить статтю “Кримський півострів”⁴⁵. Попри те, що статтю створено 2010 року й опубліковано в одному з томів енциклопедії, на сайті її електронної версії зазначено, що останню редакцію цієї статті здійснено 2020 року. Стаття не містить жодної інформації про будь-які історичні події, зокрема й 2014 рік.

⁴¹ Krimm. Eesti Entsüklopeedia. MTÜ Entsüklopeedia. Tallinn. Retrieved from: <http://entsyklopeedia.ee/artikkel/krimm2> [Дата останнього доступу 04.04.2021].

⁴² Krymski Polwysep. Wielka encyklopedia PWN. PWN. Warszawa. Retrieved from: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/Krymski-Polwysep;3927910.html> [Дата останнього доступу 04.04.2021].

⁴³ Crimea. Treccani. Istituto dell'Enciclopedia italiana. Roma. Retrieved from: <https://www.treccani.it/enciclopedia/crimea> [Дата останнього доступу 04.04.2021].

⁴⁴ Krim. Hrvatska enciklopedija: mrežno izdanje. Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Zagreb. Retrieved from: <http://www.encyklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=33961> [Дата останнього доступу 04.04.2021].

⁴⁵ Крымский полуостров. Большая российская энциклопедия. БРЭ. Москва. Электронный ресурс: <https://bigenc.ru/geography/text/5870775> [Дата останнього доступу 02.04.2021].

Однак у дефінітивній частині⁴⁶ читаємо таке: “Кримський півострів (Крим) – півострів в південно-східній частині Європи, розташований в основному в Російській Федерації, частково – в складі Херсонської області України”. Отже, “Велика російська енциклопедія” однозначно вважає Крим частиною Росії.

Російське видання містить також статтю “Крим”⁴⁷. Саме в ній можна ознайомитися з поглядом російської енциклопедичної думки на історію й сучасний політичний, культурний, економічний стан півострова. Стаття починається з безкомпромісного визначення: “Крим – суб’єкт Російської Федерації (Республіка Крим)”. У параграфі про населення згадано лише дані перепису населення Криму 2014 року, який вважається незаконним з точки зору українського й міжнародного права. Зазначено, що після входження Криму до складу Росії (вжито саме лексему ‘входження’, що семантично характеризує потрапляння Криму до РФ, протиставляючись лексемам ‘анексія’, ‘захоплення’, характерним для позаросійського дискурсу), з’явилася тенденція до збільшення кількості населення на півострові за рахунок росіян з інших регіонів країни. У розділі про історію регіону події 2014 року трактують так: унаслідок ескалації політичної напруги в Україні після повалення правління В. Януковича Верховна Рада Автономної Республіки Крим прийняла Декларацію про незалежність (11 березня 2014 року), яку через 5 днів підтримало населенням Криму на загальнокримському референдумі. Далі йдеться про те, що замість Автономної Республіки Крим з’явилася Республіка Крим, Верховна Рада якої одразу ж звернулася до РФ з пропозицією прийняти Крим до її складу. 21 березня 2014 року президент РФ підписав указ про прийняття Республіки Крим до складу РФ. Про події Євромайдану, Революцію Гідності або часто вживану в російських ЗМІ “хунту” в енциклопедичній статті не згадують. Із прикметних рис: у статті вживають синтаксему “на Україні”, хоча щодо цього існує офіційна позиція Інституту російської мови РАН, згідно з якою правильна форма – “в Україні”, а “на Україне” – форма, яка була усталена в період перебування України у складі Російської імперії чи Радянського Союзу. У цьому можна вбачати ставлення російських енциклопедистів до відновлення незалежності України в 1991 році. Цієї ж форми притримується й російська “Вікіпедія”.

Події, що сталися в Криму 2014 року, описано також у статті “Україна”⁴⁸. Окрім зазначеного вище, від’єднання Криму від України мотивовано ще однією причиною – скасуванням Верховною Радою України на чолі з новопризначеним спікером О. Турчиновим Закону “Про основи державної

⁴⁶ Оскільки енциклопедії відрізняються від словників і особливостями формулювання дефініцій (позаяк чітке визначення гасла присутнє не завжди й залежить від його характеру, суспільної значимості тощо), то дефінітивною частиною енциклопедичної статті вважаємо перший абзац, що зазвичай складається з 2–3 речень.

⁴⁷ *Крым*. Большая российская энциклопедия. БРЭ. Москва. Электронный ресурс: https://bigenc.ru/domestic_history/text/5682887 [Дата останнього доступу 04.04.2021].

⁴⁸ *Украина*. Большая российская энциклопедия. БРЭ. Москва. Электронный ресурс: <https://bigenc.ru/geography/text/4217406> [Дата останнього доступу 06.04.2021].

мовної політики”, яке немовбито викликало протести на півдні та сході України, а також негативну реакцію в РФ.

“*Башкирська енциклопедія*”. Невелика стаття про Крим⁴⁹ починається з того, що півострів трактують суб’єктом РФ (Республіка Крим). Інформацію про населення подано за даними перепису 2014 року. Відомостей про приєднання Криму до Росії та створення там Республіки Крим стаття не містить.

“*Енциклопедія Кирила і Мефодія*” подає розлогу статтю “Республіка Крим”⁵⁰. Із її назви зрозуміло, що редакція видання Крим вважає суб’єктом РФ. Багато місця відведено російському законодавству, що, на думку авторів статті, обґрунтовує легітимний статус Республіки Крим у межах Росії. Водночас зовсім не згадано про порушення українського й міжнародного законодавства. Прикметно, що в розділі про історію Криму період, відколи півострів є частиною України, означено такими формулюваннями, як “Крим у складі СРСР”, “Пострадянський період”, тобто відсутнє “Крим у складі України”. Причиною приєднання Криму до Росії названо акції протесту опозиції (Євромайдан), що призвели до повалення правління В. Януковича, який намагався відновити діалог щодо співпраці України й Росії в межах Митного союзу. Цікаво, що в розділі про науку перераховано науково-дослідні інститути Національної академії наук України і Національної академії аграрних наук України, тому зі статті не зрозуміло, під чією юрисдикцією перебувають українські наукові установи. Характеризуючи населення, автори статті подають дані перепису мешканців Криму 2014 року, а висвітлюючи мовну ситуацію, оперують даними Всеукраїнського перепису населення 2001 року.

Отже, описуючи історію Криму, зокрема події 1783 року, автори в енциклопедичних статтях зазвичай чітко зазначають, що Крим був анексований Російською імперією внаслідок російсько-турецької війни. Однак аналіз опису в енциклопедіях сучасного статусу Криму свідчить про відсутність чітких пояснень, чому відбулася анексія Криму Росією в 2014 році. Наприклад, “Британська енциклопедія”, “Норвезька енциклопедія”, “Брокгауз” та деякі інші пов’язують анексію з “українською кризою 2014 року”. Втім, як відомо, наявність політичних криз у країнах не передбачає втрати їхніх територій. Енциклопедії в статтях про Крим уникають формулювань на кшталт “російсько-українська війна”, “російсько-українська неоголошена гібридна війна”, “російсько-український збройний конфлікт”, “військова агресія Росії в Україні” тощо. Деякі енциклопедії розширюють коло аргументації, додаючи відомості про те, що спричинило “українську кризу 2014 року” (йдеться про заяви й

⁴⁹ *Крым*. Башкирская энциклопедия. ГАУН РБ “Башкирская энциклопедия”, Энциклопедический портал “Башкортостан”. Уфа. Электронный ресурс: <http://bashenc.online/ru/articles/91292> [Дата останнього доступу 06.04.2021].

⁵⁰ *Республика Крым*. Универсальная энциклопедия Кирилла и Мефодия. ООО “Кирилл и Мефодий”. Москва. Электронный ресурс: [https://megabook.ru/article/Республика Крым](https://megabook.ru/article/Республика%20Крым) [Дата останнього доступу 06.04.2021].

реальні дії України щодо приєднання до НАТО, що означає відхід від російського впливу). Та треба визнати, що семантика терміна “українська криза” не містить конотацій, пов’язаних із Росією, не асоціюється з російською військовою інтервенцією, а радше наближається до термінів “громадянський конфлікт в Україні” або “громадянська війна в Україні”, поширюваних у світі пропагандою РФ. В українському суспільному наративі відсутнє це поняття (“криза 2014 року”) загалом; поширеним коротким час був лише дискурс про економічну кризу 2013–2014 рр., пов’язану з урядуванням М. Азарова.

На думку деяких дослідників, події тих часів “потребують певного часу для їхнього осмислення” (Краснодемська 2017, 58). Отже, можна припустити, що в енциклопедіях маємо представлення фактів без намагання їх чітко інтерпретувати, коли термін “криза” вживають як більш нейтральне для узагальнення подій порівняно з “війна”. Енциклопедичний стиль – це не лише представлення фактів, а й незаангажоване висвітлення різних точок зору. Риторика про російсько-українську війну існує в українській і зарубіжній науковій літературі, ЗМІ, тож закономірно має бути представлена у відповідних енциклопедичних статтях. Водночас цікаві дані знаходимо у дослідженні науковців із Німеччини, які демонструють, що класичним універсальним енциклопедіям, зокрема таким, як “Британська енциклопедія”, в цілому не властиво зосереджуватися на війнах і насильницьких конфліктах, що зумовлює й відповідний “паціфістський” стиль в інтерпретаціях і формулюваннях (Samoilenko 2018).

Розмаїття думок в суто науковій літературі порівняно з енциклопедичною дещо ширше. Ось як окремі науковці пояснюють анексію Криму: “Існують різні версії обґрунтування причин путінської інтервенції в Україну. Ми схильні вважати, що в цьому питанні треба відкинути всяку конспірологію та визнати очевидний факт: анексія Криму й війна на Донбасі – це помста Путіна українцям за Майдан” (Гордієнко 2020, 56). Найвнішній цієї помсти, як пояснюють інші дослідники, пов’язана з такими чинниками:

1. Несумісність поглядів українців і російської політичної еліти на майбутнє України.

2. Зовнішньополітичні амбіції російського керівництва, підкріплені історичною традицією побудови імперії та значним накопиченням матеріальних ресурсів завдяки продажу енергоресурсів.

3. Привабливість України як жертви й трофею – нереформована держава зі слабкою армією, неефективною економікою та корумпованою елітою біля керма.

4. Потреба Росії в “маленькій переможній війні”, здатній згуртувати російське суспільство навколо політичного керівництва країни, яке хоче ще довго залишатися незмінним.

5. Понад те, Україна – єдиний реальний конкурент Росії на пострадянському просторі, і знищення її суверенітету дасть потужний

негативний сигнал країнам Центральної та Східної Європи, Балтії щодо центру сили в регіоні. Приємним бонусом для Кремля при цьому стає використання ресурсів України для посилення російського впливу (Магда 2020, 203).

Не вирізняються однозначністю енциклопедії й у тлумаченні статусу сучасного Криму. Із цього погляду можемо виокремити дві групи – російські енциклопедії й неросійські енциклопедії: у перших Крим однозначно трактують російським, у других формулювання різняться нюансами, але протилежними до перших (Крим – український; Крим – український de jure й російський de facto). Не раз фіксували неузгодженість позиції в межах однієї статті, коли в дефінітивній частині читаємо, що Крим – український, а з тексту випливає, що такий приєднаний до Росії. Прикметною щодо цього є стаття “Крим” у “Хорватській енциклопедії”.

У російських енциклопедіях в контексті подій 2014 року побутує термін “приєднання Криму” й відсутній – “анексія Криму”, “окупація Криму”; в неросійських енциклопедіях найчастіше вживають термін “анексія Криму” й рідше – “окупація Криму” (див. табл. 1). Більша поширеність терміна “анексія” порівняно з “окупація”, вочевидь, зумовлена тим, що окупацією прийнято називати наслідок воєнних дій, а анексією – результат неправомірних дій, що не обов’язково передбачає збройне захоплення. Оскільки події 2014 року в Україні більшість зарубіжних енциклопедій пов’язує з політичною кризою, а не воєнним нападом іншої країни, то логічним є домінування терміна “анексія” над “окупацією”.

Табл. 1.

Вживання термінів “окупація”, “анексія”, “приєднання” в енциклопедіях (у переліку – лише ті енциклопедії з кола досліджених, у яких подано трактування подій 2014 року в Криму; згруповано за термінологічними позиціями)

Енциклопедії	Окупація Криму РФ	Анексія Криму РФ	Приєднання Криму до РФ (в тому числі приєднання лише de facto)
Колумбійська енциклопедія	+	+	
Універсальна литовська енциклопедія		+	
Британська енциклопедія		+	+
Національна енциклопедія (Швеція)		+	+
Енциклопедія Брокгауз		+	+

Велика норвезька енциклопедія	+	+
Хорватська енциклопедія		+
Естонська енциклопедія		+
Велика енциклопедія (Польща)		+
Треккані (Італія)		+
Велика російська енциклопедія		+
Енциклопедія Кирила і Мефодія		+

У табл. 1 енциклопедії згруповано за наявністю в статтях про Крим оперування тим чи іншим терміном. Утім, треба зазначити, що контекст вживання відповідних термінів відіграє значну роль в розумінні трактування статусу Криму. Скажімо, у нашій таблиці “Британська енциклопедія” і “Велика норвезька енциклопедія” мають спільну позицію, адже послуговуються обома термінами – “анексія” і “приєднання”. Однак у першій наголошено, що Крим – український, а Росія приєднала його до себе незаконно – через анексію півострова, й нині він належить їй *de facto*, а *de jure* – ні; у другій же зазначають, що Крим від 2014 р., по суті, російський, що дістався РФ шляхом анексії у зв’язку з політичною кризою в Україні.

Відзначимо також, що деякі зарубіжні енциклопедії не вважають за необхідне висвітлювати, окрім основної, російську точку зору на сучасний статус Криму. Вважаємо, що це цікава для енциклопедистів ситуація, що являє собою зіткнення двох ознак енциклопедичного жанру – об’єктивності й чіткості (зрозумілості). З одного боку, в енциклопедичних статтях важливо представити спектр різних думок щодо об’єкта опису, а з іншого – донести до читачів чітке розуміння цього об’єкта. Здається, статті, в яких Крим називають українським, а через абзац – російським, породжує в читачів більше запитань, ніж відповідей.

Російські енциклопедії подають лише російську версію про статус Криму, забезпечуючи чіткість і зрозумілість інформації. Однак об’єктивно вона – оманлива, маніпулятивна, спрямована на утвердження хибних стереотипів. Це свідчить про те, що енциклопедистика в РФ продовжує радянську традицію, коли енциклопедичні видання слугували інструментом поширення політичних ідеологем.

Це ще раз підтверджує думку, що в умовах поширення дезінформаційних процесів, зумовлених нав’язуванням політичних лозунгів, конспірологічних теорій, продукуванням фейкових новин тощо, суспільство має великий попит на якісну інформацію достовірного характеру, подану реальними експертами в національних енциклопедіях (Bolstad 2019). “Велику російську енциклопедію”, як відомо, готують експерти, проте цей факт, як бачимо, не убезпечує її від

нав'язування ідеологічної пропаганди, що є неминучим в умовах тоталітарного режиму.

Енциклопедії фактично не висвітлюють соціогуманітарних питань, пов'язаних із анексією Криму, тобто на те, як вона вплинула на жителів Криму, їхні права і свободи. Кількісний аспект щодо опису сучасного населення Криму домінує над якісним.

З огляду на вищенаведене можна зробити висновок:

1. Чий Крим? У більшості зарубіжних енциклопедій зазначено, що юридично Крим лишається українським, проте фактично – російський, оскільки перебуває під контролем РФ і не підконтрольний Україні. Російські енциклопедичні видання Крим називають російським, уникаючи згадок про іншу точку зору.

2. Як розуміти події 2014 року, пов'язані з долею Криму? Схарактеризовані енциклопедичні джерела подають зазвичай опис основних подій, що мали місце в Криму й на решті території України у 2013–2014 рр., й не часто вдаються до інтерпретацій. Найчастіше анексію Криму пов'язують із політичною кризою в Україні, хоча й апелюють до претензій президента РФ В. Путіна на проросійські території України, висловлених задовго до 2014 року. У зв'язку з цим політичну кризу кваліфікують не причиною анексії Криму, а поштовхом до неї, сприятливими умовами. В енциклопедичних статтях про Крим не згадують про гібридну російсько-українську війну (лише – про політичну кризу), внаслідок якої Крим було анексовано (ймовірно, через те, що анексія Криму відбулася без бойових дій, хоча очевидним є факт, що військова інтервенція РФ в Україну розпочалася захопленням Криму).

3. Що відбувається з корінним населенням Криму і з правами людей в цілому на півострові внаслідок його анексії Росією? Енциклопедичні джерела не акцентують уваги на цьому. Очевидно, причиною є низький рівень дослідження відповідних проблем. Творці енциклопедій лише збирають і узагальнюють наявну інформацію, проте не здійснюють фахових досліджень із зазначених питань.

Гордієнко, М. (2020). *Аксіологічні імперативи Майдану як чинник соціального катарсису модерної нації*. У кн.: І. Пошивайло, Л. Онишко (Ред.). *Революція Гідності: на шляху до історії*. Національний музей Революції Гідності. Київ. С. 47–62.

Єфимов, С., Мальгін, О., Похилюк, Є., Тигліянець, П. (2001). *Автономна Республіка Крим*. У кн.: І. Дзюба, А. Жуковський, М. Железняк та ін. (Ред.). *Енциклопедія Сучасної України*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Київ. С. 118–128.

Железняк, М., Іщенко, О. (Ред.). (2021). *Українська електронна енциклопедистика в соціогуманітарному вимірі: монографія*. Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Київ.

Іванов, О. (2017). *Генезис державності на території Криму в контексті забезпечення захисту інформаційного простору України*. Інформаційна безпека людини, суспільства, держави. Вип. 2. С. 15–23.

Козир, Ю., Дубініна, М. (2017). *Вікіпедія в інформаційному протистоянні України і Росії*. Вісник Львівського університету. Журналістика. Вип. 42. С. 307–314.

Краснодемська, І. (2017). *Російсько-українська війна в дискурсі західних мас-медіа*. Українознавство. Вип. 64. С. 57–73. Електронний ресурс: [https://doi.org/10.30840/2413-7065.3\(64\).2017.120303](https://doi.org/10.30840/2413-7065.3(64).2017.120303) [Дата останнього доступу 15.07.2021].

Магда, Є. (2020). *Гібридна агресія Росії як відповідь на Революцію Гідності в Україні*. У кн.: І. Пошивайло, Л. Онишко (Ред.). *Революція Гідності: на шляху до історії*. Національний музей Революції Гідності. Київ. С. 199–206.

Петроградська, А. (2007). *Етнічна історія Криму в таблицях, картосхемах і діаграмах (за даними переписів населення): інформаційно-довідковий посібник*. Антиква. Сімферополь.

Bolstad, E., Pettersen, S. (2019). *How to build an Encyclopedia for the 21st Century: Lessons learned from The Great Norwegian Encyclopedia*. *Studia Lexicographica*. Vol. 13 (24). P. 153–171. Retrieved from: <https://doi.org/10.33604/sl.13.24.5> [Дата останнього доступу 22.06.2021].

Coynash, H., Charron, A. (2019). *Russian-occupied Crimea and the state of exception: repression, persecution, and human rights violations*. *Eurasian Geography and Economics*. Vol. 60 (1). P. 28–53. Retrieved from: <https://doi.org/10.1080/15387216.2019.1625279> [Дата останнього доступу 10.07.2021].

Crawford, E. (2014). *United Nations General Assembly Resolution on the Territorial Integrity of Ukraine*. *International Legal Materials*. Vol. 53 (5). P. 927–932. Retrieved from: <https://doi.org/10.5305/intelegamate.53.5.0927> [Дата останнього доступу 16.07.2021].

Hetmanchuk, M., Zazuliak, Z. (2019). *Informational Sphere – the Key Factor of Russian Hybrid Aggression against Ukraine*. *Humanitarian Vision*. Vol. 5. (1). P. 7–12. Retrieved from: <https://doi.org/10.23939/shv2019.01.007> [Дата останнього доступу 16.07.2021].

Hughes, J., Sasse, G. (2016). *Power ideas and conflict: ideology, linkage and leverage in Crimea and Chechnya*. *East European Politics*. Vol. 32 (3). P. 314–334. Retrieved from: <https://doi.org/10.1080/21599165.2015.1124091> [Дата останнього доступу 16.07.2021].

Makhortykh, M. (2017). *War Memories and Online Encyclopedias*. *Journal of Educational Media, Memory, and Society*. Vol. 9 (2). P. 40–68. Retrieved from: <https://doi.org/10.3167/jemms.2017.090203> [Дата останнього доступу 10.07.2021].

Maksymenko, O. (2016). *Ukraine's Euromaidan in Turkish Media*. *Sociology: theory, methods, marketing*. Vol. 2. P. 162–173.

Samoilenko, A., Lemmerich, F., Zens, M., Jadidi, M. (2018). *(Don't) Mention the war: a comparison of Wikipedia and Britannica articles on national histories*. In: *Proceedings of the 2018 World Wide Web Conference*. International World Wide Web Conferences Steering Committee. Geneva. P. 843–852. Retrieved from: <https://doi.org/10.1145/3178876.3186132> [Дата останнього доступу 15.07.2021].

Sayapin, S., Tsybulenko, E. (Eds.). (2018). *The Use of Force against Ukraine and International Law*. T.M.C. Asser Press. The Hague. Retrieved from: <https://doi.org/10.1007/978-94-6265-222-4> [Дата останнього доступу 10.07.2021].

Vosoughi, S., Roy, D., Aral, S. (2018). *The spread of true and false news online*. *Science*. Vol. 359 (6380). P. 1146–1151. Retrieved from: <https://doi.org/10.1126/science.aap9559> [Дата останнього доступу 15.07.2021].

Zubkovych, A. (2020). *Crimean Tatars and the Question of National and Ethnic Belonging in Ukraine*. In H. Shelest, M. Rabinovych (Eds). *Decentralization, Regional Diversity, and Conflict. Federalism and Internal Conflicts*. Palgrave Macmillan. Cham. Retrieved from: https://doi.org/10.1007/978-3-030-41765-9_4 [Дата останнього доступу 15.07.2021].

КОЛГОСП ЯК ЕКОНОМІЧНА ФОРМА РАДЯНСЬКОГО ТЕРОРУ В СПОГАДАХ ОЧЕВИДЦІВ СТАРШОГО ПОКОЛІННЯ

Вероніка Пироз

(Україна)

У статті висвітлено справжній стан економічних та соціальних відносин у період Союзу Радянських Соціалістичних Республік (СРСР). Головна увага приділяється вивченню організації колгоспів в одному конкретному селі Губині Володимир-Волинського району, Волинської області. Нарпації старшого покоління допомогли нам дізнатися достовірну інформацію про життя селян в епоху СРСР.

Ключові слова: колгосп, механізація, куркуль, техніка, злочин, хутір.

COLLECTIVE FARM AS ECONOMIC FORM OF SOVET TERROR IN REMEMBRANCES OF EYEWITNESSES OF SENIOR GENERATION

Veronika Pyroh

In the article the real state of economic and social relations is illuminated in a period Union of Soviet Socialistic Republics (The USSR). Main attention is spared to the study of organization of collective farms in one concrete village of Hubin, Volodymyr-Volynskyi district, Volyn' area. Narpačii of senior generation helped us to know reliable information about life of peasants in the epoch of the USSR.

Keywords: collective farm, mechanization, fist, machinery, crime, small village.

Непомітно для суспільства в час війни й економічних негараздів відходить за межу покоління, яке пам'ятає зовсім інший стан економічних і соціальних відносин, покоління, яке своєю надривною працею створило ті блага, які загребла ненажерлива шопта українських олігархів та транснаціональних корпорацій. Це покоління є не пошанованим і навіть як слід не опитаним. Внаслідок цього наші нащадки не матимуть змоги дізнатися всю правду про ті зовсім не далекі, але важливі для суспільства часи. Знатимуть лише ту інформацію, яка опублікована в шкільних підручниках і розміщена на теренах інтернету. Та чи є вона достовірною? Адже більшість науковців того часу описували епоху СРСР як 'найліпший' період в історії для народів, які перебували під керівництвом радянської влади. Неодноразово можна зустріти у радянських статтях описи усіх благ, які були створені владою для простих жителів села: високооплачувана та зовсім не важка робота, добре розвинута механізація, 'стабільність скрізь і

у всьому' тощо. Але чи було ж так насправді? Дізнатися правду нам допоможуть нарації тих, хто жив у той знаменний для нас усіх період.

Відомо, що у “40-х – на поч. 50-х рр. радянська влада намагалася встановити на західноукраїнських землях такий порядок, який діяв на інших територіях УРСР”. Одним із засобів підкорення краю та народу була колективізація. Її здійснювали за допомогою терору, штучного розпалювання соціально-майнової ворожнечі. “За час проведення колективізації був встановлений тотальний контроль комуністичного режиму над сільським господарством, порушений баланс у розвитку промисловості й сільського господарства, перестало розвиватися сільськогосподарське виробництво, відбулося фізичне знищення найбільш кваліфікованих і працьовитих господарів”.

Цікавою темою дослідження стала система створення колгоспів та їх розвиток. У статті Андрій Кобалій стверджує, що разом з партією і націоналізацією прийшла колективізація. Саме тоді вся земля належала державі, яка в свою чергу віддавала її селянам. Цей процес відбувався у два етапи:

- Перший – безземельні селяни отримали свої ділянки. Звичайно, що за рахунок відібраних у поміщиків чи монастирів земель.
- Другий – індивідуальні господарства мали об'єднатися у радгоспи, колгоспи.

На базі польських фільварків виникали машинно-тракторні станції. Техніка і худоба “класово ворожих елементів” переходила у спеціальні центри, які забезпечували колхозпи машинами.

Варто зауважити, що навесні 1940 року у Західній Україні існувало 556 колгоспів – це 3,5 % від усієї кількості господарств регіону. Як це працювало? “Місцевий осередок більшовицької партії створював селянський комітет. Туди часто входили малоземельні бідні селяни. Ця структура разом з місцевою владою, наприклад, сільською радою, створювали колгосп. Проблема полягала у тому, що західноукраїнські селяни не дуже хотіли ставати частиною системи, яка сильно нагадувала кріпацтво. В СРСР у селян не було паспортів, вони були зобов'язані працювати певну кількість трудоднів, їхня земля ставала частиною колгоспної”.

Безперечно були люди, які не підкорювалися радянській владі, але їх виселяли у далекі райони СРСР. Часто колективізація земель, репресії та націоналізація підприємств проходили майже одночасно.

Не можна не погодитися з тим, що найпоширенішим засобом впливу влади на селян було виселення до Сибіру за звинуваченням в ‘куркульстві’, ‘співробітництві’ з німецькою окупаційною владою чи у ‘бандопособництві’ – тобто у наданні допомоги ОУН та УПА, які боролися проти німецької та радянської влади, в тому числі і проти колективізації. Якщо у зв'язках з ОУН та УПА підозрювали тільки одного члена сім'ї, то висилці підлягала вся родина.

Процес колективізації потрібно розглядати з обох боків: негативно та позитивно. До негативних слід віднести такі найбільш значущі результати:

- Ліквідація і вивезення найбільш хазяйновитих селян, які вміли і хотіли працювати в селі.
- Селяни були позбавлені стимулів до праці і часто-густо були змушені красти, щоб вижити і прогудувати свої родини.

Однак були й позитивні наслідки:

- припинення масового терору щодо селян;
- впровадження сільськогосподарської техніки;
- запровадження нових, продуктивніших сортів і культур рослин та порід тварин.
- відбувся розвиток культурно-освітнього життя сільського населення.

Також не можна не помітити те, що відбулася модернізація підприємств старих галузей – лісової та нафтодобувної. На основі старої лісової промисловості розвинулися нові переробні галузі – деревообробна, паперова та хімічна. Помітні зміни відбулися також в нафтовій та газовій промисловості. Започаткувалися нові галузі в промисловому виробництві, зокрема приладобудівна та машинобудівна галузі. Варто згадати перший київський машинобудівний завод “Більшовик”, який позитивно вплинув на життя людей. Почали випускати продукцію велосипедний, електроламповий та приладобудівний заводи у Львові, металоштампувальний завод у Чернівцях, заводи сільгоспмашин у Львові та Коломиї, машинобудівний завод у Станіславі, металообробний завод в Ужгороді, Калуський та Стебницький калійні комбінати. Усе це мало значний вплив на покращення буденного життя.

Насупроти Андрію Кобалю український дослідник Михайло Сеньків виділяє три основні етапи колективізації західноукраїнського села:

- перший – роки початкового становлення радянської влади (1940 – I пол. 1941 рр.) та її відновлення (1944–1946), коли закладались політичні передумови колективізації, виникали окремі колгоспи;
- другий – перехід до суцільної колективізації, початок масового відчуження селянина від власності, розгортання терору проти національно-визвольного руху, насамперед депортаційно-пересильницької політики (1947–1948);
- третій – завершення суцільної колективізації, утвердження колгоспного ладу, перетворення селянина-господаря в новітнього кріпака, знищення соціально-економічної бази національно-визвольного руху (1949–1952).

Із історії нам відомо, що багато колгоспів виникали на базі фільварків, а їх членами ставали наймити і найбідніша частина селянства. Біднота і сільські наймити шукали в колгоспах вихід зі злиднів. Вони були першими, хто добровільно вступали в колгоспи. Водночас радянська пропаганда поширювала гасла на кшталт: “Колгосп – єдиний шлях до заможного

життя”, “Куркуль – запеклий ворог селянина-трудівника”, саме вони загострювали соціальну ненависть. Також радянська пропаганда всіляко вихваляла переваги колгоспного ладу, використовуючи успіхи окремих людей, яскравим прикладом може слугувати Стаханівський рух.

Безперечно було безліч труднощів у радянської влади під час колективізації. Насамперед це була проблема нестачі робітників. Вирішували це примусовими методами, шляхом так званих організованих наборів (оргнаборів). “Ці функції виконувало Бюро з обліку та розподілу робочої сили, які були створені при обласних радах. У західних областях об’єктом оргнаборів була насамперед сільська молодь. Однією з причин її залучення до роботи в містах було бажання властей ізолювати від збройних формувань ОУН. Незадоволені насильницькою колективізацією селяни ставали соціальною опорою ОУН і УПА в боротьбі проти радянської влади. Перевівши колишнього селянина в статус робітника, радянська влада нейтралізувала його протестні настрої міськими умовами життя і праці. Немало робітників в Західній Україні на свої робочі місця доїжджали із сіл, оскільки у післявоєнних містах не могли отримати житла”.

Варто зауважити, що радянська влада припускалась насильницьких дій проти селянства під час проведення колективізації, щодо представників української інтелігенції, церкви.

Метою статті є описати процес організації колгоспів в одному конкретному селі Губині Володимир-Волинського району Волинської області, щоб вивчити та зберегти правдиву інформацію для майбутнього покоління.

Розпочати наше дослідження ми вирішили зі збирання фактичного матеріалу, а саме розмов з людьми, які працювали в колгоспі у той час. Мешканка села Лідія Пирог (1932 року народження, 89 років) сконцентрувала свою увагу на тому, як нова влада силоміць забирала у людей їхні землі, вирощений урожай, домашніх тварин і навіть сільськогосподарські будівлі. До того, зі слів респондентки стало відомо, що люди жили по хуторах, там будувалися й розводили домашню худобу: “Прийшло сувети, забрале землю в кулгосп, а ме устались. Нам пудавале пу трицить, пу двацить п’ять сотув тико зимлі, а декуму дале підисят, але шо то, садок, хлів, хата, шо ти на йому пусадити”. На початках на хуторі у кожного була різна кількість землі, а в село ходили працювати у колгосп. Життя було дуже важким. Під час жнив на роботу ходили не тільки дорослі, а й діти. Кожному давали по двісті грам зерна. Звичайно, що цього було катастрофічно мало, тому багато сімей голодували. За цілий період жнив можна було заробити лише тридцять кілограмів зерна. Для людей це було жахливо, тому жителька наголосила, що ніякого ‘добра’ при колгоспах не було. Усе було колгоспне, а не людське. Радянська влада виділяла тридцять сотих землі на одну сім’ю. Туди вони враховували хату, садок та інші сільськогосподарські будівлі, які були необхідними для повноцінного господарювання. Окрім цього усі повинні були ходити на роботу у колгосп:

“Люде худели на роботу, бо було такої закон, шо кожин мав верубити за рік двісті вусімдсят - двісті дивіносто вихододнів мати, туді той рік зацітувався у трудувий стаж, то було для чулувіків, а для жінок було двісті сорок - двісті шійсят. Якщо тих днів ни має, значить ти мав мати пудтвержиння з больніци, шо ти там хвурів чи ше шось і так дальше. І якщо тих днів нимає, то в стаж низацітувався. Всі люде рубели. А давале кілуграм зирна за уден трудудень або уден карбованиць. То від кулгоспу залежало, як вуни там рішать. Так шо там багато низарубляле гроший”. Працювали люди цілий день, бо хотіли врятувати себе й свою сім’ю від голоду.

Цікавою була тема щодо механізації у колгоспах. Завдяки розмові з Василем Ляшуком (1941 року народження, 80 років), який працював механізатором у колгоспі “Свердлова” дізнаємося, шо техніки у колгоспі ніякої майже не було, усі все робили вручну: косили, збирали, пололи тощо. Пізніше почала надходити у колгосп різна агротехніка: комбайни, трактори, віялки, сівалки. “Трахтурі працювале круглусутучно. На кожний трахтур було пу два миханізатури, всі рубели, урали, культівірувале, сіяле всьо. Внучі трахтор оре або культівірує, а дньом вже пучинале сіяти”. У колгоспі були дуже великі автомобілі, їх називали ‘Паривки’. Саме біля цього транспорту люди важко працювали, бо їх потрібно було розвантажувати або ж навпаки: “Буле такої машени здурові, ‘Паривкі’ називалеся. Там треба було добре нарубетися кала їх ого-о-о”. Звичайно, роботи було дуже багато, але найважчим для всіх було проривання цукрових буряків: “Ну, а сама найтяжша рубота для жинок і навіть для чулувіків, то буле цукрові бураке. Вся сім’я рубела на них. Хоть то була миханізована ланка, але всирівно треба було кожного бурачка прурвате. Хоть трахтура убрубляле, але пруривати то треба було. Пу півтура ду двох гиктарів на жінку, яка там рубела в ланці. Даже тим людяма, яке рубели там дуяркую, тилятницяме, то тоже давали якусь там ділянку бураків. А пучом визли на завод теї баруке”. Поряд із тим були відходи, які називали ‘жомом’, яким годували худобу. На Волині було чотири цукрових заводи: Володимир-Волинський, Іваничівський, Горохівський та Гнідавський.

Не менш цікавим постало питання про структуру покарання у радянські часи під час колгоспів. Усім відомо, шо багато людей задля того, щоб вижити повинні були йти на певні злочини (вкрасти продукти харчування, обдурити державу тощо). Але яким було покарання і чи карали усіх? На це питання дати відповідь важко. Розмовляючи з корінними жителями села, я розвідала дві цікаві історії про крадіжку. “Куле буле жнива, то їдна жінка вкрала кулуске пшиниці, щоб нагудувате своїх дитей, якої пучті пухнуле з голуду. Зразу в той ж день пришов участковой і зразу загленив на піч, де тії кулускі сохли. Тую жінку зразу забрали у тюрму, і ништо ни дивився, шо вуна там плакала чи ше шо, о. Ни знаю, скіко їй там рокув дале, в тий тюрмі, но дитей тех свїїх вуна ни бачила вже. Сусіди за неми дивились і я троху пумагала, бо ж батька в нех ни було, бо вмєр, ни знаю чога”.

Проаналізувавши цю історію, можна зробити висновок, що радянська влада була жорстокою. Зробив злочин – поплатись за нього. Слід також додати, що ніхто не мав права брати щось у колгоспі, навіть якщо ті продукти вже нікому непотрібні, а якщо ж взяв, то обов'язково потрібні свідки – тоді карати не будуть настільки жорстоко. “А мій свекур, пуся жнев, як жнива кончилися, о. То пас курову і пушов кулосся назбирав і тоє кулоссе взев на сонці тако насушев. Ну, ни знаю хто там, участковий, теї міліція всьо время совалися шось пу хатах, пубачели. То дале, хтіли юго судети, але він мав свідкі, хто з ним пас курову, шо він назберав. І тоже, я вже ни помню, юго штрахувале на багато чугось, сказале, шо ни маїш права збирати, хай зугнис, но ти ни руш. А в його діти буле, о, мій чулувік во, і ше там буле. В його було четвиρο дітей, їсти хтіли, то він ни нажев, а назбирав. А теї, шо нажели, то пу тюрмах сиділе ше”.

Цікавою була й сама система радянської влади щодо колгоспів, адже її метою було накладання на людей велику кількість податку, відповідно вони не мали змоги виплачувати і влада позбавляла селян усього майна. Задля порятунку свого життя та своєї родини, людям нічого не залишалося, як іти працювати до колгоспу. Найважчим був зимовий період, адже роботи було менше і влада починала ‘скаженіти’.

Знову забирали у людей їхні заготівлі, домашніх тварин тощо. Коли ж наставав період роботи в полі, то вся радянська жорстокість наче випаровувалась. Саме в такі проміжки між репресіями люди ще мали шанс зберегти те, що не потрапило в руки радянської влади. У колгоспі треба було працювати, але зарплата була мізерною. Того, що люди заробили, вистачало тільки на декілька місяців. Працюючи в колгоспі сто днів, люди отримували лише двадцять кілограмів зерна, а це було обмаль для того, щоб прогодувати сім'ю.

Варто зауважити, що харчувалися люди переважно простим хлібом або ‘пляцками’. Насамперед селянам потрібно було змолоти колоски пшениці на “жорнах”, щоб отримати борошно для випічки. “І на жорнах треба було змолоти юго. Теї жорна, то такєі два камині круглих і така корба, і утако крутели-крутели, о. І змелиш, бо там в млен хто юго пувиза, шо ж там було третить кіль, о. Та й якогось пляцка спичуть мати і з’імо і добрий. Трохі змелица, а трохі де якоє зирно і ціле пупада, але на тоє нихто ни дивевся, тико аби вуно було, о”.

Отже, проаналізувавши всю сферу діяльності селян під час роботи у колгоспах, можна дійти висновку, що життя було надто складним та жорстоким. Воно залежало від того, наскільки точно людина буде виконувати вказівки радянської влади та підкорятися системі колгоспів.

Завдяки розмовам із поколінням, яке своєю надривною працею створило ті блага, які ми маємо, наші нащадки знатимуть достовірну історію економічних та соціальних відносин у період СРСР.

Кобалія, А. *“Щастя поселилося в колгоспних хатах”*. Як радянська влада проводила колективізацію на Західній Україні? Електронний ресурс: <https://hromadske.radio/publications/shchastia-poselylosia-v-kolhosplykh-khatakh-yak-radians-ka-vlada-provodyla-kolektyvizatsiiu-na-zakhidniy-ukraini> [Дата останнього доступу 29.12.2021].

Головатюк, В. *“Живі у пам’яті колгоспи”*. Електронний ресурс: <http://newlife.rv.ua/9-cat-all/3330-zhyvi-u-pam-iati-kolhospy.html> [Дата останнього доступу 28.12.2021].

Музей. *Друга колективізація / “Територія терору”* Музей // Меморіальний музей тоталітарних режимів “Територія Терору”. Електронний ресурс: <http://www.territoryterror.org.ua/uk/history/1945-1953/second-collectivization/> [Дата останнього доступу 28.12.2021].

Особливості розвитку західних областей УРСР у післявоєнний період / Українська РСР у 1939–1991 рр. Електронний ресурс: <http://zno.academia.in.ua/mod/book/view.php?id=3545> [Дата останнього доступу 30.12.2021].

“БАНДУРИ ДЗВІН – МОГО ЖИТТЯ ЗНАМЕНО”: МАРКЕРИ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Тетяна Прокопович

(Україна)

На прикладі творчості Анатолія Грицяя простежено значення бандурного мистецтва у структурі української національно-культурної ідентичності. Багатогранна діяльність митця суголосна активно-творчому духу вітаїзму. В поетичних і музичних творах А. Грицяя бандура є образом-символом, наповненим багатогранним змістом.

Ключові слова: бандура, образ-символ, національно-культурна ідентичність, вітаїзм.

“BANDURA'S BELL – SIGN OF MY LIFE”: MARKERS OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY

Tetjana Prokopovych

The importance of bandura art in the structure of Ukrainian national and cultural identity can be studied through Anatoliy Hrytsay's work. The multifaceted activity of the artist is in line with the active and creative spirit of vitalism. In the poetic and musical works of A. Gritsay bandura is an image-symbol, filled with multifaceted content.

Key words: bandura, image-symbol, national-cultural identity, vitalism.

В ідентифікаційному просторі українців бандура є потужним національно-культурним символом, невід’ємним елементом презентації України в світі. Розмірковуючи над сенсом народно-музичного інструменту, видатний композитор і вчений Станіслав Людкевич влучно відмітив: “бандура, які б не були її первопочини і походження, все-таки з XVI-го століття становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характеристичними прикметами (саме двоякими струнами) є типовим, специфічним українським народним інструментом, якого ніде не подибуємо” (Людкевич 1906, 110), а Гнат Хоткевич резюмував: “бандура є чисто український винахід. Ніде й ні від кого українці цього інструмента не позичали, а вигадали для себе самі” (Хоткевич 1930, 101). Подібно заявив у вірші Анатолій Грицай:

Бандуро, ми — в тобі, ти — в нас.

До праці кличе творче поле.

Йдемо крізь сміх і болі долі.

Бандуро, ми — в тобі ти — в нас (Грицай 2008, 12).

Не можна залишити без уваги пафосності поетичного вислову, в якому з вітаїстичним наповненням автор наділив бандуру неабиякою об'єднавчою силою української нації. Більше того, Анатолій Грицай вбачав у передзвоні “віщих струн” величезний ресурс зміцнення національної ідентичності і консолідації спільноти для успішного державотворення в Україні. Відтак митець ініціював і послідовно втілював впродовж свого життя ідею “прибандурити” / “покобзарити” світ (Грицай 2006, 8), яка заслуговує на докладне вивчення.

Власне, наукова розвідка сфокусована на двох вагомих і одночасно актуальних проблемах сучасної української гуманітаристики — визначенні ролі мистецтва у конструюванні національної ідентичності та вивченні життєпису митця як носія світоглядних наративів у практичній площині.

Постать Анатолія Грицяя привертає увагу багатогранністю таланту, яким він жертовно служив українській спільноті як в радянську добу, так і в часи відновлення державної незалежності України. Безперечно, звершення бандуриста-виконавця і педагога, засновника та керівника творчих колективів, поета і композитора, Голови Рівненського осередку Національної спілки кобзарів і члена правління Рівненської обласної “Просвіти”, організатора “Вечорів бандури” й автора “Морального кодексу бандуриста” становлять цінний матеріал для дослідження проблем української ідентичності.

Принагідно слід нагадати, що розуміння поняття “національна ідентичність” в сучасній науковій літературі є далеко неоднозначним і багатовимірним. Водночас, послуговуючись теорією Е. Сміта (Сміт 1994), вчені визнають культуру, зокрема мистецькі практики, вагомою складовою концепту національна ідентичність. У мистецтвознавчих студіях активно обговорюються питання ідентичності митця, котра знаходить вияв у його творчості і потенційно може бути тотожною або опозиційною соціальному контексту. За свідченням Л. Корній вперше порушив проблему національної ідентичності української музики Микола Лисенко, який “своєю творчістю і багатогранною діяльністю проклав шлях для наступних поколінь” (Корній 2019, 13). Це дає підстави в рамках цієї статті розглянути творчий портрет непересічного представника української культури другої половини ХХ ст., який продовжив розвивати лисенківські традиції у музичному мистецтві.

Стислий добір фактів із біографії Анатолія Юхимовича Грицяя (1931–2003) символічно окреслює цілісність українського культурного буття, географічно об'єднаного водною артерією – Дніпром. Виходець із села північно-східної України, здобувши фахову музичну освіту в Києві, пов'язав свою творчу долю із регіоном північно-західної України. Родом з Чернігівщини Грицай у Рівному став осердям “кобзарсько-просвітянського дива”, обертаючи у “кобзарську віру” людей різного віку та різних професій. Із полум'яним ентузіазмом пропагуючи бандуру в академічному і самодіяльному виконавстві, він виховав міцну когорту патріотично

налаштованих музикантів, яких наставляв: “Боротьба за Україну триває, і, на жаль, ще довго продовжуватиметься. Ми – бійці національної ідеї, яка вимагає напруження та енергії. Будемо твердо і небом цієї ідеї” (Грицай 2006, 2).

Наведені вище слова написані Грицаєм у 1981 році, тобто в реаліях брежнєвського застою з його відвертою антиукраїнською політикою. Зрозуміло, що в радянський час автор висловлювання належав до розряду інакодумців. Що ж стало імпульсом самоідентифікації митця, відмінної від офіційної ідеології? Можливо, пояснення віднайдемо у походженні, родинному вихованні чи оточенні Анатолія Грицаєва. Тож пильніше розглянемо контрапункти його життя і творчості.

Народився Анатолій Юхимович Грицай 1 січня 1931 року в с. Жовтнєве (в минулому і тепер – Рождественське) Коропського району Чернігівської області, в сім’ї сільської інтелігенції. Батько Юхим Костянтинович (1903–1964) і мати Марія Спиридонівна (1907–1998) працювали в колгоспній конторі. Романтика перетворень, декларованих більшовицькою владою, захоплювала молоде подружжя Грицаїв. Вони були серед перших комуністів у селі, добровільно вступили до колгоспу, віддавши у загальну власність свою землю і худобу.

Вірогідно, “химери” радянської дійсності здавалися Грицаєву тимчасовими труднощами, які треба було пережити чи перетерпіти. Позаяк їхню родину не обійшли страхітливі події 1930-х років: голодомор, полювання на “ворогів народу” і т. д. Так, у 1937 році Юхима Костянтиновича Грицаєва з невідомих причин заарештували, утримували в тюрмі та виключили з компартії. Щоправда, після кількох місяців випустили з умовою знищити домашню бібліотеку, яку так дбайливо він збирав. Як не важко було Юхиму Грицаєву розставитися із книгами, але покійно їх спалив, не протестуючи владі.

Ці зауваги яскраво унаочнюють атмосферу дитячих років Анатолія Грицаєва, котра особливо не спонукала до становлення особистості з усвідомленим вибором української ідентичності. Якщо ж врахувати, що його рід по материнській лінії походив з Калуги, то цілком явним у формуванні світогляду А. Грицаєва було суб’єктивне переживання трьох моделей ідентичності – української, російської і радянської. Інша річ, помітно, що в сільській родині сина привчили до праці, прищепили любов до знань і мистецтва. Від батьків Анатолій Грицай перейняв негамовне прагнення до дії, цілеспрямованість у досягненні мети. Закінчивши у 1947 році з золотою медаллю школу в рідному селі, юнак відправився у столицю здобувати фах.

1948–1952 роки Анатолій Грицай навчався у Київському музичному училищі ім. Р. М. Глієра на хоровому відділі по класу бандури. Доленосним для нього стало спілкування із вчителем — Володимиром Андрійовичем Кабачком, який належав до фундаторів професійної школи бандурного виконавства. Без перебільшення, це була справжня школа гартування митця

національного характеру, відданого українському мистецтву та українській спільноті. Пізніше А. Грицай згадуватиме: “мені в житті пощастило тим, що я мав прекрасного педагога В. А. Кабачка. Це був взірець благородства, зовнішньої і внутрішньої краси, взірець скромного і в той же час відданого служіння українській пісні, бандурі, мистецтву взагалі і, зокрема, всьому доброму і красивому в житті” (Грицай 2021, 85). Сьогодні, з відстані часу, очевидним є, що дорогоцінні зерна духовності Вчителя щедро проростали в характері і поведінці Анатолія Грицай. Він ревно опановував музичний фах, щоб стати гідним спадкоємцем кобзарських традицій, продовжуючи розвивати самотність українського народно-інструментального виконавства.

Після закінчення музичного училища Анатолій Грицай вступив до Київської державної консерваторії ім. П. Чайковського на оркестровий факультет по класу бандури. Студентські роки відкрили йому нові перспективи і можливості. В. А. Кабачок, а згодом А.М. Бобир готували свого учня до активного професійного життя, спонукаючи крім навчання набувати досвід у педагогічній і артистичній діяльності.

У період консерваторського навчання А. Грицай працював викладачем по класу бандури в Київській вечірній музичній школі та Київському музичному училищі (1956–1957); був артистом відомих столичних колективів – оркестру народних інструментів Українського народного хору під керівництвом Григорія Верьовки й оркестру Державного ансамблю танцю України під керівництвом Павла Вірського. Також студент-бандурист грав у Київському театрі юного глядача та виступав на концертах у складі тріо бандуристів — В. Лапшин, А. Маціяка, А. Грицай. Молодий музикант завзято опановував різні грані мистецько-освітнянського фаху.

У 1957 році А. Ю. Грицай, випускник Київської консерваторії, за направленням прибув на роботу в Рівненське музичне училище, де започаткував клас бандури. Насправді він зробив значно більше. Молодому педагогу вдалося охопити в Рівному всі ланки музичної освіти: від початкової до вищої. Він заснував клас бандури в Дитячій музичній школі № 1 ім. М.В. Лисенка, навчав бандуристів у Педагогічному інституті та Інституті культури. За роки педагогічної праці тільки в Рівненському музичному училищі Анатолій Юхимович підготував більше сотні випускників. На його уроках народжувалося дивовижне магнетичне поле закоханості в кобзарство, яке притягувало молоді обдарування — в його клас переводилися студенти із інших спеціалізацій або ж додатково опановували гру на бандурі.

Приміром, замінив домру на бандуру Йосиф Яницький, нині заслужений діяч мистецтв України. Високого виконавського рівня досягли учасниці квартету бандуристок, який А. Грицай організував у 1958 році з числа студенток хорового відділу Рівненського музичного училища — Євгенії Ігнат'євої, Ніни Марчук, Наталії Грицай, Євгенії Висоцької. Понад

чверть століття цей ансамбль успішно виступав на різних сценах в Україні, республіках Радянського Союзу, Болгарії, Німеччині, Польщі, Чехословаччині, завоювавши у публіки звання “золотого квартету”. Колектив, який числився при Будинку самодіяльної творчості, перемагав на Республіканських і Всесоюзних фестивалях. Чотирьох бандуристок запрошували до зйомок у телевізійних програмах, записували їх виконання на радіо та вінілові платівки фірми “Мелодія” (Салієнко 2021, 12).

Анатолій Грицай використовував кожен сприятливий нагодю для популяризації бандури. У 1971 році при Будинку художньої самодіяльності профспілок заснував капелу бандуристок, учасницями якої були школярки і робітниці, вчителі і студентки. За 15 років роботи Грицай з капелянками понад 200 рівнянок освоїли гру на українському народно-музичному інструменті, а виконавський репертуар колективу сягнув понад 100 композицій. Капела бандуристок під орудою А. Грицай двічі ставала володаркою золотих медалей Республіканського фестивалю самодіяльної творчості, була учасницею урядових концертів, творчих звітів мистецтв і художніх колективів України, здобула почесне звання “народна”.

Анатолію Грицаю вдалося виплекати в Рівному унікальну мистецьку оазу, в якій володаркою була бандура. Слід відзначити, що великого значення він надавав концертній діяльності бандуристів, яких скеровував: “Всіма фібрами душі прагнути сцени не ради власної слави, користі, вигоди, а заради уславлення кобзарської музи” (Грицай 2006, 3). У Рівненському музичному училищі він систематично проводив “Вечори бандури”, які перетворював у літературно-музичні програми: розповідав про відомих кобзарів і бандуристів, читав свої вірші про бандуру, а його учні-бандуристи виконували музичні твори.

До речі, з практичних цілей Анатолій Грицай написав чимало композицій для бандури, які використовував як навчально-концертний репертуар. Значну частину його композиторського доробку присвячено бандуристам-початківцям. Пісні, п’єси й етюди для юних музикантів сприяють не тільки розвитку виконавського апарату учня, але й налаштовують на формування національної свідомості дитячої особистості. Зокрема, українська характерність музичних творів Анатолія Грицай проявляється у інтонаційній подібності до народнопісенних джерел, патріотичним змістом і ліричністю вислову. Тож не дивно, що сьогодні ці композиції посіли чільне місце у педагогічній практиці бандуристів.

Слід зауважити, що багато уваги А. Грицай приділяв просвітницькій роботі, дбаючи про підвищення культурного рівня громадськості, а, передусім, студентської молоді. Так, з дозволу дирекції Рівненського музичного училища, він самотужки робив тематичні виставки, які експонувалися у вітринах фойє навчального закладу. За роки його діяльності експозицій накопичилось близько 2000. Ретельний підбір матеріалів і їх компоновання свідчило про різнобічність інтересів та енциклопедичність знань Грицай. Утім центральною темою виставок була

бандура: “Прадіди в струнах живуть”, “Ми кобзарі”, “Кобзарська творчість” та ін.

Культурно-просвітницька праця А. Грицяя набула якісної динаміки з проголошенням державної незалежності України. Анатолій Юхимович охоче читав лекції для слухачів Народного університету Товариства “Просвіта”, знайомлячи громадськість із українським народно-музичним інструментом і його творцями. Це сприяло піднесенню престижу бандури в масовій свідомості, пробудженню у співвітчизників національних почувань. Він чітко усвідомлював, що в Україні боротьба за національне буття не завершилась:

*Чи маю право я мовчати,
Коли народ зневіривсь мій?
Бандуро! Кобзо! Гей, на чати!
Веди зневірених у бій. 7.03.1996 (Грицай 2008, 17).*

Окремо слід розглянути літературну творчість Анатолія Грицяя, яка є важливим джерелом вивчення його рефлексій над національним, вербальним виявом ідентичності.

Ще в юності музикант відчув потребу у словесному закріпленні своїх думок, фіксує їх у зошитах. Впродовж життя він списав декілька десятків щоденників, відводячи в нотатках провідне значення бандурі, яку зачисляв до найважливіших національних символів: “Бандура – то святий вогонь, що очищає нині душі і спопеляє все низьке у них, піднімає нас над суєтними миттєвостями і возносить у сфери мудрості і мужності. Вона є берегинєю нашого роду. Слухати спокійно її неможливо. Вона хвилює, тривожить, її люблять і ненавидять. Так, так – останнє було і колись і, на жаль, є і тепер. Усі вороги України боялися її. Кобзарська пісня – наш щит і меч, і це добре розуміли недруги нашої державності” (Грицай 1992, 4).

Бандурне мистецтво А. Грицяя вважав найпотужнішим засобом національно-культурного і державницького поступу. Він покладав великі надії на бандуристів, які будуть “обертати всіх і вся у кобзарську віру” (Грицай 2006, 5). Властиво з повчальних текстів Анатолія Грицяя, написаних у різні роки, постали “Заповіді, правила, моральний кодекс кобзарів” (Грицай 2006). В. Єсіпок назвав їх “філософською доктриною самовиховання Бандуриста” (Єсіпок 2021, 19). Корисні поради А. Грицяя окреслюють поведінкову модель сучасного бандуриста, зосереджену на важливих маркерах національно-культурної ідентичності. Насамперед йдеться про мову, історичну пам’ять, систему моральних норм і цінностей українців.

Згідно з Грицаєм, бандурист — це “невтомний пропагандист української пісні, думи, рідної мови, нашої прекрасної літератури, що вся омузичена в кожному своєму слові, вся напоєна найсвятішими почуваннями доброти і любові” (Грицай 2006, 7). Отож, вербалізована в авторських неологізмах “прибандурити” / “покобзарити” світ вибудувалась загальна стратегія конструювання національного наративу, позначена духом романтики

вітаїзму. Анатолій Грицай був глибоко переконаний, що Бандурист має бути активним охоронцем і ретранслятором національної ідентичності, а бандура — духовним стрижнем, який консолідує українство.

Вочевидь пасіонарна риторика Анатолія Грицяя суголосо з сонячним кларнетизмом Павла Тичини. Примітно, що потужна енергетика бандури об'єднала українських митців різних генерацій:

<p><i>В моїм серці і бурі, і грози, Й рокотання — ридання бандур... (Тичина, 1914)</i></p>	<p><i>Берім бандури грім до рук, Хай пісня нас усіх розбудить, Її разючий кожен звук — Чи є гостріша зброя, люди? (Грицай, 2.11.1994)</i></p>
--	---

Хоча Анатолій Грицай не зараховував себе до когорти Майстрів художнього слова, все ж понад півтисячі написаних ним віршів дозволяють виявити специфіку поетичного оприявлення модусу національної ідентичності. Знову ж таки основною темою його віршування була бандура. Ліричний герой поезії А. Грицяя позиціонує себе спадкоємцем кобзарів (“Ми кобзарі – землі поети!”), який вболіває за долю України (“Як Україні знов сутужно / Як розкрадають Неньку дружно / Бандуро, не мовчи”) та зброєю мистецтва намагається “достукатись” до співвітчизників:

*Бандура сто віків нам стукає у груди,
Шалена громовиця її струн.
Вони кричать: ми є, були і будем!
Тож геть, зневіро, геть, журба і сум!*

*Геть, безнадіє, геть мінорність тону!
Хіба ж не ми пройшли мільйон незгод.
Живе Вкраїна, струни кобзи дзвонять:
Ми ще з Русі державницький народ! 8.12.1994
(Грицай 2008, 18).*

Поезія Анатолія Грицяя наповнена вітаїстичними імпульсами: духовне оновлення і життєвість українського духу (“Триміть же, бандурні громи. / Слава новим Вересаям, / Із ними ж бо разом ми, / Як нація воскресаем”); непримиримість до аморальності та байдужості (“Гей, співай, моя відродо, / Сонця голосом співай, / А підступність, лжу і зраду / Люто покарай”); світлоритм (“Є сонцесяйність, вірте ж бо чи ні, / В кобзарській нашій золотій струні”).

Насамкінець дозволимо доповнити твердження Ю. Лавріненка, який зауважив у Павла Тичини дух вітаїзму у кларнетичному оформленні (Лавріненко 1959). А у житті та творчості Анатолія Грицяя світоглядно-естетична концепція “активно-творчої ренесансної одушевленості життям” отримала бандурне обрамлення.

- Грицай, А. (1992). *Бандура – доля моя, щастя моє*. Вісті Рівненщини. Вип. 14. С. 4.
- Грицай, А. (2006). *Заповіді, правила, моральний кодекс кобзарів*. Рівненська друкарня. Рівне.
- Грицай, А. (2008). *Бандура – душа моя*. Рівненська друкарня. Рівне.
- Дацков, А. (2000). *Анатолій Грицай: літературно-мистецький портрет*. Волинські обереги. Рівне.
- Єсіпок, В. (2020). *Вихователь національної свідомості*. У кн.: Анатолій Грицай: “Пригорнув до серця як знак заповіту «Кобзар», який не дав стерти правди з ран землі...”. Видавець О. Зень. Рівне. С. 16–19.
- Кобзарський дивокрай: Твори Анатолія Грицяя* (2021). Упор. Т. Прокопович. Волинські обереги. Рівне.
- Корній, Л. (2019). *Проблема етнонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва*. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження рецензії. Вип. 19. С. 6–16.
- Людкевич, С. (1906). *Відродження бандури*. Світ. Вип. 7. С. 109–110.
- Розстріляне Відродження: Антологія 1917–1933: Поезія – проза – драма – есеї* (1959). Упор. Ю. Лавріненко. Instytut Literacki. Париж.
- Сміт, Е. (1994). *Національна ідентичність / Пер. з англійської* П. Тарашука. Основи. Київ.
- Хоткевич, Г. (1930). *Музичні інструменти українського народу*. Держ. вид-во України. Харків. Електронний ресурс: <https://elib.nlu.org.ua/object.html?id=11215> [Дата останнього доступу 08.09.2021].

ВІДОБРАЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА НОВОЇ ДЕРЖАВНОЇ ІДЕОЛОГІЇ В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ СЛОВНИКАХ

Інна Ренчка

(Україна)

У статті розглянуто сутність національної ідентичності та особливості відображення процесів її формування в Україні на сучасному етапі в українських тлумачних словниках. Здійснено порівняння тлумачення слів, що втілюють важливі історичні, політичні та соціальні ідеї, у словниках радянського та пострадянського періодів. Наголошено на ролі словників у виробленні загальнонаціональної системи цінностей.

Ключові слова: українська національна ідентичність, радянська ідентичність, ідеологія державотворення і націєтворення, словник української мови, мовна картина світу українців.

REFLECTION OF UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY AND NEW STATE IDEOLOGY IN MODERN UKRAINIAN DICTIONARIES

Inna Renčka

The article considers the essence of national identity and the peculiarities of reflecting its current formation in Ukraine in Ukrainian explanatory dictionaries. The interpretations of words that embody important historical, political and social ideas, in the dictionaries of the Soviet and post-Soviet periods are compared. The role of dictionaries on the development of a national system of values is emphasized.

Key words: Ukrainian national identity, Soviet identity, ideology of state and nation building, Ukrainian language dictionary, Ukrainians' linguistic picture of world.

Словники виконують особливу роль у житті суспільства як важливі джерела інформації, засоби збереження і передачі знань, а також як виразники часу та мовної картини світу, сформованої в суспільній свідомості у відповідний історичний період. Словникарство більшою чи меншою мірою може зазнавати впливу політичного, соціального та ідеологічного контекстів. За радянських часів екстралінгвальні фактори, а саме панівна комуністична ідеологія та асимілятивна мовна й національна політика, яку провадила держава, мали необмежений вплив на лексикографічну практику. Вони позначалися на способі трактування лексичних одиниць, доборі ілюстративного матеріалу, перетворюючи

словники на ідеологічний інструмент тоталітарного режиму та засіб формування ідеологічно упередженого світогляду (Vejsberg 2002).

Новітні українські лексикографічні праці тлумачного типу поступово звільняються від наслідків ідеологічного тиску радянської тоталітарної доби, засвідчуючи переосмислення змісту лексичних одиниць, що втілюють світоглядні, соціально-політичні і загальнокультурні погляди та ідеї, відповідно до сучасних реалій та потреб українського суспільства. Зокрема, в словниках знаходять відображення процеси формування української національної ідентичності, ідеології державо- та націєтворення, консолідації суспільства навколо загальнонаціональних інтересів, що передбачає відкидання радянської ідентичності та вироблення власної системи цінностей.

Формування української ідентичності в сучасних умовах досліджують О. Білоус, Т. Воропаєва, Ю. Каганов, О. Майборода, Л. Нагорна, М. Степико, В. Трощинський та ін. Зокрема, на небезпеці конкуренції на теренах України проросійської та європейської української ідентичностей наголошує М. Степико. Дослідник вказує на потребу українізації України, боротьби за українську національну ідентичність, що в умовах фактичної російської агресії проти України є запорукою існування Української держави (Степико 2019). Особливості формування національної ідентичності в Україні на сучасному етапі з урахуванням глобалізаційних процесів у світі, її риси, функції та складники, співвіднесення з іншими видами ідентичності, наприклад, етнічною, регіональною, космополітичною тощо, розглядають В. Трощинський, В. Скуратівський та Н. Ярош (Формування 2018). Науковці зауважують, що національна самосвідомість українців, а отже, й українська ідентичність нині перебувають на стадії становлення. Їх невиробленість зумовлена понад трьохсотлітнім пануванням Росії, насадженням чужих цінностей, світогляду й тоталітарної ідеології. Це одна з актуальних проблем, необхідність розв'язання якої назріла з огляду на важливе значення для модернізації Української держави, її утвердження на шляху демократичного розвитку усвідомленого й дієвого “ототожнення людини з певною спільнотою, її символами, цінностями, історією, територією, культурою, державними та правовими інституціями, політичними й економічними інтересами”, що й становить основу загальнонаціональної ідентичності (Формування 2018, 33). На переконання вчених, одним із знарядь формування спільної ідентичності українських громадян є державна мова. З історії народів Європи відомо, що мова здатна “сприяти консолідації населення країни, розвивати почуття історичної, соціальної та духовної спорідненості членів соціуму” (Формування 2018, 67). Тому утвердження державного статусу української мови має бути пріоритетом української політики. Взаємозв'язок мови та ідентичності в Україні також аналізує у своїй праці В. Кулик (Кулик 2016). Порівнюючи дані соціологічних опитувань 2012 та 2014 років, дослідник робить висновок, що події Революції гідності та війни на Сході

України вплинули на зростання пріоритетності національної ідентичності, що виявилось, зокрема, в більшому поцінуванні української мови як національного атрибуту, такого самого, як гімн та прапор (Кулик 2016, 101).

Відаючи належне теоретичним дослідженням феномену національної ідентичності та беручи до уваги міждисциплінарний характер проблеми її формування і розвитку, варто зауважити, що недостатньо дослідженим лишається питання взаємозв'язку мови та української національної ідентичності, а також практично немає розвідок, присвячених відображенню у словниках процесів єднання українців довкола національних цінностей та їх відчуження від ідентичності, сформованої за радянських часів.

Мета статті – розглянути тлумачення лексики в сучасних українських лексикографічних працях з погляду відбиття в них процесів формування української національної ідентичності та ідеології державотворення, визначити роль словників у виробленні спільного ціннісного простору. Джерелом дослідження стали матеріали “Додаткового тому” “Словника української мови” в 11 томах, що вийшов у 2-х книгах (2017, далі – СУМДТ), “Словника української мови” у 20 томах (тт. 1–11, 2010–2020, далі – СУМ(20)), а також “Словника української мови” в 11 томах (1970–1980, далі – СУМ) для порівняння окремих словникових статей.

За визначенням М. Гібернау, національна ідентичність – “це колективне чуття, зіперте на віру в належність до однієї нації і в спільність більшості атрибутів, які роблять її відмінною від інших націй” (Гібернау 2012, 20). Це комплекс уявлень, “який становить основу самоідентифікації окремих осіб та груп людей з певною нацією як самобутньою спільнотою, що має свою історичну територію, мову, історичну пам'ять, культуру, міфи, традиції, об'єкти поклоніння, національну ідею” (Нагорна 2005). Крім того, як слушно зауважує Е. Сміт, поняття національної ідентичності обов'язково охоплює й “певне почуття політичної спільноти” (Сміт 1994, 25), що передбачає єдність політичну, правову, морально-ціннісну та патріотизм громадян певної держави.

Натомість у СРСР, до складу якого входила Україна, вибудовувалася загальнорадянська позаетнічна і позанаціональна ідентичність (Нагорна 2008, 165). Влада виняткового значення надавала колективістським та інтернаціоналістським цінностям, пропагуючи майбутнє “злиття націй” в єдину соціалістичну спільноту та стирання мовних і культурних національних відмінностей. Н. Шліхта з-поміж складових радянської ідентичності виокремлює “російськість” (Shlikhta 2004, 262–263), оскільки саме російській мові відводилася провідна роль у створенні радянського мовно-культурного простору. Привілейоване становище російської мови в Радянському Союзі, за словами О. Тараненка, стало наслідком асиміляційної політики влади та “політично-ідеологічних настанов: офіційне проголошення в 2-й половині 40-х рр. XX ст. особливої ролі російського народу і російської мови в СРСР та взятого в 70-і рр. курсу на

створення «нової історичної спільноти людей – радянського народу» (Тараненко 2004, 746) з російською мовою як переважною мовою спілкування. Засобами створення радянської спільноти людей були русифікація, примусова міграція населення, масові репресії та арешти численних «ворогів» радянської влади. Усе, що мало ознаки національного, оригінального, самобутнього, інтерпретували як «антиросійське», а відповідно й «вороже», що призводило до нівелювання національної свідомості українського та інших народів СРСР.

Як наслідок, саме поняття «націоналізм» у радянському дискурсі інтерпретували виключно негативно, що демонструють і лексикографічні визначення, адже словники, як і вся друкована продукція в СРСР, перебували під суворим контролем і мали репрезентувати судження, узгоджені з панівною ідеологією: «НАЦІОНАЛІЗМ. 1. Реакційна буржуазна ідеологія й політика в галузі національних відносин, яка проповідує зверхність національних інтересів над соціальними, панування однієї нації за рахунок пригнічення іншої, розпалює національну ворожнечу, заперечуючи дружнє співробітництво і взаємодопомогу між націями» (СУМ-5 1974, 232). Пояснення змісту поняття за допомогою ідеологічно-оцінних висловів на кшталт «реакційна буржуазна ідеологія й політика» та експресивно забарвлених лексем «зверхність», «пригнічення», «ворожнеча» вказує на упереджений підхід до формування уявлення про націоналізм. Так само з погляду радянської ідеології потрактовано в СУМі й слова «нація», «народ» та «інтернаціоналізм», до словникових статей яких введено ідеологічно витримані цитати-ілюстрації: «НАЦІЯ. <...> *Українська нація... будує свою культуру, національну форму, соціалістичну змістом* (Рильський, III, 1956, 81)» (СУМ-5 1974, 232); «НАРОД. <...> *Радянський народ – нова, інтернаціональна спільність людей, що виникла в СРСР за роки соціалістичного будівництва. За роки соціалістичного будівництва в нашій країні виникла історична спільність людей – радянський народ* (Матер. XXIV з., 1971, 87)» (СУМ-5 1974, 174); «ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗМ. Принцип міжнародної солідарності пролетаріату та всіх трудящих, що впливає з усвідомлення ними єдності своїх корінних інтересів у боротьбі за соціалізм і комунізм; відстоювання свободи та рівності всіх народів, боротьба за дружбу й співробітництво між ними, проти шовінізму та націоналізму. *Духом справжнього інтернаціоналізму прийнята Радянська Конституція* (Рад. Укр., 5.XII 1956, 1)» (СУМ-4 1973, 38). Визначення цих слів свідчать про залучення лексикографічних ресурсів для створення в населення стійкого переконання про належність до «нової інтернаціональної спільноти», ідентифікації себе з нею, формування безнаціональної ідентичності.

Порівняння словникових статей лексем «націоналізм», «нація», «народ», «інтернаціоналізм» у СУМі та нових українських лексикографічних праць засвідчує оновлення визначень й ілюстративного матеріалу, зокрема усунуто ідеологічно забарвлені цитати та запропоновано нові

формулювання дефініцій. Наприклад: “НАЦІОНАЛІЗМ. 1. Ідеологія та політика в національному питанні, в основі яких лежить трактування нації як найвищої цінності та форми суспільної єдності” (СУМ(20)-10 2019). Завдяки новому тлумаченню слово позбувається негативної конотації та набуває відтінку позитивного оцінного значення.

Потрібно зазначити, що сучасні словники містять значну кількість складних слів із першою частиною “націонал-” на позначення політичних партій, напрямів і течій, наприклад, “націонал-реформізм”, “націонал-лібералізм”, “націонал-консервативний”, “націонал-демократичний” (СУМДТ-2 2017, 108) та ін., пропонуючи нейтральні та об’єктивні тлумачення, позбавлені, на відміну від СУМа, ідеологічних маркерів на зразок “буржуазний” (СУМ-5 1974, 231). Також словники фіксують лексичні елементи з частиною “націє-”, не охоплені СУМом, які є значущими з погляду вибудовування національної ідентичності. Це слова “націєтворення”, “націєтворчість”, “націєвірний”, “націєвірчий”, “націєворець”. Наведемо кілька визначень цих лексем з ілюстративним матеріалом: “НАЦІЄТВОРЕННЯ. Творення, утвердження нації. <...> *Поява незалежної української держави зробила відродження раніше забороненої національної історіографії важливим елементом проектів українського державо- та націєтворення* (із журн.)”; “НАЦІЄТВОРЕЦЬ, уроч. Людина, яка працює на зміцнення нації, на утвердження її суверенітету”; “НАЦІЄВІРНИЙ. <...> *Рідну мову цінують не лише як засіб спілкування, а як невід’ємну частку людського ества, націєвірну ознаку, нетлінний духовний скарб* (з навч. літ.); *В основі націєвірної концепції І. Франка лежать культуроцентричний та політичний аспекти* (із журн.); *Перетнувши поріг ХХІ століття, наукове українство робить усе нові кроки до осмислення образу великого Кобзаря, націєвірного потенціалу його творчості* (із журн.)” (СУМ(20)-10 2019). Дефініції та ілюстрації звучать урочисто й піднесено, що підкреслює вагу позначених цими словами понять в контексті становлення української нації. Показово, що ілюстративний матеріал дібрано так, що він вказує на важливі чинники національної ідентифікації: незалежну державу, мову, культуру, творчість і діяльність знакових для України постатей.

Сучасні словники фіксують багато слів з частиною “етно-”, пояснюючи, що за значенням вона відповідає словам “плем’я”, “народ”, “нація” (СУМДТ-1 2017, 337). Це, зокрема, лексеми “етноекологія”, “етноцентризм”, “етногенетичний”, “етнолінгвістика”, “етносоціальний”, “етноцид” та ін. Усі ці слова, як і саме слово “етнос”, відсутні в словнику радянського періоду. Це можна пояснити бажанням уникати тлумачень слів, які несуть відбиток національного, оскільки з огляду на те, що нації формуються на основі етносів, існує тісний взаємозв’язок між етнічною та національною ідентичностями. У сучасних словниках натомість простежується прагнення охопити якомога більшу кількість слів з частиною “етно-” та надати їм повну характеристику з акцентуванням на особливостях

розвитку української нації, наприклад: “ЕТНОГЕНЕТИЧНИЙ. <...> *Етногенетичні процеси українського народу розпочалися разом з первісним заселенням тієї території, яку прийнято тепер називати Україною* (Вісник НАНУ, 1996, № 1–2, 30)”; “ЕТНОС. <...> *Етнос... стає нацією, коли він творить державу, а в цій державі стає гегемоном* (Вісник НАНУ, 1996, № 1–2, 26)”; “ЕТНОСОЦІАЛЬНИЙ. <...> *Певною своєрідністю позначений також і націогенез – формування головних ознак нації, під якою розуміється етносоціальна спільність, що включає всі ознаки етносу, чітко виражену національно-державну самосвідомість та державні атрибути* (Вісник НАНУ, 1996, № 1–2, 29)” (СУМДТ-1 2017, 337).

Однією з ознак нації є державність. За словами М. Степика, державотворчі процеси виконують для становлення нації першорядну роль: “Фактом свого існування держава не тільки служить справі консолідації територіальних і господарських спільнот, а й сприяє через свої інститути усвідомленню як їх єдності, так і відмінності від інших спільнот” (Степико 2011, 34). Тому в процесах формування національної ідентичності задіяні такі чинники, як рівень розвитку держави, форма державного управління, геополітичні прагнення держави. “Незалежна держава в сучасних умовах, – зауважує В. Трощинський, – постає вагомим чинником конструювання спільного ідентифікаційного простору, де вона має бути не тільки «модератором» суспільних перетворень, а й активним учасником об’єднувачих процесів українського суспільства...” (Формування 2018, 33). З огляду на актуальність і важливість цього аспекту конструювання національної ідентичності українців і творення нової державної ідеології України, сучасний лексикографічний опис охоплює слова “держава”, “державник” та чималу кількість похідних лексем: “державництво”, “державницький”, “державно”, “державотворення”, “державотворчий”, “національно-державний” та ін. У дефініціях цих слів та ілюстраціях до них ідеться про історію становлення власної держави, її розбудову, пошук шляхів подальшого розвитку та бажання зрозуміти і проаналізувати ті перешкоди, що ставали на заваді державотворчим процесам. Наприклад: “ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ. Комплексний довготривалий процес, спрямований на побудову держави, який включає культурні, політичні, міфологічні, релігійні та ін. чинники. *Успішне розв’язання складних проблем державотворення, відродження та розвитку вітчизняної культури можливе за умови повернення із забуття сотень імен видатних діячів духовної історії України* (з наук. літ.); *Досліджуючи українське козацтво, яке було головним фундатором української держави, ми певною мірою зміцнюємо науковий фундамент сучасного процесу державотворення* (з наук. літ.)” (СУМ(20)-4 2013); “*Найбільш помітні позитивні зміни сталися на терені державотворення. За короткий історичний період Україна створила основні атрибути держави, її визнав світ* (Віче, 1993, № 2, 20)” (СУМДТ-1 2017, 273); “НАЦІОНАЛЬНО-ДЕРЖАВНИЙ. Пов’яз. із державним оформленням території певної нації. *У своїй «Історії...» Михайло*

Грушевський вивів життєпис України з історії Київської Русі. Він... показав шлях українців як безперервну еволюцію – від найдавніших і аж до найновіших часів – на національно-державній основі (С. Білокінь. – М. Грушевський, Предок, 1990, 238)” (СУМДТ-2 2017, 108); “ДЕРЖАВОТВОРЧИЙ. <...> Залишається відкритим давно і палко дискутоване питання про те, чи ця бездержавність є наслідком недостатності державотворчої волі, чи, навпаки, накинена бездержавність призвела до атрофії державницького інстинкту (НіС, 1990, № 12, 14)” (СУМДТ-1 2017, 273).

Близькими за значенням до наведених вище слів є лексеми “українотворення” та “українотворчий”, пояснення яких дає змогу наголосити на найголовнішій меті – творенні і зміцненні незалежної Української держави: “УКРАЇНОТВОРЕННЯ. Дії, спрямовані на становлення та утвердження суверенної української держави. *Українотворення має забезпечуватися усіма ланками освітнього процесу – від дошкільних до вищих навчальних закладів (ПС, 22.01.2014)”*; “УКРАЇНОТВОРЧИЙ. <...> *Уклін тим, хто підставляє під нашу українотворчу ідею плече! (ПС, 3.02.2014)” (СУМДТ-2 2017, 475).*

До словників введено також лексичні одиниці, що зацентровують увагу на векторах розвитку нашої держави. Український народ ідентифікує себе як європейську націю, що поділяє європейську систему цінностей, визначає для себе цілі інтеграції в Європу, членства в ЄС та НАТО (Степико 2019, 264). Тому закономірно, що словники містять такі лексеми, як “європеїзм”, “європеїзований”, “європеїст”, “європейськість”, “європоцентризм”, “європоцентристський”, “європеїзування”, “європеїзація”, “європеїзуватися”. Визначення на зразок “ЄВРОПОЦЕНТРИСТСЬКИЙ. <...> *Вибір перший [для України] – європоцентристська орієнтація із поступовим еволюційним входженням в єдину Європу (Віче, 1993, № 3, 5)” (СУМДТ-1 2017, 341), “ЄВРОПЕЇЗУВАТИСЯ. Ставати європейським, перебудовуватися на європейський лад, зразок. <...> *Ми поступово європеїзуємося. Свідченням руху вітчизняної економіки в європейському напрямі є збільшення її товарообігу з країнами Європейського Союзу (з газ.)” (СУМ(20)-4 2013), “ЄВРОПЕЇЗМ. Сукупність властивостей, якостей, характерних для Європи, європейців. *Європеїзм української культури, прихильність до гуманітарних цінностей... – все це і сьогодні сприяє демократизації українського світу (ГУ, 27.11.1991)” (СУМДТ-1 2017, 341) підкреслюють європейський вибір як геополітичний пріоритет Української держави.***

Водночас важливим є збереження себе як самодостатньої спільноти зі своєю культурною самобутністю та формування ідеї власної нації на цінностях українства. Тому в умовах глобалізації національне відродження неможливе без об’єднання навколо спільних цінностей, мови, культури, історії, життєвих орієнтирів. Про усвідомлення такого напрямку цивілізаційного розвитку України в контексті загальносвітових суспільно-

політичних процесів свідчать словникові визначення: “ГЛОБАЛІЗОВАНИЙ. <...> Глобалізований світ цікавий у своєму розмаїтті, він спонукає до генерування нових ідей, але і вчить «свого не цуратись» (ПС, 12.08.2017)” (СУМДТ-1 2017, с. 231); “Без утвердження держави, яка сприяє економічному розвитку і проводить політику на розширення освіти, культури, науки, будівництво інфраструктури, розширення соціального капіталу, будь-яка країна не може бути повноправним гравцем на глобалізованому полі світової економіки (з газ.)” (СУМ(20)-3 2012); “УКРАЇНОЦЕНТРИЧНИЙ. Тс. УКРАЇНОЦЕНТРИСТСЬКИЙ. Не мені важливим завданням є побудова прагматичної, україноцентричної зовнішньої політики (ГУ, 18.12.2012)” (СУМДТ-2 2017, 475).

За даними опитування, проведеного соціологічною групою “Рейтинг” у липні – серпні 2021 року, в якому взяли участь 20 тисяч респондентів різного віку з усіх регіонів України крім тимчасово окупованих територій Криму та Донбасу, близько 16 % опитаних досі відчують себе радянськими людьми (Покоління 2021). Тобто незважаючи на те що СРСР не існує вже 30 років, радянська ідентичність, ціннісні, соціальні, політичні стереотипи, що сформувалися в людей за роки панування радянської влади під впливом тоталітарної ідеології, все ще не подолані. Тому європейський та євроатлантичний вибір України і зосередження на своїх національних завданнях – це втілене прагнення позбутися російського впливу, подолати рудименти радянськості, а в умовах російсько-української війни – перемогти підступного ворога. Відгуком на зміни в суспільно-політичному житті нашої країни останніх десятиліть у словниках є введення до реєстрів лексем “декомунізація”, “дерусифікація”, “деідеологізація” та похідних від них. Наприклад: “ДЕКОМУНІЗАЦІЯ. Відмова від комуністичної ідеології в різних сферах суспільного життя. Декомунізація українських міст” (СУМДТ-1 2017, 269); “Проект закону спрямований на подолання наслідків панування тоталітарного режиму в Україні, її декомунізацію (з газ.)” (СУМ(20)-4 2013); “ДЕРУСИФІКУВАТИ. Чинити дії, спрямовані на витіснення російської мови з різних сфер життя певної спільноти людей, усунення ознак національної ідентичності росіян” (СУМДТ-1 2017, 274); “ДЕРУСИФІКАЦІЯ. <...> Ключова роль у здійсненні політики українізації належала інтелігенції, для якої цей курс означав дерусифікацію та подальший національно-культурний розвиток України (з наук. літ.)” (СУМ(20)-4 2013); “ДЕІДЕОЛОГІЗУВАТИ. Звільняти від впливу ідеології (головним чином панівної) в різних сферах суспільного життя” (СУМДТ-1 2017, 268); “Звільняти від панування ідеології, перев. офіційної. Необхідно було деідеологізувати ті соціальні науки, які нещодавно теоретично обґрунтовували «доцільність» ліквідації такого суспільного інституту, як релігія з її церковними інституціями (з наук. літ.)” (СУМ(20)-4 2013).

Варто зауважити, що СУМ подає трактування слова “русифікація”, проте з просторово-часовим уточненням “у царській Росії” (СУМ-8 1977, 911). Це

мало б переконувати в тому, що насильницьке впровадження російської мови і культури та обмеження функціонування української мови відбувалися ще в часи Російської імперії і такі явища не притаманні радянському способу життя. Натомість сучасний словник наголошує на тому, що русифікація за радянської доби не лише не припинилася, а ще більше посилилася: “РУСИФІКАЦІЯ. Насильницька політика зросійщення та асиміляції народів неросійської національності. Після таємної постанови Ради Міністрів СРСР від 13.10.1976 та «рекомендацій» Ташкентської конференції (22–24.05.1979 року) про значення російської мови в усіх сферах життя республіки розгорнулася особливо шалена гвалтівна кампанія русифікації України (О. Гончар, Щоденники, 2004, т. 3, 478)” (СУМДТ-2 2017, 358). З нових, відмінних від радянського трактування історії, позицій упорядники словника розкривають і події Переяславської ради 1654 року. За радянських часів з ідеологічних міркувань цю подію, що призвела до входження України до складу Росії, подавали як результат “віковичного прагнення” українського народу “воз’єднатися з братнім російським”. Визначення в сучасному словнику слова “воз’єднавчий”, підсилене ілюстративним матеріалом “*Топлячи історію України в історії Російської імперії, автори [посібника з історії Української РСР] дописалися до того, що загарбницьку, колоніальну політику царату назвали «воз’єднавчою»* (НіС, 1990, № 9, 50)” (СУМДТ-1 2017, 183), демонструє переосмислення важливих історичних подій та подолання стереотипів тоталітарної доби.

Національна ідентичність передбачає здатність людини усвідомлювати свою належність до певної нації, ототожнювати себе з нею, її історією та сьогоденням. Події Революції на граніті, Помаранчевої революції, Мовного майдану, Революції гідності, воєнного протистояння з Росією на Сході України посилити процеси консолідації українців навколо національної ідеї та захисту національних інтересів. Вони стали новими ланками в історії українських визвольних змагань, забезпечивши сучасникам почуття гідності і гордості за свою націю. Ці події знайшли відображення в сучасному словнику: “Помаранчева революція (*П велике*) – масовий виступ громадян України в листопаді – грудні 2004 року, спричинений необхідністю утвердження демократичних цінностей, зокрема права громадян на чесні вибори. Були шістдесятники. Була студентська революція на граніті. Були протестні акції початку століття. Тепер прийшло покоління Помаранчевої революції. І вже аж ці переможуть (Л. Костенко, Записки., 2014, 407); <...> Революція гідності (*Р велике*) – масовий виступ громадян України в листопаді 2013 р. – лютому 2014 р., пов’яз. із виборюванням права на людську гідність та європейський шлях розвитку держави. Революція гідності залишила глибокий, визначальний і незабутній слід в історії (Укрінформ, 3.09.2017); У ці дні країна відзначає річницю Євромайдану, який започаткував Революцію гідності (Вис. Зам., 18.02.2017); Революція на граніті (*Р велике*) – мирні протести українців,

перев. молоді, 2–17 жовтня 1990 р. у Києві, які завершилися перемогою протестувальників і відіграли вагомий роль у здобутті Україною незалежності в 1991 році” (СУМДТ-2 2017, 320); “МАЙДАН. 2 а. (*М велике*). Масові національно-патріотичні протестні акції в Україні (за назвою Майдану Незалежності в Києві). <...> *Мовний майдан. <...> Люди стоять на Майдані. На всіх Майданах України. Це вже суцільний Майдан* (Л. Костенко, Записки..., 2011, 403)” (СУМДТ-2 2017, 9).

Осмислення знакових подій та досягнень, їх значення для держави сприяє формуванню шанобливого ставлення до своєї історії та до самих себе, відданості своїй нації. Широке представлення у словниках лексичних одиниць, що є найменуваннями учасників національно-визвольних змагань в Україні ХХ та попередніх століть, таких як “бандерівець”, “мельниківець”, “мазепинець”, “самостійник”, “Січові стрільці”, “шістдесятник”, “дисидент”, засвідчує прийняття загальнонаціональних цінностей, зміну суспільних настроїв щодо ставлення до окремих сторінок нашого минулого. До “Додаткового тому” СУМа введено й номінацію “Небесна Сотня” як збірну назву героїв, які загинули під час Революції гідності (СУМДТ-2 2017, 410). Завдяки розлогим дефініціям та цитатам з творів знаних письменників, громадських і політичних діячів, науковців у лексикографічних працях постає пантеон національних героїв, які боролися за Україну в різні часи, наприклад: “БАНДЕРІВЦІ (одн. бандерівець, -вця, ч.; бандерівка, -и, ж.) 1. *іст.* Члени Організації українських націоналістів, яку очолював Степан Бандера. <...> 2. *перен., розм., схв. або несхв.* Свідомі українці. <...> *А коли ж чула ніби жартівливе «ти як бандеровка», то я теж не ображалась, а казала: «Так, я бандерівка, бо бандерівці – це українці, які не зрадили своєї землі, ні мови». І ті, хто це казав, замовкали* (А. Погрібний, Я говорю укр., 2006, 130)” (СУМДТ-1 2017, 43); “Прихильники національно-визвольного руху 40–50-х років ХХ ст. у Західній Україні. *Старенький ветеран війни приніс сивоокий бандерівці квіти: вона врятувала йому життя в жорстоких воєнних роках (з газ.)*” (СУМ(20)-1 2010); “МАЗЕПИНЕЦЬ, *іст.* Послідовник гетьмана Івана Мазепи; учасник Північної війни 1700–1721 рр. *Ми постійно маємо справу... з офіційною імперською Росією, ...яка називає борців за незалежність України «изменниками» (починаючи від гетьмана Мазепи) і... за допомогою поліції і поліційної преси творить страхопудів з етикетками «українські націоналісти – люті вороги українського народу», «мазепинці», «сепаратисти», «петлюрівці», «бандерівці»* (Є. Сверстюк, Блудні сини України, 1993, 131)” (СУМДТ-2 2017, 7). Наведені приклади показують, що ці та інші лексичні одиниці на позначення борців за незалежність України набувають позитивної конотації, зокрема завдяки добору відповідного ілюстративного матеріалу. Такі характеристики прямо протилежні значенню, якого їм надавали і надають у російській пропаганді в її імперському, радянському та сучасному варіантах, де ці слова використовують як лайливі для створення образу українців, ворожих Росії (Масенко 2020, 32).

Не оминули автори словників своєю увагою й такі атрибути української національної ідентичності та чинники національної самоідентифікації, як державна символіка та українська мова. Якщо в СУМі слово “тризуб” узагалі не було представлено, то в сучасному “Додатковому томі” СУМа окреслено історію українського герба від княжих часів до сьогодні: “ТРИЗУБ. <...> 2. Державний герб Київської Русі за князювання Володимира Великого. <...> 3. Державний герб УНР і Директорії (1917–1920 рр.). <...> 4. Символ українських національно-визвольних змагань. 5. Малий державний герб України від 1991 р.” (СУМДТ-2 2017, 461).

Кольоратив “жовто-блакитний” у словнику радянського періоду отримав негативну конотативну семантику як такий, що характеризує символ, таврований радянською владою як “націоналістичний”: “ЖОВТО-БЛАКИТНИЙ. <...> 2. *іст.* Стос. до української буржуазно-націоналістичної контрреволюції, що мала прапор такого кольору. *Став* [В. Боженко] командиром червоного Таращанського полку і разом з богунцями Щорса визволяв від жовто-блакитних банд Київ (Іван Цюпа, Україна., 1960, 47)” (СУМ-2 1971, 541). Негативну оцінку підкреслено вживанням ідеологічних маркерів “буржуазно-націоналістична контрреволюція”, “жовто-блакитні банди” та антонімічним протиставленням протиборчих сторін, позначених словосполученнями з прикметниковими компонентами “червоний” та “жовто-блакитний”, де світлу з позиції радянської ідеології сторону представлено кольором “червоний”. У сучасному словнику наведено лексеми “жовто-блакитний” та “жовто-синій”, проінтерпретовані як кольори, пов’язані з українською державною символікою, кольори українського прапору. Обидві лексеми в такому контексті набувають позитивного оцінного змісту: “ЖОВТО-БЛАКИТНИЙ. 2. *перен.* Стос. до національного руху в Україні, символом якого є прапор, що поєднує в собі жовтий і блакитний кольори. *Жовто-блакитне відродження українського духу* (ПС, 28.04.2011); *Жовто-блакитна символіка*. || у знач. ім. *жовто-блакитні*. Прибічники національної і державної самостійності України”; “ЖОВТО-СИНІЙ. 2. *перен.* Тс. ЖОВТО-БЛАКИТНИЙ. 2. *Історичні джерела говорять про українські жовто-сині прапори... вже у зв’язку з подіями початку XV століття* (ЛУ, 6.07.1989)” (СУМДТ-1 2017, 346).

Утіленням духовних і культурних надбань народу, його історичного шляху та досвіду є мова. Для кожного народу мова є не лише засобом спілкування, а й національним символом, ключовим елементом національної ідентичності, унаочненням процесів національної самоідентифікації. Після століть бездержавності українська мова стала головною мовою незалежної Української держави, і нині важливим завданням є її державна підтримка і забезпечення функціонування у всіх ділянках життя суспільства як найважливішого чинника державотворення та націєтворення. У новітніх словниках до визначень слів, пов’язаних із мовою, мовним аспектом життя, дібрано приклади, в яких ідеться саме про

українську мову, її становище і значення для держави та нації: “МОВА. <...> Державна мова – мова, уживання якої є обов’язковим в офіційній сфері певної держави” (СУМДТ-2 2017, 66); “2. Сукупність загальноприйнятих у межах даного суспільства звукових, словесних і граматичних засобів для формування і формулювання мислення та спілкування. *Мова рідна, слово рідне, Хто вас забуває, Той у грудях не серденько, Тільки камінь мас* (С. Воробкевич); *Лікар іде додому, обідає, а по обіді замикається в своїй хатині, щоб ніхто не заважав йому писати популярний виклад з гігієни для селян, звичайно, мовою українською...* (М. Коцюбинський); *Уклін чолом народу, Що рідну мову нам зберіг. Зберіг в таку страшну негоду, Коли він сам стоять не міг* (О. Олесь)” (СУМ(20)-9 2018); “МОВНО. <...> *Працювати ж бо доведеться не тільки з тими, хто мову знає, маємо подавати руку й тим окраденим, мовно недовченим, у кого громадянська й національна самосвідомість сьогодні ледь-ледь пробуджується* (НіК, 1989, вип. 23, 10)” (СУМДТ-2 2017, 67); “Мовна картина світу – представлення дійсності в мовних знаках. *Особливості мовної картини світу українців*” (СУМДТ-1 2017, 438); “УКРАЇНОМОВНИЙ. Тс. УКРАЇНСЬКОМОВНИЙ. <...> *Нерідко в загальнополітичний контекст учений [М. Грушевський] влітає архіважливу культурософську проблему – захисту української мови, української книжки* (Віче, №6, 1993, 148–149); *Україномовна газета <...> Цей чоловік [Олег Ярмолінський] давно виношував шляхетну ідею – зробити українськомовний аудіозапис своїх улюблених із дитинства пригодницьких книг* (ПС, 22.02.2014); *Україньськомовне видання; Україньськомовний канал; Україньськомовна версія кінофільму*” (СУМДТ-2 2017, 475); “СВІДОМІЙ. 3. <...> || Який розуміє власну відповідальність за події у своїй країні, працює для її становлення та розквіту. *Українець з походження, Потебня був свідомим українцем, завжди студіював українську мову, багато про неї писав, – і це власне він перший поставив науку української мови на високий науковий ступінь* (РМ, 1935, № 1, 8)” (СУМДТ-2 2017, 377).

Отже, на сучасному етапі розвитку Української держави відбувається становлення української національної ідентичності, що потребує значних інтелектуальних зусиль та активізації всіх наявних ресурсів. Новітні тлумачні словники української мови стають такими ресурсами, які сприяють подоланню безнаціональної ідентичності, виробленої в населення за радянських часів під впливом тоталітарної ідеології, та формуванню української ідентичності шляхом залучення до реєстрів лексичних одиниць, що стосуються державотворчих процесів в Україні, знакових подій та постатей історії і сьогодення, національної пам’яті, розвитку і зміцнення державної української мови, утвердження національної символіки. Порівняння зі словником радянського періоду показує, що зазначені лексичні одиниці є цілком нові або такі, що набули нових значень у часи незалежності. Лексикографічні праці засвідчують зміну історичних уявлень, трансформацію суспільної свідомості під впливом подій у країні та

постання якісно нової мовної картини світу українців. Формування чіткого уявлення про свою належність до української нації та усвідомлення себе суб'єктом життя українського суспільства, сприйняття його досягнень, перемог і поразок як своїх власних забезпечує єдність нації, її успішний розвиток у майбутньому та утвердження як рівноправного учасника загальносвітових процесів.

Гібернау, М. (2012). *Ідентичність нації*. Темпора. Київ.

Кулик, В. (2016). *Мова й ідентичність в Україні після Євромайдану*. Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. Вип. 2 (82). С. 90–103.

Масенко, Л. (2020). *Бандерофобія в російській пропаганді: історія і сучасність*. У кн.: Масенко Л. *Конфлікт мов та ідентичностей у пострадянській Україні*. Кліо. Київ. С. 32–36.

Нагорна, Л. (2005). *Ідентичність національна*. У кн.: *Енциклопедія історії України*. Електронний ресурс: http://www.history.org.ua/?termin=Identychnist_nacionalna [Дата останнього доступу 10.08.2021].

Нагорна, Л. (2008). *Регіональна ідентичність: український контекст*. ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. Київ.

Покоління Незалежності: цінності та мотивації (2021). Соціологічна група “Рейтинг”. Електронний ресурс: http://ratinggroup.ua/files/ratinggroup/reg_files/rg_generation_of_independence_082021.pdf?fbclid=IwAR2ezxpx1kmrHwq0mfkH8ENuYQbarxvsgeVGqD_92w3pHHUIQjfix3DvhZE [Дата останнього доступу 28.08.2021].

Словник української мови: в 11 т. (1970–1980). І. Білодід (ред.). Т. I–XI. Наукова думка. Київ.

Словник української мови в 11 томах. Додатковий том: у 2-х кн. (2017). Видавничий дім Дмитра Бураго. Київ.

Словник української мови: у 20 т. (2010–2020). В. А. Широков (кер.); В. М. Русанівський (ред.). Т. I–XI. Електронний ресурс: <https://www.nas.gov.ua/UA/MultiVolumeBook/Pages/Default.aspx?MVVID=0000416> [Дата останнього доступу 18.08.2021].

Сміт, Е. (1994). *Національна ідентичність*. Основи. Київ.

Степико, М. (2019). *Сучасні виклики українській національній ідентичності*. Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. Вип. 3–4 (99–100). С. 253–265.

Степико, М. (2011). *Українська ідентичність: феномен і засади формування*. НІСД. Київ.

Тараненко, О. (2004). *Українсько-російські мовні контакти*. У кн.: *Українська мова: енциклопедія*. В. М. Русанівський (ред.). Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана. Київ. С. 744–746.

Формування української ідентичності в умовах сучасних викликів: теоретичні і політичні аспекти (2018). В. П. Троцинський,

В. А. Скуратівський, Н. П. Ярош та ін.; В. П. Трощинський (заг. ред). НАДУ. Київ.

Shlikhta, N. (2004). “Greek Catholic” – “Orthodox” – “Soviet”: a Symbiosis or a Conflict of Identities? *Religion, State and Society*, 32/3. P. 261–273.

Vejsberg, A. (2002). *Defining Political Terms in Lexicography: Recent Past and Present*. Euralex 2002 Proceedings. P. 657–667.

НЕГАТИВНИЙ ВПЛИВ “РУССКОГО МИРА” ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ РЕВАНШИСТСЬКОЇ ПОЛІТИКИ РОСІЙСЬКОЇ ФЕДЕРАЦІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ ТА НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ

Юрій Фігурний

(Україна)

У статті аналізується негативний вплив політико-ідеологічного концепта “русский мир” як важливого елемента реваншистської політики Російської Федерації проти України та української національної ідентичності. Доведено, що українознавство як навчальна гуманітарна дисципліна, інтегративна наука й національно-патріотичний світогляд має протидіяти “русскому миру” та сприяти збереженню і поступальному розвитку української національної ідентичності.

Ключові слова: Україна, українська національна ідентичність, Російська Федерація, політика реваншу, “русский мир”.

THE NEGATIVE INFLUENCE OF THE “RUSSIAN WORLD” AS AN IMPORTANT ELEMENT OF THE REVANCHIST POLICY OF THE RUSSIAN FEDERATION AGAINST UKRAINE AND THE NATIONAL IDENTITY UKRAINIANS

Jurij Fihurnyj

The article analyzes the negative impact of the political and ideological concept of “russian world” as an important element of the revanchist policy of the Russian Federation against Ukraine and the Ukrainian national identity. It is proved that Ukrainian studies as an educational humanities discipline, integrative science and national-patriotic worldview should counteract the “russian world” and promote the preservation and progressive development of Ukrainian national identity.

Key words: Ukraine, Ukrainian national identity, Russian Federation, revenge policy, “russian world”.

Актуальність дослідження цієї проблеми полягає в тому, що, осмислюючи концепт “русского мира” як вагомий елемент реваншистської політики Російської Федерації (далі – РФ) проти України та української національної ідентичності, ми маємо можливість стисло охарактеризувати його сутність, вплив на українські етнокультурні процеси та можливі заходи української влади для протидії цій загрозі з боку РФ. Наукова новизна праці полягає у розробці актуальної проблематики, яка, незважаючи на чимало

публікацій з цієї проблеми, залишається ще недостатньо вивченою й тому потребує подальших фахових студій.

Мета дослідження – аналіз політико-ідеологічного концепту “русского мира” як вагомого елементу реваншистської політики РФ проти України, українців та української національної ідентичності передбачає виконання таких головних завдань: 1) стисло проаналізувати історіографію з цієї тематики; 2) осмислити феномен поняття “українська національна ідентичність”; 3) охарактеризувати формування, становлення та активне використання “русского мира” владою Росії для відновлення свого впливу в Україні з метою знищення Української держави й української нації; 4) запропонувати шляхи подолання деструктивних ідей “русского мира”; 5) підвести підсумки дослідження.

Ця праця реалізується в межах виконання науково-дослідної роботи, що фінансується з державного бюджету «Етнокультурний розвиток сучасного українського суспільства в умовах політики реваншу Російської Федерації». Вона виконується в НДІУ МОН України відповідно до напрямку планової роботи відділу української етнології.

Проблему ідеологічних засад, формування і розвитку “русского мира” та його злочинної ролі у гібридній російсько-українській війні досить фахово розглядають такі науковці та аналітики, як: А. Астаф’єв, О. Валевський, М. Гергелюк, В. Горбулін, О. Єремєєв, Л. Залізняк, С. Здіорук, С. Зубченко, А. Іщенко, О. Литвиненко, Є. Магда, П. Павленко, М. Пірен, Я. Потапенко, О. Саган, О. Семенова, І. Сидор, М. Слабошпицький, Б. Соколов, В. Токмак, Л. Филипович, В. Яблонський та інші.

Джерельною базою дослідження слугують праці і публічні виступи апологетів (теоретиків і прибічників “русского мира”): В. Путіна, В. Суркова, Патріарха Російської Православної Церкви (далі – РПЦ) Кирила (Гундяєва), В. Тішкова, Д. Табачника та ін.

Українська національна ідентичність – це сукупність світоглядних ідей, поглядів, концепцій й уявлень стосовно засадничих інтересів української нації та пошуку дієвих засобів і шляхів їх забезпечення. Загалом, українська національна ідентичність є довготривалим і болючим процесом розуміння українським народом своєї належності до європейської і світової української політичної нації шляхом усамостійнення і позбавлення колоніального комплексу меншовартості (малоросійства). Ми переконані, що поняття “етнос” характеризує, насамперед, етнічну спільність людей, яка проживає на певній місцевості, має спільну історію, культуру, мову, побут тощо, але немає власної держави (не отримала політичного самовизначення). Тоді, як термін “нація” означає найвищий етап розвитку людської етнічної спільноти (народу, етносу), коли вона здобуває державність, послідовно розбудовує власну національну державу, реалізуючи на практиці національну ідею (сутність якої полягає не в ефемерних вигадках, а у здатності будь-якого етносу стати нацією та мати, оберігати й розбудовувати свою державність). Так, з відновленням

Української держави у 1991 році українці поступально, але не завжди послідовно, створюють конкурентноздатну економіку, національне військо (Збройні Сили України), національну культуру, національний інформаційний простір, національну безпеку, національну освіту, національну науку, національну еліту, національну свідомість тощо. Таким чином, суть української національної ідентичності полягає у складному переплетінні вроджених і набутих рис, міфологізованих уявлень і реальних образів, а основною є усвідомлений, раціональний вибір українського громадянина, який базується на національній свідомості, політичній волі, політичній культурі, громадянстві й громадянсько-патріотичній позиції (Фігурний 2012, 143).

На разі є нагальна потреба в осмисленні та розвитку української національної ідентичності. Особливо важливими ці питання, як наголошує О. Шакурова, стають у доленосні для українського народу часи, коли нація намагається відстояти свою окремішність і самобутність та припинити зазіхання з боку інших держав (Шакурова 2017, 5).

Ліквідація у кінці ХХ ст. СРСР надала реальну можливість колишнім радянським республікам позбутися тоталітарного спадку і стати на шлях демократичного розвитку. Спочатку керівництво РФ намагалось хоча би формально демократизувати країну, але з часом відмовилося від цих задумів і розпочало активно пропагувати й відновлювати неоімперський дискурс. Головним провайдером цих ідеологічних зрушень на початку ХХІ ст. став президент РФ В. Путін. Особливо цей процес пришвидшився у РФ після Помаранчевої революції 2004–2005 рр. Зрозумівши, що Україна може стати зразком і дороговказом як для Росії, так і для інших пострадянських республік на шляху демократизації, вестернізації й лібералізації, В. Путін ініціював процес розробки та формування нової ідеології, котра б допомогла відновити новітню модернізовану російську наддержаву. Зрештою, саме “русский мир” мав стати такою ідеологічною доктриною чи її важливою складовою (Фігурний 2016, 45).

Майже весь 2006 рік у РФ відбувалась активна дискусія, присвячена проблемам її стратегічного розвитку. У ній взяли участь багато політиків та експертів. Велику увагу привернула полеміка між першим заступником голови уряду РФ Д. Медведєвим і помічником президента РФ В. Сурковим. Останній з приводу базових ідеологічних засад модернізованої РФ зазначив: “Якщо в Росії не будуть створені свій дискурс, своя публічна філософія, своя прийнятна хоча б для більшості, а бажано для всіх наших громадян ідеологія (йдеться не про державну ідеологію, а про національну, хоча термін національна ідея, якийсь затертий і девальвований), то з нами не будуть розмовляти... Якщо ми не будемо говорити, з нами не будуть рахуватися” (Сурков 2007, 40).

Ось тому, наголошував В. Сурков, нагальним завданням нашої (тобто – російської) культури є створення власної системи образів і смислів, це дасть можливість нам підтримувати цілісність нації, оскільки вона лише

адміністративними засобами не може триматися. Адже жити, органічно розвиватися може тільки той народ, який має цілісне уявлення про себе, свою сутність, хто він, куди йде, для чого і з якою метою (Сурков 2007, 40).

Ми погоджуємося з думкою, що до широкого громадсько-політичного дискурсу РФ термін “русский мир” ввів президент РФ В. Путін, який, зокрема, наприкінці 2006 – на поч. 2007 рр. у своїх публічних виступах докладно звертався до питань, пов’язаних із співвітчизниками, які проживають за кордоном в аспекті їхньої мовної, культурної та цивілізаційної єдності (Україна та проект “русского мира” 2014, 12).

Так, 24 жовтня 2006 року у своєму вітальному слові до учасників Всесвітнього конгресу співвітчизників В. Путін заявив: “Цей день, безумовно, об’єднує не тільки багатонаціональний народ Росії, а й мільйони наших співвітчизників за кордоном, об’єднує весь так званий русский мир. Ми справді єдині, і жодні кордони та перепони не завадять цій єдності. У нас є тільки одна спільна мета – зробити цю єдність ще міцнішою” (Всемирный конгресс соотечественников, проживающих за рубежом 2006).

Згодом у червні 2007 р. згідно з указом В. Путіна був створений недержавний центр підтримки та популяризації російської мови та культури “Русский мир”. Співзасновниками Фонду стали Міністерство закордонних справ і Міністерство освіти і науки РФ. Головні його завдання були написані чітко й амбіційно, що “русский мир” – це не тільки росіяни, не тільки співвітчизники в країнах ближнього і далекого зарубіжжя, емігранти, вихідці з Росії та їхні нащадки. Це ще й іноземні громадяни, які говорять російською мовою, які вивчають або викладають її, всі ті, хто щиро цікавиться Росією, кого хвилює її майбутнє. Всі пласти Російського світу – поліетнічного, багатоконфесійного, соціально й ідеологічно неоднорідного, мультикультурного, географічно сегментованого – об’єднуються через усвідомлення причетності до Росії. Формуючи “русский мир” як глобальний проект, Росія знаходить нову ідентичність, нові можливості ефективної співпраці з рештою світу і додаткові імпульси власного розвитку. Всі перераховані ознаки характерні як для росіян, що проживають в країні, так і для решти російського світу (О Фонде 2016).

Отже, сфери впливу “русского мира” розповсюджуються не лише на РФ і пострадянський простір, а й на весь світ, де мешкають етнічні росіяни й т. зв. “російськомовні”. Під прикриттям культурницького ту РФ розпочала активне поширення свого геополітичного, політичного, економічного і культурного впливу. З обранням Патріархом РПЦ Кирила (Гундяєва) ідеї “русского мира” набули так званого “сакрального” звучання. Так, у програмному виступі очільника РПЦ на III Асамблеї “Русского мира” 03 листопада 2009 року, зокрема, було наголошено, що ядром російського світу сьогодні є Росія, Україна, Білорусія, тому святий преподобний Лаврентій Чернігівський висловив цю ідею відомою фразою: Росія, Україна, Білорусь – це і є свята Русь. Патріарх РПЦ переконаний, що саме це розуміння “русского мира” закладено в сучасній самоназві нашої Церкви, яка

називається Російською не за етнічною ознакою, а це найменування вказує на те, що Російська православна церква виконує пастирську місію серед народів, що приймають російську духовну і культурну традицію як основу своєї національної ідентичності або принаймні як її істотну частину” (Выступление Святейшего Патриарха Кирилла 2006).

Таким чином, Україну й українців поза їх бажанням було включено до ідеологічного концепту “русского мира” з усіма непередбачуваними для них наслідками. А саме: початкова “братня” співпраця, поступове “м’яке” поглинання, розтягнена у часі цілковита асиміляція й остаточна ліквідація України й українців як суверенної держави і самобутньої нації.

Під час виступу 03 листопада 2009 року Патріарх РПЦ окреслив не лише пріоритети “русского мира”, а і його базові елементи “опори” – православ’я, російська мова і культура та спільна історична пам’ять і спільні погляди на суспільний розвиток. Зокрема, він наголосив, що нарешті, третьою підставою “русского мира” є спільна історична пам’ять і спільні погляди на суспільний розвиток, та у результаті спільної творчості народів Русі і тих, хто складав з ними єдине ціле протягом століть, виник спосіб громадського проживання, який у всьому світі асоціюється з російською традицією. Тому Патріарх РПЦ наголошує, що у наших народів присутня сильна свідомість безперервності і наступності російської державної та суспільної традиції, починаючи з часів Київської Русі і закінчуючи нинішньою Росією, Україною, Білоруссю, Молдовою та іншими країнами історичного простору Русі, наші предки разом будували і розвивали Русь, обороняли її від іноземних загарбників, так було упродовж існування нашої єдиної Вітчизни, незалежно від пануючої політичної системи” (Выступление Святейшего Патриарха Кирилла 2006).

Саме ці головні напрями (православ’я, російська мова і культура та спільне історичне минуле) стали пріоритетними у повномасштабному наступі “русского мира” на Україну й українство. Реалізація головних завдань “русского мира” планувалася на близьку і далеку перспективу, оскільки В. Путін сподівався, що маріонеткове президентство В. Януковича “это всерьёз и надолго”. Проте Революція гідності перекреслила всі плани Кремля, тому В. Путін змушений був застосувати, окрім “м’якої сили” “русского мира”, ще й “жорстку силу” – захопивши Крим й розпаливши війну на Донбасі. Так, у лютому 2014 року розпочалася неоголошена гібридна російсько-українська війна, що триває й досі. Незважаючи на переважання у цьому конфлікті військових, дипломатичних, геополітичних, економічних чинників, керівництво РФ продовжує активно використовувати “русский мир”, вважаючи, що лише комплексне використання всіх засобів дасть можливість їм цілковито перемогти Україну й українців. Щоб зрозуміти всю небезпеку “русского мира” для українськості, лаконічно охарактеризуємо його сучасні базові елементи.

По-перше, це – РПЦ. Якщо церква, наприклад, у найближчих наших сусідів – Польщі, Угорщині, Словаччині, Румунії, Молдові і Росії – є

виразником і гарантом їх державності, суверенності, унітарності й ідентичності, то в Україні якраз все навпаки. Одна з провідних конфесій – Українська православна церква Московського Патріархату (далі – УПЦ МП), попри свою удавану національну незалежність, є структурною і підлеглою частиною (підрозділом) РПЦ. Нагадаємо, що саме ця консервативна пропутінська релігійна організація є одним із стовпів і духовною скрепою “русского мира”. Отже, де-юре українська, а де-факто проросійська УПЦ МП є, по суті, п’ятою колоною РФ й агентом впливу та промоутером агресивно-неоімперіалістичного “русского мира” в Україні. Такий церковний плюралізм в умовах неоголошеної, але реальної російсько-української війни створює додаткові проблеми та роз’єднує Україну й українців замість того, щоб об’єднати і згуртувати всі патріотичні сили задля відновлення державної цілісності нашої Батьківщини та повернення миру, спокою, злагоди і порозуміння на український терен (Фігурний 2016, 48).

Дослідниця О. Семенова підкреслила, що завдяки своєму впливу на РПЦ і, отже, на УПЦ МП кремлівські пропагандисти поширюють українофобські ідеологічні концепти про “братовбивчу війну”, “громадянський конфлікт” і заперечують факт російської військової агресії проти України. Представники РПЦ завжди говорили, що УПЦ МП – єдина справжня канонічна церква в українському православному християнстві, намагаючись таким чином контролювати релігійний простір України. Вищі керівники РПЦ категорично заперечують створення незалежної Православної Церкви в Україні і визнають легітимність лише УПЦ МП (Семенова, Герасько 2020, 134).

По-друге, це – інформаційна безпека. Коли збройне протистояння між Москвою та Києвом скоротилося до мінімуму (обстріли і перестрілки на лінії зіткнення), головним полем битви виступає інформаційний простір. Саме засоби масової інформації (телебачення, Інтернет, газети, часописи, кіно, радіо тощо) стають реальною і дієвою зброєю у цій гібридній війні. Відновлення Російської неоконсервативної імперії, повернення майже всіх пострадянських республік в обійми Москви є нагальним завданням для Кремля. У той же час вирішення цих завдань робиться не традиційними засобами впливу (військом, дипломатією тощо), а з використанням новітніх інформаційних технологій, які звичайних пересічних людей перетворюють на зомбованих істот, біороботів. Головним інструментом у цих загарбницьких планах мала стати і стала, зрештою, агресивна інформаційна пропаганда РФ. Зазначимо, що ця інформаційна агресія здійснювалася на всій території України, але вона виявилася дієвою лише там, де найбільшого розповсюдження набув “русский мир”, а українська ідентичність (українськість) була найменш представленою – у Криму та на Сході України. Враховуючи, що наразі військовий чинник Україною в боротьбі з РФ використовується недостатньо (як і політичний, економічний, фінансовий тощо), на перший план виходить інформаційний. Інформаційна

компонента має всі шанси стати головним чинником у протистоянні Києва і Москви, у тому числі й протидії агресивній експансії “руського мира”. Тому в гібридній війні інформаційна безпека виступає одним із пріоритетів у справі захисту державного суверенітету і незалежності України, національних інтересів, консолідації суспільства та відновлення територіальної цілісності нашої Батьківщини (Фігурний 2016, 48–49).

По третє, це – російська мова і культура. Цілком слушною є думка аналітиків Національного інституту стратегічних досліджень (далі – НІСД), які зазначають, що важливим складником діяльності влади РФ у межах реалізації концепції “руського мира” є зміцнення позицій і розширення ареалу побутування російської мови, тому особлива увага до питань функціонування російської мови зумовлена також тим, що остання є одним з наріжних каменів “руського мира”, об’єднавчим чинником міжнародної спільноти громадян різних країн, пов’язаних із Росією” (Україна та проект “руського мира” 2014, 32).

Так, наприклад, на одній із зустрічей з представниками російської інтелігенції В. Путін, розповідаючи про проголошення Року російської мови, уточнив зміст поняття на його думку, російський світ може і повинен об’єднати всіх, кому дороге російське слово і російська культура, де б вони не жили, в Росії або за її межами. Тому він закликає, частіше вживати це словосполучення – “русский мир” (Україна та проект “руського мира” 2014, 12).

Патріарх Кирил також відзначив архіважливість російської мови: “Важливим комунікаційним елементом русского мира є російська мова. Щоб зрозуміти роль російської мови, треба мати чітке уявлення про її генезис. Хотів би нагадати, що російська мова стала плодом спільних зусиль теж людей різних національностей. Він виник як засіб спілкування між різними народами. Тому необхідно докладати зусилля із збереження і поширення цього загального надбання. Перш за все важливо створювати умови для вивчення численними співвітчизниками, які проживають у далекому зарубіжжі, російської мови та їх знайомства з російською культурою. Церква, держава, громадські структури можуть спільно здійснювати комплектацію зарубіжних бібліотек, у тому числі на парафіях, створювати при них центри вивчення російської мови, організовувати заходи, спрямовані на збереження російських традицій. Слід допомагати випускати періодичні видання, створювати інтернет-сайти російською мовою, підтримувати діяльність наукових і освітніх центрів, сприяти надходженню молодих співвітчизників у церковні та світські навчальні заклади в Росії, Україні, Білорусії” (Выступление Святейшего Патриарха Кирилла 2006).

Своєю чергою, один з ідеологів “руського мира” російський етнолог, історик, директор Інституту етнології і антропології РАН імені М. Миклухо-Маклая, академік РАН В. Тішков зазначає: “Саме російська мова та

російськомовна чи радянська культура разом з історичною пам'яттю об'єднують і конструюють цей світ” (Російський світ (геополітика) 2021).

У цьому контексті фахівці НІСД наголошують, що культурний складник є не лише одним із найважливіших, а домінантним у концепції “русского мира”, оскільки культура та мова – це фактично єдине, яке може об'єднати громадян Росії, російську діаспору, російськомовних (незалежно від національної належності) громадян інших держав і всіх інших, хто розглядається як потенціальний член цієї глобальної спільноти” (Україна та проект “русского мира” 2014, 47).

По-четверте, це – російська освіта і наука. Одним із пріоритетних напрямків експансії “русского мира” в Україні є потужна популяризація і зміцнення позицій російської освіти і науки та використання їх у неоімперському дискурсі. Зокрема, Д. Табачник, який у 2002–2005, 2006–2007 рр. займав посаду віцепрем'єр-міністра України, а в 2010–2014 рр. – Міністра освіти і науки України, весь цей час активно впроваджував в Україні ідеологію і засадничі принципи “русского мира”. Зокрема, він зазначав: “...єдність слов'янського світу, збереження його самобутності, його успішної конкуренції зі світом німецьким безпосередньо залежить від сили і єдності російського світу – станового хребта слов'янства. При цьому, говорячи про російський світ, ми не повинні впадати в оману сучасної політології, яка намагається кожному штучному утворенню, що має офіційно визнані кордони, приписати наявність власної нації ... Насправді єдина велика російська нація, яка включає в себе великоросів, малоросів і білорусів, поки ще нікуди не зникла ... Не може бути сумніву в російськості сучасних українців. Сумніватися можна лише в російськості галичан, але в цьому плані можна сумніватися і в їх українськості ...” (Табачник 2010, 305–306).

Як зазначають вчені-аналітики НІСД, особливе місце у зміцненні позицій російської мови та просуванні ідей “русского мира” в Україні належить ексміністру освіти і науки України Д. Табачнику, який в одному з інтерв'ю російській радіостанції *Эхо Москвы*, зокрема, розповідав про свою вирішальну роль у забезпеченні друкування шкільних підручників російською мовою за кошти з державного бюджету України, розширенні обсягів вивчення російської літератури в українських школах, поверненні до практики проведення всеукраїнських шкільних олімпіад з російської мови та літератури, а також про свою боротьбу з українськими націоналістами у системі освіти” (Україна та проект “русского мира” 2014, 35).

Антиукраїнська діяльність Д. Табачника протягом цих років, зрештою, призвела до значного посилення позицій “русского мира” в Україні. Так, на запит *Тиждень.UA* Міністерство освіти і науки України відповіло, що із 19 тисяч 70 загальноосвітніх шкіл, що функціонують в Україні, викладання російською мовою здійснюється в 1 тисячі 256, зокрема, у 2012/2013 навчальному році із 225 тисяч 690 класів загальноосвітніх навчальних

закладів українською мовою ведеться навчання у 191 тисячі 502 класах (84, 9 %), російською – у 31 тисячі 372 (13, 9 %). Найбільше шкіл із російською мовою навчання – в АР Крим (343), Донецькій (200) та Луганській (151) областях (У Табачника запевняють 2013).

Отже, там, де “русский мир” набув найбільшого розповсюдження, а це терени Криму та Донбасу, саме вони стали ареною російсько-українського збройного протистояння. А в тих регіонах України, де “русский мир” не мав панівних позицій в освіті, науці і культурі, було збережено українську державність та українську національну ідентичність.

Таким чином, весь цей час РФ активно впроваджувала в духовний, інформаційний, мовний, культурний, освітній та науковий простір України ідеї та принципи “русского мира”, що, зрештою, призвело до ослаблення Української держави, української нації та української національної ідентичності.

Ураховуючи названі чинники, ми хочемо окреслити злочинну роль “русского мира” у перебігу російсько-українського конфлікту. З втечею В. Януковича до РФ і перемогою першого етапу Національної української революції В. Путін, зрозумівши, що Україна остаточно покидає сфери його впливу, розпочинає супроти неї неоголошену війну. Проте це – не пересічний збройний конфлікт між сусідніми державами за володіння спірними територіями, якими було більшість війн в історії людства, за влучним висловом Л. Залізняка, це – цивілізаційна війна (Залізняк 2014, 4).

У свою чергу М. Пірен наголошує: “Історичний досвід багатьох країн підтверджує незаперечний факт про те, що внутрішня руйнація держав завжди починається з деформації національної самосвідомості їх громадян, поширення індиферентності, байдужості як антиподи патріотизму, громадянськості її людей. Ці явища, на жаль, постійно декларувала Московська Церква в Україні, насаджуючи ідеї руського міра, що й привело на даний час у Донецькому регіоні до появи нових республік, сепаратизму, тероризму та страждань простих смертних громадян. Ідеї розбрату насаджувалися московськими засобами масової інформації, як складові імперської ідеології руського міра” (Пірен М. 2015, 177–178).

Також ми хочемо навести оцінку злочинної сутності “русского мира” українськими науковцями. За словами Я. Потапенка, саме просування й популяризація ідеології “русского мира” підготувало поживний ґрунт для путінської ідеї Новоросії, спроба реалізації якої вже коштувала народам України та Росії тисяч життів, скалчених доль, зруйнованих психік, призвела до розбурхування потоків ненависті з обох боків, а наслідки цієї ненависті ми, очевидно, відчуватимемо десятиліття, як і наші північні сусіди (Потапенко 2016, 300).

У свою чергу В. Горбулін переконаний, що концепцію “русского мира”, яка де-факто перетворилася на відверто нацистську й шовіністичну, слід заборонити на міжнародному рівні – так само, як свого часу заборонили нацистську, а для людей (або держав), котрі її просувають, мають бути такі

самі правові наслідки, як і для послідовників нацистської ідеології. Тому вчений наголошує, що насправді, говорячи про практичне вираження концепції “русского мира”, українці зіштовхуються зі справжнісіньким “православним ІДІЛом” – на Сході України діє (або діяли) відразу кілька різних “православних армій”, що творять такі безчинства, які навіть бойовикам ІДІЛу не спадали на думку (Горбулін В. 2016, 2).

Незважаючи на триваючу вже восьмий рік неоголошену російсько-українську гібридну війну очільник РФ В. Путін продовжує у своїх виступах називати росіян й українців одним єдиним братнім народом. Нещодавно, 12 липня 2021 року на офіційному сайті Президента РФ було оприлюднено його програмну статтю “Про історичну єдність росіян та українців” російською й українською мовами, в якій В. Путін вкотре наголосив, що росіяни й українці один народ, єдине ціле, а Росія та Україна є частинами, по суті, одного історичного і духовного простору (Путін 2021).

На думку В. Путіна, сучасна Україна – цілком і повністю дітище радянської епохи, яка створювалася за рахунок історичної Росії. Він зазначає: “Коренізація, безумовно, зіграла велику роль у розвитку і зміцненні української культури, мови, ідентичності. Разом з тим під виглядом боротьби з так званим російським великодержавним шовінізмом українізація часто нав’язувалася тим, хто себе українцем не вважав. Саме радянська національна політика – замість великої російської нації, триєдиного народу, що складається з великоросів, малоросів і білоросів – закріпила на державному рівні положення про три окремих слов’янських народи: російський, український і білоруський” (Путін 2021).

Також В. Путіна надзвичайно хвилює питання збереження та розвитку національної ідентичності українців: “Може прозвучати аргумент: якщо ви говорите про єдину велику націю, триєдиний народ, то яка різниця, ким себе люди вважають – росіянами, українцями чи білорусами. Повністю з цим згоден. Тим більше, що визначення національної приналежності, особливо у змішаних родинах – це право кожної людини, вільної у своєму виборі. Але річ у тім, що в Україні сьогодні ситуація зовсім інша, оскільки йдеться про примусову зміну ідентичності. І найогидніше, що росіян в Україні змушують не лише відректися від свого коріння, від поколінь предків, а й повірити в те, що Росія – їхній ворог. Не буде перебільшенням сказати, що курс на насильницьку асиміляцію, на формування етнічно чистої української держави, агресивно налаштованої щодо Росії, за своїми наслідками можна порівняти із застосуванням проти нас зброї масового ураження. Внаслідок такого грубого, штучного розриву росіян і українців – сукупно російський народ може зменшитися на сотні тисяч, а то й на мільйони” (Путін 2021).

Зупинити нашістья агресивно-неоімперіалістичного “русского мира”, на нашу думку, спроможні лише два основних чинники – дієва і самодостатня ідеологія українського новітнього націоналізму та українознавство як навчальна гуманітарна дисципліна, інтегративна наука й патріотичний

світогляд, що в змозі об'єднати навіть у сучасних військово-політичних і соціально-економічних умовах переважну більшість вітчизняного суспільства. Український націоналізм й українознавство мають спільні пріоритети, такі як плекання і розвиток рідної мови, літератури, духовної та матеріальної культури, освіти і науки, звичаїв і традицій, збереження та захист українських земель; творення політичної нації; відновлення і розбудова *Української Самостійної Соборної Держави*, котра, в свою чергу, мусить дбати про Україну, українців та світове українство (Фігурний 2015, 185).

Попри фейкові референдуми й реальні російські збройні терористичні угруповання, гібридна війна, яка розпочалася у 2014 р. показала агресивну та неоімперіалістичну сутність “русского мира” для якого долі мільйонів людей – ніщо порівняно з відновленням новітньої Російської імперії на чолі з В. Путіним. Незважаючи на цілу низку прикрих невдач, Україна тримає удар, а українці мобілізуються, згуртовуються й борються з Москвою та її помічниками-терористами. У цьому цивілізаційному збройному протистоянні, окрім військових, політичних, економічних і соціальних факторів, дедалі більшого значення набуває ідеологічно-світоглядний чинник, а серед багатьох його складових українознавча компонента є однією з провідних. Усвідомлюючи себе українцем, володіючи рідною мовою, розуміючи власні культурні здобутки, знаючи своє минуле і сьогодення, ми ніколи не станемо цеглинками “русского мира”. Навпаки, через українознавче пізнання та самопізнання український народ розбудовує *Українську Самостійну Соборну Державу*, творить політичну націю, що об'єднує не тільки етнічних українців, але й українських росіян, євреїв, поляків, угорців, румунів, білорусів, кримських татар та представників інших народів. Зрозуміло, допоки існує агресивна імперія РФ з її ідеологічно-догматичним “русского мира”, “питання Москви” завжди буде актуальним для України й українців. Московія-Росія поважає силу. Проте сила не лише у потужній економіці, могутньому війську, величезних запасах енергоносіїв, слухняному населенні, а й у переконаннях, які треба нав'язати не тільки своїм громадянам, але й чужим, щоби зробити їх дуже швидко своїми, як у випадку із мешканцями Криму (Фігурний 2015, 190–191).

Отже, *Українська Самостійна Соборна Держава* у XXI ст. має стати лідером Центрально-Східної Європи та увійти у двадцятку найрозвинутіших країн світу. Для цього їй потрібно остаточно вирішити т. зв. “питання Москви”, а саме – знищити автократичну Російську неоімперію шляхом усунення від влади В. Путіна, розчленування РФ на понад два десятки державних утворень й нищення її ядерного потенціалу. Колись у середині XVII ст. саме Гетьманщина допомогла Московії стати потужною державою, а згодом й імперією. Тепер, на початку XXI ст., *Українська Самостійна Соборна Держава* має стати руйнівником путінської імперії, а українознавство, здолавши агресивно-неоімперіалістичний “русский мир”,

сприятиме поступальному розвитку України, українців і світового українства у цивілізаційному часопросторовому парадигмальному дискурсі (Фігурний 2015, 192).

Таким чином, проаналізувавши негативний вплив політико-ідеологічного концепта “русский мир” як важливого елемента реваншистської політики Російської Федерації проти України та української національної ідентичності, ми прийшли до таких висновків. По-перше, осмислено феномен поняття “українська національна ідентичність” як сукупність світоглядних ідей, поглядів, концепцій й уявлень стосовно засадничих інтересів української нації та пошуку дієвих засобів і шляхів їх забезпечення. По-друге, виявлено імперську сутність путінської РФ як спадкоємниці Російської й Радянської імперій. Хоча формально Росія є федерацією багатьох народів, реально це держава імперського типу, яка не лише намагається зберегти статус-кво після руйнації СРСР, а й робить активні спроби повернути свій геополітичний вплив як на близьке, так і на далеке зарубіжжя. По-третє, охарактеризовано базові елементи “русского мира”. Це передусім РПЦ, інформаційна складова, російська мова, культура, освіта, наука тощо. По-четверте, з’ясовано злочинну роль “русского мира” у підготовці і перебігу російсько-української війни. Саме ті регіони України, де “русский мир” набув найбільшого розповсюдження і популярності серед антиукраїнськи налаштованого місцевого населення, згодом стали чи легкою здобиччю агресора (як Крим), чи ареною кровопролитного протистояння (як Донецька і Луганська області). І навпаки, де проукраїнські сили перебували в більшості, вони змогли зупинити наступ “русского мира” і так званої “русской весны”. По-п’яте, запропоновано шляхи подолання і остаточної ліквідації ідей, ідеологічних засад й ідеології та базових елементів “русского мира” Українською державою. Насамперед це розбудова *Української Самостійної Соборної Держави* на україноцентричних засадах (поєднання і синергія українського сучасного оновленого націоналізму й українознавства як навчальної гуманітарної дисципліни, інтегративної науки й національно-патріотичного світогляду).

Всемирный конгресс соотечественников, проживающих за рубежом: Вступительное слово Президента России Владимира Путина на Всемирном конгрессе соотечественников, проживающих за рубежом. Санкт-Петербург, 24 октября 2006 года (2006). Електронний ресурс, режим доступу: <http://vksrs.com/publications/vstupitelnoe-slovo-prezidenta-gossii-v-v/> [Дата останнього доступу 09.09.2021].

Выступление Святейшего Патриарха Кирилла на торжественном открытии III Ассамблеи Русского мира, 3 ноября 2009. (2006). Електронний ресурс, режим доступу: <http://www.patriarchia.ru/db/text/928446.html> [Дата останнього доступу 09.09.2021].

Горбулін, В. (2016). “2017-й: далі буде...” *Ціннісні ресурси війни і миру: український формат* // Дзеркало тижня. Україна. № 24 (270), субота, 2–8 липня 2016 р. С. 2.

Залізняка, Л. (2014). *Україна між Сходом і Заходом. Про витоки і суть російсько-української війни 2014 р.* Шлях. Київ.

О Фонде. *Цели и задачи. Идеология (2016)*. Електронний ресурс, режим доступу: <http://www.rusскиymir.ru/rusскиymir/ru/fund/about> [Дата останнього доступу 10.05.2016].

Пірен, М. (2015). *Роль духовних цінностей у формуванні громадянської позиції особистості в сучасному проблемному українському суспільстві.* Православ'я в Україні: зб. матеріалів V Міжнародної наукової конференції. Ч. 1. С. 172–180.

Потапенко, Я. (2016). *П'ята російсько-українська війна: від майдану до східного фронту (підходи, оцінки, інтерпретації).* “Видавництво К С В”. Переяслав-Хмельницький.

Путін, В. (2021). *Про історичну єдність росіян та українців.* Електронний ресурс, режим доступу: <http://kremlin.ru/events/president/news/66182> [Дата останнього доступу 09.09.2021]

Російський світ (геополітика) (2021). Вікіпедія: вільна енциклопедія. Електронний ресурс, режим доступу: <http://uk.wikipedia.org/wiki/> [Дата останнього доступу 09.09.2021].

Семенова, О., Герасько, М. (2020). *Національно-культурна ідентичність українського суспільства у контексті сучасних гуманітарних викликів.* Українознавство. № 2 (75). С. 130–145.

Сурков, В. (2007). *Основные тенденции и перспективы развития современной России.* Издательство СГУ. Москва.

Табачник, Д. (2010). *Oriental luh: Заметки по поводу славянского единства.* У кн.: *Размышления. Публицистика 2006–2009 годов.* Фолио. Харьков. С. 301–308.

У Табачника запевняють, що у Києві лише у семи школах навчають російською. (2013). Електронний ресурс, режим доступу: <http://tyzhden.ua/News/76519> [Дата останнього доступу 09.09.2021].

Україна та проект “русского мира”: аналіт. доповідь. (2014). НІСД. Київ.

Фігурний, Ю. (2016). “Русский мир” – важливий чинник агресії Російської Федерації супроти України й українців. Українознавство. № 3 (60). С. 40–59.

Фігурний, Ю. (2015). *Українознавство – дієвий чинник у боротьбі з агресивно-неоімперіалістичним “русским миром” РФ.* Бандерівські читання. Матеріали перших та других Бандерівських читань. Місто НВ. Київ – Івано-Франківськ. С. 184–192.

Фігурний, Ю. (2012). *Українська національна ідентичність.* У кн.: Фігурний, Ю. С. *Козацькі збройні виступи 20–30-х рр. XVII ст. як дієвий*

чинник українського етнодержавонацієтворення в українознавчому вимірі. Монографія та вибрані українознавчі праці. ННДІУВІ. Київ. С.143.

Шакурова, О. (2017). *Основні концепції етногенезу українського народу: вітчизняна історіографія (кінець XIX – початок XX ст.)*. Київ.

РЕЦЕНЗІЇ

ЛЬВІВСЬКИЙ СОЦІОЛІНГВІСТИЧНИЙ ОСЕРЕДОК:
ШЛЯХИ ПОСТУПУ

**Рецензія на монографію “Соціолінгвістика:
Інтеграційний напрям досліджень. Навчальна дисципліна”.**
За ред. Галини Мацюк. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2021. 280 с.

Ірина Брага

(Україна)

Львівський соціолінгвістичний осередок, засновником і натхненником якого є доктор філологічних наук, професор Галина Мацюк, об'єднує викладачів не тільки Львівського національного університету імені Івана Франка (доценти Леся Дуда та Адріана Чучвара, кандидати філологічних наук Оксана Бутковська, Мар'яна Рослицька), а й інших закладів вищої школи. Ідеї взаємозв'язку мови і суспільства розвивають кандидати філологічних наук Оксана Горда і Оксана Трумко у Міжнародному інституті освіти, культури та зв'язків з діаспорою Національного університету “Львівська політехніка”, доцент Марія Гавриш – у Хмельницькому національному університеті, кандидат філологічних наук Юлія Дзябко – в Ібараському християнському університеті (Японія), які здобували вищу освіту в ЛНУ імені Івана Франка, а згодом вчилися в аспірантурі під науковим керівництвом професора Галини Мацюк.

Наприкінці 2021 року світ побачила нова колективна монографія “Соціолінгвістика: Інтеграційний напрям досліджень. Навчальна дисципліна” за редакцією професора Галини Мацюк. Цією книжкою представники львівського соціолінгвістичного осередку підбивають підсумок свого значущого доробку, здійсненого впродовж п'ятнадцяти років невтомної праці.

Вступна частина монографії містить вітальні слова від різних наукових центрів – ЛНУ імені Івана Франка (С. Пилипчук, З. Купчинська), Інституту української мови НАН України (С. Соколова), ТНПУ імені Володимира Гнатюка (Л. Струганець), Варшавського університету (І. Митнік).

Декан філологічного факультету ЛНУ імені Івана Франка доктор філологічних наук, професор Святослав Пилипчук, вітаючи університетську соціолінгвістичну школу з п'ятнадцятиріччям, з-поміж основних її досягнень називає започатковану нову науково-методичну традицію – розвиток соціолінгвістичних досліджень і викладання соціолінгвістики в університеті. На важливості соціолінгвістики в університетській освіті зосереджує увагу і доктор філологічних наук, професор Зоряна Купчинська.

Світлана Соколова, доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу стилістики, культури мови і соціолінгвістики Інституту української мови НАН України, Ірена Митнік, доктор філологічних наук, професор Варшавського університету, Любов Струганець, доктор філологічних наук, професор ТНПУ імені Володимира Гнатюка, наголошують на багаторічній плідній співпраці між київською, варшавською, тернопільською та львівською науковими групами в царині соціолінгвістики. Усі науковці підкреслюють, що соціолінгвістичний центр, який сформувався у стінах Львівського національного університету імені Івана Франка, став відомим не тільки в Україні, а й за кордоном завдяки ґрунтовним і новаторським працям із соціолінгвістики та цілій низці значущих наукових заходів, як-от: щорічний Всеукраїнський соціолінгвістичний семінар (2004–2015 рр.), дві Міжнародні соціолінгвістичні конференції “Соціолінгвістичне знання як засіб формування нової культури безпеки: світ і Україна” (2016 р., 2018 р.), міністерський Всеукраїнський конкурс студентських наукових досліджень із соціолінгвістики (з 2007 р.), а також видання наукового збірника “Мова і суспільство” (2010–2020 рр.).

Основна частина колективної монографії складається з трьох розділів, у яких представлено доробок львівського наукового осередку з проблем історичної, синхронної та прикладної соціолінгвістики.

В українському мовознавстві активно розвивається історична соціолінгвістика, формується її методологія і джерельна база, що оприявлює перший розділ “Історична соціолінгвістика” рецензованої монографії.

Підрозділ “Проблеми, категорії і зв’язки між мовою та суспільством з історичною перспективою” (автори – І. Митнік, М. Рослицька) являє собою загальний огляд п’ятнадцятирічного здобутку львівської соціолінгвістичної групи в річизі історичної (діахронної) соціолінгвістики, ідеї та положення якої “важливі для розуміння розвитку кожної національної соціолінгвістичної традиції, оскільки вони ілюструють її ідіотетичну природу та шляхи формування” (с. 33–34).

Ґрунтовний аналіз різних аспектів взаємодії мови та суспільства уможливив окреслити три предметні сфери української історичної соціолінгвістики на сучасному етапі.

1. Теоретичні проблеми, що розглядають суспільну природу мови в європейській і українській лінгвістиці та представляють соціологічний напрям в українському мовознавстві, а саме: проблема мовлення представників різних соціоґруп (Л. Луньо); різні аспекти міжособистісного спілкування (М. Гавриш, О. Трумко).

2. Виокремлення та формування змісту соціолінгвістичних понять, зокрема, таких категорій, як “кодіфікація” (Г. Мацюк), “кодіфікація української мови на народній основі” (О. Горда), “суспільні функції української мови в Церкві”, “православизація греко-католиків XIX і XX ст.”, “українізація 20–30 рр. XX ст.” (Г. Мацюк), “соціальна природа імені

людини” (Л. Дуда), а також розкриття категорії “мовна політика” на матеріалі джерел про мовну повсякденність автохтонних українців Холмщини і Підляшшя (Г. Мацюк) та з урахуванням японської мовної дійсності (Ю. Дзябко).

3. Вияви нових корелятивних взаємодій понять *мова – соціальний факт / явище в історії* на прикладі зв’язків між мовою і нацією (Г. Мацюк), між ім’ям та віком / віросповіданням / статтю носіїв (Л. Дуда).

У підрозділі “Кодифікація української мови на народній основі в мовознавчому дискурсі Галичини (друга половина XIX ст.)” Оксана Горда пропонує власний погляд на вивчення проблеми кодифікації української мови на народній основі в другій половині XIX ст.

Детально проаналізувавши граматики та інші мовознавчі праці галицьких кодифікаторів на українську мову, О. Горда стверджує, що “кодифікація української мови на народній основі в Галичині другої пол. XIX ст. була спричинена бажанням тогочасних мовознавців, які стояли на позиціях українофільства, створити граматичну літературу нового зразка” (с. 71). Як вдалося з’ясувати, теоретичними джерелами формування граматичних описів української мови у працях галицьких учених послуговували дослідження європейських та українських мовознавців, а добір ілюстративного матеріалу “ґрунтувався на здобутках тогочасної української літератури та усної народної творчості, що сприяло втіленню рідномовної політики в освітній процес” (с. 71).

З різноманітних питань, які охоплюють проблему “мова міста”, молода дослідниця Оксана Трумко обирає міжособистісну комунікацію містян у сім’ї, про що свідчить підрозділ “Комунікативна взаємодія в соціогрупі «міська сім’я» (на матеріалі творів Івана Франка)”. Авторка ставить за мету розкрити особливості спілкування членів міських родин інтелігенції та ремісників.

За допомогою різноманітних методів (конверсаційного аналізу, дискурсивного аналізу та інтент-аналізу, елементів кількісного аналізу, порівняльного методу) О. Трумко встановила, які комунікативні тактики актуалізуються в кооперативних і конфронтативних ситуаціях спілкування батьків із дітьми, та виявила й описала мовні засоби, властиві мовленню батьків.

У підрозділі “Мовна ситуація в екстремальних умовах повсякденності: роки II Світової війни” професор Галина Мацюк вирельсфнує проблему типології мовних ситуацій, пов’язаних із функціями української мови. Мовознавиця звертається до замовчуваної впродовж тривалого часу проблеми. Йдеться про мовну політику, яку впроваджували різні окупаційні влади на території України під час Другої світової війни, і відповідні мовні ситуації.

Дослідження виконано на матеріалі спогадів учасників подій, документів німецьких архівів й архівів Української Автокефальної Православної Церкви, а також легальних україномовних періодичних

видань РКУ 1941–1943 рр. (с. 89). Залучаючи елементи контент- та дискурс-аналізу, біографічний, зіставний методи, методи соціолінгвістичної реконструкції та соціолінгвістичної інтерпретації, професор Галина Мацюк порушує актуальні питання, відповіді на які сприятимуть розбудові типологічного підходу до мовних ситуацій в історичній соціолінгвістиці, а саме: “на які форми культурного і суспільного життя на цих територіях давала дозвіл окупаційна німецька влада і яким було її ставлення до мов, як українське населення під окупацією бачило свій мовно-культурний розвиток, які функції реалізували мови в суспільстві?” (с. 87).

Представлені результати дають підстави для важливих висновків про ставлення до мов, мовні практики і комунікативну потужність мов під час Другої світової війни на території окупованої України.

Підрозділ “Від мови до нації: приклад Японії” (автор – Юлія Дзябко) розпочинається коротким описом соціально-політичного стану Японії в середині XIX ст., що передусім визначався переходом від самурайської системи правління до парламентської її форми на чолі з імператором Мейджі, а отже символізував “становлення Японії як модерної національної держави” (с. 112). Мовна ситуація тогочасної Японії, як зазначає мовознавиця, вкрай суперечлива і характеризується як диглосна: представники вищого соціального класу (імператорський двір, військова аристократія) володіли класичною китайською і старояпонською мовами, а представники нижчих соціальних верств населення (ремісники, купці та селяни), хоч і вивчали основи письма та читання, але не володіли в достатній мірі й використовували нестандартизоване усне мовлення, віддалене від “традиційного” письмового. Авторка підкреслює, що сформована мовна ситуація зумовила труднощі порозуміння між представниками різних соціальних прошарків, що зумовило потребу в новій формі національної мови, яка б сприяла консолідації японського суспільства і утворенню міцної японської нації.

Дослідниця докладно аналізує процес концептуалізації поняття *національна японська мова*, розглядає проблему її формування, а також характеризує мовно-ідеологічний аспект японського націотворення через призму мовної ідеології *кокуго* – створеної Уеди Кадзутоші теорії духовного зв'язку між нацією та національною мовою. Як переконливо доводить Ю. Дзябко, досвід Японії є надзвичайно важливим для сучасної України: “Японська національна ідея постала не просто як політична, але й мовна єдність. Новий уряд був переконаний, що формування національної мови і стандартизація її літературної форми мають таке ж вагоме значення, як розвиток військового й економічного потенціалу держави” (с. 125).

Другий розділ колективної монографії охоплює проблематику синхронної соціолінгвістики.

У підрозділі “Розбудова предметного поля соціолінгвістики в умовах новітньої парадигми” у центр уваги Оксани Горди і Оксани Трумко потрапили питання про розвиток теорії та методики аналізу проблем

соціолінгвістики, про термінологічну й категорійну її бази, про нові взаємодії мови й соціуму (*факт, дія, явище, процес*), що розглядаються в межах львівського соціолінгвістичного осередку. Відповідно свій аналітичний огляд дослідниці побудували у двох площинах.

Визначення шляхів формування теорії української соціолінгвістики передбачає використання міждисциплінарного підходу до соціолінгвістичної інтерпретації, застосування теорій міжнародної соціолінгвістики як засобу пізнання українського матеріалу, комбіноване використання соціолінгвістичних методів разом з власне лінгвістичними методами, що сприяє розкриттю різних аспектів взаємодії мови і суспільства та посилює доказовість результатів досліджень.

Категорійна база соціолінгвістики розвивається в напрямку пошуку нових корелятивних взаємодій (*мова – національна безпека, мова – ідеологія, мова – ідентичність, неофіційне ім'я – стать носія*) та охоплює такі поняття, як “сучасна мовна політика та ситуація”, “інституційний мовний менеджмент”, “дискримінація за мовною ознакою”, “мова ворожнечі як форма дискурсивної дискримінації”, “функції мов у суспільстві”, “функція української мови як мови міжнаціонального спілкування в Україні”, “лінгвістичний ландшафт” тощо.

У своїй науковій розвідці “Формування терміносистеми сучасної соціолінгвістики: теоретичні передумови зіставного аналізу” О. Бутковська окреслила історико-методологічні засади зіставного дослідження терміносистеми в цілому і соціолінгвістичної зокрема. Сформулювавши власне тлумачення поняття “соціолінгвістичний термін”, авторка спрямовує інструментарій зіставного аналізу на вивчення структури одно- та багатокомпонентних соціолінгвістичних термінів і їх семантики на матеріалі української, польської та англійської мов. Застосування методики аналізу за безпосередніми складниками забезпечило ґрунтовний опис парадигми соціолінгвістичних термінів як системи об'єднаних елементів, що утворюють певну структуру.

Дослідниця, розробляючи методику поетапного моделювання термінологічних полів у складі терміносистеми, обґрунтовано переконує, що залучення матеріалу різних мов “сприяє лінгвістичним узагальненням щодо тенденцій розвитку зіставлюваних терміносистем, встановленню національно-специфічних компонентів у складі одиниць, структурній систематизації терміносистеми за допомогою класифікаційних властивостей афіксів” (с. 170), а також “узгодженню термінологічної бази різних соціолінгвістичних традицій, впливаючи на процес стандартизації та кодифікації терміносистеми української мови в умовах глобалізаційних процесів у науці” (с. 171).

Актуальність проблеми “мова і церква”, що порушена в підрозділі Адріани Чучвари “Комунікація в суспільстві. Стратегічний наратив «війна на сході України» в посланнях Глави УГКЦ Святослава (Шевчука)”, зумовлена потребою розвитку теорії соціолінгвістики про комунікацію в

церковно-релігійній сфері. На матеріалі різдвяних і великодніх послань Глави УГКЦ докладно вивчено структуру та лексико-семантичні засоби реалізації стратегічного нарративу “війна на Сході України”.

Авторка обґрунтувала й скрупульозно описала методикку виокремлення нарративу “війна на Сході України” за допомогою методу якісного контент-аналізу, зосереджуючи увагу “не на кількості появи опорних одиниць у текстах релігійних послань, а на факті їх наявності чи відсутності, на аналізі їхнього змісту, формі подання” (с. 178).

Здійснений аналіз засвідчує, що структуру нарративу формують теми *війна 2014–2020 рр., обставини війни 2014–2020 рр., наслідки війни 2014–2020 рр., перспективи завершення війни 2014–2020 рр.* У двох перших темах виявлено і схарактеризовано лексико-семантичні засоби реалізації нарративу. Окрім цього, авторці вдалося реконструювати образ захисника України й образ ворога, створених у текстах послань.

Третій, завершальний, розділ “Прикладна соціолінгвістика” містить лінгводидактичні та лексикографічні напрацювання представників львівського соціолінгвістичного осередку.

У своєму дослідженні “Лінгводидактичний аспект формування соціолінгвістичної компетентності філолога” Любов Струганець і Адріана Чучвара поставили за мету “обґрунтувати потребу розвитку методик викладання соціолінгвістичних дисциплін у виші як важливого чинника формування соціолінгвістичної компетентності студента-філолога та проаналізувати лінгводидактичний досвід з цього питання в університетах України” (с. 192). Підґрунтям дослідження послугував доробок членів львівського соціолінгвістичного осередку, які викладають дисципліни соціолінгвістичного спрямування, а також ураховано досвід із методик навчання соціолінгвістичних дисциплін та методик викладання української мови як іноземної.

У роботі зазначається, що розвиток методик викладання соціолінгвістичних дисциплін у виші відображають програми, посібники, словники, студентські проекти із соціолінгвістики, а саме: програма “Основи соціолінгвістики” (2005 р.), програма спеціалізації із соціолінгвістики “Політична комунікація” (2015 р.) для студентів філологічного факультету Львівського національного університету імені Івана Франка, а також підручник “Прикладна соціолінгвістика: питання мовної політики” Г. Мацюк (2009 р.), лексикографічні праці “Японсько-українського словника соціолінгвістичних термінів: термінологічне поле “мовна політика” Ю. Дзябко (2019 р.) та “Імена львів’ян першої половини ХХ ст.” Л. Дуди (2020 р.).

Узагальнюючи досвід львів’ян щодо упровадження соціолінгвістичних категорій у працях з методик викладання української мови як іноземної, Л. Струганець і А. Чучвара перераховують основні їх здобутки.

Мовознавці наголошують на важливості та необхідності викладання дисциплін соціолінгвістичного кола для якісної підготовки студента-

філолога та потреби використання соціолінгвістичного ресурсу в методиці викладання української мови як іноземної.

Підрозділ “Лексикографічний вимір міського іменника: частотний словник-довідник імен львів’ян першої половини ХХ ст.” (автор – Леся Дуда) представляє результати лексикографічного опису іменника з урахуванням соціолінгвістичних категорій, чим засвідчує розвиток української соціономастики. Об’єктом дослідження стали імена парафіян греко-католицької церкви св. Параскеви П’ятниці за 1900–1943 рр.

Відповідно до визначених завдань дослідження здійснювалося у двох аспектах. Перший аспект потребував висвітлення власне лінгвістичної інформації частотного словника “Імена львів’ян першої половини ХХ ст.”, як-от: спектр чоловічих та жіночих імен, варіанти імені, латинські відповідники імені, показники загальної частотності імені, показники частотності імені за найменованими, показники частотності імені у складному найменуванні.

Другий аспект передбачав характеристику соціолінгвістичних параметрів опису іменника львів’ян, що уможливило оприяти зв’язок імен із соціокультурним контекстом міста; виявити тенденцію до поєднання традиційних та іншомовних антропоодиниць як сутнісної ознаки іменника осіб греко-католицького віросповідання; визначити відмінності у спектрі найменувань двох поколінь – новонароджених та батьків.

Як наголошує Л. Дуда, у словнику вдалося позначити “корелятивні зв’язки *ім’я – державно-політичний контекст*, *ім’я – віросповідання*, *ім’я – соціальна група*, *ім’я – вік*” (с. 215).

Дослідження М. Гавриш “Лексикографічний вимір невербальної асиметричної комунікації: короткий словник соціально маркованих жестів (на матеріалі художніх творів Івана Франка)” зорієнтоване на виявлення відмінностей у комунікативній поведінці мовців з різним соціальним статусом на невербальному рівні. Авторка обґрунтовує лексикографічний опис невербальних засобів комунікації в асиметричних ситуаціях спілкування.

В основу побудови жестового словника покладено тематичний принцип. Для лексикографічного опису дослідниця обрала жести із семантикою домінування (ситуація “вищий→нижчий”), які виражають агресивність, зневагу, погорду та підкорення (ситуація “нижчий→вищий”), що виражають невпененість, розгубленість. Такий підхід, на її думку, сприятиме розкриттю проблеми “вербального і невербального вираження влади, домінації, агресії, залежності та підкорення” (с. 221). Для укладання реєстру в межах групи “Жести домінації” і “Жести підкорення” використовується гніздовий принцип, коли “гніздовим словом виступає іменник – назва частин тіла, яка бере участь у виконанні жесту, міміки або тілоруху (постави)” (с. 221–222).

Для ознайомлення із словником М. Гавриш запропонувала словникові статті із гніздовим словом “РУКИ”, об’єднавши у дві групи – “Жести домінації” та “Жести підкорення”.

Репрезентований словниковий матеріал вияскравлює особливості лексикографічного і соціолінгвістичного опису жестів, оскільки передає варіантне вербальне позначення, відтворює багатозначність і систематизує невербальні засоби домінації та підкорення. Як переконливо доводить М. Гавриш, “умови вживання більшості жестів визначаються традиціями і національним характером народу” (с. 232).

Лексикографічні праці Л. Дуди й М. Гавриш, безперечно, стануть значним внеском у розвиток української соціолінгвістичної лексикографії.

Електронний варіант нового видання розміщений в репозитарії Наукової бібліотеки Львівського національного університету імені Івана Франка, з ним можна ознайомитися за посиланням: <http://dspace.lnlibrary.lviv.ua/handle/123456789/164>.

Отже, рецензована колективна праця вичерпно представляє основні напрями роботи львівської школи соціолінгвістики під орудою професора Галини Мацюк. Ця книга – важливе надбання української соціолінгвістики, вона стане надійним джерелом для мовознавців, соціологів, політологів, істориків та всіх тих, хто цікавиться соціолінгвістичними проблемами минулого і сьогодення. Колективна монографія “Соціолінгвістика: Інтеграційний напрям досліджень. Навчальна дисципліна” значною мірою відбиває високий рівень вітчизняної науки про взаємозв’язок мови і суспільства на матеріалі української, англійської, німецької, польської, російської та японської мов, завдяки чому, безперечно, матиме позитивний резонанс як в Україні, так і поза її межами.

ВІДОМОСТІ ПРО УЧАСНИКІВ КОНФЕРЕНЦІЇ

Олег Андрішко –

магістр, коректор, товариство з обмеженою відповідальністю «Інтерфлекс»;
учитель української мови, навчально-виховний комплекс № 130, м. Дніпро;

Надія Бабій -

Кандидатка мистецтвознавства
Доцента кафедри дизайну і теорії мистецтва
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;

Ольга Барабаш-Ревак -

кандидат фіологічних наук,
ад'юнкт відділу україністики
Інститут слов'янської філології,
Вроцлавський університет,
Республіка Польща;

Оксана Бобечко -

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка;

Ірина Божко -

кандидатка філологічних наук,
старша викладачка кафедри теорії та практики романо-германських мов,
Сумський державний педагогічний університет імені А.С. Макаренка;

Ірина Брага -

кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник,
Інститут української мови НАН України;

Крістіна Бут -

аспірантка кафедри журналістики,
Запорізький національний університет;

Ігор Васишин -

кандидат філологічних наук,
доцент катедри української мови,
Національний університет “Львівська політехніка”;

Олексій Вертій -

доктор філологічних наук,
Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка;

Олеся Вовченко -

учитель німецької мови,
спеціаліст вищої категорії,
вчитель-методист,
Науковий ліцей № 3 Полтавської міської ради;

Наталія Горбач -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури,
Запорізький національний університет;

Зареслава Гук -

аспірантка кафедри міжкультурної комунікації
та перекладу факультету іноземних мов
Львівського національного університету імені Івана Франка;

Андрій Гурдуз -

кандидат філологічних наук,
доцент, докторант кафедри української та зарубіжної літератури
і порівняльного літературознавства,
Бердянський державний педагогічний університет;

Тетяна Гетц -

кандидатка філологічних наук,
лекторка,
Інститут славістики
Регенсбурзького університету, Німеччина;

Віктор Давидюк -

доктор філологічних наук,
професор кафедри української літератури
Волинський національний університет імені Лесі Українки;

Микола Дмитренко -

доктор філологічних наук, професор,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
імені М. Т. Рильського
Національної академії наук України, м. Київ;

Олена Дмитренко -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри германської філології та перекладу,
Національний університет «Полтавська політехніка ім. Ю.Кондратюка»;

Ірина Дундяк -

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри дизайну і теорії мистецтва,
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника;

Віолетта Дугчак -

доктор мистецтвознавства,
професорка,
завідувачка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»;

Олена Жам -

кандидат історичних наук,
провідний науковий співробітник
Музею хліба Національного історико-етнографічного
Заповідника "Переяслав";

Микола Железняк -

кандидат філологічних наук,
директор,
Інститут енциклопедичних досліджень НАН України;

Ганна Звягіна -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри культурології та українознавства,
Запорізький державний медичний університет;

Олександр Іщенко -

кандидат філологічних наук,
заступник директора з наукової роботи,
Інститут енциклопедичних досліджень НАН України;

Ганна Карась -

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри методики музичного виховання і диригування,
ДВНЗ "Прикарпатський національний університет імені Василя
Стефаніка";

Лариса Колібаба -

кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник
відділу граматики та наукової термінології,
Інститут української мови НАН України;

Лариса Корж-Усенко -

доктор педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри менеджменту освіти та педагогіки вищої школи,
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка;

Галина Корицька -

кандидатка філологічних наук, доцентка,
завідувачка кафедри філософії та суспільно-гуманітарних дисциплін,
Запорізький обласний інститут післядипломної педагогічної освіти
Запорізької обласної ради;

Наталія Костюк -

Молодший науковий співробітник
науково-дослідного сектора
"Музей кобзарства" Національного історико-етнографічного
заповідника "Переяслав";

Віталій Крикуненко -

член Національної Спільки письменників України,
член Спільки письменників Росії
Москва, Російська Федерація;

Світлана Ленська -

доктор філологічних наук,
професор кафедри української літератури,
Полтавський національний педагогічний університет
імені В.Г. Короленка;

Галина Лукаш -

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри інформаційних систем управління,
Донецький національний університет імені Василя Стуса;

Олександр Лук'яненко -

доктор історичних наук, доцент,
завідувач кафедри культурології,
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка;

Оксана Микитюк -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови,
Національний університет "Львівська політехніка";

Віктор Мішалов -

кандидат мистецтвознавства,
Заслужений артист України
Торонто, Канада;

Тарас Найденко -

аспірант кафедри історії України, магістр культурології,
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка;

Світлана Немировська -

аспірантка кафедри української мови,
Національний університет "Києво-Могилянська академія";

Валентина Ніколаснко -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української літератури,
Запорізький національний університет;

Олександра Німилович -

доцент кафедри музикознавства та фортепіано,
Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка;

Вероніка Пирог -

студентка Волинського національного університету
імені Лесі Українки;

Людмила Підкуймуха -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови,
Національний університет “Києво-Могилянська академія”;

Володимир Потрапелюк -

Аспірант кафедри української літератури
Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Світлана Прищенко -

доктор мистецтвознавства, професор,
доктор наук габіліт. у галузі дизайну,
професор кафедри інформаційних технологій і дизайну
Державного університету інфраструктури та технологій,
член Співки дизайнерів України,
член Міжнародної асоціації кольору;

Тетяна Прокопович -

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії, теорії музики
та методики музичного виховання,
Рівненський державний гуманітарний університет;

Тетяна Регешук -

аспірантка кафедри української літератури
Волинського національного університету імені Лесі Українки;

Інна Ренчка -

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри української мови,
Національний університет “Києво-Могилянська академія”;

Уляна Сторожилова -

кандидат економічних наук,
доцент кафедри менеджменту і адміністрування
Український державний університет залізничного транспорту;

Олеся Слижук -

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри української літератури,
Запорізький національний університет;

Світлана Тетеря -

завідувач науково-дослідного сектора
“Музей кобзарства” Національного історико-етнографічного
заповідника “Переяслав”;

Оксана Тепла -

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри романо-германських мов і перекладу,
Національний університет біоресурсів і природокористування України;

Людмила Томіленко -

кандидат філологічних наук,
старший науковий співробітник відділу лінгвістики,
Український мовно-інформаційний фонд НАН України;

Ольга Фабрика-Процька -

доктор мистецтвознавства,
професор кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва,
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;

Ірина Фаріон -

доктор філологічних наук,
професор катедри української мови.
Національний університет “Львівська політехніка”;

Юрій Фігурний -

кандидат історичних наук,
завідувач відділу української етнології НДІУ
Науково-дослідного інституту українознавства;

Кость Черемський -

кандидат мистецтвознавства,
голова правління Фонду національно-культурних
ініціатив імені Гната Хоткевича;

Людмила Чернявська -

доктор наук із соціальних комунікацій,
доцент кафедри журналістики
Запорізький національний університет;

Андрій Чуй -

кандидат філологічних наук,
ст. лаборант кафедри полоністики і перекладу,
Волинський національний університет імені Лесі Українки;

Людмила Шкіра -

старший науковий співробітник
Музею народного сухопутного транспорту Середньої Наддніпрянщини
Національного історико-етнографічного Заповідника “Переяслав”;

Алла Ярова -

кандидат філологічних наук, доцент
кафедри журналістики та філології,
Сумський державний університет.

**I. – XII. Internationale Online-Konferenz der Ukrainistik
Oktober 2010 – Oktober 2021**

- Sektionen mit den Themenschwerpunkten:
 - Sprache
 - Literatur
 - Bildung
 - Kultur
 - Grundlagen der ukrainischen nationalen Identität
 - Ukrainisch als Fremdsprache
- Projekt- / Beitragswettbewerb
- Podiumsgespräch
- Veröffentlichung des Jahrbuches der Konferenz



Personenkreis der Teilnehmer:

Sprach- und Literaturwissenschaftler, Ukrainisten, Nachwuchswissenschaftler, Dozenten, Methodenforscher, Kulturwissenschaftler sowie Vertreter von wissenschaftlichen Einrichtungen und gesellschaftlichen Organisationen, die sich mit der Erforschung, Verbreitung und der Förderung der ukrainischen Sprache, Literatur und Kultur in der Ukraine und darüber hinaus beschäftigen.

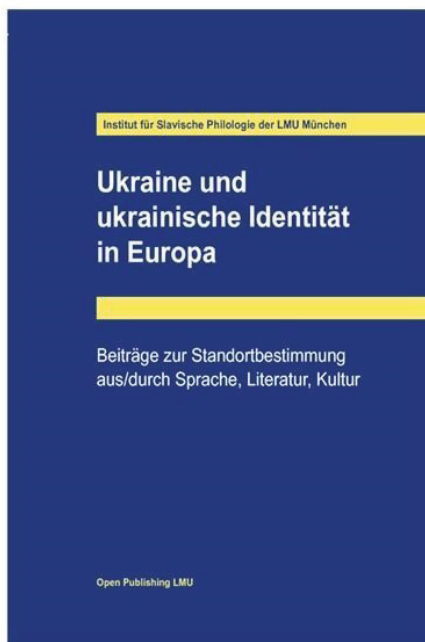
Organisatoren:

Institut für Slavische Philologie
der Ludwig-Maximilians-Universität München
<http://www.ukrainistik-konferenz.slavistik.lmu.de/>



**UKRAINISCH >>>
DEUTSCHES
SPRACHENJAHR
2017/2018**

**УКРАЇНА ТА УКРАЇНСЬКА ІДЕНТИЧНІСТЬ В ЄВРОПІ
КРИЗЬ ПРИЗМУ МОВИ, ЛІТЕРАТУРИ ТА КУЛЬТУРИ**



**Herausgegeben von
Olena Novikova, Oleksandr Pronkevych, Leonid Rudnyc'kyj, Ulrich Schweier**

readbox unipress · Open Publishing LMU

**ISBN 978-3-95925-047-4 (Druckausgabe)
978-3-95925-048-1 (elektronische Version)**

Gefördert durch die *Münchener Universitätsgesellschaft*
und das Institut für Slavische Philologie der LMU München

**INSTITUT FÜR SLAVISCHE PHILOGIE
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

**INTERNATIONALES ZENTRUM FÜR UKRAINISCH
ALS FREMDSPRACHE**

Eine virtuelle Brücke, die alle Interessenten und Engagierten verbindet



<http://www.ukrainisch-zentrum.slavistik.lmu.de/>

Віртуальний міст, який поєднує всіх небайдужих і зацікавлених

МІЖНАРОДНИЙ ЦЕНТР УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ ЯК ІНОЗЕМНОЇ

*Мова – це дзеркало нації.
Коли ми дивимося у це дзеркало,
нам являється великий істинний образ нас самих.*
Фрідріх Шіллер

**ІНСТИТУТ СЛОВ'ЯНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ
УНІВЕРСИТЕТ ЛЮДВІГА- МАКСИМІЛІАНА, М. МЮНХЕН**

Schiller, F., Sämtliche Werke, München 1960, Bd. 1, S. 474 f.

НЕЗАБАРОМ:

колективна монографія

«СИЛЬНІ ЖІНКИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ І ОБРАЗ НОВОЇ ЄВРОПИ»

В уяві людини XXI століття Середньовіччя постає чимось далеким і майже забутим. Але насправді воно виявляється інтегрованим у сьогодення. Історії людей, які жили в ті далекі часи, продовжують доходити до нас, як світло далеких зірок. Опоетивовані і почасти міфологізовані, вони зберігають актуальність унаслідок прихованого в них загальнолюдського сенсу, вічних морально-етичних цінностей. Саме так відбувається і з образами видатних жінок, які жили багато століть тому. Серед них одне з чільних місць посідають, зокрема, дочка київського князя Ярослава Мудрого Анна, яка стала королевою Франції, її дочка Свята Едігна з невеликого містечка Пух під Мюнхеном й українка Анастасія Лісовська – Роксолана. Історія зберегла імена багатьох інших видатних жінок середньовічної Європи. Їхні постаті були не тільки заново відкриті упродовж останніх десятиліть, але й стали невід'ємною частиною сучасних ідеологій і повсякденних практик, які формують образ нової об'єднаної Європи.



ПРОЕКТ

Інституту слов'янської філології університету імені Людвіга-Максиміліана (Мюнхен, Німеччина),
Кафедри україністики Варшавського університету,
Інституту філології Чорноморського національного
університету імені Петра Могили (Миколаїв, Україна)

**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
www.ukrainistik-konferenz.slavistik.lmu.de

62,90 €
ISBN: 978-3-487-16305-5

