

ISSN 2300-1062

# SPHERES OF CULTURE



Volume V

Lublin 2013



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

Maria Curie-Sklodowska University in Lublin  
Faculty of Humanities  
Branch of Ukrainian Studies

# SPHERES OF CULTURE

Volume V



Lublin 2013

### **Editor-in-Chief:**

Prof. **Ihor Nabytovych**  
(Maria Curie-Sklodowska University, Poland),

### **Editorial Board:**

Prof. **Leonid Rudnytzky** (La Salle University in Philadelphia, USA)  
Prof. **Arnold McMillan** (University of London, Great Britain),  
Prof. **Siarhey Kavalou** (Maria Curie-Sklodowska University, Poland),  
Prof. **Witold Kowalczyk** (Maria Curie-Sklodowska University, Poland),  
Prof. **Volodymyr Antofiychuk** (Chernivtsi National University, Ukraine)  
Prof. **Vyacheslav Rahoysya** (Byelorussian National University in Minsk, Byelarus'),  
Prof. **Mihlas' Tychyna** (Byelorussian National Academy of Science, Byelarus'),  
Prof. **Ivan Monolatiy** (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine)  
Prof. **Ihor Sribnyak** (Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine),  
Prof. **Teresa Chynczeska-Hennel** (University of Warsaw, Poland),  
Prof. **Agnieszka Korniejenko** (Jagellonian University, Poland),  
Prof. **Valentyna Sobol** (University of Warsaw, Poland),  
Prof. **Yuriy Peleshenko** (Ukrainian National Academy of Science, Ukraine)  
Head, Editorial Office **Iryna Nabytovych**

### **Scientific Reviewers of Volume V:**

#### **Philology, Social and Media Communication**

Prof., Dr hab. **Stefan Kozak**, Poland  
Prof., Dr hab. **Yaroslav Polishchuk**, Ukraine  
Prof., Dr hab. **Petro Mats'kiv**, Ukraine Prof.,  
Dr hab. **Oleh Tyshchenko**, Poland Prof.,  
Dr hab. **Ihar Zhuk**, Byelarus'

#### **History and Cultural Studies**

Prof., Dr hab. **Maryna Paliyenko**, Ukraine  
Prof., Dr hab. **Serhiy Seheda**, Poland  
Prof., Dr hab. **Vitaliy Telvak**, Ukraine

**Language Editing:** English (*Iryna Nabytovych*), Polish (*Lubomyr Puszak*), Ukrainian (*Dzvenyslava Nabytovych*), Byelarussian (*Siarhey Kavalou*), German (*Tetiana Monolatiy*)

PERMISSION TO REPRINT. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical photocopy, recording, or otherwise without prior written consent of the Editor-in-Chief. The editors assume no responsibility for statements of fact or opinion made by contributors.

ISSN 2300-1062

Copyright © 2013 by the Maria Curie-Sklodowska University in Lublin & Ihor Nabytovych  
Lublin 20-0431, pl. Marii Curie-Skłodowskiej, 4 / 433, Poland  
www.spheresofculture.umcs.lublin.pl  
*All rights reserved*  
Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

# CONTENTS

## Philology

<b>Tetiana Riazantseva.</b> The Theme of Time in the Poetry of the Apocalyptic Movement	12
<b>Mariya Shymchyshyn.</b> Crossroads of Geocriticism	20
<b>Роман Біляшевич.</b> Феномен поліфонії в європейській літературі	34
<b>Olha Luchuk.</b> Panteleimon Kulish and Shekespeare: a 19 <sup>th</sup> century translation project	41
<b>Євген Джиджора.</b> Символізація у ранньосередньовічній службі <i>На Воскресіння Христове</i>	56
<b>Ольга Циганок.</b> Про теорію тренів в українських поетиках XVII – XVIII століть	64
<b>Анна Покулевська.</b> “Кіноепізод” у Марка Вовчка: породження смислу ( <i>Максим Гримач, Горпина</i> )	71
<b>Тетяна Муранець.</b> Колективний портрет як засіб типізації героїв у прозі Івана Франка	79
<b>Вікторія Блідченко-Найко.</b> Любовна драма Уляни Кравченко на сторінках збірок <i>Мої цвіти</i> та <i>Замість автобіографії</i>	91
<b>Ірина Сивкова.</b> Художня своєрідність психологічних новел Миколи Чернявського	100
<b>Людмила Дем'яненко.</b> Гіпотипозис: “Малювання словом” як характерна риса прозового викладу Михайла Коцюбинського	109
<b>Людмила Суворова.</b> Концепт смерті як вияв сакрального буття в малій прозі Богдана Лепкого	118
<b>Ольга Полюхович.</b> Уявні виміри ідентичности у творчості В. Домонтовича ( <i>Доктор Серафікус, Без ґрунту</i> )	125
<b>Микола Крупач.</b> Генеза тематики української еміграційної поезії 1920–1930-х років у інтерпретації Б.-І. Антонича	133
<b>Надія Писко.</b> Націософські аспекти публіцистичного дискурсу Олени Теліги	142
<b>Валентина Зеленська.</b> Націєдержавні ідеї роману Леоніда Мосенза “Останній пророк”	148

<b>Віра Клімачова.</b> Рецепція образу Нестора Махна в українській літературі міжвоєнного періоду	156
<b>Ольга Хомишин.</b> Система образів-персонажів повістєвого циклу Федора Дудка <i>В зазраві</i>	161
<b>Ярина Янів.</b> Автобіографізм у романі виховання Ірини Вільде <i>Повнолітні діти</i>	169
<b>Катерина Шахова.</b> Жанровий синкретизм роману Ліни Костенко <i>Записки українського самашедшого</i>	176
<b>Наталія Ясакова.</b> Персональність: мовна категорія крізь призму філософії	184
<b>Оксана Микитюк.</b> Числівник як стрижнева риса української самобутности	192
<b>Костянтин Іваночко.</b> Наголошування каузативних дієслів <i>лупати, лупати / лупіти</i> в південно-західних говорах української мови	201

## History

<b>Мар'ян Лозинський.</b> Постать Йосафата Кунцевича у повоєнній василіянській історіографії	212
<b>Лілія Шологон.</b> Громадсько-політичні видання радикального спрямування як джерело з історії національно-культурного руху українців Галичини наприкінці XIX – початку XX ст.	221
<b>Володимир Галик.</b> Рибальство – пристрасть Івана Франка під час вакацій (за вибраними листами Ф. Дергала, О. Нижанківського та С. Борачка до І. Франка)	228
<b>Святослав Журавльов.</b> Марія Грушевська (Вояковська) в культурно-освітньому і громадському житті України кінця XIX – першої половини XX століття	237
<b>Володимир Синенький.</b> Іван Карпинець: особливості наукової діяльності у 30 – 40-х рр. XX ст.	245
<b>Роман Тарнавський.</b> Катедра антропології Львівського університету “За перших і других совітів”	252
<b>Юлія Клименко.</b> Сучасна українська історіографія історико-краєзнавчого руху в Харківській губернії у другій половині XIX – на початку XX ст.	262
<b>Ігор Саківський.</b> Історіографія Організації Українських Націоналістів у Польщі в міжвоєнний період	271



## Cultural Studies

- Надія Верещагіна.** Влахернська богородична традиція у давньокиївській культурно-історичній парадигмі 282
- Богдан Кіндратюк.** Писемні джерела про дзвонарство середньовічної України 290
- Галина Коваль.** Рефрен в архітектоніці календарно-обрядового тексту 299
- Ігор Гунчик.** Народні молитви зі збірника українського магічно-сакрального фольклору *Ви, зорі-зориці...: особливості тематики та система персонажів* 311
- Валерій Щегельський.** Етнокультурний зміст вислову “грати весілля” на Поділлі 321
- Оксана Бриняк.** Величальні мотиви українських хрестинних пісень 328
- Роман Поліщук.** Фізичне здоров’я як ціннісна категорія «загальної» культури українців (етнопедagogічна семантика українського фольклору й давнього письменства) 339
- Святослав Пилипчук.** Іван Франко – дослідник народної веснянково-гаївкової поезії 349
- Леся Войтків.** “Філософія серця” як етноментальна складова українців у концепції Дмитра Чижевського 359

## Social and Media Communication

- Тетяна Дзюба.** «Два чільних сини України»: до проблеми інтерпретації Т. Шевченка М. Драгомановим 368
- Дарина Попіль.** Правила гри постмодернізму: еklekтика реальностей та сенсів 377

## Reviews

- Світильник у скрипторії осени української середньовічної літератури  
Юрій Пелешенко, *Українська література пізнього Середньовіччя (Друга половина XIII – XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Постаті* / Видання друге, перероблене і доповнене, Київ: Стилоc 2012, 608 с.  
(Ігор Набитович) 384
- Шлях до соборности українських земель: новий історичний погляд  
Роман Тимченко, *Відносини Української Народної Республіки й Західно-Української народної Республіки (листопад 1918-квітень 1920 рр.): Монографія*, Київ: Інститут історії України НАНУ 2013, 347 с.  
(Вікторія Тельвак) 393



## CONTENTS

### Philology

<b>Tetiana Riazantseva.</b> The Theme of Time in the Poetry of the Apocalyptic Movement	12
<b>Mariya Shymchyshyn.</b> Crossroads of Geocriticism	20
<b>Roman Bilyashevych.</b> Polyphony Phenomenon in European Literature	34
<b>Olha Luchuk.</b> Panteleimon Kulish and Shekespeare: A 19 <sup>th</sup> Century Translation Project	41
<b>Yevhen Dzhydzhora.</b> Symbolization in Early Medieval Hymn <i>On the Resurrection of Christ</i>	56
<b>Olha Tsyhanok.</b> Theory of Threnodies in the Ukrainian Poetics of the 17 <sup>th</sup> and 18 <sup>th</sup> Centuries	64
<b>Anna Pokulevska.</b> A Film Shot in Marko Vovchok's Works: The Generation of Meaning ( <i>Maxym Hrymach, Horpyna</i> )	71
<b>Tetiana Muranets.</b> A Collective Portrait as a Means of Typification of Characters in Ivan Franko's Prose	79
<b>Victoria Blidchenko-Naiko.</b> Uliana Kravchenko's Love Drama on the Pages of her Collections <i>My Flowers</i> and <i>Instead of Autobiography</i>	91
<b>Iryna Syvkova.</b> The Artistic peculiarities of Psychological Short Stories by Mykola Cherniavskiy	100
<b>Liudmyla Demyanenko.</b> Hypotyposis: "Drawing with a Word" as an Essential Part of Mykhailo Kotsiubynskiy's Prose	109
<b>Liudmyla Suvorova.</b> Concept of Death as Demonstration of Sacred Being in Bohdan Lepky's Short Prose	118
<b>Olha Poliukhovych.</b> Imaginary Dimensions of Identity in V. Domontovych's Works <i>Doctor Seraficus</i> and <i>Without Ground</i>	125
<b>Mykola Krupach.</b> Genesis of Subject of Ukrainian Émigré Poetry of the 1920-1930s in Bohdan Ihor Antonych's Interpretation	133
<b>Nadiya Pysko.</b> Natiosophical Aspects of the Journalistic Discourse of Olena Teliha	142
<b>Valentyna Zelenska.</b> Nation and Statehood Ideas in Leonid Mosendz's Novel <i>The Last Prophet</i>	148

<b>Vira Klimachova.</b> The Reception of the Image of Nestor Makhno in Interwar Ukrainian Literature	156
<b>Olha Khomyshyn.</b> The System of the Central Images-Characters in Fedir Dudko's Narrative Cycle <i>In Red Glow</i>	161
<b>Yaryna Yaniv.</b> Authobiographism in Iryna Vilde's Educational Novel <i>Adult Children</i>	169
<b>Kateryna Shakhova.</b> Genre Syncretism of Lina Kostenko's Novel <i>Notes of a Crazy Ukrainian</i>	176
<b>Nataliya Yasakova.</b> Linguistic Category of Personality from a Philosophical Standpoint	184
<b>Oksana Mykytyuk.</b> The Numeral as a Core Feature of the Ukrainian Identity	192
<b>Kostiantyn Ivanochko.</b> Stresses in Causative Verbs <i>lúpaty, lupáty / lupýty</i> in South-Western Dialects of the Ukrainian Language	201

## History

<b>Maryan Lozynskiy.</b> The Figure of Yosafat Kuntsevych in the Historiography of Vasylian's after the War Period	212
<b>Liliya Sholohon.</b> Radical Public and Political Periodicals as a Source for the History of the National and Cultural Movement of the Galician Ukrainians in the Late 19 <sup>th</sup> – Early 20 <sup>th</sup> Century	221
<b>Volodymyr Halyk.</b> Fishing as Ivan Franko's Passion on Vacations (Based on the Selected Letters of F. Derhalo, O. Nyzhankivskiy and S. Borachok to I. Franko)	228
<b>Sviatoslav Zhuravliov.</b> Maria Hrushevska (Voyakovska) in the Cultural, Educational and Social Life of Ukraine at the End of the 19 <sup>th</sup> Century and the First Half of the 20 <sup>th</sup> Century	237
<b>Volodymyr Synenkyi.</b> Ivan Karpynets: The Peculiarities of the Author's Scholarly Work in the 1930 – 1940 <sup>s</sup>	245
<b>Roman Tarnavskiy.</b> The Department of Anthropology at Lviv University "During the First and Second Soviets"	252
<b>Yuliya Klymenko.</b> Modern Ukrainian Historiography of Historical Regional Study Movement in Kharkiv Province in the Second Half of the 19 <sup>th</sup> – in the Beginning of the 20 <sup>th</sup> Centuries	262
<b>Ihor Sakivskiy.</b> Historiography of the Organization of Ukrainian Nationalists in Poland in the Interwar Period	271

## Cultural Studies

<b>Nadiya Vereschagina.</b> Blachernitissa Tradition in Ancient Kyivan Cultural and Historical Paradigm	282
<b>Bohdan Kindratiuk.</b> Written Sources of Bell-Ringing in the Medieval Ukraine	290
<b>Halyna Koval.</b> Refrain in Architectonics of Calendar-Ritual Text	299
<b>Ihor Hunchyk.</b> Popular Prayers From the Collection of Ukrainian Magic Sacred Folklore <i>Vy Zori Zorytsi...: Peculiarities of Thematics and System of Characters</i>	311
<b>Valeriy Shchehelskyi.</b> Ethno-Cultural Meaning of the Expression “To have a Wedding Party” In Podillya	321
<b>Oksana Bryniak.</b> Glorifying Motives of Ukrainian Christening Songs	328
<b>Roman Polishchuk.</b> The Ethnopedagogic Semantics of the Ukrainian Folklore and the Ancient Literature: The Physical Health Aspect	339
<b>Sviatoslav Pylypchuk.</b> Ivan Franko as a Folk Spring Poetry Researcher	349
<b>Lesia Voytkiv.</b> ‘The Philosophy of the Heart’ as Ethno-Mental Component of Ukrainians in Dmytro Čyževs’kyj’s Conception	359

## Social and Media Communication

<b>Tetiana Dziuba.</b> “Two Prominent Sons of Ukraine “: Mykhailo Drahomanov’s Interpretation of Taras Shevchenko	368
<b>Daryna Popil.</b> Rules of Postmodernism’s Game: Eclectic of Realities and Meanings	377

## Reviews

The Lattern in the Scriptorium of Fall of Autumn of Ukrainian Medieval Literature Yuriy Peleshenko, <i>Ukrainian Literature of the Late Middle Ages (Second Half XIII - XV c.): Sources. The System of Genres. The Spiritual Intention. Figures /</i> Second edition, revised and enlarged, Kyiv: Stylos 2012, 608 pp. (Ihor Nabytovych)	384
The Way to Ukrainian Land Unity: A New Historical View Roman Tymchenko, <i>Relationship of Ukrainian People’s Republic and the West Ukrainian People’s Republic (November 1918-April 1920):</i> Monograph, Kyiv: Institute of History of Ukraine National Academy of Sciences 2013, 347 pp. (Viktoria Telvak)	393

# Philology

**Tetiana Riazantseva**

**THE THEME OF TIME  
IN THE POETRY OF THE APOCALYPTIC MOVEMENT**

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

*Abstract:* This paper analyses the works of Henry Treece, J. F. Hendry, Nicholas Moore, Tom Scott and others associated with the Apocalyptic Movement in British literature from the standpoint of metaphysical poetry. The material for analysis is taken from their second anthology, *'The White Horseman'*, published in 1941. The poetry of the New Apocalypse authors is considered in comparison with the works of British and continental metaphysical poets of the 17<sup>th</sup>, 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries (John Donne, Francisco de Quevedo, Gerard Manley Hopkins, et al).

The main focus is on the theme of Time. The article describes the thematic complex of metaphysical poetry as a fractal structure. It explains the new configuration of traditional metaphysical themes (Death and Time, Religion, Love) in the works of the New Apocalypse poets, and addresses the new details in their interpretation of time. The research presents several new accents brought to traditional issues within the theme of time (e.g. the static and dynamic aspects of time; the lack of interest in the anamorphic union of life and death).

The paper also considers the new developments in the field of traditional poetics and the stylistics of metaphysical poetry. The author analyses the transformation of traditional imagery, the use of polysemantic words and expressions, the use of tense forms as a means to increase the dramatic tension, etc.

*Keywords:* metaphysical poetry; Apocalyptic Movement; fractal structure, time

*The New Apocalypse, Apocalypticism or The Apocalyptic movement* [4; 8, 3] refers to a group of British poets formed in the late 1930s. Two anthologies *The New Apocalypse* (1939) and *The White Horseman: Prose and Verse of the New Apocalypse* (1941) [25] present the work of seven authors (Henry Treece, J. F. Hendry, George Fraser, Norman MacCaig, Nicholas Moore, Tom Scott and Vernon Watkins) who were very close in their world view, thematic interpretations and poetics. Jo Ann Baggerly in her dissertation *Henry Treece and the New Apoca-*

*lypse: a Study of English Neo-Romanticism* (1973) points out that the name of the group was suggested by *Apocalypse* by D. H. Lawrence whose ideas had had an impact on these poets [4, 28-29].

*The Apocalyptic movement* has not attracted much academic attention to date. Apart from the book *How I See the Apocalypse* (1946) written by one of the group's leading authors, H. Treece [23], the bibliography of critical and research works consists of a number of articles, several references in works on the history of art and letters, the above-men-

tioned study by J. A. Baggerly and *Poets of the Apocalypse* (1983), a monograph written by Arthur E. Salmon, in which he outlined the history of the literary movement and offered a critical analysis [21].

The poetry of the Apocalyptic movement is associated with the Surrealism and neo-Romanticism [see: 4; 5; 21], but the circumstances of its coming into being, the world view of its authors and the peculiarities of their style make it possible to qualify the works of this literary movement as a modern version of metaphysical poetry.

Metaphysical poetry as trend of European literature formed in the Baroque period, but is not confined to it. Initially, the term was applied to the works of John Donne, George Herbert and certain other English poets of the same era, but Joseph E. Duncan, Frank Warnke, Rolf Lessenich et al. describe it as a European, not strictly English, trend of Baroque literature, pointing out that metaphysical poetry also existed in Spain, Germany, France and Holland at the time [see: 6; 13; 24]. And Krzysztof Mrowcewicz adds to the list a number of Polish authors of the same time [17]. According to James Smith and Helen C. White, metaphysical poetry is a recurrent literary phenomenon, that usually arises in times of great historical change, and the beginning of the World War II, when Apocalyptic poetry came into being, certainly was such a time [see: 22, 278; 26].

Metaphysical poetry as a literary trend is mostly known for its key stylistic instrument, the special type of metaphor known as '*the metaphysical conceit*' (*concors discordia*). Such characteristics as a catastrophic world view, dynamics, dramatic tension and an established thematic structure of a special type are equally important for its understanding.

All these elements may be found in the works of the New Apocalypse authors analysed in this article.

However, the definition '*metaphysical poetry*' refers primarily to *The White Horseman*, the group's second anthology. But even there, not all the poems are fully metaphysical, when one takes into account their themes and style. To this paradigm belong the poems of Treece, Moore, Hendry, Scott and Fraser which demonstrate basic typological affinities with metaphysical poetry on several levels.

The structure of themes and motives in metaphysical poetry could be described as fractal. The term '*fractal*' here is based on the definition of Benoît Mandelbrot, who applied this term to geometry, and on the later interpretations of Tatiana Bonch-Osmolovskaya, Alice Fulton, Colin John Holcombe, Robert Flores, Ihor Nabytovych, Lucy Pollard-Gott et al., who applied fractal theory to the study of arts and letters [see: 2; 3; 7; 9; 11; 19].

In the case of metaphysical poetry, the fractal structure of the thematic complex means that one theme becomes its core, while its other themes become aspects that constantly interact with the core theme, reflecting various facets of it. At the same time, each principal theme of metaphysical poetry is given a dynamic interpretation, which, according to James Smith, represents '*realities of peculiar kind*' (Time & Death, Love & Beauty, God & Man) [see: 22]. Thus the entire complex could be interpreted as a dynamic reiterative system of various configurations, i.e. a version of the fractal system.

The poets of the New Apocalypse group primarily developed two of the principal metaphysical themes: Time and Death, and Religion. But contrary

to the established tradition of British metaphysical poetry, the core of the complex is represented by the theme of time, while its main aspect, the theme of death, serves as a link uniting it to the theme of religion that used to be central for John Donne and George Herbert in the 17<sup>th</sup> century and T. S. Eliot in the 20<sup>th</sup>. The central position of the theme of time developed in close interaction with the themes of death and religion is proclaimed by the group's title: The Apocalyptic movement.

The theme of time and death in the works of the New Apocalypse authors gets an explicitly metaphysical interpretation, although it does demonstrate some peculiarities. The most prominent of them is a lack of interest in the interaction of the two basic realities of human existence, life and death. Metaphysical poetry usually presents their interaction as a sort of dynamic anamorphosis, where any difference between the two is hardly discernible: life is interpreted as a form of death and vice versa. Examples of such an interpretation may be found in the works of Francisco de Quevedo, John Donne, George Herbert, Juan Ramón Jiménez, Dámaso Alonso, Marina Tsvetayeva et al.

In the New Apocalypse poetry the problem of death is almost completely ignored, because its main attention is focussed on the flow of time. This dynamic 'reality of peculiar kind' attracts the poets's attention so much that the end of human existence is interpreted quietly as a well-deserved reward, a rest from the troubles of life, one of which is the necessity to count time. Only death, according to Treece: 'grants time to count all time' [25, 47].

The interpretation of time by the New Apocalypse poets – especially its

dynamic characteristics and emotional tone – are to some degree conditioned by the hardships of the era they lived in. But in general in these writers' work, time exists in two forms: static and dynamic. Treece expresses it in terms of the emotions, defining it as 'poised or impetuous', but in whichever form, equally cruel [25, 47].

This moving, fluid time is traditionally divided into the past, the present and the future, and each of these segments of time has its own portion of statics and dynamics. The past for these authors is static, consistent and mainly positive: 'Past lying like a beauty in the echo of my eyes', Moore writes [25, 91].

The present is naturally dynamic, and the relentless speed of its run is perilous. Treece states: 'Time is like an eagle's wing... it is the same inevitable thrust, harsh as a nail' [25, 47], sharpening in his metaphor the image of the eagle's flight as a symbol of the fleetingness of life, coined by an English metaphysical poet Henry King in the 17<sup>th</sup> century (*Sic Vita*) [16,111].

Sometimes the movement of time is visualised as if neutrally, through the traditional symbolism of the seasons and nature, as in G. Fraser's *Two Short Poems*, in which the movement of time is represented by the dynamic images of running water ('time like rain'; 'the crystal stream') [25, 68-69].

But it is the rain of time that implacably washes down our creations:

*Words we scrawl that Time, like rain,  
Washes from the window-pane...*

and

*Time will e'er be less unkind* [25, 68-69].

So, with rare exceptions (such as Hendry's poem *A Winter of War*) [25, 56-57], these poets do not see the promise

of immortality even in creative work, 'speech of the soul' [25, 57].

Commenting on their attitude towards time, Jo Ann Baggerly, departing from the ideas of Ruth Kestenberg-Gladstein, points out that the group develops a so-called 'Apocalyptic vision' where the present is considered 'transitional' characterised by the general feeling of the end of an epoch, and the future is seen as 'dreadful' [4, 1-3]<sup>1</sup>.

It seems that the authors of the New Apocalypse do not expect any future at all. 'In the present the future is lost to me' [25, 91] as Moore puts it. The grammatical peculiarities of this sentence reflect a common practice of metaphysical poetry, the principle of accentuating the dramatic tension through grammar.

In addition, the means of grammar here help to accentuate the sharpening of pessimistic interpretations in the metaphysical poetry of the 20<sup>th</sup> century. It becomes particularly obvious in the theme of time and its main motive, the idea of the fleetingness of life.

Let us consider a characteristic example of this sharpening. In the famous line by the 17<sup>th</sup> century Spanish poet Francisco de Quevedo: 'Ya no es ayer; mañana no ha llegado' (it is not yesterday already; tomorrow has not come yet) [20, 5] the author expresses at least some hope for the future. The tense form used in the sentence gives a grammatical proof of it: 'No ha llegado' (Pretérito perfecto compuesto: 'Has not come'). This form expresses the direct connection between a past action and the present moment (now). It also demonstrates probability: tomorrow has not come yet, but it may come.

<sup>1</sup> For J. A. Baggerly the Apocalyptic vision 'is common to Romantic literature, generally' [4, 3], but such an attitude towards time also correlates with the catastrophic world view of metaphysical poetry [see for example: 10].

Gerard Manley Hopkins, in a sonnet written about two centuries later, describes the same situation with almost identical words, but his emotional accents are much more pessimistic: 'The departed day no morning brings' [12, 171]. The use of the verb to bring in the Present Indefinite Tense (brings) accentuates the repeatability of the situation, thus increasing the feeling of despair. And the passive form of the verb to lose in the Present Indefinite Tense (is lost) demonstrates the end of process, stressing the irreversibility of loss.

This nuance of the world view correlates not only with the hardships of the war the New Apocalypse authors had to suffer, but again, with the title of the group. The Apocalypse means the end of the world – and also the end of the dynamic time, when, according to St. John: 'There should be time no longer' (Revelation 10:6).

It is important to mention, that apart from the dynamic version of time the New Apocalypse poetry considers its static version that reflects the thesis of the group's theorist G. Fraser about 'moving as the sort of quietness which is the consummation of some great activity' [8, 18]. Such a representation transforms time into an organising element of the universe, a part of the human coordinate system in an orderly world.

This approach let the poets see 'what did Time look like'<sup>2</sup>. For them the static version of time looks like various images of a landscape in which sizes and dimensions become symbols of duration. In the poetry of Moore and Scott, for example, one can see 'Time's field' or 'bitter hill of time' [25, 111, 113].

The shaping and limiting functions of time are represented by an oxymoron-

<sup>2</sup> Ray Bradbury.



ic image of 'the horny womb of Time' in Treece's poem *The Shapes of Truth* [25, 50]. This image accentuates the paradox unity of existence and non-existence within time, where, according to the poet: '...Man's history or hope' are born [25, 50].

In general, the symbolism of time reveals the connection of the Apocalyptic Movement with the poetry of Donne as well as with the later periods of English literature, for example with Victorian poetry. The image of time-bell ('the bell of the times; time tolls') in the poems of Scott [25, 112-113] is a clear allusion to Donne's famous question: 'For whom the bell tolls?' The metaphors of 'Time's tree' in Fraser's *Tribute* [25, 70-71] or '*cedars of the years*' in Scott's *Poem* [25, 112] are probably derived from *Arbor Vitae* of a Victorian author Coventry Patmore [18], but in their meaning they stand closer to metaphysical tradition than the image of time-bell inspired by Donne.

The tree as a metaphor for time in this context 'springs' from an intersection of the static and dynamic understanding of time, combining both these characteristics. It moves, staying in the same place (grows up), thus symbolising time in both its aspects: as a process and as a fact. The transformation of the two opposite elements into one inseparable entity in the metaphor of the time-tree presents this trope as a metaphysical conceit.

The stylistic features of the poems dedicated to the theme of time demonstrate that the Apocalyptic Movement enters the paradigm of metaphysical poetry. In addition to the image of time-tree there are many other interesting and elegant metaphysical conceits that reflect various aspects of the idea of time.

For example, the above mentioned image of 'the horny womb of time' from

Treece's poem *The Shapes of Truth* [25, 50], could be considered as a morphological oxymoron. It combines the ideas of death and birth, the past and the future ('history and hope'). The polysemantic epithet 'horny' is particularly important here. One of its meanings, 'made of horn', associates it with ideas of rest, stillness, death and the Otherworld, alluding to the horn-made gates of the Otherworld from Homer's *Odyssey*. At the same time the other meaning of this epithet, 'aroused, sexually active', in combination with the word 'womb', associates this image with the ideas of fertility, moving and procreation.

The sexually marked image of 'the horny womb of time' based on the opposition of the alive-dead (moving/still, transient/stable) gives a typical example of a short metaphysical conceit. An extended conceit in the same poem is represented by the bodily metaphor of a hand as an hourglass that illustrates the fleetingness of time. This complicated image demonstrates the high degree of dramatic tension, achieved by the reshaping of traditional metaphors, like the image of the hourglass.

Quevedo describing various sorts of hourglasses and clocks in a cycle of poems [see: 20, 119-123] uses the simple metonymy: A time-measuring device symbolises time itself. The movement of sand in an hourglass (dynamic, visible, material) visualises the movement of time (dynamic, invisible, spiritual) [see: 20, 119-120]. So the hourglass in Quevedo's poem makes that which is invisible visible and transforms it into an easily understandable symbol that makes readers draw conclusions, according to the baroque principle of 'docere, movere, delectare'.

In Hopkins' *The Wreck of the Deutschland* the same image gets a more complicated interpretation [12, 111]. An hourglass on the wall symbolises not just the movement of time, but the movement of the human existence. The image of Man as an hourglass comprises two well-known Baroque metaphors: an hourglass as time and the body as a prison of the soul. Compared with the Quevedo's metonymy this combined image in Hopkins's poem bears a much stronger accent of material decay (a result of the passage of time) and thus stresses the importance of opting for the spiritual perfection.

Henry Treece, in *The Shapes of Truth*, adds bodily associations that make the Hopkins' metaphor even more intense. He reinforces the material aspect of the metaphor by combining its visual and tactile components:

...Sand  
 Trickles slyly through  
   the palm like this,  
 Playing the hour-glass with  
   the living bone... [25, 50].

The level of tension is increased also by the doubling of dynamic component. In Treece's poem the dynamics of the material are demonstrated through the combination of the living and the lifeless: The sand (lifeless, material) trickles (dynamics) through the fingers (living, material). Additionally, the living component bears an overtone of dynamics, because all living substances are prone to change and disappearance because of the passage of time.

The image of the *living bone* (that in this context functions as an oxymoron), points at that. Besides, the combination of 'the hour-glass' and 'the living bone' in the same sentence is a clear allusion to one of the best known symbols of the

Baroque art, an emblem of death (a skeleton holding an hourglass). This places maximum emphasis on the spiritual aspect of metaphor, providing a perfect opportunity to feel how the time of human life 'slips out' of our hands.

Contrary to the metaphors analysed above, a comparison of the past with a hardly discernible ghost (a past like a ghost that is neither dead nor gone) [25, 91] in the *Letter to H. T.* of Moore demonstrates the combination of static and dynamic versions of time. This is a good example of the short metaphysical conceit based on the opposition of the transient and the stable (material-spiritual).

The ghost as a personification of the past is a witty image taken from Baroque poetics. It calls to mind Andrew Marvell's macabre humour in *To His Coy Mistress* [16, 248-250]. Such a distinctive figure is a new entity that arises from the combination of the opposites. A ghost is a living spiritual component of a dead material substance. It literally lets us **see the unseen** and accentuates the stability of the spiritual in comparison with the instability of the material.

And in Moore's poem, the image of 'the ghost that is neither dead nor gone', accentuates the consistency of the past and the tight connection between the past and the present in the process of human existence. The choice of this particular personification (the ghost that may be seen but not touched) once more demonstrates the stability of interpretations of time in the entire history of European literature. Moore's witty metaphor appears surprisingly close to the views of St. Augustine on time, expressed in his *Confessions* [1, 225].

The British authors of the 20<sup>th</sup> century paid serious attention to the phonetic aspect of their poems. This was not

a usual practice of the Baroque metaphysical poets, who customarily cared about the meaning, not the sound of their works. However, a couple of centuries later Hopkins and the continental metaphysical poets Juan Ramón Jiménez, Oleksa Stefanovych, Marina Tsvetyeva et al. used to take into account the phonetic effects of their works, considering them important for the reinforcement of meaning.

The poets of the Apocalyptic Movement attempted to find a balanced approach to these matters. For example, Treece in metaphor of hand-hourglass cited above, plays with the sounds of the vowels in the open and closed syllables, to imitate the sound of sand trickling on the glass surface: 'Trickles **slily** through the palm **like this**' [i / ai; ai / i] while Scott in his *Poem* uses paronyms (call/all; years/tears), and phonetically close words to stress the interdependence of their meaning (flood of **bombs** and **bones**; death is **out** and **ours**) [25, 119].

There are other examples (alliterations, etc.) but it is clear enough that the play of sounds in the New Apocalyptic poetry is an auxiliary, though not plainly decorative, element. Such phonetic devices make the physical images of spiritual processes lively and bright and this, in turn, enhances the understanding of the main ideas of the metaphysical poems.

In general it could be said that in their representation of the tragic shortness of human existence the New Apocalypse authors focused on the opposition of the transient and stable, trying to reach the highest level of dramatisation. These 20<sup>th</sup> century British authors sharpen and reinforce the traditional Baroque imagery aimed at the visualisation of the physical images of the spiritual processes, and

create elegant metaphysical conceits. To reach the maximum level of tension, and to keep readers' attention, they use the polysemantic words and play with grammatical forms (the tense forms of verbs). This palette of stylistic means allows us to consider the New Apocalypse poetry as part of the metaphysical tradition, at least from a technical point of view.

More important in this respect is the understanding of time in the works of these authors. The New Apocalypse poets consider two aspects of time, the static and the dynamic. The interpretation of both is based on the opposition of material/spiritual as a form of the opposition of the transient and the stable that is central to the entire metaphysical poetry. However, certain Apocalyptic poets (e.g. Hendry and Fraser) express some doubt about the stability of the spiritual.

The theme of time with its central motif of the tragic fleetingness of life is the core of the entire thematic complex. This configuration was new for the British metaphysical poetry, but it brought the New Apocalypse authors in line with the continental metaphysical poets of the 17<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> centuries.

This signalled a new stage in the development of metaphysical poetry in English literature and opened a new perspective for the comparative study of English metaphysical poetry in the European context.

### Bibliography and Notes

1. [Св.] Августин, *Сповідь* / Пер. з латин. Ю. Мушака, Київ: Основи 1999, 319 с.
2. Бонч-Осмоловская Татьяна, *Фракталы в литературе. В поисках утраченного оригинала*, [in:] *Textonly*, 2006, № 16, Web. 04.01.2013. <<http://textonly.ru/case/?issue=16&article=9255>>.

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

4. Baggerly Jo Ann, *Henry Treece and the New Apocalypse: a Study of English Neo-Romanticism*, Web. 12.01.2013. <<http://repositories.tdl.org/ttuir/bitstream/handle/2346/13882/31295015065252.pdf?sequence=1>>.

5. Draper R. P., *New Apocalypse (act. 1939–1945)* [in:] *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 07b; online edn.: May 2011, Web. 15.02.2013. <<http://www.oxforddnb.com/templates/theme-print.jsp?articleid=96344>>.

6. Duncan Joseph E., *The Revival of Metaphysical Poetry. The History of a Style, 1800 to the Present*, New York: Octagon Books 1969, 227 p.

7. Flores Robert, *A Portrait of Don Quixote from the Palette of Chaos Theory*, [in:] *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22.1 (2002), p. 43-70.

8. Fraser George Sutherland, *Apocalypse in Poetry*, [in:] *The White Horseman. Prose and Poetry of the New Apocalypse* / Ed. by J. F. Hendry and H. Treece, Routledge 1941, p. 3-31.

9. Fulton Alice, *Fractal Amplifications: Writing in Three Dimensions*, [in:] *Thumb-screw*, 1998/9, № 12, Web. 24.03.2013. <<http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=12199>>.

10. González Fernández de Sevilla José Manuel, *La poesía metafísica de John Donne y Francisco de Quevedo*, "Neophilologus", October 1991, Vol. 75, No 4, p. 548-561.

11. Holcombe Colin John, *Fractal Criticism*, Web. 11.03.2013. <<http://www.textetc.com/criticism/fractal-criticism.html>>.

12. Hopkins Gerard Manley, *Poems*, Oxford, New York: Oxford University Press, 1986, 429 p.

13. Lessenich Rolf P., *The Metaphysicals: English Baroque Literature in Context*, Web. 19.03.2013. <<http://webdoc.sub.gwdg.de/webdoc/ia/eese/artic21/less3/main.html>>.

14. Low Anthony, *Metaphysical Poets and Devotional Poets*, [in:] *George Herbert and the Seventeenth Century Religious Poets. Authoritative Texts. Criticism* / Ed. by M. A. di Cesare, New York: WW Norton & Co. Inc. 1978, p. 221-232.

15. Mandelbrot Benoît, *The Fractal Geometry of Nature*, New York: W. H. Freeman 1982, 468 p.

16. *The Metaphysical Poets* / Selected and edited by H. Gardner, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd. 1959, 328 p.

17. Mrowcewicz Krzysztof, *Wstęp*, [in:] *Wysoki umysł w dolnych rzeczach zawikłany. Antologia polskiej poezji metafizycznej epoki Baroku* / Red. K. Mrowcewicz, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2010, p. 7-41.

18. Patmore Coventry, *Arbor Vitae*, [in:] *The Penguin Book of Victorian Verse. A Critical Anthology* / Introduced and Edited by G. MacBeth, Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books Ltd., 1982, p. 169-170.

19. Pollard-Gott Lucy, *Fractal Repetition in the Poetry of Wallace Stevens*, [in:] "Language and Style" 1989, No 19, p. 233-249.

20. Quevedo y Villegas Francisco de, *Poesía Original Completa*, Barcelona: Planeta 1981, 1393 p.

21. Salmon Arthur E., *Poets of the Apocalypse*, Boston: Twayne Publishers 1983, 156 p.

22. Smith James, *On Metaphysical Poetry*, [in:] Idem, *Shakespearean and Other Essays*, Cambridge University Press 1974, p. 262-278.

23. Treece Henry, *How I See Apocalypse*, London: Lindsay Drummond 1946, 184 p.

24. Warnke Frank J., *Metaphysical Poetry and the European Context*, [in:] *Metaphysical Poetry* / Ed. by M. Bradbury and D. Palmer, Bloomington, London: Indiana University Press 1971, p. 261-276.

25. *The White Horseman. Prose and Poetry of the New Apocalypse* / Ed. by J. F. Hendry and H. Treece, Routledge 1941, 259 p.

26. White Helen C., *The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience*, New York: Collier Books; London: Collier-MacMillan Ltd. 1966, 414 p.

Mariya Shymchyshyn

## CROSSROADS OF GEOCRITICISM

Kyiv National Linguistic University, Ukraine

*Abstract:* In the article I will outline the changes which happen in the end of the 20<sup>th</sup> century and caused the spatial turn in the humanities. In particular, I will concentrate my attention on the concepts of space in the works of H. Lefebvre, M. Foucault, G. Deleuze and F. Guattari and pursue how they influenced literary theory, causing the emergence of 'geocriticism' (R. Tally, B. Westphal) or, using other term, "literary geography" (Franco Moretti). I will argue that the postmodern condition generated alertness to space rather than time in different fields of scholarship, as historicism has undergone decline under postmodernism. My conclusion is that incorporating geographical thought into a variety of domains of research offers a better understanding of human experience, social relations and the ways of the production of culture. Even though the concept of space as well as a geographical framework in general have been revised and injected into recent theoretical inquiries, they have not been fully applied to literary criticism. We can witness the beginning of the process of formation of a coherent spatial paradigm within literary theory (A. Thacker, R. Tally, B. Westphal).

*Keywords:* concepts of space, literary theory, H. Lefebvre, M. Foucault, G. Deleuze, F. Guattari, R. Tally, B. Westphal

Over the last few decades the spatial turn has become one of the main focuses in literary theory and cultural studies, enabling (re)conceptualizations of ways of thinking about space and place. Besides the language of postmodernism showed a break from languages, which emphasized history. Neil Smith in the introduction to Henri Lefebvre's *The Urban Revolution* observes that "[w]hereas space came alive in early-twentieth-century art, physics, and mathematics, in social theory and philosophy it was a quite different story. Space there was more often synonymous with rigidity, immobility, stasis; space itself had become a blind field" [13, xiii]. After the 1960s space has begun to reassert itself in critical theory

not only as a subject of symbolic readings or as an empty or neutral container of Euclidian geometry, but as a fluid, heterogenic and composite world, as a palimpsest (G. Genette), as a hypospace that produces derivative spaces, as a referent for an experience of the real, as a product of speech, and as a construct of social forces and power discourses. "Far from being a neutral void in which objects are placed and events happen, space/ing becomes a medium with its own consistency and, above all, its own productive agency" [21, 17]. Michel Foucault in a 1967's speech *Of Other Spaces* envisioned: "[t]he great obsession of the nineteenth century was, as we know, history: with its themes of development

and of suspension, of crisis, and cycle, themes of the ever-accumulating past, with its great preponderance of dead men and the menacing glaciations of the world. [...] The present epoch will perhaps be above all the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtapositions, the epoch of the near and far, of the side-by-side, of the dispersed. We are at a moment, I believe, when our experience of the world is less that of a long life developing through time than that of a network that connects points and intersects with its own skein" [6, 22]. Space and geography as major theoretical orientations bring new perspectives and open new horizons in the humanities.

The spatial turn in philosophy, sociology, cultural studies, and literary theory correlated with the redefinition of cultural geography's agenda. During 1980s and 1990s new cultural geographers brought the topics of sensibility and political interests to their studies. Linda McDowell observes: "what is published and taught under the rubric of 'cultural geography' changes in response to the political and economic climate of the times and the structures of disciplinary power" [14, 61]. The epistemological turn of the 1990s stressed understanding culture through space and as space. Culture is not perceived only as tradition handed down from generation to generation, a point that connects it with time and history, but as "a realm, medium, level, or zone" [Mitchell]. Space is relevant to the production of cultural phenomena and defines the ways they are produced. As Barney Warf and Santa Ariens write in their introduction to the book *Spatial Turn*: "Geography matters, not for the simplistic and overly used reason that everything happens

in space, but because *where* things happen is crucial to knowing *how* and *why* they happen" [1,1]. The new versions of culture that include everything or anything gave way to the intellectual traffic between philosophy, sociology, cultural studies, literary theories, and geography.

The exchange of ideas between scholars of geography and representatives of others sciences gave way to broad and not stereotyped interpretations of space. For example, geographers like Derek Gregory, Doreen Massey, Steve Pile, and Edward Soja adapted theoretical ideas developed by Lefebvre, de Certeau, Foucault, Lacan, Deleuze and Guattari. Connection between geography and literary postmodernism has been verbalized in the works of E. Soja and D. Harvey. Correspondingly Derek Gregory, writing about postmodern human geography, tries to connect it with architecture and postmodern literary theory. Postmodernist suspicion of total explanations, rejection of monopolies of truth, and accent on difference, heterogeneity, and particularity contribute significantly to postmodern cultural geography. At the same time literary scholars B. Westphal, R. Tally, and F. Moretti contributed from new cultural geographers. Thus F. Moretti states: "[g]eography is not an inert container, is not a box, where cultural history 'happens', but an active force, that pervades the literary field and shapes it in depth" [15, 3]. The geographical paradigm becomes more and more a constitutive part of literary scholarship. Although sporadic attention to space or, it is better to say, place has always been present in philosophical and fictional writings, the emergence of 'geocriticism' in the early 1990s reaccentuated literary discussions.

The history of perception of space and place in different historical periods as well as in different cultures shows

fundamental changes in the ways people have imagined the world. To some extent they (changes) were determined by social relations. In the Renaissance or early modern period several crucial shifts took place and had lasting consequences. Among them was the development of linear perspective, “which not only enabled more ‘accurate’ pictorial representations in the visual arts but also occasioned a wholesale re-imagining of space and of human spatial relations. This is a crucial moment in the history of spaces” [17, 17]. According to the American scholar Leonard Goldstein the emergence of linear perspective between the 13<sup>th</sup> – 15<sup>th</sup> centuries located space in three key aspects: 1) space is continuous, isotropic, and homogeneous; 2) space is quantifiable; 3) space is perceived from the point of view of a single, central observer. The shift from the two-dimensional artistic expression of the Middle ages and the geometric three-dimensional drawings of the Italian Renaissance to the linear perspective of pictorial art of early capitalism can be explained by the emergence of new forms of private property and commodity production. “Space could now be measured, divided, quantified, bought and sold, and above all controlled by a particular individual who, in theory, could be the sovereign ruler of all he surveyed” [ 17, 18 ]. Linear perspective, created in the modern period by Filippo Brunelleschi, reflected the new ways of seeing and enabled the development of a new image of the individual, who became the locus and source of meaning. R. Tally summarizes: “But the new point of view, which includes linear perspective and mechanism as its method of investigation, is superior [to the earlier iconographic mode] since it gives people

a greater control over the environment, both physical and social, than previous interpretations of the world” [17, 18].

In the philosophical discourse from Heraclitus to Hegel and Marx the illusion of a transparent, pure and neutral space permeated the Western culture. The dynamics of understanding of space started with it being created by God (Descartes, Spinoza, Leibniz) or the Absolute (Schelling, Fichte, Hegel) and later it “appeared as a mere degradation of ‘being’ as it unfolded in a temporal continuum” [12, 73]. The geometric format of Euclidean space was interpreted by philosophical thought as absolute and from this it follows that space was used as a space of reference. In the late seventeenth and eighteenth centuries there were developed many ideas about space. Thus René Descartes believed that space cannot be separated from bodies as bodies are part of space. Isaac Newton viewed space as an absolute, independent, infinite, three-dimensional container into which God placed the material universe. Gottfried Leibniz developed the notion of space as the relation between bodies similar to distance as a relation between two points. Benedict Spinoza held the idea that space is God. Immanuel Kant argued that the world is a subjective mental construction because it is perceived through the human reason. “Space is not something objective and real, nor is it a substance, nor an accident, nor a relation; it is, rather, subjective and ideal; it issues from the nature of mind in accordance with a stable law as a scheme, as it were, for co-ordinating everything sensed externally” [11, 397]. The philosophers, in their capacity of epistemologists, envisaged spaces for the classification of knowledge.

In the nineteenth century space was perceived as the location for great

historical events. Therefore temporality and history assumed a primary importance whereas space was viewed as static and empty. The view of space as a “container of things” diminished the importance of spatiality. The vista of a philosopher or a writer was directed to the things situated in space or to the individual consciousness perceiving them. The notion of historical progression, correlative with industrial and scientific revolutions, gave priority to the concept of time. Time was linearized while space was marginalized and conceived as given and static.

The radical metamorphoses caused by modernization in the end of the 19<sup>th</sup> century and the beginning of the 20<sup>th</sup> transformed the idea of space. Feelings of disorientation and disintegration started to characterize the individual consciousness. A break of the linear narrative in fiction and the linear perspective in a pictorial art correlated with a fragmented perception of space. Although issues of temporality were privileged in the critical works about modernism it does not mean that spatiality did not matter for modernist aesthetics. In his novel *The Soul of London* (1905) Ford Madox Ford wrote that “we live in spacious times”. Neglecting space in favor of time is a practice that David Harvey explains in the following way: “modernity is about the experience of progress through modernization, writings on that theme have tended to emphasize temporality, the process of *becoming*, rather than being in space and place” [9, 205]. In literary studies objective space was substituted for the subjective image of space. Therefore even today the theoretical problem is to uncover the mediations between them. It is necessarily to separate “a false consciousness of ab-

stract space and an objective falseness of space itself” [12, 299]. But despite this, spatial metaphors such as fragmentation, location, center, margin, movement, belonging, and (im)migration became dominant in modernist discourse. That is why today scholars start to think about the spatiality of modernism (for example, Andrew Thacker).

During the modernist period the new concept of space emerged in pictorial art. The experimental activity of avant-garde painters, which neither imitated objective reality, nor was bound up with subjective emotions and feelings, witnessed the disappearance of points of reference and as a result pointed to the crisis of a subject. Picasso’s way of painting can serve as an example: “[t]he entire surface of the canvas was used, but there was no horizon, no background, and the surface was simply divided between the surface of painted figures and the space that surrounded them” [12, 301]. Therefore space became at once homogeneous and broken; the sign became detached from what is designated. The notion of space as perfectly defined and “born as an already adult and mature consciousness of self” [12, 293].

The rise of structuralism and later poststructuralism marked the turn to space instead of time. For instance, Edward Soja regarded structuralism to be “one of the twentieth century’s most important avenues for the reassertion of space in critical social theory” [16, 18]. French structuralists and poststructuralists (J. Kristeva, G. Genette, J. Derrida, M. Foucault, G. Deleuze and F. Guattari) reversed “the tyranny of the diachronic perspective” (G. Genette) and acclaimed the “spatial turn” in human sciences. Their writings correlated with the comprehensive theory of space offered by



H. Lefebvre, who viewed space as a void woven of the relationships between subjects, their actions, and their environment. It is created by action, but at the same time is modeling the human actors who have constructed it.

Structuralist and poststructuralist approaches to space do not coincide. R. West-Pavlov states: "Structuralism conceived of space in a manner similar to the ostensibly undifferentiated pre-cultural field which culture then configures, using meaning-making binary oppositions. Instead, the spatial paradigms of poststructuralism stress that space persists in a constant re-configuring of already extant configurations" [21, 25]. For poststructuralists there is no virginial space before configured space, while for structuralists (early J. Kristeva) there is always a proto-space, a pre-existing milieu.

Theorists like F. Jameson, D. Harvey, R. Tally and E. Soja argue that the spatial turn in the humanities is a response to the postmodernist condition. In *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* F. Jameson, following Henri Lefebvre and Michel Foucault, stated that "our daily life, our psychic experiences, our cultural languages, are dominated by categories of space rather than by categories of time" [10, 16]. Postmodern spatiality produced by the processes of globalization is defined through collapsed spatial barriers. Poststructuralists' ideas about the social construction of knowledge, human dependence upon institutionalized power networks, and impersonal social structures have evoked interest in the social production of space. Displacement of the priority of individual experience, subjective consciousness, and attention to the discourses of power explain the

emphasis on the concept of space over that of place. Moreover the spatial turn corresponds with the deep paradigmatic changes within the humanities that do not deal so much with the reproductive paradigm of meaning, do not ask what artefacts mean, but how they mean. In this context R. West-Pavlov argues: "A deeper truth is not sought behind the statement, the text, the artefact, or the image. Rather the point of intellectual enquiry is to ask how that statement, text, artifact, or image *came to be, what made it possible*" [21, 22]. As far as meaning is produced in a specific time and context space is crucial for understanding its production. "Meaning is thus a function of space in which it emerges. Truth and falsehood are replaced by space as the matrix of meaning. An artifact no longer has 'a' meaning, no longer unveils 'a' truth under the stern scrutiny of the scholar, but rather, participates in myriad relations and connections which permit it to *be* in such a way that it can *subsequently* be asked to reveal its truth" [21, 23]. The regime of spatial analysis is directed not towards the decoding of a hidden meaning of a work of art, but draws "attention to a complex of ambient connections which have simply been neglected until now" [21, 23]. Space gives rise to the artefacts and at the same time artefacts reconfigure space; they define each other reciprocally.

The critical attention of postmodernists to the concept of space has been evoked to a large extent by World War II and the anticolonial movements of the postwar years, which led to the problematizing of the myth of the history as a single unified narrative and destruction of the Enlightenment metanarrative of progress. Processes of decolonization and neocolonialism, massive move-

ments of populations – exiles, émigrés, refugees, and explorers – have caused awareness of geographical difference, of the distinctiveness of a given place and differences among places. Therefore the phenomenological perspective of space, which emphasizes the subjective experience of place, profoundly worked out by E. Husserl, G. Heidegger, G. Bachelard, G. Poulet and later renovated by such philosophers as Edward Casey, Jeff Malpas, Tyler Burke, Hilary Putman, Donald Davidson and Francisco Varela, has given way to epistemological, environmental/ecocritical (Kenneth White), postcolonial (Aimè Césaire, Frantz Fanon, Homi Bhabha, Edouard Glissant, Edward Said), feminist (bell hooks, Lucy Lippard, Doreen Massey, Linda McDowell) and (neo)Marxist (H. Lefebvre, F. Jameson, D. Harvey, Edward Soja and Raymond Williams) ideas about space. Their rejection of the priority of individual experience, of the notion of totalizing space as an absolute and inhuman construction, and of spatial uniformity opened up discussions about the heterogeneous nature of space. In particular Henri Lefebvre in his magnum opus *The Production of Space* stated: “It is not, therefore, as though one had global (or conceived) space to one side and fragmented (or lived) space to the other – rather as one might have an intact glass here and a broken glass or mirror over there. For space ‘is’ whole and broken, global and fragmented, at one and the same time. Just as it is at once conceived, perceived and directly lived” [12, 175]. H. Lefebvre argued against the traditional optical format of space. The logic of visualization, dependence on the written word and the process of spectacularization, which corresponds to metaphoric and metonymic aspects, caused a van-

ishing of all impressions derived from taste, smell, touch, and hearing and left the field to line, color and light. He criticized a purely visual passive space.

Ideas about space, developed in the second part of the 20<sup>th</sup> century (especially by M. Foucault, E. Soja, B. Westphal, D. Harvey, F. Jameson), were in many ways indebted to the works of H. Lefebvre, who proposed first of all to distinguish between mental space and social space and only then to reconnect them. For him “the concept of space is not in space... The content of the concept of space is not absolute space or space-in-itself; nor does the concept contain a space within itself... Rather, the concept of space denotes and connotes all possible spaces, whether abstract or ‘real’, mental or social. And in particular it has two aspects: representational spaces and representations of space” [12, 299]. There should not be any reduction of content to its formal container, reduction of time to space, reduction of objects to signs, reduction of “reality” to the semiosphere, or reduction of social space to a purely mental space.

H. Lefebvre interpreted space from different angles and worked out a broad typology of it. For him space can be a field of action and a basis of action, it can be actual (given) and potential (locus of possibilities), quantitative (measurable by means of units of measurement) and qualitative, a collection of materials and an ensemble of matériel (tools). In writings about spatial architectonics H. Lefebvre proposed a capacious definition of space: “Space – my space – is not the context of which I constitute the ‘textuality’: instead, it is first of all my body, and then it is my body’s counterpart or ‘other’, its mirror-image or shadow: it is the shifting intersection between that

which touches, penetrates, threatens or benefits my body on the one hand, and all other bodies on the other. Thus we are concerned, once again, with gaps and tensions, contacts and separations. Yet, through and beyond these various effects of meaning, space is actually experienced in its depths, as duplications, echoes and reverberations, redundancies and doublings-up which engender – and are engendered by the strangest of contrast: face and arse, eye and flesh, viscera and excrement, lips and teeth, orifices and phallus, clenched fists and opened hands – as also clothed versus naked, open versus closed, obscenity versus familiarity, and so on” [12, 184]. This profound notion of space as a locus of intersections, contacts, tensions, and relationships gives numerous possibilities to geocriticism. This particular understanding of space advocates a polysensuous approach to it, which includes the sounds, smells, and tastes of places.

H. Lefebvre worked out three aspects of space: *experienced space* (physical space that can be measured)), *representations of space* (space perceived by planners (etc.) and drawn on maps, diagrams), *representational space* (imagined by writers and artists). This differentiation, Andrew Thakcer states, can be extrapolated to literary theory and can help to disclose how the representational spaces of fictional texts reflect, contest or endorse the geographical shaping of different topoi by various ideological representations of space.

H. Lefebvre developed also the notion of “third space” as the relationship between body and material/object, which his follower, a postmodern political geographer E. Soja, defines as a space where “everything comes together... subjectivity and objectivity, the abstract

and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history” [16, 57]. Third space is a mixture of a lived, experienced space and a perceived space/

The idea of a third space as a mixture of a lived, experienced space and a perceived space proposed by H. Lefebvre and later developed by E. Soja can be extrapolated to an imaginary space. Discourse of a body, which is produced by and is the production of space, can give us some notion of a third space, which may signify a fictional space. A body is not an object or subject represented by fragmented images or words, but a body, which is “reflected and refracted in the changes that it wreaks in its ‘milieu’ or ‘environment’ – in other words, in its space” [12, 196]. A verbal, semantic, and semiological space can be enlarged by information from the body (smell, taste, sound). An interplay between verbal disembodiment and empirical re-embodiment helps to gain the meaning of lived experience and overcome spatialization in an abstract expanse.

Thoughts about space, present in the philosophical oeuvre of Michael Foucault, have become a paramount part of the “spatial turn”. Whereas for H. Lefebvre space is a product of social relations and at the same time their producer, for M. Foucault space is power, as far as power is always located spatially. This idea is extremely explicit in his work *Discipline and Punishment*, which deals with the disciplinary power in modern societies. Social relations of power exist on macro and micro levels. For Foucault, contrary

to Lefebvre, “the history of spaces is not the history of relations of production, but of relations of power” [18, 24]. Of particular interest is Foucault’s piece *Of Other Spaces*, where he paid peculiar attention to the two main types of space, which “suspect, neutralize, or invent the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect” [6, 24]. These types are the utopias (sites with no real place) and the heterotopias – a mix of real and unreal places, which creates a space of illusion or a space that is other. Privileged, sacred or forbidden places belong to heterotopias and until recently such places were assigned to the individuals in a state of crisis (adolescents, menstruating women, expecting mothers, the elderly etc.). Nowadays these heterotopias of crisis are being replaced by what Foucault called “heterotopias of deviation” (rest homes, psychiatric hospitals, prisons). They are designated for individuals “whose behavior is deviant in relation to the required norm” [6, 25]. M. Foucault differentiated the following main principles of heterotopias – every culture tends to form its own heterotopia; society can make an existing heterotopia to function differently; “the heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several places, several sites that are in themselves incompatible” [6, 25]; it begins to function when a person absolutely breaks with traditional time (this includes sites of accumulated time– museums and libraries – places of all times and simultaneously outside of time) or is linked to the transitory time (for example, the time in the mode of festival); heterotopias presuppose a system of opening and closing that both isolates them and makes them penetrable; and at last heterotopias have a function in relation to all the space that remains. Fou-

cault’s ideas about space as domains of power can be further developed into notion of space as resistance to power. As only within the space of power emerges the space of resistance.

Radical rethinking of the notion of space has been done by Edward W. Soja, who, following Martin Buber’s (*Distance and relation*, 1957) idea about spatiality as the beginning of human consciousness, states: “Human beings alone are able to objectify the world by setting themselves apart. And they do so by creating a gap, a distance, a space. This process of objectification defines the human situation and predicates it upon spatiality, on the capacity for detachment made possible by distancing, by being spatial to begin with” [16, 132]. Spatial distancing allows being to differentiate itself from objective reality and become conscious of its humanity. The first created space, separated from the totality, constitutes thus the ontological basis for distinguishing subject and object. Speaking about postmodernity E. Soja argues that spatiality is the key to making practical, political, and theoretical sense of the contemporary era. He sets his argument about postmodern space within three paths of spatialization: posthistoricism, postfordism and postmodernism. The first one implies the reassertion of space against the grain of an ontological historicism. “The second spatialization is directly attached to the political economy of the material world and, more specifically, to the ‘forth modernization’ of capitalism.” [16, 67]. The term ‘postfordism’ is used to characterize the transformations of the regime of accumulation, mass consumerism and sprawling suburbanization. The third path is connected with the emergence of a new, postmodern culture of space.

Postmodernism overlaps with posthistoricism and “postfordism as a theoretical discourse and a periodizing concept in which geography increasingly matters as a vantage point of critical insight” [16, 62]. As a postmodern cultural geographer E. Soja has concentrated his attention on the analysis of space and society and offered new ways of understanding the unjust geographies in which we live. To his mind, spatial theorizations were distorted by short-sighted interpretations of spatiality, which theorized space as a collection of things. Spatiality was “comprehended only as objectively measurable appearances grasped through some combination of sensory-based perception” [16, 120]. Accordingly social origins of spatiality, its contextualization of politics, power and ideology were neglected. Soja’s understanding of space is grounded on the premise that spatiality is a substantiated and recognizable social product, which simultaneously is the medium and the outcome of social actions. The duality of produced space lies in the fact that it is both a product and a producer of social activity.

Dialectical connection exists between the concept of space elaborated by Foucault and later by G. Deleuze and F. Guattari. But if the first one developed ideas about space in their connectedness with power discourses, the last ones thought about space in the architecture of the rizhome. R West-Pavlov observes: “Deleuze’s theory of space is not built like a tree, with a central hierarchical trunk from which subordinated ‘branches’ then spread out, themselves branching off into smaller twig-like subtopics. Rather, his theory of space seems to develop horizontally, spreading out tendrils and runner-shoots which then

cross each other at some later point, forming a dense web of allusions and interconnections. The very construction of his theory of space itself evinces strong spatial (rather than linear or hierarchical) characteristics from the outset” [21, 171]. Such an unconventional way of thinking causes difficulties in expressing Deleuze and Guattari’s theorizing of space in a traditional academic mode. I will concentrate my attention only on some aspects of their notions of space.

First of all it is necessary to mention, that Gilles Deleuze and Felix Guattari sufficiently enlarged the spatial terminology through introducing into it *diagram, plane, map, plateau, deterritorialization and reterritorialization, and smooth and striated space*. The concept of a heterogeneous (socially open) space that escapes political control was formulated during the 1970s by Gilles Deleuze and Felix Guattari (*A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*), where they distinguished between a *smooth (heterogeneous) and a striated (homogeneous) space*. The last one functions as a locus for the state apparatus and, being a sedentary space, is “striated by walls, enclosures, and roads between enclosures” [20, 39]. While a smooth space is directional rather than dimensional or metric, is intensive rather than extensive, is A Body without Organs instead of an organism or organization. In a striated space lines or trajectories tend to be subordinated to points, contrary to a smooth space in which points are subordinated to trajectory. Despite the dissymmetrical mixes between these two spaces, there are simple oppositions between them. “The smooth and the striated are distinguished first of all by an inverse relation between the point and the line (in the case of the striated,

the line is between two points, while in the smooth, the point is between two lines); and second, by the nature of the line (smooth-directional, open intervals; dimensional-striated, closed intervals). Finally, there is a third difference, concerning the surface or space. In striated space, one closes off a surface and “allocates” it according to determinate intervals, assigned breaks; in the smooth, one “distributes” oneself in an open space, according to frequencies and in the course of one’s crossings (logos and nomos)” [4, 480 – 481]. The simple opposition between “smooth and striated” gives way to more difficult complications and alterations as far as space is open to the processes of homogeneity or heterogeneity and cannot be seen as stable and static. The above mentioned differences are not objective because it is possible to live striated on steppes or seas and live smooth in cities. Taking this into consideration Deleuze and Guattari described the interaction between spaces through six models.

The principle of mixture and passage from one space to another is not at all symmetrical, but envisions variable modifications. Deleuze and Guattari distinguished the following models: *the technological* (for example, embroidery, which has a central theme or motif, and patchwork with no center or definite construction; fabric with vertical and horizontal elements and felt with no intertwining and no separation of threads), *the musical* (for example, octave (a fixed distribution of breaks and intervals), which corresponds to a striated space, and non-octave-forming scales, which are produced through the continuous variation and development of form (smooth space)), *the maritime* (although the sea is a smooth space par

excellence the astronomical system of navigation employs its strict striation. The empirical nomadic system of navigation based on the wind and noise, the colors and the sounds of the seas supported the smooth nature of a sea, but with the advent of astronomical and later map system of navigation a sea became a model of a striated space. It is an example of how a smooth space can be subjugated and occupied by diabolical powers of organization. Therefore the sea is a smooth space open to striation). In the context of the maritime model Deleuze and Guattari speak about the intermingling of spaces, which is explicit in a voyage being not a measurable quantity of movement, but “the mode of spatialization, the manner of being in space, of being for space” [4, 482]. Deleuze and Guattari grounded *the mathematical model* on Riemann’s notion of the ‘mathematical concept’ as well as on E. Husserl and H. Bergson’s concept of ‘multiplicity’ that presupposes *continuous multiplicities and discrete multiplicities*. A Riemann’s space, “which presents itself as an amorphous collection of pieces that are juxtaposed but not attached to each other” [4, 485], is similar to heterogeneous and amorphous smooth space. If all the above mentioned models serve to exemplify differences between smooth and striated spaces (patchwork vs. weaving, rhythmic vs. harmony-melody, Riemann space vs. Euclidean space) the link between them can be expressed in terms of elementary physics. *The physical model* gives grounds for Deleuze and Guattari to differentiate between ‘free action’ in smooth space and ‘work’ in striated space. Writing about *the aesthetic model* and its possibility to represent the differences and overlappings between spaces, the authors

distinguished between ‘close-range’ and long-distance vision, between tactile or haptic and optical space. “The first aspect of the haptic, smooth space of close vision is that its orientations, landmarks, and linkages are in continuous variation; it operates step by step” [4, 493]. In a smooth space one never sees from a distance, is never “in front of”, any more than is “in”. Orientations change according to temporary vegetation, occupation, and precipitation. On the contrary “[s]triated space is defined by the requirements of long-distance vision: constancy of orientation, invariance of distance through an interchange of inertial points of reference, interlinkage by immersion in an ambient milieu, constitution of a central perspective” [4, 494]. The opposition between the striated and smooth is not simple; we see that one requires the other; that one gives rise to the other and at last one tends to become the other.

Particular attention is warranted to Deleuze and Guattari’s concept of ‘geophilosophy’, outlined in the collaborative work *What is Philosophy?*, which contested against the reduction of philosophy to its history. Philosophy continually wrests itself from its history “in order to create new concepts that fall back into history but do not come from it” [5, 96]. In its turn geography unlike history stresses contingency rather than necessity, milieu rather than origin. Geography “is not confined to providing historical form with a substance and variable places. It is not merely physical and human but mental, like the landscape” [5, 97]. Deleuze and Guattari underline the necessity to locate philosophy in a territory, in particular to “reterritorialize modern philosophy on Greece as form of its past” [5, 101]. The

separation of geography and philosophy led to the situation when “we possess concepts – after so many centuries of Western thought we think we possess them – but we hardly know where to put them because we lack a genuine plane, misled as we are by Christian transcendence” [5, 101].

Deleuze and Guattari argued for the development of geophilosophy, the founder of which was Nietzsche, who determined the national characteristics of French, English and German philosophy. Those were the three countries that collectively produced philosophy in the capitalist world. As for Italy and Spain, they “lacked a “milieu” for philosophy, so that their thinkers remained “comets” [5, 103]. Today geophilosophy finds a way in reterritorializing itself in conformity with the spirit of a people of a particular place. For example, writing about the origins of Greek philosophy, Deleuze and Guattari stated that it appeared as result of milieu and geography rather than that of an origin and a history.

The notions of Gilles Deleuze and Felix Guattari about nomadology and geophilosophy have given the foundation for the geocentric approach of Bertrand Westphal’s geocritical literary studies. A geocritical approach revises the correlation between literary representation and geographical referent first of all through denying the assumption that “representation remains a slave to reality” [20, 112]. Rather than studying how a fictional depiction conforms to a “real” place, geocritical theorists take the spatial referent as the basis for their analysis, which allows them “to inscribe space in a mobile perspective” [20, 113]. Similar to Deleuze’s idea that a book is not an image of the world, but forms a rhizome with the world, deterritorial-

izes the world, while the last one (i.e. the world) reterritorializes the book, geocritics rethink the correlation between fictional and real places. Bertrand Westphal has defined four cardinal points of geocritical approach: *multifocalization*, *polysensoriality*, *stratigraphy* and *inter-textuality*, which I will summarize in the following paragraphs.

By rejecting the egocentered form of imagological analysis, which focuses on the subjectivity of the artist, geocriticism puts together different representations of one and the same space. Therefore it helps to avoid fixing the referent in a monologic narrative. The spectrum of individual representations and negotiation between them allows conceiving a locus in its diversity and permanent performativity. In particular B. Westphal states: "The study of the point of view of the author or of a series of authors from the same identitarian space will be left aside *in favor of the analysis of a multiplicity of points of view*, preferably heterogeneous, which will all converge towards a given site, prime mover of analysis. This multifocal dynamic will be the indispensable object of this analysis. Without hesitating we can affirm that that is the defining feature of the geocritical approach" [7, 20]. The multifocal perspective implies the necessity to bring together as many texts as possible including both literary and nonliterary. The distinguishing feature of geocriticism is its concentration on understanding of a given place through the problematics of representation rather than studying a given set of representations. This can be achieved through the comparative mode of analysis which presupposes dialogical understanding of the chosen place. B. Westphal points out: "The place is extracted from the isolated gaze [...] the bipolar rela-

tionship between alterity and identity is no longer governed by a simple action but by an interaction. The representation of space grows from a creative back-and-forth and no longer from a single trajectory coinciding with a single perspective. [...] The principle of geocritical analysis resides in the confrontation of several outlooks which correct each other" [7, 21]. A variety of viewpoints provides a rhizomatic paradigm for the understanding of a place. It is important to mention that multifocalization implies not only concentration on different representations of a space, but also on their intersections, as they give the possibility to figure out conflicting and concurring zones.

As far as we experience an environment through all our senses it is necessarily to consider not only visual perception, which is the dominant, but also other modes of receiving information. In particular Yi-Fu Tuan in his book *Space and Place* writes: "Experience is a cover-all term for the various modes through which a person knows and constructs reality. These modes range from the more direct and passive senses of smell, taste, and touch, to the active visual perception and the indirect mode of symbolization" [19,8]. The study of a polysensory perception of the world transforms and enriches our understanding of it as well as gives a way to escape the control of one kind of sense and open new modes of depicting a referent space. "The endogenous, exogenous, and allogeneous points of view find equivalents in the polysensory inveigling of the world, which is perfectly heterogeneous. In terms of representation, space is subject to the infinite variety of sensory perception. We sometimes encounter 'landscapes' dominated by one sense,



and sometimes the 'landscapes' are synesthetic" [20, 134]. When dealing with a complex and saturated space, we need a polysensory perspective, which, along with a visual colorful referent landscape, includes soundscape, olfactory, and haptic discourses.

The perception of the referent is relative and predetermined by the intention of the observer. In such a case "the degree of conformity of the representation is undecidable" [20, 137], because each presenter is inscribed in his/her own temporal regime. In any single place we are able to perceive the diversity of temporalities synchronously, but also diachronically. In other words "[s]pace is located at the intersection of the moment and duration; its apparent surface rests on the strata of compacted time arranged over an extended duration and reactivated at any time. This present time of space includes a past that flows according to a stratigraphic logic. Examining the impact of time on the perception of space is therefore another aspect of geocriticism" [20, 37]. Accordingly, heterogeneity of space is to some extent determined by layering of several temporal curves that function similarly to Deleuze and Guattari 'strata'. On the other side, heterogeneity is born from an ensemble of asynchronous rhythms, which are inherent to space. The "polyrhythmic body" of space corresponds to the understanding that "a space is not *one* in a moment", just as "the city is never synchronous with itself" [20, 138]. Thus geocriticism using the metaphor of stratification gives the notion of a referent space as a rhizome, as a stratum of nonsimultaneity, as a constellation of singularity and plurality.

Italo Calvino in his autobiographical writings *Hermit in Paris* speculates: "Be-

fore being a city of the real world, Paris for me, as for millions of other people in every country, has been a city that I have imagined through books, a city that you appropriate when you read" [2, 167]. The space is formed in our imagination as a result of intertextual construction and is first of all a text, which is interconnected with other texts. Geocriticism aims to reconstruct the intertextual trajectory that leads to a particular representation of space. Every text about a referential space is succeeded by another text and "so on in an endless chain in which the layers of paper pile upon one another with the beautiful regularity of geological and archeological strata" [20, 155]. Accordingly the text is not born of the space, but of other texts to which the space has been a referent.

One more dimension of geocritical intertextuality lies in the sphere of interconnectedness between space and text. They blend together and become inseparable, a unity of the real and imaginary. In such symbiosis it is impossible to search for credibility of the real, as the latter (the real) just simply does not exist. "The writer is the author of the city, the demiurge of places" [20, 158], who is located in myriads of geographical visions. That is why a space is always in the process of transformation, mobility, and reactualization. Accordingly we will in vain look for the "real" places of Dostoevsky's Saint Petersburg, Joyce's Dublin, Kafka's Prague, Doyle's London. Reading a text influences our perceiving of a space, "the page and the stone interweave" [20, 158].

Cultural geographers as well as literary geocritics support the idea that a "real" place is directly connected with a discursive framework. E. Soja deconstructs the traditional concept of urban

space through figuring out the relations between what is termed “reality” and the discursive, establishing the notion of space as simulacrum. Michel Butor seeks a reconciliation between the space and a text and discusses “the city as a literary genre” [20, 164]. In the context of geocritical intertextuality B. Westphal argues: “But intertextuality is not really a lonely walk through the woods of novels and other literary genres. Space, grasped through the representation that texts sustain, can be ‘read’ like a novel. One reads space; one traverses a text; one reads a text as one traverses space. In this expanded view of textuality, which encompasses equally bookish architecture and spatial architecture, textuality eventually escapes the closed logic that confines the text within a textual ‘system’” [20, 168]. In the paradigm of such intertextuality there is no radical separateness between space and text.

The geocritical approach, developed by B. Westphal, can also be broadened through integrating different vistas: phenomenology, semiotics, geography, and sociology along with posthumanism, postpositivism and New Materialism. The crossroads of these spheres of knowledge will extend the discourse on space.

### Bibliography and Notes

1. Barney Warf, Santa Arias. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*, Taylor & Francis 2009, 240 p.
2. Calvino Italo, *Hermit in Paris: Autobiographical Writings*, Random House 2007, 272 p.
3. Certeau de, Michel. *Heterologies. Discourse on the Other* / Trans. Brian Massumi, University of Minnesota Press 1986, 276 p.
4. Deleuze Gilles, Guattari Felix, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, London: The Athlone Press 1988, 610 p.

5. Deleuze Gilles, Guattari Felix, *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press 1994, 253 p.

6. Foucault Michael, *Of Other Spaces, „Diacritics”, Vol. 16, 1986, Spring, p. 22-27.*

7. *Geocritical Explorations: Space, Place, and Mapping in Literary and Cultural Studies* / Ed. by Robert Tally, Palgrave Macmillan 2011, 231 p.

8. Gregory Derek, *Aerial Differentiation and Post-Modern Human Geography*, [in:] *Human Geography. An Essential Anthology*, Blackwell Publishers 1996, p. 211-231.

9. Harvey David, *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell 1990, 378 p.

10. Jameson Fredric, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press 1991, 438 p.

11. Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason* / Trans. W. Pluhar, Hackett Publishing 1996, 613 p.

12. Lefebvre Henri, *The Production of Space*, Wiley 1991, 454 p.

13. Lefebvre Henri, *The Urban Revolution*, University of Minnesota Press 2003, 196 p.

14. Mitchell Don, *Cultural Geography. A Critical Introduction*, Blackwell Publishers 2000, 325 p.

15. Moretti Franco, *Atlas of the European novel, 1800-1900*, London – New York: Verso 1998, 206 p.

16. Soja Edward, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London: Verso 1989, 266 p.

17. Tally Robert, *Spatiality*, Routledge 2013, 171 p.

18. Thacker Andrew, *Moving through Modernity*, Manchester University Press, 2003, 245p.

19. Tuan Yi-Fu, *Space and Place: The Perspective of Experience*, University of Minnesota Press 1977, 235 p.

20. Westphal, Bertrand, *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*, Palgrave Macmillan 2011, 192 p.

21. West-Pavlov Russell, *Space in Theory. Kristeva, Foucault, Deleuze*, Amsterdam – New York, 2009, 275 p.

Roman Bilyashevych

## POLYPHONY PHENOMENON IN EUROPEAN LITERATURE

Kyiv National Linguistic University, Ukraine

Роман Біляшевич

## ФЕНОМЕН ПОЛІФОНІЇ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

*Abstract:* The contemporary study of literature often links the appearance of the term “polyphony” with Bakhtin’s *Problems of Dostoyevsky’s Works*. At the same time it is obvious that the history of such a complex phenomenon as polyphony did not start in 1929, when the above mentioned study was published. The aim of this article is to analyze the development of the literary polyphony from the Middle Ages to the Early Modern period.

*Keywords:* polyphony, simultaneity, voice

Сучасні літературознавці доволі часто послуговуються поняттями “поліфонія”, “контрапункт” та “фуга”. Наприклад, Лідія Кавун пише про “контрапунктний художній метод” у творчості “романтиків вітаїзму” [3, 243-245]. Віра Просалова розглядає “поліфонічний тип художнього мислення” Юрія Липи [13, 221]. Петро Рихло досліджує “поліфонічне звучання” поезії Пауля Целяна [15, 58].

Поняття “поліфонія” достатньо оприсутнене у літературознавчому дискурсі й на рівні визначень у словниках. Зокрема, у *Літературознавчому словнику-довіднику* (1997) поліфонію визначено як “багатозвуччя”, що ґрунтується на поєднанні та одночасному розгортанні кількох рівноправних мелодій [6, 561]. У *Літературознавчій енциклопедії* (2007) це формулювання доповнюється інформацією про Міхаїла Бахтіна та про чинники, які сприяють виникненню поліфонії у художніх текстах (йдеться, зокре-

ма, про використання поширених у музиці прийомів і про різні види текстової взаємодії) [5, 243]. В *Енциклопедії сучасної літературної теорії та критики* (1993) також говориться, що поліфонія – це музичний термін, який М. Бахтін переосмислив і ввів у літературознавчий обіг [24].

Загалом, добре помітна тенденція пов’язувати появу терміна “поліфонія” у літературознавстві з відомою працею М. Бахтіна. Разом з тим, зрозуміло, що історія цього складного феномена не починається з *Проблем творчості Достоевського*. Досі актуальним залишається питання про походження та розвиток поліфонії. Його розгляд якраз і є завданням цієї статті.

Як зазначає Міхал Брістігер, теорія музики неабияк пов’язана з теорією мови. Це зумовлено, по-перше, тим, що мова надавала музиці засоби для теоретизування. Тут, звісно, йдеться не лише про словесну фіксацію, а й про вплив мови на “музич-

не мислення” – адже те, як розуміли мову, значною мірою визначало способи осмислення природи музики. По-друге, саму музику трактували як певний різновид мови – як риторичну мову (коли на музику переносилися засади риторики) або як мову почуттів (коли “мову музики” протиставляли вербальній мові) [23, 7].

Риторика впливала і на вокальну, і на інструментальну музику. Композиторів часто трактували як своєрідних ораторів, що створювали мелодії на кшталт промов, застосовуючи у своїй роботі всі притаманні мистецтву красномовства принципи, тропи та фігури. Загалом, дослідники вважають риторику естетично-теоретичною основою європейської музики [Див.: 2].

Починаючи з доби Середньовіччя, у музикознавчих трактатах стала звичною аналогія між граматиною та музикою. Так, в одному з них (*Musica Enchiridiadis*, IX ст.) ієрархії елементів мови (буква – склад – слово – текст) відповідає ієрархія елементів музики (тон – інтервал – система інтервалів, мелодія). При цьому мову трактовано як “*vox articulata*” (“голос, що артикулює”), а музику – як “*vox сапага*” (“голос, який співає”) [8, 38].

Для того, щоби виразити уявлення про музику як про поєднання / співіснування протилежного, середньовічні автори запозичили від античних поетів формулу *concordia discors*, яка стала спільною для музики та словесности: “Овідій передає цією формулою єдність протилежних первнів життя (боротьба вогню та вологи – це “згода не узгоджуваного”, *discors concordia*, з якого народжується життя), Лукан – ситуацію нестійкого миру напередодні війни, Горацій – природний, звичний стан речей” [8, 94]. Згодом, принцип *concordia discors* (або тотожний йому *discordia concors*) почали застосову-

вати у теоретичних трактатах для характеристики багатоголосся.

У середньовічній естетиці більшою мірою розроблялися проблеми числової символіки музики. Зокрема, християнські філософи стверджували, що музика як ціле відповідаєла одиниці, яка була символом Бога або Церкви. Число три як початок, середина та кінець музичного твору символізувало божественну триєдність. Числу чотири відповідали чотири нотні лінійки, які асоціювалися з чотирма євангелістами. А число сім виражало містичний зв'язок музики зі всесвітом і вказувало на гармонію між сферами семи планет [20, 21]. Врешті-решт, самого Бога іноді сприймали як Музиканта, що грає на “інструменті всесвіту” [4, 271].

Внаслідок цієї орієнтованості на потойбічне, терміни музичної теорії отримували додаткове символічне значення та вступали в ієрархічні взаємостосунки, глибинний зміст яких “слід шукати не «внизу», у музичній практиці, а «вгорі» – у деяких специфічних поглядах тої епохи на світоустрій і на місце музики у ньому” [12, 42].

Саме на тлі тісних зв'язків між музикою, словесністю та теологією дослідники розглядають питання виникнення професійної поліфонії.

Так, К. Южак наголошувала, що “професійна поліфонія зародилася в культовій музиці та тривалий час розвивалася у повній залежності від Церкви. Саме необхідність художнього утвердження та тлумачення релігійних догматів диктувала засоби музичного розвитку та формотворення” [22, 28-29]. Ці обставини, на думку дослідниці, сформували характерні риси поліфонії: панування однієї теми, контраст в одночасності, утвердження як кінцеву мету форми та тлумачення як спосіб розвитку. Схожої точки зору притриму-

ється також Александр Махов, який погоджується з тим, що виникнення професійного багатоголосся в європейській традиції пов'язане з ранньосередньовічною ексегетикою [7].

Разом із тим, як відомо, у середньовічній літературі були поширеними різноманітні жанрові форми – дебати, діалоги, диспути, в яких “сперечалися” душа та тіло, смерть і людина, Церква та Синагога, багач і Лазар, вода та вино, серце та розум, священнослужитель і воїн, чесноти та пороки. Розглядаючи їх у контексті міжмистецької взаємодії, А. Махов висновує, що паралельно зі становленням професійної музичної поліфонії у середньовічній Європі розвивалася поліфонія літературна: “словесний твір прагне передати «різноголосся», незгоду, суперечку, внутрішнє протиріччя, яке, тим не менше, знімається у єдності цілого, – одним словом, відтворити *concordia discors*” [8, 97].

Одним із характерних прикладів реалізації поліфонічних принципів стала така форма співу, тісно пов'язаного з віршем, як мотет (від франц. “*mot*” – “слово”). Найповніше мотет розвинувся у XIII ст. у Франції. Він складався з одного базового голосу (*cantus firmus* або *tenor*) та одного або декількох супровідних голосів (*duplum*, *triplum* *quadruplum* відповідно), які одночасно співали різні тексти на різні мелодії, – у середньовічних рукописах ці тексти зафіксовані у паралельних стовпцях. Для мотету властиве поєднання низки контрастів.

Насамперед йдеться про двомовність: оскільки мотет бере початок у літургійній практиці, то базовий голос, як правило, співав латинський текст, а інші голоси доволі часто – французький. Також є твори, в яких одну з партій призначено для чоловіка, іншу – для жінки. Разом з тим, у мотетах трапляється співіснування двох

“дискурсивних планів”, коли один голос – ліричний (“*lyrique*”), а інший – розповідний (“*narrative*”) [26, 342].

Проте найсильніше поліфонічна природа мотету виявляється через смисловий контраст – поєднання літургійних та куртуазних текстів. Мова йде про поширену практику одночасного виконання двох партій, в одній із яких (латинській) прославлялася Діва Марія чи хтось зі святих, а в другій (французькій) – дама серця. При цьому світський текст міг запозичувати слова, звороти, стиль, персонажів та тематику у релігійного, натякаючи на можливий алегоричний або навіть пародійний зв'язок (взірцем слугувала багата традиція алегоричного тлумачення еротичної любові у біблійній *Пісні пісень*). Як зазначає С. Г'юот, ці тексти “коментують і трансформують один одного, стаючи складовими частинами єдиної гібридної системи. Вібрація та динамізм французького тексту додають енергії урочистій музиці хоралу, а релігійні асоціації тенора освітлюють тексти супровідних голосів, відкриваючи або створюючи потенційне алегоричне значення, яке в іншому випадку залишилося би непоміченим. Водночас благочестивий тон тенора підкреслює пустотливість або претензійність супровідних голосів, ті ж, у свою чергу, можуть повністю привласнити тенор, наділяючи його новим, цілком світським значенням. І хоча якась одна сторона може домінувати, поліфонічний характер мотету унеможливує її перетворення в єдиний голос чи значення” [25, 13].

Поєднання низки контрастів характерне також і для середньовічного театру. Драмам XII-XIII ст. притаманні двомовність (латина та національні мови), співіснування високого та низького стилів, введення в релігійну гру світських (побутових, комічних) елементів і, головне, прин-

цип симультанности, згідно з яким, на сцені розташовувалися всі місця дії, де актори грали одночасно або по чергово.

Поступове переміщення театраль-ного дійства з приміщень храмів на площі міст супроводжувалося урізноманітненням репертуару та ускладненням сценографії. Якщо на ранніх етапах релігійні вистави обмежувалися ілюстрацією подій Різдва або Пасхи, то в добу пізнього Середньовіччя розвинулася містерія, яка, з одного боку, доповнювала події земного життя Христа паралельними сюжетами зі Старого Заповіту, а, з іншого боку, увиразнювала зв'язок біблійних подій із тогочасною дійсністю.

Зрозуміло, що ці нововведення були пов'язані зі значним зростанням кількості задіяних акторів, розширенням часових та просторових меж вистав: “Тридцять тисяч віршів, сто п'ятдесят персонажів, чотири «дні» – такий порядок величин; у цій безпрецедентній поліфонії знайшли своє місце всі поетичні форми, які Середньовіччя створило на той час: усі дискурси, типи та ритми” [26, 530].

Одночасність у містерії унаочнювала, між іншим, засади релігійного світогляду, що передбачав паралельне існування різних метафізичних первнів і часових пластів. Йдеться про добре опрацьований у медієвістиці феномен часових контрапунктів – постійних збігів двох планів буття: події давньої історії, зображені у Святому Письмі, набували позачасового значення, триваючи далі та проникаючи у щоденне життя віруючої людини. Йоган Гейзінга наводить один із прикладів такого сприйняття дійсності: “Дух тої епохи був настільки наповнений Христом, що вже при найменшій зовнішній подібності якої-небудь дії чи думки з життям чи стражданням Господа починала безпосередньо зву-

чати інтонація Христа. Бідна монахиня, яка несе хмиз в кухню, думає, що вона тим самим несе хрест: достатньо одного лише образного уявлення про несіння дров, щоби огорнути дію сьайвом вищого духовного вчинку” [17, 226].

Осмислення небувалого різноманіття явищ і суджень притаманне для літератури Відродження. Спроби поєднання християнської віри та античної мудрости, протистояння між католиками та протестантами, суперечності між вірою та наукою, відкриття Нового Світу, місце людини у Всесвіті – ці та інші визначальні теми доби чи не найретельніше розглянуто у *Пробах* Мішеля Монтеня. Прикметно, що композиція цього твору вирізняється невпорядкованістю різних частин, постійними відступами від заданої проблематики, повтореннями та самозапереченнями. Такі особливості до певної міри можна пояснити через один із провідних лямбмотивів *Проб*: “Найзагальніша для всіх речей ознака це їхнє розмаїття і відмінність” [10, 306].

Справді, з одного боку, М. Монтень пише про “безкінечний хаос поглядів”, “одвічну суперечку” та “нескінченні розбіжності та незгоди”, які виникають у людей мислячих із приводу будь-якого питання. Водночас, з іншого боку, М. Монтень не обмежується констатацією вселенського “розмаїття і відмінности”. В основі такого стану речей він убачає “дивовижні зв'язки та узгодженість” [9, 384], а в кінці останньої книги порівнює цю багатоманітність із цариною музики: “Наше життя складається, як світова гармонія, з речей суперечних, нібито з розмаїтих тонів, лагідних і хрипких, гострих і м'яких, грайливих і глибоких: що ж би утнув музика, який любив би тільки одні з них? Треба уміти послуговуватися ними разом і мішати їх між собою: так само з отим до-

бром і злом, яке співістотне нашому життю. Наше буття і наша істота не може зостатися без цієї мішанини; одна струна потрібна не менше, ніж друга” [10, 334].

Особливо яскраво принцип літературної поліфонії проявився у літературі Бароко. У XVII ст. виникла ситуація, коли “визначення музики у музикознавчих трактатах і дотепности – у трактатах риторичних дослівно збігаються, причому збігаються саме у формулі *concordia discors*. [...] Таким чином, формула *concordia discors* стає своєрідним місцем зустрічі музики та словесности – і не дивно, що це відбувається в епоху, яка ознаменувалася у музиці розвитком поліфонії вільного стилю, що передбачав індивідуалізацію несхожих голосів, а в поезії – пануванням принципу дотепности як “поєднання несхожих образів”...” [8, 99-100].

Як відомо, естетиці Бароко притаманні мінливість, контрастність, парадоксальність. Так, представники англійської “школи дотепности” або школи “поетів-метафізиків” на перше місце ставили вміння обігрувати взаємовиключні погляди, а теоретики іспанського бароко (зокрема, Бальтасар Грасіян у праці *Дотепність, або Мистецтво захоочення розуму*) пропагували концептизм – стилістичний напрям, який передбачав широке використання метафор, афоризмів, символів та алегорій. Метафізичний концепт – головний інструмент пізнання епохи – “поєднував протилежні поняття в якісно нове, неподільне ціле, яке завдяки антагонізмові своїх частин зберігало динаміку й здатність до подальшого розвитку” [16, 128]. Він вважався тим досконалішим, “чим більш віддалені були об’єкти, що співставлялися. Ідеалом, таким чином, можна назвати виявлення зв’язку (точніше – єдности) протилежностей, що зазвичай досягалося

за допомогою оксиморона, як-от у сонетах Кеvedо” [16, 53].

“Науці дотепности” було відведене чільне місце також і в поетиках Києво-Могилянської академії епохи Бароко. Її трактували як “своєрідне теоретичне керівництво до жанрових різновидів епіграми, епітафії, курйозного вірша тощо” [11, 65]. Зокрема, Митрофан Довгалевський у *Саду поетичнім* подібно до європейських теоретиків концептизму називав “дотепність” основою поетичної творчости. Загалом, в українській бароковій поезії концепт інтерпретували майже виключно як “*concors discordia*”: “У курсах поетики та риторики незмінно підкреслювалось, що саме цей тип концепту є найефективнішим, найдотепнішим, найцікавішим, і, зрештою, розвиває читача” [16, 66].

З особливою силою концептизм проявився у творчості Лазаря Барановича. На думку Ростислава Радишевського, для неї притаманний “принцип узгодженого неузгодженого”, коли, наприклад, мир та стабільність можуть бути усвідомлені лише у порівнянні з неспокоєм: “Основне місце займає концепт з граматичною і стильовою грою протилежних за значенням слів, з безліччю їхніх відтінків, з неоднаковим і небуденним навантаженням, дисонансами і контрастами, нагромадженням алегоричних і метафоричних понять і символічних образів. Найбільш яскраво реалізує він змістові контрасти, які не є звичайними протиставленнями, а швидше роз’ясненнями, висновками, підсумками, висловленими через протилежні поняття” [14, 163].

Концептивний стиль знайшов також вияв у творах таких українських авторів, як І. Величковський, І. Галятовський, С. Яворський, Д. Туптало та ін. Зокрема, яскраві приклади концептивного переосмислення Біблії містяться у творах І. Величков-

ського. Так, у вірші *Ліствиця Іяковля* він вишукано поєднує два смислові плани – відому барокову метафору та біблійну розповідь про сон Якова (Бут.28:10-22):

*Світ сей сну єст подобен,  
а щастє драбині:  
восходять і нисходять  
по ней мнозі нині* [1, 50].

Найвищим зразком барокової музично-смислової поліфонічної єдності вважаються твори Й.-С. Баха, зокрема його *Пасіони* [18, 337]. У *Страстях за Матвієм* та *Страстях за Іваном* важливу роль відіграє не лише сполучення складних мотивів у музиці з контрастними ідеями в тексті та одночасність звучання різних партій, а й одночасність перебування в одному смисловому просторі голосів з різних часів: безпосередніх учасників (Христа, Пилата), євангелиста, сучасників Баха [Див.: 8].

Як відомо, у романтичній концепції мистецтва музика займала особливе місце. Тому не дивно, що романтична поетика “переносить ідею контрапункту як діалогу голосів на літературний твір, насамперед на великі жанри – роман і драму, які постають як поліфонічне плетиво особистісних голосів, а також тем, мотивів і почуттів” [8, 113]. За спостереженням А. Махова, Ф. Шлегель і Ф. Шеллінг провідними поліфонічними митцями вважали Й.-В. Гете та В. Шекспіра.

Так, Ф. Шлегель стверджував, що кінець першої книги *Вільгельма Мастера* “схожий на духовну музику, де найрізноманітніші голоси стрімко змінюють один одного” [21, 319], а друга книга “починається тим, що музично повторює результати першої, зосереджуючи їх у деяких місцях, і немов доводить їх до межі” [21, 320]. У фіналі “веселе та зворушливе, таємне та привабливе” переплітаються, і “голоси, що сперечаються, пронизливо звучать поряд один з одним. Ця

гармонія дисонансів прекрасніша навіть, ніж музика, якою завершувалася перша книга...” [21, 321].

Натомість Ф. Шеллінг найбільшим майстром “драматичного контрапункту” вважав В. Шекспіра: “Порівняймо, наприклад, Едипа та Ліра. Там немає нічого, крім чистої мелодії самої події, між тим як тут долі Ліра, якого відкинули дочки, протиставляється історія сина, якого відкинув батько, і так кожному окремому моменту цілого протистоїть інший момент, який супроводжує той перший і який його відображає” [19, 205].

Отже, на думку дослідників, виникнення професійної музичної поліфонії у IX-X століттях було тісно пов’язане з теологією, філософією та словесністю. За допомогою засобів багатоголосого співу ченці виражали серед іншого певні аспекти християнського віровчення. У системі середньовічного алегоричного мислення музику розглядали як відблиск божественної гармонії. А риторика надавала музиці способи вираження її власних теорій.

З часом музика ставала все більше незалежною від цього контексту, розвиваючись за своїми власними законами. Водночас літератори намагалися імітувати одночасність і поєднання непокерованого, запозичуючи зі сфери музики відповідні прийоми та засоби. Таким чином поліфонічні форми досить яскраво проявилися у літературі Відродження, Бароко та Романтизму. М. Монтень писав про вселенське “розмаїття і відмінності”, в основі якого лежить “узгодженість”. Представники барокового концептизму зіставляли віддалені об’єкти та шукали зв’язки між протилежностями. Щодо поетика доби Романтизму, то вона переносила на літературний твір ідею контрапункту, порівнюючи мелодичні лінії з діалогом голосів у романі чи драмі.



Насамкінець, слід зазначити, що сучасні дослідники все частіше звертаються до теми можливих зв'язків між теорією поліфонічного роману М. Бахтіна та давньою традицією літературної поліфонії.

### Bibliography and Notes

1. Величковський Іван, *Ліствиця Іяковля*, [у:] *Українська література XVII ст.: Синкретична писемність. Поезія. Драматургія. Белетристика*, Київ: Наукова думка 1987, с. 314.

2. Захарова О. И., *Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы*, Москва: Музыка 1983, 77 с.

3. Кавун Лідія, *“М'ятежні” романтики вітаїзму: проза ВАПЛІТЕ*, Черкаси: Брама-Україна 2006, 328 с.

4. Курціус Ернст Роберт, *Європейська література і латинське середньовіччя* / Пер. з нім. А. Онишко, Львів: Літопис 2007, 752 с.

5. *Літературознавча енциклопедія: У 2 томах* / Автор-укладач Ю. Ковалів, Київ: Академія 2007, Том 2: М–Я, 624 с.

6. *Літературознавчий словник-довідник* / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та інші Київ: Академія 1997, 752 с.

7. Махов Александр, *“Музыка” слова: из истории одной фикции*, «Вопросы литературы» 2005, № 5, с. 101-123.

8. Махов А. Е., *Musica Literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике*, Москва: Intrada 2005, 224 с.

9. Монтень Мішель, *Проби* / Пер. з франц. А. Перепадя, Кн. 2, Київ: Дух і Літера 2006, 515 с.

10. Монтень Мішель, *Проби* / Пер. з франц. А. Перепадя, Кн. 1, Київ: Дух і Літера 2007, 383 с.

11. Наливайко Дмитро, *Українське літературне барокко в європейському контексті*, [у:] *Українське літературне барокко: Збірник наукових праць* / Ред. О. Мишанич, Київ: Наукова думка 1987, с. 46-75.

12. Пильгун Андрей, *Музыка как символ гармонии мироздания: анонимный трактат “Сумма музыки” и знаковые функции музыкального языка в музыкаль-*

*ной теории XIII – начала XIV веков*, [в:] *Музыкальный язык в контексте культуры: Сборник трудов*, Москва 1989, Вып. 106, с. 42-57.

13. Просалова Віра, *Текст у світі текстів Празької літературної школи*, Донецьк: Східний видавничий дім 2005, 344 с.

14. Радишевський Ростислав, *Бароковий концептизм Лазаря Барановича*, [у:] *Українське літературне барокко: Збірник наукових праць* / Ред. О. Мишанич, Київ: Наукова думка 1987, с. 156-177.

15. Рихло Петро, *Поетика діалогу. Творчість Пауля Целана як інтертекст*, Чернівці: Рута 2005, 584 с.

16. Рязанцева Тетяна, *Змалювати думку (Концептизм як напрям метафізичної поезії в літературі Європи доби Бароко)*, Київ: Інститут літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України 1999, 144 с.

17. Хейзинга Йохан, *Осень Средневековья*, Москва 2004, 544 с.

18. Швейцер Альберт, *Йоганн Себастьян Бах*, Москва 1964, 720 с.

19. Шеллинг Ф. В., *Философия искусства*, Москва: Мысль 1966, 496 с.

20. Шестаков Вячеслав, *Музична естетика середньовіччя*, Київ: Музична Україна 1976.

21. Шлегель Фридрих, *О “Мейстере” Гете*, Москва: Мысль 1966, с. 317-335.

22. Южак Киралина, *О природе и специфике полифонического мышления*, [в:] *Полифония: Сборник статей*, Москва: Музыка 1975, с. 6-62.

23. Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1986, 318 s.

24. Diedrick James, *Polyphonic Novel*, [in:] *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms* / Ed. by I. R. Makaryk, Toronto: University of Toronto Press 1993, p. 609-610.

25. Huot Sylvia, *Allegorical Play in the Old French Motet: The Sacred and the Profane in Thirteenth-Century Polyphony*, Stanford: Stanford University Press 1997, 236 p.

26. Zumthor Paul, *Essai de poétique médiéval*, Paris: Editions du Seuil 2000, 622 p.

**Olha Luchuk**

**PANTELEIMON KULISH AND SHAKESPEARE:  
A 19<sup>TH</sup> CENTURY TRANSLATION PROJECT**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

*Abstract:* In the mid-19<sup>th</sup> century, when Panteleimon Kulish started his literary career, one of his “programs” was the Europeanization of Ukrainian literature through the translation and interpretation of world literature. His translations of the Bible, Shakespeare’s plays, as well as his poetry collection *Pozychena kobza* are good examples of such work. Kulish translated 13 of Shakespeare’s plays into Ukrainian. Unfortunately, only three of them were published during his lifetime and appeared in Lviv in 1882. The remaining ten appeared posthumously in Lviv in 1899-1902 as edited by Ivan Franko. In her research, the author analyses, among other things, Kulish’s letters in which he wrote about his plans concerning Shakespeare. The paper also explores some archival materials which help to understand Kulish’s great interest in Shakespeare and his works. In addition, the paper traces the reaction to Shakespeare’s works in Kulish’s translations in the early 1880s, as well as in modern times. Since Kulish’s authentic translations have never been made available to the Ukrainian reading public, the author believes that it is an appropriate time now to publish them with extensive analysis and commentaries.

*Keywords:* Shakespeare, Translations into Ukrainian, Panteleimon Kulish, Translation Studies.

The subject of the paper is one of William Shakespeare’s first Ukrainian interpreters, an outstanding Ukrainian writer and translator of the 19<sup>th</sup> century, Panteleimon Kulish. The cultural development of Ukrainian literature is closely associated with the key figure of Kulish. Ivan Franko’s words, which describe him “as the first really national Ukrainian writer,” lend support to this statement [21, vol. 41, 19; cf. also 5, 288]. According to Franko, Kulish occupies “a very high position” in the history of the social, cultural, spiritual, and national development of Ukraine. In the mid-19<sup>th</sup> century, when Kulish started his literary career, one of his “programs” was the Europeanization

of Ukrainian literature through the translation and interpretation of world literature [for details, see 13]. In Kulish’s time, Ukrainian literature was in need of “a high style,” and Kulish was really the first who not only realized that it was possible to achieve this goal through translations, but also started working towards that goal himself. His translations of the Bible, Shakespeare’s plays, as well as his poetry collection *Pozychena kobza* (*The Borrowed Kobza*) are good examples of such work. Kulish’s translations from canonical authors such as Shakespeare, Goethe, and Byron demonstrate his intentions to Europeanize Ukrainian literature. His expert knowledge of several European

languages allowed him to familiarize himself with the latest developments in European literature and to integrate them into his poetry and novels. He also made a significant mark in the genres of the historical novel, particularly with his *Chorna rada* (*The Black Council*), the idyll with his *Orysia*, and the dramatic narrative long poem with his *Baida, kniaz' Vyshnevetskyi* (*Baida, Prince Vyshnevetsky*). Additionally, in his poetry he demonstrated an array of versification techniques that was new for the Ukrainian literature of that time. I believe it is valid to say that in the 30 years since Taras Shevchenko's death, thanks to the activity of Panteleimon Kulish, Ukrainian literature, preserving its national qualities and adopting the cultural traditions of those lands to which it belonged geographically and spiritually, was finally formed as a literature of a European type.

In the context of Kulish's "program" of Europeanization of Ukrainian literature, his translations from Shakespeare deserve special attention. As a matter of fact, Kulish planned to translate all of Shakespeare's plays into Ukrainian, just as August Wilhelm Schlegel did for German literature. But from Kulish's letters to his friends, we learn that first he planned to translate 27 of Shakespeare's plays and wanted to publish them in a nine-volume edition, each volume containing three plays—usually, a tragedy, a historical drama, and a comedy. But for certain reasons, perhaps the most important one being the fire at his homestead Motronivka in November 1885, he did not realize his plans fully and translated only 13 of the plays into Ukrainian [see 1, 242; 15, vol. 2, 74]. Also, in one of his letters to Vladimir Shenrok from

1894, Kulish gives another reason why he did not continue translating Shakespeare after he completed *Hamlet* – he temporarily stopped his work because at his homestead, he could not use the publications of the British and German Shakespeare Societies: “[...] Я приостановил эту мою работу единственно потому, что в Ганниной пустыне не мог пользоваться изданием Британского и Германского Шекспировых обществ” (“[...] Я призупинив цю мою роботу лише тому, що в Ганній пустині не міг користуватися виданням Британського і Німецького Шекспірівських товариств” – *рос.*) [26, 25; cf. also 3, 110].

This quotation may also provide indirect evidence of the fact that while translating Shakespeare's plays, Kulish used the English originals.

Initially, Kulish divided all of his translations into several volumes. According to his scheme of classification, these volumes included: **volume 1** – *Othello, the Moor of Venice, Troilus and Cressida*, and *The Comedy of Errors*; **volume 2** – *King Lear, Coriolanus*, and *The Taming of the Shrew*; **volume 3** – *Romeo and Juliet, Julius Caesar*, and *Much Ado about Nothing*; **volume 4** – *Macbeth, Antony and Cleopatra*, and *Measure for Measure*; and **volume 5** – *Hamlet, Prince of Denmark, Cymbeline*, and *The Merchant of Venice*. As a matter of fact, the latter two never came out and *Hamlet* is supposedly the last (13<sup>th</sup>) Shakespeare's play that Kulish translated. Some scholars believe that *Cymbeline* and *The Merchant of Venice* were lost [3, 97], [7, 205]. I tend to be of the opinion that Kulish did not translate the last two plays because in his correspondence he repeatedly writes that he stopped translating

Shakespeare after finishing *Hamlet* [12, 87-88]. For instance, in a letter to Maria Karachevska-Vovkivna (from September 1891), Kulish wrote that he “abandoned even Shakespeare on the 14<sup>th</sup> drama after *Hamlet*, which was finished right before the fire.” (“[...] залишив і Шекспіра на 14-ій драмі після *Гамлета*, що його саме скінчив під пожежу”) [1, 263-264]. Additionally, in a letter to Shenrok from 1894 he writes that the last of Shakespeare’s dramas that he translated was *Hamlet*, which was completed in 35 days: “[...] последняя из переведенных мною драм его *Гамлет* окончена в 35 дней” (“[...] остання з перекладених мною його драм *Гамлет* закінчена за 35 днів” – рос.) [26, 25].

The Kulish archive contains a one-page manuscript listing Kulish’s further plans for translating Shakespeare. It is clear from this handwritten document that it was probably composed after Kulish had already translated those works by Shakespeare that he planned to include in volumes 1 through 5 (incidentally, this first part ends with *Hamlet*; Kulish does not even mention *Cymbeline* and *The Merchant of Venice* here). The second part of his plans includes volumes 6 through 9, with dashes next to each volume, which may indicate that at the time, Kulish had not yet translated these works. But from the list we can get information on what Shakespeare’s plays Kulish planned to translate later. Those included *The Life and Death of King John*, *Timon of Athens*, *Twelfth Night or What You Will*, *The Tragedy of King Richard II*, *The Winter’s Tale*, *A Midsummer Night’s Dream*, *King Henry IV* (parts 1 and 2), *The Merry Wives of Windsor*, *The Tragedy of King Richard III*, *All’s Well That Ends Well*,

and *The Tempest* [20, од. зб. XVIII 35/9: додаток *Порядок драм Шекспіра в перекладі українською мовою*].

Unfortunately, only three of Kulish’s translations, including *Othello*, *Troilus and Cressida*, and *The Comedy of Errors*, were published during his lifetime and appeared in Lviv in 1882 as volume one of Kulish’s translations from Shakespeare [25]. The remaining ten appeared posthumously in Lviv in 1899-1902 and were edited by Ivan Franko. The editor did not follow the translator’s volume division and published Kulish’s translations from Shakespeare in the following order: *Hamlet, Prince of Denmark* (1899); *The Taming of the Shrew, Macbeth, Coriolanus*, and *Julius Caesar* (1900); *Antony and Cleopatra, Much Ado About Nothing*, and *Romeo and Juliet* (1901); and *King Lear* and *Measure for Measure* (1902).

Franko edited Kulish’s language, added some allegedly overlooked passages, and published each play separately with his own introductions and notes. Accordingly, Kulish’s translations from Shakespeare as edited by Franko appeared in the series of publications of the Ukrainian-Ruthenian Publishing Association (“Ukrainsko-Ruska Vydavnycha Spilka”) that was founded on the initiative of Mykhailo Hrushevskyyi in 1898. In his review of the Association’s publishing activities, Hrushevskyyi was highly appreciative of the fact that Kulish’s translations from Shakespeare saw the light of day [4]. It is undeniable that at the turn of the 19<sup>th</sup> century, Ukrainian literature was enriched by the translations of Shakespeare’s plays and this happened thanks to the extraordinary efforts of Kulish.

Although Kulish is known as an outstanding Ukrainian prose writer, poet, and translator, his literary works and translations, due to various ideological reasons, were not adequately researched and analyzed in Soviet Ukraine. His writings had not been republished either. Since Ukrainian independence, the situation has changed somewhat; some of Kulish's works, as well as his literary essays and letters, have become known and accessible to Ukrainian readers and scholars. Some diaspora publications have also become available in Ukraine. However, I do believe that much more should be done in order for Kulish to truly take his rightful place as one of the leading Ukrainian writers, literary historians, and critics of the 19<sup>th</sup> century. Moreover, his translations of canonical European authors also deserve thorough consideration and analysis.

Kulish first became interested in Shakespeare's writings approximately in the 1840s, long before he began translating Shakespearean plays. In his paper "Kulish's Translations of Dramas by Shakespeare" [3], Yaroslav Hordynskyi indicates that Kulish undertook his translations of Shakespeare after many years of study, and that the sources of this activity are to be found in his youthful fascination with Shakespeare's genius – a fascination that lasted till the end of Kulish's life: "Куліш зайнявся перекладанням Шекспіра після довголітніх студій і [...] жерел тих перекладів належить шукати в молодечому ще захопленню генієм Шекспіра, в захопленню, що перетривало до кінця життя Куліша" [3, 57].

The letters of Kulish are sometimes a first-rate source of material on

the subject of Shakespeare and, in particular, on Kulish's efforts in publishing his translations of Shakespeare. At the beginning of 1881, Kulish apparently did not know yet who was supposed to publish his translations; on March 27, 1881 he wrote to Ivan Puliuy from Motronivka: "We can publish the Shakespeare ourselves, and if not, then they will get published after we are gone. Just to have them done is good. And they are turning out quite nicely" ("Ми й самі напечатаємо Шекспіра, а ні, то напечатають після нас. Аби було воно на світі. А гарно виходить") [15, vol. 2, 54-55].

Three months later, this time in a letter to Oleksander Barvinskyi from June 18, 1881, Kulish maintained that he was going to publish Shakespeare in Lviv. He planned to put the plays out in small volumes in pairs, so that the first play was sad and the second one humorous. Thus, the first pair would have *Romeo and Juliet* and *The Taming of the Shrew*. Not hoping for great sales, Kulish was going to print them in 250 copies each, just to have them out there in the world: "Буду випускати невеличкими томами попарно, так щоб одна п'єса була смутна, а друга жартовлива. Оцеж у первій парі вийдуть *Ромео та Джульєта* і *Присмирена Каверзниця*. Не сподіваючись великого розкupu, печататиму по 250 примірників, аби воно на світі було" [1, 238-239].

One finds similar information in a letter to Ivan Puliuy (from the same day), with the additional information that Kulish will not publish his Shakespeare without first re-reading the translations with Puliuy. "You are sure to add more than one word from the Galician dialect to my texts, and

together with you I'll become sharper myself" ("Певно не одно слово Ви мені додасте з галицької мови, та й сам я вкупі з Вами зроблюсь поправнішим"), Kulish wrote [1, 273; 15, vol. 2, 56].

And shortly later, he expanded his explanations: "This translation of Shakespeare will make its mark only in Halychyna. That is why I would like to get your opinion on some expressions, words, and grammatical forms" ("Сей переклад Шекспіра матиме свою взятость в одній Галичині. Тим і хотів би я про деякі вирази, слова і граматичні форми з Вами порадитись" [15, vol. 2, 57: a letter to Ivan Puliuy from August 4, 1881].

At the very beginning of 1882, Kulish sent Puliuy "the first little page" of his collection *Khutorna poeziya* (*Farmstead Poetry*), the poems which, as Kulish noted in his letter, concern "the most important Ukrainian issues, all of the things that have been painful for us since 1847" – "найважливіших квестій українських, усього того, що болить у нас із 1847-го року" (a letter to Puliuy from January 2, 1882) [1, 242; 15, vol. 2, 60]. "If you wish," Kulish remarks in the postscript to the letter, "one can say that this is a prelude to the poetic translation of Shakespeare, which is being published. 27 plays will be published in 9 volumes. (Two volumes are fully ready to be published)" ("Коли схочете, то можна сказати що се прелюдія до віршованого перекладу Шекспіра, котрий печатається. Буде його напечатано 27 п'ес, у 9 томах. (Два томи зовсім готові до друку)") [1, 242], [15, vol. 2, 60].

As we can see, Kulish set several great goals for himself, and in the early

1880s, he was ready to work on them with the zeal of a neophyte.

The printing of Shakespeare's works began in February 1882, but it lasted all the way to summer [see 15, vol. 2, 61, 68, 70, 72], and this is why Kulish could not come to Vienna as he had promised to Puliuy: "I would like so much to see you soon and hold you close to my heart, but Shakespeare won't release me. I have to finish it (the first volume) and make all the arrangements" ("Хотілось би мені скорше з Вами побачитись і подержати Вас коло мого серця. Та Шекспір не пускає. Мушу його і скінчити (1-й том) і лад йому дати") [15, vol. 2, 70].

In many letters, Kulish complains about financial difficulties, which complicated the printing process. Apparently, Kulish was counting on the support of the Taras Shevchenko Society, but had not reached an agreement with its representatives (this information is provided in an undated letter to Puliuy, written no later than May 1882) [1, 248], [15, vol. 2, 66]. Having prepared two volumes for publication, Kulish published only the first one and held off on the second one, as he made new, bigger plans. While visiting Lviv during those years, Kulish had plans to open a Ukrainian printing press (he had experience from his time in St. Petersburg when he published the journal "Osnova") and to use it in publishing the journal "Nova Osnova". He announced his idea "with Shakespeare" ("при Шекспірі"), "so that the word would spread throughout Ukraine" ("щоб чутка пішла по Україні") [15, vol. 2, 71: a letter to Puliuy from May 11, 1882]. In 1882, Kulish personally supervised the printing of his works in Halychyna, but when he returned

to left bank Ukraine, he was unable to continue with this project. He did not abandon the thought of further publications, but his plans did not materialize during his lifetime.

However, there is information from the mid-1890s that someone from Halychyna (“an unknown compatriot,” as Kulish calls him in a letter to Mykhailo Starytskyi from August 20, 1894) was supposed to work on publishing Shakespeare’s works [see 1, 293]. In a letter to Vasyl Tarnovskyi Jr., from December 5, 1896 one can read that someone is somehow printing Kulish’s manuscript of translations from Shakespeare on the other side of the political abyss: “Хтось його (Кулішевого рукописного Шекспіра – О. Л.) якось ніби друкує по тім боці політичної прірви” [1, 308].

However, as we know, it was only after Kulish’s death and with the assistance from the “Shakespeare Fund” that his ten preserved and never previously published translations of Shakespeare finally came out [6].

Besides the publication (or non-publication) history of Shakespeare’s works, Kulish’s letters reveal several other aspects of his interest in Shakespeare. In a postscript to the letter addressed to Mikhail Pogodin (the letter was written from Kyiv on March 2, 1843), Kulish asks his addressee to send him fifteen books from Moscow, among which there is one of particular interest to us: “Shakespeare, translated by Ketcher” (“Шекспир, перевод Кетчера” (“Шекспір, переклад Кетчера” – рос.)) [see 17, 10; cf. also 11, 16].

Of course, Kulish was interested not only in Shakespeare’s works themselves, but also in the critical literature

about them. Sometime at the beginning of 1881, he obtained a book on Shakespeare by the German literary scholar Georg Gervinus and wrote to Puliuy on March 27, 1881: “I also have all of Gervinus in German. What intelligent criticism!” (“Маю і всього Гервінуса німецькою. Що за розумна критика!”) [15, vol. 2, 55].

While publishing one of Shakespeare’s works (*Measure for Measure*) in Kulish’s translation, Franko also took notice of the Gervinus connection, but he did not approve of Kulish’s fascination with Gervinus. Franko commented that Kulish felt a need for some explanatory studies of Shakespeare’s dramas, but without knowledge of appropriate literature, he picked up the outdated book by Gervinus and translated one part from it, as a sample, entitled “The Germans’ Great Appreciation of Shakespeare”. Franko had the manuscript of Kulish’s translation with his notes in his possession but he did not plan to publish it: “Куліш почував потребу якихось пояснюючих студій до Шекспірових драм, але не ознайомлений зовсім із відповідною літературою взяв був до рук застарілу тепер книжку Гервінуса і переклав із неї одну частину, на оказ, *Як велико цінують німці Шекспіра*. Рукопис Кулішевого перекладу сього уступу з його увагами мається в моїх руках” [22, XXI-XXII, note 1].

The abovementioned manuscript was written no later than February 1882, and it was supposed to appear in the journal “Svit” (“The World”), but it was not published there and was never returned to Kulish. It was first published by Mykhailo Vozniak in 1930 [2].

In letters to Ukrainian ethnographer and folklorist Stepan Nis, Kulish mentions Shakespeare in the context of developing and enriching the Ukrainian literary language, particularly through foreign borrowings. Arguing for such development, he writes to Nis: "As far as the foreign words go, remember that through the Romans, the Greeks gave the terms that you are considering now to all nations... English is filled with foreign borrowings more than any other language, but what heights it has reached!" ("А що пишете про чужомовні слова, так згадайте, що греки надали чрез латинців усім народам такі назви, про які тепер дбаєте [...] Англійську мову прошиповано чужоземними словами над усяку іншу, а проте вона пішла вгору високо" [1, 256: a letter to Nis from August 1, 1890].

Speaking figuratively, "even if a building is half-built out of foreign bricks and marble, it will still seem grand and individual", Kulish writes in a different letter to the same addressee: "[...] будівля, хоч би з чужої цегли чи мarmору була на половину споруджена, здається благородною і самотійною" [1, 257: a letter to Nis from October 2, 1890].

It is worth mentioning Kulish's vivid descriptions of Shakespeare's works. For instance, in a letter to Puliuy from May 30, 1881, Kulish writes that he prepared one volume of Shakespeare for publication including: 1) *Romeo and Juliet*; 2) *The Taming of the Shrew* [...], one is the saddest, and the other the most rollicking: "Наготовив я до печаті том Шекспіра: 1) *Ромео та Джульєта*; 2) *Присмирена Каверзниця* [...], одна найсмутніша, а друга найреготніша п'єса" [15, vol. 2, 55].

Or, while belatedly congratulating Puliuy on his marriage, Kulish extends the following wishes: "May fate be gracious to you; may your beautiful wife and your pretty little daughter be as pleasing to you as my Mrs. is to me: I couldn't find a lovelier creature even in Shakespeare's works" ("Нехай щастить Вам доля, щоб Ваша гарна дружина й гарнесенька донька були при Вас такими душами, як про мене моя Пані: кращої бо істоти не знаходжу і в Шекспірових творах") [15, vol. 2, 77: a letter to Puliuy from December 12, 1886].

Shakespeare is also present in Kulish's own works: for example, one finds poems with allusions to Shakespeare in his collection *Khutorna poeziya (Farmstead Poetry)*, which came out before any of his translations from Shakespeare were published (Lviv, 1882). These are well-known poetic addresses "До Шекспіра, заходившись коло українського перекладу його творів" ("To Shakespeare, when undertaking the Ukrainian translation of his works") and "До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів" ("To my people, when giving them the Ukrainian translation of Shakespeare's works"), in which the poet expressed his views on the history of the Ukrainian nation [10, vol. 1, 187-189]. Kulish imprudently discerned in the entire history of the Ukrainian people only the thriving of brute force and therefore condemned it as "a people without reason, honor, and respect, without the truth in the bequests of savage ancestors" ("народ без пуття, без чести і поваги, без правди у звітах предків диких"). To such "senseless courage of great out-



laws" ("бездумній отвазі розбишак великих"), Kulish counterposed the heritage of civilization – European culture:

*На ж зеркало всесвітнє, визирайся,  
Збагни, який ти азіат мізерний,  
Своїм розбоєм лютим*

*не пишайся,  
Забудь навіки путь хижацтва  
скверний*

*I do сім'ї культурників вертайся*  
[10, vol. 1, 189].

*Gaze into the mirror of the universe,  
And realize your Asiatic smallness,  
Do not be proud of fierce*

*destruction,  
Forget your vile and savage ways  
forever,*

*And return to the family of culture.*

"The mirror of the universe" is, of course, Shakespeare, whose works Kulish gave to his people in Ukrainian translation. Kulish refers to Shakespeare as "the mirror" because it is precisely Shakespeare who occupies the center in Kulish's conception of cultural development, which he understood as the progressive development of society that assimilates the best cultural achievements of other nations. Kulish's poetic address "To Shakespeare..." perhaps most eloquently expresses his admiration for the English author. Let me cite a few examples [10, vol. 1, 187]:

*Шекспіре, батьку наш,  
Усім народам рідний!  
Our father, Shakespeare,  
Kin to all the nations!*

Or:

*Світило творчества,  
Гомере новосвіту!*

*Прийми нас  
нід свою опіку знакомиту!*

*Beacon of creative art,  
Homer of the New World!*

*Be our mentor,  
take us into your care!*

Or:

*З культурників еси  
найбільший воевода:*

*Ти – пишній цвіт  
і плід великого народу.*

*Among the servants of culture,  
you are the greatest:*

*You are a lavish bloom  
and fruit of a great nation.*

A hundred and thirty years ago, when Kulish began working on translations from Shakespeare to bring Ukrainian culture into the orbit of European civilization, which he associated with Shakespeare, only fragments of Shakespeare's *Hamlet* had been published in Ukrainian. Today the situation is completely different: all of Shakespeare's works have been translated into Ukrainian. A six-volume edition of his works in Ukrainian (Kyiv, 1984-1986) [24] is testimony to the "Europeanness" of Ukrainian literature, which for Kulish was only a dream [cf. also 18, 110]. However, Kulish's translations occupy a very modest place in Ukrainian Shakespeare Studies, if they are known and accessible to readers at all. As one can see from the six-volume edition of Shakespeare in Ukrainian, Kulish as the translator of Shakespeare does not exist for contemporary readers. To some extent, this situation may be explained by the fact that Kulish's translations are now considered part of Ukraine's literary history. However, their omission from this edition is regrettable also because even in the sphere of literary history, these translations remain understudied. Yet it was Kulish's translations from Shakespeare that laid the groundwork both for Ukrainian Shake-

speare Studies<sup>1</sup> and for further Ukrainian translations of Shakespeare.

Evidently, such an unfortunate status of Kulish's translations can also be explained by the fact that for a long time, Kulish was inevitably labeled "a bourgeois nationalist," partly in contrast to Taras Shevchenko, "the revolutionary democrat." That Kulish was neither "bourgeois," nor "a nationalist" was demonstrated by George Y. Shevelov (on the basis of Kulish's letters). Shevelov emphasized how paradoxical the situation was around Kulish, the alleged "bourgeois nationalist," since "in many aspects of his political program, if one may refer to his views in such a way, Kulish was much closer than Shevchenko to the ideology that is dominant now in the Soviet empire (the article was written in July of 1983—*O. L.*)" [23, 39].

As strange as it may seem, the negative Soviet attitudes toward Kulish as a "bourgeois nationalist," and consequently the negative reception of his translation projects, differ little from the reaction to Shakespeare's works in Kulish's translations in the early 1880s, the major difference being, of course, the ideological basis on which Kulish was judged – not "the bourgeois nationalism" (invented much later), but rather vacillation in his political leanings between Poland and Russia.

To give an example, let me remind you of how Omelian Partytskyi, the first reviewer of Kulish's translations, reacted to Kulish's idea of translating all of Shakespeare into Ukrainian. In the Lviv periodical *Zoria* (*The Star*), he wrote:

<sup>1</sup> Here I am referring to the articles that accompanied the editions of Kulish's translations from Shakespeare – that is, the articles written by the editor and publisher of these translations, Ivan Franko [see: 21, vols. 32 & 33].

"The idea itself to translate all of Shakespeare's works is not particularly felicitous. It is better to devote the time, the money, and the effort to the translation of some other great writer rather than to produce something that has nothing in common with the great works of the immortal Briton, save, perhaps, for his name on the cover. [...] Knowing his weakness – to begin and not to finish – Mr. Kulish should have known better than to undertake the translation of all of Shakespeare's works. Nevertheless, we would have forgiven him, had his translations been faithful and good. However, we cannot say that they are, and because there is little hope of seeing the other volumes published, all that will remain of his translations is *Othello*, as material for a future translator; *Troilus and Cressida*, and partly *The Comedy of Errors*, will remain as the dead fruit of an arrogant overestimation of one's abilities" ("Сама мисль переводити всі твори Шекспіра, не конче щаслива. Лучше посвятити труд, час і гроші на переклад іншого великого писателя, як перекладати не одно, що з великими творами безсмертного британця не має нічого спільного, хіба лиш ім'я автора. [...] тим менше повинен був п. Куліш забиратися до перекладу всіх творів Шекспіра, знаючи свою слабкість: зачинати і не кінчати. Все ж таки ми простили би йому, коли б тільки переклад був вірний і добрий. Того однак сказати не можемо, а що дальші томи ледве чи являться, то останеться з його перекладу один лиш *Отелло* яко матеріял для будущего перекладчика; *Троїл та Крессіда*, та почасти і *Комедія помилок*, лишаться надовго лиш мертвими овочами гордого

перецінювання своїх сил” [16, 327-328].

Such pronouncements can hardly be called scholarly; rather, they show Partytskyi’s personal dislike of Kulish and his activity. This becomes even more obvious if one studies Kulish’s letters, some of which contain mentions of Partytskyi that are not particularly positive either, demonstrating a mutual dislike (even before the publication of Partytskyi’s review) [see: 19, XLIII, XLVI, LXXXIV], [15, vol. 2, 2-4, 17, 19, 21, 41, 43].

The publication of Kulish’s translations of Shakespeare in 1882 was followed by a number of reviews in the press. While reviewing Kulish’s poetry, Mykola Zerov was compelled to underscore the hostility with which Kulish’s translations of Shakespeare in the 1880s were received by Mykola Kostomarov, “to say nothing of the Russian journals” [8, 282]. Zerov was referring to Kostomarov’s article (in Russian) “Panteleimon Kulish and His Recent Literary Activity” [9], in which the author argued that translations into Ukrainian were “unnecessary”. In particular, the article stated that “the present condition of the Southern Russian dialect is such that it needs more original works of literature rather than translations, and besides, it hardly makes sense to translate the writers whom every intelligent Little Russian will read in the Russian language, which has long since become the language of culture in all of Southern Russia” (“[...] настоящее положение южно-русского наречия таково, что на нем следует творить, а не переводить, и вообще едва ли уместны переводы писателей, которых каждый интеллигентный малорусс прочтет

на русском языке, который давно уже стал культурным языком всего южнорусского края” (“[...] теперішнє становище південно-руського діалекту [української мови] таке, що на ньому треба творити, а не перекладати, й узагалі, навряд чи є потрібні переклади письменників, які кожен інтелігентний малорос [українець] прочитає російською мовою, яка давно вже стала мовою культури всього південноруського краю” – *рос.*) [9, 222].

Kostomarov was of the opinion that the development of language and literature had to be in harmony with the development of the people; he maintained that Ukrainian literature should limit itself to “enlightenment” (“просвіта”) because its target audience was primarily peasants (the idea of “literature for domestic use” – “література для хатнього вжитку”). This idea engendered another one: having no basis in the development of the society (which in Ukraine, according to Kostomarov, was a peasant one), attempts at translation into Ukrainian (and Kostomarov here meant Kulish’s translations of Shakespeare) endangered the normal development of Ukrainian. Besides, in Kostomarov’s opinion, the translations of European poets into Ukrainian are also unnecessary because the Ukrainian intellectuals can read them in the original or, more frequently, in Russian translation, since Russian is not a foreign language to the Ukrainian intelligentsia, but rather “an intelligible language, common to them and the Russians” (“общерусский язык”). To this theory of “the common Russian language,” later used to suppress Ukrainian civic and cultural life, Kulish responded with his theory of

“the Old Slavonic rebirth” of the Ukrainian language (теорія “староруського відродження” української мови). It may be briefly described as follows: in its rebirth, the Ukrainian literary language should combine the achievements of the old written idiom and the resources of folk poetic speech. It is this idea that defined the parameters of Kulish’s linguistic and stylistic experimentation. In a manner similar to Shevchenko’s “Psalm Davydovi” (*The Psalms of David*), Kulish, with his translations, desired to create “a high style” in Ukrainian literature. The use of Old Church Slavonic vocabulary became his major device [see 23, 25]. Certainly, it makes sense to talk about Slavic vocabulary in general, rather than just Old Church Slavonic, since Kulish borrowed words (“took back our own with interest” – “забирав своє назад з лихвою”) from Russian and from Polish because these languages once “enriched themselves on our sources” (бо їх “словесності” колись “од нас збагатились”). He was fully aware of this fact, which becomes clear from his early letters: “We flooded the Muscovite language with words which the Muscovites, in their undeveloped state, did not have. Now it is time to take back our own with interest” (“Ми загатили московську річ словами, котрих при їх темноті науковій у москалів не було. Тепер треба взяти своє назад з лихвою”) [1, 105: a letter to Hryhoriy Galagan from March 30, 1857]. Or: “Our language moved one step up from vernacular speech and is now absorbing into itself words and formulations from the Holy Scriptures, as well as from both languages that have become enriched from our sources – the Muscovite and the Polish

one” (“Наша мова із простонародної ступила вгору і забирає в себе слова і форми із Святого Письма, а також із обох словесностей, котрі од нас збагатились: московської і польської”) [1, 114: a letter to Oleksandra Myloradovychivna from May 3, 1857].

Among other opinions about Kulish and his translations from Shakespeare, let us turn to the reactions of Ivan Franko. As we know, Franko had many different opinions on Kulish. In various essays, one sometimes comes across completely opposite judgments of Kulish’s activity: the negative ones were actively repeated during the Soviet era, and the positive ones were ignored. It is the contradictory personality of Kulish himself, as well as Franko’s own tendency to extremes, that can partly explain Franko’s diverse pronouncements on his colleague. It is absolutely clear, however, that Franko recognized Kulish’s immense talent and his place of prominence in the history of the Ukrainian literature. Thus, in his classic translation studies article *Каменярі. Український текст і польський переклад. Децю про штуку перекладання* (*Stone Cutters. The Ukrainian Text and the Polish Translation. Notes on the Art of Translation*) [21, vol. 39, 7-20], while considering the value of translated works for modern Ukrainian literature, Franko included 13 Shakespeare’s dramas translated by Kulish among the few foreign works that formed its foundation [21, vol. 39, 7-8]. Perhaps, Franko’s most apt description of Kulish’s translation methods and the importance of his translations from Shakespeare appeared in Franko’s preface to the translation of *Hamlet, Prince of Denmark*: “The name

of Panteleimon Kulish itself is a guarantee that the translation that we are presenting here to the public satisfies the demands of critics in a completely different way and lets the audience perceive and comprehend the beauty of the original work. Kulish is a true star in our literature, a great connoisseur of our folk vernacular, and in addition, a good specialist in languages and literatures of the European nations. He undertook translations from Shakespeare not as an exercise, but in the full confidence of his knowledge of his native tongue. He understood the demands of thoroughness and faithfulness to the original very differently from Mr. Starytskyi, and he gave us a translation with which we can confidently enter the circle of the European translators of the great Englishman. While keeping much more closely to the original than his predecessors, Kulish knows how to give his translation a stamp of individuality, something that makes one immediately recognize this work as his and not of any other Ukrainian poet. Some sort of unique quiet pathos, some kind of great, measured stride appears in Kulish's own works and in his translations, something like the powerful movement of a mighty ship on a large river. Perhaps a translator of Shakespeare could benefit from faster and more nimble moves, and a more varied rhythm. However, the fact that with his translation, Kulish is uncovering for us the new, rich horizons of our language, its melodiousness and the diversity of its rhythm, – that alone is his grand achievement” (“Що переклад, який ось тут подаємо до рук громади, зовсім у іншій мірі підходить під вимоги критики і дає зрозуміти та відчутти красоту перво-

твору, за се порукою є вже само ім'я П. О. Куліша. Куліш – перворядна зізда в нашому письменстві, великий знавець нашої народної мови, а при тім добрий знавець язиків і літератур європейських народів. Він узявся перекладати Шекспіра не для проби, а певний свого панування над рідною мовою. Вимоги докладности і вірности оригіналові він розумів далеко не так, як д[обродій] Старицький, і дав нам переклад, з яким можемо без сорому показатися в концерті європейських перекладачів великого британця. Держачися оригіналу далеко докладніше, ніж його попередники, Куліш уміє при тім надати своєму перекладові свій індивідуальний колорит, щось таке, що дозволяє відразу пізнати в нім працю Куліша, а не жодного іншого українського поета. Є якийсь своєрідний тихий патос, якийсь розмірений широкий подих у власних творах і в перекладах цього автора, щось мов широкі, могутні рухи великого корабля на великій ріці. Може би перекладачеві Шекспіра треба бистріших та звинніших рухів, більше різnorodного ритму. Та вже те одно, що Куліш своїм перекладом відкриває перед нами широкі перспективи, куди може дійти наша мова своїм багатством, своєю мелодійністю та різnorodністю свого ритму, – вже те величезна його заслуга” [21, vol. 32, 169].

That Franko himself took up the editing work and the publication of “Shakespeare's writings, translated by Kulish,” already says much about Franko's appreciation of Kulish. In retrospect, the fact that at the beginning of the 20<sup>th</sup> century Shakespeare appeared

in Ukrainian is due to the efforts of both Kulish and Franko [for details, see 14]. Yet this important fact did not receive an appropriate reaction either then, or later, when Shakespeare's complete works were being prepared for publication in Ukraine. Kulish's translations were assigned only a minor place in the literary history, and they ended up without an audience of scholars and readers.

It is also worth mentioning how Dmytro Doroshenko, the author of the monograph *Panteleimon Kulish* (1922) [7], characterized Kulish's translations of Shakespeare. He stated in his book that "Kulish's greatest achievement comprises his translations of the dramas by Shakespeare. As Franko points out, Kulish undertook this translation project as "a master of the Ukrainian language," knowing all of the secrets of its richness and power, and that is why the translations turned out to have been exemplary, rendering the text of the English genius not only with the utmost accuracy, but also with all the nuances of its form preserved" ("[...] найбільшою заслугою Куліша, як перекладача, є його переклад Шекспірових драм. Як каже Франко, Куліш взявся до перекладу Шекспіра як "пан української мови", володіючи всіма секретами її багатства й сили, й тому справді його переклади вийшли зразковими, передаючи текст геніяльного англійця не тільки з найбільшою точністю, але з усіма нюансами його форми") [7, 204].

At the end of his description of Kulish as a translator, Doroshenko emphasized that "with the translations from Shakespeare, Kulish made the most prized contribution to the treasury of

the Ukrainian language: few literatures can boast such masterful translations from Shakespeare as Ukrainian literature, thanks to Kulish's work" ("[...] своїми перекладами Шекспірових творів вніс Куліш до скарбниці українського слова якнайдорожчу вкладку: небагато літератур можуть похвалитися такими мистецькими перекладами Шекспіра, як українська – завдяки праці Куліша" [7, 205; cf. also 27].

This is what Dmytro Doroshenko wrote in the early 1920s, and a similar conclusion was reached by Yaroslav Hordynskyi in the late 1920s, only the latter's was based on a detailed analysis of the texts [see 3]. Hordynskyi authored the first specialized study of Kulish's translations from Shakespeare. Moreover, his is the only article that analyzes both the first volume of Kulish's translations and the subsequent ones, edited and published by Franko: five out of the nine chapters of this comprehensive work examine the edition of 1882; one chapter details Kulish's further work on Shakespeare; and the final three chapters discuss Franko's editing of Kulish's translations. The author states that "the translations of Shakespeare's dramas may be considered one of Kulish's greatest plans, one of the key ideas of his literary work" [3, 57]. He analyzes the language of Kulish's translations in the 1882 edition in great detail and compares Shakespeare's works in Kulish's translation with the English original, concluding that "Kulish used the English original while translating. [...] It is difficult to say which English edition he had, but it is certain that he based his work on an English text" ("Куліш користав при перекладі з англійського оригіналу.

[...] Яке англійське видання мав він під рукою, годі збагнути, але що він спирався на якомусь англійському тексті – це певне”) [3, 71].

Hordynskiy writes a special chapter on the publication history of Kulish's translations in 1882 and discusses as well the reception of his translations of Shakespeare. A detailed, meticulous, and gracious analysis allows the author to claim that Kulish translated from the English original, but might have also used other translations, including the Russian ones by Ketcher. According to Hordynskiy, Kulish's language was influenced by Kulish's individual "characteristics," his time, the English original, other translations, and his struggle to deal with the difficulties of the Shakespearean text. In domesticating the text, Hordynskiy argues that Kulish went too far only in the area of language, but he did not excessively domesticate the content [3, 95].

The fact that Kulish's works are now being published in different editions means that he was reinstated as a citizen of Ukrainian literature, so to speak. However, it is important to study various aspects of his work. Kulish is such an important figure in Ukrainian literature that his legacy deserves to be examined in the smallest details. Kulish's translations (not only from Shakespeare) are far from being a small detail, yet they have not been adequately researched. It is important to begin efforts to return Kulish's translations into the corpus of Shakespeare in Ukrainian, as masterful specimens of the artistic incorporation of foreign literary works into Ukrainian culture. To make it possible for these translations to be included in future academic edi-

tions of Kulish's works, it is essential to restore Kulish's authentic text, which, among other things, also illustrates Kulish's theory of "the Old Slavonic rebirth" of the Ukrainian language. Since Kulish's authentic translations have never been made available to the Ukrainian reading public, the author believes that it is an appropriate time now to publish them with extensive analysis and commentaries.

### Bibliography and Notes

1. *Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані* / Ред. Ю. Луцький, Нью-Йорк; Торонто: УВАН у США 1984, 326 с.
2. Возняк Михайло, *Гервінусів «Шекспір» в очах П. Куліша*, [в:] *Збірник заходознавства*, Харків-Київ: Державне видавництво України 1930, Том 2, с. 165-176.
3. Гординський Ярослав, *Кулішеві переклади драм Шекспіра*, [в:] *Записки Наукового Товариства Т. Шевченка*, 1928, Том 148, с. 55-164.
4. Грушевський Михайло, *Одна з наших культурних потреб: (В справі Українсько-Руської Видавничої Спілки)*, "Діло" 1902, 2 (15) мая, ч. 97.
5. Денисюк Іван, *Франкова концепція національної літератури*, [у:] *Другий Міжнародний конгрес українців (Львів, 22-28 серпня 1993 р.)*. Доповіді і повідомлення: *Літературознавство*, Львів 1993, с. 285-290.
6. Доманицкий В., *Шекспировский фонд и "Русько-українська Видавнична Спілка"*, "Киевская старина" 1903, Том LXXX, март, с. 141-148.
7. Дорошенко Дмитро, *Пантелеймон Куліш*, Київ-Ляйпціг: Українська накладка 1922, 207 с.
8. Зеров Микола, *Поетична діяльність Куліша*, [у:] *Idem, Твори: У 2-ох томах*, Київ: Дніпро 1990, Том 2, с. 247-293.

9. Костомаров Николай, П. А. *Кулиш и его последняя литературная деятельность*, "Киевская старина" 1883, Том V, февраль, с. 221–234.

10. Куліш Пантелеймон, *Твори: У 2-ох томах*, Київ: Дніпро 1989, т. 1-2.

11. Куліш Пантелеймон, *Повне зібрання творів. Листи*, Київ: Критика 2005, Том I: 1841–1850, 646 с.

12. Лучук Ольга, *"Венецький купець" Шекспіра в інтерпретації Івана Франка і в історії української Шекспіріани*, [у:] Eadem, *Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси*, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2004, с. 86-92.

13. Лучук Ольга, *Європейський центр культурництва Пантелеймона Куліша*, [у:] Eadem, *Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси*, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2004, с. 13-18.

14. Лучук Ольга, *Куліш і Франко – інтерпретатори Шекспіра*, [у:] Eadem, *Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси*, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2004, с. 80-85.

15. П. О. Куліш: *(Матеріяли і розвідки)*, Львів 1929, Част. I / Ред. К. Студинський, Ф. Савченко, 72 с.; 1930, Част. II / Ред. К. Студинський, LXXXVI + 91 с.

16. Партицький Омелян, *Львівські видання Пант. А. Куліша: (Шекспірові твори, переложені Кулішем)*, "Зоря" 1882, ч. 21, с. 327–330.

17. Савченко Федір, *Листи П. Куліша до М. Погодіна (1842–1851)*, [у:] П. О. Куліш: *(Матеріяли і розвідки)*, Львів 1929, Част. I / Ред. К. Студинський, Ф. Савченко, с. 1-26.

18. Стріха Максим, *Шекспір безмежний: Роздуми над першим Повним зібранням творів Шекспіра українською мовою*, "Всесвіт" 1989, № 11, с. 110-117.

19. Студинський Кирило, *Листування і зв'язки П. Куліша з Іваном Пулюєм (1870–1886)*, [у:] П. О. Куліш: *(Матеріяли і розвідки)*, Львів 1930, Част. II / Ред. К. Студинський, с. III-LXXXVI.

20. Фонд П. О. Куліша: *Рукописи перекладів Шекспірових творів*, [у:] *Відділ рукописів і текстології* Інституту літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України.

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

22. Франко Іван, *Шекспірів фонд*, [у:] Шекспір Уїлліям, *Міра за міру* / Переклад П. А. Куліша; Видав і пояснив д-р Іван Франко, Львів: Накладом Українсько-Руської Видавничої Спільки 1902, с. XIX-XXVI.

23. Шевельов Юрій, *Кулішеві листи і Куліш у листах*, [у:] *Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані*, Нью-Йорк-Торонто: УВАН у США 1984, с. 19-57.

24. Шекспір Вільям, *Твори: У 6-ти томах*, Київ: Дніпро 1984–1986.

25. *Шекспірові твори* / 3 мови британської мовою українською поперекладав П. А. Куліш, Уві Львові: 3 друкарні Товариства імени Шевченка, під зарядом К. Беднарського 1882, том первий: *Отелло; Троїл та Крессіда; Комедія помилок*, 418 с.

26. Шенрок Владимир, П. А. *Кулиш: (Биографический очерк)*, "Киевская старина" 1901, Том LXXV, октябрь, с. 18-44.

27. Doroshenko Dmytro, *Shakespeare in Ukrainian*, "The Slavonic and East European Review", 1931, Vol. 9, p. 708-712.



**Yevhen Dzhydzhora**

**SYMBOLIZATION IN EARLY MEDIEVAL  
HYMN ON THE RESURRECTION OF CHRIST**

Illa Mechnykov Odessa National University, Ukraine

**Євген Джиджора**

**СИМВОЛІЗАЦІЯ У РАННЬОСЕРЕДНЬОВІЧНІЙ  
СЛУЖБИ НА ВОСКРЕСІННЯ ХРИСТОВЕ**

*Abstract:* The article studies the forms of symbolic ownership in the early middle hymnology monuments – The Hymn on the Resurrection of Christ. Among the forms of such a presentation are: ownership hero, ownership of the name or title, ownership God.

*Keywords:* symbolic ownership, hymnology, Resurrection of Christ

У середньовічній гімнографії смисл літературного висловлювання виникає внаслідок символізації відтворюваних подій та героїв, що передбачає три тісно пов'язані між собою форми.

Перша форма – співпричетність явищу (визнаному герою або події). На цьому рівні символічний образ характеризується чотирма основними ознаками: за літературним походженням може бути біблійним / небіблійним; за приналежністю до суб'єкта / об'єкта – особовим / безособовим; за наявністю пояснювального контексту – розгорнутим / нерозгорнутим; за відповідністю до першообразу – співпричетним йому недостатньою / рівною / перевершеною мірою.

Символізація на біблійній основі дозволяє використовувати як «першоджерела» сюжети та образи

зі Святого Письма. Символізація на небіблійній основі здійснюється на матеріалі інших текстів, написаних видатними отцями Церкви в ранне і пізніше Середньовіччя, через що вони також отримали статус авторитетних, «взірцевих». Окрім того, небіблійна символізація виникає в результаті виявлення автором свого християнського (а в окремих випадках навіть і дохристиянського) світосприйняття, яке породжує такі собі «ексклюзивні», досі не відомі з інших джерел, символи.

Разом з тим, «теперішній» образ, яким позначається герой, може співвідноситися як з певною відомою й визнаною особою, так і з певним явищем, докладно описаним у біблійних або християнських творах. Відтак «першоджерельна» особа або річ виступають символічною позначкою, за якою у релігійній традиції

закріпилася конкретна семантика. Апелюючи до такої особової або безособової семантики автор тим самим дає вичерпну характеристику відтворюваному герою (або явищу).

Щодо розгорнутих / нерозгорнутих співвідношень, то перші вимагають повної реконструкції сюжетної ситуації, що міститься у біблійних або інших християнських творах, з метою актуалізації відповідності / невідповідності «теперішнього» нормативному «першоджерелу». А другі – демонструють тільки пригадування, тобто називання героя та відтворюваної ситуації біблійним або християнським іменем.

Нарешті, різне співвідношення обумовлено тим, що «теперішнє» та «першоджерело» поєднані між собою «частковою схожістю» [1, 72]. Через те у середньовічних текстах вдається встановити три ступені цієї «частковості» або «нетотожності».

Друга форма – співпричетність імени / назви (ім'янарікання особи або об'єкта). «Теперішній» герой або описана ситуація можуть бути настільки співпричетними «першоджерелу», що автор середньовічного твору починає замість справжніх імен або назв вживати «відповідні» біблійні або християнські імена та назви. Як наслідок, герой та відтворювана ситуація часто мають у тексті декілька альтернативних іменувань.

Третя форма – співпричетність Богові. Символічний зв'язок героя (частіше за все, святого) із Богом досягається завдяки енергіям. Зображення божественної сили (неземного сяйва та благодати) в просторі героя дозволяє йому творити чудеса і відтак робить співпричетним Богові.

Розглянемо визначені форми літературної символізації на прикладі відомого гимнографічного твору – *Служби на Воскресіння Христове*, що висвітлює найголовніше християнське свято, події якого стали містичним підґрунтям для формування окремої вселенської релігії. Ми проаналізуємо *Службу на Воскресіння* з Цвітної Тріоди кін. XII ст., яка містить наступні піснеспіви: канон першого гласу (так званий «золотий канон» [5, 123]), його тропарі збігаються із співами, які проф. Є. Ловягін приписує Іванові Дамаскину [7, 67-70]), п'ять стихир «на *Хвалітєх*» та п'ять стихир «на *Господи возвах*». Така наявність пісень та їхнє розташування вказує на достудійську редакцію *Служби*.

Об'єктом літературної символізації у пам'ятці виступає сам Господь Ісус Христос. При цьому гимнограф наголошує на конкретній обставині діяльності Спасителя – його Воскресінні й відтак виправленні людської природи. Тож символізація за напрямом встановлення співпричетності явищу передбачає винайдення, так би мовити, особових та предметних визначень, що за певними ознаками вказують на вчинений Христом на Хресті подвиг визволення людства від гріха та смерті.

На відміну від розглянутих вище гимнографічних пам'яток, у *Службі на Воскресіння* усього чотири особові співпричетності явищу, втім кожна з них відображає ортодоксальну християнську традицію усвідомлення місії Спасителя на землі, а відтак відіграє провідну роль у формуванні Його образу. Отже, Христос прославляється як Пасха, Агнець, новий Адам та Наречений.

Показово, що усі чотири співпричетності демонструють певну спорідненість між собою. Скажімо, у четвертій пісні канону два символічні зіставлення розкривають одне одного: «Агньця наречен бысть непорочн же яко невзкѣсивъ скверны – наша ѡбо пасха» [8, 61.1]. Як непошкоджений і такий, що не вмістив ніякої огиди, Спаситель – Агнець, а через те й Пасха.

За структурними параметрами подвоєний символ Агнець-Пасха, по-перше, біблійний за своїм походженням (вихідним першоджерелом виступає розповідь про те, як юдеї готувалися до виходу з Єгипту, обираючи, за наказом Божим, чистого агня для ритуальної вечері [див.: Вих. 12 : 3-11]). По-друге, цей символ особовий (адже позначає живого агня, що має стати Пасхою). По-третє, у творі символ подається розгорнутим, оскільки гимнограф обґрунтовує, чому для представлення Христа обирає саме такі визначення. І, по-четверте, за ознакою зовнішньо-внутрішньої чистоти Спаситель відповідає жертвовному Агню, що був заколотий юдеями на знак виведення їх з єгипетського рабства. Саме у такому сенсі Христос-Агнець і символізує перехід, остаточне духовне виведення людей з гріховного рабства, тобто – Пасху (з єврейської «Pesah» перекладається як «перехід», «проходження», а давньогрецькою звучить як «Πάσχα» [4, 190]). Тож у контексті *Служби на Воскресіння* Агнець-Пасха виступає прообразом Ісуса Христа, який є жертвою за людський рід, і тим самим – своєрідним мостом, що забезпечує духовний вихід – переродження колишніх грішників.

Такий самий приклад спорідненості символів спостерігаємо й у

наступній, п'ятій, пісні канону. Тут Пасха оспівується як свято звільнення від смерті, на якому головує Христос-Наречений: «Пристѣпимъ светоносннхъ исходащю Христѣ отъ гроба яко женнхъ испразднннхъ празднолюбзнымн чиннми пасхѣ бо-жню спасеннью» [8, 61.1]. Вихід з могили Христа як урочиста поява Нареченого – це очікувана божественна Пасха, якій люди несамовито радіють. Слід зазначити, що моделювання символу тріумфального повстання Спасителя з гробу відбувається, як це переконливо ілюструє арх. Іларіон (Алфеев), у традиціях ранньохристиянських поетичних, гомілевтичних і навіть апокрифічних творів, також і у богослужбових текстах Октоїха, Пісної та Цвітної Тріодях, що остаточно оформилися у VIII-IX ст., тема сходження й переможного виходу Христа з пекла згадується кілька сотень (!) разів [4, 132].

Символ Христа-Нареченого досить багатозначний за походженням. Звичайно, він біблійний, але які у ньому закладені смисли, старозаповітних чи новозаповітних книг? Відповідаючи на це запитання, потрібно брати до уваги наступне. По-перше, згідно із святоотецькою ексегетикою, у старозаповітній Пісні над піснями образ Нареченого, що милується своєю нареченою, символізує Христа, який захоплюється оздобленням заснованої Ним Церкви (або – людської душі) [Див.: 3]. По-друге, у Євангелії Спаситель називає себе Нареченим, у присутності якого «сини весільного чертога» не повинні постити [див.: Лк. 5 : 33-35]; а також розповідає притчу про десять дів, порівнюючи себе і Царство Небесне із весільним обрядом, під

час якого дружки нареченої знаходяться в очікуванні на появу головної діючої особи торжества – Нареченого [див.: Мф. 25 : 1-13]. Зважаючи на те, що у вказаному фрагменті *Служби* автор закликає святкувати прихід Христа («незвычайнимъ праздникомъ чинимъ»), констатуємо, що смисли старозаповітної поетичної книги прочитуються тут суто побіжно, і тому сприйматимемо цей символ все ж євангельським за походженням.

Інші структурні параметри символу Христа-Нареченого: він особливий, однак не розгорнутий (немає контекстуального обґрунтування наведеного визначення). А за ознакою виконання ключової функції у влаштуванні важливої події Христос, який визволяє людей від смерті й тим самим започатковує свято Пасхи-переходу, відповідає Нареченому, з появленням якого для одних днів (в Євангелії вони названі «розумними») розпочинаються весільні гуляння, а інші туди не потрапляють. У контексті такої відповідності вимальовується ще одна принципово важлива символічна лінія. Оскільки Христос, який повстав з пекла, естетизується як Наречений і навколо нього окреслюється хронотоп свята із усіма властивими атрибутами, то за ознакою піднесено-радісної атмосфери пасхальний вихід Спасителя тотожний весільним веселощам. Відтак весільне торжество стає прообразом Пасхи, а Наречений (якому впродовж весілля природно змінювати статус і ставати чоловіком [6, 45]) виступає прообразом Христа, повноправного Чоловіка Церкви і тому Господаря Небесного Царства, який вирішу-

ватиме, кого впустити на святкову трапезу, а кого – ні.

Останнє узгодження символів міститься вже у прикінцевих стихирах *Служби* – «на хвалітех». Тут вільнення «ветхого» Адама та звершення «нового» у чергове обумовлені Пасхою, здійсненою Христом: «Врата адова отъверзаются и смърть раздръшяется, и ветхын адамъ изъодитъся, и новын съвршяется паже о христе новаи тварь обновися – пасха господьня, пасха и пакы рекъ пасха» [8, 63.1]. Завдяки поверненню Спасителя через ворота пекла, руйнується смерть і через те оновлюється не тільки Адам, але й усе живе.

Символ «нового» Адама ми вже досліджували у контексті *Служби на Різдво Богородиці* й встановили, що за своїм походженням він є біблійним (нагадаємо, що першоджерелом виступає відповідне розмірковування апостола Павла [див.: 1 Кор. 15, 45-49]. Додамо лише, що вже у II ст. зусиллями св. Іринейя Ліонського це висловлювання Ап. Павла отримало завершену богословську сентенцію, згідно з якою Христос – другий Адам, який здійснив «рекапітуляцію» (відтворення у зворотному порядку) життя первозданного Адама [4, 24]). Тож у виведенні такої співпричетности гимнограф слідує ранньохристиянській екзегетичній традиції. Схожими у *Службі* є й інші параметри цього символу: він особливий, розгорнутий у тексті і за ознакою відродження людської природи Спаситель тотожний «новому» Адаму рівною мірою. «Новий» Адам стає прообразом Христа – Відновлення людського роду, позбавленого прокляття гріха та смерті.

Семантична пов'язаність усіх чотирьох символів свідчить про авторське акцентування на основних складових подвигу Христа у земному житті. В уяві гимнографа Івана Дамаскина Спаситель оспівується як рятівна Жертва, духовний Перехід, оновлений Початок людського роду і через те – Причина святкової весільної радості. При цьому варто зауважити, що якщо символи «Агнець» та «Наречений» вживаються у *Службі* тільки двічі, «новий Адам» – один раз, то «Пасха» впродовж викладу у тому або іншому аспектах поминається 26 (!) разів (в одній тільки стихирі «на хвалітех» автор підбирає десять різних епітетів для того, аби показати значимість цієї священної події для усього людства: «Пасха священная намъ дньсь показана, пасха нова святата, пасха танната, пасха чьстьната, пасха христа избавителя, пасха непорочна, пасха велина, пасха верьнымъ, пасха дьврь намъ ранскыя отъврьзающа, пасха всьа освьщающа» [8, 63.1-63.2]). Крім того, із подібним значенням «вихід», «позбавлення», «перемога» у творі 25 (!) разів використовується і головна назва свята – «воскресіння» (в окремих випадках – «поставання»). Отже ідея духовного визволення, висловлена у символічній дії Христа – Пасці-Воскресінні, понад 50 (!) разів згадується у відносно невеликій за обсягом гимнографічній пам'ятці. Проте така частотність не дивна. Адже, з точки зору глибинного релігійного змісту, Пасха як найважливіше позначення виконаної Спасителем місії-заповіту є доміантною темою не тільки у контексті *Служби на Воскресіння*, але й в усій середньовічній клерикальній літературі та релігійній думці.

Особові співпричетності явищу доповнюються предметними, не менш важливими з точки зору відтворення цілісного образу Христа. У *Службі на Воскресіння* два таких символи. У четвертій пісні Спаситель порівнюється із красним сонцем: «И аене из гроба красно правдыное намъ възсия сълньце» [8, 61.1] (в іншому місці – із предвічним сонцем: «Преже сълнца сълце зашъдъше ннзгда въ гробъ» [8, 61.2]); а у сьомій пісні – із світлом, що не заходить: «Въ истинѣ свьта и въспраздъната си спасената ноць свьтозарьната свьтоносънааго днье възстанню сущи провъзвєстъница въ ньюже незаходян свьтъ отъ гроба пльтьскы въсемъ възсия» [8, 62.1]. І в одному, і в другому, і в третьому випадках Христос позначається як особливе, неприродне джерело світла, що з'явилося раніше за сонце, що здатне «зайти» до гробу та навіть сяяти звідти. Тож Христос – Світило, яке всюди світить понадприродно і ніколи не згасне.

Символи сонця красного та передвічного сонця не біблійні за своїм походженням (і хоча в одній з старозаповітних книг пророків Христос названий «сонцем правди» [див.: Мал., 4 : 2], все одно вказані співпричетності видаються самостійними визначеннями). Тож вперше у *Службі на Воскресіння* спостерігаємо приклади формування святоотецького уявлення про подвиг Христа. А ось символ світла, що не заходить, є біблійним, точніше – євангельським (численні першоджерела містяться в Євангелії від Івана [див.: Ів. 8 : 12; 9 : 5], 12 : 35-36]). Інші структурні параметри символів: вони безособові, у тексті подаються розгорнутими і за ознакою зовнішньої світлосяйности Христос одночасно тотожний крас-

ному (і в сенсі *прекрасного*, і в сенсі *яскравого*) та *передвічному* сонцю та світлу, що не заходить і тому перетворює ніч на день. Тож красне / передвічне сонце й світло стають прообразами Спасителя – понадприродного Сяйва.

Т. Храмцова вважає, що у Пасхальному каноні Івана Дамаскина поняття світла з усіма семантичними похідними, які зустрічаються у кожній пісні, іноді неодноразово, є «смысловим знаком Христа» і тому одним з дев'яти «мотивів смислу», за «яким закріплений конкретний богословський зміст» – знаменувати тему Воскресіння [9]. І хоча дослідниця не бере до уваги різні символічні спрямованості цього «мотиву смислу» (який у *Службі* позначає як самого Христа, так і божественні енергії, про що мова піде нижче), можна погодитися з її думкою про те, що гімнограф прагне розкрити сутність Воскресіння через активне світлонаповнення простору, в якому знаходиться Спаситель. Через те Пасха – це освітлення усього світлом Христа.

У символізації образу Ісуса Христа за напрямом встановлення співпричетности явищу особові відповідності за кількістю переважають предметні. При цьому усі символи, за виключенням *красного / передвічного сонця*, «підказані» автору Св. Письмом. Відтак на рівні втілення образу Спасителя Іван Дамаскин майже абсолютно іде за біблійною традицією.

Перейдемо до символізації образу Христа за напрямом встановлення співпричетности імені. Цей напрям символізації обумовлений попередніми позначеннями співп-

ричетности явищу, оскільки саме символи «Агнець» і «Пасха», разом із головним найменуванням – «Христос», укладач *Служби* використовує як звертання до Спасителя. Це дає підстави вважати, що означені звернення виконують функцію символічних імен у творі (адже, як свідчать теоретики ідеї енергійного пізнання Бога, це є можливим, у тому числі й завдяки прославленню Його імені: «Будь-яке поняття будь-якої відкритої людям властивості Божої буде одним з численних Імен Божих» [2, 153]). Натомість, «новий Адам» і «Наречений» як звернення не використовуються. І ще одне важливе спостереження: надане батьками (за напоумленням ангела) ім'я Христові – Ісус – у *Службі* жодного разу не згадується. Причини послуговання / непослуговання такими іменами очевидні: гімнограф насамперед підкреслює містичний релігійний статус Спасителя, який є: Жертвою за людський рід, духовним Переходом грішників і, зрештою, – обіцяним для людей Месією (єврейське «Masiah» буквально перекладається як «помазаник», а грецькою звучить як «Χριστός» [6, 37]).

Щодо третього напрямку символізації, то у *Службі*, присвяченій Воскресінню Христа, встановлення його співпричетности Богу виглядає, на перший погляд, зайвим та надлишковим. Разом з тим, саме завдяки виявленню символічної співпричетности Бога-Сина Богові-Отцю та Богові-Духові спостерігаємо показові образні унаочнення християнського віровчення про рівність іпостасей Святої Трійці, а також про енергійні потенції Творця.

Яскраві унаочнення рівності іпостасей Святої Трійці зустрічаємо впродовж усієї *Служби на Воскресіння*, адже Христос весь час відтворюється як Бог, як Владика світу, як Переможець диявола та смерти, як Спаситель людства: «*І́ко взста Господь ѿ мъртвѣныхъ смърть яко естъ кожнѣ сынъ спасаи родъ члвчѣскыи*» [8, 60.2]. Однак, попри всю свою могутню самодостатність, він завжди підпорядкований Отцеві: «*Съхпаше мон живое и нежъртвѣное заколенне яко богъ себе колену приведе къ отьцю*» [8, 61.2]. Приймавши жертвоне закляття за власною волею, Христос повстає з гробу як всемогутній Бог і йде до Отця як покірний Син. Тож Бог-Син співпричетний Богові-Отцеві, як слухняний виконавець батьківського повеління.

Рівність іпостасей Святої Трійці підкреслюють й божественні енергії, що показують дії Творця. У творі вони не просто організують простір, у якому перебуває Спаситель. Вони – головне знаряддя, яким Христос весь час діє: звільняє людину від гріха, повстає з пекла, возз'єднується з Отцем тощо.

Однією з форм, у яких окреслюються божественні енергії у *Службі*, є сяйво. Христос, який, як ми встановили, позначається символом неприродного Сяйва, виходить із пекла сяючи неземним світлом. Як втілення цього світла, він наділяє світловими властивостями й свій гріб: «*Нынѣ всѣи испланишася свѣта небеса же и земля и пренсподьнѣи*» [8, 60.2]; «*...свѣтоноснии нсходѣшю Христѣ отъ гроба*» [8, 61.1]; «*...незаходѣи свѣтъ отъ гроба плѣтскы всѣмъ живимъ*» [8, 62.1]. Христос-Світло виявляє себе у енергії незбагненого й невичерпного сяйва, що перенаповнює простір у трьох вимірах: на

небесах, на землі та навіть у пеклі. Одним з показників такого перенаповнення стає гріб – джерело світла.

Другою формою зображення божественної енергії у творі є благодатна всеперемагаюча сила, якою діє Спаситель. Цю силу гімнограф оспівує декілька разів, але щоразу у контексті прославлення безперешкодного тріумфу Христа над смертю та пеклом: «*Аще и въ гробѣ съниде бесъмъртѣне, нъ адову раздруши силу и въскрсе яко победитель*» [8, 61.2]; «*Христосъ отъ гроба съвободитъся, отъ ѿзъ грѣховныхъ, врата адова отъвързаетъся и смърть раздрѣшаетъся*» [8, 63.1]. Звільнившись від смерти й через те спростувавши її, Христос виказав ту силу, яка виявилася могутнішою за силу пекла.

Цікаво, що з метою поглиблення теми чудесного повстання з могили Спасителя в одному місці гімнограф вдається до прийому персоніфікації пекла, яке гірко оплакує свою повну безпорадність перед божественною силою (це розтягується на дві строфи!): «*Дньсь адъ стѣни възпнеть: раздрѣщисѣ мои влѣсть, приахъ яко мъртвѣца єдиногъ отъ ѿмършнихъ сегоже държатни отинѣ дньне могѣ, нъ погѣвнихъ сна и мнѣже цѣсарствовахъ азъ имѣхъ мъртвѣца отъ века, нъ се всѣи съ възставляеть. Дньсь адъ стѣни възпнеть: пожъртами бысть държава, пастырь распѣтѣи и адама възкреси, и мнѣже цѣсарствовахъ лишнѣхъи и иже пожрохъ възмогъ всѣи незльвахъ, истѣщи гробы распѣнѣи не възможеть смъртнаѣ държава*» [8, 64.1]. Як зауважує арх. Іларіон (Алфеев), плачстогін персоніфікованого пекла відображає традицію, що встановилася ще в ранньохристиянських апокрифічних та поетичних творах. За цією традицією пекло (або смерть)

само має визнати свою поразку від особливого мерця, який виявився спроможним воскреснути [4, 21-70]. Тож тут зруйноване царство диявола якраз і свідчить, що постраждало від потужної нездоланної сили, яка вивела Христа, спустошила всі гроби та згубила «смертну державу».

Нарешті третьою формою представлення божественних енергій у Службі є поетизація особливого благого запаху. Його відчують ті, хто зустрічають й переживають Пасху: «Напълнишася въся радости, напълнишася благоуханния» [8, 64.2]. Благі пахощі дозволяють вірянам на чуттєвому рівні сприйняти божественні енергії – відчуті їх та надихнутися ними, а відтак сповнитися радісним станом.

Таким чином, у Службі на Воскресіння символізація за напрямом встановлення співпричетности Богу виступає одним з найбільш яскравих і, в той же час, глибоких способів формування образу Спасителя. Іван Дамаскин, як блискучий гимнограф-богослов, наголошує на єдності Св. Трійці у виконанні Христом своєї великої місії, що назавжди змінює духовний статус людини, а через те й оновлює людство. При цьому ідея енергійного виявлення Творця стає настільки важливою для автора, що він розрізняє одразу три форми взаємодії Бога-Сина із Богом-Отцем та Богом-Духом – за допомогою божественних енергій. Загалом, у Службі на Воскресіння усі три напрями символізації образу Христа Спасителя «працюють» на одну важливу ідею – відтворити величну постать Месії, який приходить до людей як найбільша Жертва за їхні гріхи і водно-

час як Пастир, як Господар великої трапези, оточений благодаттю, що сяє неземним світлом, живить та пересилює усе навкруги.

### Bibliography and Notes

1. Александров А., *Символическая структура проповеди в Слове о Законе и Благодати*, [в:] *Серебряный век: Диалог культур. Сборник научных статей по материалам Международной научной конференции памяти проф. С. П. Ильева*, Одесса: Астропринт, 2003, с. 71–79.

2. Антоний Булатович, иеросхимонах, *О почитании Имени Божия*, Санкт-Петербург: Алетейя, 2013, 388 с.

3. Григорий Нисский, *Точное изъяснение Песни песней Соломона*, Москва 1999, 478 с.

4. Иларион (Алфеев), архиепископ, *Христос – Победитель ада: тема сошествия во ад в восточно-христианской традиции*, Санкт-Петербург 2009, 288 с.

5. Каждан А. П., *История византийской литературы (650-850 гг.)*, Санкт-Петербург: Алетейя, 2002, 529 с.

6. Кассиан (Безобразов), епископ, *Христос и первое христианское поколение. 4-е издание, исправленное и дополненное*, Москва 2001, 560 с.

7. Ловягин Е., *Богослужебные каноны на славянском и русском языках*, Санкт-Петербург 1861, 296 с.

8. *Служба на Воскресение Христова*, [в:] *Триодъ цветная, нотированная, конец XII века*, Web. 21.03.2013. <<http://www.manuscripts.ru/mns/main>>. [ст. 60.1 – 71.2].

9. Храмова Т. *Богословские мотивы преподобного Иоанна Дамаскина в музыкально-поэтическом тексте пасхального канона*, [в:] *Андреевский вестник*, Одесса 2006, № 13, Web. 18.02.2013.

<<http://www.odseminary.orthodox.ru/magazine/13/Hramova1.htm>>.



**Olha Tsyhanok**

**THEORY OF THRENODIES IN THE UKRAINIAN POETICS  
OF THE 17<sup>TH</sup> AND 18<sup>TH</sup> CENTURIES**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

**Ольга Циганок**

**ПРО ТЕОРІЮ ТРЕНІВ В УКРАЇНСЬКИХ  
ПОЕТИКАХ XVII – XVIII СТОЛІТЬ**

*Abstract:* The paper analyzes the theory of threnodies, which were developed in the little known even in academic circles handwritten Ukrainian baroque treatises. There are three definitions and three views on the matter of threnodies in the Ukrainian poetics: poems in which we complain about someone's death; poems that are written not only about someone's death, but in case of cities and kingdoms destruction, and other unfortunate events; mournful songs about the destruction of cities or regions. In our opinion, the views of Ukrainian scholars on threnodies were formed due to certain suggestions of Scaliger's poetics were developed based on analysis of the best achievements of poetic practice – Jan Kochanowski's threnodies. Different terms were used for threnodies' indications, and they were mixed with other funeral literary genres.

*Key words:* threnody, theory, Ukrainian poetics, 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries

Українські поетики та риторички XVII–XVIII ст. були не тільки підручниками. Для сучасних учених це неоціненне джерело інформації про теорію жанрів давнього українського письменства. На тогочасних курсах словесности виховувалися літературні смаки поколінь освічених українців. Збереглося близько тридцяти поетик і більше сотні риторик Києво-Могилянської академії. До наших днів дійшли також рукописи курсів XVII – другої половини XVIII століття, привезені у Київ з інших навчальних закладів, а саме Вільна, Кракова, Львова, Луцька, Кременця, Перемишля, Несвіжа,

Ряшева, Бреста, Любліна, Ченстохови, Вареза, Холма, Свеняви, Ярослав, Кам'янець, Чернігова, Харкова, Москви, Смоленська, Белгорода, Пскова, Суздаля, Брунсберга, тощо.

Дослідники київських шкільних підручників XIX – першої половини XX ст. аналізували курси словесности переважно в історико-літературному ключі. Викладена в поетиках і риториках теорія літератури зацікавила тільки сучасних учених. Дослідження в цьому напрямку знаходяться на початковій стадії, тому має сенс розглянути теорію окремих літературних родів і жанрів. Метою цієї публікації є

проаналізувати погляди на трени, викладені в українських поетиках XVII–XVIII ст.

Трени у давній Україні були популярним літературним жанром, однак дослідники київських підручників поезії (Микола Петров, Григорій Сивокін, Ришард Лужний, Віталій Маслюк, Дмитро Наливайко, Наталя Пилипюк та ін.) на них детально не зупинялися. Щоправда, Микола Петров при описі київських стародруків опублікував вірш, який можна вважати тренном. На 109 аркуші рукопису, що належав Варлааму Ясинському (на першій сторінці внизу напис: «Ex libris Barlaami Jasinski indigni monachi Pechariensis» [Із книг Варлаама Ясинського, недостойного монаха Печерського], вміщено поетичний твір на взяття Кам'янця-Подільського турками 1670 р.:

*Смутныи трены свѣтъ  
ся справують,  
Же остатѣнныи льта  
наступують.*

*Земля спустѣла  
Турецкого племѣя купала  
Всего свѣта панства  
Подоля ревѣне здихаетъ  
Украина тяжско здихаетъ  
О тим Камяньче городе славѣним,  
То же бувавѣ же на весь свѣтъ,  
свѣтъ славѣним.*

*Тепера в тобѣ застають  
турки и съ татари.  
Где твоя слава  
Камяньче славѣний? [17, 275].*

У давні часи тематику «падіння держав – руйнування міст» вважали «матерією» трену. Таким чином, Микола Петров подав вірець саме цього жанру, хоч це має відношення більше до літературної практики, ніж до теорії.

З авторів впливових західноєвропейських поетик про трени писав

Юлій Цезар Скалігер (1484–1558): «Threni autem sonant Latine luctus, qualis ille in libris divinis, quo deflet vates sanctam civitatem» [Трени ж латиною називаються голосіннями, як той у Святому Письмі, в якому пророк оплакує Царство Боже] [12, 129]. Учений викладає різні погляди на походження трнів, називає їхніх ймовірних творців: «Aiunt primum Linum poetam threnos fecisse...» [Кажуть, першим написав трени поет Лін] [12, 129]. Саме у Скалігера зустрічаємо тезу, що трени пишуться з приводу падіння держав [12, 426].

На українському літературному ґрунті трени вперше згадуються у поетиці 1671 р. разом з іншими фunerальними жанровими різновидами: «Epitaphium, quod ut plurimum metro componitur, est epigramma funebre, quod inscribitur sepulcris defunctorum ... Huc revocant epicedium, naenia, threni» [Епітафія, що найчастіше створюється віршем, – це похоронна епіграма, яка пишеться на могилах померлих ... Сюди ж відносяться епіцедія, ненія, трени] [9, 22]. Щоправда, існують сумніви, чи поетика 1671 р. належить до київських. Велика ймовірність того, що вона була створена у Вільні, однак це тема окремого дослідження.

У поетиці *Камена на Парнасі* (1689) трени-тренодії змішуються з неніями: «Threnodia seu threni seu neniae sunt carmina quibus aliquid deploramus» [Тренодії, або трени, або ненії – це вірші-пісні, якими щось оплакуємо] [1, 87]. На подібне формулювання натрапляємо у курсі *Кіферон з двома вершинами* (1694): «Threnodia seu threni seu neniae quibus deploramus alicujus casum» [Тренодії, або трени, або ненії, якими оплакуємо чийось загибель] [2, 145].

У київському курсі поетики *Гіметт* (1699) трени розглядаються у підрозділі *Елегійна поезія* – як близькі до «*elegia lugubris*» [скорботної елегії]. Вказується, що трен – ніщо інше, як віршовий твір, у якому ми жаліємося на чиюсь загибель або смерть. Трени дуже поширені у Польщі. В їхньому написанні найбільше відзначився Ян Кохановський, з якого авторові поетики захотілося почерпнути чотири способи написання тренів. Перший – коли поет на початку твору поскаржився на смерть, або в експозиції описав чесно-ти й характер померлої особи. Завершується трен або відмовою від скарги, або якимсь душевним станом, або влучним висловом. Так Кохановський скаржиться на Лახесу через смерть своєї маленької доньки в четвертому трені. Другий спосіб написання тренів – від подібного, коли через порівняння ми описуємо короткочасність життя або жорстокість смерті, згадуючи характер померлого, як той самий Кохановський у п'ятому трені. Третій спосіб написання трену – від родоводу, коли поет говорить до стеми, розповідає про її знатність, зрештою, дивується немилосердності Парки. Так Кохановський у сьомому трені звертається до одягу своєї померлої доньки. Четвертий спосіб написання тренів – коли поет у всьому трені оплакує померлу особу через різні місця, де вона зупинялася чи де покинула щось із одягу. Так Кохановський у першому трені шукає всюди, тобто на небі, в раю, під землею, у гаях та в інших місцях, свою померлу донечку й закінчує трен описом душевного стану, порівнюючи його зі сном, тінню чи з приви-дом [3, 30–31].

Трени у давній Речі Посполитій були дійсно популярні. Із польських

поетів XVI–XVIII ст. у цьому жанрі писали Тобіаш Вишневський, Севастян Фабіян Кленович, Анжей Збилітовський, Станіслав Гроховський, Даніель Наборовський, Збігнєв Морштин, Веспазіян Коховський та ін. На українських землях виникли анонімні трени *Ехо жалю* (1635?) і *Полім стріли* (1654) [11, 137–140; 11, 251–257]. Поштовхом для створення усіх цих текстів був безсмертний цикл Яна Кохановського.

У поетиці *Ліра Гелікону* (1709) також натрапляємо на настанови, як писати твори цього жанру [6, 248]. Вказується, що трени частіше пишуться, ніж виголошуються, причому не лише з приводу чиєїсь смерті, а й з приводу руйнації міст, падіння держав чи інших нещасливих подій. Курс 1709 р. наголошує, що трени пишуться по-різному, і виділяє три способи їх написання. Перший, коли поет створює «*querelam*» [жалібну пісню] про смерть когось йому дорогого, у якій перераховуються вчинки, характер, чесноти померлої особи, тощо. Наприкінці варто або припинити скаржитися («*cessatio querelae*» [відмова від скарги], або показати «*aliquis affectus*» [якесь душевне хвилювання], або подати якісь «*doctrina*» [повчання] чи «*sententia*» [влучний вислів]. Приклад цього способу написання тренів – як це робив Кохановський над своєю мертвою дворічною донечкою у четвертому трені. Другий спосіб – якщо використовують «*similitudo*» [порівняння, уподібнення], щоб показати короткочасність життя і жорстокість смерті. Потім нехай будуть «*applicatio ad mortem*» [звертання до смерті] чи «*gesta*» [вчинки] померлої особи, як у Кохановського в п'ятому трені. Третій спосіб, коли поет в усьому трені шукає померлу особу в різних місцях

– на небі, землі чи на морі, як це робить Кохановський у першому трені. Автор поетики радить також читати «*lamentum sponsae in nostro dialogo*» [ридання нареченої у нашому діялозі], «*lamentum*» [плач] Никодима та Йосифа, які ридають над Христом. У останньому пасажі привертають увагу два моменти: подається ще один термін для дефініції тренів – «*lamentum*» (середньовічний відповідник латинського «*lamentum*» [плач]), та вказується, що цей плач – фрагмент діалогу. Аналіз літературного твору, в якому поєднуються діалог і трені, свого часу дав Володимир Перетц [16].

Заслугує на увагу визначення тренів у трактаті *Поетика* (1721?): «*Threni sunt carmina lugubria in eversione urbium aut regionum. Hoc [...] carmine poeta amplificet damna ex vastatione acta, postea describit*» [Трені – це скорботні пісні з приводу руйнування міст або регіонів. У цій [...] пісні поет хай збільшує втрати, спричинені спустошеннями, а потім нехай описує] [8, 195].

Курс *Книга про поетичне мистецтво* 1742 р. до згадки про Кохановського майже дослівно повторює *Гіметт*, далі перефразує [5, 117]. Суттєвим є те, що трені згадуються у множині: «*threni*» [трени], «*carmina*» [вірші].

Вважаємо, що головним творцем української концепції тренів був саме автор кийвської поетики 1699 р. – очевидно, Йосип Туробойський. У своїй монографії 2011 р. ми помилково приписали першість кийвській поетичці 1709 р., виходячи з того, що *Гіметт* – курс 1718/1719 навчального року [20, 111–112]. Неточність виникла із-за того, що ми перейняли датування поетики від попередніх дослідників, оскільки її хронологією спеціально

не займалися. Труднощі у датуванні зумовлені тим, що хроновірш (хронострих), у якому зашифрована дата створення курсу словесности, відчитати не вдається.

Автора і більш вірогідний рік написання курсу встановила італійська дослідниця Джованна С'єдіна: «Що стосується датування *Гіметта*, думаю, що Маслюк узяв датування 1718/1719 від Лужного (*Pisarze kręgu [Akademii Kijowsko-Mohylańskiej a literatura polska; z dziejów związków kulturalnych polskowschodniosłowiańskich w XVII-XVIII w., Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1966.]...*), а той прочитав цю дату на титульній сторінці рукопису... Але, якщо читати наприкінці другого аркуша на звороті, там написано 1699 арабськими цифрами («*Anno 1699. Die 6 Octobris*»). До речі, я зовсім недавно якось випадково дізналася, що автором поетики був Йосип Туробойський, коли «децифрувала» гріфус (*grifus*) у кінці поеми, присвяченої Йоасафові Кроковському («*Entheus poeta*»)» [18]. Придивитися до датування Джованну С'єдіну змусило те, що у поетичці *Гіметт* є декілька поетичних композицій на пошану Іванові Мазепі [19]. У курсі 1718 р. цього бути не могло, а от у 1699 р. такі твори були цілком доречні. Про Йосипа Туробойського відомо, що він був випускником, згодом викладачем Києво-Могилянської академії. У квітні 1701 року приїхав до Москви з Києва на запрошення Петра I разом із Рафаїлом Краснопольським, Опанасом Сокольським, Антонієм Стрешовським та іншими кийвськими книжниками, покликаними покращити викладання в Слов'яно-греко-латинській академії. З 1703 року Йосип Туробойський був професором риторики і префектом

цієї академії, а з 1708 року – архимандритом Симонового монастиря.

Хоч автор поезики *Ліра Гелікону* (1709) виділяє три способи написання тренів, а творець трактату *Гіметт* (1699) – чотири, складається враження, що в цьому питанні поезика *Гіметт* була претекстом для курсу *Ліра Гелікону*. У подібній залежності перебувають і поезики *Гіметт* (1699) та *Книга* (1742).

Таким чином, в українських поезиках представлені три погляди на поетичну матерію (предмет) тренів: це вірші, в яких автор скаржитися на чийсь загибель або кончину [3, 30]; твори, які пишуться не лише з приводу чиєїсь смерті, а й з нагоди знищення міст, царств чи інших нещасливих подій [6, 248]; скорботні пісні з приводу руйнування міст або регіонів [8, 195]. Складається враження, що погляди українських теоретиків поезії на трени формувалися таким чином: окремі положення із поезики Скалігера розвивалися на основі аналізу кращих досягнень поетичної практики – циклу Кохановського. Дидаскалію оминули увагою викладені Скалігером версії про те, хто був творцем тренів, не повторюють того, що тренос – це те саме, що лат. «luctus» [12, 129]. Сучасні вчені пишуть про трен як про важливий елемент структури старогрецької трагедії, однак київські книжники і цей момент пропускали.

У низці українських поетик натрапляємо на термін «threnodia» [тренодія]. Перше визначення тренодії (у перекладі зі старогрецької – похоронна пісня) маємо в київській поезиці *Троянда між тернами* (1696–1697): «Threnodia est carmen funebre, quibus fatum defuncti viri, seu cuiuspiam describitur. Exempla passim huius modi

ex auctoribus occurrunt» [10, 53] [Тренодія – похоронна пісня, де зображується доля померлого чоловіка чи когонебудь. Приклади такого роду бачимо у авторів повсюди].

Лаврентій Горка у поезиці *Прообраз* (1707) погоджується, що цей жанровий різновид дуже популярний і дає подібне визначення: «Trenodia est carmen funebre, quo facta defuncti viri vel aliud quod defletur. Hoc genere primus omnium Simonides usque fertur apud Grecos» (Тренодія – похоронна пісня, якою оплакуються діяння померлого чоловіка чи щось інше. Кажуть, що першим створив такий твір у греків Симонід) [4, 178]. У цьому визначенні привертає увагу згадка про старогрецького поета Симоніда Кеоського, який у сучасному літературознавстві вважається одним із творців трену (поряд з Піндаром у Греції, Невієм і Овідієм у Римі). Уже на основі цієї згадки можемо сказати, що тренодія для Лаврентія Горки синонімічна тренові. Далі і автор поезики *Прообраз* (1707) розвіює сумніви й вказує, що тренодії – це те саме, що трени, у написанні яких найбільше прославився Ян Кохановський, оплакуючи Урсулу [4, 178]. Як приклад тренодії у поезиці 1707 року подається великий фрагмент із IX книги «Енеїди» Вергілія (рядки 481–497), де мати оплакує Еврїяла. Цей фрагмент у дещо коротшому вигляді (12 рядків) у іншій київській поезиці подавався як приклад епіцедії [10, 52]. Наведений приклад підтверджує, що різниця між треном і епіцедією досить незначна. У випадку Вергілієвого фрагмента про Еврїяла вона взагалі зведена до мінімуму: з одного боку герой – мужній воїн, а значить, «persona gravis» [шанована людина], гідна стати героєм епіцедії. З

другого боку, Евріал – юнак, для мами – дитина, отже, назвати плач по ньому тренем також можливо, враховуючи ліричну домінанту. Як відомо, трен був споріднений не лише з елегією, а й з епіцедеєю: Ян Кохановський перетягнув на цикл своїх тренів класичний порядок епіцедеї, тим самим створивши невідому раніше літературній традиції форму – тренічний цикл.

Таким чином, про тренодію пишуть лише кілька поетик кінця XVII – початку XVIII ст., ототожнюючи її при цьому із тренами, епіцедеями і неніями. Не йдеться тут про окремий жанровий вид чи жанр похоронної поезії – маємо справу з ще одним, менш поширеним старогрецьким терміном, еквівалентним трену. Перекладач *Тренив* Яна Кохановського українською мовою Петро Тимочко стверджував: «Немає сумніву, що творчість Кохановського віддавна була добре відома на Україні» [15, 14]. Підтвердження цієї тези ми знайшли і у наведених вище поглядах на трени.

«Lessus» [плач над покійником], як і тренодія, також уперше згадується в поезиці 1696–1697 рр. [10, 53] як похоронна «праця», якою колись займалися на похоронах жінки-плакальниці, про що можна зробити висновок із трактату *Про закони* Цицерона:

Mulieres genas ne radunto  
Neve lessum funeris ergo habento.

[Нехай жінки щоки не дряпають  
І на похороні нехай не голосять]  
(II 25, 64).

Аналогічні визначення і приклад подає поетика *Прообраз* (1707), уточнюючи, що йдеться про «lamentabilis cantus» [спів-голосіння], який показував іншим, як оплакувати, і прославляв учинки покійного [4, 177]. Плач у поезиці *Гіметт* (1699) визначався як

спів над покійником, який виконували на похороні [3, 6]. Складається враження, що плач у такій формі, як про нього писали в зазначених вище київських поетиках, у XVII–XVIII ст. вже не існував.

На прикладі вказаних вище трактатів тренодії та плачу в поетиках *Троянда* (1696) й *Прообраз* (1707) можна простежити, наскільки складними подекуди були відносини між інтертекстами. У фрагменті, де йдеться про плач, поетика *Троянда* (1696) чітко визначається як претекст поезики *Прообраз* (1707). У іншому фрагменті, де йдеться про тренодію, маємо взаємне схрещування і трансформацію текстів цих поетик.

Як вказує Тереза Міхаловська, трени (старогрецьке тренос, лат. threnus – плач над померлим, скорботна пісня) у польських поетиках мали назви «flebile», «carmen flebile» [жаліслива, плачлива пісня]; «lugubris», «carmen lugubre» [жалібна, похоронна пісня], «lamentum» [голосна скарга, плач], «lessus» [жалібний плач], «threnodia» [гр. тренодія – плач], «naeniae» [твір сумного, скорботного змісту]. У польських курсах з поетичного мистецтва з'являються різні визначення тренів: 1) твір, що містить плач через занепад держави, міста, народу; 2) твір, у якому щось оплакуємо; 3) твір, зміст якого пов'язаний з чиєюсь смертю і в якому виражене страждання. Польські теоретики літератури не наводили античних зразків жанру. У сфері «carmen polonicum» [поезії польською мовою] найчастіше згадувалися, як зразки, *Трени* Кохановського. Жанр зараховували до «poesis elegiaca» [елегійної поезії] і «poesis epica» [епічної поезії] [7, 188]. Сучасні історики літератури більш схильні зараховувати трени

до ліричних творів. Цікаво, що Тереза Міхаловська відносить трен до жанрів нової польської поезії, які не були охоплені теорією [13, 243]. Тим більша значимість теоретичних (паратеоретичних?) висловлювань про трени, викладених в українських поетиках.

Похоронні голосіння в давній Україні розвивалися в двох напрямках – як літературний жанр і як жанр усної народної творчості. Дослідницький інтерес до тренів в Україні на даний момент викликаний ще й тим, що вийшла в світ фундаментальна праця – збірка українських народних голосінь [14]. Це результат багатолітніх наукових студій українського фольклориста Ірини Коваль-Фучило, яка узагальнила і доповнила творчий доробок своїх видатних попередників, насамперед – Іларіона Свенціцького і Володимира Гнатюка. Видання текстів дозволить у майбутньому зіставити голосіння як жанр української усної літературної творчості з теорією і літературною практикою тренів. Цікаво буде простежити, як перепліталася (і чи перепліталася?) в голосіннях в Україні книжне письменство і усна народна творчість.

### Bibliography and Notes

1. *Camœna in Parnasso Kijovo-Mohilaeano* [...] 1686. Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. Вернадського, Інститут рукопису, шифр 657 / 448 с.
2. *Cytheron bivertex irriguis poëtico-oratorii eloquii fontibus rorans* [...] 1694 – 1695. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені В. Вернадського, шифр DC / П 235, Арк. 1–189.
3. *Hymettus extra Atticam duplici tramite neovatibus scandendus* [...] 1699?. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені В. Вернадського, шифр 315 П / 122.
4. *Idea artis poeseos ad usum et institutionem studiosae juventuti Roxolanae*

*tradita* [...] 1707 [...]. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені В. Вернадського, шифр ДА / П 420.

5. *Liber de arte poëtica in duas classes ligatam scilicet et solutam orationem divisus* [...] 1742 [...]. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені В. Вернадського, шифр 691 / П 682 С.

6. *Lyra Heliconis intra regiam aviti tentorii* [...] 1709. Інститут рукопису Національної бібліотеки імені В. Вернадського, шифр 674 / 463 С.

7. Michałowska T., *Staropolska teoria genologiczna*, [w:] *Studia staropolskie*, Wrocław 1974, Tom XLI.

8. *Poëtica ad eadem pertinentibus in universum conscripta (1721 ?)*. Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В. Вернадського, Інститут рукопису, шифр 509 п / 1718–II, Арк. 177–203.

9. *Poëticarum institutionum brevis compendium (1671)*. Там само, шифр DC / П 233, арк. 14–30.

10. *Rosa inter spinas seu Ars poeseos suos continens difficultatum aculeos* [...] 1696 – 1697. Там само, шифр 665 / 456 С.

11. *Roxolański Parnas. Polskojęzyczna poezja ukraińska od końca XVI do początku XVIII wieku. Część II. Antologia / Wybrał i oprac. R. Radyszewskyj*, Kraków 1998.

12. Scaliger J. C., *Poëtices libri septem*, Lugduni 1594.

13. *Słownik literatury staropolskiej (średniowiecze – renesans – barok)* / Pod red. Teresy Michałowskiej, Wrocław 1990.

14. *Голосіння*, Київ 2012.

15. Кохановський Ян, *Поезії* / Пер. з польської, передмова та примітки Петра Тимочка, Київ 1980.

16. Перетц Володимир, *Український діалог и трени на успение Богородицы*, Санкт-Петербург 1913.

17. Петров Н. И., *Описание рукописных собраний, находящихся в городе Киеве*, Москва 1891, Вып. 1.

18. С'єдіна Джованна, *Лист до Ольги Циганок від 01.11.2011*.

19. С'єдіна Джованна, *Лист до Ольги Циганок від 15.11.2011*.

20. Циганок Ольга, *Генологічні концепції фунерального письменства в Україні XVII – XVIII ст.: основні напрямки досліджень*, Київ 2011.



**Anna Pokulevska**

**A FILM SHOT IN MARKO VOVCHOK'S WORKS:  
THE GENERATION OF MEANING (МАХУМ НРЫМАЧ, ГОРПЫНА)**

Volodymyr Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University, Ukraine

**Анна Покулевська**

**“КІНОЕПІЗОД” У МАРКА ВОВЧКА:  
ПОРОДЖЕННЯ СМISЛУ (МАКСИМ ГРИМАЧ, ГОРПИНА)**

*Abstract:* The article examines the “innate” cinematographicness creative thinking brand of Marko Vovchok. Signs cinemapoetics in her stories show a bright inner visions of a writer. The use of the writer’s cinematic techniques is to express psychological content, the creation of scenic paintings in her works.

*Keywords:* cinemalanguage, cinemapoetics, montage, a shot, mise-en-scene, vision, cinematographicness in literature

Художня література і кіно перебувають у режимі постійних інтерактивних обмінів. На початковій стадії свого формування як виду мистецтва кінематограф не лише активно запозичував, використовував і обробляв популярні літературні сюжети, а й трансформував у свою виражальну систему (поетику) суто літературні виражально-зображальні засоби. Своєю чергою, художня література ще до появи кінематографа користувалася прийомами, які із сучасного погляду можуть кваліфікуватися як “кінематографічні”. Зазначена проблема досі розглядалася переважно в описовому плані. Монтаж як основний кінопоетичний засіб теоретично вже осмислений С. Ейзенштейном, проте

його потенціал у творах художньої літератури “докінематографічного” періоду ще не знайшов належного потрактування, хоча на матеріалі творчості окремих письменників маємо цінні розвідки Г. Клочека, Л. Генералюк та інших науковців. Через це ми звернулися до творчості української письменниці ХІХ століття – Марко Вовчок. У статті аналізуються оповідання *Максим Гримач* та *Горпина* з позицій кінопоетики, а також з’ясовується, з якою метою письменниця застосовує ці кінематографічні прийоми.

Такий вибір творів Марка Вовчка пояснюється, перш за все, майстерністю, яку проявила письменниця в *Народних оповіданнях* і на яку неодноразово звертали увагу



літературні критики та літературознавці. Пантелеймон Куліш після прочитання ще чорнового варіанта оповідань був захоплений, передусім, багатством мови та художньою цілісністю: “Кожне оповідання від початку і до кінця становить гармонічне у всіх частинах і в самих дрібницях художнє створіння. Все у нього живо, виразно, просто, як у дійсності, і все пов’язано між собою загальною ідеєю, яку автор не виказує, але яка сама собою виражається в кожному факті” [3, 299]. Ольга Кобилянська, також захоплюючись оповіданнями письменниці, писала, що “її твори відзначаються реалістичною правдою, глибоко захоплюючим способом зображення, силою почуття і мистецькою красою форми і мови; вони з повним правом стали в ряд з найкращими творами світової літератури про селянство” [5, 282]. Іван Франко в такому ж захваті виказував свої думки щодо творчості Марка Вовчка: “Вся Україна вже звиш 40 літ читає Шевченкового *Кобзаря* та *Народні оповідання* Марка Вовчка, а проте не було ще у нас такого, хто б писав вірші такі, як писав Шевченко, або хто б підхопив секрет незрівнянної мелодійности прози Марка Вовчка” [7, 276].

Твори, що складають *Народні оповідання*, діляться на дві групи: до першої відносяться оповідання, у яких показано життя закріпаченого селянства (*Козачка, Одарка, Горпина, Випук, Ледащиця, Два сини* та ін.), до другої – оповідання, де зображено життя вільних селян (*Максим Гримач, Данило Гурч, Чари, Сон* та ін.). Розповідь у більшості оповідань ведеться від першої особи – селянської жінки, яка немовби

дещо відсторонена від зображуваних подій.

Письменниця володіла здатністю яскравого пластичного бачення, що відобразилося насамперед у її оповіданнях. Анатолій Погрібний, аналізуючи творчість Марка Вовчка, відзначає не тільки ритмічність та мелодійність її оповіді, а й неабияке уміння живописати словом. Як приклад він наводить опис пейзажу з оповідання *Сестра*: “А сонечко заходить. Річка тече, як щире золото, [...] а хатина ж у розквітлому городі, як у віночку ховається. І зелено, й червоно, і голубо, й біло, й синьо, й рожево коло тої хатки... Тихо й тепло, і скрізь червоно” [1, 31]. З погляду кінопоетики цей уривок складається з кількох загальних “кадрів” із залученням широкої палітри кольорів. Завдяки цьому створюється враження “перегляду” кольорового короткометражного кінофільму, перебіг якого відбувається неспішно, з різними кольоровими подробицями.

Взагалі, описи природи в Марка Вовчка завжди лаконічні, але багатобарвні, емоційно та психологічно наповнені. Їх можна також назвати “кіноепізодами” або, за визначенням М. Ромма, – “монтажними фразами” [6, 271]. Кіноепізоди в письменниці мають глибоку психологічну змістовність, розуміння якої, як зазначав Ю. Лотман, “визначається можливістю витягувати прихований зміст тексту, підтекст. Наявність підтексту передбачає двоплановість або багатоплановість твору, існування відкритих значень у тексті й внутрішнього підтексту” [4, 2].

Як відомо, психологічний зміст твориться різними засобами – зо-

браженням портретів героїв, діалогами, деталями розповіді. Серед засобів психологічного аналізу варто виокремити “видиму мову почуттів” (В. Фащенко) – жести, пози, вираз очей, міміку тощо. Ввесь цей візуалізований арсенал прийомів, завдяки різним ракурсам, широті “кадрів”, монтажу, як зчепленню пластичних образів в єдину мізансцену-візію, слугує вираженню психологічного змісту.

Вагомі риси психологізму помітні у творах яскравих попередників Марка Вовчка – Григорія Квітки-Основ’яненка, Тараса Шевченка, Пантелеймона Куліша. У них портретна характеристика виступає важливою формою психологічного зображення.

У *Народних оповіданнях* Марко Вовчок зробила настільки важливий крок у розвитку художнього психологізму, що її проза за глибиною психологічного проникнення наблизилася до кращих зразків майбутньої модерної літератури, представлені творами Михайла Коцюбинського та Василя Стефаника. Письменниця виявилася надзвичайно тонким, обдарованим психологом, здатним проникати в глибини людської душі.

Іншою характерною рисою оповідань авторки є їхній ідилічно-романтичний характер. На ідилізм *Народних оповідань* Марка Вовчка вказував літературний критик Дмитро Писарев. Ідилія для нього – це “картина побуту, краєвид, який змальовано з натури і який зображає людей в їх спокійному щоденному стані” [5, 166], а також “епізод з простого, близького до природи побуту, який відзначається своєю нескладністю і безпосередністю” [5, 167]. Треба за-

значити, що ідилічно-романтичні мотиви характерні для оповідань, у яких розповідається про вільних людей. Вони – а це переважно дівчата із заможних козацьких родин – живуть щасливо. У їхніх сім’ях панує мир, злагода, взаєморозуміння. Кожна із них знаходить свою пару, – їх сватають гарні парубки, саме ті, у кого вони закохані. Розкішна природа, доглянуті хати, сади та городи, барвистий національний одяг. Шанобливе ставлення персонажів одне до одного, повага людської честі та гідності. Любов між молодими людьми взаємна – чиста й вірна. Звичайно ж, це – ідилія. Щоправда, це не заважає письменниці вводити в окремі оповідання драматичні й навіть трагедійні моменти. Наголошуємо на цьому через те, що візуальні картини в цих оповіданнях наповнені не тільки ідилічними настроями, а й характерними для романтичних творів драматично-трагедійними мотивами.

Одним з найяскравіших прикладів “ідилічно-драматичного” циклу є оповідання *Максим Гримач*. Письменниця зображає щасливе життя на багатому хуторі Максима Гримача. Сам господар є людиною доброю, щедрою, товариською, уміє постояти за правду. Має гарну доньку Катрю, за яку сватались “перші люди в селі, парубки все молодії й хороші” [1, 108]. Катря ж усім відмовляла, бо покохала козака Семена, за якого, проте, не могла вийти заміж, бо він ще бурлакував, стягувався на власне господарство. Коли Марко Вовчок описує спокійний, забезпечений побут хутірського життя, милується красивими, внутрішньо вільними людьми, які не знають, що таке кри-

посницьке рабство, відчутні ідилічні мотиви. Проте в оповіданні досить швидко змінюється тональність з ідилічної на трагедійну. Батько попередив Катрю, що “за бурлаку не віддасть”, що врешті й справдилось, бо під час бурі на Дніпрі загинув Семен, а Катря не витримала розлуки – утопилась.

Під час сприймання оповідання у свідомості реципієнта утворюються яскраві візії того, що описує Марко Вовчок. У оповіданні багато пейзажних зображень, створених за “кінематографічними” принципами. Ось типова ідилічно-романтична картина: “Зацвіли вишні, прокувала сива зозуля. Красно в садочку! Послався зелений барвінок, голубо зацвів; червоніє зірка; повився горобиний горошок; вовча ступа попустила широке листя; цвіте-процвітає мак повний, і сивий, і білий, і червоний; розкинувся по землі синій ряст; розрослась зелена рута. Поміж тим квітом сама, як найкращий квіт, походжає Катря, походжає та з синього Дніпра ясных очей не зводить, а тільки зійде місяць та посипле іскорцями у темну воду, Катря вже й під старою вербою на березі. [...] Минає тиждень, минає й другий... Якось сидить вона під вербою, а ніч зорешлива та тиха; тільки соловейко свище, та гуде Дніпро” [1, 109]. Цей епізод можна назвати: *Дівчина на тлі природи*. Марко Вовчок створює пластичну детально вимальовану барвисту візію весняного саду. Удаючись до яскравих зображально-пластичних рішень, наповнюючи створювану картину різними слуховими образами (“прокувала сива зозуля”, “соловейко свище”, “гуде Дніпро”), вона вибудовує в уяві ре-

ципієнта-читача довершений аудіовізуальний ідилічний образ весни як справжня художниця.

Наступне зображення побудоване за принципом монтажу кількох “кадрів”, що засвідчує яскравість вродженого “кінематографічного” мислення письменниці: “І замигтіло щось оддалік, ніби чорна чаечка... ближче... Се човен! Летить, мов на вітрових крилах” [1, 109]. Тут перше речення – загальний або панорамний “кадр”, наступне – кінематографічний прийом “наїзд камери”, яка стрімко наближається до човна, показуючи його першим середнім або й навіть крупним кадром.

Ще одним прикладом, який ілюструє “вроджений” кінематографізм художнього мислення письменниці, слугує наступне типово романтичне (згадаймо Шевченкове *Рече та стогне Дніпр широкий...*) зображення епізоду бурі на Дніпрі: “Дуби так з кореня й вивертає; дощ комиші позсікав, як шаблю; Дніпро – аж пісок зо дна викидає... Ніч темна-темна, тільки блискавка блискає. А як грім гримне, то наче всі гори наддніпрянські луснуть” [1, 110]. Перелічувальним методом письменниця подає різні “кадри” бурі. У сукупності вони відтворюють звуко-зорову динамічну її картину.

Отже, оповідання Марка Вовчка *Максим Гримач* сповнене різноманітних зорових та слухових образів і пластичних прийомів, що свідчить про високий рівень “вродженого” кінематографічного мислення письменниці. Створені нею образи апелюють до візуального мислення читача, до його образної пам’яті.

У ряді оповідань письменниця зобразила психологічні стани своїх

героїв. Зразковим прикладом майстерності письменниці в зображенні психологічних станів є оповідання *Горпина*. На початку оповідання письменниця вимальовує портрет головної героїні, який є одним із засобів розкриття психологічного змісту твору: “Білолиця, гарна й весела, а прудка, як зайчик; і в хаті, й на дворі, в’ється, порядкує, господарює, і співає, і сміється, аж геть чутно її голосочок дзвенячий. Аби на світ благословилося, уже вона й прокинулася, як рання пташка, і клопочеться, й бігає. І свекру догодить-услужить, і чоловіка пожалує, і діло не стоїть – зроблено все” [1, 84]. Як бачимо, письменниця милується Горпиною, і якщо можливий ідеал молодій селянській жінки, то він, безперечно, утілений в цьому образі. Цілою низкою дієслівних форм письменниця характеризує її риси: гарна, фізично здорова, працелюбна, прекрасна господиня. До того ж вона дуже добра – про це свідчить її ставлення до свекра.

Привабливість Горпини – і в її жіночності, яка виявляється в любові до дітей, у прагненні стати матір’ю: “Одно й журило їх, що діток Господь не дає. Вона було, як де попаде чужу дитинку, то вже й цілує, й милує, а сама зітхне тяжко” [1, 84]. Художні засоби – від найменшої деталі до комплексу зовнішніх ознак – створюють цілісну модель характеру героїні.

Справжньою радістю для Горпини стало народження дитини: “Горпина свою первичку, і з рук не спускає; аби прокинулось, аби поворухнулось – уже вона й коло колиски, і хрестить, і цілує, і колише і співає над нею” [1, 84]. Та панська жор-

стокість не дає жінці насолодитися щастям: “На панщину поженуть, – дитинку за собою несе та вже й моститься там з нею; сама робить, а око біжить до дитинки” [1, 84]. Навіть коли дитина захворіла, Горпина змушена була йти на поле. Але й це не влаштовувало пана – бачте, хвора дитина відволікає кріпачку від роботи на панському полі. Дитину відібрали у матері силою: “– Геть ту дитину! [...] Треба мені робити, а не з дитиною панькатись!” [1, 87]. Далі письменниця акцентує увагу на дитячому плачі, що ще раз доводить, антилюдяність кріпосника: “Іще довго Горпина чула дитячий плач, жалкий та болісний; далі все тихш, а там і зовсім затихло” [1, 87].

Марко Вовчок так детально вимальовує образ Горпини, акцентуючи увагу читача на силі її материнської любові, щоб він, відчувши цю любов, міг глибше зрозуміти трагедію молодій жінки, яка втратила єдину дитину. Відчути, як ніжна, чутлива, народжена для всього доброго і людяного жінка не в змозі була психічно витримати смерть первістка. Розгляньмо уважніше наступний драматичний епізод, у якому зображено сповнений драматизму психологічний стан Горпини: “Убігла в хату: тихо й темно. Вона до колиски, за дитину, – дитина холодна лежить: не ворухнеться, не дише.

– Тату! – крикнула.

– А чого, дочко, мене лякаєш? Я був задрімав. Мала спить і досі.

Горпина й слова не промовить, обхопила дочку руками та наче й замерла. Старий ізнов задрімав.

– Світла! світла дайте! – скрикнула, – тату! світла!

Старий викресав огню. «Що се з

нею подіялося?» думає, та як засвітив, глянув, так і прикипів на місці. Стоїть серед хати Горпина, аж почорніла, і страшно дивиться, а на руках у неї мертва дитина.

– Дочко, – промовив старий, – дочко!

– А що, – одмовляє, – бач, як помоглося! Затихла моя дитинка, не кричить!” [1, 87–88].

Письменниця не говорить прямо про переживання героїні, а вибирає інший шлях художнього вираження – вона *показує* Горпину в час переживання страшного лиха.

Цей “кіноепізод” письменниця вимальовує в сіро-чорних фарбах: це вже пізній вечір, у хаті темно, старий запалив свічку і посеред темряви висвічує тим неясним світлом, що йде від свічки, постать Горпини. Цими деталями Марко Вовчок наповнює психологічну змістовність образу, а також досягає легкої візуалізації образу.

Мистецтво опису Марка Вовчка в цьому уривку полягає в умінні сконцентрувати увагу реципієнта на ключовому моменті зображення: “Стоїть серед хати Горпина, аж почорніла, і страшно дивиться, а на руках у неї мертва дитина”. З позицій психологічної змістовності цей момент і справді є ключовим. Бачимо Горпину, яка щойно пережила неймовірне за силою психологічне потрясіння – стався трагедійний злам її психіки, який назавжди “вимкнув” її від реального сприймання оточуючого світу. І зображення цього моменту трагічно-психологічного зламу стане ключовим для всіх наступних епізодів.

Так письменниця створює наступний епізод, поглиблюючи психологізм та драматизм ситуації:

“Почули люди, прибігли, говорять, вмовляють. Вона мов і не чує, і не одірвуть од дитинки. Чоловік ходить сам як не при собі; свекор аж занедужав” [1, 88]. З погляду кінопоетики епізод змонтований з декількох “кадрів”. Перше речення-“кадр” сповнене динаміки, руху. Завдяки слуховим акцентам ця візія ще й озвучена – так і чутно тихий гомін людей. У другому “кадрі” Марко Вовчок знову “показує” Горпину, але вже не так докладно. Це радше доповнення до попереднього, уже побудованого образу. Тепер ми “бачимо” її із застиглим поглядом, усе ще з дитиною на руках, у шоковому стані. Марко Вовчок у такий спосіб *зображає* важкий душевний стан героїні. Останнє речення складається з двох “кадрів”, на що письменниця вказує, відокремлюючи їх крапкою з комою – це образи чоловіка та діда. Марко Вовчок не вдається до детального їх зображення, це все елементи єдиної мізансцени *Підготовка до похорону*, але вони доповнюють її психологічний зміст, створюють настрій візії.

“Стали похорон ладити. От уже домовину принесли новеньку, всипали квітками пахучими, то зіллям.

– Горпино, – кажуть, – дай дитину.

Не дала. Сама обмила її й положила. Час уже й нести, а вона стоїть – дивиться. Люди до неї говорять – не чує, не слухає” [1, 88]. Як бачимо, Марко Вовчок знову не говорить, що саме почуває Горпина. Скільки б точних слів при цьому письменниця не вжила, вони все одно не передали б читачеві весь безмір Горпининогоря. Тому читачеві пропонується самому спостерігати за поведінкою героїні та, мобілізувавши всю свою

здатність до співпереживання, зрозуміти її стан. А письменниця, своєю чергою, вимальовує таку пластичну мізансцену, зорово-слухові образи якої є легко уявлюваними. Майже кожне речення – то окремий “кадр”, лаконічний, але емоційно наповнений. Візія ще й озвучена шепотом людей, що говорять до Горпини та між собою, умовляють її. Цим Марко Вовчок створює ніби фон візії, що робить її ще реалістичнішою. Статична картинка вмить оживає за рахунок звукового супроводу, стає чутною.

Кульмінаційним моментом є “кіноепізод” похорону, де письменниця знову показує себе тонким психологом, створюючи атмосферу граничної напруги: “Одвели якось, узяли й понесли. Глянула вона тоді вперше округи, перехрестилась і собі пішла. Куди люди не ступлять, і вона слідком за ними, за тою домовинкою; йде, словечка не промовить. І в церкві достояла мов спокійна, та як стали ховати, боже мій милий! так і кинулась за дитям у яму. Ледве вхопили її та принесли додому, мов неживу” [1, 88]. У цьому епізоді Марко Вовчок поступово репрезентує зміну емоційних та психічних станів Горпини. Через зображення поведінки героїні, вона пояснює, що діється з нею, не описуючи сам її стан. Такий прийом має кінематографічну природу. Письменниця підключає реципієнта до активного співпереживання, завдяки використанню кіноприймів та монтажу різних образів у його свідомості виникає єдиний, цільний, емоційно наповнений, візуалізований епізод, наче невеличка кінострічка. Горпина не розуміє, що робиться навкруги, її психіка просто

не здатна була витримати почуттєву напругу – і “вимкнулась”. Окремими “кадрами”, перелічувальним методом Вовчок потроху вимальовує візію похорону. І тільки наприкінці епізоду, в найдраматичніший момент Вовчок “показує”, як Горпина знову приходить до тями та кидається до свого дитяти. Тут письменниця відтворює ефект раптового осмислення.

Отже, Марко Вовчок створює надзвичайно виразну мізансцену, хоч і побудовану досить лаконічно, але візія цієї сцени вибудовується в уяві реципієнта завершеною та сповненою трагічності життєвої ситуації.

В останньому епізоді оповідання передається колосальну напругу психічного стану Горпини. Після таких сильних емоцій і переживань Марко Вовчок створює досить спокійну, на перший погляд, атмосферу останньої мізансцени: “Ідеш понад городами, то й бачиш: сидить між повними маківками в білій сорочці, гарно убрана, у намисті, й сама ще молоденька, – тільки як крейда біла; сидить та перекидається маківочками, і всміхається, як дитина... А маки процвітають, і білим, і сивим, і червоним квітом повно” [1, 88]. Марко Вовчок, використовуючи багатоманіття кольорів, створює яскраве тло, на якому бачимо білу як крейда Горпину. Цим методом контрасту письменниця підкреслює драматичність ситуації і продовжуваність життя. Останнім “кадром”, що завершує цю “монтажну фразу” та оповідання в цілому, є панорама макового поля. За законами кінематографу останній кадр має бути загальним або панорамним, що створює відчуття

композиційної завершеності, цілісності. Так і в Марка Вовчка оповідання завершується загальним планом, від якого начебто віє спокоєм і тишею, але візія, що вибудовується у свідомості, викликає болісні відчуття: бачимо молоду жінку зі зламаною психікою та розуміємо соціальні чинники цієї трагедії.

Аналізуючи психологізм цих епізодів, слід зазначити, що в оповіданні *Горпина* письменниця “показала себе глибоким знавцем народної душі, видатним мистцем зображення трагічного в долі своїх героїв” [2, 19]. За допомогою візуальних описів-вставок твориться тонкий психологічний зміст і підтекст досить лаконічних епізодів. У цьому полягає один із секретів щільності їхньої художньої інформативності.

Психологізм *Народних оповідань* є настільки глибоким, що вивів українську реалістичну прозу на новий рівень. Марко Вовчок зробила дуже багато для розширення виражальних можливостей українського художнього слова. Ознаки кінопоетики в її оповіданнях свідчать про яскраве внутрішнє бачення письменниці. Марко Вовчок уміла лаконічно, але дуже виразно змалювати пейзажну картину, передати кольори, запахи, звуки, предметність навколишнього світу, тобто створити завершені, цілісні зорово-звукові образи.

Отже, подальше розкриття сут-

ности кінопоетики в теоретичній площині дасть змогу, з одного боку, осягнути творчу лабораторію майстрів слова, адже кіномислення – органічний складник художнього мислення письменників, з іншого, елементи кіномови мають нові виражально-зображальні можливості, вивчення яких сприятиме усвідомленню процесу охудожнення літературного твору, розкриттю його візуального потенціалу.

### Bibliography and Notes

1. Вовчок Марко, *Твори*: У 7 томах, Том 1, Київ: Наукова думка 1964, 465 с.
2. Засенко Олексій, *Народні оповідання Марка Вовчка*, Київ 1958, с. 3–34.
3. *Історія української літературної критики та літературознавства*, Хрестоматія: У 3-х книгах, Кн. 1, Київ: Либідь 1996, 416 с.
4. Лотман Юрий, *О русской литературе*, Web. 12.08.2013.  
<<http://www.aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/lotman/lotman29.html>>.
5. *Марко Вовчок у критиці*: Збірник статей, рецензій, висловлювань / Ред М. Бернштейн, Київ: Держлітвидав України 1955, 338 с.
6. Ромм М. И., *Избранные произведения: В 3-х томах*, Том 3, Москва: Искусство 1982, 576 с.
7. Франко Іван, *Зібрання творів*: У 50-ти томах, Том 33: *Літературно-критичні праці (1900–1902)*, Київ: Наукова думка 1982, 528 с.

**Tetiana Muranets**

**A COLLECTIVE PORTRAIT AS A MEANS OF TYPIFICATION OF  
CHARACTERS IN IVAN FRANKO'S PROSE**

Lviv Ivan Franko Institute of Literature,  
National Academy of Sciences of Ukraine

**Тетяна Муранець**

**КОЛЕКТИВНИЙ ПОРТРЕТ ЯК ЗАСІБ ТИПІЗАЦІЇ  
ГЕРОЇВ У ПРОЗІ ІВАНА ФРАНКА**

*Abstract:* The principle of typification is considered as the primary means of creating a collective portrait. The main features of this type of portrait in the prose of Ivan Franko are determined. It is also shown the way Franko goes to analyzing individual characters by describing collective portraits. Such collective portraits as workers, transgressors and prisoners, children, national types, and also collective nekroportrait were defined on the basis of the following works of the author: *Borislav Is Laughing, Converted Sinner, The Oil Miner, The Lower Depths, For the Family's Sake, Lel' and Polel', Yandrusy, Petriyi and Dovbushchuky, Boa Constrictor, Zakhar Berkut, Pure Race, and Gypsies.*

*Keywords:* collective portrait, realism, type, typification

Портрет як один із найважливіших і водночас найскладніших засобів створення літературного образу сформував цілу систему принципів та технік. Попри своє основне призначення – бути способом утілення візуального враження від зовнішності персонажа за допомогою опису його обличчя, міміки, ходи, манери поведінки, одягу і т. д. з метою розкриття внутрішнього світу персонажа, його вчинків та думок, психологічного стану та характеру, – портрет є основним засобом не лише індивідуалізації, а й типізації персонажів. У літературознавчій енциклопедії зазначено: «Портрет – за-

сіб характеротворення, типізації та індивідуалізації персонажа у художній літературі» [6, 249].

Типізація – це художній метод, принцип художнього узагальнення, в основі якого лежить явище художнього синтезу, засноване на узагальненні певних характерологічних прикмет одиничних образів, поєднуючи їх в один тип. «Факт типізації, надає твору естетичну досконалість, оскільки одне явище може достовірно відобразити цілий ряд повторюваних картин життя» [9]. Типізуючи різні явища (не лише характери людей, а й обставини, вчинки, події і процеси) письменник клясифікує



різноманітні факти життя, порівнює або об'єднує їх між собою, водночас навмисне підкреслює одні риси, роблячи їх типовими, затушовуючи або упускаючи інші. За допомогою художньої типізації письменнику вдається виявити в сучасному йому суспільному житті та історично віддалених від нього явищах найбільш суттєві, суспільно важливі риси, визначити закономірності розвитку людини і суспільства, культури і моралі, проникнути в глибину людської душі [6, 359]. «Письменник, маючи за приклад реальних людей (прототипів), за допомогою творчої уяви, перевтілення, асоціативного мислення витворює постаті-персонажі, які можуть бути яскравими індивідуальними типами або схематичними рупорами ідей, масками-концептами або винятковими індивідами, що не мають аналогів у дійсності» [8, 670].

З грецької термін тип (*typos*) означає відбиток, взірець. Типові образи відображають суть життя, його тенденції у конкретних і водночас узагальнених образах. Типове у житті – це об'єктивна реальність, типове у літературі – суб'єктивний образ об'єктивного світу. У типовому образі синтезується загальне та індивідуальне [16]. Тому типізація неможлива без індивідуалізації, одиничні образи втілюють у собі типові риси образу колективного і навпаки – збірний узагальнений тип розкладається на різні індивідуально-характерологічні типи.

Принцип типізації найбільшого втілення набув у добу реалізму, а згодом став характерною його ознакою. За допомогою типізації письменники могли заактуалізувати якісь зако-

номірні явища, невідповідні образи та вчинки людей. Основоположною в добу реалізму стає проблема взаємин людини і середовища, впливу соціально-історичних обставин на долю людини, ці ж обставини мотивували поведінку особистості, а той чи той тип виявляв їх наслідок. Зачасті природа конфліктності в літературі реалізму заснована на проблемі соціальної несправедливості у різних виявах: індустріальному, визиску (Борислав), моральному, майновому, відсутності опіки над дітьми.

Як зазначає Франко, слід «збирати матеріали, ескізи, оповідання для змалювання образу нашої суспільності в різних її верствах, у різних змаганнях, працях, заробітках, стражданнях, поривах ілюзіях і настроях» [16, т. 33, 400]. Ця Франкова цитата вказує на творчу інтенцію Франка-реаліста дати широку суспільну панораму і представити широку галерею людських типів.

Одним із найпродуктивніших засобів творення «збірних образів» є **колективний (збірний) портрет**. Колективний тип портрета – це зображення зовнішності двох або більше персонажів, які об'єднані певною спільною рисою, яка виокремлює їх у певний тип, що репрезентує ту чи іншу соціальну, суспільну, національну або іншу групу. Колективний портрет твориться як індуктивним, так і дедуктивним методом, в його основі лежить єдність типізації та індивідуалізації, одиничні образи втілюють у собі типові риси образу колективного і навпаки – збірний узагальнений тип розпадається на різні індивідуально-характерологічні типи. Літературознавчий слов-

ник-довідник зокрема подає три способи типізації: 1) відтворення яскравих життєвих типів; 2) трансформація достовірних прототипів, їх злиття та узагальнення при домінуванні враження від відомої особистості; 3) творення «збірних образів» з орієнтацією на соціально-психологічну і національну достовірність [8, 670].

У творчості Франка колективний портрет посідає особливе місце. Створюючи яскраві картини певного соціуму, письменник не лише змальовує умови життя, час, простір його представників, а й намагається передати емоційний, настроєвий стан середовища за допомогою колективних описів людей. Зважаючи на різні критерії ідентифікації (етнічні, соціальні, вікові), у творчості Франка можемо виділити такі типи колективних портретів: робітники (*Борислав сміється, Навернений грішник, Ріпник*), переступники і в'язні (*На дні, Для домашнього огнища, Лель і Полель*), діти (*Лель і Полель, Яндруси*), національні типи: євреї (*Петрії і Довбушуки, Борислав сміється, Voа constrictor*), монголи (*Захар Беркут*), українці (*Чиста раса*). Ще один різновид збірного портрета – колективний некропортрет (*Цигани*).

Ідучи від конкретних персонажів, більшість із яких, очевидно, мали своїх реальних прототипів, Франко створює колективні портрети робітників. Розглянемо найбільший твір про життя ріпників – *Борислав сміється*. Як пише Микола Ткачук, це «роман про суспільні колективи, різні групи людей, зіткнення між ними. Знання про суспільство розкривається тут не тільки через

одного героя або однієї родини, а через багатьох персонажів, що репрезентують різні соціальні кола, погляди й світогляди» [15, 152].

Уся вражаюча картина важкого бориславського життя подана через рецепцію головного персонажа Бенедя Синиці: «А напротив церкви, на нужденнім дрогобицькім бруку, попід муром сиділи купама ріпники в просяклих нафтою сорочках та подертих каптанах» [16, т. 15, 302]. Портрет ріпників тут вводить читача у певний соціальний простір і водночас налаштовує на відповідне емоційне сприйняття подальшого розгортання дії. Автор градаційно наповнює опис відповідними просторовими елементами – «напротив церкви» – «на нужденнім дрогобицькім бруку» – «попід мурами». Метонімія «нужденний брук» відтворює частину життя тих, хто там сидить, це – «купа ріпників», далі Франко повторює епітет «нужденний вид ріпників», аби передати трагічну картину їх життя. Ще однією важливою деталлю є одяг – подертий та брудний – що, закономірно, є свідченням злиденного життя і важкої роботи. Автор асоціює купу ріпників із «грізними хмарами»: «Чорні зароплені кахтани, лейбики, сіряки та гуні, такі ж сорочки, переперазані то ремнями, то шнурками, то ликом, бліді, пожовклі та позеленілі лиця, пошарпані та зароплені шапки, капелюхи, жовнярські «гольцмици», бойківські повстяні крисані та підгірські солom'яники, – все те густою, брудною, сірою хмарою вкривало толоку, товпилося, хвилювало, гомоніло, мов прибуваюча повінь» [16, т. 15, 389]. Не випадково тут зосереджено увагу на етноатрибутиці одягу

ріпників, така детальна характеристика одягових елементів різних регіонів та їх диференціація свідчить про територіальну віддаленість, функціональне призначення. Проте цей же одяг є тут одним із засобів типізації ріпників – обдертий, чорний, він об'єднує їх в одну купу, сіру хмару. Цим самим автор наголошує на тому, що одна біда збрала цих людей до купи, бажання працювати аби вижити.

Іван Франко «у річищі натуралістичної поетики досить предметно й рельєфно відтворює в *Бориславі сміється* трагедійність того становища, в якому опинились ріпники. Сторінки твору, образно кажучи, залиті людською кров'ю, посіяні смертями» [15, 164]. Таке досконале використання натуралістичних прийомів заставляє читача наскрізь зануритись у цю «бориславську яму», де кожна деталь навіює жах і водночас співчуття, відчуття запах людського поту і смерті, де все огорнене брудно-сірим панно і проймає тривою. Як зазначає Н. Ференц: «У соціальну, національну, психологічну і загальнолюдську суть типового характеру допомагають проникнути типові обставини, які включають історичні події, середовище, побут, виробництво, пейзаж, інтер'єр» [16].

Схожий портрет ріпників зустрічаємо у *Наверненому грішнику*: «Деякі в обдертих, зароплених сорочках з такими ж лицами, їдять хліб, держачи його в таких замащених та нехарних руках, аж гидко на них дивитися» [16, т. 14, 339]. Проте, окрім співчуття, таким натуралістичним портретом автор викликає у читача ще й огиду, що, очевидно, пояснюється й тим, що дія відбувається в

суботу, в шинку, де, отримавши зароблені за тиждень гроші, робітники «відводять душу», пригнічені, байдужі. Франко вводить символічний образ «святого хліба», який не гоже їсти «брудними руками». Як зазначає Тамара Гундорова, «Франко порівнює бориславське життя з ідіотським виродженням, завмиранням духовних потреб і владою «звірячих, вегетативних інстинктів», зі станом постійної нервової гарячки» [3, с. 40]. Іван Франко наголошує тут і на тому, що з фізичним розладом у людини ідуть у розлад духовні сили, нівелюються моральні цінності, людина стає підвладною «іншій» силі: «І мимоволі насунеться гадка, що се говорить не той чоловік, що се за нього говорить щось друге, чуже, незнане досі, якась друга душа» [16, т. 14, 342]. Через таке гнітюче зображення морального падіння ріпників, Іван Франко звертається і до масштабної проблеми людства та його упадку, спричиненого впливом «сатанинського еліксиру» (Ростислав Чопик) – до проблеми алкоголізму. Ростислав Чопик зауважує, що «головне тут, як і далі, «на дні»; як і повсякчас у Франка, – першість Духу» [19, 65].

В оповіданні *Ріпник* подано колективний портрет робітниць (ріпничок), що є таким же доповненням до зображення роботи у Бориславі. Інтер'єр – «тісна, брудна і задушна цюпка наповнена робітницями» [16, т. 14, 278] співвідноситься із нужденним видом цих жінок, які «лежать на холодній дерев'яній підлозі, – кулак під головою, одна попри другу стиснені» [16, т. 14, 278]. Прибиті горем і брудом вони стають одним цілим із тим і приміщенням. На перший погляд, ці жінки навіть не відрізня-

ються одна від одної. Далі автор зосереджує увагу читача на їх зовнішньому вигляді, змушує детально розглянути кожне обличчя. І хоч «вираз кожного лица відмінний» – тут і «молодиця з отяжілими руками», і «старуха, колись порядна газдиня», і «п'ятнадцятилітнє дівча з запалими очима», проте у всіх у них «лица пожовклі з нужди, – їх руки обросли глинов і воском земним, – їх одіж – то позшиване лахмання, що ось ледве-ледве держиться на них. Тут старі недугами і грижею поорані лица лежать обабіч молодих, хороших ще, – котрих цвіт однаково звіяла тяжка праця, нужда і розпуста» [16, т. 14, 279]. Для кольорового відображення Іван Франко обирає брудно жовту барву, тут колір лица відповідає кольору глини і воску, утворюючи одну жовту пляму. Як зазначає Іван Денисюк, «це обстановка робітничої нічліжки, колективний портрет виснажених на роботі жінок, портрет маси ріпників, яка суне на роботу до «ям». Ці образи пройняті авторським співчуттям і викривальним пафосом» [5, 94]. Таке відтворення суспільного становища, поєднане з непомітною і водночас завжди відчутною присутністю автора, додає цим портретам психологізму, покликане проникнути у свідомість реципієнта, максимально задіяти його уяву і відчуття. «Конкретність і детальність описів маси «ріпників», механіка їх роботи... наголос на обставинах їх життя і їх згубному впливі на «природний» характер... не лише виділяють специфічний предмет зображення (світ робітничого Борислава, позбавлений традицій побуту, народної селянської культури, випадковий і фатальний для людини), але покли-

кані зафіксувати особливу, майже наукову об'єктивність відтворення такого світу» [3, 39]. Функціональність колективного портрета полягає у відтворенні загальної ідеї бориславського циклу – показати силу урбаністичного індустріального середовища, де кожен індивідуальний портрет є лише дрібним епізодом великої картини життя Борислава, «міста-потвори, ландшафту, засіяного кістками його жертв, маси людей, напівсп'янілих-напівбожевільних» [3, 41]. Картини з життя робітників мають найбільш виражене соціальне спрямування, покликані відтворити психологію маси, передати песимістичний настрій знедоленого, спрацьованого люду.

Часто з колективного портрета автор переходить до характеристики індивідуальних образів. Спершу, коли Бенедьо Синиця (*Борислав сміється*) зустрічається із ріпниками у хаті Матія, автор подає колективний опис «людей-ріпників». Увагу його привернули «два хлопці» – «високі, рослі та крепкі, мов два дуби, з широкими червоними, немов надутими лицами і невеликими сірими очима» [16, т. 15, 312]. Такий гіперболізований портрет підсилює їх міць і силу, яку вони уособлювали. Далі автор переходить до індивідуалізованих описів кожного з цих ріпників «немолодий уже, низенький і, очевидно, дуже говірливий та рухливий чоловічок» [16, т. 15, 312]; «молодий парубок, круглолиций і рум'яний, мов дівочка» [16, т. 15, 313]. Детально описуючи зовнішність робітників, автор підкреслює важливу роль кожного у спільній справі, у них є спільна мета – полегшити працю і життя робітників у Бориславі. Найважли-

вішою деталлю, яка об'єднує образи цих людей у колективний портрет, є емоції і співпереживання: «На всіх лицях видно було під час оповідання всі переходи чувства, від непокою до найвищої тривоги і розпуки, так само як усі ті переходи малювалися на лиці оповідача» [16, т. 15, 324].

Наступною соціальною групою, що її яскраво репрезентує колективний портрет, є **в'язні**. Тюремне життя залишило сильний і вражаючий відбиток у творчості письменника, закономірно, що люди, яких він там зустрів, стали прототипами його творів. Однією з найцікавіших картин із тюремного життя є повість *На дні*. Тут, «автор відслонює картину життя потаємного “низу” – тюремної камери, при цьому “дно” перетворює на живописне полотно, де поруч співіснують різні люди, колоритні репрезентанти цілої суспільності» [3, 122]. Крізь експресивне сприйняття головного героя повісті Андрія Темери Франко зображає зовнішність представників тюремної камери. Високодуховний і вразливий Андрій не міг спокійно спостерігати картину, яка перед ним відкрилась – «тривожно, з болючим серцем довго водив очима по тих тілах, по тих лицях людських і сам не знав, що казати, що думати... Кільки горя, пекучого, несподіваного і таємного, ворушилося перед його очима в тій темній, поганій кліті!...» [16, т. 15, 115]. Портрет арештантів тут є досить умовним, це полотно із зображенням «людського горя», яке відкрилось Андрію Темері в одну мить. Далі автор наголошує, «се перед ним (Андрієм – Т. М.) – люди, його брати, так само як і він, уміючі чути красу й погань життя» [16, т. 15, 115]. Цей

сукупний образ теж розпадається, як і в творі *Борислав сміється*, на добре виписані, індивідуалізовані портрети, що діють автономно у творі і мають своє окреме навантаження. «Система образів визначається Франком як “ряд типів”. Для автора це ряд однорідних типів – “пролетаріїв”, які відрізняються соціальними ролями...» [3, 123]. Їх поєднання в один збірний портрет декларує одну з важливих проблем соціуму – недосконалість пенітенціарної системи і нелюдських умов утримання в'язнів, момент соціальної несправедливості, коли за ґратами опиняються цілком невинні люди.

Ще одним цікавим збірним портретом є дівчата-повії з роману *Для домашнього огнища*. Опис зовнішності цієї групи жінок подано через мимовільний погляд капітана Ангаровича, який випадково їх помітив: «...досить незвичайна група, зложена з п'ятьох молодих дівчат, повбираних у сукні крикливих і негармонійних кольорів, у капелюхах з пір'ям, гіллячками штучних квіток і величезними кокардами. Рухи і постані тих дівчат від першого разу свідчили про ремесло, яким вони займаються» [16, т. 19, 117]. Цей портрет репрезентує цілу соціальну групу жінок, які займаються проституцією, вони є частиною нічного міста, їх ремесло є способом їх життя і водночас засобом виживання у світі. Цей портрет є доволі ситуативним, проте розкриває ще одну проблему соціуму. Автор не подає нам історії кожної із цих дівчат, очевидно, що їх непристойне жіноче ремесло має свої причини, натомість через цей образ розкриває подвійну сутність людини, яка навіть попри моральне

зіпсуття здатна до прощення і розуміння, до високодуховних вчинків.

Не можна оминати увагою і збірні портрети *дїтей*. Як зазначає Алла Швець, «дуже часто письменник звертає увагу на проблемні дїтячі типи, намагаючись зрозуміти причину їхнього поганого виховання, схильності до вуличного життя і злодійських учинків» [18, 117]. Таку групу представляє юрба дїтей із оповідання *Яндруси*, що згодом увійшло до першого розділу роману *Лель і Полель*: «З шумом і галасом перебігла громадка обдертої, босої та замуззаної дїтвори» [16, т. 17, 216]. У жаргоні львівських вуличників «яндруси», як пояснює автор, це хлопці, проте в тексті зустрічаємо також такі слова, як «бахурня», «зухвалі вуличники». Власне, цей опис дїтей зафіксовано саме перед тим, як вони скоїли крадіж. У цьому короткому фрагментарному портреті автор вказує і на їх соціальне становище – «обдерта і боса» дїтворя, а сам факт крадіжки, бодай і незначної, засвідчує відсутність належного виховання. Одним із способів колективної типізації хлопчаків у цьому випадкові є вуличний жаргон. Виховані львівською вулицею, «яндруси» створили свою підліткову мову: «споневіряти їм фронт» значить «набити по пиці»; «заковзати їх попід щєблї» – «поштурхати попід ребра»; «начухрати» – «накрати» [16, т. 17, 212].

Проте автор неабияк симпатизує цій «купі дїтвори», їх портрети живі і динамічні. Вражаючою є сцена зображення дїтей біля огнища: «Діти самі того не спостерігши, затихли, слухають легесенького хрускоту огнища, озираються довкола широко витріщеними оченятами, в яких

із під грубої кори міського зіпсуття, передчасного сирітства, нужди і занедбання проблискує щира радість, те хвиливе, але чисте щастя, яким надихає людську душу гарна природа» [16, т. 17, 221-222]; «пильно слухала їх з витріщеними оченятами і з отвореними устами купка наймолодших у компанії хлопчаків, шести та семилітніх лобузів» [16, т. 17, 223]. Автор наголошує на такій деталі, як «широко витріщені оченята», які є своєрідним дзеркалом внутрішнього світу дїтей, правдивим відображенням їх світогляду. Комунікація з природою дає їм щире відчуття радості, діти стають частиною одної чаруючої картини, на якій «тиша, сонечко гріє лагідно... Старі дуби стоять, простягаючи вгору свої рамена... деь колись ледве чутно долетить до сього відлюдного сховища голос бляшаного дзвіночка на шиї корови...» [16, т. 17, 223]. На лоні природи ці діти чуються у безпеці, їм уже не потрібно захищатись від суворого суспільства, розкривається їх внутрішня сутність не правопорушників, потенційних кримінальників, а іманентно добрих натур: «Се вже не зграя львівських вуличників і шанталавців, аспірантів до криміналу та шпиталів, подення суспільности, – се купка добрих, тихих дїтей, що бажають пестошів і любові, здібні до всього, що добре і великодушне...» [16, т. 17, 222].

Мистець виділяє цю «купу дїтвори» в окремий соціальний тип, наголошуючи на суспільній ролі цієї групи: «Діти, що перед хвилию були лише дїтьми, створіннями в ряді інших творів природи, тепер незначно, але цілковито перемінилися на репрезентантів певної соціальної верстви, певного людського типу і

виразно виявили всі особливі прикмети того типу» [16, т. 17, 223].

Вражаючим є ще один колективний портрет дітей у творі *Борислав сміється*: «Попухлі з голоду діти мужицькі, голі та сині цілими чередами лазили по толоках та сіножатях, шукаючи кваску; вони, не находячи кваску, пасли траву, мов телята, обривали листя з черешень та яблунь, гризли його, западали на животи і мерли цілими десятками...» [16, т. 15, 343]. Моторошно зображено проблему голоду, злиденности. Для ще сильнішого впливу на читача автор асоціює дітей із телятами, які у боротьбі за виживання перетворюються на тварин.

Етнічний критерій класифікації дозволяє виокремити збірні портрети *євреїв*, що представляють важливу групу персонажів у творчості письменника. Літературознавчі аспекти цієї проблеми достатньо повно дослідив уже Ігор Набитович, наголошуючи на тому, що Іван Франко створив одну з найбільших у світовій літературі галерей образів євреїв (позитивних та негативних) [10], [11], [12], [13], [20]. Ярослав Грицак, досліджуючи проблему Франка та єврейського питання, зазначає, «євреї були частиною галицького пейзажу так само, як галицькі містечка чи Карпатські гори, – у сенсі, що їх присутність була універсальною» [2, с. 80]. Закономірно, це не могло не знайти відображення у творчості письменника. Як зазначає дослідник, – «Дрогобич був одним з 55 міст Галичини, де євреї на початку становили більше половини населення. Натомість сусідній Борислав – центр видобутку галицької нафти, про який стільки говорилося у Нагу-

євичях у часи Франкового дитинства і якому він пізніше присвятив цілий цикл своїх прозових і поетичних творів – був одним з 8 галицьких міст, де частка єврейського населення перевищувала 75%» [2, 81]. Портрети євреїв діляться на два види – це бідні, в обдертому одязі, «жебрущі жиди», а другий вид – це заможні євреї, в руках яких була вся нафтова промисловість. Також двояким є і ставлення автора до цієї етнічної групи. Уже у творі *Петрії і Довбущуки* зустрічаємо сатиричний портрет «жебрущих жидів»: «Один – великий, грубий, пообвішуваний торбами і лахами довшеної бекеші. Другий – низький, горбатий і похилений. Оба видко старі, з довгими бородами і пейсами» [16, т. 14, 184]. За допомогою такої візуалізації Франко демонструє риси зовнішності, притаманні саме цій етнічній категорії – «довгі бороди, пейси». Проте помітна тут відверта неприязнь і антипатія. Цілу галерею єврейських портретів відкриває і повість *Voia constrictor*, зокрема цікавими є збірні портрети «жиденят», спершу автор подає їх цілісний опис, а далі зосереджує на кожному зокрема: «Троє жиденят бавилося на подвір'ї... Двоє дітей були круглі, повновидні, чорноокі і дуже веселі... Третій, трохи більшенький хлопчина, держався якось осторонь від них ... Його лице було зовсім неподібне до там тих ...» [16, т. 14, 386]. Така, хоч і «скупа» констатація рис зовнішності цих дітей все ж передає загальний настрій і становище єврейських дітей у суспільстві. Ще один колективний портрет євреїв зустрічаємо у романі *Не спитавши броду* – «одітих в якісь порвані, нужденні і нечищеною нафтою засмальцьовані та про-

вонялі шмати. Оба були ще не старі, але по немитих та забідованих лицах годі було пізнати, чи третю чи четверту десятку літ доживають» [16, т. 18, 333]. Об'єднуючою деталлю цих образів є наголос на вбранні, на лицах, дивлячись на які, навіть важко визначити їх вік. Тут же через детальний опис одягу автор пояснює і причину такого зовнішнього вигляду – погоня за нафтою. Звертаючись до нюхових відчуттів, заставляє читача відчути «провонялий» їх запах. Я. Грицак зазначає: «У ставленні русинів до євреїв домінував поспіль негативний образ. Свідченням цього є приказки на єврейську тематику, котрі Франко записав і опублікував в окремому томі *Етнографічного збірника*. На підставі цих приказок можна скласти короткий реєстр антиєврейських стереотипів: євреї боягузливі та недоумкуваті, не вміють виконати найпростішу селянську роботу. Вони “нечисті”, що видно вже з їхнього зовнішнього вигляду, а також нібито поголовного враження заразними хворобами (“пархами”, тобто коростою)» [2, 84]. Далі колективний портрет розпадається на два індивідуальні портрети: «Один з тих жидів, маленький ростом, сухенький та, очевидно, слабовитий... Другий, здоровенного росту, з широкими плечима, рудим волоссям і подзьобаним віспою лицем» [16, т. 18, 333]. Таке антитетичне протиставлення двох персонажів (маленький – здоровенного зросту, сухенький – з широкими плечима) пояснює введення цих образів, які б вони не були різні, вони все ж одної крові, у них одна дорога, одна ідея, один спосіб життя.

Інший вид колективного портрета євреїв знаходимо у творі *Бо-*

*рислав сміється*: «Ціле товариство в модних чорних сурдутах, в пальто-тах з дорогих матерій, в блискучих чорних циліндрах, в рукавичках, з лісками в руках і перстенцями на пальцях, дивно відбивало від сірої маси робітників, пестріючої хіба червоною краскою цегли або білою краскою вапна. Тільки веселий гамір одних і других мішався до купи» [16, т. 15, 258]. Колоритну картину представляють «дами» цього товариства: «були то по більшій часті старі і погані жидівки, котрі недостачу молодости і красоти старались покрити пишним і виставним багатством» [16, т. 15, 260]. Ці образи реперзентують елітарну частину галицького суспільства, зосередженість на їх зовнішньому вигляді підсилює той контраст до зубожілого, злиденного вигляду ріпників.

Можна також виділити таку етнічну групу, як *МОНГОЛИ*, яскраво представлену в повісті *Захар Беркут*: «Низькі, підсадкуваті їх постави, повбирані в овечі кожухи, через які перевішений був у кожного лук і сагайдак зі стрілами, виглядали як медведі або як інші дикі звірі. Лице без заросту, з вистаючи ми вилицями і підочними кістями, з маленькими і глибоко впалими очима, що ледве блищалися, з вузьких, скісно прорізаних повік, з невеликими приплесканими носами, виглядали якось гидко, відразливо, а жовта їх барва, що в відблиску огнищ переливалась в якийсь зеленкуватий відтінок, робила їх ще страшнішими та відразливішими» [16, т. 16, 74]. У такому детальному описі ворожого табору І. Франко подає яскраву етнічну ідентифікацію, фіксуючи найрепрезентативніші риси цього



народу. Проте, окрім анатомічного перелічення рис зовнішності, бачимо й асоціативний елемент, автор порівнює їх із «медведями». К. Сізова зауважує: «Часто у портретних описах негативних героїв письменник використовує паралельні образи тварин, для того щоб акцентувати брутальність і нелюдяність персонажів» [14, 216]. Етнічна група «монголи» – це типізація образу агресора, загарбника в українській культурі. Підкреслюючи антипатичні риси їх зовнішності, Франко створює узагальнений портрет ворога – жорстокого і повного ненависті та зневаги. Акцентує і на характерному кольорі – «жовтому», який, за визначенням автора, робить їх ще більше відразливими. Також автор наголошує і на «блиску в очах», який тут передає злість і презирство.

Серед етнічних портретів привертає увагу і колективний портрет українців в оповіданні *Чиста раса*, це опис «купи людей, згорблених, з клунками на плечах, в коротких не то плащах, не то чугах з білого, примітивно тканого овечого сукна і в повстяних капелюхах... Ціла група робила вражіння якихось полудиких кочовиків, що попали в цивілізований край» [16, т. 20, 17]. Це були «руські гірняки», «руснаки», що уособлюють етнічний тип українців-заробітчан як символ поскрибованого українства, духовно зневаженого висловом «расового мадяра» «угорські готтентоти» (готтентоти – це койсанський народ на південному заході Африки, який згодом інкорпорувався у суспільство інших країн, працюють переважно за наймом). Такою ідентифікацією автор прагне викликати обурення, достукатись

до суспільної свідомості свого читача. Ця група людей, глибоко вражає – їх зовнішній вигляд, спосіб існування, це «невольництво» «вольних горожан», але найбільше обурило його – зневага з боку «расового мадяра», образ якого теж є типовим, списаним із сотні тих, кого доводилось зустріти авторові. Франко асоціює заробітчан із гусеницею, яка складається із багатьох однакових частин, що утворюють одне тіло, так і ці люди були лише частинами великої гусениці, яка тягнеться, бо фізично не має здатності ходити: «Отсею стежкою повзли мої земляки одно за одним, згорблені та прикурені пиллом, повзли звільна, мов довга сіра гусільниця по зеленій басаманистій хусті, повзли під сонячною спекою, несучи свої вбогі клунки» [16, т. 20, 21]. Присутній тут і мотив дороги, яка є символом подорожуючих чужинців, безхатченків. Іще одна асоціація виникає в автора при погляді на земляків – «компанія русинів, мов ключ сірих журавлів» [16, т. 20, 22], натомість угорець зневажливо називає цих людей дикарями, для нього це «дика, неспосібна до цивілізації раса» [16, т. 20, 22]. Такі протиставлення у межах колективного портрета українських робітників виразно демонструють агресивне ставлення угорців до українців, декларують гостру проблему етнічної дискримінації.

Як майстер некропортрета, Іван Франко продемонстрував його і в збірних образах. Зокрема колективний некропортрет зустрічаємо в новелі *Цигани*: «Довкола вигаслого вогнища лежали, сиділи і чипили цигани. У декого в руках був кусник недогриженої кінської шкіри, кілька

кусників валялось ще обабіч. А лица всіх сині. А очі у всіх скляні, витріщені, недвижні. А руки й ноги у всіх покорчені передсмертною судорогою. А всі – неживі!» [16, т. 16, 385]. «Жанрові можливості новели, яка передбачає так званий пуант – точку найвищої напруги, переломний пункт оповіді» [1, 78], – резонують у даному випадку з можливостями натуралістичного методу, який здатний шокувати реципієнта. Завдяки цьому підсилюється загальне враження від твору, читач проймається жалем і співчуттям до невинних жертв злочинної байдужості суспільства. Психологічне навантаження цього портрета досягає тут найвищої концентрації. Створюючи ефект масової смерті, автор зосереджує увагу і на обличчях трупів, на яких ніби щойно застиг крик. У творі не подано опису смерті, її причин і обставин, проте уся трагічність події сконцентрована в одному портреті.

Одною із провідних функцій колективного портрета Івана Франка є втілення окремих проблем соціуму. Колективний портрет є засобом відтворення певного соціального тла твору, за допомогою збірного опису людей Франкові вдається не лише відтворити умови життя певної групи, а й передати емоційний та настроєвий стан середовища, поєднуючи різних героїв у певні групи, типізуючи та виділяючи прикметні риси того чи іншого типу, загальну їх психологію та настрої. Такий зв'язок портрета та соціальних умов зумовлений перш за все філософськими засадами реалізму з його детерміністським трактуванням людини, коли поведінку чи вчинки особистості мотивували впливом соціаль-

них обставин, відтак той чи той тип виявляв наслідок цих обставин, взаємозалежність людини й обставин. Зачасти природа конфліктності в літературі реалізму заснована на проблемі соціальної несправедливості у різних виявах: індустріальному, визиску (Борислав), моральному, майновому, відсутності опіки над дітьми.

Типізація – це один із видів узагальнення, до якого письменники звертаються, щоб заактуалізувати якісь закономірні явища, невідповідні образи та вчинки людей. Однак І. Франко не зробив засіб типізації єдиною можливим принципом художнього зображення, бо тоді б ті чи ті узагальнені образи ставали не лише «рупорами ідей», а й певними символами, еталонами, взірцями, застиглими схематичними образами типовості чи художніми канонами. Мистець навіть у межах колективного портрета намагається індивідуалізувати характери, емоції, внутрішнє життя персонажів, виокремити їх одиничні, виняткові риси й мотивації, демонструючи, що кожна реальна людина відрізняється від певного соціального типу, є суверенним суб'єктом життя. З одного боку, людина як особистість соціальна входить у структури суспільного життя, репрезентуючи ту чи ту верству, соціальний статус, групу, а з іншого – вона діє індивідуально з властивим їй набором особистісних ознак. Тому типовий образ синтезує в собі загальне та одиничне, причому Іван Франко особливо продуктивно контамінує такий принцип зображення з практикою художнього психологізму.

## Bibliography and Notes

1. Голод Роман, *Натуралізм у творчості Івана Франка: до питання про особливості творчого методу Каменяра*, Івано-Франківськ: Лілея-НВ 2000, 108 с.
2. Грицак Ярослав, *Між семітизмом і антисемітизмом: Іван Франко та єврейське питання*, [у:] *Дрогобицький краєзнавчий збірник: Збірник наукових праць* 2005, Вип. ІХ, с. 79-105.
3. Гундорова Тамара, *Франко не Каменяра. Франко і Каменяра*, Київ: Критика 2006, 352 с.
4. Гундорова Тамара, *Невідомий Іван Франко: Грані Ізмарагду*, Київ: Либідь 2006, 360 с.
5. Денисюк Іван, *Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.*, Львів: Академічний експрес 1999, 280 с.
6. *Энциклопедический словарь юного литературоведа*, Москва 1987, 400 с.
7. *Літературознавча енциклопедія: У 2-х томах*, / Автор-укладач Ю. Ковалів, Т. 2, Київ: Академія 2007, 624 с.
8. *Літературознавчий словник-довідник* / Ред. Р. Гром'як, Ю. Ковалів, В. Теремко, Київ: Академія 2007, 752 с.
9. *Литературный глоссарий*, Web. 22.01.2012. <<http://www.bukinistu.ru/obschie-stati/tipizatsiya-i-individualizatsiya-v-literature.html>>.
10. Набитович Ігорь, *Восприятие Иваном Франко концепции создания еврейского государства (на основании рецензии на книгу Теодора Герцля "Der Judenstaat")*, [in:] *Question of Jewish History / Proceedings of Sefer Scholarly Conferences in Jewish Studies*, Part II, Moscow 2009, p. 259-266.
11. Набитович Ігорь, *Модерністичні тенденції показу образу євреїв та українсько-єврейських взаємин у романі Івана Франка "Перехресні стежки"*, [у:] *Франкознавчі студії*, Вип. І, Дрогобич: Вимір 2001, с. 142-147.
12. Набитович Ігорь, *Образ міста Дрогобича в українській та польській художній прозі кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.*, [w:] *Nad Wisłą i Dnieprem. Polska i Ukraina w przestrzeni europejskiej – przeszłość i teraźniejszość*, Toruń 2002, nr 1, s.111-122.
13. Набитович Ігорь, *Понимание еврейской души и проблемы украинско-еврейских взаимоотношений в романе Ивана Франко "Перехресні стежки" ("Перекрестные тропы")*, [в:] *Материалы Восьмой Ежегодной Международной конференции по иудаике: Академическая серия*, Выпуск 8, Москва: Институт славяноведения Российской Академии Наук; "Sefer" 2001, Часть 2, с. 204-210.
14. Сізова Ксенія, *Людина у дзеркалі літератури: трансформація принципів портретування в українській прозі ХІХ – початку ХХ ст.*, Київ: Наша культура і наука 2010, 320 с.
15. Ткачук Микола, *Жанрова структура прози Івана Франка (бориславський цикл та романи з життя інтелігенції)*, Тернопіль 2003, 384 с.
16. Ференц Н., *Основи літературознавства: навчальний посібник*, Київ: Знання 2011, 431 с.
17. Франко Іван, *Зібрання творів: У 50 томах*, Київ: Наукова думка 1976–1986.
18. Швець Алла, *Злочин і катарсис: кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі І. Франка*, Львів, 2003, 236 с.
19. Чопик Ростислав, *Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка*, Львів 2002, 232 с.
20. Nabytowycz Ihor [Nabytovych Ihor], *Genius loci Drohobycza u schyłku epoki Habsburgów w pamiętnikach polskich i ukraińskich*, [w:] *Pogranicze kultur (odrębność – wymiana – przenikanie – dialog). Studia i szkice* / Red. O. Weretiuk, J. Wolski i G. Jaśkiewicz, Rzeszów 2009, s. 87-95.

**Victoria Blidchenko-Naiko**

**ULIANA KRAVCHENKO'S LOVE DRAMA ON THE PAGES OF HER  
COLLECTIONS *MY FLOWERS* AND *INSTEAD OF AUTOBIOGRAPHY***

Olexandr Bohomolets National Medical University in Kiev, Ukraine

**Вікторія Блідченко-Найко**

**ЛЮБОВНА ДРАМА УЛЯНИ КРАВЧЕНКО НА СТОРІНКАХ ЗБІРОК  
*МОЇ ЦВІТИ* ТА *ЗАМІСТЬ АВТОБІОГРАФІЇ***

*Abstract:* In the article there is highlighted poetry in Uliana Kravchenko prose of last stage of her evolution as a lyricist. They were mostly works written by the XIX century. But the poet decided to print them in the thirties next century. They were personal in nature, reflecting an affair of woman in love and belonged to the specificity of early modernism, inherited in intensive search for new expressive and representational means, thirst for sophisticated aesthetics.

*Keywords:* Uliana Kravchenko, poetry, prose, miniature, love lyrics, the category of beauty

В історії літератури трапляються випадки, коли твори приходять до читача з певним запізненням. Вилучені з контексту свого часу, вони в іншій добі втрачають свою свіжість, не завжди сприймаються адекватно. У таку ситуацію потрапила збірка поезій у прозі *Мої цвіти* (1933) Уляни Кравченко (псевдонім Юлії Шнайдер). То вже тривожний дзвінок, що свідчить про байдужість літературно-критичної рецепції до письменства, зосередженої переважно на "ключових" творчих постатях, нехтуючи авторами, яких називають "другорядними". Ніхто не годен обґрунтувати критерії такого поцінування,

що має тенденційно суб'єктивне забарвлення. Йдеться тільки про видиму вершину айсберга, лише тільки незначну частину, десятки разів переписану дослідниками, а значна глибинна частина так і лишається "білою плямою" історії літератури. Уляна Кравченко, сповідуючи високі моральні принципи, вважаючи, що мініатюри надто особистісні (про це далі мовитиметься), мала повне право не друкувати їх на межі XIX – XX ст., коли поезії в прозі Наталії Кобринської, Василя Стефаника, Марка Черемшини, Михайла Яцківа, Гната Хоткевича та ін. потрапили в поле зору критики. Уляни Кравченко се-

ред них не було, хоча вона звернулася до цього жанру раніше від декого з них. Однак були окремі нариси про письменницю, наприклад Михайла Рудницького. Пізні публікації не привернули увагу критики, тому що вважалися не актуальними в період міжвоєнного двадцятиліття. Пізніше Ніна Жук, [6], Арсен Каспрук [7], Ганна Огриза [10] та інші, звертаючись до висвітлення постаті письменниці, у своїх статтях не аналізували її поезію в прозі. Про жанр поезії в прозі мимобіжно згадували автори передмов пізніших видань творів письменниці. Ірина Книш [8] дала лише загальний опис біографії письменниці. Ярослав Царик [13] тільки навів приклади з її творчості. Роман Горак у повісті-есеї про Івана Франка *Твого ім'я не вимовлю ніколи* (2008) [3] висвітлює у белетризованій формі історію любовного роману письменника з Уляною Кравченко.

Тому завдання нашої статті полягає у відновленні історичної справедливості щодо поезії в прозі Уляни Кравченко. Специфіка жанру достатньо висвітлена у працях І. Денисюка [4], [5], Ф. Білецького [1], В. Фащенко [12], в дисертації О. Бігун [2], в якій проведено порівняльний аналіз української та французької поезії в прозі. Особливості цього жанру побіжно розглядалися у дисертаціях І. Немченка (1989), В. Миронюк (2008), І. Ципнятової (2008), О. Ткачука (2011) (в яких проаналізована творчість Дніпрової Чайки, Марка Черемшини, Я. Жарка, М. Яцківа), у дисертації Г. Табакової [11], яка ототожнює поезію в прозі з ліричною прозою, в монографії О. Бровко (*Новела в структурі української прози: модифікації і функції*, 2011). Досвід

інтерпретації цих дослідників жанру мініатюр враховано нами при аналізі поезії в прозі Уляни Кравченко.

Коли з'явилися поезії в прозі Уляни Кравченко, вона вже була відома за віршовими книжками *Prima vera* (1885) та *На новий шлях* (1891). Ці збірки були перевидані в доповненому вигляді у 1925 році й 1928 році. Автор продемонструвала свою схильність до дисципліни поетичного мовлення, до сонетів. Тому її поезії в прозі сприймалися як відхід від віршових нормативів. Насправді мисткиня випробувала себе в різних літературних формах, експериментувала із синтетичними малоформатними творам, коли ще ніхто в українській літературі до них не звертався, коли Модернізм щойно починає зароджуватися в українському письменстві. Не відомо, чи знала Уляна Кравченко про видання А. Бертрана, А. Рембо або І. Тургенева.

Треба вважати, що до поезій у прозі письменниця, як більшість українських письменників, дійшла інтуїтивно. То було не тільки її особистим відкриттям. Написані переважно на початку 1880-х років, її малоформатні синтетичні твори відкривали нову сторінку в жанровій історії української літератури. Збірка *Мої цвіти* сповнена враженнями жіночого світу, якого не можна уявити без квітів як втіленням нерукотворної краси, уявлень про універсальні критерії буття, його гармонії й драматизму. Мініатюри відповідають вимогам цього малоформатного жанру, мають гнучку ритмічну структуру, синтаксичні конструкції, графічно відображені в абзацах, тонку фоніку, наповнені натяками, власними символами.

Серед “флористичних” поезій у прозі привертає твір *Hedera helix* (лат.: плющ), в якому метафоризовано думку про невмируще життя: воно набирає різних форм, втрачаючи одні, знаходить інші. Колись могутня твердиня лишила по собі “романтичні руїни”, крізь виломи якої “в мурах бачить блакить неба, срібну стяжку ріки, далекий, схвильований краєвид, у глибині Беклінівська тиша...”, іноді порушена шумом орлиних крил. Колись величні споруди зберігають свою велич: “Княжою киреєю окриває розстіль руїни прас-тарої твердині”. Вони поступаються перед рясним плющем, який став господарем нового часу, приховуючи своїм покриттям славні румовища. “Трагедія забуття” лише зовнішня, адже руїни свідчать про “геройський лет, що сягав до царин ідеалу надлюдини” [9, 303]. Уляна Кравченко апелює до критеріїв морального вдосконалення людини, переборення в ній слабкостей, тому звертається до етичної концепції Фрідріха Ніцше, до його тлумачення аполлонійської й діонісійської стихій, породжених зі світу музики, пориванням “діонісійської стихійности волі з аполінським натхненням до гармонійної, владної творчости...” [9, 303]. Тому твір закінчується оптимістично, адже людська душа, неодноразово переживаючи трагедії, “в ім’я походу тріумфуючого життя відкрила старі, творила нові цінності...”. Очевидно, тому письменниця двічі повторює вислів з італійської мови “*evviva vita!*”, тобто “хай живе життя!” [9, 303].

Уляна Кравченко (як і Ольга Кобилянська) спростовувала уявлення, що поезії в прозі мають бути лише мініатюрами. Мисткиня ідентифіку-

вала їх як нариси, очевидно, вбачаючи тут певні жанрові особливості. Попри те, досить місткий за обсягом філософічний твір *Diamantus diadematus* (лат.: коронована гвоздика) відповідає не так публіцистичній нарації з редукованою чи відсутньою фабулою, розрахованій на емпіричну достовірність зображення, як вираженню внутрішнього світу – через драматургію флористичної метафори, що має напружений сюжет без очікуваної розв’язки.

Любовні колізії засвідчують різновекторні пориви еротичного ества, тому персонажі твору – Гвоздик та фея не могли сягнути порозуміння. Вони так і не почули один одного, хоч вели діалог майже впродовж всього твору. Письменниця потвердила, що між статевим потягом й плятонічними переживаннями – велика відстань, хоч обидва базовані на спільній еротичній основі. Важливо, що *Diamantus diadematus* трактовано у відповідності з латинською назвою в чоловічому роді, а не в жіночому, як в українській мові. Його багатозначна семантика виявляє маскулінну вдачу “Париса між квітами”, “із Дон-Жуана щось, щось із Вертера”, Дон-Кіхота, але в основі різних його проявів постає промовистий евфемізм вивільнення сексуальної енергії: “Зовсім не штучний, малий інструмент визволення принесе; малий інструмент має власть Великого Пана, величне щось – спокій приносить” [9, 293, 299]. Згадка про естетизованого бога природи, екстатичного шалу, від якого залежний персонаж, не випадкова.

Гвоздик сприймає себе органічною частиною доквілля, тому він спростовує версію феї про карму, ві-

чні переродження задля досконалого існування. Фея не могла бути його судженою, жертвою героя, “ коронованого огненною короною ”, про що вона заявляє: “Жде тебе та сама нашішка долі, доки через жертву не знайдеш визволення” [6, 297]. Мітична істота як втілення найвищого плятонізму перебуває поза метушеною життя (“у круговорот не поверну”), тому недосяжна для сердечних пристрастей: “Противна мені любов, коли не бачу достоїнства душі, вільної волі, шаноби себе, божественности... Не хочу не можу в’язатися з тобою кайданами вічної любови...” [9, 299].

Такий рівень для Гвоздика, приреченого на низку земних випробувань, ще не досяжний, тому він не може адекватно сприйняти фею (“Сам не знаю, хто ти? Ідеал? Жертва? Фурія приспана? Чарівниця, що кров’ю серця поїшся, сама без серця?”), яка позбавляє його сподівань на інтимну близькість: “Не надійся нічого...” [9, 298]. Здається, в українській поезії в прозі не було такого твору, як *Diamantus diadematus*, де б так гостро порушувалася проблема еросу з погляду конфлікту інтерпретацій, з позиції екзистенційного вибору.

На останньому етапі творчости Уляни Кравченко особливе місце посідає збірка *Замість автобіографії* (1934). Вона складається з різножанрових частин *Замість автобіографії*, *Афоризми*, *Розгублені листочки*, *Люблю*, *Моя книжка*. Переважна більшість творів була, очевидно, написана наприкінці XIX віку, що підтверджує датування *Афоризмів* – 1884 рік. Письменниця в лаконічних влучних висловах не завжди уника-

ла моралізаторських сентенцій (“Сором для громади, коли на вулицях волочаться божевільні дідугани, їх вулична чернь дразнить, обкидає болотом, камінням, гонить від воріт...” [9, 243]), іноді стереотипи народницького повчання (“Живчиком життя молодих людей хай буде добро загалу: полегшення долі бідніших дітей цієї землі й визволення з ярма недолі...” [9, 245]).

Деякі формулювання набували форми максимів у дусі Жана де Ля Брюера чи герцога Франсуа де Ля Рошфуко: “Сумнів – часом є тільки модерним убранням, маскою, під якою укривається неохота до жертви” [9, 245]. Але частина афоризмів мала метафізичний зміст, відображала модерністські віяння: “У кожному атомі світла, як і в кожному серці, є пісня-сон про щастя...” [9, 243].

У полемічному творі *Замість автобіографії* Уляна Кравченко свідомо спростовувала анкетний жанр (“уродився... покінчив студії... одружився... упокоївся...”), вважаючи, що протокольний запис подій конкретного життя людини не дає уявлення про її сутність, навіть перешкоджає “пізнати відтиск душі”. Письменниця спростовує давню практику уподібнення духу до речей: “Ростина, що її образ маємо на картині вугілля, була в даній хвилині скінчено розвинена... Дух ніколи не таким не є; в нім рух – боротьба – змагання... невольовимі, дрижачі блиски і пропасті тіней, невисказаний світ таємниці” [9, 241-242].

Уляна Кравченко першорядне значення відводила естетичним категоріям прекрасного: “Дійсно, у глибині душі я тільки служанка краси: – клонюсь перед красою чистого чут-

тя... бажаю, щоб краса й мистецтво цвіли, щоб і зовнішнє життя плило в достатку" [9, 241]. *Замість автобіографії* датовано 1986 роком, що засвідчує той факт, що письменниця випереджала свою добу, передбачала поширення Модернізму в українській літературі, визнавала критерій автономної краси, хоч поєднувала її з життєвими реаліями, навіть тоді, коли "відверталася від виду нужди – власне тому, що зтяжко було бачити нуждарів", знаходила врівноваження протилежностей у формулі "краси правди" [9, 242].

Такий лямбмотив циклу *Розгублені листочки*, в якій зібрані реалістичні замальовки з життя, зокрема села Бібрка, де Уляна Кравченко вчителювала, народницькі рефлексії, та найбільша частина творів мають жанрову ознаку поезій у прозі, близьких до традиційних віршів. Недарма він починається й завершується з римованих строф, присвячених "красі небесній", душі, схожій на "вірлицю", спогадам про життя. Аналогічні мотиви властиві й іншим мініатюрам, доповнені семантикою модерністського змісту. Драматизм циклу заданий епіграфом: "Чи розумієш ти дрозд-плач віток / берези серед бурі? / Чи чуєш дрозд пісні, порваної / серед негоди життя?" [9, 246]

Письменниця не знаходила відповідної назви своїм фрагментам. Розглядаючи їх вже в літньому віці, вона припускала, що їх можна вважати "романом життя", згадуючи Корженка (псевдонім співробітника журналу *Зоря* Володимира Коцовського), який написав про неї невдалий роман, але невдоволений ним, "кинув у полум'я, щоб ніхто не скла-

дав кусників та не пробував читати" [9, 279]. Сама ж вона трактувала їх як епізоди. Ясні святі хвилини захоплення мистецтвом і ідеєю... Інтрига демона. Недоспівана пісня... Драма зломаного серця... Рішення жити спогадами і трудом для ідеї... Утеча через труди від самої себе..." [9, 278].

Композиційною зав'язкою *Розгублених листочків* можна вважати зізнання ліричної героїні у вірності Поезії. Шанобливе звертання до неї засвідчене тим, що слово написане з великої літери. Ідеться про смисл життя творчої особистості: "На жервеннику твоїм хай негасимим почуттям горить серце моє, Поезіє!" [9, 246]. Уляна Кравченко трактувала її ширше, ніж літературний текст: "Поезія не в ритмі, гармонії, музиці, в словах мелодійних, пов'язаних, наче перлини, а польоті душі високо над буденністю, хоч в серед неї, в любові добра, в любові рідного люду, в любові всіх страждущих і обременених..." [9, 276].

Об'єкт поклоніння охоплює світ, мов крапля роси, в якій "сонце сяє усіма красками веселки". Наріжним поняттям стає краса, що викликає душевне хвилювання, особливо загострене при поєднанні з правдою, тому письменниця вдається до оксюмору, запитуючи: "Чи є краса правди?" [9, 256]. Уляна Кравченко усвідомлює, що обидва поняття протиставні, іноді навіть несумісні, тому сумнівається, "чи прогнати з життя поезію – красу?" [9, 257]. Їй допікає зовсім не риторичне питання, і тому вона знаходить ствердну відповідь, знаходячи красу в любові, яка "синявою незабудкою цвіте, приязнь хрещатим, вічнозеленим барвінком усміхається".



Живучи художнім світом, лірична героїня, яку кличуть “краски та блиски, мелодії, малюнки”, передає через стереоскопічну метафору секрети творчої лабораторії, специфіку натхнення, коли “шумить вихор, перелітає наді мною, пориває...” Талант сприймається як гріх, як “туга за новими шляхами”, інтуїтивно відчутими на початку 80-х років XIX ст. Недарма ж письменниця не сприймала традиційного наслідування природи, прагнула особливого, відсутнього в навколишньому світі, зізнавалася, що “творю не таке, як бачу в уяві...”, яскравій, але ефемерній. Вроджене “почуття мистецької довершеності” спонукає до пошуків “тривких цінностей”. Найчастіше вони реалізовані в книзі, в якій можна бачити не лише “обличчя автора”, а й “цілющий чар або вбивчу отруту...” [9, 257].

Сакралізація мистецтва, перед яким благоговіє лірична героїня, протиставляючи себе утилітарній, безжурній “товпі”, супроводжується вимогою: “Мовчіть... У пісню вслухатися треба...”. Тому так глибоко вражає “самота серед людей та великого світу гірша тисячу разів, як у пустині...”. Уляна Кравченко переконана, що існує “потайна зв'язь між духами”, не могла припускати вилучення з життя поезії, краси, тому намагалася, щоб серце було арфою, аби “перетопити в пісню усе, що має світ” [9, 257].

У циклі трапляються філософічні медитації (“мрії, рефлексії, філософування – мій світ”), що нагадують буддистські прагнення “такої досконалості, щоб бажати задержати спокій”. Проте досягти такого стану неможливо, бо пристрасть кличе

“вперед”, усвідомлюючи, що “нічого нема настільки скінченного, щоб достойне було лишитися без зміни...”. Аналогічні мотиви внутрішньої антитетики спостерігаються, коли лірична героїня, переживаючи внутрішнє протиборство, не може змиритися з людськими слабостями, мусить їх перебороти, щоб стати, як гори, позбавлені немочі, “нічого не хочуть, не відчувають нічого, тому і щасливі”. І знову емоції беруть гору, бо вона вже прагне “цвітом бути”.

Жіноча натура, охоплена одночасно різними бажаннями, не може зосередитися на чомусь одному, тому кидається з однієї крайності в іншу, переймається тим, аби не зашкодити світові: “Любов, яку я маю до всього, острах, щоб життю хоч би квіту не шкодити, томить мене; тому з жару екстази паду в холод байдужості...”. Вона навіть не розуміє справжньої себе, своєї жіночої душі, сповненої інтуїцією, натхненням, милосердям, “спочуттям”: “Але ти, жінко, не знаєш вартості своєї ні гідності, як ті цвіти в борі, що не знають нічого про свої чарівні барви. Не знаєш, що можеш бути вільною, рівною братам своїм можеш бути...” [9, 253].

У таких сентенціях помітний відгомін актуальних в ті часи емансипантських ідей. Визначальні етичні критерії, згармонійовані з красою, неможливі поза любов'ю, хоча лірична героїня неоднозначна у ставленні до неї: “Боюся любити... Що тільки серце обняло полум'ям любові, – в тумані доля забирала. Руки, простягнені до себе – заки злучилися – доля віддаляла від себе, тривогу-жаль лишала...Боюся любити” [9, 254].

У циклі *Розгублені листочки* любов має плятонічні характеристики,

трактується “летом від зорі”, втіленням свободи, бо “віддати комусь ціле серце – се віддатися в неволю...”. Найвищий рівень розуміння між закоханими переходить на мову жестів, де вже слова зайві, де “мовчання, недосказ – є золотом нашої душі...”. Воно має бути діалогічним, або, як висловилася письменниця, “одне до одного линемо думками, линемо цілою душею”.

Деякі фрагменти натякають на любовні симпатії Уляни Кравченко й Івана Франка, зокрема стилізовані листи, датовані й супроводжувані посиленням на мистця. Наприклад, у написаній 1883 р. поезії в прозі *Є потайна звязь поміж духами* вона зізнається: “Я ваша, ваша навіки!”. Письменниця вміла вичитувати між рядками віршів І. Франка сердечний біль. За рік до того вона занотувала свої переживання Франкових страждань “по перечитанню” його вірша в журналі *Зоря*: “Я б живуче серце твоє відрадом кріпила, я б рани слізонами холодила, я б труд весь несла, щоб тобі спокій здобути, щоб давнє горе міг ти забути”. Про цей момент письменниця згадує в листі 20 листопада 1883 р, зокрема про останню строфу, що закінчується словами, що пара закоханих “єсть для себе всім”.

Уляна Кравченко не приховувала своїх сердечних почуттів до Івана Франка, що засвідчують її пристрасні епістоли від (20), 23, 27 листопада, 4 грудня 1883 р., іноді у віршовому супроводі, згодом вони, вже наступного року, стали стриманішими. Вона навіть дивувалася собі (“Я закохана?!” Вперед бояла-м ся, що, читаючи мої неудалі спроби, можна мя посудити о любов. Я вибрала такий темат, бо інших, святіших не хотіла-м

облегати в негарну, невикінчену шату. Правда, моїм живлом єсть чувство. Я люблю, знаю всі чувства, лиш того єгоїстичного, односячогося до одиниці не знаю – ніт. Я люблю все і всіх, що достойне любви. Не дивно, – єсьмь женщина, – а у тих переважає чувство, як у другій половині рода розум”, обидва почуття зумовляють гармонію [9, 439-440].

Про вчителя Супруна, що зовнішністю нагадував романтиків, йшлося у *У спогадах учительки* Уляни Кравченко, який упадав біля молодой письменниці. Мисткиня уподібнила цього коханця до Вертера, тип якого “не будив” у ній “ніколи живішого зацікавлення” : “Чому все стають вони, ті Вертери на моїй дорозі? Чому бентежать мене, забирають спокій, потрібний для праці, хвилюють?.. Чи це чуття правдиве, чи уявне, чи говорить туту серце, чи змисли? Стають питання невіршені” [9, 364]. Він освідчувався їй у своїх, писаними польською мовою, любовних зізнаннях, які вона кинула “між старі рукописи, папери” [9, 373]. Щоденник Супруна був відомий І. Франку, позначився на любовній містифікації *Зів’ялого листя*, лишивши на збірці “сліди перечитання” [9, 374].

Уляна Кравченко у своїх драматичних поезіях у прозі відстоювала повноту любви, тому неминуче, при своєму максималізмі, вдавалася до гіперболи: “Скажи, чи правда і що саме правда? Зложу жертву найсвятішу із жертв: – жертву душі і жертву серця, як ніхто тут – на землі – не любив...” [9, 258].

Перші світлі порухи сердечного почуття, що сприймаються з острахом і щирим бажанням пізнати їх, поки що означені як далека й при-

надна мета, що стає реальністю, підносить закоханих до світових універсалій: “З тобою я все! Ти почувеш голос пісень моїх у час нічної бурі, в шумі беріз... неначе веселка, повисла промінна тканина думок моїх над тобою” [9, 260]. Невдовзі любовний роман, означений життєвим досвідом, розчаруваннями й травмами, змушує дійти висновку: “Приходить день, хто зна, завтра, чи ще сьогодні, – і ти з жахом спостерігаєш, що те, що любила, сталося нечаяно чуже; те, що ти вчора любила і що тебе любило, мертве для тебе – чуже і для себе самого...” [9, 259].

Цикл *Розсипані листочки* був настільки особистісним, що письменниця не поспішала з його тут може публікацією, навіть ставилася до нього із само вимогливою іронією: “І навіщо се писання? Не література се – і не для читачів – і не автобіографія в повному значінні. Дрогання серця схоплені, пробіски думок оце писання. Та не тільки, щоб скуку життя обмеженого в заковах прогнати; до діла душа рветься, але поки що стають тихі рядки на картинах...” [9, 262]. Переглядаючи давні фрагменти *Розгублених листочків*, письменниця зважилася їх друкувати, тому що почувалася вже іншою: “Сьогодні, коли я перечитую ті розгублені, пожовклі листочки, здається іноді, що не я те переживала – начеб я йшла побіч – і гляділа на себе...” [9, 277].

Любов була одним з визначальних мотивів циклу, та й інших творів Уляни Кравченко, зокрема філософської поезії в прозі *Люблю*. Лірична героїня вражена різноманіттям цього високого почуття, розрізняючи вічні і земні його прояви: “Розкіш – се кохати одне одного – але кохання не-

тривке, коли в леті до ясних зір обидві душі недосить сильні...” [9, 281]. Тому вона прагне випробувати себе у різних проявах любови, аби наблизитися до її сутности, тому, як запевняє героїня, “люблю вічно – і вічно заміняю предмет любови, – бо все до досконалішого прямую...” [9, 281]. У такому разі не існує зради як і відповідальности “за почування” миттєві.

Уляна Кравченко не просто вдавалася до виражальних, зрідка – до акційних можливостей поезій у прозі, іноді використовувала рідкісні як на той час прийоми. Одним з них була фокалізація, спроба розглянути певне явище під різними кутами зору, як в мініатюрі *Моя книжка*. Тому лірична героїня, творча натура здивована розмаїттям явлення книги в її єдності: “Моя книжка жива... має душу”, сприймається як “осанна вічному, творчому життю”. Вона може бути водночас звоєм карт, scriptum sacrum (лат.: святе письмо), дійсними листами, крилами, “голодом і спрагою духа”, “голосом розуму і голосом серця”, мріями, “покусою – відказанням, жадобою й тугою”, “зірваним акордом останньої пісні”, “громадою тіней”, “скаргою без слів”, епітафією, “коротким сном життя”, “імперативом категоричним до полету над своє “я”” тощо [9, 283-284]. Постійно формована, “коли світ був, як візія, сотворена в екстазі”, вона будучи безмежжям у вітальній конкретичі, далека від штучної літератури, бо про неї “нічого не знає – і ні слідів, ні відтиску пальців складача на платках її не помітно, немає...” [9, 285].

Письменниця прагне промовляти себе до світу на найвищих регістрах душевного осяння, коли

“кілька огнених слів рве, пориває...”, вкладаючись в “останні згуки-тони пісні... Останні хвилини останньої любови... Останні промені заходячого сонця...” [9, 286].

Драматизм поезій у прозі Уляни Кравченко визначальний. Він не лише посилює ліричну тональність й епічну подієвість мініатюр, а й визначає напругу душевних колізій, внутрішніх зіткнень в душі ліричної героїні. Вони часто завершуються катарсисом, що збігаються з новелістичним пуантом, засвідчують єдність акційних і виражальних можливостей поезій в прозі.

Уляна Кравченко в історії літератури більш znana як автор поетичних збірок. Її поезії в прозі не були відомі читачам кінця XIX ст., хоч вона писала їх на початках приходу Модернізму. Ці твори передбачали естетику нового напрямку, жанрово-родове синтетичне оновлення літератури. Мисткиня не друкувала їх, вважаючи, що вони надто особистісні. Опубліковані з великим запізненням, у 1930-і роки, вони не викликали інтересу критики, тому що не відповідали жорсткому духові часу міжвоєнного двадцятиліття. Символізм із його поривами в трансценденцію буття був уже не на часі. Поезії в прозі Уляни Кравченко, не вписавшись у контекст нової доби, не втратили однак артистичної цінності, засвідчували високу культуру її поетичного світу.

## Bibliography and Notes

1. Білецький Федір, *Оповідання. Нова. Нарис*, Київ: Дніпро 1966, 89 с.
2. Бігун Ольга, *Типологія жанру поезії в прозі (французька та українська літератури кінця XIX – початку XX ст.)*: дисертація ... кандидата філологічних наук, Тернопіль 2009, 181 с.
3. Горак Роман, *Твого ім'я не вимовлю ніколи*, Київ: Академія 2008, 224 с.
4. Денисюк Іван, *Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.*, Київ: Вища школа 1981, 215 с.
5. Денисюк Іван, *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX століття*, Львів: Академічний експрес 1999, 276 с.
6. Жук Ніна, *Уляна Кравченко. 100-річчя з дні народження, “Література в школі” 1960, № 2, с. 12-14.*
7. Каспрук Арсен, *Творчість, окрилена Каменярем, “Літературна Україна” 1960, 19 квітня.*
8. Книш Ірина, *Три ровесниці, 1860-1960. До сторіччя народин Уляни Кравченко, Марії Башкирцевої, Марії Заньковецької, Winnipeg 1962, 320 с.*
9. Кравченко Уляна, *Вибрані твори*, Київ 1958, 448 с.
10. Огриза Ганна, *До творчих взаємин Уляни Кравченко з Іваном Франком, “Українська мова і література в школі” 1988, № 12, с. 5-10.*
11. Табакова Ганна, *Архітектоніка і композиція ліричної прози*: дисертація ... кандидата філологічних наук, 10.01.06. «Теорія літератури», Київ 2012, 183 с.
12. Фащенко Василь, *У глибинах людського буття: Літературознавчі студії*, Одеса: Маяк 2005, 640 с.
13. Царик Ярослав, *Поетична надбібрянка*, Львів: Бібліотека відродження 2002, 151 с.

**Iryna Syvkova**

## **THE ARTISTIC PECULIARITIES OF PSYCHOLOGICAL SHORT STORIES BY MYKOLA CHERNIAVSKYI**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

**Ірина Сивкова**

## **ХУДОЖНЯ СВОЄРІДНІСТЬ ПСИХОЛОГІЧНИХ НОВЕЛ МИКОЛИ ЧЕРНЯВСЬКОГО**

*Abstract:* The article is an attempt to interpret the psychological short stories by Mykola Cherniavskyi. The main attention is paid to the artistic peculiarities of writer's works. The genre varieties and modifications of the psychological short stories by prose-writer are investigated in the article. The author researched main problems and motives (philosophical, existential, psychological, ethical) of works on the example of series of short stories by Cherniavskyi. The article deals with the peculiarities of characters designing and specific features of psychological analysis that is usual to Cherniavskyi's style. The author's attention is also focused on the fable, compositional, stylistic features of short stories created by the writer. The artistic specificity of psychological short stories by prose-writer in the context of prose of early Ukrainian modernism (the end of XIX – beginning of XX centuries) is examined in the article.

*Keywords:* psychological short story, genre, typology, structural type, variety, modification, motive, psychological analysis, character, style, modernism

В українській прозі кінця XIX – початку XX ст. відбувся процес канонізації жанру новели, її рух з периферії літературної системи до центру. Репрезентативні явища новелістики рубежу віків (твори О. Кобилянської, В. Стефаніка, М. Коцюбинського) вивчені достатньо глибоко, тоді як наукове осмислення всієї жанрової системи досі хвибує на вибірковість. Дослідження психологічних новел Миколи Чернявського, автора близько сімдесяти зразків малої прози (з них – приблизно

п'ятнадцяти новел), сприятиме уточненню наукової картини прози перших десятиліть XX віку.

Дослідники прози М. Чернявського здебільшого аналізують окремі зразки його новел [1, 26–29]. Авторка монографічного дослідження прози мистця Г. Земляна залучає до аналізу новели акції – *Змій, Кінець гри, Осліплення Париса, Сніг, Земля* [7, 83–96]. Структурний тип психологічної новели залишається поза увагою. Це зумовлює актуальність порушеної проблеми. Тому

мета нашої статті – здійснити спробу дослідження художньої своєрідності психологічних новел М. Чернявського.

Микола Чернявський створив поліфонічну систему жанрів малої прози; одним із перших із когорти сучасників усвідомив потребу модернізації епічних жанрів; доклав чимало зусиль (як творчих, так і організаторських), сприяючи рухові української новелістики до модерних форм психологізму, посиленню інтелектуально-філософського рівня малої прози, її ліризації.

На межі століть процес дифузії жанрів посилюється: межі між ними стали відкритими, хоча кожен із жанрів зберігав своє ядро, змістову сутність, те, що Михайл Бахтін називав “пам’яттю жанру”. Попри те, що новела межі століть змінюється і структурно, і з огляду на модерний тип психологізму, “пам’ять жанру” все ж диктує їй дотримання певного канону, який і дозволяє вирізнити новелу серед інших форм малого епосу. Серед канонічних ознак, збережених європейською й українською новелою цієї доби – одноподійність, гостроконфліктність, несподіваність фіналу, сконденсованість наративу, чітка архітектоніка з притаманною їй строгою композицією, виразним “пуантом”, драматизм, динамічність сюжету та ін.

Головним чинником канонізації новелістичних форм у дискурсі раннього українського Модернізму стало формування психологізму нового типу. На думку Івана Денисюка, саме “психологізм стає тою вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісти, новели чи оповідання і витворює нову” [3, 112]. На-

ціональна своєрідність української новелістики визначалася й тяглістю літературної традиції, пов’язаної з послідовною гуманістичною орієнтацією нашого письменства, його демократизмом. Вагомі здобутки української новелістики рубежу століть зумовлені й розробкою модерної психологічної манери письма (не без впливу новітніх наукових психологічних студій, європейської художньої практики), й усвідомленням українськими письменниками особистої причетності до гуманістичної орієнтації національної літератури.

Творцем низки оригінальних новел був Микола Чернявський. Щоправда, тільки два твори мають авторський жанровизначальний підзаголовок “новела”: *На тундрі* (1909) й *Там, де гори шумлять* (1925). І якщо перша з них є психологічною новелою, то друга – не новела, а оповідання-спогад, оповіте ліричним флером автобіографічні мотиви.

Твори М. Чернявського, що їх можна віднести до новел за змістовною сутністю жанру й структурою, автор називає оповіданнями. Одна із причин невідповідності авторської й літературознавчої дефініції жанру – недостатньо сформована генологічна свідомість загалу початку ХХ ст. У бурхливий час утвердження одних жанрів і деканонізації інших годі було сподіватися на тверді критерії визначення жанрової специфіки. Авторські жанрові підзаголовки часто носять не абстрактно-логічний, а творчо-художній характер, увіходять до тексту твору. Мав рацію Василь Фащенко, зауважуючи, що “у вживанні самими авторами для ви-

значення [...] терміна *новела* часом відчувається якась претензійність і манірність” [9, 11].

На рубежі XIX – XX ст., коли генетична свідомість лише починала формуватися, не кожен письменник наважувався назвати свій твір новелою. С. Васильченко й А. Тесленко, як і А. Чехов, воліли взагалі не ставити під назвами творів жанрововизначального підзаголовка. На думку В. Фаценка, частіше “російські та українські прозаїки живили звичайно просте і скромне слово – *рассказ, оповідання*” [9, 11]. Все ж дослідники прози мистця чітко визначили жанрову форму низки творів, названих автором оповіданнями, новелістичною. О. Дорошкевич відносив до новел *Кінець гри, Щастя, Тополі* [4, 234]; І. Денисюк – *Змій, Сніг, Осліплення Париса* [3, 114–115], Г. Земляна – *Змій, Кінець гри, Осліплення Париса, Сніг, Земля* [7, 83].

Окрім названих, до жанру новели належать, на мою думку, *Тополі* (1902), *Нещастя* (1905), *Перед світом* (1906), *На тундрі* (1909), *Туман* (1910), *Щастя* (1911), *Зустріч* (1913). У них автор зосереджується на глибоко психологічному дослідженні однієї ситуації або одного характеру; їм притаманна сконцентрованість стилю, тяжіння окремих подій до головної, яка є несподіваною, навіть шокуючою (*Нещастя*) або раптово відкриває приховану сутність головного героя (*Сніг*). Часто новела яскраво висвітлює одну подію (*Змій*); інша – відтворює драматизм конфлікту й загибель героя (*Земля*); деякі малюють невеликий відрізок людського життя, оповитий одним настроєм (*Туман*).

Новелістика Чернявського репрезентована двома основними структурними типами – новелою акції (події) і новелою психологічною. Серед новел акції, окрім канонічних зразків жанру є новела, яку, на мою думку, варто виокремити як модерний тип новели, структурною ознакою якої є поліфонізм. Це новела *Сніг*, яку іноді називають пейзажною [3, 144]. Підставою для виділення окремого різновиду поліфонічної новели в українській прозі поч. XX ст. є існування низки новел, в яких синтезовано не лише родо-жанрові ознаки лірики, епосу й драми, а й засоби суміжних мистецтв – музики, малярства, скульптури, кінематографа тощо. У такому разі цей ряд складеться із так званих “музичних”, “пейзажних” і подібних майстерверків видатних майстрів слова. Це *Природа, Битва, Impromptu phantasie, Valse melancolique* О. Кобилянської; *На камені, Intermezzo* М. Коцюбинського; *Лан, Камінний хрест* В. Стефаника. Саме цей ряд доповнює “пейзажна” новела Чернявського *Сніг*. Такий підхід, гадаю, дає змогу “зняти” розпорошеність жанрововизначальних підзаголовків на кшталт “музична”, “пейзажна” тощо, об’єднавши цей тип більш універсальним пізаголовком – “поліфонічна”.

Структурний тип психологічної новели відрізняється від канонічної новели події безфабульністю або ослабленою фабульністю. Сюжет стає внутрішнім – повністю або частково. Жанровий різновид психологічної новели у Чернявського репрезентований такими модифікаціями: новели характеру (*Тополі, Щастя, Зустріч*); новели психологічно-на-

строеві, без індивідуального героя (*Нещастя, На тундрі, Туман*); новела, близька до потоку свідомости (*Перед світом*).

Однією з прикметних жанро- і стилетворчих ознак Чернявського-новеліста є його вміння в одному невеликому епізоді показати складність, драматизм життя. Новели М. Чернявського не претендують на глобальність порушених проблем. Здебільшого це моментальні знімки у колажі епохи, невеликі, іноді недбалі мазки, без яких соціально-психологічний портрет України початку ХХ ст. був би неповним. Прагнення доторкнутися до багатомірності життя зображенням одного його моменту, часто моменту внутрішнього життя особистости, багато в чому визначає творчу манеру прозаїка. Підсумовуючи свій творчий шлях, мистець акцентував на тому, що його твори віддзеркалюють саме пережиті моменти життя, його ритми, мелодії і мрії: “Про що мовлять оті слова, що тиснуться одно до одного, мов намистина до намистини? То – відбитки пережитих ментів. То – уложені в слова мелодії, що піснею пролунали в моєму серці...” [10, т. 6, 8].

Свого часу про це писав Олександр Грушевський: “Всюди увагу письменник звертає на оброблення окремих моментів (письмівка моя. – І. С.) психічного життя, іноді зв’язаних між собою, а іноді зовсім відокремлених” [2, 154]. Звідси значна питома вага у малій прозі мистця жанрових форм новелістичних і фрагментарних.

Як і в багатьох сучасників, малі епічні форми белетриста позначені виразною настроєвістю й ліризаці-

єю (за І. Франком, у творах репрезентантів “нової генерації” розлита “непереможна хвиля ліризму”). С. Єфремов пояснював нахил М. Чернявського до малих епічних форм прози тим, що йому, як поетові, властивий ліричний спосіб осмислення життя: “Як лірикові, переважно, йому... удаються невеличкі, під одним настроєм (письмівка моя. – І. С.) написані оповідання (*Смерть Зораба, Кінець гри*), або такі майже поезії в прозі, як *Хліб наш насущний*” [6, 547]. Змісто- і сюжетотворчі (одноподійність, одномоментність зображеного) і стилетворчі (ліризація, настроєвість) особливості авторської манери зумовили рух його прози у напрямі модернізації епічних форм. М. Чернявський послідовно редукує традиційні сюжетно-композиційні структури, уникаючи докладних розповідей про героїв, позбавляючись деталізації в описах тла, поширених авторських характеристик тощо. Замість зображення ряду подій найчастіше змальовано один день із життя героя, художньо фіксуються зміни настроїв, вражень, простежується динаміка думок і почувань.

Прагнучи досягнути сутність буття людини, Микола Чернявський нерідко шукає неоднозначну правду про місце людини у світі, про її щастя в буденному, позбавленому яскравих подій плині життя “маленьких” людей. Мотиви спраглого, але недосяжного для людини пошуку духовної гармонії, мотиви втраченого щастя чи любови, нездійсненої мети, невблаганного плину часу, деградації особистости в задушливій суспільній атмосфері відлунюють у новелах характеру – *Тополі* (1902),



*Щастя* (1911), *Зустріч* (1913). У центрі названих новел – з погляду буденної свідомості – психотип невдахи. Головним у цих новелах є мотив втраченого щастя.

Типово “чеховським” персонажем є дрібний чиновник Іван Мацько (*Тополі*). Його непримітне, буденне життя “без подій” оживлюють хіба що спогади про красуню-дружину Марусю, яка покинула його заради гусара. У натуралістичному ключі, крізь призму сприйняття персонажа змальовано “гідкі, масні очі, ті закручені догори вуса, обліпкуваті червоні рейтузи” [10, т. 1, 136] суперника. Тепер Іван Кузьмич відчуває себе розтоптаним хробаком, який нічим не вгамує свого болю, “і всі люди йому чужі й ворожі і він усім чужий”. Мацько довго не міг збагнути причин свого нещастя, доки несвідомо не перерахував тополь. У щасливі дні шлюбу вони з Марусею ніяк не могли їх порахувати. А тепер їх несподівано виявилось тринадцять!.. Душу Івана Кузьмича огорнуло “містичне просвітлення”. Ось де розгадка його нещастя! *Тополі* завершуються “нічим”, автор залишає персонажа на півдорозі його нікчемного життя. Ясно, що емоційно багатого життя, щастя, любови колишньому Жанові (так називала його дружина) вже не зазнати. “Він тяжко й довго плакав, а сонце сідало за обрієм, і тополі потопали в вечірній млі” [10, т. 1, 140].

Екзистенційно-психологічні мотиви самотності, відчуження, “украденого щастя” наявні у багатьох новелах М. Чернявського. Тип “негероїчного” героя, типологічно споріднений персонажеві *Тополь*, – у центрі новел характеру *Щастя*

(1911), *Зустріч* (1913). М. Євшан свого часу звернув увагу на поширеність такого типажу у творах мистця: “Так являється те тепле почуття до бездольного чоловіка, той тихий, затаєний в глибині душі і далекий від життя гуманізм. Поет готовий оправдати... всіх, що піддалися долі і життю... Тим-то криється у творах Чернявського глибокий трагізм, саме в тім, що одиниці людські приневолені признати свою безсильність...” [5, 208]. Безсилі, а відтак і “бездольні” персонажі новеліста художньо узагальнюють психотипи, поширені в середовищі напівінтелігенції на провінції – дрібних чиновників, міщан, збіднілих дворян. Вочевидь життя давало чимало подібного матеріалу для прози М. Чернявського.

На думку І. Миронця, “образ інтелігента став емблемою модерного напрямку [8, 25]”, як свого часу образ селянина в літературі XIX ст. Модернізований типаж зумовив суттєві структурні зміни у новелах М. Чернявського. *Щастя* є відкритою формою, ніби живим шматком життя. Редукована експозиція, ослаблена фабульність, відкритий фінал вказують на те, що традиційні складники сюжетно-композиційної структури втрачають важливість. Головним об’єктом зображення стає внутрішній світ людини. У центрі новели – образ старого урядника Ненарадовича. Це один із галереї персонажів Чернявського, що зазнали поразки у боротьбі за місце під сонцем. Гіркі роздуми Ненарадовича про невловимість щастя обрамлюють текст новели: “...Думав, що життя його пропало, що він, нащадок славного й багатого колись роду, старий і хво-

рий, нікому непотрібний, труситься вночі на розбитих бігунках по розмитій дощами дорозі й що ніколи йому вже не зазнати кращої долі...” [11, 202]. З його спогадів проступають етапи деградації – дворянський синок, виключений із гімназії, поміщик із перезаставленою вдесьте землею, член дворянської опіки, ключник [...]. І тепер – урядник, хворий на алкоголізм, якого держать на службі хіба що з милости. Відсутні авторські характеристики, натомість у підтексті вчувається філософська авторська думка: не тими шляхами йшов Ненарадович у пошуках щастя, тож пожинає гіркі плоди позбавленого вищого духового сенсу існування. Мотив втраченого щастя є головним і в новелі *Зустріч* (1913). Герой твору, лікар-психіатр Мазуркевич через хворобливе самолюбство втрачає найбільше своє багатство – кохану дружину і єдину доньку. Композиція твору фрагментарна; частини сполучені в одне ціле за принципом монтажу. Події актуального хронотопу (що вказує на риси імпресіонізму) чергуються із уривками болісних спогадів. У процесі психологічної інтроспекції доктор усвідомлює: це розплата за еґоцентризм і зневажене кохання. Не жертвами соціуму, а жертвами власного недосконалого “я” постають ці нікчемні ковалі власного щастя, приречені на духово вбоге існування. Життя карає їх за одномірність їх свідомости, приземленість думок і прагнень, аморальність чи бездуховість.

У новелах характеру Микола Чернявський зосереджується на екзистенційно-психологічній і морально-етичній проблематиці. Пись-

менник протестує проти злиденності духу, еґоїзму, “закликаючи до небесних висот духовости та морального вдосконалення” [12, 7]. Тут глибоко досліджено внутрішній світ людини, тож їх можна назвати психологічними студіями душі.

Іншу жанрову модифікацію психологічної новели становлять твори, у яких художньо досліджується психологія маси (юрби). За І. Денисюком, це новели “без індивідуального героя, які зображують настрої маси чи якоїсь групи людей” [3, 24]. До такої жанрової модифікації належать новели *Нещастя* (1905), *На тундрі* (1909), *Туман* (1910). Хоч у новелі *Нещастя* йдеться про “пригоду”, що трапилася з селянами Іваном Довбнею й Петром Дидиком, у центрі уваги автора – образ знавіснілої юрби. Предметом художнього дослідження стає психологія натовпу. Очманіла від люти юрба переслідує ярмаркового злодія, поступово звірюючи від вигляду крові й азарту гонитви: “Всі другі підбігали й били його чобітьми, батогами, налігачами, усім, що траплялось під руку. Один кострубатий чоловічок усе поціляв йому вилами в вічі” [10, т. 2, 48]. Злодія топтали, місили ногами “мов глину”, допоки він не залишився лежати на дорозі мертвий. Коли прибігли поліцейські, застали тільки блідих, засапаних, із “блискучими запамороченими очима” селян, які вже й самі не розуміли, що сталося. На селі жаліли заарештованих Івана й Петра, бо вони, на думку односельців, “смирні, хороші люди... Хазяїни...”. Цим персонажам приділено небагато авторської уваги. Вони стоять у тому ж ряду, що й “кострубатий чоловічок”, котрий,

як і “всі другі”, піддався масовому психозу цькування людини. Загалом художнє дослідження масової психології стало одним із напрямків модернізації прозового дискурсу, сприяло рухові психологізму від традиційних до новітніх його форм. Колізії новели мають чимало спільного із новелами *Сміх, Він іде* Михайла Коцюбинського, із відомими епізодами повісти *Fata morgana*: після розгрому будинку панича Льольо розгублені селяни не можуть пояснити своєї сліпої люті, вважаючи причиною власної агресії нечистого. Новели, які в силу жанрової природи акумулюють найбільш драматичні перипетії життя, під пером М. Чернявського набувають прикмет профетичности. Письменник умів вихопити із гущі народного життя загрозливі для буття самого народу тенденції. Темнота, моральна обмеженість людей, а звідси й дикість, агресія як вияви зла підмічені зірким оком майстра слова. Ці мотиви є наскрізними в поетичній і прозовій творчості видатного українця.

Трагедійним пафосом пройнята новела *На тундрі* (1909). Послідовний гуманіст, М. Чернявський не оминув увагою долю борців, репресованих у добу “чорної тиші”. Здійснюючи психоаналіз настроїв революціонерів на засланні, автор простежує зміни у їх світовідчужанні. Їх двоє, засланих з України на далеку північ. У моторошній пустельній тундрі вони самотні, приречені на загибель. Один хворий на сухоти, обидва втратили зв'язок із людьми, здоров'я, надію повернутися у рідний край. Поступово в їх душі вливається “темне зневір'я, нерозважний сум і невиразний тисячокий жак”

[10, т. 3, 113]. Перед лицем неминучої смерти вони розмірковують про долю “великих, прекрасних ідей, цвіту людського духу”. Настроєве коло твору формується з мінорних, трагедійних акордів. Проникаючи у внутрішній світ борців, автор акцентує на їх альтруїзмі, самопожертві для добра інших. Це люди, які “життя своє ладні були віддати за щастя братів своїх”. Новела-реквієм спонукає замислитись над тим, що свобода виборюється високою ціною людського життя. Трагедійний патос твору зумовлений лейтмотивом смерті. Микола Чернявський не був самотнім у трагедійному освітленні подій революції 1905–1907 років і пізнішої реакції. Варто згадати присвячені цій добі твори Н. Романович-Ткаченко: сумну тональність *Похорону*, згасання героїні *Лілії* Настусі, трагічну колізію *Із днів боротьби*, наскрізну криваву барву алегоричної *Богині революції*.

У більшості текстів новел М. Чернявського обігрується певна деталь, вислів, ситуація. У новелі *Туман* (1910) образ, винесений у заголовок, стає метафорою життєпростору, де немає місця високому, ідеальному, де панує провінційна тривіальність. Твір на писаний у сумнозвісно депресивний період “чорної тиші”, загального зневір'я, викликаного репресіями уряду після подій 1905–1907 рр. Новела більш настроєва, ніж психологічна, наскрізно пройнята гнітючим настроєм. У центрі зображення – похоронна процесія, що йде за убогим катафалком. Основну увагу приділено аналізу масової психології мешканців містечка, що йдуть за труною. Для них похорон дівчини-само-

губиці є своєрідним шоу, розвагою, приводом для пліток, пересудів, нездорової цікавості. Образ липкого туману стає метафорою морально-психологічною атмосфери містечка. Туман поглинає все – і фальшиві слова осуду покійної, й лицемірні промови – його каламуть, здається, навіки оповила душі містян. Лиш один із них наважується розвіяти його словом нещадної правди: “Ви всі, скільки вас отут є, убивці оцієї дівчини!.. Хіба вона могла дихати з вами одним оцим, отруєним могилами повітрям?.. Її душа, ясна і чиста, рвалась до світла, до волі, до братерства і рівності людської, а ви... отруїли її своїм диханням, і вона вмерла!..” [10, т. 4, 68]. Екзистенційно-психологічні мотиви новели (самогубство, духовне рабство) реалізуються в неоромантичній стилістиці з її антитетичністю, контрастами, тугою за ідеалом. Українські мистці – А. Тесленко, С. Васильченко, О. Плющ, М. Чернявський – задовго до А. Камю художньо осмислюють тему суїциду як кардинальну для людства у ХХ столітті.

Історії, що про них йдеться у новелах М. Чернявського, наповнені глибоким філософсько-екзистенційним змістом. У життєвих трагедіях героїв відбиваються протиріччя давні, як світ – між мрією та дійсністю, ідеалом та реаліями життя. Такий тип психологічного (зовнішнього чи внутрішнього) конфлікту підтверджує неоромантичну природу мислення новеліста.

Серед психологічних новел цієї доби осібне місце займає новела психологічна, близька до потоку свідомості. У М. Чернявського цю модифікацію репрезентує *Перед сві-*

*том* (1906). Жанрова природа новели з її драматизмом адекватна авторському прагненню дослідити психологію борців за народне визволення. Новели *Перед світом* і *На тундрі* становлять своєрідну новелістичну діалогію. У новелі *Перед світом* об'єктом зображення є емоційно-психологічний стан засудженого до страти борця в останню ніч життя. Проникнення письменника у глибинні шари свідомості героя слугує засобом психологізму новітнього типу. Принципово новим є те, що внутрішній світ особистості стає єдиним об'єктом художнього зображення, окреслюється у спогадах героя, уривчастих монологах, проступає в сонних видіннях. Новеліст не подає портрета персонажа, відсутні деталі, авторські характеристики, відомості про колишнє життя. Безіменний юнак, “син народу, мужича дитина” не шкодує, що загине. Йому лише жаль “вмерти так рано й так даремно, нічого не зробивши” [10, т. 2, с. 209]. Не прагнучи створити викінчений характер, автор сконденсовує образ до значення символу, акцентуючи на головному – крицевій незламності юного борця за волю (“мов з заліза скутий”). Сприяє символізації асоціація з образом Христа, яка сигналізує про жертвовність героя. Схожі асоціативні зв'язки є в психологічному етюді Гната Хоткевича *Перед дверима* (1908), герой якого осмислює свій замах на намісника як шлях “на Голгофу”. Естетизація самопожертви, альтруїзму, незламності, як і модерний спосіб зображення, ріднять прозаїків. Зауважу: М. Чернявському належить пріоритет психоаналізу внутрішнього світу революціоне-

ра у жанровій формі психологічної новели, близької до потоку свідомости. Типологічно близькі новели М. Коцюбинського *Невідомий* (1907) і Г. Хоткевича *Перед дверима* (1908) з'явилися згодом. У новелі *Перед світом* домінує неоромантична концепція – герой осяяний ореолом святости, жертвовности; панкосмічні мотиви у романтичному пейзажі, метафоричність мови, контрастні мікрообрази, символіка адекватні неоромантичному стилю.

Дослідження художньої своєрідности новел Миколи Чернявського переконує в тому, що рух ідей і форм у його творчості відбувався у напрямі модернізації дискурсу малої прози, канонізації новелістичних структур, розробки модерних форм психологізму. Жанр репрезентований новелами акції (*Змій, Кінець гри, Осліплення Париса, Земля*) і новелами психологічними. Серед останніх виділено такі модифікації: новели характеру (*Тополі, Щастя, Зустріч*); новели без індивідуального героя, об'єктом яких є психологія чи настрої групи осіб (*Нещастя, На тундрі, Туман*); новели, близькі до потоку свідомости (*Перед світом*). Окремою модифікацією є новела поліфонічна (*Сніг*). Це засвідчує вагомість внеску мистця у розгортання новелістичного дискурсу в літературі доби раннього українського Модернізму.

1. Береза Інна, "Він любив дивитись у глибокі води...", [у:] *Південний архів*, Філологічні науки: Збірник наукових праць, Вип. XLIII, Херсон: Видавництво Херсонського державного університету, 2008, с. 26–29.

2. Грушевський Олександр, *З сучасної української літератури: Начерки і характеристики*, Київ: Криниця, 1918, Ч.1, 208 с.

3. Денисюк Іван, *Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст*, Київ: Вища школа 1981, 215 с.

4. Дорошкевич О., *Реалізм і народність української літератури XIX ст.*, Київ: Наукова думка 1986, 311 с.

5. Євшан Микола, *Критика; Літературознавство; Естетика*, Основи 1998, 658 с.

6. Єфремов Сергій, *Історія українського письменства*, Київ: Femina 1995, 688 с.

7. Земляна Галина, *Проза Миколи Чернявського: питання типології, жанрово-нарративна система*, Київ 2008, 580 с.

8. Миронець І., *Формально-стильові особливості українського літературного переламу 90–900 років*, [у:] *Прозаїки 90–900 років: У 2 томах*, Харків–Київ 1930, Том 1, с. 3–52.

9. Фащенко Василь, *Новела і новелісти. Жанрово-стильові питання (1917–1967 рр.)*, Київ 1968, 264 с.

10. Чернявський Микола, *Твори: У 10 томах*, Харків: Рух 1927–1930.

11. Чернявський Микола, *Твори: У 2 томах*, Київ: Дніпро 1966, Том 2, 541 с.

12. Шумило Наталія, *Біймося переступити межу*, "Друг читача" 1991, 11 грудня, с. 7–8.



**Liudmyla Demyanenko**

**HYPOTYPOSIS: "DRAWING WITH A WORD" AS AN ESSENTIAL PART  
OF MYKHAILO KOTSIUBYNSKYI'S PROSE**

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

**Людмила Дем'яненко**

**ГІПОТИПОЗИС: "МАЛЮВАННЯ СЛОВОМ" ЯК ХАРАКТЕРНА РИСА  
ПРОЗОВОГО ВИКЛАДУ МИХАЙЛА КОЦЮБІНСЬКОГО**

*Abstract:* In the focus of this paper is the constant attention to the choice and use of a word, the diligent and thoughtful observation of the semantic connotation, emotional hues and expressive tone of the words which have raised the artistic language of Mykhaylo Kotsiubynskyi to perfection. The visual impressions are encoded into the verbal and visual images in the works of M. Kotsiubynskyi. The writer depicts the various mental states of personages by means of the expedient colors and light contrasts. The writer cannot go beyond the specificity of the literature, but he can use the meaning of a word so as to cause a reader to an art impression. A reader is impressed by the writer's skill to reveal psychological depth of characters using a word, fill the artistic language with irony and sarcasm. That's why the reproduction of the visual code verbally by dint of hypotyposis is the interaction between painting and literature.

*Keywords:* paysage scenery-hypotyposis, detail-touches, drawing with the word, rhythm

Пейзажем-гіпотипозисом (пластичним пейзажем у літературі) вважається такий пейзаж, у якому можна виявити посилену концентрацію формотворчих засобів малярства (лінійні, тональні, колористичні, світлотіньові співвідношення, передні та дальні плани і тощо), трансльованих у вербальну форму. Завдання такого пейзажу – представити чіткий візуальний образ, образ-картинку, змусити реципієнта "побачити" внутрішнім зором те, що бачить автор.

М. Коцюбинський настільки володів словом, що перед читачем зріло постають описані картини, екстраполює емоційні переживання на образи, виявляє тонку спостережливість, глибоке знання станів природи при творенні динамічних зорових образів.

Письменник досягає надзвичайної виразності й чудової простоти своїх художніх творів, насамперед завдяки вдумливому підході до слова, вмілому доборі значень та

сміслових, а також і стилістичних відтінків слова, тобто майстерному використанню синонімічних засобів і можливостей загальнонародної мови; експресивної сили кожного слова.

У своїх творах М. Коцюбинський закодував зорові враження у словесно-зорові образи. Письменник за допомогою відповідних барв і світлових контрастів передає різні психічні стани персонажа. Як і художники-імпресіоністи, що пильно вивчали природу у різному освітленні, вловлювали постійно нові відтінки і досягали віртуозної витонченості у кольоровій організації полотен, М. Коцюбинський за допомогою прийомів імпресіоністичного живопису витворює настроєві пейзажі, суголосні внутрішньому стану персонажа. Як зазначав А. Чегодаєв, живописці-імпресіоністи утвердили “нове відчуття справжньої і природної реальності, в яке глядач почав включатися за допомогою нових принципів перспективи і композиції, коли в картину, наприклад, Едгара Дега можна ввійти, а не лише дивитися на неї на стіні” [2, 19]. Такого ж ефекту досягав і Михайло Коцюбинський, залучаючи до своїх творів малярські прийоми.

Письменник вдається до властивих імпресіоністичному живопису коротких, насичених мазків, що використовуються для досягнення швидше ефекту присутності предмета зображення, а не вимальовування деталей. Насичений колір, який виникає з польових глибин, не створює тіней і не окреслює, а, швидше, розмиває контури предметів. Він створює відчуття чуда, майже містичного видіння, це якась

fata morgana: “Вітер [...] гарячий, такий нетерплячий, що аж киплять від нього срібноволосі вівса. Йду далі – киплять. Тихо пливе блакитними річками льон. [...] А там ячмінь хилиться і тче... тче з тонких вусів зелений серпанок” [3, 303]. Виникає ушляхетнене, витончене відтворення вражень, що супроводжується споглядальною відкритістю і ліризмом образів, гармонійно темних і світлих, яскравих тонів, – усе те, що є неповторною особливістю творчої манери Михайла Коцюбинського.

М. Коцюбинський, як і живописці-імпресіоністи, не очікує, доки висохнуть свіжі фарби створених образів, а накладає їх один на одного, лишаючи між ними своєрідні проміжки. Відтак постає не традиційне описове зображення предметів, а контурне, створене за допомогою штрихів, окремих деталей, тому ми бачимо не сам об’єкт, а те, що видається читачу, тобто враження нашого внутрішнього зору (наприклад, письменник передає панораму сонячного неба і поля, увівши лаконічний зоровий образ перлової скойки). Творчу манеру М. Коцюбинського можна порівняти з живописом Поля Сезанна, який досягав динамічності зображення, його мінливості, лишаючи незаповнені проміжки полотна між мазками фарби.

Тож, у Михайла Коцюбинського ми бачимо велику симпатію до імпресіоністичного живопису (можливо навіть більшу ніж до музики) і не тільки на рівні стилю, а часом і на рівні побудови всієї образної системи твору. Скажімо, в новелі *Хвала життю* (1912) графічний і живописний елементи є структуротвірними. Спочатку ліричний герой з

борту пароплава бачить “сірий труп міста” – статична картина після жакливого землетрусу. З майстерністю живописця письменник штрихами детально змальовує вулиці, площу, руїни, натовп і окремих осіб, і з усіх цих імпресіоністичних мазків поступово постає цілісний образ міста.

Пейзажі Коцюбинський створює деталями-мазками, і за допомогою яких прагне передати цілісну, синтезовану картину, йдеться про малювання словом. При цьому письменник помічає в буденних речах приховані властивості і подає їх за допомогою слова як джерело свіжих вражень (у повісті *Fata morgana* малюнок хати Воликів чи в новелі *Кони не винні* замальовка господарського подвір'я).

Коцюбинський, визначивши в начерку першої частини *Fata morgana* фінальну картину, – осінній дощ, письменник прагнув досягти композиційної завершеності цієї частини. Адже дія починається навесні, а закінчується восени. Тому, сам по собі дощ для обрамлення твору не влаштував його, і автор підходить до цього питання інакше.

Коцюбинський використовує у творі образний ряд метафор, побудований на схожості за дією: “Ідуть дощі” – “йдуть заробітчани”, письменник порівнює їхній хід із летом журавлів. У творі яскраво проступає образ дороги (образ дороги наявний також у новелах *Лялечка* та *В дорозі*).

Перший пейзажний малюнок *Fata morgana* – зруйнована цукроварня (тут ми бачимо взаємодію літератури з архітектурою, тобто використання письменником архітектурної семантики), продовжується

картиною весняної дороги, якою крокують заробітчани... Пейзаж цей, як і попередній, подано крізь призму сприйняття Андрія Волика: “Перед ним лежав шлях, курний уже, хоч була рання весна. Над шляхом біліла його хатинка (знову ж таки використання типу архітектурного ансамблю), мов крокує кудись із села і зупинилась спочити. По дорозі тяглись люди з ціпками, з клунками. Ось Гафійка винесла одному води. Стали й розмовляють. Знов надходить купа... Ще рядок... Проходять та й проходять. А той стоїть. Еге-ге! Та ж то цілий ключ журавлиний. Ідуть та й ідуть” [4, 46].

Як зауважив Юрій Кузнецов, “образний ряд, який вибудовує письменник у цій пейзажній картині, як і в фіналі, «тримається» на асоціації за схожістю дії. Окремі деталі – шлях, хатина, як і люди, що є частиною цієї картини, – все в русі.” [6, 188]. Невипадково, очевидно, і хатина Андрія Волика мовби перебуває в дорозі. Життєва дорога головного героя зі своїми нещастями нічим не відрізняється від важкого шляху заробітчанин, – невлаштована, сумна. І цей сум посилений порівнянням міграції людей з журавлями. У творі перед пейзажем, також яскраво відтворено й звуки, які лунають у селі (наприклад, ревіння худоби, а це в свою чергу, знову ж таки музичний зв'язок з літературою, тобто використання звуку як художньої деталі). Таким чином, у творі пейзажі створюються деталями-мазками, і за допомогою яких Коцюбинський і прагне передати цілісну, синтезовану картину. Ця картина мозаїчна, і тому вона створює враження її незакінченості, хоч вона й цілісна, –



немов би за нею ще криється якась загадка, таємниця.

Для пейзажних описів *Intermezzo* характерне нагнітання автором тих самих кольорів, що підкреслює емоційний стан героя і визначає характер сприймання дійсності саме в цю мить. У грі кольорів варто відзначити вміння автора не просто описувати природу за допомогою кольору, а малювати словом, надаючи йому глибшого значення. “Колір у новелі, – за словами В. Гребеньової, – стає композиційним чинником” [1, 51]. Кольорова гама змінюється відповідно до того, як змінюється настрій героя, його психічний стан. У цьому випадку наростання і зміна темних кольорів яскравими формують одну з основних сюжетних ліній твору.

Колір – це водночас і своєрідний простір, який дає художникові можливість зробити «прорив» в інші світи, в інші виміри, зазирнути за його допомогою у внутрішній простір людини – у її душу. За допомогою кольорового нюансування ліричний герой *Intermezzo* прагне вирватися за межі того простору, що його оточує. Власне й духовне одужання від “утоми” виявилось в тому, що герой після свого “intermezzo” готовий подолати певний простір. Відтак імпресіоністичний пейзаж, витворений на межі живопису та літератури, окреслює не лише місце дії, а й “певні межі внутрішнього світу героя, масштаби та емоційну тональність його переживань” [6, 207].

Окремі частини новели відображають однотонний малюнок, що також ріднить літературу з малярством. На початку новели в пейзажних картинах переважають чорно-сірі тони, що дають можливість під-

креслити глибоку душевну кризу героя, його розчарування в житті. Місто і його мешканці постають перед ліричним героєм у темних тонах: “тисячі чорних ротів”, “забруднене пилом та димом”. Навіть виїхавши із села, герой не може знайти рівновагу, заповнити порожнечу в душі, позбутися втоми, що постійно нагадує про себе домінуванням темних кольорів: “десять чорних кімнат, налитих пільмою по самі вінця”, “чорна пільма меблів”, “тіні по стінах” [3, 299]. Важливо те, що й сам герой шукає заспокоєння в темряві: “Погашу лампу і сам потону у чорній пільмі” [3, 299]. Чорний колір у цій частині новели підсилює мотив внутрішнього неспокою головного героя.

Через переважання то однієї, то іншої протилежної кольорової гами письменнику вдається виразніше змалювати конфлікт, у якому виявляється “діалектика свободи й необхідності в житті людини” [1, 52]. На противагу сіро-чорній гамі кольорів, яка символізує розчарування та втому, в другій частині новели з’являються яскраві барви: біла, зелена, золота, блакитна... Ці барви, вриваючись у похмурий світ головного героя, руйнують його, розсують стіни “чорних кімнат”, у які вривається “зелена стихія”: “Уявляється раптом зелений двір – він вже поглинув мою кімнату...” [3, 300]. Варто зазначити, що життя героя на лоні природи зображене за допомогою пейзажних картин із синіми та зеленими кольорами, які формують новий світ, протилежний тому, де панували втома й самотність. Тепер герой не відчувається самотнім, незважаючи на те, що проводить час у цілковитому безлюдді. “Я тепер маю

окремий світ, він наче перлова скойка: стулились краями дві половини – одна зелена, друга блакитна – й замкнули у собі сонце, немов Перлину” [3, 302].

Наголосимо також на тому, що Михайло Коцюбинський недаремно акцентує увагу саме на зеленому кольорі – кольорі життя, яке поступово повертається до героя. У фольклорній традиції – це колір оновлення землі після зимового сну, початку нового життєдіяльного циклу. Однак у М. Коцюбинського ця наскрізна колористична деталь багатofункціональна, оскільки служить для створення окремого враження в кожному конкретному епізоді. Якщо на початку твору зелений колір у пейзажах підкреслював роздратування і неспокій героя (“Якийсь зелений хаос крутився круг мене і хапав бричку за всі колеса...” [3, 299]), то згодом він символізує віднайдення спокою героєм, відродження його душі. Зелений колір – це стихія змін, що поглинає все ненависне героєві, те, що несе смуток і втому його душі: село, хатки, людей. Зелений колір життя протистоїть чорному кольору смерті. Важливим є те, що боротьба у душі героя не зникає одразу із відкриттям безмежного зеленого моря степу. Час від часу з’являються сумніви, спокій зникає, але лише на одну мить. Це протистояння спокою і втоми М. Коцюбинський також зобразив за допомогою пейзажу як боротьбу світлих та темних барв. Тож важливим прийомом імпресіоністичного пейзажу *Intermezzo* є його зумовленість душевним станом героя. Сумніви, страх, втома і, водночас, радість, спокій, захоплення – усі ці процеси, що відбуваються в

житті героя, проєктуються і на стан природи: “Раптом все гасне, вмирає. Здрігаюсь. Що таке? Звідки? Тінь? Невже хтось третій? Ні, тільки хмарка. Одна хвилинка темного горя – і вмить усміхнулось направо, усміхнулось наліво – і золоте поле махнуло крилами аж до країв синього неба” [3, 303]. Динаміка, перебіг процесів у психічному світі героя, роздвоєння його свідомості й зумовлюють чергування вражень, підсилює це враження – поєднання контрастних відчуттів і кольорів. Тобто відбувається поєднання образів природи і внутрішніх відчуттів: “... бричка вкотилась на широкий зелений двір – закувала зозуля. Тоді я раптом почув велику тишу...” [3, 299], і знову: “Бачу, як синє небо надвоє розтягли чорні дихаючі крила ворони. І від того – синіше небо, чорніші крила. На небі сонце – серед нив я... Йду. Гладжу рукою соболину шерсть ячменів...” [3, 302].

Характерною рисою пейзажів *Intermezzo* є своєрідна закономірність описів: вони неначе слідуєть погляду головного героя, який не бачить майбутнього і не думає про нього, є лише тут і тепер, усе інше в цю хвилину не має значення. В аналізованій частині ця специфічна риса ще більше виражена, бо між окремими пейзажними картинами маємо дієслово динаміки руху, яке вказує на поступову зміну однієї картини іншою: “Йду. Гладжу рукою соболину шерсть ячменів, шовк колосистої хвилі... Йду далі – киплять. Тихо пливе блакитними річками льон... Йду далі. Все тче. Хвилює серпанок... А я все йду... Врешті стаю. Мене спиняє біла піна гречок, запашна, легка, наче збита крилами

бджіл. Просто під ноги лягла співуча арфа й гуде на всі струни. Стою і слухаю” [3, 302–303]. Вслуховування у музику природи, її вічні гармонійні мелодії, що (неодноразово звертали на це увагу в нашому дослідженні) циклічно змінюють тембр і тональність (цей ритм життя Коцюбинському вдалося блискуче передати в творах *В дорозі*, *На острові*, а особливо в новелі *Intermezzo*), дають змогу виразити внутрішнє життя людини цілісно через внутрішнє, як перебудову власного психологічного світу – це ритм – ритм усього життя: «Мої дні течуть тепер серед степу, серед долини, налитої зеленим хлібом. Безконечні стежки...» [3, 302]. Ритм у творі відіграє формотворчу роль. У новелі *Intermezzo* ритмічна структура картини визначає взаємоположення зображення, взаємодію предметів, за допомогою ритму, ми бачимо що час не стоїть на місці: “Йду далі... Тепер пішла пшениця. Твердий, безостий колос б’є по руках, а стебло лізе під ноги...” [3, 303]. Ритм надає відповідного характеру динаміці живописного творіння. “Ми йдемо серед поля. Три білих вівчарки і я. Тихий шепіт пливе перед нами, ... підпадьомкає перепел, бренькнула в житті срібна струна цвіркуна. Повітря тремтить... і в срібнім мареві танцюють далекі тополі...” [3, 305].

Ми спостерігаємо фіксацію миттєвих вражень, тому Коцюбинський в новелі *Intermezzo* створює певний ритм переходів від одного стану до іншого, від одних мотивів до інших (мотив вічності та мотив самотності). Таким чином ритм стає одним із композиційних засобів, за допомогою якого здійснюються емоцій-

но-змістові співставлення і підвищується семантична наповненість художнього твору.

Контрастні зіткнення фарб та кольорових “малюнків” підкреслюють головний конфлікт новели. Темна сіро-чорна гама символізує втому, розчарування, а яскраві барви (зелена, блакитна, золота, срібна, біла) втілюють життєствердне начало, відродження душі героя.

Тож, колористичні художні деталі у поєднанні з іншими виражальними словесними образами підпорядковані змалюванню внутрішнього світу ліричного героя, його мінливих настроїв та відчуттів. Таким чином, вся ця гама картин, кольорів, мелодій та синтез поетичних і психологічних нюансів витворюють у нашій уяві зримий образ головного персонажа твору.

Так, до прикладу, вагому функцію виконують різні кольори в оповіданні *На камені*. Сама назва твору свідчить про його “камінність” – мотив чорного каменю, кам’яного, сірого повторюється протягом усього твору. Йому ніби протиставляється блакить моря, його зелена хвиля. Фат’ма потрапила в татарське село з гір. Море здається їй ворожим: “Тут тільки море, скрізь море. Вранці спить очі його блакить, удень гойдається зелена хвиля, вночі воно дихає як жива людина... Навіть в хату залазить його гострий дух, од якого нудить” [3, 151]. Письменник не може користуватися іншим засобом, ніж слово, не може вийти поза видову специфіку літератури, проте може користуватися значенням слова так, щоб викликати в уяві читача іномистецьке враження. Відповідно майстер слова орієнтувався

не стільки на формальні, скільки на присутні ознаки того мистецтва, враження якого намагався викликати у реципієнта. Синтез мистецтв дозволив мистцеві зосереджувати увагу на станах та настроях персонажів, не спонукаючи до показу зовнішніх подій. При цьому, зазначає Ярослав Поліщук, Михайло Коцюбинський “одважно експериментує з барвою”, використовує чистий, насичений колір: “...У зображенні втечі постаї героїв зводяться до однієї деталі – зеленої фередже Фатьми чи червоної пов’язки Алі. Така детель стає водночас доміантною, контрастує з тлом та має безумовний символічний підтекст...” [7, 91]. Прикметно, що Я. Поліщук вбачає у застосуванні таких чистих кольорів зв’язок художнього мислення М. Коцюбинського з естетикою постімпресіоністів. Ми ж схилиємося до трактування такої колористики, як до прояву властивої письменниковій творчої манери декоративности.

Як зауважив Олександр Рисак [8, 46] благотворний вплив на формування естетичних уподобань письменника (М. Коцюбинського. – Л. Д.) мала розкішна природа Поділля, Київщини, Волині, а згодом – Карпат, Італії, Чернігівщини. Природу він обоженював, ставився до неї, як пантеїст. Подорожуючи, М. Коцюбинський з особливою жадібністю сприймав довколишню красу, гармонію архітектурних ансамблів, наприклад, у листі до своєї дружини: “Вчора приїхали в Константинополь. Оглянув Ая-Софія, чудовий величний храм, повний мозаїк золотих, мармуру, бронзи. Надзвичайно гарне враження. Подивився ще мечеть – Ені-Джаме, всю виложену

мальованим фарфором, дорога і гарна будівля...” [5, 17–18]. М. Коцюбинський, хоч де б подорожував завжди все помічав до найменших дрібниць, усе занотовував, і згодом використовував це у своїй творчості, поєднуючи спостережене за допомогою прийомів, характерних певним родам мистецтва.

Як зазначає Олександра Черненко, письменник не прикрашає природу фантастикою романтики (чим, власне, різниться від неоромантиків, а також національної романтичної традиції у сприйнятті природи): “Світлотінь мережить душу, життя людини та всієї природи. З одної сторони сяюча краса, що захоплює письменника, так як і всіх імпресіоністів, а другої – жорстока боротьба за існування, оперта на законі перемоги сильнішого” [9, 108].

У посиленій увазі до природи втілено властиве Михайлові Коцюбинському прагнення досконалости, гармонійности, про що неодноразово говорили дослідники його творчости. Окрім того, пильну увагу письменника до природи можна розглядати і як особливість національної ментальности, про що йдеться у дослідженні Ярослава Поліщука [7, 205]. Письменник бачить природу очима маляра, вона постає у вічній мінливості, спричиненій як освітленням, так і настроєм сприймаючого пейзаж. Олександр Рисак зазначає, що краса природи є “збудником творчої уяви персонажів, імпульсом асоціативних розгалужень” [8, 49].

Вражає читача творів М. Коцюбинського вміння мистця за допомогою слова глибоко розкривати психологію персонажів (в цьому ми вже переконалися), у філософсько-

му роздумі переймати художню розповідь зворушливим ліризмом, забарвлювати свою мову іронією або сарказмом.

Сміливо добирає письменник фарби з своєї багатой мовної палітри (тобто “малює словом”) та надає викладові різних тональних нюансів. Ознаки гіпотипозису (статичність “точки зору” “глядача”, розгортання образів у послідовності окремих елементів) спостерігаємо при творенні фрагментів комічного і сатиричного у новелі *На острові*: “Сіра стіна. Розчепіривши негнучкі ноги, стоїть під нею віслук. Йому так скучно, як англійському лорду, що бачив весь світ. Очі в білих мохнатих каблучках, як в окулярах, і зануда довго од них спливає аж до біластого носа” [4, 279]; “Старий портє позіхає істерично, наче віслук. Короткі руки крота лежать на колінах... Холоді очі сковзнули по всьому, наче крижинки” [4, 285]. Там само знаходимо й портрет іншої тональності, образ Джузеппе: “... Його не обходять сімдесят років ані чорний беззубий рот: він завжди відкритий в нього для пісні... Мішає, зігнутий фарбу і посилає на море крилаті слова...” [4, 287].

У творі М. Коцюбинського *Коні не винні* обізнаність із творчістю живописців, увага до кольору, освітлення, ракурсу приходять “на допомогу” слову. Насамперед заслуговує на увагу пейзаж як один із структурних компонентів твору. При передачі пейзажу у новелі витворюється певний ритм, який з кожним фрагментом новели бринить дедалі відчутніше і частіше. Спочатку Малина мимохідь помічає звичну красу докільля, наприклад кинув погляд у вікно, де “цілим морем пли-

ли кудись ще зелені ниви, дев’ятсот десяти панського поля” [4, 257]. “Аркадій Петрович щодня дивився на квітник, але тільки сьогодні він його зацікавив” [4, 265]. І ось Малина “подався на подвір’я”, він усю увагу зосереджує на пейзажі, помічає і жовті палички колоскового цвіту, і очі-волошки і те, що “непомітний пилочок золотився на сонці”. В очікуванні прощання з землею на наступний день Малина помічає похмуру кольористику пейзажу, бачить купу гною, мокру бочку з водою, навіть дощ, що впав на сіно не тривожить його, а стає союзником. І знову після приходу козаків до поміщика всмінулося сонце, цвірінкнули горобці. Як бачимо краса природи стає збудником уяви персонажів, проте, наприклад, у новелі *У грішний світ* (1904) вона стає могутнім покликом до іншого життя чи цілющим бальзамом, в новелі *Коні не винні* розкривається рух кольору.

Таким чином, постійна увага до вибору і застосування слова, старанне і вдумливе зважування смислових відтінків, емоціональних фарб та експресивної тональності слів піднесли художню мову М. Коцюбинського до рівня взірця. Неповторні пейзажні описи (Я. Поліщук називав їх “справжніми перлинами українського імпресіонізму”) варто розглядати творчих шукань М. Коцюбинського у річищі психологізму та імпресіонізму. Використання гіпотипозису забезпечувало перетворення опису й оповіді у творах прозаїка на картини, які розгорталися перед очима читача. Отже, передача візуального коду словесними засобами за допомогою гіпотипозису становила ще один рівень – поруч

із структурним – взаємодії у творах М. Коцюбинського живопису й літератури (рівень художньої мови).

### Bibliography and Notes

1. Гребеньова В., *Світ звуків і барв у новелі М. Коцюбинського Intermezzo*, "Українська мова й література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах", Київ 2002, № 2, с. 48–53.

2. *Импрессионисты, их современники, их соратники. Живопись. Графика. Литература. Музыка*, Москва: Искусство 1975, 319 с.

3. Коцюбинський Михайло, *Твори в 7 томах*, [у:] *Idem, Твори: У 7-ми томах*, Київ: Наукова думка 1974, Том 2, 383 с.

4. Коцюбинський Михайло, *Твори в 7 томах*, [у:] *Idem, Твори: У 7-ми томах*, Київ: Наукова думка 1974, Том 3, 427 с.

5. Коцюбинський Михайло, *Твори в 7 томах*, [у:] *Idem, Твори: У 7-ми томах*, Київ: Наукова думка 1975, Том 7, 414 с.

6. Кузнецов Юрій, *Импресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (проблеми естетики і поетики)*, Київ 1995, 303 с.

7. Поліщук Ярослав, *І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет*, Київ: Академія 2010, 304 с.

8. Рисак Олександр, *Найперше – музика у Слові: Проблема синтезу мистецтв в українській літературі кінця XIX – початку XX ст.*, Луцьк 1999, 402 с.

9. Черненко Олександра, *Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Образ людини в творчості письменника*, Мюнхен: Сучасність 1977, 144 с.



**Liudmyla Suvorova**

**CONCEPT OF DEATH AS A DEMONSTRATION  
OF THE SACRED IN BOHDAN LEPKYI'S SHORT PROSE**

Ivan Franko State University in Zhytomyr, Ukraine

**Людмила Суворова**

**КОНЦЕПТ СМЕРТИ ЯК ВИЯВ САКРАЛЬНОГО БУТТЯ  
В МАЛІЙ ПРОЗІ БОГДАНА ЛЕПКОГО**

*Abstract:* This article deals with the semantics of death concept in Bohdan Lepkyi's short prose from the position of category of the sacred. While making the comparative analysis of death images, separate Bible motives, theoretical definition of death concept in the works of famous religious and cultural researchers (M. Eliade, R. Caia, R. Otto, I. Nabytovych, and others) the certain semantic varieties were defined: death as the continuation of being, the way to eternity, death as the attainment of absolute liberty, as release, as initiation.

*Keywords:* concept, sacral, profane, death

Світоглядна позиція раннього модернізму вбачала у раціонально-логічному пізнанні світу своєрідну умовність, а наукові доводи – сумнівними характеристиками буття. Наука – це всього лише перманентна “помилка”, складниками якої є “розумові моделі, а не відтворення істини” [12, 38]. Представники феноменології релігії сформулювали власні теоретичні позиції щодо поняття сакрального. Рудольф Отто у праці *Священне* визначає *sacrum*, як апіорну категорію, яка постає “страшною, піднесеною, неосяжною, вражаючою і немислимою силою” [8, 219]. На думку Мірчі Еліаде, сакральне виражає свою сутність у предметах, які є частиною світу профанного – в ієрофаніях: “Об’єкт

перетворюється на щось відмінне, зберігаючи при цьому власну природу, бо продовжує бути часткою Космосу” [3, 8]. Роже Каюа визначає сакральне як комплекс дієвості: “Воно є заодно найбільшим бажанням, і найстрашнішою загрозою. Жахливе, воно вимагає обережності; бажане, воно водночас підбурює дерзання” [10, 37]. Сакральне становить собою активне вічне буття, воно є згустком енергії – небезпечної, незрозумілої, незговірливої і дуже дієвої.

Священне проявляється завдяки тому, що воно існує реально, а періодична реактуалізація божественного дає змогу проникати у священний час, який є “вічним сучасним”. Час *sacrum*’у завжди однаковий, він є

точкою народження і водночас множиною точок у колі вічного, незмінного, постійного, повторюваного, адже через ритуальні дії час набуває первісного вияву, внаслідок чого відбувається черговий акт космогонії. Священні ритуали – це моделі, завдяки яким людина розриває площину часу профанного і стає сучасником мітичної події [3, 46-47].

Мала проза Богдана Лепкого – вдячний художній матеріал для вмотивування приналежності концепту смерті до сакрального виміру, адже “індивідуальні особливості письменника, які виявляються у його творчості (зокрема його релігійне чи арелігійне світобачення), якраз і є тим контекстом, який надає таким архетипним взірцям специфічного творчого й світоглядного звучання і дає можливість своєрідним чином «резонувати» (в даному випадку своїми містичними, трансцендентними, релігійними інгредієнтами) у художньому тексті” [5, 65].

Александр Ле Рой визначив ряд ознак, які представляють категорію *sacrum*: 1) розрізнення між світом видимим і невидимим; 2) відчуття залежності людини від іншого світу; 3) віра в божество (божества); 4) організація культу: молитва, жертвопринесення, ритуали, церемонії, символи тощо – як символ покори чи прохання; 5) священство; 6) розрізнення між об'єктами світськими та святими, що стосується й осіб, місць предметів, слів і т. д. [13, 322-323]. Ці ознаки спробуємо відшукати в малій прозі Богдана Лепкого, оскільки трансформація сакральних текстів у художній літературі передбачає розгляд “незмінних, консервативно стійких елементів художньої форми,

структур та змінних змістових характеристик і модуляцій, художніх вирішень, які працюють із традиційними ідеями, образами, символами” [5, 18-19].

Одним із важливих варіантів прояву сакрального є віра в постійне переродження та поступове духовне вдосконалення особистості після її смерті як “другого народження”, адже для релігійної людини світ є вічним і реальним, а тому й священним [3, 8-9]. У розумінні примітивних людей найвищою ініціацією була саме смерть. Важливим постає і космологічний символізм поховальних обрядів, зокрема, повернення тіла до лона землі-матері, а душі до творця небесного. У біблійній книзі *Буття* читаємо: “І створив Господь Бог людину з пороку земного. І дихання життя вдихнув у ніздрі її, і стала людина живою душею” [1]. Земля як всесвітня мати є джерелом всякого творення, тому смерть не вважають цілковитим знищенням, кінцевою метою, як її сприймають у профанному світі; “смерть уподібнюється насінню, покладеному в лоно Землі” [3, 268]. Таке “оптимістичне” трактування смерті підкреслює її сакральний вияв. Вічне буття – це постійна реалізація трьох мітологічних моментів людського існування: народження, смерті, “другого народження”. Відновлення та рух тривають до безкінечності, з метою повторення космогонії [3, 299-300]. Якщо ініціаційне народження означає смерть для світського життя, то вихід із тіла душі є ступенем максимального духовного становлення, моментом отримання бажаної свободи та визволення.

В оповіданні *Гусій* для головного героя Гринуна смерть – це лише



етап людської екзистенції, можливість отримати бажану свободу через звільнення від хворого тіла, яке, за християнськими уявленнями, вважається гріховним вмістилищем душі. В релігійній практиці хворобу, людську неміч, біди та нещастя ототожнюють з тлінням. Святи отці уподібнюють все життя людини до ланцюга послідовних смертей, які поступово наближають людину до смерти абсолютної [7, 42]. У *Біблії* мовиться, що вічне життя можна досягти лише через страждання та муки, які освячують гріховне тіло, а душу роблять чистою від гріха [1], тому смерть у християнстві розглядають як велику посвяту, прорив на новий онтологічний рівень [3; 155, 157].

Сюжет оповідання розгортається таким чином: хлопець пас гусей, замерз і тяжко захворів. Доручення пасти гусей часто отримував наймолодший член сім'ї, і Гринуньо мовчки проходив свої "випробування". Але спроба головного персонажа піднятися на вищий соціальний рівень набуває жертвовного характеру – він помирає. Згідно з біблійними сказаннями, спосіб, час і місце смерті кожної людини визначені Богом. В оповіданні єдиним способом полегшити момент мученицької кончини, на думку місцевих жителів, є читання почаївських листів, бо "таке йому (головному героєві – Л. С.) від Бога прийшло" [4, 354]. І лише після читання Божого листа "душа християнська сконала" [4, 355]. Хворий повинен народитися знову і таким чином наповнитися енергією і силою, яку має істота в момент народження [3, 145]. Святи листи полегшують смерть, щоб пришвидшити також процес творення

та повторного народження на вищому онтологічному рівні.

В оповіданні можна простежити три ініціальні стадії – вбити в собі дитину і подорослішати для отримання серйозніших обов'язків, подолати хворобу і відродитися в новому тілі. Роже Каюа акцентує увагу на маніфестації обмежень, які накладає на себе жертва з надією на отримання винагороди, наприклад, авансує болем ціну користі, яку прагне отримати [10, 44-45]. Головний герой досягає найвищого ініціального ступеня – помираючи, він звільняється від хворого тіла і від профанних обов'язків гусія.

Образ смерті як спосіб продовження земного життя прочитується також в оповіданні *Гостина*. Назву твору можна трактувати як символічну. В багатьох міто-релігійних системах стверджується: життя в цьому світі є всього лише "гостиною", тимчасовим перебуванням, а основу вічного буття складає "той" світ. Момент гостин у творі зустрічається двічі – на рівні профанному та сакральному. Спочатку натрапляємо на епізод зустрічі двох давніх знайомих (священника навідує його приятель), проте під час їхнього діалогу автор вводить третього персонажа – душу дружини священника. Виявляється, що жінка "вмерла нагло і ненадійно" [4, 363], тому вона від часу до часу приходиться до свого чоловіка і грає на фортепіано. Про місце перебування відокремленої душі побутує вірування, що відділені від тіла душі можуть часто навідуватися у знайоме середовище, одночасно перебуваючи у своїх могилах і в іншому світі [3, 505].

За окремими образними деталями в оповіданні *Мати* прочитують-

ся народно-мітологічні уявлення про душу. Душа становить собою клубок диму, пари, повітряної маси: “Над тою могилою піднялася хмарка. Така, як часом над водою стає або по опарах літає [...]. Заколисалася вона, немов із безсилля, і стала. На голові рантук, у руках свічка з ярого воску, руки навхрест. Усе з хмари” [4, 378]. Душа здатна сприймати світ так, як і під час перебування в тілі, проте вона наділена іншими фізичними характеристиками: “Куди вона летіла, трава до землі прилягала, дерева розгинали своє галуззя, листям тремтіли – дорогу робили... Крізь заперті ворота перейшла, як промінь місячного світла, не відчиняла їх, бо були скрипкові” [4, 378]. В обох оповіданнях життя та смерть перебувають у діалектичній взаємодії – “цей процес виказує ностальгію, або потаємну надію на досягнення такого ступеня значення, коли життя та смерть, тіло та дух як аспекти єдиної первісної реальності” набувають єдності на новому онтологічному рівні [3, 506].

Смерть як продовження земного існування розкривається в оповіданні *Матвій Цапун*. Головний герой – багач Матвій Цапун – наказує змурувати собі і дружині гріб, оскільки вірить в загробне життя не стільки душі, як тіла: “Склепіть мені кріпко, щоби, не дай Боже, склепіння не впало та не поторощило нас”, або “Щобисьте мені добре заправили та щоби нам туди не віяло” [4, 372]. Будування гробу містить у собі вияв священного, оскільки це дім, в якому житимуть після смерті (другого народження), він є уособленням нового початку. Створюючи новий дім, людина також творить себе заново,

оскільки наслідує взірцевий акт творення богів, космогонію [3, 31].

У різних релігіях смерть не сприймається як абсолютний кінець, як небуття; смерть – це “скорше ритуал переходу до іншого способу буття, і тому вона завжди пов’язується з символізмом і обрядами ініціації, відродження чи воскресіння” [3, 155]. Для десакралізованого світу смерть позбавлена релігійного сенсу, тому перед небуттям людину паралізує страх. Але тривога перед смертю була відома й архаїчній людині, оскільки “страх смерти, пережитий примітивною людиною, – це страх ініціації” [3, 155-156]. Тривога сучасного світу перед небуттям обумовлена тим, що людина – істота глибоко історична, а “історія, створена поставанням, власне, і є однією з формул небуття” [3, 157].

Страх перед смертю переповнює Настю – головну героїню оповідання *Кара*. Можливо, дівчину турбує сам факт незнання того, що чекає людину після її смерті, тому вона програє у свідомості різні варіанти загробного життя: “Як там чорно!.. Чорно, але спокійно, як у гробі... А хто знає, чи в гробі спокійно? Боже! Коли й там кінця нема нашим тривогам, коли й туди йде за нами любов і ненависть, коли й там не годен сховатися від нудьги... Страх погадати!” [4, 443].

Страх перед невідомим охоплює священика – головного героя оповідання *Гостина*: “В його лиці, в голосі, в цілій появі малювалося якесь дождання, непевність, тривога” [4, с. 376]. Страх руйнує раціональний уклад життя, цілком зненацька застає певних себе героїв, оприявнюючи в їхній душі щось таємне, незбагненне, підсвідоме”. Відкрите вікно

нагадало священнику відчинені двері за межу цього світу, адже там, неподалік на кладовищі, було поховане тіло його дружини. Автор не просто констатує почуття страху як факт, він демонструє стадіяльне наростання внутрішньої напруги завдяки влучній пейзажній образності. Поступове зростання амплітуди між станом спокою та психологічною напругою героя посилюється через нанизування причиново-наслідкових конструкцій: “Ось вітер рушив занавіскою при вікні, і він зблід; ось зашелестів листок, спадаючи з галузки, а йому кров ударила в лице; ось якийсь шелест пішов по салоні – і він зірвався на рівні ноги” [4, 367]. Ірраціональна природа смерті, її сакральний зміст та множинність значень породжують відчуття безвиході у людській свідомості перед абсурдним “ніщо”: “Бачиш, є речі, які не снилися філософам. Вона була у мене. Звідтам, – тут показав на цвинтар. – Приходить часом і грає. Довго... Є речі, які... – решту заглушили дзвони” [4, 368].

Сакралізація смерті як профанної події досягається також через ритуальний символізм (ритуал переходу, нового народження, відродження, очищення). Ритуал відіграє важливу роль, оскільки мертвий повинен пройти ряд випробувань (наприклад, митарства), які є невід’ємною складовою його загробного існування. Як стверджує Мірча Еліаде, “для деяких народів тільки ритуальне поховання може підтвердити смерть: той, кого поховали не за звичаєм, не мертвий” [3, 98]. В інших віруваннях смерть вважається дійсною після похоронної церемонії, або коли дух померлого провели до нового дому, до світу мертвих [3, 98]. При цьому здійсню-

ється включення смерті в площину священного виміру, адже знищення мирського часу, що минув, відбувається саме через ритуали, що означають своєрідний “кінець Світу” [3, 42]. Таким чином, ритуал поховання, що уособлює перехід в інший вимір – це прояв божественного, а отже, й вічного.

В оповіданні *Мати* читаємо: “В світлиці, на дубовій скрині, застеленій білою скатертиною, поставлено хрест із церкви, дві свічки та хлібів три бохонці. Відтак до тої скрині приступив священник із дяком і став правити панахиду” [4, 375]. Зав’язкою оповідання є заупокійне богослужіння, бо “поминали Василюху покійну, яку щолиш перед годиною відпровадили на місце вічного спочинку” [4, 375]. Вікторія Головей стверджує, що “священне завжди перебуває на межі між іманентним і трансцендентним як лінія горизонту [...]. Сакралізація – встановлення зв’язку людини з абсолютним, трансцендентним через посередництво іманентного” [2, 42-44]. В православному требнику подано перелік служб-послідовностей, які здійснює священник в різних життєвих випадках. Такі ритуальні треби, як: панахида, читання канону після виходу душі тіла, послідовність поховання тіл та ін. виконують функцію допомоги для душі, яка проходить ряд поетапних випробувань після виходу з тіла.

Організація культу, зокрема ритуальне дійство описано в оповіданні *Кара*, де головна героїня Настя помирає внаслідок прокляття, яке на дівчину через заздрощі наклала її подруга Мотря: “Ворожка казала, що поки та жаба буде в мурі жити, поти не сконає Настя; сохнутиме і

в'янутиме, як замурована жаба без їди, без воздуха й сонця" [4, 434]. Мотря жадає помсти, перебуваючи в храмі, проте "святість храму не підвладна жодному земному оскверненню". Святе місце освячує світ, бо він одночасно і втілює, і вміщує його [3, 33]. Церква постає місцем перетину площини небесної та земної, високого та буденного, гріха та чистоти. Мотря хоче якнайшвидше побачити змарнілу Настю; фрагментарний характер оповіді створює динаміку психічних переживань героїні досягаючи точки крайнього напруження, мало не божевілля. Внутрішній конфлікт вибудовується завдяки поєднанню неповних уривчастих конструкцій, що комбінуються шляхом поєднання молитви та прокляття: "Колись гладив би ті коси Петро [...] *Отче наш... і остави* [...] – більше гладити не буде... Скорше їх смерть холодню рукою погладить і заскородить. Амінь!" [4, 437-438]. Монолог героїні побудовано за діалогічним принципом (внутрішній діалог). Ця внутрішня розмова дає змогу гостро представити внутрішню роздвоєність героїні між свідомим (гостре бажання заподіяти смерть суперниці) та підсвідомим (молитва).

Сакральне містить у собі певні раціональні та ірраціональні складові. Ірраціональний компонент надає категорії *sacrum* у релігійного забарвлення [5, 31]. Сакральне й профанне як одне ціле набувають художнього вияву у нарисі *Під Великдень*. Фрагментарна оповідь ілюструє паралель-порівняння страстей Христових зі стражданнями людей. Композиція твору побудована на основі євангельської колізії страждань та смерти Христа. Емоційне сприйняття

трагедії, що зображена у нарисі, досягається шляхом емоційної подачі коротких неповних речень, а проєкціювання через алюзії дозволяє сприймати смерть Христа як подію саме історичну, адже для релігійної людини життя і смерть Христа – вагома складова минулого: "Євангельські слова западають в їх душі, а каміння летить у криницю болю. Здається, цей біль розсадить стіни церкви" [4, 508].

За народними повір'ями й муками автор вбачає універсальні архетипні образи й сюжети: "Мигтять свічки в мозолистих руках, ніби спомин червоних пожеж... Пилат, і Петро, і Юда. Вони лозою січуть його тіло, а товпа реве: «Розпни! Розпни!»" [4, 508]. Мученицька смерть народу така ж важлива в людській історії, як і жертва Христа. Смерть постає великим подвигом: якщо Христос своєю смертю відкрив двері раю на небесах, то смерть людська є спробою відтворити рай миру на землі, бо "нині димами окутаний весь край і весь він в огні, весь у багрянці муки... Страсті..." [4, 509]. Метафора "багрянця муки" вкотре влучно характеризує образ жертви, як двосторонній процес, оскільки поєднує у своєму акті об'єкт (те, що приноситься в жертву) і мету (заради чого жертва); в нашому випадку цими двома складовими є людина або Бог-Людина – Ісус: "Коли б я хотів, то злетілось би війська, як листя у лісі, але я хочу вмерти за вас" [4, 509]. Жертовність Христа вмотивовується метою, яка чітко окреслена у Святому Письмі: "Смерть бо через людину, і через Людину воскресіння мертвих" [1]. Смерть Христа є способом звільнення людини від гріха, можливістю подолати небуття через воскресіння.

Сакральне й профанне переплітаються в наступному фрагменті ескізу про друге розп'яття Христа: "Як почалася війна, то Христос відірвався від хреста і впав на землю, в траву долілиць. А як люди хотіли його знов почіпити і цвяхами стали руки й ноги прибивати, то з цвяхів капала кров" [4, 510]. Звичною для християнської ортодоксальної свідомості є віра в друге пришестя Христа – вражаючою постає авторська подача другого Його розп'яття. Включення такого епізоду автором дозволяє говорити про широку масштабність мученицьких смертей, про розп'яття всього світу, як фізичного, так і духового.

Категорія сакрального є вагомим методологічним підґрунтям для розгляду проблеми смерті, адже завдяки реактуалізації священного часу та простору, смерть не вважається кінцевою точкою людського буття. Образ смерті прочитується як спосіб продовження земного існування, як постійне переродження, що дозволяє особистості досягати вищого онтологічного рівня, а космологічний символізм поховальних обрядів дає змогу ототожнити смерть з "другим народженням". Процес ініціації постає не лише ступенем духового оновлення, а й можливістю отримати бажану свободу. Ритуальний символізм передбачає знищення мирського часу через організацію культу, з метою включення індивіда у площину священного. Пошук складових категорії *sacrum*'у та визначення їх метафізичних якостей при розгляді образів смерті в літературному творі дає можливість розглядати концепт смерті як вторинне народження чи продовження земного буття, як ініціацію, як повернення в материнське

лоно, як проникнення у час вічного, з метою реалізації акту космогонії.

### Bibliography and Notes

1. *Біблія* / Переклад І. Огієнка, Web. 09.01.2014. <<http://bibleonline.ru/bible/ukr>>.
2. Головей Вікторія, *Категорія священного: проблеми етимології та семантики*, [у:] *Проблеми гуманітарних наук: Наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка, Дрогобич 2002, Вип. 10, с. 36-45.*
3. Еліаде Мірча, *Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефистофель і Андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання*, Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи" 2001, 592 с.
4. Лепкий Богдан, *Твори: У 2 томах*, Київ: Дніпро 1991, Том 1: *Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті*, 862 с.
5. Набитович Ігор, *Універсум *sacrum*'у у художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)*, Дрогобич-Люблін: Посвіт 2008, 600 с.
6. Осипов Алексей, *Из времени в вечность: посмертная жизнь души*, Москва 2011, 240 с.
7. Отто Рудольф, *Священное. Об иррациональном в идее божественного и его соотношении с рациональным*, Санкт-Петербург 2008, 272 с.
8. Поліщук Ярослав, *І ката, і героя він любив...: Михайло Коцюбинський: літературний портрет*, Київ: Академія 2010, 304 с.
9. Каюа Роже, *Людина та сакральне*, Київ: Ваклер 2003, 256 с.
10. Яковенко Сергій, *Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму*, Київ 2006, 296 с.
11. Alexandre le Roy, *Religia ludów pierwotnych*, Warszawa 1912, 367 s.

**Olha Poliukhovych**

**IMAGINARY DIMENSIONS OF IDENTITY IN V. DOMONTOVYCH'S WORKS  
*DOCTOR SERAFICUS* AND *WITHOUT GROUND***

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

**Ольга Полюхович**

**УЯВНІ ВИМІРИ ІДЕНТИЧНОСТІ У ТВОРЧОСТІ В. ДОМОНТОВИЧА  
(ДОКТОР СЕРАФІКУС, БЕЗ ҐРУНТУ)**

*Abstract:* The emigration creates an appropriate ground for identity construction, play, testing the potential roles. In *Doctor Sereficus* and *Without Ground* of V. Domontovych, Ukrainian writer who experienced emigration, the theme of imaginary identity as a way for alienation from society is the central one. In *Doctor Sereficus*, the image of the protagonist is not homogeneous and has several imaginary projections (Homo Ludens, anti-Don Juan, child). His life is depicted on the background of the 1920s as the example of bright style, but his imaginary identities do not turn into real life. In spite of his absurd rationality, Sereficus does not live rationally. As a result, he is the object of author's irony. Rostyslav Mykhaylovych, the protagonist of *Without Ground*, perceives his situation critically and ironically. He tries to expand the boundaries of private space with the help of his imagination which gives a creative impulse to his life. Protagonists' imaginary identities are the means to alienate themselves from the reality and become the markers of playful attitudes towards the reality.

*Keywords:* emigration, identity construction, alienation from society, protagonist, reality

Неприкріпленість як до фізичного, так і до ментального ландшафту створює сприятливі умови для гри, конструювання ідентичності, приміряння потенційних ролей та «множинності бачення» (Едвард Саїд). У сучасних працях ідентичність осмислюється не як статичний конструкт, а певний процес. Ідентичність завжди сконструйована, вона постійно перебуває в процесі становлення: «Діаспорні ідентичності (*diaspora identities*) – це такі ідентичності, які постійно

продукують й репродукують себе наново через трансформацію та розрізненість» [12, 402].

Конструювання ідентичності в творах письменників-емігрантів великою мірою пов'язане з досвідом еміграції. У текстах В. Домонтовича (1894-1969), українського письменника, який мав досвід еміграції, ідентичність нестабільна, її проєкція засновується на ігровому ставленні до реальності. Зокрема, в оповіданні *Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти*

(1949) персонажева неприкріпленість до географічного ландшафту великою мірою пов'язана з ігровим ставленням до дійсності. З іншого боку, Ревуха постає «заручником» свого часу, епохи Романтизму. В текстах, головним героєм яких виступає людина ХХ століття, все більш неоднозначно: Серафікус, протагоніст повісті *Доктор Серафікус* (1928-1929; 1947), як представник світоглядного безгрунтянства 1920-х намагається знайти точку опори в раціоналізмі та сприймає життя як множину потенційних можливостей, водночас не використовуючи жодну з них. Ростислав Михайлович, протагоніст роману *Без ґрунту* (1942-1943, 1948), дистанціюючись від суспільства, скептично сприймає сучасність.

Життя як певний стиль, креативний проєкт власного «я», котрий базується на різних проєкціях ідентичності, представлений в оповіданні *Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти*. Плацдармом для випробовування людини та гнучкості її «я» В. Домонтович обирає добу Романтизму та її представника, людину «пози й довільної гри». «Демон або янгол, посланець пекла або неба, титан або ніщо, абсолютне добро або зло, – ні з чим меншим люди тієї доби не мирилися. Хаосу їх душ відповідав хаос здичавілої природи: морська буря, край кручі, піски пустелі, самота гірських верховин, де в вічній тиші не чути нічого, окрім вірлячого клекоту й плюскоту води, що падає зі скель» [4, 41]. Пошуки ідентичності зводяться до творення власного образу як примхливої химерної гри. Чим можна пояснити те, що польський шляхтич Вацлав Ржевуцький змінює прізвище на Ревуху та перетворюється на пал-

кого захисника українства? До перетворення на свідомого українця та зміни прізвища герой переживає етап захоплення Сходом. Після розпаду Речі Посполитої Ржевуцький шукає свою домівку, і її образ в оповіданні конструюється радше як стиль, аніж як певне місце осілості. Персонаж захоплюється ідеєю Сходу та навіть підтримує теорію, ніби звідти походить його рід. Повертаючись із мандрівки арабськими країнами, він вирішує стилізувати цей куточок світу в своїх маетках на Поділлі, в Саврані, де Ревуха влаштовує арабську пустелю.

Руссоїст, поет, маляр, співець, провидець – здається, він міг стати ким завгодно. «Вацлав Ржевуцький – людина своєї доби. Він романтик, людина межових ситуацій. Однаково, чи справа йшла про газард у картярській грі, про народне визволення, кохання до жінки, любов до коней або кричущий крій сурдута й вибагливу форму капелюха. Він сноб, денді, скептик і, разом з тим, палкий ентузіаст, фантаст, людина крайнощів, складна натура, що сполучає цинізм цивілізації й цноту дикунства. [...] Кров його отруєно нудьгою та екзотикою. Він примхливий і несподіваний. Сурдут світської людини він змінить на бурнус араба, щоб потім промінати його на вишивану сорочку і свитку селяна-волиняка» [4, 43]. Наприкінці життя персонаж зрікається графського титулу й носить звичайну селянську свитку. Мандри та пригоди Ревухи починаються з того часу, коли Річ Посполита зникає з мапи світу – після цього його ідентичність втрачає цілісність, розпадається, герой охоче приміряє на себе різні ролі. Отже, в оповіданні *Ой поїхав Ревуха та по морю гуляти* втрата батьківщини відкриває нові

горизонти для пошуку та моделювання «я» персонажа.

Для випробовування ідентичності В. Домонтович обирає епоху Романтизму і, здається, Ревуха здатен стати ким завгодно. З персонажем ХХ століття Домонтовичевих творів ситуація дещо ускладнюється: представники цього часу, Серафікус та Ростислав Линник, дистанціюючись від реального життя, випробовують різні ідентичності радше в своїй уяві. Якщо Ревуха може втілити будь-яку примху в житті, то Серафікуса можна означити персонажем, який може уявити себе будь-ким і будь-чим, але він може лише створювати різні проєкції ідентичності у власній уяві.

Василь Комаха-Серафікус, людина без біографії, невизначеного віку, викладає НОП (наукову організацію праці) та рефлексологію. Звичка Комахи доведена до абсолютного автоматизму, а його життя виглядає злагодженим механізмом, у якому все працює бездоганно. “Ми описуємо Комаху таким, яким він був у другій половині 20-их років, отже, саме за тих часів, коли, після хаосу й безладдя світової й громадянської воєн, життя, здавалось, увійшло нарешті в стале річище. Бурхливі хвилі життєвого моря втихомирились, і поверхня простяглася рівна, блискуча, осяяна лагідною тишею соняшних променів НЕПу” [2, 76].

З повісти дізнаємося, що “у віці, через який переступив Комаха, і думки, і книжки здаються такими нерадісними й безобрійними, як і дні, що їх віддано книжкам, лекціям і бібліотеці. В байдужості Комахи не лишилося вже жодної краплі цікавості. Нічого, окрім звички” [2, 23]. Проте навіть дотримання графіків може ста-

ти маркером неординарного стилю – звичка та її апологія, безкомпромісне дотримання є ознаками ідентичності героя-раціоналіста.

Серафікус ретельно відмежується від світу, з яким він має мало спільного, що можна означити креативною алієнацією, яка уможливорює творення різних альтернативних уявних ідентичностей. Образ Василя Хрисанфовича неоднозначний. Одна з проєкцій його образу – людина риторична чи *homo ludens*. Реальність перетворюється для Комахи на поле теоретичних рефлексій та узагальнень. Наприклад, чого варта лише його ідея мати дитину “без участі жінки”?.. Його зовсім не цікавить практична сторона, а лише теоретична як нескінченна множина потенцій та можливостей. “«Над» і «ніби» – єдине справжнє блаженство, солодке благо, вища втіха. І до цього блаженного й досконалого «над» і «ніби», як до останньої мети, змагається й прагне все. І шлях до нього – шлях абстракцій і негатицій. Одкинй усе...” [2, 96] Будь-яке питання для нього перетворюється на простір гри та нескінченної множини варіацій та інтерпретацій, на своєрідну спонтанну гру *à la carpe diem*.

Ідентичність цього персонажа засновується на уяві. Всі події, які могли б стати реальними, розвиваються лише у фантазії Комахи. Роман з Таїсою Павлівною, сусідкою, вигаданий та існує лише в уяві Серафікуса, в той час як у реальності він ретельно уникає зустрічей з молододу жінкою. “Кохання може набувати найрізноманітніших форм. Для Комахи воно набрало форми відокремленої ілюзії, примхи, самотньої замкненості, нерішучого боязкого відчуття. Він ре-



тельно унікав дівчини. Виходив на вулицю тільки тоді, коли був певен, що не зустрінеться з нею. Він ходив іншими вулицями, ніж ті, що ними ходила Тася. І разом з тим, ставши коло вікна, схвильовано чекав, коли вона вийде з дому або повернеться, щоб, лишаючись непоміченим, побачити її бодай на мить” [2, 49]. Отже, Серафікус живе уявним життям, яке, виявляється, для нього набагато принагіднішим, аніж реальне. Апофеозом уявного життя Комахи стають листи до Вер, які він ніколи не наважиться надіслати. Персонаж також записує вигадані розмови, які відбуваються між ним та коханою. Він сприймає кохання як ненормальний стан, котрий порушує звичний плин речей. Важливо також нагадати таку химеру пристрасть Серафікуса, як любов до приміток, якими він огороджується від світу і котрі постають розгалуженням думки. Його мета – це коментування, а не продукування тексту: “Всю повноту своєї ерудиції наукові робітники вкладали у верблюжу терплячість праці над примітками. Коментаторство ставало ідеалом дослідження. Текст розпорошувався. Він продовжував існувати тільки як формальний привід для призбирування приміток” [2, 76].

В раціональний проект Комахи втручаються абсолютно нераціональні чинники: сни, марення, підсвідоме. Ще одна важлива проєкція образу Серафікуса – дитина. Пам’ятаємо, що дружні взаємини в персонажа склалися хіба що з п’ятилітньою Ірцею, і Василь Хрисанфович справді захоплюється цим знайомством. Зазвичай стриманий та похмурий з іншими професор виявляє надзвичайну приязність до п’ятирічної дівчинки, навіть

жартує з нею, чого ніколи не дозволяє собі в присутності інших. Натхненний досвідом спілкування з Ірцею, Серафікус і собі хоче мати дитину (але без участі жінки, повідомляє він про свій задум другові Корвину). Василю Хрисанфовичу сниться, ніби він доглядає за маленькою дівчинкою, але раптом “не Ірці, а самому маленькому Комасі, що лежить у ліжку, розповідає казку стара нянька, куняючи носом: малий великий Комаха ось-ось засне, йому хочеться спати, але хочеться дослухати до кінця казку старої няні...” [2, 32]

Славою Жижек інтерпретує один з випадків, до якого звертається Жак Лакан. Це відомий парадокс Чжуан Цзи, якому наснилося, що він перетворився на метелика. І логічно, що постає питання: “як він може бути впевненим в тому, що він не метелик, якому зараз сниться, що він Чжуан Цзи?” [5, 52] Те саме питання може бути адресоване Комасі. Хто він: поважний професор чи дитина? “Бажання, сховані й притлумлені вдень, прокидаються вночі. У нічних снах вони набувають реальности, й людина пізнає нарешті те, що поза цим, може, назавжди лишилося б для неї невідомим і неувляеним. Коли б люди не бачили снів, може, вони ніколи не довідались би про те, що існує. Тільки у снах розкривається справжній сенс наших бажань” [2, 32].

Інша проєкція цього образу – Дон Жуан навпаки, або ж аскет. Як в багатьох текстах В. Домонтовича, в *Докторі Серафікусі* відчитується мотив зречення: Серафікус прагне кохання, проте одночасно з цим і хоче його зректися. Василь Комаха – це анти-Дон Жуан: він прагне мати всіх жінок світу, але оскільки він не може цього здійснити, персонаж надає перевагу

тому, щоб взагалі не спілкуватися з ними. Зигмунт Бауман зазначає, що образ Дон Жуана – апофеоз стратегії себе-творення в сучасному суспільстві, яке вимагає від гравця, щоб він змінювався і водночас постійно залишався в грі. Дон Жуан має здатність швидко пристосовуватися до нових умов; за визначенням соціолога, він знаходиться в стані “постійного себе-творення (*in a state of perpetual self-creation*)” [11, 52]. Він уміє проживати цей момент тут і тепер та цінувати принади короткотривалих насолод, не задумуючись про наслідки. Серафікус засвідчує подібну стратегію себе-творення, яка заснована на уявній грі з реальністю.

Великою мірою оповідач співчуває персонажеві, проте кінець повісті навряд можна назвати оптимістичним. “Він нездібний був звільнитись од свого традиційно-примітивного існування й визволити себе від самого себе. Він не належав до числа панікерів, що, чекаючи вибуху війни, якою весь час лякали громадян Советського Союзу часописи, закупували в крамницях пуди цукру й мішки солі, наливали балії й ванни гасом, сушили сухарі і потім викидали їх, вкритих цвіллю геть... [...] Комасі треба було замість того, щоб самотнім в’язнем у самого себе, оточивши себе книжками, протягом десятиліть копірситись у цитатах і з комбінації цитат складати складні примітки, – треба було йому ще тоді, коли перший гарматний вибух з сичанням витяг лунку нитку глухого пострілу через місто над дахом будинків, взяти в руки гвинтівку й багнетом, встромленим у груди, творити майбутнє” [2, 78].

Як людина схематичного існування Комаха (який ніби мав слугувати

опорою для нового машинізованого суспільства), відчужується від масових стандартів життя 1920-х. З одного боку, життя Серафікуса постає одноманітним процесом виробництва, проте саме з нього він може витворити яскравий стиль – навіть існуючи схематично, парадоксальним чином, вчений все ж таки не живе одноманітно, приміряючи на себе уявні ідентичності. Вер зауважує, що Комаха має «своєрідний стиль». І навіть в коханні професор рефлексології не відступається від законів стилю: «Таке було кохання Вер до Комахи: скупе, голе, схематичне. Кістяк скрипки на картині Пікассо. Сценічний майданчик, звільнений від декорацій, з цеглою стін, позбавлених будь-яких прикрас» [2, 104].

Юрій Шевельов пише: “Домонтович не тільки стверджував іраціональність людини й неможливість установити царство розуму. Він ішов далі. Він тердив, що носії ідеї панування розуму самі іраціональні” [10, 518]. Отже, за В. Домонтовичем, раціонально жити – ірраціонально, і життя Серафікуса часто перетворюється на своєрідний креативний абсурд, що, зрештою, великою мірою нагадує Линникове прагнення «гри задля гри».

Настанова на творення уявних ідентичностей та споглядання пов’язані з відсутністю ґрунту, а досвід еміграції осмислений ширше, тобто не лише в географічних координатах. Воно постає як «ментальне» вигнання, коли людина усвідомлює відчуження від звичного плину життя, вона не прагне бути частиною суспільства (і її ідеології теж, зрештою). Герой справді має шанс творити проєкт власного «я», якщо його безґрун-

тянство свідоме, коли він осмислює власне становище та пропонує так би мовити альтернативну програму життя. Гідну альтернативу здатний запропонувати Ростислав Михайлович, протагоніст роману *Без ґрунту*. Він працює на посаді консультанта з питань старовинних пам'яток архітектури, й не надто дбало ставиться до своїх службових обов'язків: нерегулярно з'являється в комітеті, не відвідує засідань, що, звісно, дратує керівництво організації.

В. Домонтович свідомо конструює образ *Vagabond*'а, інтелектуального волоцюги: Ростислав Михайлович віднаходить найвище задоволення в «блуканнях в ідеологіях». Він колекціонує враження та небанальні життєві сюжети. «Ще один аспект безґрунтянства, відзначений Домонтовичем, – це стандартизація, омасовлення життя, коли приватний простір стискається до мінімуму» [1, 180], – стверджує Віра Агеєва. Таким чином, збираючи особисті спогади, колекціонуючи небанальні приватні історії та дистанціюючись від робочих справ, Ростислав Михайлович прагне розширити межі приватного простору. Не без впливу свого вчителя, художника Линника, він відкриває для себе принади інтелектуального волоцюжництва: «Мене завжди спокушав розумовий ваґабондизм, завжди приваблювало ідеологічне бродяжництво. Можливо, що це якоюсь мірою сталось не без впливу на мене Линника, але я ніколи не міг утриматися від принад світоглядних мандрівок. Був час, коли люди прагнули відкривати нові країни. Вони мандрували в просторах морей – Маґеллян, Васко да Гама, Колумб. Географія була тоді основоположною доктриною, юнга – предметом мрій для кож-

ного підлітка, карта морів – улюбленою й єдиною книгою для читання, біблією моряка. В відміну від того, замість незнаних земель, ми шукаємо незнаних істин. Я відчуваю якусь дивну ненасичувану жаждобу, поринаючи в відмінність істин. Мене завжди бентежили несподіванки логічного розвитку думок, думки в їх крайніх, остаточних висновках. Я цінив думки доктрин, які примушували людство переходити від одної протилежності до другої» [3, 356-357].

Чи не хрестоматійними стали рядки роману: «Сучасна людина виробила в собі звичку не мати свого кутка. Вона розірвала пуповину, що зв'язувала її з материнським лоном місяця. Відмовилась од почуття спільноти з землею. Зреклася свідомости своєї тотожності з країною. Загубила згадку про свою спорідненість з вітчизною. Місце народження обернулось посвідкою, виданою з Загсу, черговим пунктом заповнюваної анкети. У звичці блукати людина шукає для себе захисту від влади первісних інстинктів. І все таки од цих інстинктів ніколи не можна звільнитися, при першій нагоді вони проривають штучні заборони, як річна повінь, коли приходять весна» [3, 275-276]. Але це не такою мірою бездомність у фізичному аспекті, як ментальна як настанова по пошук пригод, подорожей, й перетворення життя на яскраву мандрівку та дистанціювання від одноманітності загалом. На відміну від людини крайнощів Гулі, який бачить лише чорні та білі фарби і який не визнає нічого, що може існувати між «так» і «ні», Ростислав Михайлович приймає світ у всіх його барвах. Уява часто перетікає в життя, що вказує на естетично-інтелектуальне сприйняття реальности.

Для поетики текстів В. Домонтовича важливим елементом постає мотив впізнавання, що має потенцію переходити у своєрідну інтелектуальну гру. Пам'ятаємо, що коли головний герой роману *Без ґрунту* вперше зустрічає Ларису Сольську, він згадує спочатку мотив Другої симфонії Шиманівського, а потім раптово його осяює думка, що цей музичний твір присвячена саме цій жінці. Загалом Ростислав Михайлович здатен віднайти баланс між реальністю та уявою: на відміну від Серафікуса, фантазія протагоніста *Без ґрунту* переходить в життя.

Ростислав Михайлович тримає баланс завдяки здатності критично осмислювати власне становище. Як людина мінливо характеру та раптових вчинків, він вміє цінувати принади та антураж окремих ситуацій. Наприклад, коли Гуля йде з ним додому після застілля й радо висловлює свій захват, повсякчас намагаючись обійняти радника за талію (а натомість щоразу незграбно шарпає за піджак), він сприймає сцену як замальовку з роману Чарлза Діккенса. "Сцена була цілком у Діккенсовому стилі, і я заснув, почувавши себе правдивим Піквікком, з приємним почуттям оптимістичної віри в майбутнє людства, що люди в істоті своїй добрі і що в цьому світі ще можна створити суспільство на засадах загальної гармонії та щастя" [3, 309].

Філософія протагоніста *Без ґрунту* дещо перегукується з філософією нічогонероблення Григорія Сковороди. "У мандрівника мало прихильності до життя, він завжди проходить ніби повз життя, завдяки постійному одноманітному миготінню змінюючихся яв, він не відчуває себе прикріпленим до якого-небудь певного міс-

ця. [...] Мандрівник, де б він не був, він скрізь лишається чужим, він тільки гість, котрого не цікавлять ці тимчасові речі й справи тих місць, в які він зайшов трохи перебути" [8, 196], – зазначає Віктор Петров про філософа. Напевно, те, що вчений стверджує про Сковороду, може стати гарними штрихами до портретів його героїв та Ростислава Михайловича зокрема.

Віктор Петров високо цінує «непродукційних», непрактичних особистостей, фанатиків. "І цих людей треба вважати за найдорогших для вселюдства: інші хай будують собі міста; філософ мусить розуміти таємну природу людей і підтримувати в них побожний страх" [7, 109]. Сковорода – добровільний вигнанець, який свідомо прагне скинути з себе тягар місця та речей. Його ментальне вигнання виходить з внутрішньої потреби знайти власне місце в світі, живучи в ньому, але разом з тим не потрапляючи в його тенети. Відмінність полягає в тому, що Григорій Савич нехтує злиденністю земного життя заради кращого, світлого потойбічного або ж життя духу. Ростислав Михайлович не має подібних сподіванок на краще, великою мірою завдяки своїй уяві він здатен знаходити принади життя тут і тепер.

Іронія – важлива риса конструювання образу персонажа роману *Без ґрунту*. В даному контексті іронія підсилює ефект неоднозначності, парадоксальності, але разом з тим вона вказує на критичне ставлення до дійсності, адже теперішнє знецінюється для персонажа. "Якщо повернутися до узагальненого опису іронії як нескінченного абсолютного заперечення, то логічно висувати, що іронія спрямовується не якимось конкретним явищем,

на конкретно існуючу річ, а що все суще як таке стає чуже для іронічного суб'єкта й іронічний суб'єкт, зі свого боку, відчужується від сущого; що позаяк дійсність (*actuality*) втратила доцільність (*validity*) для іронічного суб'єкта, то й сам він певною мірою стає недійсним" [6, 152]. До того ж, у випадку Ростислава Михайловича справедливо, що "сократівська іронія має не лише утилітарний сенс, що це не тільки засіб риторики, а й чинник, який може відігравати евристичну роль, себто бути фактором пізнавального процесу" [9, 39]. В той час як Ростислав Михайлович є більше власне суб'єктом, аніж об'єктом авторської іронії, Серафікус виступає лише її об'єктом, що свідчить про те, що герої роману *Без ґрунту* опиняється в просторі гри та мистецької свободи, а Серафікус – в просторі уявних ідентичностей, які не переходять в реальний вимір.

Неприкріпленість до місця та часу можна вважати однією із засадничих рис роману *Без ґрунту*. Але головний герой демонструє, що знається, з цієї ситуації (хоч як це парадоксально!) можна мати свої вигоди. Ростислав Михайлович таки гість, якого цікавлять небуденні «тимчасові речі». Стюарт Голл наголошує, що культурна ідентичність (*cultural identity*) завжди конструюється через пам'ять, фантазію, наратив та міт [12, 395]. В творах В. Домонтовича символічна, уявна мандрівка часто здобуває пріоритет над реальною, а життя мислиться як множина потенційних історій, і подібним чином, персонажі В. Домонтовича усвідомлюють «множинні бачення» та потенційні перспективи незалежно від того, чи переходитимуть вони в реальний вимір.

## Bibliography and Notes

1. Агеєва Віра, *Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича*, Київ: Факт 2006, 432 с. (Серія "Висока полиця").
2. Домонтович В., *Вибрані твори*, Київ: Книга 2008, 360 с. (Серія "Твори українських емігрантів").
3. Домонтович В., *Проза*, Том 2, Нью-Йорк: Сучасність 1989, 475 с.
4. Домонтович В., *Самотній мандрівник простує по самотній дорозі: Романізовані біографії*, Київ: Спадщина 2012, 380 с.
5. Жижек Славой, *Возвышенный Объект Идеологии*, Москва: Художественный журнал 1999, 236 с.
6. К'єркегор Сьорен, *Всесвітньо-історична доцільність іронії, іронія Сократа* / Пер. з англ. Р. Семків, [у:] *Іронія: Збірник статей*, З. Рибчинська, Львів: Літопис; Київ: Смолоскип 2006, с. 152-163.
7. Петров Віктор, *Г. С. Сковорода. Спроба характеристики*, "Київська старовина" 2001, № 4, с. 109-120.
8. Петров Віктор, *Особа Сковороди, "Філософська і соціологічна думка"* 1995, № 5-6, с. 183-234.
9. Струць Роман, *Різновиди іронії*, "Наукові записки Національного Університету «Києво-Могилянська Академія»" 1998, Том 4: Філологія, с. 37-43.
10. Шевельов Юрій, *Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози*, [у:] Домонтович В., *Проза*, Том 3, Нью-Йорк: Сучасність 1988, с. 505-556.
11. Bauman Zygmunt, *Vecchi Benedetto, Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*, Cambridge; Malden, MA: Polity Press 2004, 104 p.
12. Hall Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*, [у:] *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader* / Ed. by Patrick Williams and Laura Christmas, New York: Columbia University Press 1994, p. 392-403.

**Mykola Krupach**

**GENESIS OF SUBJECT OF UKRAINIAN ÉMIGRÉ POETRY  
OF THE 1920-1930S IN BOHDAN IHOR ANTONYCH'S INTERPRETATION**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Микола Крупач**

**ГЕНЕЗА ТЕМАТИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЙНОЇ ПОЕЗІЇ  
1920–1930-Х РОКІВ У ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Б.-І. АНТОНИЧА**

*Abstract:* The article is subjected to critical analysis of B.-I. Antonych statement about the origin issues of Ukrainian “war generation” poets-immigrants which was stated in the review of *Poetry on this side of the barricades*. It was published in 1934 in the Polish magazine *Signal*. In particular, outlined a research method, which B.-I. Antonych used. Using facts it is illustrated the subjectivity of its use, particularly when given the status of content “primacy” among the works of poets-immigrants in 1920-1930’s. In particular in works collection of Y. Daragan *Sahaidak*.

*Keywords:* genesis themes of Ukrainian emigrant poetry 1920-1930’s, chronologically themed method, B.-I. Antonych, Y. Daragan, E. Malaniuk

1934 року в “польському часописі лівої орієнтації *Sygnaly*» (ч. 4–5) [10, 116] побачила світ стаття Богдан Ігоря Антонича *Поезія по цей бік барикади*. У ній минулорічний випускник Львівського університету взяв на себе відповідальне завдання: представити польськомовним читачам огляд західноукраїнської та еміграційної поезії останніх десятиліть. Зокрема, інтерпретуючи творчість поетів-емігрантів «воєнного покоління», він стверджував, начебто «першим серед них виділяється Юрій Дараган, що передчасно помер на туберкульоз (1894–1926)», а його «видана у Празі 1925 р. збірка *Сагайдак* із надзвичайною майстерністю

і відчуттям слова містить у собі всі елементи, які згодом розвиватиме решта поетів еміграції: яскравий *історизм* (*тут і далі всі письмівки мої – М. К.*), *варяги*, *дикий степ*, сонячний *Дажбог*, настрої *вигнанця*» [1, 116].

1990 року у львівському журналі «Дзвін» Микола Ільницький опублікував власний переклад українською мовою цієї статті Богдана Ігоря Антонича [1, 114-116]. Очевидно, перебуваючи під впливом автора огляду, зокрема, у статті *Поетичні школи в західноукраїнському літературному процесі 20–30-х років ХХ ст.*, яка побачила світ цього ж таки 1990 року, вчений припустив,

що «першим поетом Празької школи можна назвати Ю. Дарагана», бо начебто у його творчості «окреслилися всі основні мотиви, які згодом розвинули інші представники цієї групи» [11, 165-166]. Подібних тверджень учений буде дотримуватися й у інших публікаціях, наприклад, у дослідженні *Західноукраїнська і еміграційна поезія 20–30-х років*, де безпосередньо посилатиметься вже на висновок Б.-І. Антонича зі статті *Поезія по цей бік барикади* [9, 26]. Правда, у книзі *Від «Молодої Музи» до «Празької школи»* М. Ільницький дещо уточнить власну позицію щодо твердження Б.-І. Антонича, не посилаючись на нього: «Якщо пристати на думку про те, що поезія Ю. Дарагана містить усі елементи, які пізніше розвивали інші поети еміграції, власне „празької школи“, то треба додати, що кожен з цих поетів знаходив свій мотив, який став у його творчості домінуючим і був доведений до поетичної концепції, яка має свою образну домінуючу і певний комплекс художніх засобів» [8, 201-202].

Згодом, уже навіть не дослуховуючись до цих зауважень М. Ільницького, деякі інші історики літератури, зокрема, посилаючись безпосередньо й на думку Б.-І. Антонича, навіть стверджуватимуть, що Ю. Дараган – «родоначальник» «Празької школи» та «мав великий вплив на творчість її поетів саме історіософськими мотивами» [17, 172]. Остання цитата взята із третього видання шкільного підручника, що побачив світ 2006 року. Наявне воно й у виданні 2011 року [18, 176]. У ще одному шкільному підручнику, але вже іншого авторського колективу,

також знаходимо виїмок зі статті Б.-І. Антонича про Ю. Дарагана, який по праву вже можна вважати «крилатим» [15, 32]. Наявний він і в низці публікацій, розміщених в інтернеті. Таким чином, виростає вже ціле покоління українців, яке, очевидно, переконане в абсолютній достовірності подібних тверджень. Потрібно також зазначити, що в наданні Ю. Дараганові, не цілком зрозуміло за якими принципами визначеного, права «першості» з Б.-І. Антоничем солідаризується вже ціла група інших дослідників української еміграційної літератури 1920–1930 років. Однак, у їх працях часто немає чітко окресленого посилання на статтю Б.-І. Антонича, тому тут оминаємо аналіз їхньої позиції.

Таким чином, висловлювання Б.-І. Антонича зі статті *Поезія по цей бік барикади* стало немовби одним з основоположних джерел, зокрема у сучасному літературознавстві, при інтерпретації генези тематики української еміграційної поезії 1920–1930-х років. Проте, у працях, зокрема, де воно цитоване, не довелося зустріти хоч би спроби його критичного аналізу. Та будь-яке суб'єктивно-авторське твердження не можна сприймати, як – *авторитетно-апріорне*, тобто таке, на котре можна посилатися без будь-якої фактологічної перевірки («на віру»). Тим більше не варто цього робити, коли мова йде про висловлювання поета про інших мистців слова, зокрема, сучасників.

Отож нашим завданням є визначити метод дослідження, яким користувався Б.-І. Антонич в огляді *Поезія по цей бік барикади*, та окреслити фаховий рівень його застосу-

вання, зокрема, при надані статусу «першости» Ю. Дараганові серед поетів-емігрантів, адже дуже часто, надзвичайно високо цінуючи творчі ініціативи одного письменника, можна навіть мимоволі «затінити» новаторський внесок інших. Відповідно метою публікації є спроба вперше здійснити хоч би поверхневу перевірку цитованого твердження молодого львівського поета на об'єктивність викладеного фактажу.

Передусім нагадаємо, що в своєму огляді Б.-І. Антонич поділив українських поетів-емігрантів на покоління «старших», «головна частина творчості яких припадає на довоєнний період» (О. Олесь, С. Черкасенко, М. Вороний, В. Самійленко) та «воєнне», «яке хронологічно відповідає галицькій стрілецькій групі» [1, 116] та до якого, як впливає зі змісту статті, Б.-І. Антонич зарахував – Ю. Дарагана, О. Стефановича, Є. Маланюка, Ю. Липу, Л. Мосендза та О. Ольжича. Від останньої групи автор огляду «відділив» «Наталю Лівачку-Холодну та Олену Телігу у Варшаві» [1, 116].

Далі, аналізуючи творчість поетів-емігрантів «воєнного покоління», як було вже сказано, Б.-І. Антонич твердить, начебто «першим серед них виділяється» Ю. Дараган. Водночас автор огляду назвав Є. Маланюка – «найвидатнішим поетом української еміграції» [1, 116], але характеристика його творчості, порівняно з Дарагановою, подана таким чином, що, видається, він навіть не вартує означення – «видатний» (тобто той, що «вирізняється з-поміж інших якими-небудь надзвичайними рисами, якостями, особливостями» тощо). Зокрема,

окреслюючи тематику віршів Є. Маланюка, Б.-І. Антонич вважає, що в них «спершу частими є ще особисті мотиви, конструктивістські тенденції («Поет – мотор! Поет – турбіна!»), екзотика, поміж якої виділяється любовний вірш з Таїті і Гогеном». І лише «поступово все це перемагає історизм із вершинними *Варягами* [1, 116].

Зразу ж впадає в око серйозний недолік дослідження Б.-І. Антонича: беручись до такої надзвичайно суб'єктивної оцінки, як присудження поетам права тематичної «першости», він не брав до уваги їх менш-більш повний доробок (у тому числі й прозовий) хоч би станом на 1925 рік, коли й побачила світ збірка «Сагайдак», яка начебто є тематично унікальною своїм змістовим новаторством. Більш того, молодий поет-критик стверджував, що «еміграція мала спершу свої власні літературні періодичні видання: „Веселка“ (1922–1923) в Каліші, „Нова Україна“ (1922–1928) у Празі, *поминувши дрібні одноднівки*» [1, 115]. Фактологічно таке твердження є хибним, бо загалом у першій половині 1920-х років було вже декілька десятків україномовних видань поза межами України, зокрема, й у таборах інтернованих вояків на території Польщі. Там таки вміщували свої твори поети-емігранти (у тому числі й у «дрібних одноднівках») [3]. Друкувалися вони й у західноукраїнській, а згодом й у буковинській пресі. Б.-І. Антонич також явно звузив коло українських поетів-емігрантів, які творили, зокрема, в першій половині 1920-х років, отож могли хоч би суто гіпотетично новаторськими



темами впливати на творчість інших літераторів.

Однак, львівський поет-критик у своєму огляді начебто використав для порівняння хронологічно-тематичний метод, який звів до окреслення кількох «ключових слів» та в основі якого об'єктом дослідження стали не окремі твори письменників, а їх перші поетичні збірки. Та навіть коли й спробувати визнати метод дослідження Б.-І. Антонича, як такий, що має право на існування, то все одно низка його оцінок не знаходить фактологічних підтверджень. Важливо також звернути увагу на побудову статті Б.-І. Антонича, бо в ній навіть начебто фактологічно достовірний матеріал поданий у такій послідовності, що надзвичайно важко вловити дійсну думку автора. Наприклад, наголошуючи, що збірка *Сагайдак* Ю. Дарагана побачила світ 1925 року, Б.-І. Антонич так само вказує, що тоді ж була надрукована і збірка Є. Маланюка *Стилет і стилос*, але робить це начебто «між іншим», подаючи рік її виходу після назви в дужках. Аналогічно вказаний рік виходу збірки *Гербарій* – 1926, але не зазначено, що вона, за задумом автора, мала передувати збірці *Стилет і стилос* та що в обох книгах опубліковані поезії, які були написані впродовж 1920–1924 років (зокрема, у збірці *Сагайдак* розміщено вірш, датований 1 лютим 1925 року [6, 13], хоч у повній назві книги вказано, що там вірші, написані впродовж 1922–1924 років [6, 3]). Також Б.-І. Антонич абсолютно не брав до уваги той факт, що по суті вже друга збірка Є. Маланюка *Стилет і стилос* таки побачила світ орієнтовно на *півроку швидше* за Дараганову.

Водночас у характеристиках творчості обох поетів-емігрантів є два спільних ключових слова: «історизм» та «варяги». Передусім потрібно підкреслити, що не тільки в збірці *Сагайдак*, але й у інших творах Ю. Дарагана, які вдалося зібрати по різних періодичних виданнях й навіть уперше опублікувати разом [4], ніде не виявлені згадування про «варягів». Немає його і в згодом опублікованих Леонідом Куценком ще трьох творах поетах, віднайдених у архіві [7]. Звичайно, можна спробувати стверджувати, що варязькі коріння були, наприклад, у когось із кількох давньоукраїнських персонажів, згаданих у творах Ю. Дарагана, але це радше будуть фантазії, бо автор ніде навіть не натякає на їхнє чужоземне походження, а навпаки – показує їх, як героїв української історії.

Проте, «тверезим варягом» Є. Маланюк назвав себе вже у першій збірці *Гербарій* [14, 102]. Але у якій же саме Маланюковій збірці вперше з'являються «варяги» із змісту статті Б.-І. Антонича не цілком зрозуміло. Очевидно, у книзі *Земля й залізо*, бо саме там опубліковано згаданий автором огляду цикл *Варяги*. Отже, із твердження Б.-І. Антонича начебто випливає, що тему «варягів» Є. Маланюк запозичив у Ю. Дарагана та зробив її «вершинною» у власній творчості аж у збірці *Земля й залізо*, яка побачила світ аж 1930 року (і про це Б.-І. Антонич не забув вказати), тобто через кілька років після смерті Ю. Дарагана.

Автор статті також твердить, що «історизм» у творчості Є. Маланюка «перемагав» «лише поступово», тому важко з'ясувати, чи є він, на-

приклад, у збірках *Гербарій* та *Стилет і стилос* (а там насправді є не просто *історизм*, а – *історіософізм*). Загалом із тверджень Б.-І. Антонича можна вибудувати хибний висновок, що начебто спочатку оті «*історизм*» та «*варяги*» проявилися у поезіях Ю. Дарагана і лише згодом у творчості Є. Маланюка. Отож *першого* поета навіть можна вважати «*учителем*» *другого* або ж Є. Маланюка потрібно сприймати, як *послідовника* Ю. Дарагана.

Тепер щодо «*дикого степу*», начебто вперше, за версією Б.-І. Антонича, опoетизованого Ю. Дараганом поміж поетів-емігрантів. Спочатку зауважимо, що *перший* відомий на сьогодні україномовний вірш Ю. Дарагана був написаний у ланьцутському таборі та датований *24 квітня 1922 року*. Він під узагальненою назвою *Поезії весняні* ввійшов до першого числа таборового журналу «Веселка» [5], що побачив світ у травні 1922 року в Каліші. Тема цього вірша далеко не історична. Він радше є яскравим взірцем описово пейзажної лірики з елементами медитації. І лише у червні того ж таки 1922 року, перебуваючи у Каліші, Ю. Дараган розпочав роботу над історичним циклом *Луна минувшини*, де, зокрема, в його поезіях прозвучали перші згадки про «*степ*» (*Милуша, Луна минувшини, Свати*).

*Перші* відомі на сьогодні україномовні поезії Є. Маланюка, що підписані його справжнім прізвищем та ім'ям або криптонімом, утвореним від них, побачили світ ще в *березні 1921 року* в п'юнтрківському таборовому журналі «На хвилях життя», який молодий воїн-поет сам і редагував. Серед них є також і ці-

лий цикл, що має назву *Друга руїна*, де, наприклад, *степ* (за Антоничем, отой «дикий степ»), як часте місце розгортання трагічних подій української *історії*, вже згаданий тричі. У ньому також змальований і «чорний шлях», який, як відомо, пролягав й українським степом: «В твоїх *степях* кричать зловіщі круки, / Тяжкою хмарою надходять вороги. / І *чорний шлях*, засіяний кістками, / Знов загуде під тяжким кроком орд»; «І буде ніч, і кров, і жах мовчання / В твоїх *степях*, Єдина моя...»; «Хай встелим ми твої *степи* святії / Байраками невідомих могил, / І хай по ним нові пройдуть Батії / Ордою чорною нових ворожих сил» [13]. Загалом у поезіях Є. Маланюка, написаних впродовж 1920–1924 років, які й увійшли, й не увійшли до його двох перших збірок, лексема «*степ*» чи утворені від неї слова є одними із найчастіше вживаних.

Б.-І. Антонич у своєму огляді еміграційної літератури заговорив також про «розлитий широкою рікою *історизм*», який, на його думку, «поділяється на два розгалуження: одне радше ліричне, безпосереднє, розспіване (Дараган, Ольжич), а друге скоріше історіософічне, поглиблене, похмуре (Стефанович, Маланюк)» [1, 115]. Загалом, говорячи про витоки «історизму» в українській еміграційній літературі, Б.-І. Антонич мав би був хоч згадати про розлогу поетичну книгу О. Олеся *Княжа Україна*, що була написана впродовж 5 жовтня – 8 листопада 1920 року в Марієнбаді [16, 403], тобто вже під час перебування поета на еміграції, й, зокрема, незадовго (1930 року) до написання статті *Поезія по той бік барикади* вийшла окремою книгою

саме у Львові. Але якщо навіть знову спробувати хоч би загалом погодитися з цитованими міркуваннями Б.-І. Антонича, то зразу ж потрібно зауважити, що Маланюків «історизм» у циклі *Друга руїна*, як бачимо хоч би з наведених фрагментів, вже є яскраво виражений, як – «історіософічний, поглиблений, похмурий». Отож при його окресленні не гоже ставити прізвисько Є. Маланюка після Стефановичевого, адже перші публікації останнього припадають орієнтовно на 1923 рік та й «історіософізму» в них, зокрема, отого «поглибленого, похмурого», тоді ще не було.

У черговий раз Антоничеві суб'єктивні твердження можна було б спробувати кваліфікувати як недогляд, спричинений порівнянням лише збірок Ю. Дарагана та Є. Маланюка, що були опубліковані саме 1925 року. Але ж у збірці *Стилет і стилос* є поезії, які тематично надзвичайно близькі, зокрема, до циклу *Друга руїна*, наприклад: «Брязкіт зброї. Досвітній вітер. / Поле бою. Простір. Синь. / Кривавим туманом повитий / Безкрай краси. // Жовте сонце Азії. / Жорстокі кроки орд. / В раннім вітрі лопотали стязі / Над залізом наших когорт. // – стугонить і дуднить, і дуднить / Українська земля стоголосе – / «Перетни їй шлях, перетни! / Хапай за чорні коси!» // Просвистів татарський аркан / І – вже на сідлі – впоперек. / Зів'яла рука / В безсилім опорі. // ...Протупотів у туман, / притискаючи палко... / І знову: тьма. / І знову: Калка» [14, 33].

Отже, і «історизм» (а радше «історіософізм»), і «стен» наявні також й у перших збірках Є. Маланюка, є там і перша згадка про «варягів»,

тому складається враження, що Б.-І. Антонич або погано їх простудіював, або й не читав зовсім (як, очевидно, й збірку Ю. Дарагана), або ж маніпулятивно проінтерпретував. Проте й сучасні літературознавці, очевидно вслід за Б.-І. Антоничем, упевнені, що «своє романтикою степу, його „печенізькими” символами» Ю. Дараган «ніби проторгує шляхи для поетичного натхнення Є. Маланюка» [2, 130]. У процитованому висловлюванні вжита частка «ніби», що виражає деяку невпевненість автора. Взятє воно з *Переднього слова до збірки „Сагайдак” Юрія Дарагана*, де перевидавець, очевидно, вже зауважив, що ніякої згадки про «варягів» у книзі немає. Там сказано хіба що про «печеніга злого» у вірші, датованому аж *п'ятим листопада 1924 року* [6, 7].

Саме тим же *листопадом 1924 року* датований найпізніше написаний вірш Є. Маланюка, що ввійшов до другої збірки *Стилет і стилос* [14, 47] (у *Гербарії* вірші написані ще раніше). Отож і тут знову ж таки Є. Маланюк випереджує Ю. Дарагана. Наприклад, у збірках *Стилет і стилос* та *Гербарій* «печеніги» згадані кілька разів. Для прикладу наведемо лише фрагмент вірша із збірки *Стилет і стилос*: «Ще кличе *половецьким* свистом / *Степів* жорстока широчінь, / Де кров текла вогнем барвистим, / Вогнисто брязкали мечі» [14, 67]. Під деякими поезіями Є. Маланюка, де згадані «печеніги», дата не стоїть, а це теоретично означає, що вони могли бути написані упродовж 1920–1924 років [14, 56; 58], а деякі датовані, зокрема, січнем [14, 46] та вереснем [14, 118] ще 1923 року. Та й метафоричне зна-

чення образів-символів «печеніга» / «печенігів» у Ю. Даргана та Є. Маланюка явно різняться. Останній навіть уособлює себе з «печенігами» не тільки в історіософічній поезії, але й у любовній ліриці.

Більш того, крім «печенігів», Є. Маланюк у двох перших збірках згадує також і «хозарів» [14, 56], і декілька раз «половецькі степи» [14, 47; 116; 127], і «клич *половецьким свистом* / *Степів жорстокої широчини*» [14, 67], і бачить «В обличчі *степової бранки* / *Хміль *половецької краси**» [14, 115]. Додаймо ще також згадки і про «*монгольський лук*» [14, 121], і про «*татарський аркан*» [14, 33], і про «*криві шаблі татарських брів*» [14, 56–57], і про «*коня татарського*» [14, 67; 116] тощо. То ж хто тоді кому «проторгує шляхи для поетичного натхнення»? Ю. Дараган для Є. Маланюка чи Є. Маланюк для Ю. Даргана? Врешті, маємо визнати, що у творчості Є. Маланюка домінуючою є історіософічна тематика, якої по суті немає у Ю. Даргана. Є загальний натяк на історіософізм (як загалом і в будь-яких інших творах на історичну тематику), можливо, «претензія», але цільної та оригінальної концепції немає.

Щодо Антоничевого спостереження про «*сонячного Дажбога*» у збірці *Сагайдак*, то потрібно уточнити, що саме такого лінгвістичного ляпсусу («*сонячне Сонце*») в збірці Ю. Даргана немає. Однак, дійсно, в одному вірші (*Дажбог лякає білі коні...* [6, 35]) Ю. Дараган згадує цього бога, окреслюючи також тавтологічним епітетом «світлий», але в іншому (*Літо* [6, 12]), наприклад, пише про «египетського Ра». Отож, за логікою Б.-І. Антонича, поета та-

кож можна (чи навіть потрібно?) вважати зачинателем «екзотичних» мотивів (а їх є набагато більше в збірці *Сагайдак*) в українській еміграційній поезії, які начебто потім запозичив у нього Є. Маланюк, зокрема, оспівуючи «*Таїті і Гогена*», згаданих у статті. З цього приводу, наприклад, Оксана Лятуринська у спогадах, що написані з багатьма фактологічними погрішностями, мимоволі якось немов би змушена була оправдовувати поета: «Дараган – гридень бога сонця, не Ра, а Дажбога» [12, 47]

Урешті, вже у збірці *Стилет і стилос* Є. Маланюк, зокрема, згадує *Перуна*, а також як до одухотвореної істоти звертається до Сонця («В космічній рокотанні лір / О, Сонце, отче злої тварі, – / Даремна кров твоїх офір / *Перуновій* прадавній ярі!» [14, 63]), яке в контексті твору по суті також можна найменувати Дажбогом. А далі у віршах поет згадуватиме не тільки Дажбога, але Стрибога, Ладу й інших персонажів давньоукраїнської мітології. Та оскільки Б.-І. Антонич без жодного аргументування немовби закріпив за Ю. Дараганом «патент на першість» уживання слова «Дажбог» серед поетів еміграції, то, за його логікою (та й логікою його послідовників), очевидно, будь-яке згадування персонажів давньоукраїнської мітології у їх творчості потрібно обов'язково вважати запозиченнями мотивів із одного вірша збірки *Сагайдак*, де згаданий Дажбог. Навіть «гіпотетичне» формулювання такого твердження абсолютно абсурдне й алогічне. І взагалі, як тепер визначити, а головне, чи *потрібно* – хто першим з поетів звернувся до язичницько-

го пантеону українців: Є. Маланюк, уживши в поезії слово Перун, чи Ю. Дараган, згадавши принагідно в одному з віршів Дажбога? Коли врахувати, що поети не тільки *особисто контактували*, але й надзвичайно добре знали творчість один одного та ще й писали свої вірші приблизно в той же час, то їх тематичну «першість» треба визначати мало не із секундоміром у руках. А для такого «наукового дослідження» потрібно мати щосекундну «стенограму» не тільки написання творів, але і їхніх думок – хоч би від дитячих часів до 1926 року.

Що ж до твердження Б.-І. Антонича, начебто саме Ю. Дараган уперше у своїй поезії передав «настрої вигнанця», які згодом поширилися серед «решти поетів еміграції», то загалом воно не підлягає жодній логіці, отож, застосовуючи юридичну термінологію, навіть немає змісту доводити його «нікчемність». Адже сам автор статті перед тим заперечив його, коли писав про два «провідні мотиви» в українській еміграційній поезії. І перший із них окреслив, як «зрозуміла туга за втраченою батьківською землею, яка є домінуючою у старших письменників» [1, 115]. Як наочну ілюстрацію до свого твердження, Б.-І. Антонич згадав, наприклад, поетичну книгу О. Олеса *Чужиною*, що побачила світ у Відні ще 1919 року. У ній якраз досить яскраво виражені саме «настрої вигнанця» з рідної землі (згадаймо хоч би рядки: «В вигнанні дні течуть, як сльози, / Думки в вигнанні сплять, як мертві...» [16, 279]), тож Ю. Дараган аж ніяк не може бути першовідкривачем цих мотивів в українській еміграційній поезії (навіть серед

поетів «воєнного покоління», бо їхні вірші з аналогічною тематикою з'являлися в періодичних виданнях уже з кінця 1920 року).

Стає цілком зрозуміло, що стаття *Поезія по цей бік барикади* не може бути серйозним фактологічно-науковим джерелом для подальших досліджень української еміграційної літератури 1920–1930-х років. Однак, вона містить низку суб'єктивних тверджень, які доводиться зустрічати й у інших публікаціях, зокрема, у статті *Сучасна українська поезія*, яку приписують перу О. Ольжича. Тому обидві вони потребують поглиблено-аналітичного дослідження, аби збагнути генезу не тільки суб'єктивних інтерпретацій, але й імовірних маніпуляцій, що можуть бути закладені в них.

### Bibliography and Notes

1. Антонич Богдан-Ігор, *Поезія по цей бік барикади* / Переклад М. Ільницького, «Дзвін» 1990, № 5, с. 114–116.
2. Баган Олег, Гузар Зенон, Червак Богдан, *Лицарі духу. (Українські письменники-націоналісти – «вісниківці»)*, Дрогобич: Відродження 1996, 288 с.
3. Вішка Омелян, *Преса української еміграції в Польщі (1920–1939 рр.): Історико-бібліографічне дослідження*, Львів 2002, 480 с.
4. Дараган Юрій, «Я мрійливий і пестливий...» [Зібрані вірші та переклад, що не ввійшли до збірки «Сагайдак»] / Публікація М. Крупача, «Дзвін» 2001, Ч. 8, с. 23–29.
5. Дараган Юрій, *Поезії весняні* («Сьогодні за тонким парканом без розцвітає...»), «Веселка» 1922, Ч. 1, с. 12.
6. Дараган Юрій, *Сагайдак. Вірші. Книга перша. 1922–1924 р[р.]*, Прага 1925, 64 с.
7. Дараган Юрій, *Срібні сурми: Поезії, Біографічний нарис* / Упорядкування

та примітки Л. Куценка, Київ: Веселка 2004, 127 с.

8. Ільницький Микола, *Від «Молодої Музи» до «Празької школи»*, Львів 1995, 318 с.

9. Ільницький Микола, *Західноукраїнська і еміграційна поезія 20–30-х років*, Київ: Товариство «Знання» України 1992, 48 с.

10. Ільницький Микола, *Невідомий Антонич*, «Дзвін» 1990, № 5, с. 116–117.

11. Ільницький Микола, *Поетичні школи в західноукраїнському літературному процесі 20–30-х років ХХ ст.* [у] *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка*, Т. ССХХІ: *Праці філологічної секції*, Львів 1990, с. 156–170.

12. Лятуринська Оксана, *Юрій Дарган*, «Заграва» 1946, Ч. 4, с. 47–48.

13. Маланюк Євген, *Друга руїна*, «На хвилях життя» 1921, Ч. 2, с. 7–9.

14. Маланюк Євген, *Поезії* / Упорядкування та передмова Т. Салиги, Львів 1992, 686 с.

15. Мовчан Р., Ковалів Ю., Погребенник В., Панченко В., *Українська література, 11 клас: Підручник для середньої загальноосвітньої школи* / Ред. Р. Мовчан, Київ-Ірпінь: Перун 1998, 496 с.

16. Олесь Олександр, *Твори*: В 2 томах, Київ: Дніпро 1990, Т. 1: *Поетичні твори. Лірика. Поза збірками. З неопублікованого. Сатира*, 959 с.

17. Семенюк Г., Ткачук М., Ковальчук О., *Українська література: Підручник для 11 класу загальноосвітніх навчальних закладів* / Ред. Г. Семенюк, Київ: Освіта 2006, 512 с.

18. Семенюк Г., Ткачук М., Слоньовська О. [та інші], *Українська література: Підручник для 11 класу загальноосвітніх навчальних закладів (рівень стандарту, академічний рівень)* / Ред. Г. Семенюк, Київ: Освіта 2011, 416 с.



**Nadiya Pysko**

## **NATIOSOPHICAL ASPECTS OF THE JOURNALISTIC DISCOURSE OF OLENA TELIHA**

Drogobych State Pedagogical University, Ukraine

**Надія Писко**

## **НАЦІОСОФСЬКІ АСПЕКТИ ПУБЛІЦИСТИЧНОГО ДИСКУРСУ ОЛЕНИ ТЕЛІГИ**

*Abstract:* The article examines the journalistic heritage of one of the most prominent representatives of visnykivsky literary surroundings Olena Teliha. Special attention is ad-verted to natiosophical aspect in the formation of journalistic discourse, which is related to the understanding of the national idea, the approval of the aesthetics of struggle, the interpretation of the current cultural and political situation, the updating of important historiosophical meanings. The questions, analyzed by the author, are projected onto the problem of formation of the female identity and national consciousness.

*Keywords:* natiosophy, national idea, aesthetics, nationalism, journalism, nation, im-perialism

Спадщина літераторів-вісників-ців є унікальним художнім та загальнокультурним феноменом в українському письменстві ХХ віку. Кілька десятків авторів, що творили передусім у міжвоєнний період, залишили самобутні художні, культурологічні, філософські, публіцистичні твори, які потребують новітнього осмислення та реінтерпретації. Свою роль відіграло і тотальне замовчування або й очорнювання цих письменників у советський період. Сказане стосується і спадщини відомої поетеси та політичного діяча Олени Теліги (1907 – 1942), чия поетична, публіцистична та епістолярна спадщина є вельми важливими для національно-естетичного самоусвідомлення

українського письменства постколоніального періоду. Промовистою значущості тут набуває саме есеїстично змодельована публіцистика авторки, вагома для розвитку, зокрема, новітнього літературознавчого дискурсу.

Враховуючи дослідження Д. Донцова, Юрія Клена, О. Ждановича, Ю. Бойка, В. Державина, Б. Рубчака, Б. Бойчука, Юрія Шереха, С. Андрусів, М. Жулинського, Т. Салиги, М. Ільницького, О. Багана, Б. Червака, Н. Миронець, С. Українець, О. Климентової, О. Омельчук, Т. Голембовської та ін., можна зробити висновок про те, що публіцистична творчість Олени Теліги потребує більш глибокого аналізу в постколоніальному літературознавстві. Насамперед ідеться про з'ясування націософських аспек-

тів цього дискурсу. Так увиразнюється актуальність нашої студії. Метою статті є витлумачення націософськи зорієнтованих концептів у публіцистиці О. Теліги. Об'єктом дослідження, при цьому, стають деякі репрезентативні публіцистичні твори авторки останнього, воєнного, періоду творчості. Проте предметом статті є витлумачення націософських аспектів зазначених творів. Окремо варто наголосити на тому факті, що під час аналізу нами актуалізується клясична в українському метадискурсі інтерпретаційна стратегія (максимально близька до теоретичного мислення у середовищі вісниківців, а отже, й самої поетеси) – національно-екзистенціальна методологія тлумачення, яка сприяє найбільш глибокому проникненню в сутність публіцистичних концептів письменниці. Ця методологія отримала певне визнання в українському постколоніальному літературознавстві (студії В. Іванишина, І. Дзюби, В. Дончика, М. Жулинського, Т. Салиги, С. Андрусів, П. Іванишина, О. Багана, Б. Червака, Н. Мафтин, І. Руснак та ін.). Вона закорінена в клясичну філософію національної ідеї та онтологічну герменевтику, а тому інтенційована на “освоєння, вивчення та захист буття нації” [2], [3], [4], [5].

Найбільш чітко і прямо націософська позиція Олени Теліги була виражена в політичному тексті – *Відозві ОУН* [7, 164-165] (1941), основним співавтором якої (а значить і одноступенем інших авторів), на думку текстологів та істориків, була саме поетеса. Вона була типовим прикладом того організаційного мислення націоналістичного типу, що народилося в період між двома світовими війнами значною мірою під впливом філософії “вольового націоналізму” Дмитра Донцова. Це був тип мислення героїчного, жертвовного і максима-

лістського. “Українська свобода, – як зазначає Богдан Червак, – не вимірюється на терезах історії, холодним і тверезим розумом не збагнути й не осягнути велич жертвовности героїв, котрі в ім'я могутности української нації покладали свої голови, заплатили життям, щоби «нація, вічна як Бог», стала єдиним і повноправним господарем на своїй землі. Національних героїв можна описувати, ними можна пишатися, та при цьому не слід забувати, що їхня смерть – це грізна пересторога сучасникам «живим і ненародженим»: свободу не дарують, її виборюють і завойовують у важкій, а подекуди смертельній боротьбі” [9, 29].

Реальність, з якою О. Теліга зустрілася в окупованій большевиками Україні, вражала насамперед бездуховністю, занедбаністю національної культури і мистецтва. І все це – наслідок силоміць накинutoї українцями фальшивої ідеї, що з російської комуністичної півночі може прийти якесь визволення. О. Теліга пише есей *Братерство в народі* [7, 151-154] (1941), де розкриває причини духового паралічу нації.

Українська душа після визвольної революції 1918 року та подій, які розворушили заспану націю, прагне до повного відродження Батьківщини. Але не судилося. Бо відразу після поразки УНР на українців накинuli червоний зашморг північні сусіди. Виявляється, дуже легко робити справжні злочини і прикриватися гуманними, демократичними гаслами. Всі щасливі, і нікого не мучить совість. Як би Україна не противилася, сюди відразу полетіли сотні різних кличів, гасел, наказів, обіцянок, “ніжно-приятельське шепотіння просто на вухо – з револьвером до грудей”.



Вони “таракотіли на наших землях, маруділи, мов сухе листя, сипалися, мов соняшникове насіння, і – мов порожня луска з того насіння – засмічували нашу багату плідну землю...” Це був цілком азіатський прийом, щоб “затроїти свого міцного і незламного ворога! Затроїти, щоб його вже неприємного ограбували доценту, забираючи собі не лише зброю з його безвладної руки, а й сорочку з його тіла”.

Вороги добре знали слабке місце українців, вивчили ліричну і співчутливу душу “хохлів” і кинули найобманливіше гасло дружби й братерства народів. Все, на перший погляд, виглядало цілком пристойно, по-християнськи. Ось як, за словом О. Теліги, мало виглядати життя всіх “братніх” народів в СРСР: “Боже мій, та це ж мусів бути рай, шляхетне співжиття народів, з яких кожен мав би право по своїй волі розбудовувати всі свої цінності, кожний мав бути рівним у великій дружній родині народів СРСР, де навіть найменший і найбільш замурані діти не мали б ніколи діставати від більших братів штурханців, лише братерські поцілунки та червоні цукерки. Бо так голосило гасло!”

Українці, наголошує Олена Теліги, як і інші одурманені народи, прийняли це божевілля: “У тяжкому наркотичному дурмані декому справді почала ввижатися вільна квітуча Україна”. А одвічні вороги оберталися у приятелів і друзів. І ось в цей момент вони оббирали українців до нитки, що ті й не помічали цього грабунку, а в подяку діставали терор і голод. І тоді відкрилися очі тим, хто найбільше у це вірив. Вони намагалися вирватись із “липкої сітки ворожих гасел”. І твердо зрозуміли, що

“не може бути жодного братерства між споконвічно собі ворожими народами”. Насправді, вважає авторка, справжнім може бути лише братерство крові, братерство в народі, братерство одної нації: “Лише таке братерство зможе відіхнути чужу ворожу ідею інтернаціоналізму і спертися на зраджений з глибини народу націоналістичний світогляд”. Тільки це мало допомогти тоді. Цієї справжньої духовної єдності соборності, солідарності українцям бракувало протягом усього історичного процесу.

Націонал-комуніст Микола Хвильовий теж прийшов до висновку, що “його батьківщину може врятувати лише український націоналізм, лише братерство крові”. Хвильовий бачив наскрізь цю систему, пізнав своїх “братів”, “не чекав, доки вони пустять кулю в нього зі своєї коханої руки за це рішення, а пустив її собі сам в чоло”. Проте “братерської” кулі не обминули тисячі з такими ж переконаннями.

Щоб бути “старшим братом” і мати сильний вплив на інший народ, потрібно мати багату історію, розвинену культуру, мистецтво, освіту. І це все почали штучно створювати у Москві, реанімуючи царську імперську традицію, зауважує публіцистка: “Творити культ московської душі, культ колишніх царських героїв, яких ще недавно опльовували. Вона, захлинаючись від захоплення, говорить і пише про царя Петра, про старого Суворова, що бився в обороні царської Москви, про сотні інших, не советських, а московських героїв, і в той же час безоглядно вивозить і вистрілює всіх тих, хто хоче заховувати свою українську душу і пам’ятає своїх українців-борців”.

О. Теліга одна з тих вдумливих аналітиків, хто, ґрунтуючись на національній ідеї, відразу розглядив, що між “червоною” і “білою” Москвою немає жодної суттєвої різниці. Єднав їх імперський світогляд та відповідна політика колонізації. З цього випливала й ненависть до самостійної України. “Жодного інтернаціоналізму нема й не буде, – категорично стверджує авторка, – Отже, можна лише служити якись нації, або чужій московській, або своїй – Україні”. Тому потрібно, щоб кожен щиро відчув у серці почуття національної гордості, потребу єдності української нації і братерства в народі. Бо без цього усі гасла з уст кожного націоналіста, на її переконання, будуть “порожньою лускою”, що засмічує землю. Всіх нас, зараз сущих в Україні, повинна об’єднати єдина мета: українська нація повинна “стати перед світом у весь свій потужний зріст!”

Націософські роздуми О. Теліги можуть сміливо стати сьогодні провідними у справі інтерпретації культури, мистецтва, літератури. У статтях *Прапори духу*, *Розсипаються мури*, *Нарозтіж вікна* та ін. вона формулює основні принципи та завдання сучасного українського мистецтва, виражаючи концепції націоцентричних естетики та герменевтики. О. Теліга розуміла, що мистецтво силою своїх ідейно-естетичних функцій найсильніше впливає на людську свідомість: “Коли заходить мова про мистецтво, то й тут О. Теліга безкомпромісна. Мислячи категоріями нації, вона ставить перед мистецтвом, літературою зокрема, вимогу духовного скріплення вічних основ нації. Таке завдання може виконати мистецтво, що силою своєї органічної єдності з духови-

ми витоками нації зуміє робудити у ній велике прагнення до свободи та творчу ненависть до ворогів цієї свободи” [9, с. 50].

В советській імперії чимало історичних та мистецьких явищ було значно спотворено, інколи викривлено. Наприклад, вважалось, що українці як нація сформувалась десь у XVI ст., дякуючи “благодворчому впливові великого братнього російського народу”. Такі колоніальні ідеї було настирливо впроваджено в культурно-ідеологічну ділянку життя в СРСР. Але не так просто вбити генетичну пам’ять народу, що проіснував що багато сотень років на своїх землях, має багату історію, фольклор, давню культуру. Тому активні українські інтелігенти утверджували протилежні до імперських політичних мітів ідеї – в душі “культурного націоналізму” (Едвард Саїд).

Олена Теліга також розмірковує над значенням українського мистецтва і про шляхи його відродження в такому ж націоцентричному ключі у статті *Прапори духу* [7, 154-156] (1941). Щоби увійти “до правдивої брами”, яка “веде на широкий шлях відродження нашої нації”, треба “скинути все, чим обдарувала нас московська рука”. І ні в якому разі про це не жаліти, бо “ми не маємо мати в жодній ділянці духової творчості нічого, що б нам нагадувало підозрілі речі советського вибору”. Всі мистецькі, літературні твори, що творилися на замовлення комуністичної партії, були чужими й ворожими. Їхнім завданням було прославити і возвеличити катів українського народу, довести, що нічого українського “небило, нет, и бить не может” (Із *Валуєвського циркуляру*). Ці твори ав-

торка розглядала як дешеві, склепані графаретами.

Від такого мистецтва застерігає О. Теліга, навіть якщо вона насажене патріотичним духом. Справжнє українське мистецтво “ніколи не було й не сміє бути лише агіткою” проти будь-якого ворога (навіть Москви). Не може бути “м’яким” і змінюватись залежно від влади, тобто бути “на замовлення”. Все повинно бути на своїх місцях. Не потрібно засмічувати мистецтво справами науки, пропаганди, “навіть поліції”. Це було б згубним для справжнього мистецтва. Теліги, маючи достатній художній досвід, пройшовши естетичну школу *Вісника*, наголошує, яким має бути українське мистецтво: “Завданням українського націоналістичного мистецтва є виведення всіх тих цінностей, які б скріплювали, а не розслаблювали душу нації, як це робило мистецтво, накинуте нам згори”. Справжнє велике мистецтво породжує відчуття національної гордості та інші “великі почування, які намагався різними способами знищити наш ворог”. Мистецтво також дбає про формування широкого світогляду народу, правильного ставлення до ворогів і до самих себе. Українське мистецтво, як і мистецтво будь-якого вільного народу, “має велике і прекрасне завдання: виховувати не держиморд царської Москви, лише сильних і твердих людей української нації, що вміють жити, творити і умирати для своєї Батьківщини”.

Націологічна проблема, яку розглядає О. Теліга у статті *Розсипаються мури* [7, 148-151] (1941), стосується формування національної самобутності й є однією із серцевинних для націософії. На жаль, вона зали-

шається гостро актуальною й сьогодні: як повернути зрусіфікованим українцям “національні почування”. Авторка вдумливо й самокритично підходить до осмислення проблеми: “Рожеві оптимісти твердять, що 98% українського населення почувають себе свідомими українцями в нашому розумінні цього слова. Чорні песимісти понуро пророкують, що в краю, де вже прищепилося сталінське «братерство народів», національний світогляд буде видаватися диким божевіллям, а ті, що його несуть, будуть цілковито чужі на східних землях. Правда є безперечно десь посередині і наразі – мабуть, ближча до поглядів песимістів”. Не можна звинувачувати в цьому самих громадян, адже майже сімдесятилітнє поневолення (у час О. Теліги – двадцятилітнє) при активній політиці Москви не могло залишитись безслідним. Колоніальна людина жила у постійному страху перед карою за національну приналежність. Советським комуністичним режимом пропагувалися ненависть і відчуження від всього рідного, насильно накидувалися чужі стереотипи. Але як стверджує Олена Теліга, “національні почування” “ніколи остаточно не вмирили”, вони жевріють безперестанку, як вогонь, “треба його лише роздмухати”. Однак, опонуючи різним непродуманим рецептам цього “роздмухування”, різним скороспілим “способам і методам підходу до українців зі Східної України”, авторка пропонувала користуватися надійними підходами, базованими на національній істині, на органічній українській ідеї: “Але в нашому безпосередньому контакті з українцями зі східних земель, у розмовах з ними, не сміє бути уплянованих методів,

ніякої системи, яка б нагадувала агітку". О. Теліга закликає бути самими собою, бути чесними "в протилежність до забріханої большевицької пропаганди", кожне слово має бути "непідробною правдою, незалежно від того, чи всім ця правда буде подобатись". Тому, що ми "не йдемо накидати згори якусь нову ідею чужому середовищу, лише зливаємось зі своїм народом, щоб спільними силами, великим вогнем любови "розпалили знов всі ті почування, які ніколи не загасали: почуття національної спільноти і гострої окремішности".

Тут бачимо суголосність із тими сучасними авторами [2], які підкреслюють, що людей змінюють не гасла і заклики, а безпосереднє включення в систему боротьби за їх інтереси й перспективи. Люди змінюються на краще, духово зростають, коли причетність до великих справ робить їх творцями власної долі й історії; і навпаки – вони деградують, примітивізуються, коли перестають бути суб'єктами історії чи, тим більше, коли їх роблять знаряддям в антинародній, антинаціональній боротьбі.

Однак простежені політичні, естетичні, націоналогічні питання – не єдині у спадщині поетеси. В інших публіцистичних творах (наприклад, *До проблеми стилю, Сила через радість, Нарозтіж вікна!* та ін.) спостерігаємо націонасофське (базоване на національній ідеї) осмислення суголосних проблем тогочасного суспільного життя: жіночого національного ідеалу, творення літератури, дегенерації еліти та ін. Повновартісно розвинути ці думки завадила передчасна смерть авторки від рук німецьких окупантів у 1942 році в сумнозвісному Бабиному Яру. Однак

навіть наявні публіцистичні твори спонукають до висновків про високий рівень націонасофського мислення О. Теліги, який варто поглиблено вивчати й досліджувати не лише на матеріалі публіцистичної спадщини, а й на основі поезії та листів. Загалом такий ракурс тлумачення допоможе скласти мозаїчне панно творчости представників вісниківського покоління. Посприяє, як сподіваємось, глибшому проникненню в ідейний та мистецький світ "трагічних оптимістів" (Дмитро Донцов).

### Bibliography and Notes

1. Донцов Дмитро, *Поетка вогняних меж*, [у:] Олена Теліга, *Збірник* / Ред. О. Жданович, Детройт-Нью-Йорк-Париж 1977, с. 431-440.
2. Іванишин Василь, *Нація. Державність. Націоналізм*, Дрогобич: Відродження 1992, 178 с.
3. Іванишин Василь, *Непрочитаний Шевченко*, Дрогобич: Відродження 2001, 32 с.
4. Іванишин Петро, *Національний спосіб розуміння в поезії Т. Шевченка*, Є. Маланюка, Л. Костенко, Київ: Академвидав 2008, 392 с.
5. Іванишин Петро, *Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти)*, Дрогобич: Відродження 2005, 308 с.
6. Теліга Олена, *Збірник* / Ред. О. Жданович, Детройт-Нью-Йорк-Париж 1977, 473 с.
7. Теліга Олена, *О краю мій...: Твори, документи, біографічний нарис*, Київ: Видавництво імені Олени Теліги 2006, 496 с.
8. Теліга Олена, *Листи. Спогади* / Упорядник Н. Миронець, Київ: Видавництво імені Олени Теліги 2004, 400с.
9. Червак Богдан, *Олена Теліга: Життя і творчість*, Київ: Видавництво імені Олени Теліги 1997, 62 с.

Valentyna Zelenska

**NATION AND STATEHOOD IDEAS IN LEONID MOSENDZ'S NOVEL  
THE LAST PROPHET**

Volodymyr Vynnychenko Kirovohrad State Pedagogical University, Ukraine

Валентина Зеленська

**НАЦІЄДЕРЖАВНІ ІДЕЇ РОМАНУ ЛЕОНІДА МОСЕНЗА  
ОСТАННІЙ ПРОРОК**

*Abstract:* The formation of strong character of the nation, the birth of a true leader, the struggle for independence - these problems are formed around the position of the characters in *Last Prophet*. The article examines the author's vision of nation and statehood issues raised in this work. Through analysis of subtext meanings of his artistic world one can interpret the historical fate of Ukraine.

*Keywords:* nation, statehood, implication, issues, art of the novel

Леонід Мосендз відомий як письменник, перекладач і публіцист. Проте у літературу він увійшов “насамперед як прозаїк, а вже потім поет” [10, 9]. Саме роман *Останній пророк* дослідники вважають головним твором у його літературній спадщині. Окремі аспекти цього твору досліджували Р. Задеснянський [1], Б. Кравців [2], Ю. Мариненко [3], С. Наумович [6], М. Неврлий [7], Е. Соловей [9], Т. Яковенко [12]. Більш ґрунтовне дослідження знаходимо в монографії І. Набитовича [5], який здійснив аналіз з погляду художніх особливостей. Однак вельми актуальним для нас є пізнавальний потенціал роману, тож ми спробуємо розглянути його проблематику (формування сильного характеру нації, народження її справжнього вождя, а відтак і боротьба за неза-

лежність) через аналіз підтекстових смислів художнього світу, адже перш за все цей твір треба сприймати як роман з глибоким підтекстовим смислом, спроектованим на Україну.

Отже, письменник змальовує біблійну історію народження Івана Хрестителя (у Мосендза – Єгоханан (даний Богом) за фонетичною транскрипцією з іврити). Автор, виходячи з текстів Нового Заповіту та Євангелії від Луки, де діяльність цього пророка висвітлено найдетальніше, створив художній життєпис майбутнього Івана Предтечі – від самого народження до його 29-річчя. Проте, не дивлячись на географічну й часову дистанцію, це “не робить проблематику менш актуальною і менш сучасною” [3, 146]. На користь цього аргументу можна навести доказ, що текст будь-якого

жанру будується за певними законами і має свої жанрові особливості, які у свою чергу можуть ставати обмежувальним фактором. Зрозуміло, що свої обмежувальні й цілеспрямовуючі жанрові особливості мають і твори історичних жанрів. Передусім для них має важливе значення їх історіософський характер і спрямованість на сучасність (чи то авторську, чи то читацьку). Зазначені особливості історичної прози, хоча і можуть мати універсальний характер, насамперед стосуються історії конкретної держави чи нації, тому читач, а в першу чергу дослідник, завжди повинен пам'ятати також про обмеження минулим та теперішнім становищем цієї держави чи нації. Найчастіше така держава чи нація ідентифікується з національною чи державною належністю автора, який у свою чергу самоідентифікується подібно, навіть якщо він звертається до історії чужої йому нації.

Саме таким яскравим прикладом такої ідентифікації й самоідентифікації став роман *Останній пророк*. Безперечно, твір Л. Мосендза може сприйматися представниками різних націй по-різному. Та для українського читача це перш за все поєднання часопростору Юдеї I ст. до і перших років після народження Христа й подій з української історії.

*Останній пророк* складається з трьох частин, проте як дійова особа майбутній пророк постає у другій частині роману. Спочатку це маленький хлопчик, що виріс на радість матері й на задрість сусідам струнким кедриком. "Своїми дивними кучерями й свіжістю смаглявого личка" відрізнявся від гебронських хлопців і нагадував Елісебі її рідні соковиті галілейські

краєвиди, їхні рум'яні ранки й погідні вечори, а хлопчикові очі – "сині далави рідного Кенезаритського моря" [4, 154]. Навіть нетипова для гебронців зовнішність, якою наділяє свого героя автор, є уособленням свободолюбивості краю, яким була Галілея, не кажучи вже про його неабиякі здібності та обдарованість талантом лідера, які підкреслюють обраність його призначення. У школі ніхто так швидко не схоплював науки, як малий Єгоханан. Учитель не міг нахвалитися ним. А зі своїми однолітками на вулиці "він мчав на чолі своїх вірних друзів до хлоп'ячого бою. Все попереду, все перший... Не дурно ж полюбив гратися у військо" [4, 155], не бажаючи більше ніяких ігор. Хлопчину вабила сила й міць римського війська, переможна впевненість, тобто те, чого не знайдеш в гебронцях. Елісебу (матір) непокоїло це синове захоплення, і Давид (односелець та майбутній наставник Єгоханана), протестні настрої якого проти римлян виражалися у виховних розмовах з іншими: то у представленні руїни колишньої величі й слави Геброна й показі Елісебі правильного шляху у вихованні сина: "Бачиш, Елісебо! Геброн! Старий і новий!.. Це каміння, ці стріхи, стіни, гаї й левади! Кому це належить? Хто проливав за них кров? Чужинці? Римляни? Діди й прадіди наші! Про це мусиш розказувати синові. Дитяча душа тепер як родючий намул Йордану... Засівай же до неї духа праотців наших, їхню віру і їхню боротьбу..." [4, 159]. Тобто він розуміє, що у формуванні національної свідомості важливе місце займає національна пам'ять, яка передається через знання та виховання і сприяє формуванню сукупності уявлень про історичний шлях нації та її самобут-

ність. На переконання старого Давида забезпечує все це у першу чергу сім'я. Саме там закладається основа особистості: її світогляд, національна самобутність і моральність.

Елісеба розповідала малому Єгохананові усе, що чула колись від свого чоловіка Захарія про історію Геброна. І галілейська кров поступово почала проявлятися у Єгоханана – бурхлива й небезпечна кров! Жодної справи не робив хлопець, якщо не знав її кінцевої мети, дозволяв собі сперечатися з Давидом. Тож покірний послух не був, так би мовити, його товаришем.

Мистець знайомить нас із сім'єю героя, змальовує панорамну картину життя давнього Ізраїлю – ментальність, настрої, переконання й культуру різних його представників. Тут чітко простежується естетична засада неоромантизму, ознаки якого притаманні прозі мистця: схопити дух історії, зануритися в її духову, релігійну, моральну й політичну атмосферу.

Відтворивши через образ римської окупації та правління Ірода картини приниження ізраїльського народу, його меланхолійну пасивність, письменник, перш за все, проводить паралелі часопростору Юдеї з різночасовими подіями в історії України. Леонід Мосендз, порівнюючи українців і давніх юдеїв, передбачає продовження рабства на його батьківщині, покірну неволю, яку може подолати лише прозріння й національне піднесення України. Недарма ж автор вкладає у уста Давида думку, що “найстрашніший час є кращий, ніж ніякий час” [4, 75]. Тобто духове зростання нації відбувається не під час спокою і матеріальної стабільності, а на емоційному підйомі, коли вона сповнена горіння й боротьби. І цей факт не раз

був доведений подіями з української історії.

Старий Давид вчить Єгоханана, що народ не зміниться без боротьби і страждань: “...До рабів не прийде Месія! Він прийде до братів своїх...” [4, 77].

У *Останньому пророці* автор методично показує, як цілеспрямовано насаджувався завойовниками культ римського імператора, культ сили. Культурна агресія римлян виявлялася у відкритій зневазі до законів та традицій місцевого населення, зокрема, наприклад, у проведенні перепису, який призвів до повстання в Галілеї. Л. Мосендз не описує самого повстання, лише показує результати чи, радше б сказати, наслідки: “З повстання проти римлян нічого, само собою, тоді не вийшло. Проти переваги римської міці заслабке було народне обурення. Заслабке й неоднотайне. Бо коли Галілея вибухла вогневищем спротиву – Самарія й Юдея обмежилися порожніми словами” [4, 147].

Для того, щоб увиразнити свої ідеологічні міркування, автор послідовно накладає події євангельської історії на актуальний досвід української нації. Аби ще більше підкреслити трагедію роздвоєності нації, письменник характеризує її ментальність словами завойовника (римлянина): “Ті, що з Юдеї, ті єрусалимські балакуни, вони за гроші готові й рідного батька продати ідумейцям, та ще й діда дати на добавок. Галілейці не такі. Для них гроші нічого не варті. Для них слава – все” [4, 186].

Художня достовірність епізоду пояснюється вочевидь українською ситуацією, тобто письменник, перебуваючи у “чужій” тематиці, піднімає проблему болісну для українського суспільства – розірваність країни, і як наслідок –

втрату частиною її населення національної самосвідомості та підміну духових цінностей матеріальними.

Після повстання не залишилося й сліду від “цвітучого Галілейського Сефорісу ...навіть саме місце, де колись стояло воно, переможець заорав і засипав сіллю” [4, 147-148]. Живих мешканців міста порозпинали на перехрестях юдейських, самарійських і галілейських доріг. Допомогла придушити повстання і зрада: при першому звуку легіонерських буцин утекли мудрі й учені вожді. Вони викупили собі життя ціною власного приниження й численними невинними жертвами інших юдеїв. Жертва Сефорісу була страшною: кращі загинули, гірші зігнулися ще нижче. Римляни перемогли, гніт і визиск юдейського народу тривав і далі. Велика тиша запанувала ізраїльською землею. Письменник наголошує на тому, що відбулися зміни у свідомості переможених, вони змирилися зі своїм становищем й уже не чекають на прихід Месії. На молитовних зібраннях промовці “самі від себе, без жадного зовнішнього примусу почали вибирати... із закону місця сумирніші від сумирних...”, а Книга Приповідок стала тепер для Геброну невичерпним джерелом послуху й покори. Бо хіба ж не покора й послух дають безпечне життя? Чи ж не тепер саме є відповідна пора, щоб слухатися й коритися? Кому й коли було від того зле?” [4, 173]. Вже навіть не сарказмом, а болем кричить душа мистця, бо хіба ж це не про його рідний народ ця правда!? Мистець у цьому епізоді, на нашу думку, ніби шукає паралелі з легендарними Визвольними змаганнями свого народу, програними через його пасивність, роз’єднаність і зрадливість частини його еліти.

Пройнятий тугою за провідником нації, Л. Мосендз творить неромантичний образ бажаного вождя. Єгоханан у нього – життєдіяльна, активна особистість, що весь час знаходиться у пошуку. Його розум спрагло вбирає сказані Давидом слова, “що не покірними мудрощами живий буває нарід, а мечем предків і духом пророків” [4, 175]. Вони будять його душу, живлять національну пам’ять і штовхають до дії. Так, він, ризикуючи життям, звільняє зелота Іродіона, схопленого римлянами, зі своїми однолітками постійно веде розмови про вождів і пророків, про закон і Месію

Пройшовши науку у старого Давида, Єгоханан іде учитися до Єрусалимського храму (це виконання обіцянки Елісеби Господу за подарованого Ним сина). У місті вроджена допитливість і постійна потреба пошуку праведних шляхів приводить юнака по черзі до трьох різних політичних таборів – садукєїв, фарисєїв і зелотів-сікаріїв.

Перші – фінансово-політична верхівка юдейської спільноти, її частина, що пристосувалася до влади завойовника, до його культури і ментальності. Для збереження свого панівного становища вони готові йти на будь-які угоди з римлянами, відповідно, завжди перебуваючи на поверхні життя. Єгоханана спочатку приваблює вчення садукєя Йосифа про усвідомлений вибір життєвих позицій і про відповідальність за цей вибір, який повинен узгоджуватися з релігійними постулатами, а отже, на переконання юнака, з ідеями національної окремішності й незалежності. Та Єгоханан помилявся. Насправді вчення Йосифа утверджувало право сильного й багатого вибирати те, що для нього найвигідніше. Пізнавши



глибше життя цієї політичної сили, Єгохананова сповнена шляхетности й самозречення душа не змогла прийняти їхню філософію життя – про народ і націю варто вести мову лише тоді, коли це вигідно, а кінцевою метою повинно стати власне задоволення, сприйняти ту пишноту, за якою “... був той шум лише шумом звичайних, щоденних, простих людських потреб, а не високих бажань закону й офіри для нього” [4, 273-274]. Єгоханан доходить до розуміння того, що “лише ситість і надмір спокою є тим найбільшим нещастям, від якого терпить народ! Це є найвище зло, найпривабливіша омана, найоблудніша неправда” [4, 315]. Тобто спокій і ситість – ось причина духової деградації, і ті, хто обирає їх собі у супутники, вже ніколи не зможуть та й не захочуть відчувати дух справжньої свободи.

Про чистоту закону й захист народу чи не найбільше говорять фарисеї. Багатством і впливом вони поступаються садукееям, тому і не є в такій пошані у римлян. Відтак фарисеї, проголошуючи свою опозиційність щодо садукееїв і небажання співпрацювати з римлянами, шукають народної підтримки. Та коли справа доходить до розподілу прибутків, коли ставиться питання про те, щоб пожертвувати своїми статками, то їх опозиційність відразу ж зникає, вони приймають позицію своїх опонентів і зраджують той народ, за який так ревно виступали раніше. Навіть садукееї знали, що фарисеї нічого задарма не роблять. Вони радо виступали як друзі зелотів, але за умови, що це їм нічого не коштуватиме. Їх лицемірству не було меж: щоб показати свою “святість” Гарім наказав пускати до нього відвідувачів прямо під час молитви, щоб

вони могли переконатися на власні очі у його релігійності; у своїх проповідях вони вкрай зневажливо висловлювалися про жінок, проте насправді за зачиненими дверима зовсім не цуралися їхнього товариства, треба було лише якнайстаранніше приховати свої тілесні насолоди від стороннього ока. Єгоханан зрозумів, що для цієї політичної групи патріотизм – лише засіб для існування і їхня боротьба з ворогом – порожня балаканина. Тому коли він після садукееїв пристав до фарисейства, він приходить до висновку що закон “садукееї виконують [...] лише, щоб не втратити власного добробуту, а фарисеї плекають його тільки для спасіння народу!” [4, 288]. Ставлення Єгоханана до фарисеїв швидко змінилося: його “до смертної тоскоти почало нудити... фарисейство, їхні стремління, їхня гонитва за зовнішнім виконанням закону... Бо ось вони ненавиділи іродіянське здиство, огидою був їм кожен митар, що збирав для панів своїх податки з народу. Але самі вони жили і товстіли з того ж самого народу. Ось вони докоряли садукееям за їхні розкоші, а самі потайки обжиралися й упивалися... Ось вони з презирством позирали на жінок, а самі водили до своїх домів сирійських плясальниць...” [4, 307-308].

Увесь так детально описаний автором перелік фарисейських “добродіянь” повинен був швидше підштовхнути майбутнього пророка до вибору єдино правильного, призначеного йому Господом життєвого шляху.

Фарисейство це – ніби проміжна каста між іродіядським пристосуванством і зелотською нетерпимістю до поневолювачів. Накладаючи на українську ситуацію події давнього Ізраїлю, що видно з підтексту твору, мож-

на припустити, що Леонід Мосендз, у садукеях вбачав тих українців, ментальність котрих залишилася на рівні малоросів. Малороси схилилися перед сильною чужою владою, асимілювалися в чужій мові й культурі через власну пасивність, заради спокою. Фарисеї, очевидно, – це українці просвітянсько-народницького табору, який в сучасному Мосендзові ХХ ст. був уже застарілим явищем, що своєю поступливістю гальмувало національно-визвольний рух. Зелоти для автора – націоналісти 20-40-их рр. ХХ віку, котрі сповідували радикальний рух спротиву. Український націоналістичний рух письменник знав з середини, оскільки сам був членом Легії українських націоналістів, цей факт пояснює ту симпатію, з якою він змальовує зелотів, їхні погляди і налаштованість боротьби. У той же час мистець розумів і недоліки цього з особливою внутрішньою дисципліною, змушеного перебувати у підпіллі, доведеного до застосування терору руху, учасники якого часто-густо бачили світ лише крізь призму ненависти до ворога. Тому роман *Останній пророк* можна вважати результатом творчих роздумів Л. Мосендза щодо реальних можливостей та успіху цього руху.

Сама назва третього розділу *Манівці* натякає на блукання героя непрямыми, обхідними стежками на шляху до розуміння справжнього свого призначення на землі, яке передбачає донесення Божого слова до людей. Але поки майбутній пророк це усвідомить, йому доведеться ще багато в чому себе перевірити. Зрозуміло, що Єгоханан – неоромантичний персонаж, тобто активна людина сильної волі, що прагне здолати всі перешкоди, змінити дійсність, яка

просто зобов'язана проявити себе в незвичайних обставинах, яка не може й не хоче “будувати своє життя на заспокоєнні, на приземленості” [5, 169]. З часом він починає розуміти, що не є виходом для нього і зречення від суєтного світу та спокійне життя в гармонії з природою і нібито з Богом (до чого прагнув повернути його Озій) – адже не тікали до такої тиші пророки. Життя, непотрібне народу, не приваблювало Єгоханана. “Не спокою. Але чинів треба людині. Чинів і боротьби!” [4, 329], – висновок, до якого він приходиться. Його душа прагла тих діянь, для яких послав Господь пророків і які він так і не знайшов ані в садукейських мудрощах, ані в ученості фарисейських законників.

Протилежною садукеям силою виступає зелотство. Це радикальний рух опору до будь-якої зовнішньої окупації. Тож закономірним видається прихід юнака саме в лави цього угруповування, яке своєю метою ставило збройний спротив римлянам і їхнім посібникам, жертвуючи своїм добробутом, сім'єю, почуттями, а часто і життям. Автор веде свого героя через безтямне захоплення ними: “Уся вона (зелотська наука – В. З.) була зосереджена в ...присязі: немає закону понад храмовий, немає друга понад зелота!” [4, 342]. І ця головна ідея зелотської спільноти зробила Єгоханові його теперішнє життя таким легким, як ніколи. Зелот Симон так трактує основну ідею своєї сили: “Зелоти не приходять, щоб робити народів добродійства, лише, щоб викресати в них твердість і рішучість, ще більшу, безмежнішу й одчайдушнішу, ніж мають його вороги” [4, 383]. Імпонують юнакові й думки про необхідність морального переродження народу: “...Ворогів тре-

ба знищити! Але найперше ворогів власного очищення, власної свободи, ворогів із свого таки народу” [4, 372].

У романі зелотство постає як національно-визвольний рух великої моральної сили, головне завдання якої полягає у цілковитому оновленні й оздоровленні соціального й політичного життя староєврейського народу.

Закінчується твір, як засвідчує Богдан Кравців “якимось внутрішнім зламом, натяком на неминучий розрив Єгоханана із зелотами і їх практикою” [2, 27], бо хоч він і йде до рідного села, і ще звучить з його вуст над могилою батька зелотська присяга: “За закон, за храм, за нарід”, однак, повернувшись до Єрусалиму, майбутній пророк не відновлює вже зв’язків із зелотами. Саме в цей час вагань і роздумів Єгоханан декілька разів зустрічає есея, представника тоді ще не досить впливової сили, яка сповідувала духове відродження юдеїв. Зустріч із ніби святою в усьому білому постаттю есея стає символом подальших його шукань. Уся ж попередня концепція змалювання неоромантичного героя дозволяє стверджувати, що його сприйняття світу, вічний бунт і прагнення віднайти істину приведуть майбутнього пророка до відкриття ним для себе духовного заповіту есеянства.

Пізнавши суть садукеев, фарисеїв і зелотів, їхні погляди, думки й ідеї, Єгоханан приходять до висновку, що “уся мізерія вибраного народу походить передусім не від чужинців – римлян й ідумейських зайдів, – а від своїх-таки, від учених, мудрих і знаменитих нащадків так само славних і знаменитих батьків” [4, 376], тобто від еліти, яка повинна була взяти на себе місію

провідника нації. Лише тепер розкрилися очі Єгоханана “на велике рабство амгаареців у невеликої горстки первосвященничих родів, садукеевських гаонів і фарисейських хабиримів” [4, 377] і прийшло розуміння щодо необхідності повстання проти цього гніту. Єгоханан переконається, що для цього потрібно лише двох найбільших речей: вождя і єдності.

Екстраполюючи проблему відсутності справжнього лідера української нації на епізод появи пророка в історії Юдеї на початку I ст. Р. Х., можна добачати тотожність цих двох постатей для Леоніда Мосендза, який вважав, що справжньому вождеві, як і пророкові, притаманні винятковість, виключна саможертвність, підпорядкування особистого інтересам нації.

В *Останньому пророці* мистець спробував крізь призму Біблії та історичного шляху юдейського народу зрозуміти історичну будучність власної країни й нації. Широка панорамність показу життя Палестини, фрагменти багатьох сюжетних ліній, головні й другорядні персонажі у романі виконують роль містка між біблійним минулим і сучасністю письменника, причому автор більше уваги, порівняно з релігійними, приділяє націдержавним проблемам. У романі *Останній пророк* Л. Мосендз відтворив ідейно-естетичні засади вольового неоромантизму: прославлення боротьби, культу активного, з сильною волею лідера, відродження тих вольових первнів, що даються людині за правом народження, що разом із національною самосвідомістю є запорукою політичного визволення із стану бездержавності й морального спустошення. Таким чином в епіцентрі твору стоїть головна

проблема – формування сильного характеру нації.

Відтак можна погодитися із висновком Б. Кравціва, що “у свого “Останнього пророка” автор прагнув перелляти все те, чим жив і змагав не тільки він сам, ...те, чим жив і змагав цілий народ. Тож, незважаючи на добу і країну, що в них відбувається дія *Останнього пророка*, цей твір усією своєю настановою, усім своїм змістом є наскрізь українським твором...” [2, 22]. Отже, здатність “втягувати” читача у художній світ твору (як один із критеріїв його художнього світу) досягається мистцем подібністю проблем та змальованих історичних подій у житті двох народів – юдеїв та українців. Загалом така близькість і впізнаваність (українізація художнього світу роману) заряджає читача тими небайдужими емоціями й переживаннями, що дозволяють йому реально відчутти атмосферу зображуваного автором історичного тла.

Підтекст твору дозволяє читати його крізь призму національної історії та Біблії – з узагальненнями через світову історію. До цього спонукає жанр твору – історичний роман, та його автор, який прагнув повідомити важливе для сучасників, вказати шлях до виходу з кризи для людини трагічної бездержавної епохи. “Не було в автора іншого болю, ніж рідна земля, і вона постала в центрі його епосу” [11, 29].

Таким чином у статті, загалом представлена спроба аналізу роману *Останній пророк* з позицій осмислення націдержавних проблем – через аналіз підтекстових смислів його художнього світу.

## Bibliography and Notes

1. Задеснянський Роман, *Правда про Мосендза і його твори*, Торонто: Гомін України 1977, 120 с.

2. Кравців Богдан, *Леонід Мосендз і його «Останній пророк»*, Нью Йорк-Торонто 1960, 32 с.

3. Мариненко Юрій, *Місія: проблеми національної ідентичності в українській прозі 40-50-х років ХХ століття*, Кіровоград 2004, 328 с.

4. Мосендз Леонід, *Останній пророк*, Торонто 1960, 456 с.

5. Набитович Ігор, *Леонід Мосендз – лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури*, Дрогобич: Відродження 2001, 222 с.

6. Наумович Софія, *Книга, варта Нобелівської премії, “Визвольний Шлях”* 1962, № 12, с. 1280-1282.

7. Неврлий Микола, *«Трохи Дон-Кіхот в мені є...»*, “Україна” 1990, № 18, с. 20-22.

8. Просалова Віра, *Драматична доля роману Л. Мосендза «Останній пророк»*, [у:] *Актуальні проблеми літературознавства: Збірник наукових праць*, Дніпропетровськ: Навчальна книга 2003, Том 15, с. 152-163.

9. Соловей Елеонора, *«Останній пророк» Леоніда Мосендза як біблійний роман*, [у:] *Біблія і культура: Збірник наукових статей / Ред. А. Нямцу*, Вип. 1, Чернівці: Рута 2000, с. 68-71.

10. Шалата Михайло, *Про життя присвячене свободі й слову*, [у:] Набитович Ігор, *Леонід Мосендз – лицар святого Грааля. Творчість письменника в контексті європейської літератури*, Дрогобич: Відродження 2001, с. 3-15.

11. Шпиталь Анатолій, *Палестина, Іудея, Святе Письмо й українська історична проза*, “Слово і Час” 1999, № 12, с. 26-31.

12. Яковенко Тетяна, *Образ Івана Хрестителя у романі «Останній пророк» Л. Мосендза*, [у:] *ХХ століття: від модерності до традицій: Збірник наукових праць*, Вип. 1: *Естетика і поетика творчості Леоніда Мосендза / Ред. І. Руснак*, Вінниця: Планер 2010, с. 132-140.

Vira Klimachova

## THE RECEPTION OF THE IMAGE OF NESTOR MAKHNO IN INTERWAR UKRAINIAN LITERATURE

Yuri Fed'kovych National University of Chernivtsi, Ukraine

Віра Клімачова

## РЕЦЕПЦІЯ ОБРАЗУ НЕСТОРА МАХНА В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ МІЖВОЄННОГО ПЕРІОДУ

*Abstract:* The article deals with the historical figure of Nestor Makhno portrayal in the Ukrainian interwar literature. Attention is focused on Clym Polishchuk's two-part novel *Huliaypil'skyi bat'ko (Father of Huliaypole)*, which is the result of thorough study of „grass-roots” movement, with just a share of artistic fiction, which by no means dents its value. This is a story about Nestor Makhno's main thoughts and aspirations, a special attention is given to the traits of his character and to the influence he exerted on people. Nestor Makhno's behavior is analyzed from the perspective of various life impacts, indicating the multidimensionality of this historical figure. The article also highlights the attitude of the writers of 1920-30s towards the peasant movement leader, since the National Revolution in Ukraine turbulent events could not but attract their attention.

*Keywords:* image, idea, anarchism, independence, political position

Історичні події завжди відбиваються у літературі, а постаті, які фігурують – сприймаються по-різному: їх або засуджують, або схвалюють. Саме такою особою постає перед нами Нестор Махно, довкола якого ведеться ряд дискусій та суперечок, адже він є чи не найвідомішою персоною початку ХХ століття.

Народився Нестор Махно 26 жовтня (7 листопада) 1888 року в селі Гуляйполе Олександрівського повіту Катеринославської губернії (нині – м. Гуляйполе Запорізької області, Україна). Помер 25 липня (за іншими даними – 6 липня) 1934 року у Парижі. Був активним ватажком селянського повстанського руху 1918 – 1921 років,

анархістом. Окрім того, чудово орієнтувався на веденні партизанської війни.

Найточнішу інформацію про “батька” можна знайти в роботах М. Ірчана *Махно і махнівці* [3], А. Белаша, В. Белаша *Дороги Нестора Махно* [1], В. Волковинського *Батько Махно* [2] та ін. Ці праці є історичною цінністю, оскільки дають змогу переосмислити одну з головних постатей війни на території України доби Визвольних змагань, до якої й досі ставляться по-різному історики та літератори.

Постать Нестора Махна, справді, суперечлива. Про це зазначає й В. Волковинський, вказуючи, що багато майстрів слова писали про “батька”: “Одні

називали його “катом буржуазії й доброчинцем пролетаріату”, інші – “суворим, нещадним деспотом, убивцею й погромником, якого не бачив світ” [2, 4]. Сьогодні можна розглядати “ватажка селян” об’єктивно, оскільки ті всі матеріали, які були недоступні десятиліттями, стають масовими, тобто дослідники можуть працювати з певними архівними документами та іншими джерелами, які були завуальованими владою.

Ще з дитинства Нестора оточувала злиденність. Умови, в яких він жив, загартували його характер: “Уже підлітком його знало все село. Злий, упертий, одчайдушно сміливий, він не раз потрапляв у всілякі скандальні історії. З-поміж своїх ровесників Нестор виділявся хворобливим честолюбством, прагненням постійно бути в центрі усіх гучних подій, причому на перших ролях” [2, 5]. Отже, зрозуміло, що важке дитинство дало в подальшому поштовх до серйозних змін особистості, а також позначилося на вчинках та діях Нестора Махна. Його діяльність – це супротив правилам, адже, як знаємо, воював він з советською владою, не приєднуючись до “білогвардійських, націоналістичних або інтервентських армій” [2, 3].

Бурхливі події національної революції не могли не привернути до себе уваги письменників. Чимало з них зверталося до образу “батька” – Валер’ян Підмогильний, Григорій Косинка, Володимир Сосюра, Микола Хвильовий, Юрій Яновський, Іван Багряний та ін. У 20-30-х роках ХХ віку було написано багато творів, у яких головним героєм виступає саме Нестор Махно. Вони є найдостовірнішими, оскільки написані “учасниками” тодішніх політичних рухів: хтось

був свідком, а хтось просто чув розповіді від людей. “Аналізуючи творчий доробок письменників 20-30-х років у змалюванні образу Нестора Махна, – пише Валентина Михайлюта, – неважко дійти висновку, що їх пера встигли передати його об’єктивні риси, надати їм художньої переконливості до того, як почалося підштовхування їх до гріха – вільного чи невільного перед своїм народом – до брутально-глумливого, карикатурного спотворення історичної особи відповідно до політичної кон’юнктури та потреб влади” [5, 7].

До образу Нестора Махна звернувся у своїй поемі *Махно* Володимир Сосюра. На жаль, дійшла вона до нас уривками, її текст в архіві поета не зберігся. Советська влада ставила табу на творчості В. Сосюри, в результаті чого більша частина його творів (особливо епічних) залишилися невідомими для широкого кола читачів. Деякі з творів, зокрема й поему *Махно*, він дозволяв переписувати своїм друзям. Таким чином, вона частинами збереглася.

Ідеї та поривання “батька” були близькими для В. Сосюри, тому що в юнацькі роки він захоплювався ідеями анархізму. Він ставиться зі співчуттям до Махна у момент прощання з батьківщиною. В поемі ватажок українського революційного селянського руху постає незламною, самовпевненою людиною, яка будь-як досягає своєї мети.

У *Третій революції* В. Підмогильного Н. Махно лякає людей своєю силою. Ось якими героїня твору Ксана бачить махновців та Махна зокрема: “Вона стелила свої думки туди, де танцювала смерть. В пострілах вона вчувала симфонію смерті. Бій — це музика, це залізна оркестра. Вона уявляла собі степи. На високій давезній могилі

стоїть смертельний диригент. Це Махно. Який він?” [6]. Основною сюжетною лінією повісті є захоплення міста, протистояння та знищення багатіїв та усього й усіх, що їх стосується. Саме навколо цієї серцевини й розкривається неупереджене зображення “батька” та його руху: “Він відчув у цьому на мить перетвореному погляді всю безоглядну ненависть села до пана і до всього, що панським здавалося: до піджака, до комірця, білої руки, до кам’яних будинків і цілого міста” [6]. У творі Махно постає перед реципієнтом різним: він вислуховує людей, намагається допомагати, але водночас просто радіє тому, що місто належить йому і влада в його руках.

В оповіданні Григорія Косинки *Анархісти* відсутній образ Нестора Махна, але тут йдеться про сільських хлопців-анархістів та їхнього ватажка Костя. Письменник бачить їх розбійниками, які грабують пасіку, автор робить акцент на ставленні Костя до “своєї” політики: “... анархія – ідея глибока, а в нас вона з предків сидить” [4]. І в цьому творі звучить звернення до давніх часів.

До яскравих творів про Нестора Махна сміливо можна зарахувати роман у двох частинах Кліма Поліщука *Гуляйпільський батько*, який вийшов друком 1925 року в м. Коломия (видавництво “ОКА”).

Клим Поліщук був свідком тих подій, які відбувалися у період 1917 – 1921 років, отже, твір можна вважати достовірним, хоча в романі присутні фольклорні елементи, зокрема легенда (яка, можливо, є художнім домислом автора) про Махна, яка виправдовує деякі його вчинки.

Сюжетна лінія розвивається навколо любовного трикутника: Махно

– його колишня наречена Оріся – сотник Сокіл. Окрім цих, є багато інших діючих осіб, які представляють різні інтереси та беруть участь у великому коловороті революції. Махно постає перед нами різним поруч з людьми його оточення: самовпевненим, самозакоханим, марнославним, вразливим тощо.

Однозначно можемо стверджувати, що Клим Поліщук прихильно ставився до “батька”, до його політичних уподобань: Махно прагнув свободи кожному, не бажаючи підкорятися нікому: “Отже, що таке революція і свобода? Що саме треба в цьому розуміти? Як можемо говорити про свою свободу, бачучи низку політично-економічних і соціально-національних комбінацій, які зв’язані в одну строгу систему, вимагають підпорядкування собі всієї маси, нав’язуючи їй загальну назву “громадянство”? З цього ясно, що ніхто ніякої свободи не матиме, як би ту державну тюрму не перемальовувати, бо так чи інакше, але хто тільки підлягає цій системі, тратить свою волю, яко одиниця, а стає частиною того організму, який носить назву «держави» [7, 36]. У цих словах виявлена основна життєва, політична позиція Нестора Махна. На це вплинуло багато обставин (перебування на каторзі тощо). Але сталася ще одна подія, яка змусила виявити волю характеру “батька” – зрада Орісі, любові якої він прагнув, до якої так довго повертався. Одним реченням письменник подає опис Махна, після того, як він дізнався правду: “Той стояв перед ним чорний і темний, як злбний дух пекельний, а його залізні очі палали вогнем безмежного гніву, від якого, здавалося, зблідло яскраве світло лампи” [7, 33]. Далі ним керує жага помсти

полковнику Григоренкові, з яким і втекла Оряся.

Письменник, описуючи рід Нестора Махна, вказує, що “батько” народився “з вже грішною душею. Він повинен закінчити чорну справу” [7, 49]. Використовуючи легенду про родове прокляття, в якій, до речі, також йдеться про любовний трикутник, автор роману ніби виправдовує деякі сумнівні, імпульсивні вчинки Махна.

Гуляйпільський “батько” постає народним захисником, слава про нього розповсюджується від Гуляйполя по всій Україні, до нього тягнуться люди, щоби стати частинкою великого руху – махновщини, який мав неабияку підтримку земляків, гуляйпільців. Незважаючи на прихильне ставлення до Нестора Махна, Клим Поліщук показує всю правду та жорстокість воєн періоду Визвольних змагань.

Мистець постійно зосереджує увагу на вмінні Махна керувати людьми, впливати на них: “...Не закликувати, а оголошувати і не просити, а наказувати, чого досі ніхто не міг зробити” [7, 143]. Саме завдяки своїм залізним умінням отаманувати, він міг правильно організувати людей навколо себе.

Багато сказано й про свавілля серед махновців, про грабування, гвалтування (особливо у другій частині роману *Свавільна сила*). Але таким чином ніби утверджувалася самостійність, незалежність цього великого руху: “...Росла і ширшала сваволя самих «хлопців-махновців», які вже не задовольнялися тим, що діставалося їм від «контрибуції», а зайнявши яке-будь містечко, вимагали собі від мешканців «панських жінок», причому, не раз було, – жорстоко змагалися між собою...” [7, 175]. Звісно, розподіляти

таке бачення свободи ми не будемо, але це є невід’ємна складова цілісного сприйняття образу Нестора Махна.

Письменник зумів показати вдачу “батька” у різних життєвих колізіях. Перед своїми підданими він мав твердий, непорушний характер, а от з коханою Оксаною (яка з’явилася у другій частині роману) перед нами постає зовсім інший Махно, який і заплакати може. Дружина підтримувала його в усьому: “Тоді він міцно притискав до себе і починав жагуче цілувати, чуючи себе чистим від тієї крові, яку пролив власними руками, часто навіть не знаючи – для чого саме” [7, 199]. У цих рядках знову ж таки згадуємо про легенду, в якій йдеться про “грішну душу”. Клим Поліщук нівелює вчинки “батька”, аби виправдати ті дії, які пояснити неможливо. Фольклорні елементи в описі вдачі Махна зустрічаємо у творі неодноразово. В описі битви з білогвардійцями письменник уводить його фольклорну характеристику: “... Ще й досі у довгі зимові вечори всі полтавські хутори гомонять про те, як то чорт «батька» Махна попід самими хмарами ніс, а він звідти кровію плювавсь” [7, 197]. Він настільки впливав на людей, що йому приписували зв’язок з нечистою силою.

Були моменти й слабкості у Махна, коли він не знав як діяти далі – після розгрому. Але важливо те, що він заходився плачем тоді, коли його ніхто не бачив і цей плач був беззвучним. Деколи він навіть сумнівався у собі, у своїй правоті та своїх діях: “Все міг, а тепер не можу... Все пішло в небуття, як важка уява, а лишилося те, що жорстока правда...” [7, 207]. Після таких моментів розпачу приходили нові сили та ідеї. Він бачив, що всі надіються та сподіваються на нього і не



міг підвести своїх побратимів, хоча й розумів, що більша частина їх – це люди, яким потрібне лише золото: “... Зосталося лише те, що придбав ціною сибірського «золотого пісочку», а це все – «ракли», чи просто «братва» без-виразна... Правда, ця «братва» єдина, що не розсіялася по всьому Запоріжжю під час утечі” [7, 207]. З цього уривку стає зрозумілим те, що ті пограбування, та поведінка – не що інше, як сутність бандитів, які служили Махнові. Вони просто належали до такої верстви населення. Їм було зручно під керівництвом “батька”: вони допомагали йому силою, а замість того мали те, чого хотіли (жінки, золото, задоволення). Махнові бридко було від того всього, що нагадувало перебування на каторзі: “...Ясно бачив перед собою недавнє минуле, що починалося від далекої сибірської золотокопальні й свавільною силою полум’я пожежі сибірської тайги мчало за ним через його рідне славне Запоріжжя... Бачив, наче у сні важким, як горнулися до нього оті всі харківські «ракли», юзівські «шахтюрщики», січеславські «босяки», рідні «гуляйпільці»...” [7, 207-208]. Такі думки та факти породжували сумніви на рахунок самого себе та своїх замислів. Він задає запитання Оксани: “Невже я й справді тільки бандит?!” [7, 208]. У його роздумах закрадається невпевненість у “низовому” русі. Він починає думати, що це все якась казка, фантазія. Дружині вдається переконати його у протилежному.

Окремо варто сказати про вміння Махна керувати людьми, впливати на них. Його основним закликком до людей завжди були слова “вперед і тільки!”. Коли брати-махновці чули це “тільки”, то відчували одразу надзвичайну впевненість у своїх силах.

Найбільший вплив на особистість “батька” мала його дружина Оксана. Вона скеровувала його дії, підтримувала його в поразках. Саме вона була ініціатором втечі за кордон, оскільки вважала, що там більше можливостей для розвитку руху махновщини.

, Загалом, можемо з упевненістю сказати, що Клим Поліщук у *Гуляйпільському батькові* зробив ретельне художньо-реалістичне дослідження про розвиток “низового” руху, в якому, звісно ж, присутній літературний домисел, але це не зменшує мистецької вартости та значення цього твору.

Загалом письменників приваблювала ідея самостійности ватажка селянського руху, по-перше, а по-друге, “батько” приваблював увагу своєю незламністю, впевненістю, самозакоханістю. Для когось він був антигероєм, для інших – прикладом для наслідування. Письменники намагалися показати багатомірність цієї неординарної постаті. Але й досі ставлення до Нестора Махна як в історії, так і в літературі, все ж таки залишається суперечливим.

### Bibliography and Notes

1. Белаш Александр, Белаш Виктор, *Дороги Нестора Махно (Историческое повествование)*, Москва 1993, 632 с.
2. Волковинський Валерій, *Батько Махно*, Київ: Товариство “Знання” України 1992, 48 с.
3. Ірчан Мирослав, *Махно і махнівці: Враження очевидця*, Камянець-Подільський 1919, 32 с.
4. Косинка Григорій, *Анархісти*, Web. 18.09.2013. <<http://politonomia.org.ua/page/anarkhisty-880.html>>.
5. Михайлюта Валентина, *Нестор Махно: “За” і “Проти”*, Літературна Україна, 10 червня 1999, с. 7.
6. Підмогильний Валер’ян, *Третя революція*, Київ: Фенікс 1991, 221 с.

**Olha Khomyshyn**

**THE SYSTEM OF THE CENTRAL IMAGES-CHARACTERS  
IN FEDIR DUDKO'S NARRATIVE CYCLE *IN RED GLOW***

Precarpathian National University, Ukraine

**Ольга Хомишин**

**СИСТЕМА ОБРАЗІВ-ПЕРСОНАЖІВ ПОВІСТЕВОГО  
ЦИКЛУ ФЕДОРА ДУДКА В ЗАГРАВІ**

*Abstract:* The system of the central images of F. Dudko's narrative cycle *In Red Glow* has been analyzed in the article. It is proved that characters' pattern of conduct and "reality" is connected with the author's system of values.

The configuration of the characters' system given by the authors in the form of the "love triangle", shows F. Dudko's creative reception of the specific plot genre patterns. The "gravitation" to the fragmentation and "cinematography" of his writing has been revealed on the idiostyle level

*Keywords:* the system of images, plot and genre patterns, cinematography, Fedir Dudko

У нашій статті ми звернулися до творчості Федора Дудка, письменника української діаспори, одного із свідків і учасників національно-визвольних змагань, творчість якого досі не повернута належним чином в історію української літератури. Цей письменник піднімав у своїх творах важливі проблеми: проблему людини й історії, проблему "вироблення" характеру, осягнення власної національної ідентичності, проблему особистого щастя й громадянського обов'язку. Окрім того, художні тексти, створені Ф. Дудком, їх поетичальний аспект, художньо-образний пласт, композиційна майстерність цілком заслуговують як уваги сучасного дослідника, так і читача. Адже

новелістика, повістеві цикли, мемуаристика Федора Дудка, що й досі, в сучасній Україні, залишаються важливими, ще не були об'єктом наукових досліджень. Серед літературознавчих студій, присвячених вивченню творчості цього письменника, можемо назвати розділ у монографії Н. Мафтин [3], присвячений аналізу повісті Ф. Дудка "Отаман Крук" та статтю Л. Луціва [4], в якій зроблено загальний огляд творчості письменника. Отже, актуальність нашого дослідження зумовлена потребою повернути творчість Ф. Дудка в історію української літератури та проаналізувати ідейно-художні особливості його прози в контексті літературного процесу 20-30-х рр. ХХ ст. Об'єктом

дослідження у нашій статті є система образів-персонажів повістєвого циклу *В заграві*, присвяченого подіям національно-визвольної боротьби в Україні періоду 1919-1920 рр.

Система персонажів – один із центральних елементів структури художнього твору, адже саме світ героїв трансформує “розказану” подію в таку, що відбувається, – в сюжет. Основною “естетичною якістю” тієї системи, що її становить собою “внутрішній світ” твору, є світ героїв. Дійсність героя – це не тільки особливості хронотопу. Це перш за все події – а ними у літературному творі детермінується ціла низка понять сюжетології: сюжет, фабула, ситуація, конфлікт, мотив, сюжетна схема. Окрім того, аналіз персонажної системи твору дає можливість виходу на рівень композиції, зокрема ідейно-ціннісного її “зрізу”. Художнє ціле, чи естетична єдність твору, – результат «тотальної реакції автора на ціле героя» (Міхаїл Бахтін). Художній світ твору – світ героя, що входить у його кругозір чи становить собою його оточення, його дійсність. І ця “дійсність” пов’язана з певною системою цінностей: такою, що співпадає з ціннісною системою автора або є антагоністичною до його ціннісних орієнтирів.

Тому аналіз системи персонажів дає можливість розкрити складну систему взаємовідносин у “внутрішньому світі” художнього твору, проаналізувати конфлікти й колізії, реалізація яких у художньому творі виявляє оцінну, “ідеологічну” (Боріс Успенській) точку зору самого автора. Аналіз персонажної системи дозволяє виявити ідейно-художні особливості, розкрити композиційну

своєрідність форми твору, усієї його структури. Зрештою, аналіз персонажної системи – це шлях до цілісного осмислення й на рівні авторського стилю.

Як ми вже зауважували, повістєвий цикл присвячено подіям національно-визвольного змагання на Україні періоду 1919-1920 рр. У центрі авторської уваги – молоде подружжя Ольденборгерів. Чорторий воєнного лихоліття розлучив Василя й Лідочку, жінка залишилася в Києві, куди щоразу входять інші війська – після втечі Петлюри – більшовики, згодом – денікінці. Василь же, військовий кореспондент української армії, змушений відступати з армією Української Народної Республіки до Кам’янця. Тривожні звістки з фронту спонукають Василя залишити місце штабного офіцера й проситися добровольцем на передову. Та дорогою до Вінниці він дізнається, що місто вже захоплене більшовиками.

В основі сюжетної лінії історії цього персонажу – мотив мандрів, можна сказати, мандрівки у пошуках власного “Я”. Якщо з Києва від’їздив енергійний, вольовий, сповнений упевненості у швидкій перемозі чоловік, то реалії життя досить швидко змінюють зовнішню, як виявилось, зрілість на майже дитячу розгубленість. Внутрішній стан Василя, його психічна надломленість, втрата пасіонарності передаються автором за допомогою чорно-білих штрихів, що постають перед очима окремими фрагментами дійсності, внутрішні монологи, наративну організацію викладу (переважання називних речень, часта повторюваність сполучника “і”).

Повістєвий цикл *В заграві* складається з чотирьох частин. Ці час-

тини об'єднані складною системою персонажів і подій. Однак центральних персонажів у романі всього троє: Василь та Ліда Ольденборґери й Ігор Домонтович. Автор вибудовує сюжет, в основі якого – інтрига, що стосується приватного життя героїв на тлі епохальних подій: цей тип сюжету детермінує зорієнтованість автора на тип персонажа (звичайної людини). Його герої – звичайні люди, імена таких засипають піски історії, однак це люди, які жили, кохали, прагнули щастя, шукали власну дорогу в житті – серед розбурханого вихору воєнних подій намагалися віднайти власну ідентичність і як окремо взятої особистості, й як частини нації, певного соціуму. Ці пошуки тривають у хаосі деформованого війною буття, тому осягнення свого глибинного “Я” часто відбувається і шляхом втрати не тільки мрій, ілюзій, узвичаєного способу життя, зрештою – ідеалу, але й частки власної душі.

Хаос і розгубленість, що панують довкола, виявляється, стають і прикметами внутрішнього світу Василя. Усі його патріотичні переконання, наткнувшись на суворі реалії життя, поступаються інстинктивному бажанню вижити. Тому так легко він пристає на пораду зустрінутого в дорозі знайомого, батькового приятеля із рідного села. Той радить йому покинути нерозважливу думку пробиватися на фронт, бо й фронту вже немає, а натомість заїхати в село (воно якраз неподалік) і там спробувати перебути тяжкі часи. Тепер Василева дорога до себе впирається у замкнений простір цього тихого острівця з батьківськими пенатами, об твердиню якого розбиваються і білі, й червоні хвилі чорторію. Єдине, що його

непокоїть, – розповідь батьків про знайомого офіцера, який, перебравшись через лінію фронту, передав із Києва вістку від Лідочки. У Василя зароджується недобра підозра: адже Ігор Домонтович давно закоханий у його дружину, і зараз він там, у Києві. Вже на початку першої частини складається враження, що переконаний і свідомий українець, військовий кореспондент петлюрівської армії насправді позначений далеко не героїськими рисами характеру: щоб дістатися Києва, треба переходити фронт, а це дуже небезпечно; воювати – нема сенсу, бо ж гине ціла армія. Лише у галичан ще такий-сякий порядок, та й ті масово вмирають від тифу; краще сидіти в тихому подільському селі, спостерігати за тим, як розгортаються події й чекати слушного часу, розмірковуючи над трагедією великого “народу-раба”. Однак автор і не намагається наділити Василя героїчними рисами: вчорашній студент, закоханий в історію України, її героїчне минуле, бачить, як дійсність дуже швидко втрачає ознаки романтичні у вирі військових подій. Він розгублений, пригнічений. Виявляється, він ще навіть не готовий до ініціальних випробувань – в Ітаку має повернутись муж, а не хлопчик, який сховався за блідими виправданнями. Тому батьківська оселя – це відступ персонажа від прямої дороги до осягнення себе, водночас це зручна для автора позиція погляду на події відсторонено, збоку.

У двох частинах, де розгортається сюжетна лінія Василя, діє чимало інших персонажів, однак це персонажі або епізодичні, або другого плану – як батьки Василя, директор школи, доктор, Корнієнко, Ачміянц.

Зрештою, іноді епізодичні герої вводяться автором з метою динамізувати сюжет і, водночас, увиразнити образ центрального персонажа на контрасті. Таким є образ командира легендарного броньовика “Запорожець”, Василевого шкільного товариша, тепер сотника Павла Сопка. Цей епізодичний персонаж змальований досить схематично, однак, на противагу образів Василя, показаний як лицар боротьби. Василь захоплюється товаришем – у його мріях знову розпускаються барвисті пелюстки прив’ялих квітів романтики.

Система епізодичних персонажів у першій частині Дудкового твору представлена двома типами: перші виконують звичну для такого персонажного типу функцію – їх введення в структуру твору спрямоване на поштовх для розвитку сюжетної дії чи на глибшу характеристику головних героїв, другі – стають фоном, додають певні штрихи до характеристики доби. Окрім того, зауважується особлива замальовка цих персонажів шляхом надання їм своєрідної манери поведінки, яскравих мовних маркерів, характерних рис зовнішності. А це вже надає особливості спрямованості, особливого змістового сенсу композиції: так автор створює широку епічну картину українського світу у вирі воєнних подій, світу, в якому, як у калейдоскопі, міняються фігури загарбників, однак він продовжує жити своїм, незрозумілим для цих зайд, життям. У цьому світі є і затишся, і пасіонарні спалахи. Серед епізодичних персонажів – поручник Корнієнко, згодом – отаман Чорний. Введення цього персонажа сприяє динамізації сюжету, надає патосові твору інших регістрів. Саме між Кор-

нієнком і Ачміянцом (начальником контррозвідки Добровольчої армії) зав’язується конфлікт, що спочатку носить ознаки локального й реалізується переважно в мовних партіях, але невдовзі стає масштабнішим і трансформується й на рівні форми: впливає на перебіг сюжету, спричинюється до кульмінаційного заготрення.

Другий тип представлений образом полковника Добровольчої армії, який квартирує у Ольденборгерів. Автор підкреслює типовість образу і його портретними деталями, і надмірною любов’ю до самогонки, і безпросвітною тупістю, що поєднується з шовіністичною категоричністю у сприйнятті інших націй. Так, філософствуючи за чаркою щодо того, як позбутись ідей большевизму, полковник дає “геніяльний”, з його погляду, рецепт: “Нужна істребіць німецькую націю на земле – тагда сам сабою ісчезнет і бальшевізм... Нужна аднаво прекрасного дня ахаластіць всех мужчин-німцев на земле – і капут: німецькой нації больше на свете не существует!”. Його навіть не стримує той факт, що самогонку, як і закуску до неї, він споживає в домі людини з німецьким прізвищем. Серед епізодичних персонажів особлива роль відведена Корнієнкові, поручникові, згодом – отаманові повстанчого загону. Корнієнко не є ідеалістом-романтиком – він усвідомлює: неминучість поразки зумовлена й тим, що визвольний рух не здобув одностайної підтримки серед населення, яке все більше схиляється до большевицьких лозунгів, однак “мститися нам на народі за те, що він не пішов з нами й штовхати його на чин, який згори засуджений на невдачу й жор-

стоку розплату – значило б мститися на собі самих” [1, 120] Образ отамана Чорного розкривається як людини мужньої, сміливої, високоерудованої, зорієнтованої на державницьке мислення. В епізоді з галицьким шпиталем розкриваються такі його риси, як людяність, вольовитість – тобто, персонаж підтверджує попередні характеристики. Незважаючи на усвідомлення неминучости поразки, він усе ж – у вирі боротьби.

Натомість Василь Ольденборгер і надалі залишається в батьківському домі: якщо введення у попередній частині образу епізодичного персонажа Корнієнка дещо впливає на “динамізацію” його поведінки (брав участь в арешті полковника), то тепер він знову займає пасивно-споглядальну позицію. І рух сюжету знову-таки відбувається завдяки фрагментарній побудові: епізодичні персонажі тут діють поруч із головним (діють саме вони, “втягуючи” у власні пригоди Василя).

Згодом у творі з’являється ще кілька епізодичних персонажів – квартирункові Української Галицької Армії. Всі – як лицарі круглого столу (“сиділи в їдальні при столі й пили чай”), столу української родини з німецьким прізвиськом, яка стає прихистком у вирі воєнних подій багатьом різним людям, з різними політичними переконаннями. Цей “круглий стіл” – цивілізуюче начало, де панує вітальна жіноча енергія миру, злагоди.

Сюжет Дудкового твору моделюється за певним алгоритмом: споглядальність центрального персонажа, його рефлексії чергуються з подієвістю, спокійний плин часу, в якому переважають рефлексії головного

героя, чергується з кульмінаційними загостреннями.

Сюжетні лінії історії Лідочки, дружини Василя й Ігоря Домонтовича, розгортаються в другій (*Квіти і кров*) та четвертій (*Прірва*) частинах циклу. Прикметно, що заголовки цих частин містять натяк на більший драматизм, певну напругу, конфліктність, ніж ті, де йшлося про Василя (*Чорторий, На згарищах*) – там відлучене доміанта хаосу, розчарування, руйнації усієї ціннісної системи, що, зрештою, й трапляється з героєм.

Центральний конфлікт другої й четвертої частин вибудовується за діаграмою внутрішньої боротьби: це конфлікт “між обмеженням і бажанням” (М. Тарнавський). Довкола образу Лідочки моделюються різні типи конфліктів – як локальних, так субстанційних. На емоційну доміанту сприйняття цього образу спрацьовує певна “заданість” – читач уже має певну установку, бо Лідочка зримо (фотографія на стіні помешкання Ольденборгерів) й незримо (чоловічі репліки щодо її краси, Василева ревність, відверто вороже ставлення Василевого батька, виявлене, що правда, тільки у натяках) присутня у часопросторі Василя. Окрім того, певне конотаційне навантаження несе й пестливий суфікс -ок, що постійно присутній в імені героїні. Усе це налаштовує на сприйняття образу Лідочки як манірної, недалекої, “дитинної” істоти. Початок другої частини (власне “включення” часопростору героїні) ніби підтверджує здогадки – “Лідочка спочатку довго плакала”. Безпомічність, відчай і страх перед самотністю, перед тими небезпеками, що чатують на молоду жінку за відсутности сильного чоло-

вічого плеча – такі “презентативні” доміанти цього образу-характеру намагається заакцентувати автор. Важливою деталлю тут стає цокання годинника. Однак, всупереч чи то зумисне спрощеній авторській презентації героїні, чи суто чоловічому, маскулінному поглядові на героїню як об’єкт певних пожадань мужчини (недарма ж Лідочку підстерігатиме стільки небезпек саме завдяки її звабливій зовнішності), вона вже на перших сторінках постає далеко не “дурненькою”. Конфлікт, що зав’язується між нею та Фесенками та їх гостем – “окрасою київських адвокатів” Борисом Грігорієвічем Горовіцом – свідчить і про рівень національного самоусвідомлення жінки, і про розуміння нею політичної ситуації, що склалася в Україні після краху Директорії: “У нас чомусь водиться так, що всякому вільно бути всім, чим він хоче: україножером, як от ви, вірменожером, полонофобом, чим завгодно – тільки, боронь Боже, не юдофобом. [...] ...Коли ви дорожите так честю й гідністю своєї нації, то дозвольте і нам їх мати” [2, 14]. У короткому епізоді, побудованому на мовних партіях персонажів, зав’язується конфлікт, що має далеко не тільки локальне значення (хоча тут ледь-ледь вже проступають контури й іншого конфлікту – між Лідочкою та Фесенком, якому ще вдається приховувати власну хтивість) – це локальна проекція колізії твору, що пронизує усі його рівні (рівень тематики, проблематики, патосу). Цей конфлікт втілюється у протистоянні персонажів і в рухові сюжету, він виражається й композиційними засобами – протиставленням персонажів ( у I і III частинах – український бо-

ротьбіст Милорадович / прихильник Петлюри Василь; доктор, директор школи / суддя; отаман Чорний / денікінський офіцер Ачміянец; у всьому творі – бездіяльний, пасивний псевдоодіссей Василь / активний, однак з доміантою на внутрішньому конфлікті між бажанням і дозволеністю Іполит Милорадович, який шукає себе то серед петлюрівців, то серед більшовиків; Василь, що перечікує воєнні події в домі батьків, / Юрко Вергун, учасник активних бойових дій). Це конфлікт між державницькими прагненнями українців та історичною ситуацією, що склалася не на користь українців. Конфлікт між носіями національної свідомості й тими, хто ненавидить усе українське.

З появою на сторінках твору Іполита Домонтовича зав’язується один із центральних конфліктів, що має багато вимірів. Він між обмеженням та бажанням. Цей конфлікт виявляє себе й у площині конфлікту між пасивним та активним началом, репрезентантами якого є Василь і Іполит; на зрізі конфлікту між дикістю, варварством у ставленні до жінки (Віктор Фесенко та низка епізодичних персонажів: п’яні матроси, що накидаються на жінку на вулиці, начальник денікінської контррозвідки, черговий офіцер косоного капоніру, який гвалтує Лідочку) і лицарською поведінкою, служінням жінці, турботою про неї аж до нехтування власною безпекою (Іполит Домонтович). У ширшому, філософському вимірі усього роману він набуває рис конфлікту між прагненням бути щасливим і неможливістю реалізації цього прагнення у світі, сповненому жорстокості й бруду, цинізму. З появою на сторінках твору постаті

Домонтовича чітко вимальовується конфігурація сюжетної моделі як клясичного трикутника закоханих. Таке групування головних героїв, як зауважують теоретики літератури (Н. Тамарченко), часто пов'язане з ситуацією вибору. І якщо Лідочці спочатку здається, що вона байдужа до Іполита, то з розвитком подій він стає просто життєво необхідним для неї. Зовнішність Іполита (як, зрештою, й інших персонажів) малюється досить фрагментарно – автор не дає детальних портретів, обмежуючись кількома загальними штрихами в його описі (“чепурно вистроєний, виструнчений по-військовому, рум'яний від морозу”) та й то радше крізь призму сприйняття «іншим» – зокрема репліка Фесенка: “Нічого не скажеш, гарний хлопчина”.

Образ Іполита розкривається багатопланово – у його мові, вчинках, і, найосновніше, – у ставленні до коханої. Адже і характер конфлікту, і тип персонажної моделі, закладеної в основу цього образу-характеру (герой-коханець), детермінують його поведінку. Сюжетна лінія, пов'язана з образом Іполита Домонтовича, має виразні ознаки лицарського, авантюрного роману. Як і персонажі такого романного типу, він уміє віддано й піднесено кохати. З'ясовується, що Лідочку досі не зачепила нова влада з однієї причини: Домонтович тепер більшовик. Мало того, – він обіймає високу посаду. Хоча Ліда так і не дізнається, яку саме. Ангелом-охоронцем (часто й невидимим) стає він для коханої: рятує її від “уплотнення”, влаштовує на роботу в бібліотеку, туди ж влаштовує на її прохання стареньку Ганну Панасівну, допомагає багатодітній двірничці Дарці, в якій

чоловік у петлюрівцях, рятує Марусю Вергун від підселеної до неї родини туберкульозників...

Розумний і тверезомислячий, він усвідомлює реалії політичної ситуації й приходить до ідеї українського боротьбізму – потреби протиставити “більшовизмові московському більшовизм український”. На фоні житейського бруду й жаху, з яким стикається Лідочка, Іполит стає їй усе ближчим, ріднішим. Вона постійно відчуває його турботу. Після нападу п'яних матросів він став постійно супроводжувати її на роботу й з роботи, переконав учитися стріляти. Ставлення Домонтовича до неї – це лицарське служіння Прекрасній Дамі; він навіть доторкнувся не сміє до об'єкту свого поклоніння (“ідучи збоку, обережно підтримував Лідочку за лікоть”), хоча сам заявляє, що “вік лицарства минув і жінка не потребує опіки”. Лідочка добре знає історію, її міркування про добу козаччини глибокі й цікаві. На пропозицію Іполита перевести Василя через лінію фронту до Києва Лідочка відповідає, що її чоловік знаходиться там, де вважає за потрібне: Іполит сам робить висновок, що вона “особисті інтереси підпорядковує загальним” (адже Лідочка думає, що її чоловік – у вирі боротьби). Дудкова героїня наділена тонким відчуттям краси, болісною відразою до всього огидного. У неї витончене почуття гумору (коли Іполит розмірковує над владою сонця над усім живим, жінка “весело питає”: “Трохи більше значить ота крапка в небі, як ваш Ленін?”; почувши звуки *Інтернаціоналу*, лукаво кидає: “Але чого ж ви шапки не скидаєте? *Боже царя храни* грають”); на частушку босячні



з гумором каже – “великодній інтернаціональний кант”).

Зрештою, найосновніше, що означає Лідоччин характер, – це готовність до дії, до самопожертви задля коханого. І хоча ця самопожертва (в заключній частині – *Прірва*) виявляється даремною, жінці не вдається врятувати коханого від розстрілу, натомість вона завдає наостанок йому страшної муки та руйнує саму себе, все ж героїня здатна на крок, на дію, чим і відрізняється від свого пасивного чоловіка.

Протиставляючи світло й тіні життя, його “квіти і кров”, Федір Дудко відповідним чином і вибудовує композицію системи персонажів: як ми вже зауважували, образи-характери тут часто паралелізуються (композиційно об’єднуються за подібністю) або протиставляються. При чому це протиставлення моделюється на рівні зрізу внутрішнього світу, поведінки, моральних цінностей. Іноді (як у випадку протиставлення центральних чоловічих образів-персонажів) байдуже, яку політичну програму сповідує персонаж (Іполит Домонтович – український боротьбист, Василь Ольденборґер – самостійник): протиставлення моделюється на зрізі активності / пасивності, здатності долати перепони або ж в основі цього протиставлення лежить моральна домінанта, якою й детермінується життєва програма персонажа. Прикметно, що таке протиставлення в кожній окремо взятій частині паралелізується до відповідної бінарної конфігурації в інших частинах.

Отже, проаналізувавши систему центральних образів-персонажів повістєвого циклу Ф. Дудка *В зазраві*,

можемо стверджувати: поведінкова модель та «дійсність» персонажів пов’язана з системою цінностей автора як палкого патріота, що в художній формі прагнув задокументувати історію Визвольних змагань в Україні, розкрити причини поразки цих змагань.

Конфігурація персонажної системи, подана автором у вигляді клясичного «трикутника закоханих», виявляє вплив на Дудків твір певних сюжетних і жанрових моделей (роману мандрів та лицарського роману), творчо реципіюваних ним. Аналіз персонажної системи повістєвого циклу також дає можливість виявити й певні особливості ідіостилю – зокрема тяжіння до фрагментарності, «кінематографічності» письма. Загалом же, запропонована нами студія має перспективу в структурі синтетичного дослідження усєї творчості Федора Дудка.

### Bibliography and Notes

1. Дудко Федір, *Чорторий*, Львів 1928, 187 с.
2. Дудко Федір, *Квіти і кров*, Львів 1928, 192 с.
3. Луців Лука, *Федір Дудко*, [у] Федір Дудко, *Моя Молодість*, Нью-Йорк 1965, с.7-13.
4. Мафтин Наталія, *Західноукраїнська та еміграційна проза 20–30-х років ХХ століття: Парадигма реконкісти*, Івано-Франківськ 2008, 356 с.
5. Есин А., *Принципы и приемы анализа литературного произведения*, Москва: Флинта 2002, 248 с.
6. *Теория литературы*: В 2-х томах. / Ред. Н. Д. Тмарченко, Том 1: Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. *Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика*, Москва: АКАДЕМІА 2004, 512 с.

**Yaryna Yaniv**

**AUTOBIOGRAPHISM IN IRYNA VILDE'S  
EDUCATIONAL NOVEL *ADULT CHILDREN***

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

**Ярина Янів**

**АВТОБІОГРАФІЗМ У РОМАНІ ВИХОВАННЯ  
ІРИНИ ВІЛЬДЕ *ПОВНОЛІТНІ ДІТИ***

*Abstract:* The article analyses one of the signs of the education novel – autobiography. As an example Iryna Wilde's novel *Adult Children* is taken. The differences between biographical novel and education novel are stated. The article displays artistic rethinking and reflection of the writer's life experience in her work.

*Keywords:* education novel, autobiography, prototype, locus, memories of the author, author's experience

Традиція виховного моменту у літературній творчості сягає ще прадавніх часів. Дослідники цього жанру його витoki вбачають у стародавніх літературних пам'ятках, у яких порушувалося питання виховання людини. Це були «з одного боку, сакральні книги всіх часів і народів (Біблія, Веди, Авеста, Коран), з іншого – світська література, починаючи з шумерського епосу про Гільгамеша, давньоєгипетських *Повчань Птахотепа, Кіропедії Ксенофонта*» [11, 493]. В українській літературі О. Сидоренко виводить цей жанр з пам'яток давньої літератури, зокрема житій святих, «ходінь». Але виокремлення комплексу певних типологічних рис в окремий жанр припадає на 1774 рік. Уперше термін «роман виховання» вжив німецький літературознавець Ф. фон Бланкен-

бург, а ввів у літературознавчий термінологічний апарат В. Дільтей.

М. Бахтін за основну рису, яка відрізняє цей тип роману від інших, вважає «момент суттєвого становлення людини», на відміну від романів, у центрі яких перебуває статичний герой. «На противагу статичній єдності, – за словами дослідника, – тут подається динамічна єдність образу героя. Сам герой, його характер стають змінною величиною у формулі цього роману. Зміна самого героя набуває сюжетного значення...» [1, 200].

З появою дилогії Й. В. Гете *Роки навчання Вільгельма Мейстера* (1796) та *Роки подорожі Вільгельма Мейстера* (1829), яку літературознавці беруть за зразок, виникає класична канонічна форма роману виховання, згідно з якою «ідея освіти та розви-

тку, втілена у структурі твору, відігравала генеруючу та організуючу роль для усіх елементів цієї форми» [12, 10]. Основні ознаки цього романного виду – виховний сюжет, тип героя, перешкоди у процесі становлення особистості героя і конфлікти, мотив подорожі за межі рідного дому тощо. Кінцевим етапом і ознакою завершення формування героя є «здобуття істинного “Я” і справжнього місця в житті» [11, 494.].

Як одну із характерних ознак роману виховання дослідники визначають присутність автобіографічних моментів у творах цього жанру. Є різні думки з цього приводу. Різні концепції автобіографізму у романі виховання розглядає С. Притолук [12]. На думку К. Моргенштерна «подібні романи можна розглядати як доказ освіченості і набутого автором упродовж життя досвіду, відображенням рівня його культури і духової зрілості. Історія героя є віддзеркаленням пройденого автором шляху становлення» [12, 21–22]. Згідно з концепцією В. Дільтея, «наріжним каменем жанру стає біографія, оскільки вона є найважливішим і конструктивним вираженням герменевтики життя, вона найпрозоріше показує, у чому потрібно шукати сенс людського існування» [12, 23]. У цьому проявляється близькість роману виховання до біографічного роману, але разом з тим ці два жанри розмежовані. За словами С. Притолук, відмінність полягає в тому, що «перший, як “поетичний” має в своїй основі фікційний предмет, інший – достовірно реальний. У романі виховання ці дві категорії мають певну точку дотику. Історія написання багатьох творів цього жанрового різновиду свідчить про

велике значення автобіографічних моментів, які інспірували їх виникнення. Інтимні переживання та фрустрації автора, приклад власної історії самоствердження нерідко ставали головною рушійною силою творчого процесу, що являв собою своєрідну сублимацію внутрішньої енергії мистця» [12, 12].

Дослідниця англійського роману виховання І. Влодавська зазначає, що, «відштовхуючи якусь частину свого “я”, письменник ніби програє можливі варіанти своєї долі...». На її думку, «пером Батлера, Форстера, Моема, Ловренса, Джойса водила гіркота сподів і бажання звільнитися від них» [7, 158]. За словами дослідниці, автобіографізм у романі виховання далекий від буквализму, а співвідношення біографії та вигадки рухомі, однак достовірність багатьох епізодів і образів, зігріта теплом особистої авторської участі, має велике значення [7, 158].

Польський дослідник Б. Гадачек зазначає, що елементи автобіографізму пронизують роман виховання, в якому «відбувається постійна боротьба ідентифікації та неідентифікації поміж автором, наратором і героєм. Автобіографізм набуває голосу передусім у конструкції головного героя. Існує збіг різних біографічних деталей (біографем) героїв та авторів у датах і місцях народження, у рисах характеру, в захопленні літературною творчістю... Збігаються місця дії з родинними сторонами і місцями перебування героя і автора... Бувають також збіги в походженні і родинних стосунках... У структуру роману виховання вплітаються також особи і події, які мають в більшій чи меншій мірі реальну прив'язку до досвіду

автора, до інформації про нього, яка є у свідомості сучасних читачів» [14, 53-54]. Таким чином, автобіографізм проявляється в результаті проведення певних паралелей і асоціацій з автентичним життям автора. Але разом з тим «роман виховання виключає ідентичність автора-героя-наратора, а дозволяє говорити з певністю лише про деяку подібність». [14, 54].

Отже, у контексті дослідження роману виховання поняття автобіографізму вимагає окремої уваги, оскільки «відіграє особливу роль як його генетична і структурна домінанта» [14, 47]

Розглядаючи роман Ірини Вільде *Повнолітні діти* у контексті жанру роману виховання, можна помітити значний вплив авторського життєвого досвіду на створення образів, подій, місцевостей. Сама письменниця не заперечувала, що натхнення своє позичала у життя. В одній із перших новель, яка так і називається *Поема життя*, вона висловила поетичне кредо: «найкраща поема – те, що створене життям» [4, 40]. Тільки у творчості життя трансформується під впливом художніх завдань, збагачується включенням фантазії, вигадки, створюється світ, пережитий по-новому. Але зіставивши окремі факти з життя письменниці із сюжетами її творів, можна провести певні паралелі між художнім світом роману і світом реального життя авторки.

Почнімо з того, що саме ім'я головної героїні – Дарки, містить певну автобіографічну алюзію, адже, як відомо, справжнє ім'я Ірини Вільде – Дарія. Біографічними також є часопросторові виміри роману. Локус роману *Повнолітні діти* – село Веренчанка – це реальне місце, пов'язане

із життям авторки. Відомо, що Ірина Вільде деякий час тут жила. Значно пізніше, працюючи в редакції журналу “Світ молоді”, письменниця публікує на його сторінках враження від недавньої подорожі на Буковину (нарис *Кілька днів на Зеленій Буковині*), де з ностальгією описує поряд з іншими місцями, які відвідала, і Веренчанку: «Не можу бути на Буковині й не відвідати “своєї” Веренчанки. Це велике село з акацієвими галями, літом з соняшниками, як живоплотами, віддалене від Чернівців на кілька десят кілометрів. Тут жінки ходять у червоних турецьких фезах, а дівчата в розкішних “ріклях” (спідницях). Тут живуть, радіють і переживають свої смутки всі особи з *Метеликів на шпильках* (у другій редакції – роман *Повнолітні діти*. – Я. Я.). (Тепер розбрелись по світу, розгубились і тільки на друкованих сторінках книжки можна ще їх разом бачити). Тут зазнала я й пережила найкращі хвилини місяці в своїм житті. Таж тоді, як каже Винниченко, справді небо здавалось таким близьким, що можна було його рукою досягти» [2, 11]. Період навчання і проживання Ірини Вільде у Чернівцях також згодом відображається на сторінках роману *Повнолітні діти*. Завдяки особистому досвіду письменниця зуміла так захоплююче і правдоподібно відтворити середовище гімназистів, дух молоді того часу, показати румунізацію українців і відстоювання національної самобутності учнями гімназії. Цей період життя Ірини Вільде досліджує В. Старик у статті *Ті, що були повнолітніми* [13]. За допомогою спогадів однокласниць та архівних матеріалів він намагається відтворити учнів і вчителів гімназії, які могли послужити для Ірини

Вільде поштовхом до створення героїв роману *Повнолітні діти*.

Дослідники творчості Ірини Вільде часто зверталися до питання походження її героїв, дошукувалися прототипів і намагалися провести паралелі між творами та реальним життям письменниці. Для заспокоєння цікавості шанувальників своєї творчості Ірина Вільде не раз відслонувала завісу в своє особисте життя. «І ще один фактор, – зізнається письменниця, – без якого мені було б дуже важко “породити” Дарку в *Метеликах на шпильках*, Олю, Нелю, Славу, особливо Славу Річинську, мою любов. Це (думаю, що тепер можна про це сказати) – юне, єдине, ліричне кохання, яке синюватою мжичкою пройшло понад усе моє життя, а навідало воно мене, коли мені сповнилось всього п’ятнадцять» [6, 535]. Власний досвід, переживання, відчуття допомагають згодом творити правдоподібний художній світ. В інтерв’ю з нагоди 60-ліття, письменниця зазначає: «“Мою любов” ... треба розуміти, як чинник, без якого я, здається, не створила б Слави такою, як вона є. Пережита мною любов допомогла мені створити цей образ» [10, 138]. Але Ірина Вільде ставила чітку межу між реальністю та вигаданим художнім світом твору, і навіть, якщо й керувалася у своїй творчості власним досвідом, то він був швидше як поштовх до творчої фантазії, а не буквальний переказ. На запитання про автобіографізм творів та їх прототипи відповідала, що «належить до тих письменників, які надають перевагу фантазії перед фактажем. Але фантазія – це теж автор, бо уява письменника живиться колись побаченим або почутим» [10, 139]. І додавала, що

схиляється перед мистцем, який вміє «перевтілюватися» в будь-якого героя – позитивного, нейтрального чи негативного.

Спогади для Ірини Вільде – це окремий світ, до якого письменниця ставиться з великим пієтетом, повертається до них раз у раз і черпає в них натхнення. У новелі *Тобі* пише: «Є ще шкатулка спогадів, яку я вже сорок п’ять років зберігаю з такою ревністю, як фотографію матері. Інколи, залишаючись сама з собою, виймаю шкатулку зі сховку, відчиняю і щораз дивуюсь, що спогади в ній ані крапельки не втратили своєї росяної свіжості» [5, 362]. Ці «спомини з першої молодості» стають джерелом для створення цілої галереї образів, виринають час від часу втілені в героях, стають мотивами окремих творів і проходять лямбдотивом крізь усю творчість письменниці.

Окремі епізоди, образи з роману *Повнолітні діти* повторюються в певних художніх видозмінах і в інших творах Ірини Вільде. Так повторюється у різних варіантах спогад про перше кохання, образ коханого музиканта (інколи скрипаля, а інколи піяніста, але понад усе закоханого в музику юнака) і пов’язані з ним сюжети. Крім роману, цей сюжет зустрічається, наприклад, у новелах *Східна мелодія*, *Піаніст*.

Мотив нездійсненого кохання у варіативних формах з’являється в багатьох творах Ірини Вільде, як у ранніх, так і у творах пізнішого періоду. «Спішу, – писала вона, – щоб цього листа вислати ще перед Новим роком. Вважаю, що в наступному буде непристойністю для шістдесятилітньої жінки писати ліричні листи до чоловіка, який для неї не є ні чоло-

віком, ні братом» [5, 360]. Зв'язок із якимись особистими переживаннями і почуттями письменниці у цих рядках прихований. Невідомо, чи справді цього листа авторка комусь послала, чи, як у Лесі Українки, це були «слова кохання, які тобі я не сказала», – лист-фікція, жанр послання до самої себе з глибоко захованим автобіографізмом. Тут приходять на згадку слова Ірини Вільде з листа до її шкільної подруги Ольги Годованської: «Це особлива приємність писати, Олю. Це значить, розумієш, створювати світ кращим від дійсності, це значить до-співувати пісеньку, яку нам брутально обірвало життя» [8, 122]. І ця «пісенька» звучить окремими уривками в новелях, поривами ніжності в ліричних мініатюрах, але найцілісніше – у романі *Повнолітні діти*.

Однокласниця І. Вільде М. Лопушинська у своїх спогадах засвідчує, що, навчаючись у гімназії у Чернівцях, «Дарка була безтямно закохана у трохи старшого від неї Олександра Омельського» [13, 109], який, можливо, і був тим першим коханням, що «пройшло світлою мжичкою крізь усе її життя», і став прототипом Данка з роману *Повнолітні діти*. Скрупульозно вже легендарну постать Омельського висвітлює Роман Горак [8].

Та й сама Ірина Вільде вже у зрілому віці, листуючись зі своєю шкільною подругою Ольгою Годованською, ділиться з нею тими незначними новинами, які доходили до неї про Сандика: «22. XII. 1963 р. В Нью-Йорку «об'явився» Сандик. Цього досить, щоб тобі стало ясно, куди тепер спрямовані всі мої думи і почуття в цій матерії. Я не соромлюся, що у своїх п'ятдесят вісім в мене є ще пам'ять про те, що було понад сорок років

тому» [8, 136]. 12. VII. 1964 р.: «Ти мене не зрозуміла. Я не хочу з Сандиком бачитись. Я хочу тільки його бачити. Пройду повз нього як чужа, він же ж мене і так не впізнасть. Потім на від'їзнім поговорю з ним по телефону. Він написав до мене кілька слів і прислав своє фото... у уніформі заповрожайського корпоранта. Не зрозумів, бідний, що мені цікаво, як він тепер виглядає». 8. II. 1965 р.: «Взагалі я в полоні повісти про Сандика, чи то пак – *Повісті про Тебе* і хотіла б тебе хоч трохи заразити хорошим настроєм» [8, 142].

Ляйтмотивним у творчості письменниці є сюжет стосунків дівчини, яку «Бог тяжко скривдив, не наділивши слухом», і юнака, понад усе закоханого в музику. Цей епізод стає центральним у новелі *Піянїст*, а фраза: «Моя жінка мусить вміти грати на фортепіано» – авторка навіть ставить епіграфом до твору. Також ця фраза звучить з уст Данка Данилюка у повісті *Метелики на шпильках*. Подібний фрагмент є і в романі *Повнолітні діти* (Дарка тяжко переживає, що Данко в ній розчарувався, бо вона не має слуху й не може співати).

Перегукується у різних творах мотив розлуки з коханим, який мріє мандрувати, і не помічає, як болісно це сприймає дівчина, що його любить. Наприклад, Данко і Дарка з трилогії *Метелики на шпильках*: « – Хотів би я колись у житті виїхати в світ й подорожувати так, щоб щомісяця в іншій країні жити... Ви подумайте, що є десь у світі люди й міста, ріки, пустині, гори й моря, що про них ми навіть снити не можемо. Але я буду все те колись оглядати...о, напевно, буду!» [3, 61]; «Знаєш, чим я хотів би колись бути? Я хотів би колись бути

мандрівником! «глобтретером!» – обходисвітом!» [3, 176]; герої новелі *Лист приятеліві*: «...А я буду мандрівником! Побачиш! Ось закінчу гімназію і виберуся в світ за очі» [5, 362]. До речі, цей лист Ірина Вільде цитувала замість відповіді на такі запитання читачів: «Чи Данко з *Повнолітніх дітей* – конкретна особа?»; *Лист приятеліві* адресований тому ж “Данкові”?»; Чи ліричні мініатюри в *Окрушинах* відносяться до конкретної особи?» і т. д. [4, 36].

Цей мотив мандрів також присутній у новелі *Всюди однаково*: «Того вечора, відпровожуючи мене додому (ще ніколи не були такі короткі дороги у нашому місті, як того вечора), сказав ти мені: «Завтра виїжджаю до Відня», – так, як кажемо: «Завтра вибираюсь до театру... Тієї ночі туга моя не давала мені до білого ранку спокою» [4, 56]. Як відомо із досліджень Р. Горака, О. Омельський, який надихнув І. Вільде на створення образу Данка, був музикантом і прожив більшу частину свого життя за кордоном, де і помер у 1988 році.

Ірина Вільде в інтерв'ю газети “Назустріч” зізналася, що прототип Данка (персонаж роману *Повнолітні діти*) таки існував. «Мене, наприклад, багато жінок питало, чи пристійний Данко з *Метеликів на шпильках*, чи це автентична постать. І я мусіла відповісти (коли хотіла сказати правду), що – так, що, дійсно, колись був такий Данко з очима, як незабудки, і що сьогодні той “Данко” – одна з музичних буковинських слав».

Не позбавлений автобіографізму і той епізод з роману *Повнолітні діти*, коли Дарка, розчарована у коханні, цілими днями «нипає» татковою бібліотекою, шукаючи в книжках

відповіді на свої переживання і випадково натрапляє на твори Ольги Кобилянської: «Хапалася за книжки, але брак душевного спокою не давав їй дочитувати жодну з них до кінця. Вилочувала в книзі тільки ті місця, що могли мати якусь співзвучність з її внутрішнім станом. Там випадково потрапив їй у руки том творів відомої буковинської письменниці Ольги Кобилянської. Перелиставши і цю книжку побіжно, Дарка нарешті знайшла в ній щось, що було писано виключно-виключно для неї, Дарки... Тепер Дарка не розлучалася з цією книжкою. Шукала лише затишного куточка, щоб знову й знову перечитувати ті місця, які видатна письменниця написала виключно для неї.

Ольга Кобилянська зробила те, що Дарка знайшла своє місце в житті. Чи не була досить Дарка подібною до людини, що прийшла на бал-маскарад не у своїй масці й тому так погано себе почувала? О, тепер Дарка вже знає, яка маска їй більше до лиця: це маска гордої й самотньої далекої царівни» [5, 350-351].

І тут напрошуються паралелі з епізодом із спогадів письменниці про один випадок із її юности. Описуючи відвідини Ольги Кобилянської, Ірина Вільде пише про своє давнє захоплення її творчістю й згадує, як сама, будучи ще підлітком, написала лист до письменниці з проханням дозволу організувати гурток дівчат і назвати її іменем. І коли отримала відповідь, пише письменниця, то «була така зарозуміла, що лист прийшов на мою адресу, що навіть не дуже радо поділилася тою вісткою з своїми подругами, які теж мали якесь право до того листа, бо ж належали до “Гуртка імені Ольги Кобилянської”». Трош-

ки пізніше, згадує Ірина Вільде, вона знову повертається до творів Ольги Кобилянської: «Другий мій поворот до творів Ольги Кобилянської (шоста, сьома гімназійна) приніс уже деякі сердечні задраснення в наслідках: під впливом характеру Наталки Верковичівни з *Царівни* я зірвала зі своїм хлопцем. Написала була навіть в останнім листі до нього: «Зустрінемося знову, як ви досягнете своє «полудне» [4, 200]. Ці спогади Ірини Вільде про переживання зі своєї юности дуже близькі до вище цитованого епізоду з Даркою із роману *Повнолітні діти*.

Певним автобіографізмом наділені образи батька та матері Дарки, головної героїні роману. Як і батько Ірини Вільде, батько її героїні теж є учителем. Любов і ніжність, які панували в стосунках в сім'ї героїні роману, мабуть, також створювалася під впливом вражень письменниці від своєї власної родинної атмосфери. Ірина Вільде неодноразово з великою теплою і вдячністю згадувала своїх батьків. З відстані своїх шістдесяти років вона стверджувала: «Я все добре в мені, якщо таке є, завдячую тій атмосфері, яка панувала в домі моїх батьків». Як любила висловлюватися письменниця, у її творах, як і в житті, немає поганих матерів.

Отже, власний авторський життєвий досвід у романі *Повнолітні діти* відображається як на зовнішньому рівні (прототипи; події, взяті з власного життя; місцевість та ін.), так і на внутрішньому, коли пережиті емоції та почуття автора допомагають правдоподібно передати почуття й емоції персонажів, коли особистий відчуттєвий досвід автора вплітається у тканину твору й відображається

через внутрішній світ персонажів. Але цей автобіографізм далекий від буквральності: видозмінений творчою уявою письменниці, він постає перед читачем в зовсім новому художньому світі.

### Bibliography and Notes

1. Бахтин М. М., *Роман воспитания и его значение в истории реализма*, [в:] *Idem, Эстетика словесного творчества*, Москва 1979, с. 188–236.
2. Вільде Ірина, *Кілька днів на Зеленій Буковині*, «Світ молоді» 1937, Ч. 6, с. 11.
3. Вільде Ірина, *Метелики на шпильках. Б'є восьма. Повнолітні діти*, Дрогобич: Відродження 2007, 488 с.
4. Вільде Ірина, *Незбагненне серце*, Львів: Каменярь 1990, 255 с.
5. Вільде Ірина, *Твори*: У 5-ти томах, Київ: Дніпро 1968, Том 4, 464 с.
6. Вільде Ірина, *Твори*: У 5-ти томах, Київ: Дніпро 1968, Том 5, 595 с.
7. Влодавская И. А., *Поэтика английского романа воспитания начала XX века*, Київ: Вища школа 1983, 181 с.
8. Горак Роман, *Ота одвічна загадка любові... Листи Ірини Вільде до Ольги Годованської*, «Перевал» 1997, № 3, с. 120–167.
9. Грицюта Н., *Проза Т. Шевченка в контексті і розвитку європейського роману виховання*: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук, 10.01.01, Київ 1993, 22 с.
10. *Нажала жниця копу... Ірині Вільде – 60*, «Жовтень» 1967, № 5, с. 138–139.
11. Попов Ю., *Роман виховання*, [у:] *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*, Чернівці: Золоті литаври 2001, с. 492–495.
12. Притолюк С., *Жанрові особливості роману виховання*, Тернопіль 2004, 48 с.
13. Старик В., *Ті, що були повнолітніми*, «Дзвін» 1997, № 5–6, с. 98–109.
14. Nadaczek Bolesław, *Polska powieść rozwojowa w dwudziestolecu międzywojennym*, Szczecin 1985, 176 s.



**Kateryna Shakhova**

**GENRE SYNCRETISM OF LINA KOSTENKO'S NOVEL  
NOTES OF A CRAZY UKRAINIAN**

Oles' Honchar Dnipropetrovs'k National University, Ukraine

**Катерина Шахова**

**ЖАНРОВИЙ СИНКРЕТИЗМ РОМАНУ ЛІНИ КОСТЕНКО  
ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО**

*Abstract:* The first prose novel of Lina Kostenko *Notes of Ukrainian Crazy Person* as an example of genre syncretism is investigated in this article. The genre peculiarity of this literary work is analyzed through the study of the genre interactions in the novel, notes, diary, memoirs, documentaries, diario, confession, "soul's travelogue", pamphlet. There is a study of the notes as a special genre that is able to absorb other genres. The importance of author's genre definition in the title of the work and the role of notes in Lina Kostenko's creation is investigated. The opinion that Lina Kostenko's novel *Notes of Ukrainian Crazy Person* brought innovations to the genre of notes in Ukrainian literature is justified. We consider the genre dialogue between this novel and the story *Notes of Crazy Person by Mykola Gogol*. The relationship of works is revealed through the title as intertextual marker, allusions and quotations.

*Keywords:* genre syncretism, novel, notes, diary, memoirs, documentaries, diario, confession, "soul's travelogue", pamphlet

У контексті проблеми, яку ми тут розглядатимемо, надзвичайно влучним є твердження Тетяни Бовсунівської про те, що "художник мислить вже не жанром, а в хаосі жанрів" [3, 55]. Воно віддзеркалює постмодерні процеси перехідної епохи розвитку сучасної літератури, яка характеризується розмиванням жанрових кордонів, синтезом різноманітних жанрових структур у тексті одного твору. Вивченню жанрових модифікацій уже присвячена праця Н. Копистянської *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства* (2005), де жанрові

утворення розглядаються як змінні категорії, що постійно еволюціонують і трансформуються [7], монографії російських літературознавців Е. Бурліної *Культура і жанр: Методологічні проблеми жанроутворення і жанрового синтезу* (1987) та Л. Целкової *Сучасний роман. Роздуми над жанровою своєрідністю* (1987) тощо.

Останнім часом актуальним і надзвичайно поширеним стає явище жанрового синкретизму в літературі – поєднання кількох жанрових моделей, у результаті чого виникають синкретичні жанри. Воно яскраво репрезен-

товане першим прозовим романом Ліни Костенко *Записки українського самашедшого*.

Серед наукових аспектів дослідження цього твору проблема визначення жанру є однією з найбільш дискусійних у критичних студіях дослідників. Г. Левченко наголосила на тому, що роман *Записки українського самашедшого* за формою нагадує давні хроніки та діярії [9]. Ю. Горблянський та М. Кульчицька розглядають прозовий експеримент письменниці як “[...] мікс художньої літератури, внутрішніх щоденників, сучасного літописання і публіцистики [...]”, який є “[...] новаторською спробою реанімації актуального за змістом романного світу [...]” [4, 83]. О. Галич акцентує на провідних жанрових особливостях щоденників і нотаток, які увиразнюються спонтанністю викладу матеріялу, деякою невідшліфованістю фраз і незавершеністю думок [3]. К. Ісаєнко відстоює позицію, що твір Л. Костенко не є “романною прозою” у клясичному розумінні, скоріше йдеться про прозу, насажену наративним ліризмом» [6]. Ю. Бідзіля наголошує на жанрово-стильовому синкретизмі, який дає підстави говорити про наявність у романі рис постмодернізму [1].

Наведені погляди літературознавців є цілком слушними та обґрунтовано висвітлюють ті чи інші ознаки жанрової своєрідності аналізованого твору. Отже, питання жанру *Записок українського самашедшого* має бути розглянуте детальніше. Актуальність статті обумовлена необхідністю поглибленого осмислення жанрової специфіки першого прозового роману Ліни Костенко, що потребує визначення жанрових вкраплень у структурі твору.

Т. Бовсунівська відзначає, що “[...] за сучасними уявленнями жанри можуть змішуватися у будь-яких варіантах. Нині наголос робиться не на відмінностях різних жанрів, а на виявленні спільних рис. Жанр повинен впізнаватися читачем та мати елемент новизни” [2, 95]. На наш погляд, звернення письменниці до форми записок, як способу відтворення в романі художньої дійсності, є продуманим творчим прийомом, головна функція якого – синкретичне злиття. А. Скрипник зауважує, що записки як жанр “[...] не мають чіткої канонічної форми, [...] здатні вбирати в себе інші жанри” [14, 15]. Ця риса, безперечно, є і в структурі *Записок українського самашедшого*. У цьому творі жанрові моделі роману, записок, щоденника, мемуарів, документального твору, хроніки та діярію, сповіді, “травелогу душі” й памфлету зазнають синкретичного взаємовпливу. Синкретизм пояснює нерозчленованість, органічне злиття перерахованих жанрів – через подібні жанрові формально-змістові властивості, що підтверджує думку Т. Бовсунівської.

Обсяг охопленої в *Записках українського самашедшого* художньої інформації вказує на основні ознаки роману як епічного жанру – панорамне зображення дійсності, ідейно-тематична багатогранність, висвітлення актуальних проблем зовнішнього та внутрішнього світу людини. Твір можна вважати зразком оновленої сучасної романної форми, якій притаманні: зменшення ролі та функції фабули; зредукованість подієвого сюжету до мотиву, епізоду, фрагменту; фрагментарність викладу; симулякр; криза авторства, “смерть автора”, неможливість утворення універсальної жанрової схеми [2, 392].

Своєрідність жанру роману у формі записок визначається, перш за все, вибором і зображенням головного героя. *Літературознавча енциклопедія* Юрія Коваліва характеризує записки як “[...] наративний жанр, започаткований на межі XVIII – XIX ст., в якому розповідь у формі нотаток ведеться від першої особи з притаманним їй виразним характером особистісного письма. Подібний до жанру щоденника, мемуарів, подорожі, але наявність фабули та композиції наближають його до повісти чи роману [...]” [11, 39]. *Літературна енциклопедія термінів і понять* (за редакцією О. Ніколюкіна) жанр записок визначає як “пов’язаний із роздумами про пережите і передбачає вираження особистого ставлення автора або оповідача до зображуваного” [10, 276]. Оповідь у романі Ліни Костенко ведеться від імені 35-річного київського програміста, який болісно сприймає всі вади й трагедії сучасності, пропускаючи їх через власну душу. Його, ніби хвилею, накриває інформаційним потоком, у хаотичному напливі якого звичайна людина губиться. Як наслідок, особистість зазнає тотального відчуження, яке охоплює рідних і знайомих, переростаючи у відчуження від усього світу. Головний герой є не лише оповідачем, а й репрезентантом оцінок, поглядів і думок автора.

*Записки українського самашедшого* можна назвати своєрідним “травелогом душі”. Для головного героя твору відчуття самотності, комунікація з власним “я” через написання записок переростає у “мандрування” інформаційним полем газет, телевізора, інтернету, реклами: “Гортаю стоси газет, заходжу на сайти, читаю інтернет-видання, купую часом навіть якусь жов-

ту пресу – просію, прорешетую, може, й добуду з того інформаційного мотлоху якийсь об’єктивний факт” [8, 85]. Ведення нотаток є спробою створити хистку, але більш-менш сталу систему цінностей та орієнтирів, знайти себе у світовому просторі, подолати комунікативну прірву у стосунках з дружиною, сином, батьком, прірву між Україною та світом, подолати відчуження між внутрішнім мікрокосмом та глобальним зовнішнім макрокосмом: “У масштабі держави я громадянин. З проєкції Космосу я землянин [...]. Щодо мого батька, я його син. Щодо сина, я його батько. Щодо жінки, ніби я мужчина. Така система координат робить мене стереоскопічним, багатовимірним і органічно вписаним у світовий, ба навіть у космічний контекст” [8, 165].

Форма записок дозволяє відтворити внутрішній світ оповідача, самозаглибленість у думки й почуття, індивідуальну концепцію осмислення сучасності. Отже, роман Ліни Костенко за будовою є інтенсивним, закритим, оскільки оповідь зосереджена на відтворенні рецепції головним героєм подій макросвіту. Це обумовлює активне залучення й своєрідну стилізацію письменницею матеріалів документального й публіцистичного характеру.

*Записки українського самашедшого* є прикладом псевдодокументальних літературно-художніх текстів, які є свідченням тенденції до “імітації документа в художньому творі, його побудови шляхом стилізації чи містифікації” [3, 157]. Риси документальності проявляються у низці згаданих імен політичних діячів України та світу, знакових постатей минулого й сучасного: “Завтра закриють Чорнобиль-

ську атомну станцію. / Номінально ще діючий президент Клінтон звернувся до українського народу. Він сказав: Америка на вашому боці. Слава Україні. Все буде о'кей" [8, 31], "До нового століття три тижні й один день. / У Централ-Парку в Нью-Йорку запалюють свічі пам'яті Леннона, убитого маніяком двадцять років тому" [8, 18]. Інформативна частина твору – це опис реальних подій, анонсів з газетних статей, інтернету, новин, реклами (публіцистичні джерела): "На Одещині в зоні стихійного лиха за святого Миколая був контр-адмірал, який звелів розконсервувати дизельні електрогенератори і встановити у школах-інтернатах, щоб діти не мерзли. / Російський президент помилував Едмонда Поула, засудженого на 20 років рекомо за шпигунство, і той повернувся у свій штат Орегон. / Білл Клінтон диригував у Нью-Йорку симфонічним оркестром. / А ще в цей день народилася Едіт Піяф, давним-давно, у 1915 році" [8, 37-38].

Володимир Панченко в статті *Особливості національного божевілля* відзначив: "Ліна Костенко написала публіцистичний роман. Якщо хтось не дуже розуміє, що це таке, раджу перечитати Федора Достоєвського. Можна тільки уявити собі, як сприймалися сучасниками його *Біси*: все в цьому творі впізнавалося, легко вгадувалося. Та й сам Достоєвський був цілком свідомий того, що *Біси* нагадуватимуть памфлет на «західників» і «нігілістів»" [12]. Дійсно, вагому частину твору займає гостра критика політичного, соціального, культурного життя сучасного суспільства. Часто авторська іронія переростає в інвективні гротескові висміювання інформаційного абсурду й творить саркастичні візії-фанта-

магорії, особливо, якщо мова йде про сферу політичного життя в Україні та світі: "Втім, у нас завжди політичний Геловін. Країною правлять привиди минулого. Мигтить червона свитка, рохкають якісь пики. Торохкотять кості, літає одрубана голова. Гойдаються зашморги у котельнях, на соснах, на ручках холодильників. Налітають рейдери в чорних масках, як чорти з преісподньої. Круки корупції докльовують Україну. Блимають очима з трибун гарбузові голови. Пікірують під склепінням кажани, літають на мітлах кікімори. Лисої Гори не треба, у нас шабаш у Верховній Раді. Тіні минулого хапають за ноги майбутнє. Якийсь диявольський ілюзіон" [8, 375]. Але поряд з їдкою іронією і сарказмом наскрізною і не менш виразною є естетична категорія трагічного: "1 грудня, дев'ята річниця референдуму, коли на руїнах імперії постала наша Незалежність. Синій птах з перебитими крилами, майже до смерти закльований двоголовим орлом" [8, 11].

І. Янська та В. Кардін справедливо стверджують, що у "документальності виникає потреба тоді, коли факт стає неймовірніший за вимисел" [15, 6]. Справді, записи українського "самашедшого" є скоріше свідченням божевілля навколишнього світу, ніж самого оповідача, вразлива свідомість якого відчайдушно намагається протистояти абсурду: "Туркменбаші заборонив балет. / Китайській миші відросили людське вухо. / Таїландська принцеса бачила мамонта. / – Ти що, колекціонуєш абсурди? – каже дружина. / – Картина світу, – кажу я" [8, 17].

Емоційність викладу наближує твір до мемуарної літератури (різновид документальної), через такі ознаки як фактографічність, подієвість, ре-

троспективність, незвичність авторських суджень та суб'єктивізм в оцінці подій та явищ. Незначні вкраплення епістолярного стилю пов'язані з опосередкованим введенням у текст твору фрагментів листування головного героя з університетським другом: "Друг мій пише з Каліфорнії, що метелики «монархи» вже мігрують після зимівлі. Феєричне видовище, коли вони летять і сідають перепочити на евкаліпти, – наче облітають пелюстки з якоїсь екзотичної квітки" [8, 72].

Початок твору – перший запис "самашедшого" – має виразну сповідальну домінанту: "Я завжди був нормальною людиною. Радше меланхоліком, ніж флегматиком. Раціо в мені явно переважало, поки не зустрів свою майбутню дружину. Тоді на деякий час взяло гору емоцію, а тепер вже не знаю [...] Спадковість у мене теж добра, психів у роду не було. Вчився в університеті, ходив на байдарках, навіть маю спортивний розряд. Кінчав аспірантуру, захистив дисертацію. Гобі у мене музика, література, у дитинстві збирав марки. Словом, все адекватно, а оце раптом, на зламі століть, відчув дискомфорт, кривля поїхала, звернувся до психіатра, але відхилень психіки він не знайшов. Втім, це така тонка матерія, досконалої апаратури на це нема. Сон у мене нормальний, руки не сіпаються, тільки відчуваю якийсь неспокій, ніби якісь фантомні болі душі" [8, 5].

Жанр сповіді – це "твір, у якому оповідь ведеться від першої особи, причому оповідач (сам автор або його герой) впускає читача в найпотаємніші глибини власного духового життя, прагнучи зрозуміти «кінцеві істини» про себе, своє покоління" [10, 320]. Елементи сповіді зустрічаються у романі поряд із самоаналізом внутріш-

нього стану героя ("[...] я мужчина, я не повинен зриватися, але іноді мені здається, що колись я вийду з дому через вікно, і більше мене ніхто ніде не побачить" [8, 7], "Я хворий, я дуже хворий, я вже не маю сил жити. І справа ж не в тому, що голова похнюплена, руки звішені. Справа в тому, що душа відлітає" [8, 176]) або оцінюванням особистого життя, зокрема подружніх стосунків. Ці записи контрастують з нотатками, зорієнтованими на викриття небуденних, глобальних проблем.

У романі є жанрові елементи щоденника, на що вказує спонтанний і періодичний характер ведення записів. Своєрідно проявляється датування – через прямі та опосередковані вказівки, які, як правило, зосереджені на початку нового запису: "20 червня. Завтра перше повне затемнення Сонця у новому столітті" [8, 156]; "Ну, от і 10-та річниця нашої Незалежності. / Буде урочисте відкриття Монумента" [8, 167]. Але є записи і без дат, які відтворюють рефлексії оповідача з приводу певних подій минулого або сучасного, філософські роздуми: "У Японії під час міжнародних змагань загорілася повітряна куля, аеронавти летіли у палаючому кошику, висакакували на льоту, – а куди людству висакакувати зі своєї земної кулі?" [8, 247].

У той же час, нотатки головного героя наповнені зображально-виразними засобами, що протиставляються літературній необробленості щоденників. Ключову роль у відображенні емоційної тональності оповіді у творі відіграє інтелектуальна метафора, яка часто поєднується з виразними епітетами, порівняннями, антитезами, на мовному рівні включає в себе неологізми і пароніми, які створюють ефект новизни і яскравости

пробуджених асоціацій. Деякі метафоричні конструкції детермінують крилатість думки і перероджуються в афористичні вислови: “Епоха дуже отруйна” [8, 179]; “У кожного своя пустеля. І свої міражі” [8, 109]; “Сюрреалістичний Вавилон сучасного світу” [8, 341]; “А нашу мову заносять піски духових пустель. Нема України в душах” [8, 222] тощо. Метафоричні вирази концентрують викривальний, іронічний, саркастичний, драматичний патос і репрезентують художнє, а не документальне чи публіцистичне відтворення дійсності у романі.

Якщо щоденнику властива невідзначеність адресата, то нотатки головного героя *Записок українського самашедшого* є промовистим зверненням до сучасників, місцями нагадують експресивний односторонній діалог оповідача з реципієнтом, насичений закличками, обуреннями: “Але мова – це Дім Буття, то чого ж ви мене виживаєте з власного дому?! Це бандитизм. Це імперський вірус. Це гарячка Ебола” [8, 23]. Твір прагне сколихнути свідомість читача-громадянина, який відчуває себе органічною частинкою українського, світового і навіть вселенського простору. Зображеними картинками моральної руїни, інформаційного хаосу, глобальних економічних, політичних, культурних, екологічних потрясінь, що створюють апокаліптичні візії самознищення людства, письменниця прагне викликати обурення, катарсис, перепрограмування свідомості на рішучі дії, боротьбу, зміни на краще.

Наратор наголошує на своєму прагненні морально піднятися над рівнем щоденних дрібниць і описувати вагомі події як в особистому, так і в суспільному житті: “Записувати,

як тебе жінка пиляє, як засмоктують будні? Це вже був би не щоденник, а буденник. А так принаймні знаєш, що у світі робиться” [8, 17]. У тексті твору знаходимо додаткову вказівку оповідача на жанрову своєрідність записів: “Цікаво, чи хтось на світі веде діяриуш людства? Не свій особистий щоденник, не мемуари і спогади, не історію держав і народів, а саме діяриуш, запис дій і подій, компендіум фактів, щоб хоч щось збереглося в пам’яті, що діялося на цій планеті” [8, 245].

Специфічними рисами жанру діяриушу є те, що це – “різновид щоденника, нотатки, зроблені певною особою про факти свого життя у відповідному соціальному і національному контексті, своєрідний психологічний портрет автора, свідчення його ментальності, інтелекту, смаку [...] [який] допускає виявлення особистого ставлення до плину подій, супроводжується яскравим експресивним мовленням із застосуванням стилістичних фігур” [11, 289]. Записи “самашедшого” виконують роль новітнього діяриуша людства, який вирізняється масштабністю охопленого фактажу й глобальністю думки: розрізнені просторово й тематично, але пов’язані хронікально, події, ніби малюнки калейдоскопа, асоціативно поєднуються спільною ідеєю викриття світових абсурдів і симулякрів, складаються у цілісний світ-реальність, через осмислення їх головним героєм.

Оповідач прагне в купі хаотично нагромадженої, нав’язаної масмедіями, інформації знайти “уламки правди” [8, 30], з яких будується історія народів, людства, але робить висновок, що за дрібними фікціями годі віднайти історично вагому суть, бо “стирається межа між реальним та

медійним, віртуальним світом” [1, 25], утворюється симулякр дійсності – “колосальний детектив з елементами фантазмагорії” [8, 356]. Як відзначає Ю. Бідзіля: «Своя, специфічна, перцепція світу для головного героя – чи не єдина форма, яка дозволяє, знаходячись у фатальних рамках постмодерністського інформаційного простору, знайти та виявити власне бачення світу, свій власний стиль життя, що відрізняється від нав’язаного йому постмодерною цивілізацією» [1, 30].

Знаковим є те, що Ліна Костенко в заголовне словосполучення роману виносить саме лексему “записки”, акцентуючи на авторському жанровому визначенні твору. М. Звягіна наголошує, що “активізація жанрових трансформацій пов’язана з посиленням «влади» автора над жанром [...] Авторська воля породжує різного роду зсуви, зміни устаткованих жанрових моделей, у процесі яких виникають нові жанрові або внутрішньовидові утворення” [5]. Літературознавець стверджує, що жанрове визначення у назві твору поліфункціональне: “Воно не тільки традиційно орієнтує читача на жанр, але й стає частиною образної структури твору, вказує напрямки жанрових змін, інформує про інтертекстуальні зв’язки, стає способом вираження авторської концепції” [5]. Наприклад, головний герой роману Ліни Костенко ведення записок сприймає як самоідентифікацію, разом з тим, проводячи інтертекстуальні паралелі з *Записками божевільного* Миколи Гоголя: “Або хоча б оці мої Записки. Записки тому й Записки, що їх треба писати, записувати. Переписувати, правити. Гоголівський чиновник щоранку стругав двадцять три пера, щоб написати свої екстрактати. А тут

набрал, залив, переставив. Мишкою клікну, маркером пробіжусь. Готово. Я вже й забув, який у мене почерк” [8, 266-267].

З. Серова у дисертації *Шляхи трансформації романної форми у вітчизняній прозі на межі ХХ – ХХІ ст.* вивчає два способи оновлення сучасного роману: мінімалізація і синтеза. Зокрема дослідниця висвітлює тему інтертекстуальності як способу “згортання” романного жанру в “міні-роман” на прикладі К. Лошкарева *Записка із підпілля*. Письменник скорочує форму твору, але не “зменшує” зміст, який зашифровується за допомогою інтертекстуальних відсилань до *Записок із підпілля* Ф. Достоєвського, що стають знаком, кодом, що спрямовує сприйняття читача в необхідне авторові русло. Можна зробити припущення, що Ліна Костенко в романі *Записки українського самашедшого* вдало “розгорнула” образну, мотивну, сюжетну структуру *Записок божевільного* Миколи Гоголя, синтезуючи жанрові моделі роману й записок, й оновила осмислення дискурсу божевілля й абсурдності навколишньої дійсності, розширюючи межі охоплення художньої інформації, проблемне й ідейно-тематичне навантаження. Підтвердженням цього є наскрізний інтертекстуальний зв’язок роману з повістю М. Гоголя, що виявляється, перш за все, через заголовок як інтертекстуальний маркер, а також численні цитати, алюзії, ремінісценції з творчого доробку письменника.

Звернення Ліни Костенко до прози обумовлене органічним творчим розвитком: вірші – поеми-балади – драматичні поеми – романи у віршах – і, нарешті, – роман у формі записок. Жанр записок відіграв важливу роль

у переході від лірики, ліро-епосу до прози. Письменниця присвоює найменш канонічну і найбільш вільну від жанрових обмежень модель, яка, водночас, не позбавлена певної ліризації, інтимізації оповіді, податлива до філософських роздумів, самоаналізу і саморепрезентації наратора, що властиве й ліриці.

Отже, Ліна Костенко жанр записок наповнює алюзіями, ремінісценціями, цитатами, філософськими роздумами, глибокою асоціативною образністю з виразними зображально-виражальними засобами, утворюючи культурний діалог з попередніми століттями. *Записки українського самашедшого* є оновленою жанровою формою записок в українській літературі, наслідком синкретизму жанрових моделей роману, щоденника, мемуарів, сповіді, документального твору, діарію, "травелогу душі", памфлету і є прикладом розвитку та генези, жанрової модифікації на формальному та змістовому рівнях, що безперечно вказує на новаторство та мистецьку цінність твору.

### Bibliography and Notes

1. Бідзіля Ю., *Філософія комунікації постмодернізму в «Записках українського самашедшого» Ліни Костенко*, Web. 21.09.2013. <[http://science.crimea.edu/zapiski/2011/filologiya/uch24\\_41fn/004.pdf](http://science.crimea.edu/zapiski/2011/filologiya/uch24_41fn/004.pdf)>.
2. Бовсунівська Тетяна, *Теорія літературних жанрів: Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману*, Київ 2009, 519 с.
3. Галич Олександр, «*Записки українського самашедшого*» Л. Костенко як імітація документального твору, Web. 15.07.2013. <[http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vlush/Filol/2011\\_19/25.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vlush/Filol/2011_19/25.pdf)>.
4. Горблянський Ю., Кульчицька М., Кривава фієста сучасності в одкровенні

від Ліни Костенко (*зауваги про «Записки українського самашедшого»*), "Слово і Час" 2011, № 5, с. 73-83.

5. Звягина М., *Трансформація жанров в русской прозе конца XX века: автореферат диссертации ... доктора филологических наук*, Астрахань 2001, Web. 25.07.2013. <<http://www.dissercat.com/content/transformatsiya-zhanrov-v-russkoi-proze-kontsa-xx-v>>.

6. Ісаєнко К., *Функція «жанрової домовленості» у новій прозі Ліни Костенко (на матеріалі роману «Записки українського самашедшого»*), Web. 11.03.2013. <[http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Ltkp/2011\\_66/lit4.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Ltkp/2011_66/lit4.pdf)>.

7. Копистянська Нонна, *Жанр, жанрова система у просторі літературознавства*, Львів: ПАІС 2005, 368 с.

8. Костенко Ліна, *Записки українського самашедшого*, Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА 2011, 416 с.

9. Левченко Галина, *Необароковий діаріюш людства Ліни Костенко*, "Слово і Час" 2011, № 5, с. 84-89.

10. *Літературная енциклопедия терминов и понятий* / Ред. А. Н. Николюкин, Москва 2001, 1600 стб.

11. *Літературознавча енциклопедія: У 2-ох томах* / Автор-укладач Ю. Ковалів, Том 1, Київ: Академія 2007, 608 с.

12. Панченко Володимир, *Особливості національного божевілля*, Web. 10.03.2013. <<http://litakcent.com/2010/12/23/osoblyvosti-nacionalnoho-bozhevillja/>>.

13. Серова З., *Пути трансформации романной формы в отечественной прозе рубежа XX – XXI веков: автореферат диссертации ... кандидата филологических наук*, Казань 2011, Web. 21.07.2013. <<http://www.dissercat.com/content/puti-transformatsii-romannoi-formy-v-otechestvennoyi-proze-rubezha-xx-xxi-vekov>>.

14. Скрипник А. В., *Специфика жанра «записок» в «Записках сумасшедшего» Н. В. Гоголя и «Сильфиде» В. Ф. Одоевского*, "Вестник Томского государственного университета" 2008, № 306, с. 15-17.

15. Янская И., Кардин В., *Пределы достоверности. Очерки документальной литературы*, Москва 1986, 432 с.



**Nataliya Yasakova**

## **LINGUISTIC CATEGORY OF PERSONALITY FROM A PHILOSOPHICAL STANDPOINT**

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

**Наталія Ясакова**

## **ПЕРСОНАЛЬНІСТЬ: МОВНА КАТЕГОРІЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ФІЛОСОФІЇ**

*Abstract:* Personality is a one of those linguistic categories which reflects such complex relationship system as "I – You – the World". It is grasped in philosophy during all its development. The Personality notion of components are correlated with such philosophical categories as "I – You – Another one – It". The comprehension of person's essence and social relationships in philosophical researches with the help of these categories testifies the Personality conceptual importance of person's self-comprehension, cognition of inner and outer worlds. As well as structuring of this linguistic category into conceptual zones of the first, the second and the third person.

*Keywords:* personality, linguistic category, philosophical category, I, You, Another one, It

Пріоритетним у сучасному мовознавстві став напрямок дослідження переходу від функції до форми, який сприяє виявленню особливостей об'єктивації мисленевих категорій. Мова постає не як набір одиниць, згрупованих за формальними ознаками, а як цілісний складний організм, що увібрав сутнісні риси людини. Чи не найважливішими серед них є свідомість і здатність до мовленнєвої комунікації, що знайшли мовне втілення, зокрема, у категорії персональності. Характеризуючи учасників позначуваної ситуації через співвіднесення з учасниками комунікації, ця

категорія безпосередньо пов'язана з мисленням людини, відображає фундаментальні особливості сприйняття дійсності і репрезентована в українській мові одиницями багатьох мовних рівнів.

В українському мовознавстві досі немає цілісного і ґрунтовного потрактування персональності, незважаючи на її важливість для творення речення й тексту. Окремі питання вираження персональних значень, пов'язані з вивченням природи займенників і дієслів, морфологічних і синтаксичних категорій, стилістичних особливостей тексту, висвітлено у працях І. Вихованця,

І. Кучеренка, М. Мірченка, А. Загнітка, М. Плющ та інших граматистів. Проте досі не визначено універсальну об'єктивну сутність персональності, лінгвістичний статус, на широкому мовному матеріалі не схарактеризовано особливості її ідіоетнічного втілення.

З'ясування когнітивного підґрунтя, системи основних поняттєвих субкатегорій персональності вимагає вивчення тих універсальних характеристик персональності, які знайшли свій вияв у філософських теоріях, встановлення кореляції мовної категорії персональності з релевантними філософськими категоріями, що відображають основоположні риси людини, її сприйняття й осягнення світу та самої себе. Через переосмислення використовуваних категорій, функціонування власних базових понять у різних філософських напрямках залучення даних філософії до лінгвістичного аналізу наштовхується на суттєві труднощі, до того ж висновки філософів часто не позбавлені впливу структур рідної мови і, отже, не можуть претендувати на абсолютну універсальність виокремлюваних категорій і понять. Однак узагальнення досвіду осмислення поняттєвої категорії, засвідчене у філософських працях, є необхідною передумовою дослідження мови у напрямку від функції до форми. Лінгвістичний поворот у філософії, що ґрунтувався на трансформаціях філософських уявлень про природу свідомості, співвідношення свідомості та мови і сутність мовних утворень, вплинув на парадигмальні основи філософування [19, 1-2], зумовивши і зміщення акцентів у

мовознавчих дослідженнях, зміцнення антропоцентричних тенденцій та посилення уваги до змісту на протигагу формальному підходові.

Поняттєві складники персональності співвідносяться з філософськими категоріями *Я, Ти, Інший, Воно*. Філософія оперує цими категоріями для осмислення сутності людини, феномену свідомості, процесу пізнання, міжособистісних стосунків, розв'язання питань етики й моралі тощо. Їхня поява не була одночасною, а осмислення здійснювалося в різних аспектах. Для встановлення поняттєвої основи персональності релевантними є насамперед стрижневі риси названих філософських категорій, які виявляються в різних концепціях і співмірні з мовним втіленням мисленнєвих категорій. Показовими є загальні тенденції та динаміка у потрактуванні, нерівнорядний статус категорій, серед яких центральне місце належить *Я*.

*Я* виступає фундаментальною категорією філософських концепцій особистості, яка виражає рефлексивно усвідомлену самототожність індивіда. Еволюція змісту цієї категорії пов'язана з розвитком історико-філософської традиції в цілому, а ґрунтовне її розкриття вимагало б реконструкції останньої [14, 862]. *Я* розглядають як початок світобачення, який є змінним і водночас постійним, не втрачає рис, що дозволяють людині самоідентифікуватись у світі. "У потоці свідомості, який є нашим життям, *Я* утримується як щось ідентичне в мінливій множинності становлення... *Я* залишається на своєму місці, зв'язуючи різнокольорові нитки

нашого існування”, – підкреслив Емануель Левінас [10, 54]. У знаменитому декартівському *cogito ergo sum* усвідомлення *Я* підтверджує існування людини взагалі. Суб’єкт Декарта – це *Я*, що містить тільки свідомість і не сумісне з поняттям позасвідомого, воно протиставлене всім іншим суб’єктам, усьому світові, від яких жорстко відмежоване. Монологічним процес пізнання світу бачить і Кант, який, на відміну від Декарта, вводить ідею структурованості *Я* [15, 6-9]. Суттєві зміни в баченні цього феномену відбулися з появою праць Зигмунда Фрейда, де *Я* постає як організація психічних процесів особистості, що має й несвідому частину, свідомість же розглядається не як суть психіки, а як її якість [22, 352].

Попри розвиток поглядів на структуру *Я*, істотні модифікації в його розумінні в різних філософських концепціях, залишилась незмінною оцінка його ролі як орієнтира у сприйнятті світу та передумови пізнання. На думку Жана Поля Сартра, усвідомлення себе виступає єдиним модусом існування, який можливий для усвідомлення будь-чого [21, 28]. Для Жюльєн Дельоза *Я* втілює єдність свідомості, яка є визначальною для її існування [7, 144]. З погляду мовлення ця функція передує всім іншим. “На рівні мовлення починає саме *Я* і починає абсолютно,” – зазначив Ж. Дельоз у своїй праці *Логіка смислу* [7, 32]. Мераб Мамардашвілі констатує, що природа існує у двох модусах, або субстанціях, – тій, що мислить, і протяжній; вони не зв’язані і не зводяться одна до одної [12, 115]. Сприйняття будь-чого без *Я*, тобто без установлення

носія сприйняття, не завершене і не унікальне; “процес і речі у світі до-визначаються в точці їхнього сприйняття, в точці, де сотворено «я», *cogito*” [12, 557-558].

Усвідомлення особливого зв’язку мислення й мови спричинило зростання інтересу до мовної концептуалізації мисленневих феноменів. “У кожному разі мова перебуває у найближчому сусідстві з людською сутністю” [3, 21], “пролити світло на мову – означає не так її, як нас самих розглянути у світлі її сутності...” [3, 22], – читаємо у Мартіна Гайдеггера. Характеристики *Я* та інших категорій у філософських концепціях нерідко встановлюються з урахуванням лінгвістичних даних, через асоціації з явищами мови. Відсутність у певній мові займенника першої особи однини вважається яскравим свідченням нерозвиненості *Я* як соціокультурного феномену [14, 862]. Едмунд Гуссерль, перш ніж сформулювати власне бачення *Я* в його різних виявах (емпіричному, феноменологічному, психічному тощо), уважно аналізує функціонування відповідного займенника, виокремлюючи два значення: повідомлювальне (*anzeigende*) і те, про яке повідомлено (*angezeigte*) [6, 85-86]. У філософських працях Емануеля Левінаса бачимо протиставлення свідомості та аморфної невизначеної імперсональності, що асоціюється з небуттям. Щоб усвідомити сутність небуття, філософ порівнює його зі значенням займенника третьої особи в безособових дієслівних формах: “бути свідомістю означає вирватися з *il* у *a*, тому що існування свідомості породжує суб’єктивність...” [10, 34-36].

Сутність *Я* деякі сучасні філософи безпосередньо пов'язують із його мовним утіленням – займенником першої особи, ім'ям мовця або дійсними словами. “Ми не тільки “застаємо” мову, ми застаємо і наше *Я*, що є насамперед *лінгвістичним тілом*”, “ця нульова точка відліку (яку не припиняють обговорювати Гуссерль і Мерло-Понті) – передусім граматична, а тільки потім тілесна міра для часу і простору” [17, 33-34], – підкреслює В. Подорога.

У мові присутність мовця виразно або приховано виявляється в кожному реченні й тексті, її експлікація відбувається за участі багатьох категорій. Мовець може бути суб'єктом, адресатом дії або її об'єктом, його роль в описуваній ситуації, ставлення до неї може виявлятися через предикат, атрибутивні, адвербіяльні, модальні синтаксеми тощо. Персональність є такою мовною категорією, яка спрямована на експлікацію, зокрема, відношення дії до мовця як її учасника або не учасника. Встановлення цього відношення відбувається завдяки зв'язку і взаємодії трьох осіб. Суб'єкт речення й думки збігаються, коли предикативна ознака приписується першій особі. Якщо суб'єктом речення виступає співрозмовник або третя особа, мовець “залишається за кадром”, проте встановлення персональних відношень відбувається тільки за його участі, ми бачимо описувану реченням ситуацію очима мовця. У цьому аспекті речення не може уникнути вияву його присутності й позиції, як людина не може звільнитись від власного *Я*.

Засвідчена у філософських працях когнітивна унікальність *Я* зна-

йшла своє втілення в особливостях функціонування відповідного займенника і дієслівних форм першої особи однини. Займенник *я* в українській мові не має співвідносної форми множини. *Ми* вказує на групу осіб, до якої належить мовець, а не на кілька *я*. Займенник першої особи однини протистоїть решті займенникових і повнозначних іменників, які номінують або вказують на об'єкти навколишнього світу, сферу не-*Я*. До цієї сфери відносять навіть усю систему частин мови, яку вважають результатом структурування і пізнання навколишнього [5, 63]. Чимало дієслівних предикатів виявляють у першій особі специфічне значення, якого позбавлені щодо інших осіб. Зокрема, тільки у формі першої особи однини дієслівні предикати здатні формувати перформативне висловлювання, напр.: *Бажаю вам усім бути митрополитами!* (І. Нечуй-Левицький); *Ну, що ж, перепрошую, що надійшов так зненацька...* (Г. Пагутяк). Тільки в цій формі предикати емоційного і ментального стану є прямою констатацією, напр.: *Що вже я люблю обідати!* (Г. Квітка-Основ'яненко); *Я знаю, що навіть ангел на ланцюгу став би ся чортом* (М. Яцків). Їхнє вживання у формі другої або третьої особи не є безпосереднім відображенням відчуттів і думок суб'єкта, а ґрунтується на висновках мовця про стан іншої особи.

Проблематика *Я* та *Іншого, Я – Ти* набула особливого значення у філософських працях ХХ ст., що зумовлено, зокрема, лінгвістичним поворотом. Функціонування мови потребує двосторонньої суб'єктивності, опозиції *Я – Ти*. Тому й пильна увага

до мови виявила діалогічність людської природи. У філософії ХХ століття набули актуальності й розвитку думки, висловлені значно раніше Вільгельмом фон Гумбольдтом у праці, присвяченій вивченню двоїни. Підкресливши дуалізм мовної природи, зумовленість говоріння звертанням і відповіддю, видатний мовознавець та філософ відзначив і діалогізм мислення: “людина прагне навіть за межами тілесної сфери і сфери сприйняття, в галузі чистої думки, до “ти”, що відповідає його “я”; їй здається, що поняття набуває визначеності і точності тільки відбившись від чужої мисленнєвої здатності” [4, 399].

У філософських концепціях з'явилися ідеї інтерсуб'єктивності, діалогічної раціональності, визнання діалогу як методу пізнання. Не відмовляючись від бачення *Я* як засобу самоідентифікації людини у світі, ряд філософів обстоюють ідею діалогічності мислення [15, 10-11]. За словами Е. Левінаса, “*Я* володіє собою (soi), в якому не тільки відбивається, але з ким має справу як із супутником або партнером...” [10, 15]. Не випадковим є вживання *ми* на позначення одного мовця-діяча, який, перебуваючи на самоті, коментує свої дії, напр.: *Потихеньку звісив [Яків] з ліжка одну ногу, другу. А ось такечки ми на теї ноги зіпнемося, сказав собі* (В. Лис). У цьому виявляється закладена генетично соціальність людини, постійна необхідність комунікації. Про діалогічний характер самосвідомості свідчить, зокрема, й можливість звертання до себе як до співрозмовника, напр.: *Часто запитую себе: навіщо тобі істина?* (Г. Тютюнник); *...Женька трохи за-*

*спокоївся і подумав, переключивши увагу на себе: “Та й ти Женько, нічого собі, добрий. Тільки що, так зараз уперек...”* (І. Сенченко). Проте *Я* в якості іншого не є Інший, слушно підкреслив Е. Левінас [10, 76]. Внутрішній діалог не тотожний зовнішньому, людина усвідомлює, що відношення *Я – Ти* в такому разі є умовними. Олександр Потебня, розглядаючи акт самосвідомості, зауважив, що в самосвідомості душа не розділяється на дві частини, а “переходить від однієї думки до думки про цю думку” [18, 119]. Під час автокомунікації *Я* взаємодіє зі квазіспіврозмовником, водночас і само видозмінюючись. Когнітивне розщеплення сфери *Я* відбиває здатність людини бути одночасно суб'єктом і об'єктом пізнання. Процеси відсторонення, об'єктивації власних переживань уможливлені природою *Я*, становлення якого відбувається через взаємодію з *Іншим*. У разі автокомунікації мова виступає засобом і формою відчуження, що виявляється насамперед у модифікації персональної семантики.

Поняття Іншого у філософії ХХ століття фіксує певний досвід зустрічі *Я* з подібною до нього, проте іншою сутністю [11, 226]. Взаємовідношення *Я* та *Іншого* осмислюється як передумова становлення і усвідомлення *Я*. За Ж. П. Сартром, “...я повинен отримати від іншого *визнання* мого буття” [21, 260], “буття-для-іншого виявляється необхідною умовою мого буття для мене” [21, 261]. Отже, *Я* нерозривно пов'язане з *Ти*. “Якщо сказано *Ти*, то разом з цим сказано *Я* пари *Я – Ти*” [1, 6], “через *Ти* людина стає *Я*” [1, 21], – підкреслював М. Бубер, аналі-

зучи “основні слова”, які виступають як словесні пари *Я – Ти*, *Я – Воно*. Один з найвідоміших філософів-діялогістів зазначив, що *Я* людини має подвійну природу, бо “*Я* основного слова *Я – Ти* інше, ніж *Я* основного слова *Я – Воно*” [1, 6]. *Я* людини, за М. Бубером, перебуває в центрі двох опозицій, є суб’єктом спілкування, основою якого виступає взаємність (опозиція *Я – Ти*), і суб’єктом пізнання, якому властивий односпрямований характер (опозиція *Я – Воно*). Суб’єкт, наділений свідомістю, описує, розчленовує і класифікує світ *Воно*, якого стосуються просторово-часові відношення. Натомість *Ти* “не знає системи координат”, виявляється в часі інакше, перебуваючи тільки в межах “замкнутої в собі події”, не може бути об’єктом свідомого пізнання, класифікації й опису. Проте настільки відмінні сфери *Ти* і *Воно* для філософа не є взаємонепроникними: “окреме *Ти* приречене, після завершення події-відношення, перетворитися у *Воно*”, “окреме *Воно* може, через входження до події-відношення, перетворитися на *Ти*” [1, 23-24]. Суголосні думки висловлює Юрген Габермас. Він зазначає, що формування в людини “комплексної системи перспектив” має два джерела: 1) перспективу спостерігача, яка формується в процесі сприйняття і маніпуляцій з навколишнім фізичним середовищем, і 2) взаємно співвіднесені перспективи стосунків *Я – Ти*, які дитина засвоює у процесі спілкування. Повноцінна система перспектив мовця, на думку філософа, постає внаслідок “уведення перспективи спостерігача до сфери інтеракції і поєднання її з перспективами *Я – Ти*” [23, 208-209]. У мові

субкатегорії першої, другої і третьої особи поєднуються в семантичній категорії персональності, що постає як наслідок злиття різноспрямованих сфер: пізнавальної та комунікативної.

Важливими для формування сучасного бачення онтології персональності є думки Ойген Розенштока-Гюссі про роль мовлення в усвідомленні феноменів часу і простору. Філософ пов’язує формування просторових уявлень із перебігом мовної взаємодії. “Тільки коли ми говоримо з іншими (або, що в цьому випадку те саме, з собою), ми відмежовуємо певний внутрішній простір (коло), в якому ми говоримо, від зовнішнього світу, про який ми говоримо”, – зазначає учений [20, 23]. Розмежування внутрішнього і зовнішнього простору, на думку О. Розенштока-Гюссі, є обов’язковою умовою життя й індивідуалізації [20, 57]. Таке розмежування на рівні мови й фіксує категорія персональності, співвідношення між її семантичними складниками корелює з диференціюванням простору, де центральним і початковим пунктом виступає *Я* мовця.

У системі відношень *Я – Ти – Світ* для філософів-діялогістів первісними, визначальними виступають відношення *Я – Ти*, які передують будь-якій онтології, оскільки усвідомлення буття відбувається після і завдяки усвідомленню Іншого [15, 22]. Ідеї діялогізму знайшли свій розвиток у багатьох галузях гуманітарного знання, зокрема й у мовознавстві, тій науці, що сприяла їхній появі.

Важливість і особливий характер взаємодії першої та другої

особи позначились на загальному потрактуванні особових співвідношень. Третю особу, зокрема, вважають позбавленою власне особової семантики, такою, що перебуває на периферії поля персональності. Сегментацію категорії особи на першу, другу і третю називають непропорційною, оскільки третя особа не має властивості шифтера і є виявом подальшої субкласифікації. Очевидну роздільну грань ('cut-off point') між першою/другою і третьою особою пов'язують із семантичними і дискурсно-прагматичними критеріями [24].

Осмислення сутності людини та соціальних взаємин у філософських працях за допомогою категорій *Я*, *Ти*, *Інший*, *Воно* засвідчує не тільки концептуальну важливість персональності у формуванні самосвідомості людини, пізнанні себе, зовнішнього й внутрішнього світів, а й внутрішню структурування цієї категорії на поняттєві зони, сутнісні риси останніх. Філософські категорії *Я*, *Ти*, *Інший*, *Воно*, які розглядають у протиставленні й взаємодії, корелюють із опозицією трьох осіб, що властива мовній категорії персональності. *Я* постає як протиставлене *Ти* (*Іншому*) та *Воно* (предметному світові). Взаємозумовлене і взаємопов'язане з *Ти* (*Іншим*), *Я* виступає початком світосприйняття, суб'єктом пізнання, здатним у випадку рефлексії стати його об'єктом, перебираючи на себе риси *Воно*. Концептуальний поділ на *Я* та не-*Я*, що є початком пізнання, у мові втілено, зокрема, у властивому категорії персональності протиставленні *I особа* – не *I особа*.

Досвід філософського осмислення виявляє відсутність непроникних меж, взаємодію й водночас протиставленість і нерівнорядний характер поняттєвих зон персональності. Про центральність *Я*-зони свідчить важливість відповідного мисленнєвого феномену і постійні спроби його інтерпретації у різних філософських концепціях. В історії філософії спочатку виявляється опозиція *Я* – *Воно*, свідомого суб'єкта й протяжного предметного світу. Пізніше, у ХХ столітті, актуалізується осмислення взаємовідношень *Я* – *Ти* (*Інший*), що відбувається у контексті лінгвістичного повороту філософії. Протиставленість і внутрішній зв'язок, взаємозумовленість *Я* і *Ти* на рівні мови бачимо в опозиції *I особа* – *II особа*.

Персональність є однією з тих мовних категорій, у яких знаходить своє відображення складна система відношень *Я* – *Ти* – *Світ*, осмислювана у філософії протягом усього її розвитку. Реалізація цієї категорії, що ґрунтується на універсальній поняттєвій основі, засвідчує ідіоспецифічні риси концептуалізації фундаментальних мисленнєвих категорій. Кожна з поняттєвих зон персональності реалізується через спектр функційних варіантів, які в свою чергу експлікуються мовними засобами лексичного, морфологічного і синтаксичного рівнів. Цілісне й багатоаспектне вивчення репрезентації категорії персональності в українській мові не тільки поповнить відомості про властивості мовних одиниць, а й поглибить уявлення про національні особливості світосприйняття.



### Bibliography and Notes

1. Бубер Мартин, *Я и Ты*, Москва: Высшая школа 1993, 175 с.
2. Вихованець Іван, *Частини мови в семантико-граматичному аспекті*, Київ: Наукова думка 1988, 256 с.
3. Гайдеггер Мартін, *Дорогою до мови*, Львів: Літопис 2007, 232 с.
4. Гумбольдт Вильгельм фон, *Язык и философия культуры*, Москва: Прогресс 1985, 451 с.
5. Гуреев В. А., *Языковой эгоцентризм в новых парадигмах знания*, "Вопросы языкознания" 2004, №2, с. 57-67.
6. Гуссерль Эдмунд, *Собрание сочинений*. Т. 3 (1): *Логические исследования. Исследования по феноменологии и теории познания*, Москва: Гнозис, Дом интеллектуальной книги 2001, 471 с.
7. Делёз Жиль, *Логика смысла*, Москва: Раритет; Екатеринбург: Деловая книга 1998, 474 с.
8. Загнітко Анатолій, *Теоретична граматика української мови: Морфологія*, Донецьк: ДонДУ 1996, 437 с.
9. Кучеренко Ілля, *Теоретичні питання граматики української мови: Морфологія*, Вінниця: "Поділля 2000" 2003, 464 с.
10. Левинас Эммануэль, *Избранное. Тотальность и Бесконечность*, Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга 2000, 416 с.
11. Майборода Д. В., *Другой*, [в:] *Новейший философский словарь*, Минск 1998, с. 226-227.
12. Мамардашвили Мераб, *Философские чтения*, Санкт-Петербург: Азбука-классика 2002, 832 с.
13. Мірченко Микола, *Структура синтаксичних категорій*, Луцьк: Вежа 2001, 340 с.
14. Можейко М. А., Я [в:] *Новейший философский словарь*, Минск: 1998, с. 862-863.
15. Озадовська Людмила, *Парадигма діалогічності в сучасному мисленні*, Київ: Парапан 2007, 164 с.
16. Плющ Марія, *Словоформа в семантично елементарному та ускладненому реченні. Вибрані праці*, Київ: Видавництво Національного педагогічного університету імені М. Драгоманова 2011, 362 с.
17. Подорога Валерий, *Феноменология тела. Введение в философскую антропологию*, Москва: Ad Marginem 1995, 339 с.
18. Потєбня Александр, *Мысль и язык*, Киев: Синто 1993, 192 с.
19. Пряженцева Катерина, *Лінгвістичний поворот в філософії та його вплив на філософію науки*: автореферат дисертації ... кандидата філософських наук: 09.00.09. "Філософія науки", Київ 2000, 16 с.
20. Розеншток-Хюсси Ойген, *Речь и действительность*, Москва: Лабиринт 1994, 213 с.
21. Сартр Жан-Поль, *Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии*, Москва: Республика 2000, 639 с.
22. Фрейд Зигмунд, *"Я" и "Оно". Труды разных лет*, Кн. 1, Тбилиси: Мера-ни 1991, 398 с.
23. Хабермас Юрген, *Моральное сознание и коммуникативное действие*, Санкт-Петербург: Наука 2000, 380 с.
24. Ito Tsuyoshi, *Kategorie der Sozialdeixis*, [in:] Idem, *Zur Struktur der Sozialdeixis*, Web. 04.10.2013. <<http://ito.userweb.mwn.de/sozdeix/kategori.htm>>.



Oksana Mykytyuk

## THE NUMERAL AS A CORE FEATURE OF THE UKRAINIAN IDENTITY

Lviv Polytechnic National University, Ukraine

Оксана Микитюк

## ЧИСЛІВНИК ЯК СТРИЖНЕВА РИСА УКРАЇНСЬКОЇ САМОБУТНОСТІ

*Abstract:* The article deals with the roots of modern numeral system that Ukrainian language inherited from the ancient Ukrainian. The phenomena of grammatical stability and national identity of language are revealed, which is the basis for the recovery of the Ukrainian ethnic consciousness. Such pivotal feature of the Ukrainian numeral uniqueness such as declinability is singled out, which is recorded in the ancient records and is preserved up till today. Interferential errors are clarified that are caused by the influence of the Russian language; the existence of numerals in all styles of the literary language is traced (especially in many phraseologisms).

*Keywords:* numeral of Ukrainian language, the identity of numeral declination, interferential influence, numeral in different styles of speech

Слова на означення чисел, кількості предметів або порядку під час лічби належать до давнього шару лексики. Коріння сучасної числівникової системи сягає індоєвропейської прамови, у якій ім'я було пов'язане з вираженням кількості конкретних предметів та асоціювалося з певною реалією. Приміром, **один** – символ єдності, цілості: Бог, Всесвіт, космос. “Від слова *один* походило ім'я праукраїнського воєводи II–III ст. після Р. Х. – *Один* (за П. Шафариком)” [4, 137]. **Два** – символ бінарності (від лат. *bis* – *двічі*), протилежності, парності. **Три** є основою життя і мислення. Досконалість цього числа грецький філософ і ма-

тематик Пітагор пояснював тим, що воно виражає початок, середину й кінець. Вважають, що *три* “побутує на українських теренах з II тис. до н.е. у назві трояни, що були вихідцями з Праукраїни” [4, 133]. **Чотири** – символ сталості, означає повноту знань, мудрість. “Йому відповідає подібна за написанням буква **У**, звідси український корінь “ук” у словах *наука, укий* (вчений), *неук-неукий* (невчений), *Україна* (У-країна – країна мудрости)” [6, 273]. **Сім** – символ повноти, святості, здоров'я, небесне число. Церква вважає число *сім* “божественним числом Всесвіту”, бо воно “складається з трійки як символу неба й душі та четвірки як символу

лу землі і тіла” [3, 41]. *Дванадцять* – священне, містичне число. Його можна знайти в багатьох народів і племен. Крім того, “12 – це 1+2, що дорівнює *трьом*. А число *три* – символ божественного існування взагалі, символ християнської Трійці...” [9, 56].

Із виникненням поняття числа починає формуватися окремий клас слів на означення кількості – числівник. За своїм походженням числівники української мови належать до давньої групи слів. У їхньому складі немає новотворів. Систему числівників українська мова успадкована від давньоукраїнської, однак “для одиниць вищого розряду давньоукраїнська мова мала свої назви: 10 000 – *тьма*, 100 000 – *легіон*, 1 000 000 – *леодр*, 10 000 000 – *ворон*, 100 000 000 – *колода*” [8, 149]. Отже, крім назв для дуже великих чисел, усі числівники сучасної української мови були відомі й у давньоукраїнській мові, у якій різними сполученнями невеликого лексичного складу числівників означалася безліч найрізноманітніших кількісних понять. Передумовою виокремлення числівників як самостійної частини мови стало їхнє вживання для означення кількості як такої.

У Русі-Україні, поряд із десятиковою системою, існувала й арійсько-шумерська система числення, в основі якої “були числа 6 (*півтузіня*, тобто *півдюжини*), 12 (*тузінь*, тобто *дюжина*), 30 (*півкопи*) і 60 (*копа*). Нагадаємо, що копна система є традиційною для України, наприклад, згідно з *Універсальним словником-енциклопедією*, *копою* називали: 1) копицю сіна з 60 снопів; 2) одиницю лічби (60 снопів, 60 яець); 3) грошо-

ву одиницю у Великому Князівстві Литовському та в Україні XIV – XVIII ст., яка дорівнювала 60 литовським грошам (це засвідчує українська казка “*Я, Коза-Дерева, за три копи куплена...*”); 4) схід сільської громади для розв’язання судових (копний суд) та інших громадських справ” [6, 180]. Число 60 взяли за основу завдяки астрономічним обчисленням. “Арійсько-шумерська система числення поєднує пульсацію людини (удари серця) з пульсацією планети Земля (календарний рік). Арійські мудреці були переконаними, що наш Всесвіт – одна велика Людина, цілісний людиноподібний організм” [6, 181].

Метою нашого дослідження є розкриття феномену граматичної стійкості та національної самобутності мови, що є основою для відновлення етнічної української свідомості. Свого часу академік Леонід Булаховський порівнював мови з валютою, “оскільки оцінка мов за критерієм поширеності скидається на курс валют на світовому ринку. Продовжуючи порівняння, можна сказати, що мовна стійкість народу [...] це той скарб, той золотий фонд, який, врешті-решт, гарантує стабільність валюти” [11, 3]. Відтак на основі типових числівникових систем проаналізовано таку стрижневу рису самобутності українського числівника як відмінюваність, що зафіксована в найдавніших пам’ятках та збережена до нашого часу; з’ясовано інтерферентні помилки, спричинені впливом російської мови; простежено побутування числівників у всіх стилях літературної мови (найповніше – в численних фразеологізмах).

1. Особливістю числівника **один** є те, що він набуває форми однини (і

змінюється за родами) та множини (сполучаючись з множинними іменниками: **одні** окуляри, **одні** ножиці, **одні** двері). Будучи співвідносним з прикметником та займенником, числівник одна (в жіночому роді) має паралельні форми в родовому та орудному відмінку: одної, одною, що співвідносні з прикметником (зеленої, зеленою), та однієї, однією, як у займенника та (тієї, тією). Самобутнім є числівник один у середньому роді, бо існує давня форма одно і порівняно нова форма (що виникла під впливом прикметників нове, тихе, гарне) одне.

У мовленні маємо низку інтерферентних помилок, спричинених неправильним (іноді непотрібним) уживанням числівника один. Відтак порушенням норми є: один за другим (правильно: один за одним), один на один (сам на сам, віч-на-віч, тет-а-тет), одно другому не мішає (одне одному не заважає), один к одному (один до одного, один в один, як один), один час він жив в місті (свого часу він мешкав у місті, деякий (певний) час він жив у місті), в одному і тому ж місці (у тому самому місці), один і той же (той самий), зовсім одна (зовсім сама), коли я один (коли я сам), ти не один (ти не сам, ти не самотній), це лише одна гола теорія (це лише гола теорія), в одне місце складати (до купи складати), з однієї сторони це так (з одного боку це так), ні одного разу (жодного разу).

Давність побутування числівників засвідчує численне вживання їх у розмовному мовленні, зокрема, в прислів'ях та приказках, що віддзеркалюють народні звичаї. А "для українського, так само як для кож-

ного іншого народу, що в своїй внутрішній і зовнішній силі загрожений гангреною матеріалізму, – єдиний рятунок є в ясно концептованій протибольшевицькій взагалі проти-“общинницькій” доктрині, в повороті до власних традицій [5, 326]. Відтак низка фразем переконує: *одна голова добре, а дві краще; одна нога тут, а друга там; одна ластівка весни не робить; одним махом; один одного вартий; одна справа бачити, інша – чути; один крок до щастя, два – до нещастя; одна розумна голова десять годуює; одним мотузком зв'язані одну пісню співають; одним пальцем і голки не вдержиш; з однієї ягоди нема вигоди; рідна мати однією рукою б'є, а другою гладить.*

2. Самобутньою є парадигма відмінювання числівників **два, три, чотири**, позаяк числівник два має граматичне значення роду (два роки, два села, дві години), яке виражено лише у формах називного та знахідного відмінка; а числівники три, чотири не мають роду і числа, а лише відмінкові форми.

Труднощами є вживання форм дво- – двох-, три- – трьох-, чотири- – чотирьох- як частин складних прикметників чи числівників. **Дво-**вживаємо тоді, коли наступна частина починається з приголосного (крім сотий, тисячний, мільйонний, мільярдний): двоквартирний, двогодинний, двоголосий, дворічний; **двох-** вживаємо, якщо наступна частина починається з: а) голосного (двохактний, двохелементний), б) порядкового числівника (двохмільйонний, двохтисячний), в) прикметника (**двадцятидвохрічний** мешканець, **двохсотпудовий** дзвін). За аналогією вживаємо три- – трьох-

чотири- – чотирьох-: тригодинний, чотирикілометровий і трьохатомний, чотирьохтисячний. Відтак порушенням норми є: двохмісячне відрядження (правильно: двомісячне відрядження), двотисячний рік (правильно: двохтисячний рік).

Інтерферентними помилками є використання в українській мові неправильних форм двух та двум (як у російській мові) в родовому та відповідно в давальному відмінках (правильно: двух, двум).

Специфічно в українській мові поєднуються числівники два, три, чотири з іменниками, позаяк нормою є використання форми двоїни, занепад якої датують XVII століттям, проте до нині ця форма виявляє подиву гідну живучість. Числівники два, три, чотири використовувані в українській мові у складі низки фразеологізмів: *ледачий **два** рази робить, а скупий **два** рази платить; **два** півні і **дві** господині не згодяться ні завтра, ні нині; **два** ведмеді в одній барлозі не живуть; де **два** б'ються, третій перемагає; **двох** правд не буває; у **три** дуги зігнувся; ідеш на день, бери хліба на **три** дні; кінь на **чотирьох** ногах і то спотикається.*

3. Самобутністю числівників від **п'яти** до **двадцяти** та числівників **тридцять**, **п'ятдесят**, **шістдесят**, **сімдесят**, **вісімдесят** є наявність у всіх відмінках (крім називного) паралельних форм: п'яти, п'ятьох; шести, шістьом; сім, сімох; вісьма, вісьмома; (на) дев'яти, дев'ятьох. Завважмо, що форми на -ох, -ом (шістдесят'юх, шістдесят'юм) значно давніші за походженням (ніж форми на -и), їх фіксують літописи Самовидця, Самійла Величка, твори Григорія Сковороди та інші пам'ятки.

Низка інтерферентних помилок у числівників цієї групи спричинена не лише впливом російської мови (п'ятидесяти, шестидесяти), а й незнанням законів українського відмінювання. Тому правильно в усіх числівниках-назвах десятків (крім сорок, сто) змінювати тільки другу частину: п'ятдесяти, п'ятдесят'юх; шістдесяти, шістдесят'юм і т. д. Отож: вітаємо з п'ятдесятиріччям, поети-шістдесятники, сімдесятикілометрова зона.

Численними порушеннями є вживання невідмінюваних форм числівника у науковому стилі: до вісімдесят шість додати двадцять чотири (правильно: до вісімдесяти (-тьох) шести (шістьох) додати двадцять чотири), з тридцяти п'яти студентами (правильно: з тридцятьма (-тьома) п'ятьма (-тьома) студентами), семидесяти (правильно: сімдесяти).

Самобутністю української мови є численне використання числівників п'ять, сім, дев'ять, десять у фразеологізмах: знати як свої **п'ять** пальців; не так страшно **п'яти** вовків, як улесливого лиходія; ні в **п'ять** ні в **дев'ять** (**десять**); **сім** п'ятниць на тиждень; **сім** раз відмір – один раз відріж; у **семи** господинь хата не метена; де діточок **сім**, там доля всім; у ведмедя **десять** пісень і всі про мед.

4. Числівники **сорок**, **дев'яносто**, **сто** в усіх відмінках (крім називного та знахідного) мають закінчення -а.

Систему української мови не відтворює числівник дев'яносто, який утворено на основі форми дев'ять до ста, відтак мовознавці вважають за необхідне повернути в нашу мову числівник дев'ятдесят [2, 104], який би чітко вписався в ряд п'ятдесят,

шістдесят, сімдесят і т.д. В *Остромировому Євангелії*, *Словнику* Бориса Грінченка та інших пам'яток читаємо **дев'ятдесят**. До речі, Б. Грінченко зареєстрував словниковий запас української мови перших трьох чвертей XIX ст., в доборі лексики (а це понад 65000 слів та зворотів) практикував соборницькі засади і використовував джерела з усієї України (Наддніпрянщини, Галичини, Буковини, Закарпаття), тому можемо стверджувати, що форма дев'ятдесят характерна для всієї України [7, 116].

Самобутність української мови має відтворювати числівник чотирнадцят, штирдесят, що є в західноукраїнських діалектах, проте вже в "Руській правді" натрапляємо на слово сорок. М. Фасмер в етимологічному словнику пояснює, що назва сорок – це мішечок, куди вкладали шкірки соболів, куниць або білок (що було набором на шубу). Згодом іменник сорок набув абстрактного значення числа. У складі фразеологізмів числівники сорок, дев'яносто, сто використовують рідко: *в сто очей дивитися; йому слово, а він сто; сто мудрих не можуть дурному відповісти; краще раз показати, ніж сто сказати*.

5. Числівники на означення назв сотень (від **двісті** до **дев'ятсот**, крім сто) мають в українській мові змінювані обидві частини ((родовий) двохсот, (давальный) трьомстам, (знахідний) чотириста (чотирьохсот), (орудний) п'ятьмастами (п'ятьомастами), (місцевий) (на) шестистах). Самобутніми є паралельні форми: у назвах сотень 200, 300, 400 – це знахідний відмінок (двісті, двохсот, триста, трьохсот); у назвах сотень від 500 до 900 – це орудний відмінок (шість-

мастами, шістьомастами, сьомастами, сімомастами).

Інтерферентними помилками є: сімсот з лишком (правильно: більше ніж сімсот; понад сімсот; сімсот з гаком), без малого сотня (менше ніж сто; мало не сто), близько триста (близько трьохсот).

6. Числівники **нуль, тисяча, мільйон, мільярд** змінюємо за відмінками й числами як відповідні іменники. У складі фразеологізмів ці числівники вживаємо нечасто: **нуль** без палички, слухай **тисячу** разів, а говори один.

7. Самобутністю української мови є й змінюваність усіх складових частин складених кількісних числівників. Наприклад, родовий відмінок: семи (сімох) тисяч шестисот п'ятдесяти (п'ятдесятьох) дев'яти (дев'ятьох); орудний відмінок: сьома (сімома) тисячами шістьмастами (шістьомастами) п'ятдесятьма (п'ятдесятьома) дев'ятьма (дев'ятьома).

8. Національною специфікою української мови є відмінюваність збірних числівників, до яких належать назви від **двоє, обоє, обидва (обидві), троє, четверо** до **двадцятєро** та числівник **тридцятєро**. Окремою є група невідмінюваних збірних числівників з суфіксом -ко (-очко, -ечко): **двійко, двієчко, трійко, троєчко, п'ятірко, четвірко, шестірочко**.

Збірні числівники не мають роду і числа. Тільки числівник обидва має форму чоловічого (середнього) і жіночого родів: обидва, обидві. Особливістю відмінювання збірних числівників (напр., двоє, троє, п'ятеро) є те, що вони мають в непрямих відмінках форми відповідних кількіс-

них числівників (два, три, п'ять), а форма знахідного відмінка омонімна з називним: двоє, троє, п'ятеро). Збірний числівник обидва (обидві, обоє) в непрямих відмінках має такі форми: обох, обом, обома, (на) обох.

Порушенням норми літературної мови є використання збірних числівників як компонента складених кількісних числівників. Відтак форма «тридцять семеро» – це неправильно (правильно: тридцять сім).

Специфікою для в українській мови є те, що збірні числівники вживаємо з: а) множинними іменниками, що називають парні предмети (двоє ножиць, п'ятеро воріт); б) іменниками чоловічого і спільного роду, що називають особу, тварину, птаха: троє однокласників (але є і три однокласники), четверо нікчем, п'ятеро орлів; в) іменниками середнього роду: двоє лошат, троє відер (також три відра), четверо орлят; г) іменником діти (семеро дітей); г) особовими займенниками (нас шестеро, їх дев'ятеро) [10, 77-78].

Унаслідок незнання законів сполучення слів, у низці стилів використовують неправильну форму, наприклад, двоє академіків (замість нормативної конструкції два академіки, бо у словосполучі двоє академіків числівник вносить знижувальний відтінок), двоє листів (правильно два листи, бо лист – іменник чоловічого роду, що означає предмет, тому збірний числівник з ним не поєднуємо).

Збірні числівники характерні для розмовно-побутового та художнього стилів та не властиві науковому й офіційно-діловому стилям. У складі фразеологізмів ці числівники

вживаємо рідко: *двоє хитрих мудро не переважать; двоє кукало, а одне полетіло; двоє недужих сіли та хліб з'їли; семеро одного не ждуть.*

9. Національну неповторність мови творять дробові числівники, що означають дробові величини в поєднанні з цілими числами чи без них: нуль цілих п'ять десятих, сім восьмих.

Особливістю вживання цих числівників є те, що після числівників два, три, чотири знаменник має форму називного відмінка множини, а після п'ять та більше – форму родового відмінка множини: дві треті (частини), три п'яті (частини), чотири десяті (частини), дев'ять десятих (частин). Відтак порушенням норми є: дві третіх (правильно:  $2/3$  – дві треті), три четвертих (правильно:  $3/4$  – три четверті).

Специфікою відмінювання є те, що у дробових числівниках чисельник відмінюємо як кількісний числівник, а знаменник – як порядковий. Якщо першою частиною є нуль **цілих**, то слово цілих залишається незмінюваним (нуля цілих, нулю цілих, нулем цілих), у всіх інших числівниках слово цілих відмінюємо (наприклад: п'яти (п'ятьох) цілих, п'яти (п'ятьом) цілим). Числівники півтора, півтори, півтораства не відмінюємо.

Ненормативним є вживання форм півтори дня, півтори яблука та півтора доби, півтора тисячі. Відтак: півтора вживаємо з іменниками чоловічого і середнього роду (півтора дня, півтора яблука), півтори – з іменниками жіночого роду (півтори доби, півтори тисячі).

Особливістю мови є вживання іменників половина, третина, чверть

на означення певних числових понять. Наприклад, дріб  $\frac{1}{3}$  можна назвати: одна третя, третина. У науковому стилі вживаємо одна третя (як і інші дробові числівники три четверті, п'ять шостих). У публіцистичному стилі (приміром, звіт, доповідь) потрібно уникати вживання простого дробу, тому краще сказати «третина студентів». Але: «одна третина» – це неправильно, бо суфікс -ин- відповідає одиничності і тому немає потреби вживати числівник один. За аналогією до третини, слово чверть узвичаєно вживати без числівника одна [12, 28]. Отже, неправильним є: 0,5 урожаю (правильно: половина урожаю),  $\frac{3}{4}$  податків (правильно 75 % податків), менше однієї чверті інформації (менше ніж чверть інформації), одна третина промисловости (третина промисловости). Порушенням норми є вживання іменника половина у словосполучці «більша половина студентів», бо половина – це одна з двох рівних частин, на яке поділено ціле. З огляду на те не можна говорити про більшу чи меншу половину. Є такі правильні відповідники: «більше ніж половина»; «більша частина»; «понад половину».

Сфера вжитку дробових числівників – науковий та офіційно-діловий стилі; зрідка – стиль художньої літератури: *добре начало – половина діла* (Нар. тв.).

10. Самобутністю неозначено-кількісних числівників (**мало, чимало, багато, небагато, кілька, декілька, кільканадцять, кілька-десять, кількасот, стонадцять**) є те, що їхні граматичні ознаки тотожні з власне-кількісними числівниками (окрім числівника мало, що є незмінюваним). Числівники багато,

небагато, мало, немало, чимало, на відміну від усіх інших числівників (крім дробових), сполучаємо також з іменниками на означення предметів та абстрактних понять, що не підлягають рахунку (а лише виміру): багато (небагато) дощів (муки, срібла, пшона, листя, щастя, обов'язків).

Самобутністю неозначено-кількісних числівників є їхнє використання у складі фразеологізмів: **багато фальшивих пророків; чимало срібняків; брехень багато, правда одна; де багато баб, там дитя безпутне; де багато господинь, там хата неметена**; також: **Знати багато мов – означає мати багато ключів до одного й того ж замка** (Вольтер).

Сфера вжитку неозначено-кількісних числівників (за винятком розмовних кільканадцять, кількадесят, кількасот і стонадцять) – усі стилі літературної мови.

У ролі неозначено-кількісних числівників можна вживати абстрактні іменники безліч, сила, тьма (зі значенням “надзвичайно багато”) та прислівники достатньо, досить (зі значенням “стільки, скільки потрібно”): безліч людей, тьма комах, достатньо часу. Проте слова біля, порядок не вживаємо в значенні неозначено-кількісних числівників: біля двохсот (правильно: близько двохсот, але біля хати), порядку трьох кілометрів (правильно: приблизно три кілометри, але у певному порядку, порядок під час лічби).

У ролі неозначено-кількісного числівника не можна вживати слово пара. Іменник пара використовуємо: а) для означення двох осіб чи істот, об'єднаних спільною дією: пара молодят, пара фігуристів, пара волів;

б) для означення двох предметів, що становлять одне ціле: пара чобіт, пара черевиків; в) для означення предметів роздрібної торгівлі: пара яблук, пара груш. Відтак порушенням норми є: пара слів (правильно: кілька (декілька) слів), пара хвилин (правильно: кілька (декілька) хвилин), пара штанів (правильно: кілька (декілька) штанів або ж двоє штанів).

11. Самобутнім в українській мові є спосіб творення порядкових числівників, які утворюємо флексійним способом від основ кількісних числівників за допомогою суфікса-закінчення -ий, -а, -е: шість – шостий, дев'ять – дев'ятий. Від числівників один, два порядкові числівники творимо від інших основ: перший, другий. Від числівника сорок порядковий числівник творимо за допомогою суфікса -ов- (сороковий), від числівників тисяча, мільйон, мільярд – за допомогою суфікса -н- (тисячний, мільйонний, мільярдний).

Порядкові числівники змінюємо за родами, відмінками й числами як прикметники твердої (за винятком числівника третій, що належать до м'якої) групи: другий, тридцятий, трьохсотий. У складених порядкових числівниках змінюємо тільки останнє слово.

Специфікою української мови є те, що порядкові числівники можуть переходити в прикметник, набуваючи різних значеннєвих відтінків: **перші** кроки – несміливі, невпевнені, невдалі; **перші** квіти – ранні; **перший** досвід – недосконалий; **перші** почуття – ніжні, несміливі; **перші** страви – рідинні; **перший** учень – найкращий; **перший**

з **перших** – якнайкращий (щонайкращий).

Порядкові числівники української мови завжди використовують для означення певної дати, яку передаємо словами. Щодо вживання відмінка для порядкового числівникова, що означає день, існують певні правила: зокрема, числівник може стояти в називному (**сьоме** лютого) або родовому (**сьомого** лютого) відмінку. У словосполучі **сьоме** лютого пропущено слово число, яке є зайвим, бо порядковий числівник у поєднанні з назвою місяця може означати тільки число. До речі, у давнину в словосполучах, що означали дату, вживали і слово день, яке почали згодом свідомо пропускати. Отож, вітаємо з двадцять четвертим серпня. Форма **сьомого** лютого теж виправдана, бо: а) це усталена в мовленнєвій практиці конструкція, оскільки: дія відбувається сьомого лютого; б) українській мові властиве поєднання в родовому відмінку числівників (а також прикметників, займенників) з іменниками часової семантики: сьомого лютого, наступного дня, цього року. Проте специфікою мови є те, що якщо після дати описано подію, то числівник уживаємо тільки в називному відмінку, бо числівник виконує роль підмета. Перше вересня – день знань. Перше червня – день захисту дітей. Щодо відмінювання таких конструкцій, то у словосполучах, що означають дату, відмінюємо тільки першу частину (порядковий числівник): з першим вересня, зі святом Першого вересня.

Низка помилок в українській мові існує щодо називання часу, тому порушенням норми є: яка година? (правильно: котра година), десять



хвилин третього (правильно: десять хвилин по другій; десять хвилин на третю), без п'ятнадцяти четверта (правильно: за п'ятнадцять четверта; за чверть четверта), пів дев'ятого (правильно: о пів на дев'яту), одинадцять годин (правильно: одинадцята година).

Чимало інтерферентних помилок виникають на рівні вживання порядкових числівників: в другому місці (правильно: деінде), третього дня (правильно: позавчора, передучора), третя доля (правильно: третина, третя частина), п'ята доля (правильно: п'ятина, п'ята частина), десята доля (правильно: десятина, десята частина).

Порядкові числівники входять до складу низки фразеологізмів: *зірка першої величини; не перший день (рік); не ти перший, не ти й останній; гість першого дня – золото, другого – олово, третього – мідь, додому їдь; робить п'яте через десяте; п'яте колесо до воза; працює до сьомого поту; роботи до сьомої роботи; десятою дорогою обминати.*

Отже, стрижневою рисою українського числівника є давність його форм. Саме фактор сталості, на думку Бенедикта Андерсона, має суттєву вагу. "Окремі мови можуть відмерти чи їх можна викоринити, однак здійснити всезагальну мовну уніфікацію людства як не було, так і не є можливим" [1, 576]. Тому національна самотність українського числівника – це притаманні лише українській мові числові назви, що сформувалися впродовж XIII – XVII ст. Порушення норм у вживанні цієї

самостійної частини мови призводить до руйнування мовної системи, розхитує сформовану віками мовну стабільність, відтак спотворює усталені граматичні форми. Давність побутування числівників на українських землях засвідчують численні фразеологізми.

## Bibliography and Notes

1. Андерсон Бенедикт, *Уявлена спільнота*, [у:] *Націоналізм: Антологія / Упорядники О. Проценко, В. Лісовий*, Київ: Смолоскип 2000, с. 567-579.
2. *Антисуржик* / Ред. О. Сербенська, Львів: Світ 1994, 152 с.
3. Віват Ганна, *Сакральні числа та геометричні фігури як образні засоби*, "Дивослово" 2006, № 7, с. 41-43.
4. Губерначук Станіслав, *Як гул століть, як шум віків – рідна мова*, Київ 2002, 234 с.
5. Донцов Дмитро, *Дух нашої давнини*, Дрогобич: Відродження 1991, 342 с.
6. Каганець Ігор, *Арійський стандарт*, Київ: А.С.К. 2004, 336 с.
7. Караванський Святослав, *Секрети української мови*, Київ: Кобза 1994, 152 с.
8. Пономарів О., Різун В., Шевченко Л. та ін., *Сучасна українська мова: Підручник* / Ред. О. Пономарів, Київ: Либідь 1997, 400 с.
9. Попович Наталія, *Числівники у біблійних текстах*, "Урок української" 2002, № 2, с. 55-56.
10. *Словник труднощів української мови* / Ред. С. Єрмоленко, Київ 1989, 336 с.
11. Ткаченко О., *Проблема мовної стійкості та її джерел*, "Мовознавство" 1990, № 4, с. 3-10.
12. Чак Євгенія, *Складні випадки правопису та слововживання*, Київ: А.С.К. 1998, 272 с.



**Kostiantyn Ivanochko**

**STRESSES IN CAUSATIVE VERBS *LÚPATY, LUPÁTY / LUPÝTY*  
IN SOUTH-WESTERN DIALECTS OF THE UKRAINIAN LANGUAGE**

Drohobych Pedagogical State University, Ukraine

**Костянтин Іваночко**

**НАГОЛОШУВАННЯ КАУЗАТИВНИХ ДІЄСЛІВ *ЛУПАТИ, ЛУПА́ТИ /*  
*ЛУПІ́ТИ* В ПІВДЕННО-ЗАХІДНИХ ГОВОРАХ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ**

*Abstract:* The paper analyzes the features of accentuation suffix verbatives and their derivatives, rooted in the Proto-Slavic, even Indo-European, a community in south-western dialect of the Ukrainian language compared with emphasis on the southern and northern dialects of Ukrainian language, Ukrainian language versions and modern Ukrainian literary language. The mentioned causative formation characterized by uneven degree of morphological and lexical-semantic derivation and different types of emphasis. Verbs with thematic suffix *-a-* marked moderate performance and two types of accentuation: ancient root and deverbal arising by imperfectiation Proto-Slavic verb *\*lup-ti*: a derivative suffix. Proto-Slavic or Indo-European, verbative of themantic suffix vowel *-y-* in most of the studied dialects characterized by high productivity and root-suffix accent.

*Keywords:* accentuation, Accent type, causative verbs, south-western dialect, Ukrainian language variants

Дієслово як лексико-граматичний розряд у системі мови займає одне з головних місць, характеризуючись найбільшою кількістю «граматичних категорій та підлеглих їм граматичних значень, у яких узагальнено багатогранність процесів об'єктивної дійсності» [7, 148]. У наголосовому пляні означена морфологічна кляса «становить поліаспектну складову наголосової системи української мови, заглиблюючись у праслов'янську спільноту» [4, 89]. Їй (системі) властива лексико-семантична, дериваційно-граматична та фонетича співвіднесеність.

Дієслівні лексеми з ономапоетичною семантикою в південно-західних говорах української мови та семантикою родів дії в подільських говірках порівняно з їх наголошуванням в інших говорах, варіантах української літературної мови та сучасній українській літературній мові, були предметом акцентуаційних студій автора [5], [6], [7].

Вербативи з каузативною графемою в акцентуаційному аспекті залишалися на периферії досліджень. У південно-західних говорах української мови, як і південних, засвідчена група дієслів з графемою «причи-

нової залежності» [10, 193], що співвідносяться з праслов'янськими, навіть праіндоевропейськими вербативами. Предметом наукового аналізу слугували акцентуаційні особливості каузативних дієслівних дериватів з тематичними суфіксами **-а-** та **-и-** в південно-західних говорах української мови у порівнянні з південними та північними. Утворення з першим афіксом відзначаються помірним ступенем дериваційної продуктивності й варіантною акцентуацією (кореневою та суфіксальною), а дієслова з другою суфіксальною морфемою, навпаки, – високою лексико-семантичною й граматичною деривацією й суфіксально-кореневим типом наголошування. В утвореннях із суфіксом **-а-**, що виводяться від різних мотиваційних основ, потверджуються омонімії відношення, засобом диференціації в яких виступає акцентуація.

Відінтер'єктивний дієслівний дериват з кореневою акцентуацією та ітеративною (ономатопоетичною) семантикою в згаданих говорах характеризується малопродуктивністю. Він засвідчений у буковинських і лемківських говірках та південних говорах української мови. І, на перший погляд, виглядає як набуток власне української мови, якби не чеська та діалекти російської: *лупати* «тупати, стукати»: *Я чу́ю, а то шос лупае попід хату* [МСБГ 5: 39]; *лупка́ти* (наголос на передостанньому голосному становить специфіку власне лемківського говору), *лупкам, -аш, -ат; -áme, -áте, -áют* «ляскати (бато́гом)»: *Лупкам бі́чком, як же́не ко́ні* [КСЛГ: 162]; *лупати* «кліпати»:

*Лупати очима* «терпіти кпини; витріщити очі, нічого не роблячи» [Б.-Нос.: 214], *лупати, лупати очима* «кліпати очима»: [Пі.: 128]; *lopati očíta* «моргати, кліпати очима», рос. діял. *лупать* «моргати, кліпати» (курс., кубан., пск., смол., волог., півн.-двінск.), «витріщити очі» (рост., зах., волог., смол., східн.-казах.) [ЭССЯ 16: 179]. У псковських і таврійських говорах аналізований дієслівний дериват зафіксований з накореневим наголошуванням і семантикою фонемно тотожного вербатива, що характеризується суфіксальним типом акцентуації: *лупать?* пск., твр. «бруднити, мазати, мочити плаття, поділ; зателепатися» [Даль II: 273]. Така відмінність у семантиці означеного вербатива характерна тільки для означених вище говорів «великоросского языка». Оскільки Новоросійський край, до якого належала й Таврія, після остаточного підпорядкування його Російській імперії був заселений, за В. Далем, «наполовину малоросами, а наполовину набродомъ изъ Великой Руси» [11, LXXIII], то й у мовленні діалектоносіїв відбулося сплутування омонімії дієслівної семантики.

До речі, аналізований дієслівний дериват, окрім означених говірок української мови, чеської та російської мов, має ще «близькі відповідники у балтійських мовах»: *лупати*<sup>2</sup> «кліпати; [стукати, тупати (МСБГ)]», [*лупкати*] «хлопати» (Ж), *пролупатися* «пробудитися, отямитися»; *луп*<sup>1</sup> (на позначення хлопання крилами, ударяння, швидкого руху, кліпання очима); – псл. *lupъ* (звуконаслідувальний вигук), *lupati, lupiti* «бити, ударя-

ти»; лит. **lùp** (вигук на позначення звуку важкого бігу, хлопання крилами, жадібною їди), **lùp-lùp-lùp** (на позначення звуку швидких кроків), **lùp** (на позначення інтенсивної дії) [ЕСУМ III: 306–307].

Наявність аналізованого дієслова в південних говорах української мови запевнило йому відповідну дериваційну продуктивність та статус нормативного в галицькому та південно-східному варіантах української мови, і, як наслідок, – у сучасній українській літературній мові: **лупати**, – **очима** [Жел.: 415], **лупкати** [Жел.: 416], **перелупати**, – **бчи** [Жел.: 618]; **лупати**, «*вирячити*» [Грінч. II: 382], **залупати**, **-паю**, **-єш** «*кліпати (очима)*» [Грінч. II: 61], **налупатися**, **-паюся**, **-єшся** (*очіма*) «*кліпати (очима)*» [Грінч. II: 500], **перелупати**, **-паю**, **-єш** «*перенести сором, вирячивши очі*: *Добрі очі все перелупають*» (Ном. № 3207) [Грінч. III: 125], **полупати**, **-паю**, **єш**, – **очима** «*покліпати, поморгати очима*»: *Офіцер полупав-полупав очима, за шапку та й за двері* (О. 1861 IX: 77) [Грінч. III: 289]; **перелупати**, **-аю**, **-єш**, розм. «*перестати лупати*» // у сполуч. із сл. **очі**, перен. «*перенести щось неприємне*»: *Погані очі все перелупають* (Укр. присл. 1955: 166) [СУМ VII: 220]; **полупати**, **-аю**, **-аєш**, фам. «*лупати якийсь час*»: *Івась, полупавши очима і поскрібши у потилиці, знову ліг і зразу заснув* (Мирний IV 1955: 22) [СУМ VII: 103]; **розлупатися**, **-аюся**, **-аєшся**, розм., рідк. «*прокинувшись, відкрити, розплющити очі*» [СУМ VIII: 730].

Укладачі *Етимологічного словника української мови* у вербативі **лупати** «*відбивати частини від ці-*

*лого, колупати; віддирати верхній шар; розбивати, ламати; [дуже боліти (Ме, МСБГ; підмивати (берег) (МСБГ)]*», **лупатися** «*тріскатися, розколюватися*» убачають **новий ітератив до lupiti** «*лупити, обдирати, лушити*» (Sławski V: 320–324); – п. **lupać** «*розбивати*», ч. **loupati** «*лускати, лушити; сильно боліти*», **lupati** «*тріскати*», ст. **lupati** «*розбивати, плюндрувати*», слц. **lupať** «*боліти*», вл. **lupać** «*скубти; товкти*», схв. **lupamu** «*тріскати; ламати, розбивати*»; – псл. **lupati** «*відламувати, відбивати*»; – може бути зіставлене з лит. **lùpti** «*бити, хльостати*», дінд. **lumpáti** «*ламає, ушкоджує*», **lorayati** «*ушкоджує*» [ЕСУМ III: 307].

Хоча дослідники етимології й наголошують на співвіднесеності семантичних структур дієслівних вербативів із суфіксальною та суфіксально-кореневою акцентуацією (**лупати** (\***lupati**) з **лупіти** (\***lupiti**)), однак відзначають, що ітеративно-дуративні відношення для первинної граматичної семантики першого утворення з останнім не властиві. Такою функцією наділене особливе дієслово \***lupjati**, що, як правило, виступає у структурі зв'язаного деривата. Праслов'янський вербатив \***lupati**, на думку мовознавців, утворений шляхом імперфективації слов'янського дієслова \***lup-ti** (прадавня форма якого не збереглася), етимологічно тотожного до литовського \***lùpti** «*очищувати, здирати*» [ЭССЯ 16: 179].

У говорах української мови, на відміну від більшості слов'янських мов, цей вербатив функціонує із суфіксальним акцентним типом. У карпатській групі говорів (бойків-

ських та локальній марамороській) південно-західного наріччя аналізоване дієслово також потверджує суфіксальне наголошування. Однак у марамароській говірці презенсні форми однини другої й третьої особи означеного деривата функціонують з відтягнутим наголосом «на другий склад від кінця» [9, 176], що й зумовило виникнення «флексійних стягнених форм» [i bika]: **лупáти**: 1. «товкти», «розбивати». 2. «колупати» [СБГ I: 419]; **лупáти, -пáю, лупáш (лупáйеш)**: 1. «колупати, лупати, розколювати». 2. недок. **лупат (лупáйе)** «боліти пульсуючим бодем»: *Дэколи дуже на лупат (лупáйе) голова*. 3. «їсти з великим апетитом багато їжі»: *Тот так солоніну лупат, гібы н'ігда ни йів* [Саб.: 164], **лупáтися [лупáтис'а], -ац':а** «відлущуватися, тріскатися»: *Шчус' с'кі'на зáчала лупáтис'а* [Саб.: 164]. Однак похідні його утворення, що зафіксовані в *Словнику бойківських говірок* М. Онишкевича, з технічних, а чи граматичних (додатковий засіб реалізації результативної грамеми) причин, засвідчені з кореневим типом акцентуації: **облупáти** «обтесати (камінь)» [СБГ II: 9]; **полупáти, полупáу; док. полупáти** «поколупати» [СБГ II: 108].

У буковинсько-наддністрянській групі говорів аналізований дериват потверджує належний ступінь лексико-семантичної та граматичної деривації й суфіксальний тип наголошування: **лупáти**: 1. «дуже боліти, ламати»: *Дес застудівся, та й дужи йогó лупáе голова*. 2. «підмивати (берег)». 3. «колупати, відлуплювати від цілого» [МСБГ 5: 39], **лупáти**: 1. «колупати». 2. «тесати»

[СГГ: 115]; **лупáтиси (-са)**: 1. «червоніти від сорому»: *Вчítелька за тебе такé говорíла, шо в мене ліце лупáлоси*. 2. «тріскаючись, відділятися маленькими частинами (про шкіру)» [МСБГ 5: 39]; **облупáти** «побити, дати стусанів»: *Аби він слухавси, трéба йго не раз облупáти* [СБГГ: 351]; **лупáти** «сильно боліти (про біль голови, зубів)» [МСГГ: 96].

Південні говори української мови цей вербатив засвідчують з досить звуженою семантичною структурою: **лупáти** «довбати; колупати». Див. **копирсáти** [Б.-Нос.: 214]

У галицькому та південно-східному варіантах української мови, а також у сучасній українській літературній мові, омонімічний дієслівний дериват, як і його похідні, характеризується достатнім ступенем продуктивності й суфіксальним типом наголосу: **лупáти** [Жел.: 415], **полупáти** [Жел.: 693]; **лупáти** «колоти, ламати» [Грінч. II: 381], **лупáтися** «тріскатися, розколюватися» [Грінч. II: 382], **долупáти, -пáю, -еш** «завершити відколупування, відокремлення шарів чи відломлювання чогось» [Грінч. I: 418], **долупáтися, -пáюся, -ешся** «завершитися – про відколупування, відокремлення шарів чи відломлювання чогось» [Грінч. I: 418], **налупáти, -пáю, еш**: 1. «наколоти, повідбивати (камені)». 2. «наколупати» [Грінч. II: 500], **облупáти, -ся / облупувати, -ся** «обколупати, відірвати, оббити (штукатурку)» [Грінч. III: 16]; **налупáти, -áю, -áеш** «лупаючи, набити, наколоти, надробити в якій-небудь кількості (каміння і т. ін.)» [СУМ V: 122]; **облупáти, -áю, -áеш**

/ **облупувати**, -ую, -уєш, діял. «облупувати, оббивати частинками, шматками»: Хура ... **облупує** на носі святого давній віск і стає перед ним на коліна... (Вас. II 1959: 118) [СУМ V: 531]; **облупа́тися**, -а́ється / **облупува́тися**, -ує́ться, діял.: 1. «обпадати, відпадати частинками, шматками, втрачати повністю або частково верхній шар, покриття, оболонку і т. ін.» [СУМ V: 531]; **полупа́ти**, -а́ю, -а́єш, діял. «поколоти, порубати»: [Юлія:] Я тобі принесу зараз одну колодку, та **полупай**, коли вже так наперся! (Фр. IX 1959: 134) [СУМ VII: 103]; **полупа́тися**, -ається, рідк. «тріснути, розколотися в багатьох місцях» (наголос на кореневій морфемі наведеного дієслова є технічною помилкою, оскільки вербатииви з тожодною семантикою мають суфіксальну акцентуацію): Роблю, як не прерервусь: чи піч **полупалась** – я вже й вимазала, чи обколо треба шпарувати – я вже й глиняники розвела (Мирний I 1954: 91) [СУМ VII: 103].

У сучасній українській літературній мові обидва фонемно тожонні вербатииви разом з похідними дериватами «вживаються з нерухомим наголосом» [3, 154] – кореневим та суфіксальним.

Вербальне утворення **лупі́ти** в говорах української мови, як і в інших слов'янських, з аспекту лексико-семантичного, дериваційного й наголосового, порівняно з аналізованим вище, виявилось набагато продуктивнішим. Поміж дослідниками немає одностайної думки щодо його етимології. Так, укладачі *Етимологічного словника слов'янських мов* за редакцією О. Трубачьова виводять його від

субстантива з реконструйованою первісною каузативною функцією «перетворювати(ся) в **\*lapъ** – «те, що здерто, обграбовано». Дієслівне утворення **\*lupiti** вважається за слов'янський новотвір, у якому відсутня пряма кореляція з формально близьким індоевропейським вербативом: його трактують як паралельне ним утворення: пор. лит. **laupyti** «обдирати, лупити», лтш. **lāupīt** [ЭССЯ 16: 184].

Укладачі ж *Етимологічного словника української мови* виводять його з праїндоевропейського дієслівного деривата: **лупі́ти** «обчищати, обдирати; висиджувати» (пташенят); брати непомірно високу плату; грабувати; вишкіряти (зуби); вирячувати (очі); **лупі́тися** «лущитися; виходити з яйця; народжуватися; [спадати (про кору)], [лупі́тиса(-си)] «червоніти від сорому» (МСБГ); – р. **лупі́ть** «знімати шкірку, шкіру, кору, шкаралупу; лускати, лушити; брати дорого; грабувати», бр. **лупі́ць** «тс.», др. **лупити** «грабувати, лупити», пол. **lupić** «здирати (шкіру, кору, оболонку)», **loupit** «грабувати»; псл. **lupiti** «знімати шкірку, лускати, лушити; (перен.) грабувати», іє. **\*leup- / loup-** «лупити» від кореня **\*leu-** «відокремлювати» [ЕСУМ III: 309].

Означений вербатив репрезентований в усіх групах говірок південно-західного наріччя. Серед карпатської групи бойківські й марамороські потверджують достатню його лексико-семантичну та граматичну продуктивність: **лупі́ти** «здирати (кору)»: *Тепер ка́жут кори́ти, а не лупі́ти* [СБГ I: 419]; **залупі́ти** «підкотити (одяг)»: *Спідничіну залупі́ла* [СБГ I: 275];

**lupíti, lúpl'u, -it; ob=lupíti** «лупити (кору, лушпиння); здирати (шкіру)»: *Zar'izali svin'ú, ta oblupíli tú šk'íru* [СКУТГ: 116]. До того ж, у марамароських говірках аналізований каузатив засвідчений з омонімійними лексико-семантичними варіантами, співвідносними із семантикою дієслівних омонімів (**лупáти** і **лупáти**): **лупіти**<sup>1</sup>, **лупл'у**, **лупиш**: 1. «лупити». 2. «скалити»: **Лупіти зúбы**, вульг. «скалити зуби, сміятися»: *Шчо лупиш зúбы?* [Саб.: 164]; **лупіти**<sup>2</sup>, **лупл'у**, **лупиш**, нед. «те саме, що лупкати»: **Лупів** у бубен з ус'ой сільі [Саб.: 164].

Із буковинсько-наддністрянської групи такі утворення (переважно інфінітивні форми) не менш продуктивно виступають у гуцульських говірках: **лупіти**: 1. «обчищати від шкаралупи, лушпини» (наприклад, картоплю, кукурудзу). 2. «знімати шкіру із забитої тварини». 3. «сильно бити». 4. «установлювати непомірно високу платню», **лупіти лице** «робити сором» [СГГ: 115], **лупыты** «zdziarać, lupić»: *Yz wepriá szkuru łupie, a wydták solonynu obberajut, potým wipustiý otrobu y rozberajut mniyso* (Bž.). Пор. **nałupyty, obłupyty, widłupyty** [SH: 120]; [**nałupyty** «nałuprać»: **Nałupyw łuba** у *ukryw chałaszyk* (Sz. V: 92). Пор. **łupyty**] [SH: 136]; [**obłupyty** «obłupić; obrać ze skóry»: **Obłupyty ohirok, ripu. Ydy d mátery aby obłupyla** (ogórek) *Zie. Win tohdy wzyiw, siyw barana, obłupyw taj tohdy u szkiru obhornuw* (Sz. V: 106. Пор. **łupyty**)] [SH: 144]; **лупіти** «лупити», перен. «здирати гроші, обдурювати», **лупіти ріну** «чистити картоплю», **лупіти шкіру** «дерти шкіру» [МСГГ: 96]; **залупіти** «підняти, відтягнути

(шкіру)» [СГГБ: 74], **лупіти** «здімати (шкіру)»; «стругати стругачкою (кору)»; «обривати листки шулька кукурудзи (папуші)»; «оббирати (стару чи варену барабул'у, йеблуко)» [ДСсБ: 47]. Із наддністрянських говірок він зафіксований лише в локальній північнонаддністрянській говірці, і то з парокситонованою акцентуацією: **лупіти, -пл'у** «знімати (шкіру з мертвої тварини)», «обдирати листя з шулька (кукурудзу)», «теревити (горох вилущувати)» [ДСсР: 60].

У західноволинських говірках аналізований мотивувальний вербатив засвідчує високий ступінь лексико-семантичної та морфологічної деривації, що характеризується граємою недоконаного виду та суфіксально-кореневою акцентуацією: **лупéте, -плю, -пиш**: 1. «знімати лушпину». 2. «здирати шкіру з убитої тварини». 3. перен. «брати великі гроші»: *Отó злупéв з мáne за ту курóну, як з ріднього бáтька*. 4. перен. «грабувати». 5. перен. «їсти»: **Лупить**, аж за вухами тріщэть. 6. перен., експр. «бити когось». 7. **Лупéте зúбе** «сміятися» [Корз.: 156]; **лупéтися**<sup>1</sup>, **лупиця** «вилуплюватися з яйця»: *Не́ні в ме́не цу́р е́та луплі́ца* [Корз.: 156]; **лупéтися**<sup>2</sup>, **лупиця** «битися»: **Луплі́ця**, як те́ї півні [Корз.: 156]; **лупéтися**<sup>3</sup> «чесатися» [Корз.: 156].

У південних говорах, порівняно з південно-західними та північними, аналізоване дієслово не проявляє лексико-семантичної й лексико-граматичної продуктивності: **лупіти**: 1. «здирати шкіру з тварини». Див. **білува́ти; свіж́іти**. 2. «обчищувати плоди від лупи, лушпиння». Див. **луци́ти, лузга́ти** [Б-

Нос.: 214], **лупі́ти**: «*брати, здирати*» [Пі.: 128]; **злупі́ти** «*зідрати*» [Пі.: 92], **облупі́ти** «*здерти*» [Пі.: 160].

Західнополіські говірки, як репрезенти північних говорів української мови, в означеному дериваті потверджують багатство лексико-семантичної й морфологічної деривації, суфіксально-кореневий тип наголосу й зміщення його на флексію у першій особі однини теперішнього часу, що зумовило акцентну його кореляцію з південно-східним варіантом сучасної української літературної мови. Власне такий наголосовий малюнок потверджує наголосову його відмінність від карпатської та буковинсько-наддністрянської груп, які послідовно зберігають давню південно-західну парокситонезу [1; 2]: **лупити** [**лупі́ти**], **-пл'у́**, **-пиш**: 1. «*знімати шкіру з убитого звіра*»: *Зайца лупі́ли в л'іси*. 2. «*знімати шкірку зі старої картоплі за допомогою ножа; очистити*». 3. «*гедзатися (про худобу)*»: *Корови хвості́ лупл'ат*. 4. перен. «*лупцювати*»: *Йа його́ так лупл'у́, а вун все одно́ не слухайе* [СЗПГ I: 293], **злупити** [**злупі́ти**], **-пл'у́**, **-пиш**: 1. «*обдерти шкуру з убитої тварини*». 2. перн. «*побити, відлупцювати*»: *Йа тебе́ злупл'у́ палкою* [СЗПГ I: 191], **полупити** [**полупі́ти**], **-пл'у́**, **-пиш** «*почистити картоплю від шкірки*»: *Нава́рат' бу́л'би з лушпа́йкама да полупл'ат', оті́ми конбл'ама поси́пл'ут' і йіда́т'* [СЗПГ II: 68].

Обидва варіанти української літературної мови також репрезентовані означеними вербативами, як і їх похідними, із суфіксально-кореневою акцентуацією. До того ж, у південно-східному варіанті,

можливо, під впливом північних говорів української мови, послідовно засвідчуємо наголошеність першої особи однини в презенсі, що й стало акцентною нормою для сучасної української літературної мови: **лупі́ти**, **-зуби** [Жел.: 416]; **влупі́ти** [Жел.: 111]; **злупі́ти**; **-з кого́ велі́кі гробі́** [Жел.: 305]; **облупі́ти** [Жел.: 543]; **перелупі́ти** [Жел.: 618]; **полупі́ти** [Жел.: 693]; **лупі́ти**, **-лю́**, **-лиш** [Грінч. II: 382]; **долупі́ти**, **-лю́**, **-лиш** «*закінчити здирати щось*» [Грінч. I: 418], **долупі́тися**, **-лю́ся**, **-лишся** «*долучитися*» [Грінч. I: 418], **залупі́ти**, **-плю́**, **-пиш**, **-ся** «*відвернути (шкіру)*» [Грінч. II: 61], **облупі́ти**, **-плю́**, **-пиш**, **-ся** / **облуплюва́ти**, **-ся** «*обдерти, очистити, зняти шкіру, луску*». 2. «*обібрати, обграбувати*» [Грінч. III: 16], **перелупі́ти**, **-плю́**, **-пиш** «*переломити*»: *Перелупила мисочку надвоє* [Грінч. III: 125], **полупі́ти**, **-плю́**, **-пиш** «*облупити, обчистити*»: *Дають мені бараболі полуплені їсти* (Чуб. V: 1125). 2. «*висидіти (про квочку)*» [Грінч. III: 290]; **налупі́ти**, **-луплю́**, **-лупиш**, **налупля́ть**, розм.: 1. «*знімати шкаралупу, кірку і т. ін., очистити в якій-небудь кількості (каміння і т. ін.)*». 2. «*висидіти (про птахів)*» // вульг. «*народити (про людей)*». 3. розм. «*сильно побити кого-небудь*» [СУМ V: 122]; **налупі́тися**, **-луплю́ся**, **-лупи́шся**, **налупля́ться**, розм.: 1. «*дзьобом пробити шкаралупу; наклюнутися*»: *Вже як налупилося, то й вилупи́ться* (Ном. 1864 № 1341). 2. «*вивестися, вилупитися (про пташенят)*» // вульг. «*народитися (про дітей)*». 3. вульг. «*те саме, що наїстися*» [СУМ V: 122]; **полупі́ти**, **-луплю́**, **-лупи́ш**, **полупля́ть**, розм.:



1. «очистити все або багато чого-небудь від шкаралупи, шкурки, лузги і т. ін.»: *Ой засвіти, місяченьку, на нашу стодолу. Полупимо кукурудзи, підемо додому* (Коломийки 1969: 68). **Полупимо** кукурудзи, підемо додому (Коломийки 1969: 68). **Полупити** *зуби* «посміятися якийсь час». 2. «висидіти пташенят (про птахів)»: *Хоч би тобі один розбиток! Усі яйця квочки полупили* (Сл. Гр.) [СУМ VII: 103]; **полупітис**я, **-лупит**ся, **полуплять**ся, розм.: 1. «облупитися у багатьох місцях». 2. «вилупитися з яєць (про багатьох пташенят)» [СУМ VII: 103]; **розлупіти**, **-луплю**, **-лупиш**, **розлуплять**, розм., рідк. / **розлуплювати**: 1. «те саме, що **розлущувати**». 2. тільки док. «розбити, розколоти на шматки»: **Розлупила** *горщик, миску* (Сл. Гр.) [СУМ VIII: 730].

Отже, досліджувані утворення, попри їх належність до різних діалектних груп, закорінені в праслов'янську, а навіть праіндоевропейську спільноту, характеризуються фонетичною й морфологічною моноваріантністю, помірною продуктивністю лексико-семантичної та інтенсивною – морфологічною деривації, давньою кореневою, суфіксальною чи суфіксально-кореневою акцентуацією.

У говорах української мови щодо аналізованих каузативних дієслів із тематичним суфіксом **-а-** потверджується диференційна функція наголосу. Коренева акцентуація властива для каузативного відвігукового вербатива (**лупати**), який номінує психічний стан людини, виражений відповідною реакцією очей, або номінує звуковий процес. Така семантика й акцентуація утвердилася в обидвох варіантах україн-

ської літературної мови не тільки для мотивувального суфіксального утворення, але і для похідних. Фонеменно тотожний відіндоевропейський дієслівний дериват **\*lupati** (із суфіксальним типом наголосу), як і його похідні, лінгвістично виявився набагато продуктивнішим в обидвох групах говорів української мови, варіантах української літературної мови, а отже, – і в сучасній українській літературній мові. У говорах української мови, на відміну від більшості західнослов'янських і південнослов'янських мов, аналізоване дієслово разом з похідними вербативами зазнало зміщення наголосу з кореня на суфіксальну морфему, що й стало акцентною нормою сучасної української літературної мови.

Праслов'янський чи праіндоевропейський каузативний вербатив із тематичним суфіксальним голосним **-и-** (**лупіти**) у досліджуваних говірках української мови засвідчений із рядом лексико-семантичних варіантів, співвідносних з більшістю слов'янських мов. Щодо означених вище дієслів він характеризується високим ступенем лексико-семантичної й морфологічної деривації та суфіксально-кореневим наголошуванням. Укладачі лексикографічного джерела, яке відображає південно-східний варіант української літературної мови, за аналізованим суфіксальним дериватом, як і його похідними, у презенсній формі першої особи однини закріплюють флексійну акцентуацію, що й стало «нормою» сучасної української літературної мови. Натомість, абсолютна більшість джерел, які репрезентують говірки

південно-західного наріччя, означену граматичну форму послідовно засвідчують з парокситонним наголошуванням.

### Bibliography and Notes

1. Винницький Василь, *Українська акцентна система: становлення, розвиток*, Львів: Біблос 2002, 576 с.

2. Винницький Василь, *Про українську дієслівну парокситонезу*, «Мовознавство» 2008, № 4–5, с. 40-54.

3. Винницький Василь, *Функційне навантаження українського наголосу*, Львів 2010, 373 с.

4. Іваночко Костянтин, *Кореневе наголошування префіксально-суфіксальних дієслів із суфіксальною морфемою -а- в гуцульських говірках (на матеріалі словника Я. Закревської «Гуцульські говірки»)*, [у:] *Збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету «Проблеми гуманітарних наук»: Філологія*, Дрогобич: 2011, Випуск 28, с. 88-107.

5. Іваночко Костянтин, *Акцентуація ономатоепічних ентомологічних суфіксальних дієслівних утворень у південно-західних говорах української мови* [у:] *Вісник Львівського університету: Серія філологічна*, Львів 2012, Вип. 57, с. 263-274.

6. Іваночко Костянтин, *Акцентуація фауноономатопоетичних дієслівних дериватів у південно-західних говорах української мови*, [у:] *Збірник наукових праць Луганського національного університету імені Тараса Шевченка: Лінгвістика*, Луганськ 2012, Випуск №2 (26), с. 71- 88.

7. Іваночко Костянтин, *Про особливості наголошування лексем **попадати** / **попасти**, **потіпати** як дієслів родів дії в подільських говірках у порівнянні з іншими південно-західними*, [у:] *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки*, Кам'янець-

Подільський: Аксіома 2013, Випуск 34, с. 106-112.

8. Ковалик Іван, *Про мову і мовлення в діалектах і діалектології*, [у:] *Питання українського і слов'янського мовознавства: Вибрані праці*, Ч. II, Львів-Івано-Франківськ 2008, с. 250-257.

9. Марчук Н., *Форми 3-ої особи дієслів теперішнього часу в українських говорах*, [у:] *Українська діалектна морфологія*, Київ: Наукова думка 1969, с. 168–177.

10. Ахманова О. С., *Словарь лингвистических терминов*, Москва 1966, 606 с.

11. Даль Владимир, *О наречияхъ рускаго языка. По поводу опыта областного великорускаго словаря, изданнаго вторымъ отдѣленіемъ императорской академи наукъ*, [в:] *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва: Русский язык 1978, Том I, с. XLI–LXXXV.

### Abbreviations

1. Б.-Нос. – Білецький-Носенко П., *Словник української мови*, Київ: Наукова думка 1966, 424 с.

2. Грінч. – Грінченко Борис, *Словарь української мови: У 4-х томах*, Київ 1958, Том I, 494 с.; Том II, 573 с.; 1959, Том III, 506 с.; Том IV, 563 с.

3. ДССБ – Горбач Олекса, *Діалектний словник села Бродина повіту Радівці (Румунія)*, [у:] *Південнобуковинська гуцульська говірка і діалектний словник села Бродина повіту Радівці (Румунія): Матеріали до української діалектології / Ред. О. Горбач*, Вип. 4, Монахії 1977, 102 с.

4. ДССР – Горбач Олекса, *Діалектний словник с. Романів Львівської області*, [у:] *Північно-наддністрянська говірка й діалектний словник с. Романів Львівської області*, Мюнхен: Logos 1965, с. 24-103.

5. ЕСУМ – *Етимологічний словник української мови: У VII – ми томах*, Київ: Наукова думка 1989, Том II, 549 с.

6. Жел. – Желеховський Євген, Недільський Софрон, *Малоруско-німецький словар: У II-х томах / Фотопередрук з післясловом Олекси Горбача, Монахії 1982, Томи I – II, 1117 с.*
7. Корз. – Корзонюк М., *Матеріали до словника західноволинських говірок, [у:] Українська діалектна лексика, Київ: Наукова думка 1987, с. 62–267.*
8. КСЛГ – Пиртей Петро, *Короткий словник лемківських говірок, Івано-Франківськ: Сіверсія МВ 2004, 364 с.*
9. МСБГ – *Матеріали до словника буковинських говірок / Ред. В. Прокопенко, Випуск 5, Чернівці: ЧДУ 1978, 99 с.*
10. МСГГ – Піпаш Юрій, Галас Борис, *Матеріали до Словника гуцульських говірок (Косівська Поляна і Росішка Рахівського району Закарпатської області), Ужгород: Графіка 2005, 266 с.*
11. Пі – Пискуновъ Фортунатъ, *Словарь живого народного, письменного и актового языка русских южанъ Российской и Австро-Венгерской имперіи, Киевъ 1882, 304 с.*
12. Саб. – Сабодаш Іван, *Словник закарпатської говірки села Сокирниця Хустського району, Ужгород: Ліра 2008, 478 с.*
13. СБГ – Онишкевич М., *Словник бойківських говірок, Київ: Наукова думка 1984, Ч. I, 495 с.; Ч. II, 515 с.*
14. СБГГ – *Словник буковинських говірок / Ред. Н. Гуйванюк, Чернівці: Рута 2005, 688 с.*
15. СГГ – *Гуцульські говірки. Короткий словник / Ред. Я. Закревська, Львів 1997, 232 с.*
16. СГГБ – Негрич Микола, *Скарби гуцульського говору: Березові, Львів: Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України 2008, 224 с.*
17. СУМ – *Словник української мови: В 11-ти томах, Київ: Наукова думка 1974, Том V, 840 с.; 1975, Том VII, 832 с.; Том VIII, 927 с.*
18. СЗПГ – Аркушин Григорій, *Словник західнополіських говірок: У 2-х томах, Луцьк: 2000, Том 1, 353 с.; Том 2, 456 с.*
19. Даль – Даль Владимир, *Толковий словарь живого великорусского языка: В 4-х томах, Москва: Русский язык 1979, Том II, 779 с.*
20. СКУТГ – *Словарь карпатоукраїнського торунського говора / Ред. А. Журавлев, Москва 2001, 216 с.*
21. ЭССЯ – *Этимологический словарь славянских языков. Праславянский лексический фонд / Ред. О. Трубачев, Москва: Наука 1990, Випуск 16, 264 с.*
22. SHJ – Janów Jan, *Słownik huculski, / Przygotował do druku Janusz Rieger, Krakow: Wydawnictwo Naukowe DWN 2001, 302 s.*



# History

**Maryan Lozynskyi**

## **THE FIGURE YOSAFAT KUNTSEVYCH IN AFTER THE WAR OF VASYLIAN'S HISTORIOGRAPHY**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

**Мар'ян Лозинський**

### **ПОСТАТЬ ЙОСАФАТА КУНЦЕВИЧА У ПОВОЄННІЙ ВАСИЛІАНСЬКІЙ ІСТОРИОГРАФІЇ**

*Abstract:* The article is devoted to the Ukrainian religious martyr, Vasylian Yosafat Kuntsevych, what to came into the History Ukrainian Byzantine-rite Catholic Church as outstanding Theologian, Reformer of monastic life and convinced Supporter of ecumenism. In the end XVI – in the beginning of the XVII century – the period his life and activity, when the all Ukrainian lands were united in indivisible state constitution Polish Republic (Rzeczpospolita). Since that time Calician – Volyn State the main lands is Kyiv region, Volyn and Calicia for the first time again created economic, political and cultural wholeness. The main object our research is the Figure Yosafat Kuntsevych in after the War of Vasylian's Historiography. This problem is not considered in modern Ukrainian historiography – in the church or in the secular.

*Keywords:* the Ukrainian church, Yosafat Kuntsevych, historiography

У церковній історії українського та білоруського народу багато великих та яскравих постатей – богословів, подвижників і мучеників. Серед них особливе місце займає св. Йосафат Кунцевич – постать історична, героїчна, подвижницька, але контр-оверсійна. Він був жертвою історичної доби, за якої жив, служив і діяв. Проаналізуємо життя та діяльність Й. Кунцевича.

Святий Йосафат (хресне ім'я Іван) народився 1580 р. у м. Володимирі на Волині у родині купця і міського радника Гаврила Кунцевича та його дружини Марії [див.: 20, 68–71]. У 1604 р. вступив до унійного чернечого Чину

св. Василя Великого. Тоді ж, за традицією, змінив своє хресне ім'я на Йосафат. Чернечий постриг прийняв у віленському монастирі Св. Трійці. Водночас слухав лекції у місцевому університеті. У 1609 р. київський митрополит Іпатій Потій висвятив його на священника (ієромонаха). У 1611–1613 рр. Йосафат – вікарій архимандрита Свято-Троїцького монастиря у Вільні. Став ігуменом Битенсько-Жировицького монастиря у жовтні 1613 р., а у квітні 1614 р. повернувся до Вільна, де його призначено архимандритом монастиря Св. Трійці. У листопаді 1617 р. тодішній київський митрополит Йосиф Велямин Рутський

уділив Йосафатові архиерейські священня, призначивши його помічником полоцького архієпископа Гедеона Брольницького. Після його смерті наприкінці березня 1618 р. владика Йосафат став правлячим архиєреєм Полоцької архієпархії. На цьому посту він залишався до 12 листопада 1623 р., коли за інспірацією вищої польської влади, зокрема Лева Сапєги, великого канцлера литовського і протектора православ'я у Речі Посполитій, був убитий фанатиками «православного благочестя» у Вітебську під час Богослужіння у храмі Пресвятої Богородиці. Незабаром після мученицької смерті унійного архієпископа розпочався беатифікаційний процес, а 16 травня 1643 р. папа Урбан VIII видав бреве, яким Йосафата Кунцевича визнано блаженним. Щойно через два століття, 29 червня 1867 р., папа Пій IX проголосив його святим священномучеником усієї Вселенської Церкви.

Зазначимо, що окрім духовного служіння, він увійшов до історії унійної гілки української Церкви як непересічний богослов, реформатор монастирського життя та переконаний екуменіст. Зокрема, Йосафат Кунцевич є автором низки душпастирських і полемічних праць, які спершу поширювалися у рукописному вигляді й лиш окремі з них були надруковані за життя, а деякі вже після його смерті. Тут передусім наголосимо на таких його творах, як *Службник* (інакше *Катехизм*), *Правила для священників* (інакше *Регули*), *Оборона віри, Хрещення св. Володимира* та ін. [5, 1–28], [7, 199–231], [20, 136–137, 203–223, 225]. В історичній науці звернено увагу на прецікавий факт: якщо сучасник та опонент Кун-

цевича – полоцький православний владика Мелетій Смотрицький писав свої полемічні твори винятково польською мовою, то архієпископуніят під час написання своїх праць користувався тільки «руською», тобто українською мовою [див.: 7, 227]. Майбутній священномученик брав активну участь у великій реформі Василіянського Чину 1617 р., яку ініціював, а виконав митрополит Й. В. Рутський. Цікаво, що й Рутський у процесі реформи орієнтувався головню на організаційно-структурний досвід посттридентського західного чернецтва, то Й. Кунцевич вносив до неї елементи чернецтва східного, зокрема, специфічні монастирські богослужіння, строгі покутні практики, аскезу тощо [20, 180].

Саме цей факт засвідчує екуменічні інтенції Йосафата Кунцевича. Це підтверджують також інші факти й документи. Зокрема, 1614 р. він відвідав Києво-Печерську лавру, де поклонився мощам святих угодників і, незважаючи на те, що її ченці залишилися вірними Константинополю, зустрівся з ними і провів розмову, яка, зокрема, стосувалася богословських проблем [20, 172–176].

Та найкрасномовнішим свідченням послідовного екуменізму Йосафата Кунцевича є укладений і виданий ним (спільно з Левом Кревзою) *Службник*, що вийшов у світ 1617 р. у знаменитій віленській друкарні Мамоничів. У ньому вміло поєднані елементи західної латинської практики зі східною візантійською церковною традицією. Наприклад, якщо теоретичний додаток до цього видання під назвою *Наука* пронизаний католицьким духом, то сам *Службник* повністю зберігає свою право-

славну сутність. Якщо до того часу у всіх слов'янських літургійних одна з поминальних формул звучала «і всіх вас християн...», то Кунцевич і Кревза у своєму виданні вперше додали: «і всіх вас православних християн...» [див.: 4, 11], [18, 73–75], [30, 276].

Без сумніву, цей факт свідчить про те, що, перебуваючи в євхаристійній та канонічній єдності з Римським Апостольським престолом, Кунцевич відстоював позиції збереження в унійній Церкві східної (православної) ідентичности, започаткованої ще місіонерською діяльністю в Русі-Україні солунських братів святих Кирила й Методія (друга половина IX ст.) та Володимировим хрещенням (кінець X ст.).

Саме цей своєрідний екуменізм, який відповідно до викликів і обставин своєї епохи Й. Кунцевич розумів як єднання між Західною та Східною Церквами, робить його актуальною постаттю і у наш час – з огляду на широкий екуменічний рух, що розгортається у християнському світі сьогодні.

Для кращого розуміння історичних, суспільно-політичних, релігійно-світоглядних і моральних чинників, які вплинули на формування життєвого вибору та мотивів дій і поведінки Кунцевича, необхідно охарактеризувати епоху, коли він жив, служив, і діяв.

Отже, доба св. Йосафата – це кінець XVI – початок XVII ст. Часові рамки цієї епохи можна окреслити конкретніше: від Люблінської унії 1569 р., за якою майже всі українські землі об'єднувалися в єдиному державному організмі Речі Посполитої, до Зборівської угоди 1649 р., яка відновлювала український суверенітет

над значною територією України.

Зазначимо, що післялюблінський період в українській історичній науці оцінюється здебільшого негативно. Українська клясична історіографія, народницька та советська, вбачала в акті Люблінської унії 1569 р. ледь не національну катастрофу. Абсолютизуючи народ, який ототожнювали винятково із соціальними низами, історики-народолюбці характеризували Люблінську унію лише з огляду на її соціально-клясові наслідки: експансію польських феодалів, посилення експлуатації «широких народних мас» тощо. Національні ж аспекти цієї унії залишалися здебільшого поза їхньою увагою [див.: 15, 110].

Проте Люблінська унія 1569 р., незважаючи на посилення польської експансії, була тим головним чинником, який посприяв піднесенню духових сил України, пришвидшив формування національної та релігійної свідомости українського народу, став катализатором його першого культурно-національного відродження. Іван Крип'якевич цілком слушно стверджував: «Люблінська унія, при всіх негативних наслідках дала принаймні одну користь, що всі українські землі були злучені в одну цілість, що скасовано кордони, які відділяли Західну Україну від Східної. Тепер уся українська територія опинилася під тою самою владою, у тих самих обставинах. Вирівнювалися провінційні різниці, різні землі передавали одна одній свої здобутки, могла витворитися спільна організація і спільна національна політика. Галичина і Холмщина, що мали вже за собою два століття боротьби з Польщею, ставали до спільної акції з Волинням і Наддніпрянщиною, в яких

збереглися ще залишки і традиції державного життя з литовських часів» [9, 131].

Подібно оцінюють цю епоху і сучасні дослідники. Зокрема, Іван Паславський зазначав: «Проміжок часу від Любліна до Зборова був одним із тих небагатьох історичних періодів, коли весь український народ був об'єднаний в єдиному державному організмі. Вперше з часів Галицько-Волинської держави основні українські землі – Київщина, Волинь і Галичина знову творили економічну, політичну й культурну цілість. І хоч цей державний організм не був власного витвору, все ж зібрання в одне ціле майже всіх українських земель мало величезне культурно-історичне значення. Вісімдесят років спільного життя та боротьби східних і західних українців підготували соціальний і національний вибух 1648–1654 рр., який радикально змінив політичну мапу Європи» [15, 111].

Це перше воз'єднання українських земель у післякняжу добу було головною причиною того духового піднесення, що його пережила Україна саме у зазначений період. Михайло Грушевський окреслив його як «перше наше культурно-національне відродження» [6, 248]. Дмитро Чижевський назвав ці часи «великою блискучою добою» в історії України [25, 222].

Аналізуючи культурний прогрес України кінця XVI – початку XVII віків, Іван Франко наголосив: «Се й була доба, в котрій розпочався було здоровий розвій духовий і літературний на більш або менш ясно відчутій національній, южноруській основі. В тіснім сполученні з Польщею, запозичаючись головно в неї культурним

добром, але в значній часті черпаючи його й прямо з Західної Європи, розвиваються в тім часі южноруські (українські. – М. Л.) школи, міщанські просвітньо-релігійні організації (братства), друкарні, росте література, відповідна до потреб часу» [23, 40].

З іншого боку, кінець XVI – початок XVII ст. – це епоха великого духовного розламу в українському суспільстві. Спричинений він був феноменом Берестейської унії, коли Українська церква розпалася на дві гілки: з'єднану з Римом (унійну) і нез'єднану (православну), яка залишалася ще деякий час у юрисдикції константинопольських патріархів. Об'єктивно зумовлений, цей духовний розлам був ще й історично необхідний, бо вивільнив нагромаджені віками величезні духові сили і змусив українську еліту задуматися над суттю свого релігійного і національного «Я».

Ідейно-богословська полеміка між представниками двох відламів Української церкви, що розгорілася після Берестейської унії, по суті, була боротьбою двох течій тодішньої суспільної думки: окциденталізму (західництва) й орієнталізму (східництва). «Спір між прихильниками православ'я та унії, – зазначав історик української культури Іван Мірчук, – служив лише гаслом для велетенського змагання двох світоглядів – східно-консервативного та західно-поступового, що, крім релігії, охоплювали цілий ряд інших чинників, таких як національне наставлення, політичну та культурну орієнтації» [11, 241].

Звернемо увагу на головні історичні обставини та культурно-політичні й духовні особливості епохи,



яка вплинула на формування свідомості Й. Кунцевича.

Історіографія про Кунцевича розпочалася, по суті, відразу після його мученицької смерті. Першими низку праць про нього опублікували професори Віленського університету, в якому молодий чернець Йосафат слухав курс лекцій [див.: 22, 10–12; 28, 98, 124]. Тоді ж, у XVII ст., з'явилася ґрунтовна праця Якова Суші про блаж. Йосафата василіянського ченця і холмського унійного єпископа в 1652–1687 рр. [див.: 33]. Окремі видання про Кунцевича вийшли у світ у XVIII і, особливо, в середині XIX ст. у зв'язку з його канонізацією у 1867 р. [20, 463]. Нова хвиля публікацій і розвідок, присвячених св. Йосафатові, простежується в 20-х рр. XX ст., що було зумовлено відзначенням 300-ліття з часу його загибелі [див.: 3, 511–531].

Головною метою нашого дослідження є постать Йосафата Кунцевича у повоєнній василіянській історіографії. Цю проблему ще не розглядали у сучасній українській історичній науці – ні в церковній, ні у світській. Зазначимо, що протягом останніх шести десятиліть з'явилася низка важливих наукових видань, публікацій, статей і розвідок, присвячених св. Йосафатові, які не можуть пройти повз увагу дослідників. Авторами цих праць є відомі історики-василіяни, зокрема, Атанасій Великий, Борис Балик, Михайло Ваврик, Мелетій Войнар, Ісидор Патрило, Атанасій Пекар, Софія Сенік, Мелетій Соловій, Порфирій Підручний та ін. Більшість із них належала до українського історичного осередку, який успішно діяв у Римі в повоєнний період [див.: 14, 18–20].

До позитивних надбань істориків-василіян у царині наукової Кунцевичіани належать видання численних документів і матеріалів, що стосуються життя й діяльності св. Йосафата. Наголосимо на фундаментальному тритомному виданні матеріалів його беатифікаційного та канонізаційного процесів о. Атанасія Григорія Великого [31], [37]. У трьох томах цього видання, опубліковано 570 документів, більшість з яких видано вперше, зазвичай у латинському оригіналі<sup>1</sup>. В останньому томі подано багату бібліографію, а наприкінці кожного тому надруковано вичерпні покажчики імен, прізвищ, місцевостей та предметний покажчик.

Віднайдені головню у ватиканських архівах, ці документи і матеріяли є безцінним джерелом для вивчення не тільки постаті самого Й. Кунцевича, а й для дослідження соціальної, культурної та релігійно-духовної атмосфери, в якій жило українсько-білоруське суспільство на зламі XVI–XVII ст. Документи містять свідчення і спогади про св. Йосафата багатьох його сучасників, які, звісно, не обмежуються інформацією про нього, а висвітлюють різні аспекти суспільного життя.

Нове поживлення василіянських студій життя й духовного світу Й. Кунцевича відбувається у 60–70-х рр. XX ст., що було пов'язано з відзначенням двох ювілеїв: 100-ліття з часу проголошення його святим (1867–1967) та 350-ліття мучениць-

<sup>1</sup> Нещодавно у василіянському видавництві "Місіонер" видано документи беатифікаційного процесу св. Йосафата з 1623–1628 рр. у перекладі українською мовою. Див.: *Святий Йосафат Кунцевич. Документи щодо беатифікації* / Упорядкував і переклав з латинської о. Й. Романик, ЧСВВ, Жовква 2010, 324 с.

кої смерті (1623–1973). Із 1967 р. з'являється низка видань про Й. Кунцевича, які підготували історики-василіяни. Це були монографічні дослідження, окремі публікації тематичних нарисів, а також ювілейні випуски збірок статей і розвідок, що вийшли як відповідні томи «Записок ЧСВВ» (Analecta OSBM. Ser. II. – Sec. 2) за 1967 і 1973 роки.

Перше серед цих василіянських видань – монографія Мелетія Соловія й Атанасія Великого *Святий Йосафат Кунцевич: Його життя і доба* (Торонто, 1967). Хронологічно-біографічну частину праці написав о. д. М. Соловій, а історично-документальне опрацювання виконав о. д. А. Великий, їхня науково-історична праця ґрунтується на автентичних документах та фаховому аналізі. Наведений у монографії найповніший на 1967 р. огляд біографії та агіографії св. священномученика, а також вичерпний бібліографічний показчик джерел і літератури, роблять цю працю особливо цінною. Загалом у монографії іноземна та українська історіографія отримала критичну оцінку щодо особи св. Йосафата. У ній висвітлено численні дискусії стосовно його постаті й діяльності, що може прислужитися подальшим науково-історичним студіям [див.: 20, 463; 24, 158–159].

У загальному огляді василіянської історіографії Кунцевичіани не можна оминати книжки отця-василіянина, відомого історика закарпатської гілки Київської Церкви, Атанасія Пекара. Ювілейного 1967 р. він видав українською і, що вельми важливо, англійською мовами науково-популярний нарис під назвою *Апостол З'єдинення: Життя св. св. св. Йосафата*. Ця розвідка написана з

метою інформації про Кунцевича для читачів, що народилися і вросли на чужині й мало ознайомлені з історією Унії і Греко-Католицької Церкви. Наведений у ній джерельний матеріал може стати в пригоді також науковцям [17].

Окремим і оригінальним виданням про св. Йосафата є невеликий за обсягом нарис сестри-василіянки Софії Сенік під назвою *Духовний профіль св. Йосафата Кунцевича*, що вийшов у світ 1994 р. у львівському видавництві «Свічадо» [19]. Дослідниця вперше в історіографії поставила за мету розглянути духовний світ полоцького архієпископа і дійшла цікавих, неочікуваних висновків. Як доводить колишня василіянка, Й. Кунцевич до кінця свого життя залишався вірним східному грецькому благочестю. Про це, на її думку, свідчить репертуар святоотцівської літератури, яку він вивчав і коментував. Так, улюбленою лектурою св. Йосафата були твори візантійських богословів-ісихастів, а саме, Симеона Нового Богослова та його слов'янських послідовників. «Успіхи Йосафата, – зазначає С. Сенік, – це насамперед наслідок його вірності східній традиції. Те, до якої міри він був просякнутий цими традиціями і був їм вірним, видно з його діяльності як архієпископа. Він добре знав і вірно дотримувався канонічної практики Сходу» [19, 20]. Праця С. Сенік спростовує поширене в історіографії, неприхильній до Унії та уніятів, твердження про нібито зрадництво св. Йосафата щодо східного благочестя та про латинізацію ним греко-візантійського обряду.

Різні питання багатогранної діяльності і служіння св. Йосафа-

та Кунцевича вперше піднято і повному розглянуто в низці розвідок, що були опубліковані в шостому томі «Записок ЧСВВ», присвяченому 100-річчю його канонізації [27].

М. Ваврик опублікував свої розвідки із серії Кунцевичіани, зокрема, статтю про празник св. Йосафата в українській унійній Церкві та повідомлення про обряд постриження в монахи ЧСВВ [35, 541–576; 36, 171–183]. Про Кунцевича як єпископа-помічника й архієпископа полоцького написав статтю І. Патрило [16, 17–59]. Іринееві Назарку належить ґрунтовна розвідка про сповідників св. Йосафата [13, 66–74]. Роль Кунцевича в першій василіянській генеральній капітулі (1617) оприлюднив М. Войнар [39, 85–101]. З інших публікацій істориків-василіян, присвячених св. Йосафатові, поміщених у ювілейному, шостому томі «Записок ЧСВВ», наголосимо на статтях Б. Балика, А. Федюка, П. Павлика, Р. Луканя та ін. [див.: 2, 151–170; 10, 217–219; 29, 184–200; 32, 201–216].

У 1973 р. заходами оо. Василіян вийшов у світ восьмий том «Записок ЧСВВ», приурочений до 350-річчя мученицької смерті св. Йосафата [26]. У цьому виданні опубліковано низку статей і матеріалів, які доповнюють наукову Кунцевичіану. Зокрема, надруковано три важливі папські документи: 1. Канонізаційна булла папи Пія IX *Splendidissimum Orientalis Ecclesiae* (6. VII. 1867); 2. Енцикліка папи Пія XI з нагоди 300-річчя смерті святого *Ecclesiam Dei* (12. XI. 1923); 3. Апостольські листи Папи Павла VI з приводу відзначення 350-річчя смерті (листопад 1973 р.) [34, 1–5]. Декілька статей присвячено періоду перебування і служіння молодого

Й. Кунцевича у Вільні [див.: 12, 9–10; 21, 14–24]. Певний науковий інтерес становлять повідомлення про культ і шанування св. Йосафата в різних містах України та Європи, зокрема, у Римі, Відні й Львові.

Крім цих матеріалів і повідомлень, восьмий том «Записок ЧСВВ» містить ґрунтовні розвідки двох василіянських істориків, зокрема Б. Балика про культ св. Йосафата в Перемишлянській єпархії [1, 43–62] й А. Великого на тему екуменізму уніятського священномученика [38, 301–304].

Найновішим науковим доробком із сучасних молодих василіян є монографія *Святий Йосафат Кунцевич (1580–1623) як свідок віри в епосі релігійної контрверсії* отця, доктора Павла Михайла Кречуна, ЧСВВ [8]. У вступному слові протоархимандрита о. Генезія Вінара, ЧСВВ зазначено, що «суть наукової роботи автора полягає, з одного боку, у доречному застосуванні методологічних підходів, серед яких автор вибирає історико-богословський та еклезіологічно-догматичний методи, а з іншого – автор базує своє дослідження на аналізі першоджерел» [8, 5].

Другий Ватиканський Собор у своєму *Декреті про екуменізм* розглядає три основні види екуменізму: духовний, науковий і практичний. Екуменічна священнича діяльність Йосафата Кунцевича відбувалася у єдиному тривимірному співслужінні, головною метою якого було – об'єднання всіх християн, бо «чим більшою буде наша спільність з Триєдиним Богом, тим глибшим буде наше взаємне братерство».

До безперечних прагнень істориків-василіян у царині Кунцевичіа-

ни належать передусім їхні видання писемних джерел мовою оригіналів. Позитивним здобутком повоєнної василіянської історіографії є новаторський підхід до з'ясування духовного світу Й. Кунцевича, унаслідок чого зроблено цікавий висновок про його своєрідний релігійний дуалізм, коли вірність Престолові ап. Петра органічно поєднувалася із синівською відданістю греко-візантійському обрядові та східному благочестю. Звідси ще один важливий висновок про щирий екуменізм архієпископа-уніята і про благодотворне значення цього факту для сучасного екуменічного руху. Як позитивний момент василіянської Кунцевичіани, зазначимо, що багато статей і розвідок написано й опубліковано іноземними мовами, головню, латинською, італійською, англійською. Це дало змогу чужоземцям ознайомитися не тільки з постаттю самого Йосафата, а й ближче пізнати церковну історію українського народу та його духовну культуру.

Водночас наголосимо, що василіянська історіографія – це передусім церковна історіографія, тому при всій її науковості й об'єктивності, вона не позбавлена певної односторонності, особливо у висвітленні образу своїх святих. Однак світський дослідник, вивчаючи історію української Церкви й духовної культури ранньо-модерного часу, не може оминати своєю увагою значний доробок у цій галузі повоєнних істориків-василіян.

### Bibliography and Notes

1. Балик Борис, *З історії культури св. Йосафата в Перемиській єпархії (XVII–*

*XVIII ст.)* [у:] *Записки Чину Святого Василія Великого* 1973, Том VIII, Вип. 1–4, с. 43–62.

2. Балик Борис, *З історії омофора і наукавниці св. Йосафата*, [у:] *Miscellanea in honorem S. Josaphat Kuncsevycz. Analecta OSBM* 1967, Vol. VI, с. 151–170.

3. Ваврик Михайло, *Йосафатіяна: 1922–1967*, [у:] *Miscellanea in honorem S. Josaphat Kuncsevycz. Analecta OSBM* 1967, Vol. VI, с. 511–531.

4. о. Галадза Петро, *Літургічне питання і розвиток Богослужінь напередодні Берестейської унії аж до кінця XVII століття* [у:] *Матеріали Четвертих «Берестейських читань» (2–6 жовтня 1995 р.)*, Львів 1997, с. 11.

5. Герич Юрій, *Огляд богословсько-літературної діяльності Йосафата Кунцевича*, Торонто 1960, с. 1–28.

6. Грушевський Михайло, *Культурно-національний рух на Україні в XIII–XVII*, Київ 1912, 248 с.

7. Жукович Платон, *О неизданных сочинениях Иосафата Кунцевича* [в:] *Известияотделениярусскогоязыкаисловесности Императорской Академии наукъ*, Санктъ-Петербургъ 1909, Том 14, Кн. 3, с. 199–231.

8. Кречун Павло Михайло, ЧСБВ, *Святий Йосафат Кунцевич (1580–1623) як свідок віри в епосі релігійної контр-оверсії*, Жовква: Місіонер 2013, 264 с.

9. Крип'якевич Іван, *Історія України*, Львів: Світ 1990, 520 с.

10. Лукань Роман, *Життєписи св. Йосафата в XVII віці*, [у:] *Analecta OSBM*, Vol. IV, Fasc. 1–4, Romae 1967, с. 217–219.

11. Мірчук Іван, *Світогляд українського народу (спроба характеристики)*, [у:] *Науковий збірник Українського вільного університету в Празі* 1942, с. 225–243.

12. *Місто життя, праці й прослави св. Йосафата (Вільно)*, [у:] *Analecta OSBM*, Romae 1973, Vol. VIII, с. 9–10.

13. Назарко Іриней, *Сповідники Священномученика Йосафата* [у:] *Analecta OSBM*, Vol. IV, Fasc. 1–4, Romae 1967, с. 66–74.

14. Назарко Іриней, *Український історичний осередок в Римі*, «Український історик» 1964, № 4, с. 18–20.
15. Паславський Іван, *Святий Йосафат Кунцевич і Україна*, [у:] *Між Сходом і Заходом. Нариси з культурно-політичної історії Української церкви*, Львів: Стрім 1994, с. 110–111.
16. Патрило Ісидор, *Йосафат Кунцевич – помічник та архієпископ Полоцький* [у:] *Analecta OSBM*, Vol. I, Fasc. 1–4, Romae 1924, с. 17–59.
17. Пекар Анастасій, *Апостол З'єдинення: Життя св. свящ. Йосафата*, Нью-Йорк 1967, 64 с.
18. Родоский Алексій, *Описание старопечатныхъ и церковно-славянскихъ книгъ, хранящихся в библиотеке Санктъ-Петербуржской духовной академии*, Санктъ-Петербургъ 1891, Вып. 1: 1491–1700, с. 73–75.
19. Сенік Софія, *Духовний профіль св. Йосафата Кунцевич*, Львів: Свічадо 1994, 24 с.
20. Соловій Мелетій, Великий Атанасій, *Святий Йосафат Кунцевич: його життя і доба*, Торонто: Видавництво оо. Василян 1967, 463 с.
21. Салодух Адам, Кузьма Віталій, *Історія Василянських мурів у Вільні*, [у:] *Analecta OSBM*, Romae 1973, Vol. VIII, с. 14–24.
22. Салодух Адам, Кузьма Віталій, *Причинки до історії життя і почитання св. Йосафата у Вільні*, [у:] *Analecta OSBM*, Romae 1973, Vol. VIII, с. 10–12.
23. Франко Іван, *Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар: Зібрання творів: у 50-х томах*, Том 29, Київ: Наукова думка 1981, с. 40.
24. *Логос. Богословський кварталник. Видають оо. Редемтористи Східного Обряду*, Йорктон (Канада) 1968, Том 19, Ч. 2, с. 158–159.
25. Чижевський Дмитро, *Історія української літератури (від початків до доби реалізму)*, Тернопіль 1994.
26. *Analecta OSBM: CCCL Anno a Martyrio S. Josaphat vertente*, Romae 1973, Vol. VIII, Fasc. 1, XII, 942 p.
27. *Analecta OSBM: Miscellanea in Honorem S. Josaphat*, Romae 1967, Vol. VI, Fasc. 1–4, XV, 608 p.
28. Bieliński Józef, *Unwersytet Wileński: 1579–1831*, Tom 3, Kraków 1900, 845 s.
29. Fediuk Atanasij, *Il poema "Josaphatis" di G. Isakowicz* [in:] *Analecta OSBM* 1967, Vol. VI, p. 184–200.
30. Huculak Lavrentij, *The Divine Liturgy of St. John Chrysostom in the Kievan Metropolitan Province during the Period of Union with Rome (1596–1839)*, [in:] *Analecta Ordinis Sancti Basilii Magni*, Romae 1990, Ser. 2, Sec. 1, Vol. 47, p. 276.
31. Josaphat Hieromartyr S., *Documenta Romana Beatificationis et Canonizationis. Atanasij Welykyj*, [in:] *Analecta OSBM*, Ser. II, Sec. 3, Romae 1952, Vol. 1, XXXI+306 p.; Romae 1955, Vol. 2, XV+ 368 p.; Romae 1967, Vol. 3, XXIV+492 p.
32. Pavlyk Partenio, *Nicola Contieri, il Postulatore e l'Autore della Vita di S. Giosafat* [in:] *Analecta OSBM* 1967, Vol. VI, p. 201–216.
33. Susza Jacobus, *Cursus vitae et ce-tramen martyrii B. Josaphat Kuncевичii, Archiepiscopi Polocensis [...]*, Romae: Ex typographia Varesii 1665, XX, 1952 p. in 8.
34. *Tria documenta Pontificia de Sancto Josaphat (1867–1923–1973)*, [у:] *Analecta OSBM*, Romae 1973, Vol. VIII, p. 1–5.
35. Wawryk Myhajlo, *De officio vestionis et professionis in Ordine Basiliano S. Josaphat*, [in:] *Analecta OSBM* 1967, Vol. VI, p. 541–576.
36. Wawryk Myhajlo, *Festum S. Josaphat in Ecclesia Rutheno, Ucraina*, [in:] *Analecta OSBM* 1967, Vol. VI, p. 171–183.
37. Welykyj Atanasij, *Documenta historiam reliquiarum S. Josaphat spectantia*, [in:] *Analecta OSBM* 1967, Vol. VIII, Romae 1967, 80 p.
38. Welykyj Atanasij, *Giosafat Kuncевич e la sua missione ecumenical*, [in:] *Analecta OSBM*, Romae 1973, Vol. 8, p. 301–304.
39. Wojnar Meletij, *The first Basilian General Chapter and St. Josaphat* [in:] *Analecta OSBM* 1967, Vol. VI, p. 85–101.

**Liliya Sholohon**

**RADICAL PUBLIC AND POLITICAL PERIODICALS AS A SOURCE FOR  
THE HISTORY OF THE NATIONAL AND CULTURAL MOVEMENT OF THE  
GALICIAN UKRAINIANS IN THE LATE 19<sup>TH</sup> – EARLY 20<sup>TH</sup> CENTURY**

Precarpathian National University, Ukraine

**Лілія Шологон**

**ГРОМАДСЬКО-ПОЛІТИЧНІ ВИДАННЯ РАДИКАЛЬНОГО  
СПРЯМУВАННЯ ЯК ДЖЕРЕЛО З ІСТОРІЇ  
НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО РУХУ УКРАЇНЦІВ ГАЛИЧИНИ  
НАПРИКІНЦІ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

*Abstract:* The article analyzes the content of periodicals published in Galicia by the Ukrainian Radical Party in late 19<sup>th</sup> – early 20<sup>th</sup> century, including the „Narod”, the „Khliborob”, the „Hromadskyi Holos” and others. The pages of the above mentioned periodicals included not only a lot of information on the activities of the Rus-Ukrainian Radical Party in Galicia but also a lot of material about national and cultural events, including critical articles on the work of societies of public education and artistic associations, detailed information on the activities of ‘Sich’ public organizations, sharp analytical insights into the state of the Ukrainian elementary, secondary and higher education as well as reports, including photos, on the outstanding Ukrainian literary and scientific figures.

On the one hand, a thorough study of the content of such periodicals as the „Buduchnist”, the „Narod”, the „Khliborob”, the „Hromadskyi Holos” enables the identification of the Ukrainian radicals’ concept in terms of solving complicated issues of the national and cultural development and gives considerable grounds to assert that they resolutely stood up for the Ukrainian language and education. One can state that the radical press made a significant contribution to the cause of popularization and promotion of the accomplishments of the Ukrainian literature and science.

*Keywords:* Galicia, radical press, periodicals, articles, journalistic works, public figure

Упродовж другої половини ХІХ – початку ХХ ст. на сторінках українських громадсько-політичних видань Галичини, не лише піднімалося чимало важливих питань суспільно-політичного характеру, але й приділялася належна увага національно-культурному життю в краї, публікувалося ба-

гато іншої інформації, що могла розширити світогляд тодішнього читача. Завдяки цьому особливо популярними серед українців були народовські часописи „Правда”, „Батьківщина”, „Діло”, „Свобода, русофільські „Слово”, „Галичанин”, „Пролом”, „Червона Русь”, „Русское слово” тощо. Мала сво-

го передплатника й преса радикального спрямування, що виходила у світ завдяки зусиллям Русько-української радикальної партії (далі – РУРП), заснованої 5 жовтня 1890 р. Вона є цікавою для сьогоденного дослідника, оскільки дозволяє з'ясувати концепцію її лідерів щодо вирішення найнагальніших проблем національно-культурного характеру.

Обрана тема не залишилася поза увагою науковців. Вона зацікавила дослідників кінця XIX – першої третини XX ст., зокрема, М. Лозинського [6], І. Франка [23], які в свої публіцистичних та науково-популярних розвідках звернули увагу на видання періодики радикального спрямування. У 40 – 80-рр. XX ст. зазначена проблематика не надто інтегрувала советських вчених, тому ґрунтовних праць, які б висвітлювали їх зміст написано не було. Натомість неабиякий внесок у її вивчення зробили як українські зарубіжні науковці А. Животко [3] та інші [2], [20], так і сучасні українські дослідники М. Романюк, М. Галушко [14], Л. Снісарчук [17] тощо. Метою нашої статті є проаналізувати зміст періодичних видань РУРП, що виходили у світ наприкінці XIX – початку XX ст. Автор ставить перед собою завдання з'ясувати, як на їхніх сторінках відображений національно-культурний рух українців краю зазначеного часового проміжку.

Цікавим є той факт, що впродовж 1899 р. представники національно-демократичної фракції РУРП – В. Охримович та Є. Левицький, які згодом були серед засновників у грудні цього ж року Української національно-демократичної партії (далі – УНДП), видавали суспільно-політичний часопис „Будучність”, що виходив двічі на місяць. До його редакційного комітету

належав також відомий український художник Іван Труш.

На сторінках часопису чимало повідомлень про діяльність українських радикальної та соціал-демократичної партії, політичних товариств Галичини, що публікувались у замітках *З'їзд радикальної партії, Партійні відносини в Галичині, Українсько-руська соціал демократична партія*. Полемічні огляди статей з таких газет як „Галичанин”, „Свобода”, „Nowa Reforma”, „Kraj” містилися в рубриці *З галицької і позагалицької преси*. В останньому, 11-му числі газети, передова стаття про консолідацію українського політичного життя в Галичині та створення УНДП, програмові документи нової партії під заголовком *Нова партія, її програма і організація* [14, 686]. Таким чином, для національно-демократичного крила радикальної партії видання суспільно-політичного часопису „Будучність” стало одним із засобів пояснити суспільству зміну своїх політичних переконань.

Окрім цього, періодичне видання не залишалося осторонь питань національно-культурного розвитку краю. Про неабиякі перешкоди для використання української мови у навчальних закладах і державних установах йшлося в статті *Надужиття язикові в Галичині*. У розвідці *Шкільництво в Галичині а Українці* глибокий аналіз стану української початкової та середньої освіти, що зроблений на основі звітів Краєвої шкільної ради та слухні пропозиції, щодо того як виправити стан справ на краще [7, 8].

Варто зазначити, що в газеті окрім політичної, дуже цікавою була наукова та літературно-артистична частини, де опублікували наукові праці Є. Левицький *Розвій новочасної нації в За-*

хідній і Середній Європі, В. Охримович *Статистика руського населення по містах і містечках Галичини*, художні твори, переклади та публіцистику В. Стефаника, А. Крушельницького тощо. Серед публіцистичних праць, на наш погляд, на особливу увагу заслуговувала розвідка І. Труша *Чи можлива у нас штука*, де автор, розмірковуючи на над тим, чому серед українців мало видатних малярів, писав про відсутність фінансової допомоги від держави для малярів-початківців. Він вважав, що виправити стан справ на краще зможе тільки зміна політичного становища української нації [19, 11].

Отже, часопис „Будучність” був не лише одним з тих радикальних видань, що заклав основу для створення національно-демократичної партії, але й спробував приділити увагу українській літературі, науці, мистецтву.

Видання української періодики радикального спрямування в Галичині було започатковано 1890 р. Перше число часопису „Народ” побачило світ 1 січня 1890 р. за редакцією І. Франка та М. Павлика. Одним із найактивніших співробітників газети був М. Драгоманов, який, окрім цього, неабияк фінансово підтримував її видання. Із жовтневого (20-го числа) в підзаголовку зазначалося „Народ” є органом „руско-української радикальної партії” [17, 51].

Безперечно, на сторінках газети чимало уваги приділялося пропаганді ідей РУРП, полеміці з народовцями і москвофілами; гострою була критика національно-культурної політики своїх опонентів.

„Народ” постійно інформував читачів про відкриття нових читалень „Просвіти” в селах Галичини. Поряд з цим автори часопису акцентували ува-

гу не на здобутках в їхній роботі, а на численних недоліках, які, на їхню думку, супроводжували діяльність освітянських осередків на місцях [10, 187].

Такої ж самої думки дотримувався В. Стефаник, публіцистична праця якого *Жолудки наших робітничих людей і читальні* [16, 146] під псевдонімом Василь Семенів була опублікована 15 травня 1890 р. Її автор вважав першочерговим вирішення соціально-економічних проблем українського селянства, а згодом залучення їх до роботи в читальнях різних громадських товариств.

Газета скептично ставилася й до діяльності українських мистецьких організацій Галичини. Зокрема, про хоровий колектив товариства „Боян” писала: „До того на сему спеціальному рускому (тобто українському. – Л. Ш.) хорі видно власне брак рускої школи, виучки рускої народної музики. Манера співати в Боянівців церковна та німецька” [13, 241].

Натомість періодичне видання не залишалося осторонь гендерної проблематики. Зокрема, під рубрикою *Жіноча справа* обговорювалося чимало важливих питань: становище і роль жінки в суспільстві, освіта, виховання дітей тощо. Іван Франко, який привітав вихід у світ альманаху для українського жіноцтва *Перший вінок*, за редакцією Наталі Кобринської, вважав за необхідне видавати все ж таки газету для жінок, яка буде оперативно інформувати про найновіші події з українського та зарубіжного жіночого руху, обговорювати нові книги цікаві для жіноцтва і багато іншого. На думку визначного літератора та публіциста, ще одна перевага пресового видання над альманахом така: „До газети може придатну річ (допись, новинку,



увагу до дискусії й т. і.) написати не тільки кожда освічена жінка, але навіть письменна селянка, бо тут само жите найліпше діктує, що і як писати” [17, 56]. Варто зазначити, що І. Франко пропонував свою допомогу українському жіноцтву у редагуванні такого періодичного видання.

„Народ” дотримуючись антиклерикального спрямування критикував усі заходи національно-культурного характеру за участі духовенства. Це стосувалося й перепоховання праху М. Шашкевича у Львові в жовтні 1893 р. [4].

Український літературний, науковий та мистецький рух не залишився поза увагою першого періодичного видання радикального спрямування. В редакційних статтях *Про видане творів Т.Шевченка, З поля нашої науки, На новий шлях, Рух в товаристві „Академічне брацтво”*, статті І. Франка *Наш театр*, М. Драгоманова *Записки Товариства ім. Шевченка* інформація про вихід у світ праць українських письменників і вчених, найважливіші події з громадського та культурного життя Галичини.

Чимало важливих проблем було порушено в публіцистичній праці І. Франка *Народні школи і їхні потреби*, в критичній розвідці *Поляки і русини після урядової статистики*, автори яких на основі цифр переконливо доводили про жалюгідне фінансування українських освітніх закладів, необґрунтовані преференції представникам польської національності в Східній Галичині, незважаючи на те, що навіть цифри урядової статистики засвідчували, більшість населення цієї частини краю становили українці [22, 104].

„Народ” був одним з небагатьох громадсько-політичних видань на

сторінках якого опублікували свої наукові праці визначні українські громадські діячі та вчені. Заслужують уваги *Виїмки з народної літератури українко-рускої XIX віку* М. Драгоманова, *Етимологія і фонетика в южно-руській літературі*, *Професор Омелян Огоновський, Пів століття. Нарис історії Австрії від 1840 до 1890* І. Франка, *В справі реформування нашої прашовписі* М. Павлика.

Цікаві роздуми про національно-культурний рух на західноукраїнських землях в другій половині XIX ст. в *Австро-руських споминах* Михайла Драгоманова. 30-літньому ювілею наукової та громадської праці вченого було присвячене перше число „Народу” за 1895 р., де опублікували чимало змістовних розвідок присвячених цій події [24, 28]. Редакція часопису не могла не вшанувати й пам’яті М. Драгоманова, який пішов з життя влітку цього ж року. 15 червня 1895 р. газета не лише вмістила редакційну статтю, де високо оцінила його діяльність, але опублікувала детальну інформацію про похорон вченого, надгробні промови, скорботні листи і телеграми тощо [8, 238]. В інших випусках за 1895 р. (впродовж трьох місяців) „Народ” передруковував з різних періодичних видань некрологи, де повідомляли про смерть М. Драгоманова. На сторінках газети з’явилися й неопубліковані рукописи вченого.

В останньому (17-му) номері редактор М. Павлик заявив, що через смерть М. Драгоманова “головної підпори моєї і „Народу”, а також через мою недугу я отсе мушу перестати видавати „Народ” [11, 278].

Поряд з ним з 1891 до 1895 р. виходив у світ ще один часопис радикального спрямування „Хлібороб”. Він

був започаткований у Львові, у квітні 1891 р., де його редагував І. Франко. У грудні цього ж року редакцію перенесли до Коломиї, де за видання газети відповідали І. Герасимович, С. Данилович, М. Павлик [14, 557].

У першому числі „Хлібороба” у статті *Панове громада* зазначалося: „Щодо справ просвітніх, то уважаємо наше селянство і міщанство за надзвичайно спосібне до поступу, що рвеся і жажде за наукою, тож будемо їм подавати всі такі відомості, котрі наука ствердила яко певні [...]. Будемо отже містити в нашій часописи статті наукові, оповідання, поезії та всякі вісти, котрі би розширювали знане нашого народа про поступ цілого світа” [12, 2]. Проте зміст періодичного видання дозволяє стверджувати, що з цим задекларованим завданням видавці „Хлібороба” справилися не в повній мірі. Хоча на сторінках часопису й публікувалися пізнавальні статті І. Франка про І. Вишенського та І. Наумовича, М. Павлика про М. Драгоманова, оповідання І. Франка, М. Драгоманова, поезія *Лесі Українки*, все ж таки домінуючою була інформація про віча в містечках краю, організовані радикалами, діяльність політичних товариств, хроніка передвиборчих кампаній, заклики до боротьби за політичні та економічні права українського селянства тощо.

Варто зазначити, що рівень редагування „Хлібороба” та підбір матеріалу був значно слабшим, ніж інших часописів, які видавали прихильники РУРП в Галичині.

Через брак коштів газета виходила нерегулярно, особливо 1895 р. Як правило, в одному випуску, без збільшення загальної кількості сторінок, виходило від двох до шести чисел одночасно. Через фінансові труднощі

у вересні 1895 р. „Хлібороб” перестав виходити у світ [14, 558].

1895 р. на зміну „Народові” та „Хліборобові” було започатковане інше радикальне періодичне видання „Громадський голос”, яке виходило до 1939 р. До Першої світової війни він видавався упродовж 1895 – 1902 та 1904 – 1914 рр. Редакція об’єднала навколо себе видатних українських діячів: І. Франка, М. Павлика, Л. Мартовича, В. Стефаніка, Марка Черемшину, публіцистичні, літературні, літературно-критичні та наукові праці яких додавали часопису неабиякої гостроти та змістовності.

Незважаючи на значні фінансові труднощі, які постійно супроводжували видавців „Громадського голосу”, їм вдавалося поступово змінювати періодичність виходу у світ, щоб оперативніше інформувати читачів про події, що відбулися. Якщо спочатку часопис виходив як місячник, то в 1906–1909 рр. – двічі на тиждень, а 1910–1915 щотижня [14, 589].

Оскільки газета була офіційним друкованим органом РУРП в Галичині, то пріоритетне місце на її сторінках відводилося поясненням основних положень партійної програми, полеміці з народовцями, передвиборчій агітації, інформації про страйки та демонстрації робітників і селян, що намагалися відстоювати свої права тощо.

Незважаючи на те, що „Громадський голос” постійно акцентував увагу на питаннях соціально-економічного та політичного характеру, автори часопису не залишалися осторонь національно-культурної проблематики. У багатьох публікаціях часопису йшла мова про прийняття прогресивного мовного закону, видання українських шкільних підручників, карт, обмежен-

ня навчання польською мовою в сільських школах, підвищення кваліфікації вчителів. Їхні автори справедливо вважали, що тільки освічені люди можуть належним чином відстоювати свої громадянські права: “Ми повинні вже собі здати з того справу, яке то важне діло шкільництво – котре може або виховати ціле покоління народу на правдивих горожан або здеморалізувати. Тому не пора нам гаяти часу, а треба взятися якнайскоріше до борби і праці на полі рідної школи” [15, 2].

У статтях, присвячених проведенню перепису населення в краї у 1910 р., редактори газети закликали українців правильно записувати інформацію в графі “розмовна мова”, адже від цього залежатиме мова викладання в сільській школі: “щоб руська громада польську школу не утримувала” [5, 3]. Проте особливої гостроти набули публікації „Громадського голосу” про боротьбу за український університет у Львові на початку ХХ ст. Аналізуючи статистичні відомості про україномовні навчальні заклади, про українців-педагогів, що працюють у вищій, середній та народній школі у статті *Руська школа* були поставлені дуже непрості запитання: “Здивовані питаємо: чи ми живемо, ще на своїй руській землі, та чи під Австрією чи під Польщею? Чи нам за руські податки і за кров тотя конституційна Австрія нічого більше не може дати окрім ляцької неволі?” [15, 2].

Чимало інформації на сторінках часопису відведено діяльності січових товариств, створених представниками РУРП. Цікавими та змістовними були повідомлення як про повсякденну діяльність січових осередків на місцях, так і про організацію масових спортивних свят: у 1910 р. з нагоди

десятої річниці від створення першої січової організації та в 1914 р., коли українська громадськість відзначала столітній ювілей від дня народження Т. Шевченка [18, 6].

„Громадський голос” намагався зацікавити своїми публікаціями і українських жінок, оскільки в газеті постійною була рубрика *Жіночий відділ*, де містили відомості з історії жіночого руху в різних країнах, поради як вести домашнє господарство, виховувати дітей тощо.

Редактори видання зробили чимало для того, щоб розширити світогляд своїх читачів та зробити часопис цікавим для них. Як правило, на першій сторінці газети публікували портрети відомих українських та зарубіжних діячів: Б. Хмельницького, І. Богуна, І. Виговського, П. Сагайдачного, Т. Шевченка, І. Котляревського, Ю. Федьковича, М. Костомарова, М. Драгоманова, М. Грушевського, першодрукаря Й. Гутенберга тощо та науково-популярні розвідки про них [9, 152]. На особливу увагу заслуговувала низка статей-спогадів про Великого Кобзаря.

Окрім портретів видатних громадських діячів та вчених „Громадський голос” вмiстив й ряд інших світлин: *Чернеча гора, Богдан Хмельницький по битві під Зборовим, Капітолій у місті Вашингтоні* тощо. Також часопис до редакційного комітету якого входило чимало відомих письменників не міг не публікувати художніх творів. На його сторінках були опубліковані вірші, проза та публіцистика І. Франка, В. Стефаника, К. Малицької [21, 173] та інших.

Таким чином, україномовні часописи радикального спрямування, що виходили в Галичині, з невеликими

перервами, впродовж 1890–1914 рр. піднімали на своїх сторінках чимало важливих питань національно-культурного характеру, знайомили своїх читачів з найвагомішими подіями освітянського, наукового та мистецького життя краю. До редакційних комітетів вищезгаданих видань належали провідні українські публіцисти та письменники, які друкували тут немало своїх праць. З одного боку, ретельне вивчення змісту таких часописів як „Будучність”, „Народ”, „Хлібороб”, „Громадський голос” дозволяє з’ясувати концепцію українських радикалів щодо вирішення нерозв’язаних проблем національно-культурного розвитку, стверджувати, що вони рішуче стали на захист української мови і освіти, з іншого – констатувати, що радикальна преса зробила вагомий внесок у справу популяризації здобутків української літератури та науки.

### Bibliography and Notes

1. *Державний архів Львівської області*, Ф. 116, Оп. 1, Спр. 1, 5 арк.
2. *Енциклопедія українознавства*: Словникова частина, Париж–Нью-Йорк 1966, Том 5, с. 1684.
3. Животко Аркадій, *Історія української преси*, Мюнхен: Український технічно-господарський інститут 1989–1990, 334 с.
4. *З нагоди перенесення праху Маркіяна Шашкевича у Львові*, „Народ” 1893, 1 жовтня.
5. *Конскрипція йде!*, „Громадський голос” 1910, 14 грудня.
6. Лозинський М., *Українство і москвофільство серед українсько-руського народу в Галичині*, Львів: Накладом В. Бачинського 1909, 96 с.
7. М. Л., *Шкільництво в Галичині а України*, „Будучність” 1899, 1 серпня.
8. „Народ” 1895, 1, 15 липня, с. 203–238.

9. *Осип Федькович-Гординський*, „Громадський голос” 1900, 12 вересня.
10. *Отворене читальні в Рудні і перший у читальні відчит про жіночу справу*, „Народ” 1890, 15 червня.
11. Павлик Мійайло, *Від редактора*, „Народ” 1895, 20 серпня.
12. *Панове громада!*, „Хлібороб” 1891, 25 квітня.
13. *Про комерс з Бояном у Відні*, „Народ” 1891, 1 вересня.
14. Романюк М., Галушко М., *Українські часописи Львова (1848–1939)*, Том 1, Львів: Світ 2001, 744 с.
15. *Руска школа*, „Громадський голос” 1910, 4 травня.
16. Семенів Василь [Стефанік Василь], *Жолудки наших робітничих людей і читальні*, „Народ” 1890, 15 травня.
17. Снісарчук Л., *Перший український партійний часопис “Народ” (1890 – 1895 рр.): до історії функціонування*, [у:] *Збірник Науково-дослідного центру періодики / Ред. М. Романюк*, Львів: Науково-дослідний центр періодики 2006, Вип. 14, с. 51–60.
18. *VII крайове Січове свято*, „Громадський голос” 1914, 29 січня.
19. Труш Іван, *Чи можлива у нас штука?*, „Будучність” 1899, 1 жовтня.
20. *Українські видавництва і періодичні видання в Коломії в 1865 – 1939*, [у:] *Коломия й Коломийщина. Збірник споминів про недавнє минуле / Український архів. Наукове товариство ім. Шевченка, Філадельфія: Видання “Комітету коломиян” 1988, Том 46, с. 332–333.*
21. Франко Іван, *В десяти роковини смерти Михайла Драгоманова*, „Громадський голос” 1905, 22 червня.
22. Франко Іван, *Народні школи і їх потреби*, „Народ” 1892, 1 квітня.
23. Франко Іван, *З останніх десятиліть XIX віку*, [у:] *Idem, Твори: У 50-ти томах*, Том 41, Київ: Наукова думка 1984, с. 471–529.
24. *Юбилей 30-літньої праці Михайла Петровича Драгоманова*, „Народ” 1895, 1, 15 січня.

**Volodymyr Halyk**

**FISHING AS IVAN FRANKO'S PASSION ON VACATIONS (BASED ON THE SELECTED LETTERS OF F. DERHALO, O. NYZHANKIVSKYI AND S. BORACHOK TO I. FRANKO)**

Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Володимир Галик**

**РИБАЛЬСТВО – ПРИСТРАСТЬ ІВАНА ФРАНКА ПІД ЧАС ВАКАЦІЙ (ЗА ВИБРАНИМИ ЛИСТАМИ Ф. ДЕРГАЛА, О. НИЖАНКІВСЬКОГО ТА С. БОРАЧКА ДО І. ФРАНКА)**

*Abstract:* On the basis of the contents of selected little-known letters from F. Derhalo, O. Nyzhankivskyi and S. Borachok to I. Franko is characterized a passion for fishing as one of the most favorite activities of the scholar during holidays. This type of activity during leisure time served Franko as a source of knowledge about nature, history and way of life of locals of those areas where he had vacations. It's defined that there is still a lot of unexplored correspondence from Precarpathians to Franko which contains information about Franko fishing lounges, invitations to go fishing, organizing fishing etc.

*Keywords:* fishing, I. Franko, F. Derhalo, A. Nyzhankivskyi, S. Borachok, little-known letters, attractions, vacation

Актуальним на сьогодні виявляється вивчення багатогранної діяльності Івана Франка як великого письменника, письменника-новатора, історика, краєзнавця, етнографа, фольклориста, економіста, філософа, політика, соціолога, природознавця, пристрасного публіциста, наполегливого вченого й безкомпромісного громадського діяча. Така різногалузєва активність почасти втомлювала українського ученого і той в свою чергу вдавався до дозвілля. Відпочивав Іван Франко у вільні від праці хвилини, а це в проміжку між активною громадсько-політичною та на-

уковою діяльністю. Частими місцями для відпочинку вченого слугували мальовничі куточки Прикарпаття. На вакаціях І. Франко часто їздив до своїх друзів, а це були переважно села, де по лісах збирав гриби, у річках ловив рибу. Риболовля стала однією із найулюбленіших форм дозвілля Івана Франка.

Порушена проблема Франкового дозвілля уже була предметом вивчення значної когорти дослідників-франкознавців. Найбільш повно Франкові захоплення рибалкою розкрито в книзі *Нетрадиційний погляд на життя і творчість Каменяря*

*(Франко – рибалка і художник слова).* Автори монографії Т. Присяжний, П. Присяжний і В. Бандура продемонстрували Франкові знання природи, які живили його образне мислення. З праці видно, як рибальська обізнаність прислужилися вченому для створення окремих творів, епізодів та сцен, які він висвітлював в своїх дослідженнях про окремі населені пункти Прикарпаття [див: 27]. Чимало інформації про рибальські захоплення Івана Франка представлено у франкознавчих працях Р. Горака та Я. Гнатіва [див.: 15; 16; 17; 18; 19; 20; 21]. Цими питаннями займався і автор статті, який характеризує кореспонденції від селян та греко-католицьких священиків із Прикарпаття до І. Франка прямо, чи опосередковано торкався проблеми Франкових вакацій [див.: 11; 12; 13; 14]. Зважаючи на такий широкий спектр досліджень з цього питання ставимо собі за мету окремими штрихами, на основі змісту вибраних, маловідомих листів від друзів до Івана Франка з Прикарпаття, простежити їх внесок в організацію дозвілля вченого.

Як зазначалося вище, рибалка була одним із найулюбленіших захоплень Івана Франка під час відпочинку. Свідченням про це є спогади сучасників-очевидців. Зокрема В. Охримович про Франкову пристрасть до рибальства докладно розповідає у своїх мемуарах наголошуючи, що “одинокую його (Франковою – В. Г.) розвагою, було риболовство, яке любив пристрасно” [24, 235].

Переважно Іван Франко їздив рибалити до своїх сільських друзів, оскільки саме сільські ріки та потічки були найбільш привабливими для вченого. Одним із таких сіл,

яке часто відвідував І. Франко, було село Завадів на Стрийщині. Саме тут Іван Франко мав товариша – місцевого селянина Федора Дергала, який і займався облаштуванням дозвілля вченого.

Про Ф. Дергала відомо, що він народився приблизно у 1862 або у 1863 р. мабуть у селі Завадів. Одружився 6 червня 1886 р. у віці 23-ох років із Євдокією Ткач – мешканкою цього ж села. Шлюб був наданий тамтешнім парохом Йосипом Тишинським. Все життя Федір страждав, оскільки одне за одним похоронив десятеро маленьких дітей [35, 456], зоставшись лише з одним сином Михайлом. Федір Дергало користувався авторитетом серед сільського населення, оскільки часто брав участь у кумівстві, свідчив на багатьох весіллях. Володів добрим маєтком та власним ставком, що приносило у дім якісь прибутки [28, 210-211]. Федір Дергало робив пожертви на розвиток культури та освіти на селі, сприяв виданню радикальних видань, товаришував з освіченими людьми, зокрема, з Іваном Франком, активно брав участь у різних вічах, що в свою чергу сприяло його авторитету серед односельчан [28, 211]. Окрім того, був дяком у церквах Завадова та сусіднього Голобутова. Восени 1907 р. Федір Дергало під час рибалки дуже застудився і помер на 45 році життя 1 січня 1908 р. від туберкульозу легень [28, 212].

На сьогодні збереглися листи Федора Дергала та один від його сина Михайла до Івана Франка, зміст яких дає змогу доповнити певні прогалини про Франкові захоплення рибальством. Тут мова йде про організацію спільного рибного підприєм-

ства. Зокрема, у листівці до І. Франка від 3 січня 1900 р. Ф. Дергало повідомляє, що був з Веретенем, який хоче щоб І. Франко приїхав з метою полагождення задуманої справи [2, 319-320]. Подальший лист уже від 2 лютого 1900 р. докладніше розповідає про переговори з Веретенем. Далі Ф. Дергало пише: “Нашу Колодницю арендує Староство поділило на два няревіри і то з великов бідов босьмо селяни уперлися але не знати чи позволит Намісництво. Ам то на такі, від Улична, і від Долголуки поза Брибідон а від Брибідону до Белецької границі але не знати коли буде ліцитація, то ж прошу напишіт як ся маю застановити і чи Ви будете належати до спілки і кілька можете на то грошей дати щобим знав як ся застановити. Я мишлю всьо відступити тільки собі лишив бим від Голобутова до Брибідону” [3, 321]. Іван Франко займався оформленням документів на це підприємство. На допомогу у вирішенні цієї справи вчений взяв стрийського адвоката Євгена Олесницького, який у своєму листі до Івана Франка від 26 березня 1904 р. писав: “Справа з риболовлею має ся так, що Намісництво полегшило Стрийському Староству рішити, а про офер[ентів] більше представляє користь і Гардонов[ий] чи Дергало і Спілка – я не підпадав ніякому сумнівови, що Староство рішит в користь Гардоново[го]” [4, 121].

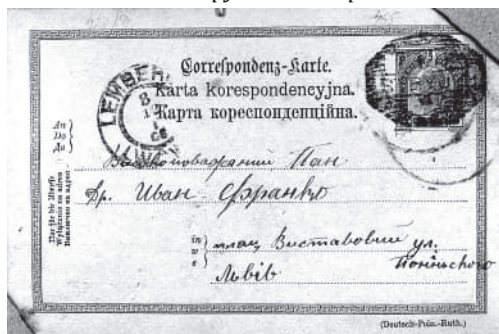
7 липня 1902 р. І. Франко на запрошення Ф. Дергала, мав приїхати на риболовлю до Завадова. У листівці він був повідомлений, що “Волок іще тільки з ігли. Не потребує кол[и] свого часу гаїти. В неділю чекалисьмо Вас не було але і не дивно бо була слота. Дайте знати тосі ви-

шлемо [ся]. Щодо мене в кожді хвили служити буду тільки щобим знав коли” [5, 325-326]. Збирався І. Франко відвідати свого товариша та порибалити весною наступного року. У своєму листі до В. Гнатюка від 29 грудня 1902 р. І. Франко писав: “Як Ваше здоров’я? Був тут колись у нас Дергало і запропонував весною на щупаки, – значить, треба, щоб Ви вертали нам зовсім здорові” [32, 220].

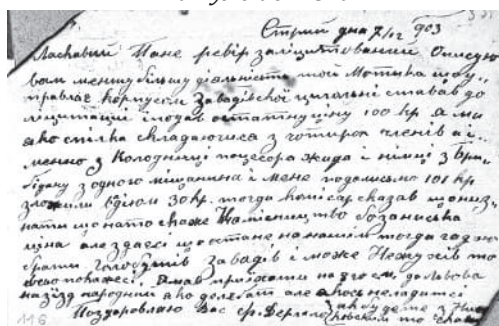
Наприкінці того ж року І. Франко отримує ще два листи, у яких розповідається про діяльність рибного господарства. Зокрема, у листі від 7 грудня 1903 р. Ф. Дергало веде мову про управителя корпусу Завадівської цегольні Мотику, який став до ліцитації і зажадав останню ціну в розмірі 100 крон. Спілка, яка складається із чотирьох членів (посесор єврей з Колодниці, німці з Брибідону та один міщанин) подали суму у розмірі 101-єї крони і на цю суму намісництво мало б погодитися. Ф. Дергало мав намір взяти собі Голобутів, Завадів і можливо Нежухів і тому мав їхати для вирішення цієї справи до Львова 8 грудня 1903 р. [6, 331-332] Проте, згоди у цій справі не було знайдено. Тому 22 грудня 1903 р. Ф. Дергало пише І. Франку: “Будьте такі ласкаві підіть до намісництва, а там сі довідаєте у виділі ревірів що єст ревіром 22 (той самий що Колодниця), а як уважаєте, а я бим навіть просив наложіт 4 к[орони] (то буде 105 к[орон]) і возьміт на себе, бо як я виджу з тов спілков не буде межи нами ладу, жид на спосіб жидівський, стрийський міщанин хоче взяти від гостинця. Або як уважаєте оба в спілці возьмім а спевностию зле не вийдем, а навіть дуже добре, бо нам гроші зложать з подякою. Ліцитація на 10 літ, і мусит

ся кавцію зложити, можна на паперах” [7, 333-334].

Автограф листівки Федора Дергала до Івана Франка  
від 7 грудня 1903 р.



титул листівки



зворот листівки

Останній лист від родини Дергалів вчений отримав аж 16 червня 1905 р. Цей лист був написаний уже сином Федора Дергала. Він пише: “Посилаю Вам через батька два Божі листи тимчасово, бо більше не мож було дістати, обіцяли їм ще з Дрогобицького повіту, але і донині ще нема. В Шарабурі єсть еще оден лист старий на шкірі писаний, але не знати напевно, бо та хата згоріла, де був той лист. Оджеж не знати чи уратований. На рибу щесьмо не ходили, доперва може завтра, як приїду на сьвята, і то не знаю чи піде батько, бо щось хорий!” [8, 327-330]

Про подальші відвідини Іваном Франком Завадова згадує у спогадах його син Петро Франко: “На вакації

ми все кудись їздили: до Завадова (до Дергала), до Голобутова (до Коренця). до Тишивницького, а найкращі вакації переводили в горах” [34, 382-383]. З інших спогадів Петра, відомо, що Іван Франко приїздив сюди не тільки сам, але з дружиною та сім’єю і що в річці Колодниці ловилася не тільки щука, але й прекрасні лини [35, 456].

За словами Петра Франка, саме рибна ловля для Федора Дергала закінчилась трагічно: “Коли батько вже був хворий, забажав іще раз поїхати на рибу до Завадова. Я поїхав з батьком. Із нами поїхав теж проф. Грушевський, який говорив мало... На станції в Стрию нас ждав п. Дергало з сином... День випав холодний, і проф Грушевський сумнівався, чи ми загіємо собою воду в річці. Батько не йшов до води. Я тільки попробував рукою. Пішов п. Дергало й ще якийсь принагідний рибак із страшним «брухом». Риб багато не ловили. Добичею поділилися, але як ми потім довідалися, п. Дергало міцно перестудився і скоро помер... Батька так важко пройняла смерть п. Дергала, що не міг поїхати на похорон, із-за чого. як ми чули, кривдувала сім’я блаженної пам’яті Дергала” [35, 456].

Назагал, звернемо увагу і на пригоди, які траплялися з І. Франком та Ф. Дергалом під час рибалки. Про одну із низ розповідає у спогадах від імени Миколи Вороного – Северин Панківський. Мова йде про те, що Іван Франко після зустрічі із своїм гімназійним приятелем, який мав парохію на Стрийщині, мав іхати у підгірське село на рибалку. У цю поїздку вчений запросив Миколу Вороного та взяв із собою свого сина Петра, а в останній момент до них приєднав-



ся Михайло Новаківський. Було домовлено, що священник буде зустрічати їх на станції. Проте, коли вони приїхали, не було ані священника, ані брички. Гості вирішили пройтися пішки, оскільки І. Франко добре знав місцевість, та коли пройшли добрий шмат дороги їх все таки наздогнав священник. Привізши додому, після довготривалої розмови з попадею, він вирішує позбутися небезпечних гостей. Разом з священником Михайло Новаківський буцімто подався провідати хворого брата та й покинув їх. У свою чергу І. Франко разом із сином, приїхавшими з ним колегами й тутешнім "хлопом-радикалом", весельчаком, "торбою гумору" Ф. Дергалом пішли на риболовлю. Уже на ріці їх спіткала буря, яка і завадила рибальству. Промокши до нитки, гості повернулися на плебанію, де І. Франко знайшов сухий одяг та якусь поживу. Коли приїхали господарі, то були дуже здивованими, коли застали їх вдома [25, 92-93].

У 1907 р. Іван Франко ще раз відвідав село Завадів, де відпочивав у Остапа Нижанківського. Василь Пастущин у своїх спогадах згадував: "Іван Якович нібито відпочивав у Остапа, а в дійсності він багато працював днями і ночами. Він був тоді в силі свого віку і своєї творчості. Своєю працею він зробив глибоке і незабутнє враження на нас всіх присутніх. Над чим він тоді працював, не знаю. Але добре пригадую собі, що в його окремій кімнаті було багато книжок, журналів, газет, безліч виписок тощо. Він найпізніше йшов спати й найраніше з нас усіх у хаті вставав до праці" [26, 501-502].

Перебуваючи у О. Нижанківського І. Франко мав щоденний графік праці:

зранку вчений відкривав у своїй кімнаті вікна й подавався на риболовлю, де просиджував до 9-10 години. Після риболовства повертався до хати, наловлену рибу віддавав дружині О. Нижанківського, а сам поснідавши, ставав до праці, яка тривала до обіду, який зазвичай відбувався між 15 і 16 годинами. Після обіду знову сідав за роботу аж до вечора. Інколи вчений провадив розмови із тамтешніми селянами, які приходили до нього з різними запитаннями. Після вечері часто прогулювався по селі, а потім знову тривала дальша праця аж до опівночі [26, 502].

*Автограф листа Остапа  
Нижанківського до Івана Франка  
від 16 березня 1908 р.*

417  
Завадіо 16/3 908.

Вітов. Паме Др. Добродіно!

Щоби Вас охоронити від візитувості  
вельми австрійських підемогавдерів  
підчас Вашого прогуляння в околицю  
нашну, - переписано отей / дауценний  
тоті мрораторній Гордон, котра з вельми  
пачевоєтно по видана з тил, що кроро  
родеу Вам не промовоує, или на  
охотно займу. ~

Здоровинь Вас щиро і охотно  
з публіцистичним уважанем

Ост. Нижанківський

140

В одному із листів до О. Нижанківського І. Франко розповідає про риболовлю з сином Андрієм в селі Колодниці, де вони "...забавилися досить довго і постановили не ходити до Завадова, а йти просто до будки на залізниці. По дорозі здивав нас жан-

дарм і побачив у мене в руках мокру сіль і завинені в ній два щупаки. Він розпитав мене про ім'я й адресу і запитав, яким правом ловлю рибу в тій ріці. Я покликався на усний дозвіл пані маркграфіні (місцевої поміщиці. – В. Г.), даний мені через Вас і через доктора Олесницького. А жандарм по деяким ваганню пустив нас, не відібрав ані сіти, ані риби (тим більше, що бачив нас не в воді, а на гостинці)... І коли Вам се можливо, прошу Вас виеднати для мене такий дозвіл на письмі, щоб я на будуче, коли доведеться користати з нього, мав чим виказатися перед властю..." [33, 57-58].

Надалі О. Нижанківський повністю виконав прохання І. Франка: "Щоби Вас охоронити від влізливости всяких австрійських пікельгавберів під час Ваших прогульок в околицю нашу, пересилаю отсей, залучений лист маркграфіні Гордон, котра з всякою готовістю его видала з тим, що кожного року Вам его прольонгує, чим ся охотно займу..." [9, 411].

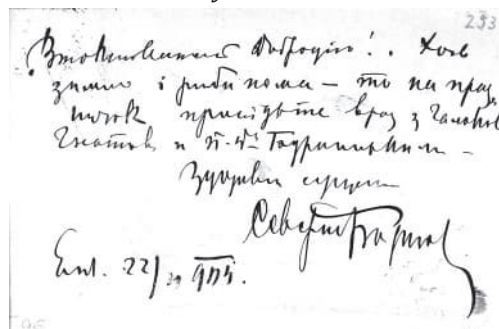
Серед церковнослужителів Прикарпаття, які запрошували Івана Франка до себе порибалити був і отець Северин Борачок із села Яйківці (тепер Антонівка) на Жидачівщині. Северин Борачок народився у 1859 р. в с. Козівці на Тернопільщині. Після закінчення восьмирічної Тернопільської гімназії у 1881 р. вступив на теологічний факультет Львівського університету й одночасно до Львівської духовної семінарії, яку закінчив у 1884 р. і зразу ж висвятився [9, 412-413]. З 1885 р. молодий священник побував на парафіях с. Брязя на Долинщині (1885 – 1887 рр., сотруди́к), с. Білківці на Зборівщині (упродовж 1887 – 1889 сотруди́к, а

з 1889 до 1892 р. – священник храму) і 22 березня 1892 р. прийшов на парафію в с. Яйківці на Жидачівщині [37, 50].

Автограф листівки  
Северина Борачка до Івана Франка  
від 24 листопада 1[904] р.



титул листівки



зворот листівки

Прибуттю на цю парафію С. Борачок завдячував своєму гімназійному товаришеві Є. Олесницькому, який повідомив його про звільнену парафію у Яйківцях [15, 260-261]. Перебуваючи на парафії, С. Борачок активно долучається до громадської-політичної роботи у селі. Через старання С. Борачка у Яйківцях активно працювала читальня "Просвіти", крамниця при читальні, позичкова каса "Надія", громадська молочарська спілка Торговельного товариства збуту худоби "Любов", філія товариства "Січ", гурток "Сільського господаря", громадсько-молочарська спілка "Віра" тощо [15, 262-263].

Северин Борачок був добрим приятелем не лише Євгена Олесницького, а й Остапа Нижанківсько, які, як відомо, товаришували із Іваном Франком. Вочевидь це посприяло тому, що С. Борачок налагодив особисті контакти із вченим і запрошував його до себе в гості, про що свідчать листи священника до вченого. Зокрема у своїй листівці до І. Франка від 24 листопада 1904 р. С. Борачок пише: “Хочь зимою і риби нема – то на празтник приїдьте...” [10, 253-254].

Свідченням про те, що Іван Франко полюбляв рибалити у священника с. Яйківці є спогади Григорія Величка, який згадує: “...Раз намовив мене Франко до спільної подорожі на село до нашого спільного знайомого, панотця Бурячка<sup>1</sup> Северина в Яйківцях, Жидачівського повіту, на південь від Дністра. Переночувавши в гостинному домі Бурячка, ми вибралися рано на рибу”. Далі Г. Величко розповідає, з якою завзятістю рибалив І. Франко і не відчував при цьому втоми [1, 292]. Про перебування І. Франка на риболовлі в Яйківцях згадує і син І. Франка, Петро, який підкреслює, що батько про отця С. Борачка “висловлювався завжди з якнайбільшою пошаною та симпатією” [35, 456]. Про відвідини С. Борачка родиною Франків згадує і у своїх мемуарах дочка вченого Ганна, у яких звертає увагу на те, що Франки виїжджали на відпочинок “...до Бурячка...” [36, 27].

І. Франко разом з М. Коцюбинським та В. Гнатюком побували в Яйківцях під час великодніх свят у 1905 р. Саме до 100-річчя від цієї

дати, 5 червня 2005 р. у селі Яйківці (Антонівка) було урочисто відкрито пам’ятний знак [23]. Під час цього відвідування Іван Франко із старим дяком у крилосі співав утренью чи вечірню службу. Тут, у церкві, вчений знайшов частину *Острозької Біблії* [22], [29], [28], [30], про яку пізніше написав статтю *Причинок до студій над Острозькою Біблією у Записках Наукового Товариства ім. Т. Шевченка* [31].

Підсумовуючи, наголосимо, що листи Федора Дергала, Остапа Нижанківського та Северина Борачка до Івана Франка, показують, що дружба між ним була тривкою та вірною. З листування Федора Дергала видно, що вчений часто приїздив з сімєю у Завадів, а сам Федір підшукував йому помешкання в селі. Віднайдені листи розповідають про організацію між І. Франком та Ф. Дергалом спільного рибного підприємства й взагалі дають змогу докладніше реконструювати взаємини між ними. Листування І. Франка з О. Нижанківським дає змогу визначити основні сфери співробітництва та простежити процес становлення й розвитку дружби між ними. З епістолярних джерел також видно, що Іван Франко часто приїздив до свого товариша в гості, де плідно працював над науковими студіями та рибалив, що було його улюбленим заняттям під час відпочинку. Аналогічними є й листи Северина Борачка до Івана Франка, зміст яких доповнює географію Франкових вакацій та рибалки. На загал подані нами сюжети, на основі вибраного листування, далеко не повністю розкривають особливості рибальського захоплення Івана Франка під час своїх вакацій. Існує ще чимало листів

<sup>1</sup> Дуже часто у літературі зустрічається помилка при поданні прізвища Северина Борачка, як от Бурячок чи Бурачок.

до Івана Франка від різних кореспондентів із Прикарпаття, де подано відомості про Франкові місця відпочинку, запрошення на рибалку тощо, і тому в цьому пляні перспективним залишається подальше їх вивчення з метою максимально повного розкриття поставленої проблеми.

### Bibliography and Notes

1. Величко Г., *Спомини про Івана Франка [у:] Спогади про Івана Франка / Упорядкування М. Гнатюка, Львів: Каменяр 1997, с. 291–297.*

2. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту Літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Ф. 3, (Дергало Федір, Листівка до І. Франка від 3 січня 1900 р.), Спр. 1629, с. 319–320.*

3. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту Літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Ф. 3, (Дергало Федір, Лист до І. Франка від 2 лютого 1900 р.), Спр. 1629, с. 321.*

4. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту Літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Ф. 3, (Олесницький Євген, Лист до І. Франка від 26 березня 1904 р.), Спр. 1633, с. 121.*

5. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту Літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Ф. 3, (Дергало Федір, Листівка до І. Франка від 6 липня 1902 р.), Спр. 1629, с. 325–326.*

6. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту Літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Ф. 3, (Дергало Федір, Листівка до І. Франка від 7 грудня 1903 р.), Спр. 1629, с. 331 – 332.*

7. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту Літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Ф. 3, (Дергало Федір, Лист*

*до І. Франка від 22 грудня [1]903 р.), Спр. 1629, с. 333–334.*

8. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту Літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Ф. 3, (Дергало [М]., Лист до І. Франка від 16 червня [1]905 р.), Спр. 1629, с. 327 – 330.*

9. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту Літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Ф. 3, (Нижанківський Остап, Листівка до І. Франка від 16 березня 1908 р.), Спр. 1638, с. 411 – 413.*

10. *Відділ рукописних фондів та текстології Інституту Літератури ім. Т. Шевченка Національної Академії Наук України, Ф. 3, (Борачок С., Листівка до І. Франка від 24 листопада [1]904] р. з Журавна), Спр. 1628. – с. 253–254.*

11. Галик Володимир, *Взаємини Івана Франка із священником та композитором Остапом Нижанківським, [у:] Парадигма sacrum & profanum в літературі та культурі. Збірник наукових праць: матеріали Міжнародного науково-практичного семінару, Дрогобич: Посвіт 2011, Вип. V, с. 135–147.*

12. Галик Володимир, *Громадсько-політична діяльність Івана Франка на Стрийщині, [у:] “Мандрівець”, Тернопіль 2010, № 3 (травень-червень), с. 38–44.*

13. Галик Володимир, *Іван Франко і Северин Борачок. До проблеми взаємин і співробітництва, [у:] Есхатологічна проблематика у філософії та культурі російського Срібного віку: Матеріали Міжнародної наукової конференції 2012 року, Дрогобич 2012, Вип. 18, с. 451–457.*

14. Галик Володимир, *Федір Дергало із Завадова – організатор дозвілля Івана Франка, [у:] Літопис Бойківщини 2011, Ч. 2/81 (92), с. 38–46.*

15. Горак Роман, Гнатів Ярослав, *Іван Франко / Кн. восьма: Роки страждань, Львів: Видавничий центр імені Івана Франка 2007, 546 с.*

16. Горак Роман, Гнатів Ярослав, *Іван Франко / Кн. дев'ята: Катастрофа,*

Львів: Видавничий центр імені Івана Франка 2008, 480 с.

17. Горак Роман, Гнатів Ярослав, *Іван Франко* / Кн. десята: *Quo tendis*, Ч. 1, Львів: Видавничий центр імені Івана Франка 2009, 434 с.

18. Горак Роман, Гнатів Ярослав, *Іван Франко* / Кн. десята: *Quo tendis*, Ч. 2, Львів: Видавничий центр імені Івана Франка 2009, 360 с.

19. Горак Роман, Гнатів Ярослав, *Іван Франко* / Кн. п'ята: *Не пора!*, Львів: Видавничий центр імені Івана Франка 2005, 426 с.

20. Горак Роман, Гнатів Ярослав, *Іван Франко* / Кн. сьома: *Протистояння*, Львів: Видавничий центр імені Івана Франка 2006, 584 с.

21. Горак Роман, Гнатів Ярослав, *Іван Франко* / Кн. шоста: *В поті чола*, Львів: Видавничий центр імені Івана Франка 2005, 532 с.

22. Історія церкви села Антонівка, Web. 22.10.13. <[http://www.bibliotekazh.com.ua/церква\\_с.Антонівка](http://www.bibliotekazh.com.ua/церква_с.Антонівка)>.

23. «Новий час», Web. 18.10.13. <<http://www.newtime.lviv.ua/index.php/2010-07-21-15-02-51/437-25022011>>.

24. Охримович В., *Причинки до біографії і характеристики Івана Франка*, [у:] *Іван Франко у спогадах сучасників*, Кн. I, Львів: Каменярь 1956, с. 234 – 239.

25. Паньківський С., *Сторінки спогадів*, [у:] *Іван Франко у спогадах сучасників*, Кн. 2, Львів: Каменярь 1972, с. 89–93.

26. Пастущин В., *Деякі спогади про Івана Яковича Франка*, [у:] *Іван Франко у спогадах сучасників*, Кн. I, Львів: Каменярь 1956, с. 500–505.

27. Присяжний Т., Присяжний П., Бандура В., *Нетрадиційний погляд на життя і творчість Каменяря (Франко*

*– рибалка і художник слова)*, Тернопіль 2006, 264 с.

28. Римакс О., Горак Р., *Федір Дергало*, [у:] *Науковий вісник Музею Івана Франка у Львові*, Львів: Каменярь 2006, с. 206 – 215.

29. Рудянин І., *Участь греко-католицьких священників у роботі громадських організацій Східної Галичини у XIX – на початку XX ст.*, [у:] *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*, Серія: Історія України, Ч. 11, 2008, с. 24 – 32.

30. с. Антонівка. *Введення у храм Пр. Богородиці 1863*, Web. 22.10.13. <<http://www.decerkva.org.ua>>.

31. Франко Іван, *Причинки до студій над Острожською Біблією*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка* 1907, Том LXXX, Кн. 6. с. 5–18.

32. Франко Іван, *Лист до В. М. Гнатюка від 29 грудня 1902 р.*, [у:] *Idem, Твори*: У 50-ти томах, Київ: Наукова думка 1986, Том 50, с. 220.

33. Франко Іван, *Лист до О. Нержанківського від 16 вересня 1907 р.*, [у:] Дем'ян Григорій, *Таланти Бойківщини*, Львів: Каменярь 1991, с. 57–58.

34. Франко Петро, *Іван Франко зблизька*, [у:] *Іван Франко у спогадах сучасників*, Кн. I, Львів: Каменярь 1956, с. 381–385.

35. Франко Петро, *Спогади про батька*, [у:] *Спогади про Івана Франка / Упорядкування М. Гнатюка*, Львів: Каменярь 1997, с. 453–459.

36. Франко-Ключко Анна, *Іван Франко і його родина. Спомини*, Торонто 1956, 56 с.

37. Blazejovski Dmytro, *Historical Schematism of the Archeparchy of L'viv (1832 – 1944)*, Kyiv: Publishing House “KM Akademia” 2004, 1007 p.

**Sviatoslav Zhuravliov**

**MARIA HRUSHEVSKA (VOYAKOVSKA) IN THE CULTURAL,  
EDUCATIONAL AND SOCIAL LIFE OF UKRAINE AT THE END OF THE  
19<sup>TH</sup> CENTURY AND THE FIRST HALF OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY**

Hryhoriy Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University

**Святослав Журавльов**

**МАРІЯ ГРУШЕВСЬКА (ВОЯКОВСЬКА) В КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОМУ І  
ГРОМАДСЬКОМУ ЖИТТІ УКРАЇНИ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ  
ХХ СТОЛІТТЯ**

*Abstract:* The article is devoted to life, science and social activities of Mariya Hrushevskaya (1868–1948), wife of a prominent historian, Mykhaylo Hrushevsky. Working on little-known archives, we examined her documents used in participation in the international women's organization, working in the cultural and educational societies and journals. It is also referred to Mariya Hrushevskaya as a faithful companion of the great scholar, and a guardian (Hrushevskiyi) of the large collection of books and manuscripts.

*Keywords:* civic consciousness, scholarly society, social activities

У сучасній українській історіографії надалі домінує персоналістичний підхід – вивчення біографій чоловічих представників вітчизняної Клію доби національного відродження другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. Між тим роль жінок у насиченому науковому житті їх чоловіків-учених залишається малодослідженою [3, 191]. Проте саме вони не лише створювали умови для плідної праці своїх видатних «половин» на сімейно-побутовому рівні, а й часто були їх особистими секретарями, переписувачами, бібліографами, редакторами, перекладачами, і, нарешті, самі брали активну участь у громадському, культурному та науковому житті своєї країни.

Однією з таких непересічних жінок була дружина Михайла Грушевського – Марія, донька Сильвестра Вояковського, яка відіграла помітну роль у культурно-освітньому й громадському житті України кінця ХІХ – першої третини ХХ століття.

Актуальність заявленої теми зумовлена її практичною нерозробленістю в науковій літературі. Окреслена проблема лише частково висвітлюється у студіях Сергія Білоконя [1], [2], Ігоря Верби та Юрія Шаповала [4], [17], Ігоря Гирича [5], Василя Гориня [6], Романа Дзюбана [8], [9], [10], [11], Миколи Кучеренка [13], [14], Ірини Матяш [16], Світлани Панькової [14]. Проте ґрунтовної праці, присвяченої

Марії Грушевській, зокрема її ролі у культурно-освітньому та громадському житті України наприкінці XIX – у першій третині XX століття, наразі не створено. Між тим різнопланові історичні джерела (у першу чергу, документи, що перебувають на зберіганні у Центральному державному історичному архіві України у м. Київ) дозволяють реконструювати образ Марії Грушевської як громадської та просвітянської діячки.

Марія-Іванна народилася 8 листопада 1868 року в с. Підгайчики Золочівського повіту (Австро-Угорщина) у родині місцевого пароха отця Сильвестра Вояковського. Вона була четвертою дитиною в сім'ї. Старшими за неї були Олімпія (1851 р. н.), Еміліян (1858 р. н.) та Сильвестр (1862 р. н.). Про дитячі та юнацькі роки Марійки збереглося мало відомостей. Проте достеменно знаємо, що цей період її життя пов'язаний із Тернопіллям. У селищі Підгайчики Марія провела перші роки свого життя. Потім, коли дівчинці не виповнилося ще й двох років, 1870 року, помер її батько. І мати, вдова Кароліна (з роду Зембович), по смерті чоловіка переїхала до Тернополя, де придбала будинок й утримувала себе і чотирьох дітей, винаймаючи помешкання студентам.

Підрісши, кожен із дітей обрав власну дорогу в житті: Еміліян дослужився до звання полковника австрійської армії; Сильвестр, названий на честь батька, став греко-католицьким священиком; Олімпія вийшла заміж за пароха селища Скала над Збручем – Костянтина Левицького. Очевидно, що пізніше Кароліна Вояковська переклала обов'язки піклування про найменшу доньку Марію на плечі старшої дочки Олімпії та її чоловіка.

Про це свідчить документ за 1880 р., у якому зазначено, що отець Левицький на цей час був офіційним опікуном малолітньої Марії Вояковської.

Всупереч сімейним проблемам і матеріальній скруті, Марія здобула гарну освіту. Спочатку дівчинку віддали до початкової школи м. Тернополя, де вона з відмінними успіхами навчалася протягом двох з половиною років. Потім вона ходила до школи у с. Підгайчики. А семирічну школу закінчувала вже у Кракові. Протягом 1885–1887 рр. Марія Вояковська навчалася в учительській семінарії у Львові.

Звичайно, втрата батьків у ранньому віці не могла не позначитися на матеріальному становищі Марії Сильвестрівни. Особливо великої матеріальної скрути дівчина зазнавала у період навчання у семінарії. Про це свідчить її «Свідоцтво про убозтво», видане священиком церкви Успіння праведної св. Анни у Львові. У свідоцтві зазначалося, що «Марія Вояковська, учениця 11-го р. семінарії учительської, є дуже бідною і навчається в школі лише з милосердя» [19, арк.18].

У фонді родини Грушевських зберігається також її заява до Ради управління у справах Народного Будинку у Львові про матеріальну допомогу, на яку накладено резолюцію про призначення Марії Вояковській річної стипендії 100 корон. У заяві студентка обґрунтовувала своє прохання про стипендію від 20 жовтня 1886 р. так: «„Свідоцтво про убозтво“ підтверджує, що я сирота і не маю можливості утримуватися в школах без коштів. Вдячна за будь-яку допомогу. Як учениця IV курсу мушу весь час присвячувати навчанню, а тому

не можу заробляти на своє утримання» [19, арк.19–19а зв.].

1 липня 1887 р. Марія-Іванна Вояковська отримала свідоцтво з відзнакою про закінчення Львівської вчительської семінарії й була направлена практиканткою до містечка Скала (нині – Скала-Подільська). Відомо, що незадовго до закінчення семінарії дівчина зверталася з листами до шкільних рад у Львові, Станіславові та Борщові з проханням про надання посади вчительки [20, арк.1–47]. Зрештою, швидше за все, вона сама попросилася до Скали, адже у цей час отець Костянтин Левицький був призначений парохом місцевої церкви Святого Миколая. Отже, протягом шести років (від 1887 року до 1893 року) Марія вчителювала у Скалі й мешкала у родині сестри Олімпії Левицької.

1893 року М. Вояковська переїхала до Львова, де протягом 1893–1896 рр. викладала у школі ім. королеви Ядвіги. Повернення до великого міста відкрило для молоді вчительки можливість долучитися до національно-культурного життя тогочасного українського П'ємонту. Тут Марія знайомиться з багатьма відомими галицькими культурними діячами та науковцями [17, 353], бере участь у роботі різноманітних науково-просвітницьких організацій. Зокрема, у грудні 1894 р. молода вчителька вступає до культурно-освітнього товариства «Школьная помощь» [18, арк.1].

Знаковим для долі Марії Вояковської виявилось знайомство з відомою письменницею і громадською діячкою Наталією Кобринською. Їх об'єднувало зацікавлення долею жіноцтва, переконання в необхідності широкого залучення жінок до суспільної праці та культурного життя.

Від природи активна, завзята, обдарована, Марія бере участь у роботі жіночого комітету на чолі з Наталією Кобринською, зокрема, допомагає у збиранні коштів на купівлю будинку для Івана Франка.

Саме тут, у Львові, Марія Вояковська зустріла свого майбутнього чоловіка Михайла Грушевського. Їх знайомство можна назвати очікуваним, адже обидва брали участь у різних публічних заходах Наукового товариства імені Шевченка, Академічного товариства «Ватра», Народного дому, «Просвіти». Вони мали схожі погляди й однакові життєві цінності. За деякий час молоді люди вирішили поєднати свої долі, й у травні 1896 року у Скалі відбулося вінчання Михайла Грушевського та Марії Вояковської [12, 110]. Майже через чотири роки, 21 червня 1900 р., у сім'ї Грушевських народилася донька Катерина [16, 19]. Дівчинка зростала хворобливою, тож Марія Грушевська залишила вчителювання й повністю присвятила себе родині й догляду за дитиною. Слід наголосити, що мама-вчителька дала доньці чудову початкову освіту. 1902 р. Грушевські перейшли до новозбудованого власного помешкання по вул. Понінського, 6 [11, 122–131].

Життя підтвердило, що Михайло Грушевський не помилився у виборі «своєї половинки»: його дружина вирізнялася не тільки освіченістю, красою і розумом, але й була доброю господинею, терплячою і люблячою дружиною, зразковою матір'ю для їхньої єдиної доньки Катерини. Нездарма саме дружині вчений присвятив найбільшу працю свого життя – *Історію України-Руси*. Він завжди підкреслював значущість дружини в його повсякденному житті, а в листах



до спільних знайомих майже ніколи не забував передати вітання від неї. Про теплі, дружні стосунки в сім'ї Грушевських згадують і їхні численні сучасники.

Досліджуючи біографію Марії Грушевської (Вояковської), варто підкреслити, що за життя чоловіка вона не була його тінню, як наразі вважає дехто з біографів видатного вченого. Ставши дружиною професора Львівського університету, Марія не припиняє своєї активної громадської та культурно-наукової діяльності. У грудні 1898 р. вона вступила до Українсько-Руської видавничої спілки [22, арк. 4]. На початку 1900-х рр. вона бере участь у діяльності численних культурно-просвітницьких організацій, таких як Клуб русинок, Руське педагогічне товариство, Українсько-руське драматичне товариство імені Котляревського, жіноча спілка «Труд», товариство «Медична допомога», товариство «Руська Захоронка» [22, арк. 1–55]. Маючи від природи гарний голос, Марія тривалий час співала у Львівському хорі товариства «Боян». Вона товаришувала з відомою співачкою Соломією Крушельницькою [35, арк. 1–56].

Важливою цариною діяльності Марії Грушевської протягом львівського періоду були літературні переклади. Вона досконало володіла кількома іноземними мовами й перекладала твори англійських, німецьких, російських, норвезьких і французьких письменників. На сторінках «Літературно-наукового вістника» протягом 1898–1903 рр. поряд з перекладами, зробленими Пантелеймоном Кулішем, Іваном Франком та іншими видатними майстрами слова, побачили світ і її переклади українською

мовою творів Еміля Золя (*Орля, Злочинець Сальва, Жаба*), Франсуа Коппе (*За столом, Час спати*), Альфонса Доде (*На новім помешканні, Спомин шефа кабінету*), Анрі Рене Альбера Гі де Мопассана (*Весняним вечором, Перший сніг, Фермер*), повісти Мімочка заручена Володимира Мікуліча (справжнє ім'я – Лідія Веселитська), оповідань Антона Чехова (*Мужики, Плутанина, Обмова*), а також творів Франца Поппе, Івана Тургєнєва, Артура Шніцлера та ін. [28, арк. 1–180]. У перекладі Марії Грушевської вийшла окремим виданням збірка оповідань Антона Чехова *Змора* (1901 р.). Цікавою є архітектоніка її перекладацьких праць: вони постійно супроводжувалися передмовами, де подавалися стислі відомості про автора й обґрунтовувався вибір текстів для перекладу.

Листування М. Грушевської з М. Грушевським, [30, арк. 1–80], К. Грушевською [31, арк. 1–3], О. Грушевським [32, арк. 1–23], О. Грушевською [32, арк. 1–23], Г. Грушевською [33, арк. 1–30], О. Василенко [34, арк. 1–40], І. Джиджорою [29, ф. арк. 1–6], Ф. Савченко [37, арк. 1–12] свідчить про також про факт рецензування Марією Грушевською наукових і літературних праць своїх сучасників.

Надзвичайно важливим документом епохи є для нас щоденник Марії Сильвестрівни. З його сторінок вона постає надзвичайно спостережливим і виваженим літописцем громадської, культурної та наукової діяльності тогочасної української еліти. Наприклад, у щоденнику знайшов відбиття конфлікт у газеті «Рада» у грудні 1906 р., якою на той час опікувався М. Грушевський [27, арк. 4 зв.]. З помітним хвилюванням жінка також

неодноразово пише про складнощі роботи чоловіка в «Літературно-науковому вістнику» [27, арк. 5–5 зв.]. Приміром, у щоденнику від 25 грудня 1906 р. читаємо: «Литвиненко керували меблі до редакції, взагалі упорядкування цієї редакції потребувало багато коштів, дивно, що тільки один Линів допомагав всім, а всі інші, мабуть, вважають редакцію «Вістника» приватним підприємством Грушевського, і ніхто пальцем не кивне» [27, арк. 2 зв.]. Взагалі, Марія Грушевська дуже активно допомагала чоловікові у справах часопису «Літературно-науковий вістник» [15, 464-494]. Нерідко, як про це свідчить її щоденник, саме вона була першим рецензентом його статей [27, арк. 6 зв.].

Після революційних подій у Російській імперії в 1905 р. родина Грушевських все частіше відвідує Київ, де видатний учений намагається розбудувати українське культурне життя. Тогочасні події також знайшли своє цікаве віддзеркалення у щоденнику Марії. Так, ми дізнаємося, що в той час родина Грушевських особливо тісно спілкувалася з Євгеном Чикаленком, Володимиром Антоновичем та Миколою Лисенком [27, арк. 1–2 зв.]. Стосунки, що починалися як ділові, згодом переростали у довготривалу дружбу між родинами. Ось як Марія Грушевська згадувала у щоденнику про одну з поїздок до Лисенків: «Поїхали ми до Лисенка і повезли дівчину [Катерину Грушевську – авт.], вона бідненька кашляла дуже і між іншим ми на другий день затримали її в ліжку. У Лисенка було дуже приємно, ніби тут наше місце, якось і додому не хочеться. Але в Лисенка багато роботи» [27, арк. 4 зв.].

На сторінках щоденника Марія Грушевська згадувала й про куль-

турне життя своєї сім'ї: відвідування музеїв та виставок [37, арк. 6–6 зв.], літературні уподобання, освітні пріоритети. Зокрема, ми дізнаємося, що сама жінка тривалий продовжувала свою освіту, ставши у 1906 р. слухачкою товариства «Основа» Львівської політехніки [18, арк. 38]. У 1911 р. розпочинається активна робота Марії Грушевської у Товаристві прихильників української літератури, науки і штуки. З 1912 р. вона розгорнула благодійну діяльність для поширення книг у Книжному Торговому Львівському благодійному товаристві [21, арк.1-3].

Проте наприкінці 1914 року життя родини Грушевських різко змінюється: 11 грудня 1914 року Михайла Грушевського було заарештовано й вислано до Симбірська. Разом із ним поїхала на заслання й Марія Сильвестрівна. Про переїзд до Симбірська у щоденнику жінки знаходимо такий запис: «У тиші лютого 1915 р. ми з Михайлом поїхали до Симбірська. Я була ще від кору дуже слаба» [27, арк.15]. Отож, усупереч хворобі, вона надалі залишилася вірною помічницею своєму чоловікові. Пізніше вона рушила за ним до Казані, а потім до Москви [27, арк. 16 зв.].

На початку 1917 року Грушевські приїхали до Києва й активно взялися до розбудови щойно проголошеної Української держави. У квітні 1917 р. Марію було обрано до складу Української Центральної Ради від просвітніх та інших організацій міста Києва, зокрема, вона входила до складу комісії для розробки проекту автономії України [23, арк. 1–5]. У ті складні часи Марія Грушевська намагалася продовжувати благодійну діяльність з поширення книг, розпочату у 1912 р.

у Книжному Торговому Львівському благодійному товаристві [29, арк. 5].

У травні 1917 р. Марія Грушевська увійшла до Президії товариства «Український національний театр» [36, арк. 1–17]. Вона також стала одним із фундаторів товариства «Вільний театр» при Троїцькому народному домі, членом театральної ради «Молодого театру» та ради «Українофільму». До речі, можна припустити, що саме на прохання дружини у 1918 р. М. Грушевський писав сценарії фільмів, які друкувалися на сторінках журналу «Український альманах» [7, 217–219].

Більшовицька інтервенція вкотре різко змінила життя М. Грушевського та його сім'ї, що опинилися на еміграції. Попри важкі матеріальні умови життя та постійну невлаштованість побуту, Марія Грушевська намагається всіляко підтримати чоловіка у його наукових та культурно-просвітніх починаннях, а також дати можливість доньці Катерині отримати повноцінну вищу освіту в університетах Західної Європи. Протягом 1919–1924 рр. вона допомагає чоловікові керувати комітетом «Голодним Україною», а також працює в «Українській національній жіночій раді» (1919–1922), входячи до складу її президії [23, арк. 1–4].

Після повернення на початку березня 1924 р. до Києва Марія Грушевська цілком присвятила себе родині, допомагаючи чоловікові й доньці в науковій роботі. Після смерті М. Грушевського (1934 р.) вже літня на той час жінка взяла на себе місію зі збереження архіву та бібліотеки свого видатного чоловіка, що було вкрай нелегко, адже вченого було визнано «буржуазно-націоналістичним»

істориком і його всі праці заборонено. Тогочасний трагізм її життя передає текст однієї з численних скарг до місцевих органів влади: «Кабінет Михайла Сергійовича ми зберігали як заповідник, нічого не змінюючи в ньому за весь час. Се для нас найдорожча пам'ять...» [24, арк. 19 зв.].

Та найбільшим ударом у той час для Марії Сильвестрівни став арешт (1937 р.) і заслання єдиної дитини – дочки Катерини. В ті страшні роки останньою втіхою для старенької матері були нечасті листи від доньки. Приміром, 10 червня 1941 р. Катерина зверталася до мами: «Дорога моя! Я отримала твого другого листа від 29 травня. Дякую тобі за листи, за гроші і за те, що ти була у лікаря і полікувалась. Прошу тебе, слідкуй за своїм здоров'ям. А як Ганна Олександрівна? Чи отримуєш ти пенсію і скільки? Як справи з квартирою, з книгами? Чи були вони забрані після суду? А як рукописи?» [31, арк. 1]. В іншому листі Катерина Грушевська писала ненечці: «Напиши, чи не знаєш, що трапилося з томом VI, який був в Інституті, з іншими рукописами, які я сама передала в Академію? Чи не надійшов запит з Ленінграда про екземпляр Мужилівського? Про все напиши мені, дорогенька. А головне напиши про себе. Мені так потрібна від тебе звісточка. Як ти живеш, що робиш? Чи є в тебе книги для читання? Я здорова, у мене все гаразд, особливо, коли отримую вісточку від тебе. Тут прохолодна погода. Мені добре за такої погоди. Чекаю від тебе відповіді. Цілую тебе, дорога матусю. Адресу ти пам'ятаєш, поштова скринька № 68. Твоя К.» [31, арк.1 зв.]. Як бачимо, у листах чітко простежуються дві турботи ув'язненої: здоров'я матері та доля книг і рукописів батька.

Зазначимо, що це були чи не останні звістки від Катерини Михайлівни Грушевської: з таборів вона так і не повернулася, оскільки, вірогідно, померла у 1941 році. А найстрашніше, що Марія Сильвестрівна до кінця своїх днів не знала про смерть доньки й писала, сподіваючись, до Сталіна та Калініна прохання про помилування Катерини.

Під час німецької окупації Києва українська наукова громадськість – професори О. Оглоблін та Н. Полонська-Василенко домоглися для Марії Грушевської невеличкої пенсії, обрали її почесним членом Історичної секції Будинку вчених [26, арк. 1–10]. Київська періодика того часу інформує, що Марія Сильвестрівна декілька разів була почесним гостем вечорів пам'яті Михайла Грушевського, що їх влаштовувала українська громадськість окупованої столиці.

У післявоєнний час Марія Грушевська продовжувала зберігати книги, листування, рукописи представників роду Грушевських [24, арк. 13, 19], які вже були не тільки не потрібні советській владі, а навіть вважалися «ворожими». Советські функціонери, аби ускладнити життя старій німецькій жінки, неодноразово підселяли до її помешкання на вулиці Паньківській, 9 багатьох людей, що створювали численні клопоти своєю невгамовною вдачею [37, арк. 81].

Внаслідок пережитих життєвих негараздів, Марія Грушевська померла 19 вересня 1948 р. Похована на Байковому цвинтарі у Києві – поруч зі своїм чоловіком.

Отже, внесок Марії Грушевської в культурно-освітнє та громадське життя України в кінці XIX – у першій

третині XX століття є доволі значним. Як у Галичині, так і на Наддніпрянщині вона була одним із співзасновників та активних членів багатьох науково-просвітницьких товариств і літературно-наукових видань. В останніх М. Грушевська виступала у різних амплуа – літературного критика, есеїста, перекладача. При цьому особливо важливими є її переклади, що й досі не втратили своєї літературної цінності. Різноплянова діяльність Марії Грушевської склала важливу сторінку української науки, культури й освіти.

### Bibliography and Notes

1. Білокінь Сергій, *Грушевська Марія*, [у:] *Довідник з історії України*, Київ 2001, с. 187.
2. Білокінь Сергій, *Грушевська Марія*, [у:] *Енциклопедія історії України*: В 10-ти томах, Київ 2004, Том 2, с. 230-231.
3. Богдашина О., *Мікронаукові групи у структурах української історичної науки другої половини XIX – початку XX ст.*, [у:] *Ейдос*: альманах теорії та історії історичної науки, Київ 2009, Вип. 4, с. 183-192.
4. Верба Ігор, *Родина Грушевських в українській історичній науці 1920-х рр.*, «Український історичний журнал» 1996, № 5, с. 133-134.
5. Гирич Ігор, *Епістолярна спадщина Михайла Грушевського (Показчик до фонду № 1235 у Центральному Державному Історичному Архіві України у м. Києві)*, Київ 1996, 107 с.
6. Горинь Василь, *Катерина Грушевська: талан чи доля...*, Web. 01.02.2013. <<http://postub.brama.com/index.html>>.
7. Грушевський Михайло, *Сценарій фільму*, [у:] *Український альманах*, Варшава 1996, с. 217-219.
8. Дзюбан Роман, *Село Підгайчики – батьківщина Марії Грушевської*, [у:] *Пам'ятки України: історія та культура* 2001, Ч. 1-2, с. 58-65.

9. Дзюбан Роман, *Як одружувався Михайло Грушевський*, «Український історик» 2002, Ч. 1-4, с. 416-422.
10. Дзюбан Роман, *Скала-Подільська – місце одруження Михайла Грушевського*, / [у:] *Пам'ятки України: історія та культура* 2003, Ч. 3, с. 78-89.
11. Дзюбан Роман, *Львівські адреси Михайла Грушевського*, [у:] *Пам'ятки України: історія та культура* 2005, Ч. 1, с. 122-131.
12. Доріченко Олесь, *Мандрівна брама: Поезії*, Київ: Український письменник 2001, 119 с.
13. Кучеренко Микола, *До історії львівського періоду життя Михайла Грушевського (за родинним листуванням)*, «Архіви України» 2004, № 4-6, с. 157-175.
14. Кучеренко М., Панькова С., Шевчук Г., *Я був їх старший син (рід Михайла Грушевського)*, Київ: Кий 2006, 627 с.
15. *Листи Марії Грушевської до Володимира Дорошенка (1942-1943 рр.)* / Вступ, публікація та коментарі М. Вальо, [у:] *Записки Львівської наукової бібліотеки ім. В. Стефаника*, Львів 2004, Вип. 12, с. 464-494.
16. Матяш Ірина, *“Зірка першої величини”: Життєпис К. М. Грушевської*, Київ: Інститут української археографії та джерелознавства 2002, 232 с.
17. Шаповал Юрій, Верба Ігор, *Михайло Грушевський*, Київ: Альтернативи 2005, 353 с.
18. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 295, Оп. I, Спр. 928, 38 арк.
19. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 925, 27 арк.
20. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 926, 47 арк.
21. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 927, 18 арк.
22. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 928, 55 арк.
23. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 932, 5 арк.
24. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 933, 74 арк.
25. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 934, 19 арк.
26. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 935, 10 арк.
27. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 936, 17 арк.
28. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 938, 180 арк.
29. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 939, 6 арк.
30. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 940, арк. 80.
31. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 941, 3 арк.
32. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 942, 23 арк.
33. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 943, 150 арк.
34. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 944, 40 арк.
35. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 949, 56 арк.
36. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 955, 17 арк.
37. *Центральний державний історичний архів України*, Ф. 1235, Оп. I, Спр. 970, 12 арк.
38. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України у місті Києві*, Ф. 1, ВУЦИК. Оп. 2, Спр. 995, 81 арк.

**Volodymyr Synenkyi**

**THE PECULIARITIES OF THE AUTHOR'S SCHOLARLY WORK  
IN THE 1930 – 1940<sup>s</sup>**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies,  
The National Academy of Science of Ukraine

**Володимир Синенький**

**ІВАН КАРПИНЕЦЬ: ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВОЇ  
ДІЯЛЬНОСТІ У 30 – 40-х рр. ХХ ст.**

*Abstract:* In this article there are features of scholar work of the famous Ukrainian historian Ivan Karpynets in 1930–1940's analyzed. Characterized his scientific work in the Shevchenko Scientific Society, Lviv Institute of History of Ukraine USSR and others institutions. The author traces the influence of social and political factors on the research interests of the historian. Particular attention is focused on the research papers of the Ukrainian historian devoted to the Polish-Ukrainian war in 1918 – 1919 and socio-economic history of Ukraine.

*Keywords:* Ivan Karpynets, scientific activity, the Shevchenko Scientific Society, the Institute of History of the Academy of Sciences of Ukraine

Упродовж останніх десятиліть дедалі більшу зацікавленість у наукових колах викликає наукова діяльність низки призабутих відомих істориків, серед яких – Іван Карпинець. Вихованець Перемишльської гімназії увійшов в історію України не тільки завдяки своїй військовій діяльності у лавах Української Галицької армії (УГА), але й передусім через наукові публікації, які присвячувалися військово-політичним та соціально-економічним процесам Західної України 1914 – 1923 років.

Постать Івана Карпинця належить до найменше досліджених в

українській та й зарубіжній історіографіях. Окремі аспекти досліджуваної теми відображені у наукових розвідках О. Кондратенка [6], О. Луцького [7, 8], Ф. Стебля [3, 9], В. Яремчука [13] та ін. дослідників, які охарактеризували розвиток історичної науки на західноукраїнських землях у 30 – 40-х рр. ХХ ст. Основу джерельної бази статті становлять архівні документи Центрального державного архіву громадських об'єднань України (ЦДАГО України), матеріали періодичної преси, спогади відомих громадсько-політичних діячів і науковців. Основна мета статті – проаналізувати особли-

вості наукової діяльності І. Карпиця у контексті суспільно-політичних процесів досліджуваного періоду.

І. Карпинець належить до когорти відомих істориків України першої половини ХХ ст. Вичерпну характеристику його наукової та військової діяльності подав львівський історик Ф. Стеблій, який констатував, що “на роботу в ділянці історичної науки йому було відведено не більше, як дванадцять років. Проте за цей період він, завдяки своїй високій фаховій підготовці, великій працьовитості, природному таланту дослідника і ерудита встиг чимало зробити. За назвами його праць не багато – близько півтора десятка. Але за обсягом – це кілька десятків аркушів. Вони заповнювали істотні прогалини в історії західноукраїнського краю ХІХ – поч. ХХ ст., яка тільки-но починала писатися, репрезентували львівську історичну школу передодні Другої світової війни” [3, с. 6].

Після закінчення Львівського університету та викладацької діяльності у середніх школах Львова, у 1935 р. І. Карпинець став дійсним членом Наукового Товариства імені Т. Шевченка (НТШ) у Львові, згодом (1937 – 1939 рр.) заступником голови комісії нової історії України (голова – І. Витанович – однокурсник І. Карпинця у Львівському університеті), “Історично-філософичної секції” на якій головував І. Крип’якевич. Зважаючи на те, що починаючи із 1936 р. “переорганізовано наукову працю секції так, що спеціальні дослідження перенесено до комісій” [10, 51], І. Карпинець неодноразово представляв свої наукові твори на розгляд членів комісії. Зокрема із 15 засідань, які провела комісія у 1935 – 1937 рр., наукові

праці І. Карпинця розглядалися двічі: 13 березня 1935 р. він виступав із доповіддю *Австрійський спис населення в Галичині з 1772 – 73 рр.* та 3 березня 1936 р. із доповіддю *Продукція заліза в Галичині в 1772 – 1848 рр.* [10, 53]. Проте у наступних роках, зважаючи на працю І. Карпинця у музеях НТШ, яка забирала більшість вільного часу науковця, на засіданні комісії він уже не виступав.

Другим важливим напрямом праці І. Карпинця в НТШ стало упорядкування музейних колекцій товариства. Одразу ж після його приходу у товариство, зважаючи на його значний досвід у воєнних кампаніях УГА, за дорученням І. Крип’якевича І. Карпинець доручили впорядкувати архів УГА й Українських Січових Стрільців (УСС), а також залучили до роботи відділу історично-воєнних пам’яток заснованого у 1936 р. Культурно-історичного музею НТШ [3, 8].

Власне Музей історично-воєнних пам’яток, як називали його сучасники, утворився як відділ при Музеї НТШ. У зверненні до галицького суспільства його ініціатори наголошували: “Відділ постав з ініціативи Товариства *Молода Громада* у Львові, при його матеріальній допомозі і працею членів Історично-Музейної Секції Товариства... Рада Товариства *Молода Громада* та її Історично-Музейна Секція звертається до всього Українського Громадянства, а в першу чергу до бувших товаришів по зброї з проханням: присилайте всі пам’ятки, що є у Вас, по Українських Січових Стрільцях, Галицької Армії, Армії УНР та й взагалі всі пам’ятки, зв’язані з останньою визвольною боротьбою і українською державністю” [4, 115–116]. Звернення підписали

керівники *Молодої Громади* Ю. Шепарович і М. Бонковський та Історично-Музейної Секції НТШ – Д. Лукіянович та І. Карпинець.

Наступного року І. Карпинця призначили кустосом Музею історично-воєнних пам'яток, який розпочав роботу 1 січня 1938 р. Музей розміщувався у приміщенні Українського товариства допомоги інвалідам на вул. графа А. Потоцького (тепер вул. Т. Чупринки), а його фонди нараховували 3,5 тис. одиниць збереження. Після советської окупації краю у 1939 р. І. Карпинець переніс фонди музею до Народної лічниці (тепер вул. Є. Озаркевича), де їх законсервували в одному з приміщень. Ф. Стеблій відзначає, що “там музейні скарби пролежали до 1980-х років, коли, їх виявили під час ремонтів і розікрали” [3, 9].

Саме у 1930-х рр. І. Карпинець опублікував низку досліджень, які принесли йому визнання серед української наукової інтелігенції та загалом широкого загалу. Львівський дослідник Ф. Стеблій, проаналізувавши його наукову діяльність небезпідставно зауважив, що недооцінена і дискримінована за часів тоталітаризму і бездержавности постать І. Карпинця – вченого і патріота заслуговує на визнання й пошану в наш час. Його перу належать унікальні праці, які й досі не втратили своєї актуальности. Науковий доробок вченого зважаючи на хронологічний чинник, поділяємо на три групи; 1) дослідження, які побачили світ наприкінці 1920-х – на початку 30-х рр. ХХ ст.; 2) праці 1932 – 1938 рр.; 3) розвідки, оприлюднені у 1939 – 1947 рр. [3, 11].

Перша група досліджень І. Карпинця стосується переважно соціально-економічної історії і відноситься

до періоду його становлення як науковця. У цей час він перебував під впливом польських професорів, передусім – Ф. Буяка та А. Шельоговського. Він підготував дисертацію *Проблема міст Галичини*, з якої опублікована частина під назвою *Кількість міських поселень колишньої Галичини та їх поділ на міста і містечка* в “*Rocznikach z dziejów społecznych i gospodarczych*” (Том 2, 1932).

До цього ж циклу належить його праця *Белз і Белжчина під Австрією (1772 – 1918)* як розділ збірної праці з історії княжого Белза, створеної спільно з Я. Пастернаком і Т. Костробою, яка у 1939 р. уже друкувалася, але тоді не побачила світ у зв'язку з початком Другої світової війни. І. Карпинець також автор дослідження з історії промисловости і гірничої справи у Галичині (1772 – 1848 рр.), передане Науковому товариству ім. Т. Шевченка, яке встигло надрукувати в своїх “Записках” тільки один розділ (*Галицькі залізні гуті та їх продукція в рр. 1772 – 1884* (Том 154)). На сьогодні це найґрунтовніша праця з окресленого питання. Варто також згадати про публікацію І. Карпинця в “Записках НТШ” документів до історії першого соціалістичного процесу в Галичині 1877 – 1878 рр. (Том 151).

Проте відомим І. Карпинець став не завдяки розглянутим дослідженням, а працям, які присвячувалися військовій історії. У 1932 – 1938 рр. опубліковано серію розвідок цієї тематичної ніші. Найбільш ґрунтовна із них – *Історія 8-ї Галицької Бригади*, написана, за словами автора з метою “представити організацію 8-ї Галицької бригади, згідно «Групи Рудки» («Групи Гофмана») від самих її початків, вказати на переваги й недоліки



цеї організації, подати опис її походів і боїв та, передусім, застановитися над причинами й наслідками її успіхів і невдач..." [3, 17].

Історична картина розпаду імперії Габсбургів та утворення Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР), а також подій польсько-української війни подається в ній крізь призму історичної долі та місця в цих подіях Рудківського повіту. Докладно розкрито природні умови повіту, характер його економіки, адміністративний устрій, соціально-економічне становище населення, його національний склад та міжнаціональні стосунки напередодні подій 1918 р. Змістовно показано процес переходу влади в повіті після подій 1 листопада 1919 р. у Львові до рук новоствореної адміністрації ЗУНР та її діяльність. У праці також детально описано бойовий шлях сформованого на базі Рудківського повіту військового угруповання, яке згодом переросло у 8-му Галицьку бригаду, його боротьбу спочатку на території повіту, а потім – упродовж всієї війни аж до поразки в боях під Калушем у травні 1919 р. [3, 12–15]

Цінне доповнення *Історії 8-ої Галицької Бригади* – інші праці І. Карпинця на військову тематику, а саме: хроніка *1-й курінь 8-ї бригади УГА* (це щоденник автора бойових дій І куреня 8-ї бригади на Правобережній Україні, почавши від переходу р. Збруч 17 липня 1919р. і закінчуючи його участю в наступі на Брацлав 23 жовтня 1919 р. проти денікінців. Цінність записок полягає у чіткому датуванні подій і визначенні маршрутів просування бригади. На військову тематику написані також праці *Панцирний поїзд Ч. 2* (розповідається про

бойові дії панцерного поїзда під командуванням четарів Т. Швеця та О. Верхоли у складі 7-ї і 8-ї бригад УГА на залізничних лініях Львів-Самбір), розвідка *Пролом під Чортковом* (подає маловідомі факти про одну з найкраще проведених військових операцій УГА у червні 1919 р.), стаття *Участь бувших учнів Перемиської української гімназії в українській визвольній війні* (перша спроба зібрати і систематизувати відомості про участь і бойовий шлях десятків колишніх перемишльських гімназистів у Легіоні УСС), *Історія західноукраїнських земель в часі Першої світової війни* та наукова доповідь *Український народ Австро-Угорщини в часі Першої світової війни*.

Після приходу советської влади у 1939 р. для І. Карпинця настав один із найважчих періодів у його житті – зважаючи на прискорений курс комуністичної партії на створення єдиної советської спільности з єдиною національною ідентичністю [13, 30]. Уже на початку лютого 1940 р. у Львові постала низка відділів київських науково-дослідних інститутів, зокрема Інституту історії України Акадаемії Наук України. Погоджуємося із львівським істориком О. Луцьким, який констатував, що таке рішення було зумовлено не принциповими засадами державної політики розвитку регіональних осередків академічної науки в республіці, намірами вдосконалити систему їх територіального розміщення, а насамперед вирішальним впливом нової політичної кон'юнктури, пов'язаної з приєднанням до СРСР восени 1939 року Західної України, закономірним продовженням уніфікаційних заходів, ініційованих і проведених сталінським

режимом в інших сферах суспільного життя краю, спрямованих на форсовану його інтеграцію до складу СРСР [7, 90].

9 грудня 1939 р. оприлюднено рішення Президії Академії Наук України про недоцільність переходу Наукового товариства ім. Т. Шевченка в систему Академії Наук і необхідність створення на його базі шести філіялів київських науково-дослідних інститутів Відділу суспільних наук Академії Наук: історії України, української літератури ім. Т. Шевченка, мовознавства, українського фольклору, археології та економіки. Упродовж грудня 1939 – січня 1940 рр. узгоджено й вирішено основні штатні, адміністративно-господарські і бюджетні питання роботи відділу [7, 91].

Уже на початку 1940 р. І. Карпинець розпочав роботу на посаді молодшого наукового співробітника відділі історії України львівського філіялу інституту історії України АН України. Його очолив колишній голова “Історично-філософічної секції” НТШ І. Крип’якевич. Для І. Карпинця наукова діяльність відтепер стала основним його заняттям, за яке він одержував регулярну платню (близько 450 карбованців). Якщо раніше свої наукові пошуки І. Карпинець проводив у вільний від основної роботи час, керуючись внутрішніми переконаннями, то відтепер наукова діяльність спиралася на державні асигнування. З іншого боку, зважаючи на фінансове узалежнення вченого від держави, остання прагнула скерувати його працю у “правильне русло” щодо тематики та змісту досліджень [7, с. 92].

Однак зауважимо, що суспільно-політична ситуація у краї не сприяла

новим науковим пошукам І. Карпинця, оскільки гуманітарні інституції опинилися в атмосфері репресій та ідеологічного тиску. У руслі директив компартії, колишній військовик УГА був змушений подавати суспільно-політичні процеси 1917 – 1923 рр. у контексті большевицької революції, заперечувати доцільність існування небільшовицьких організацій, а також ігнорувати національні рухи в Російській імперії [13, 35].

Подальшу ідеологізацію гуманітарної науки на західноукраїнських землях зупинила Друга світова війна. У дусі націонал-соціалізму нова влада зробила все можливе, що б поставити під свій контроль наукові інституції: всі вузи й академічні установи у Львові були закриті, а науковці пішли у вимушену, безстрокову й безоплатну відпустку [8, 195]. Тільки на початку 1943 р. львівські науковці створили при Українському центральному комітеті Об’єднання праці українських наукових робітників. Активну участь у створенні організації взяв І. Карпинець. Про це, зокрема, свідчить лист І. Крип’якевича до О. Оглоблина від 25 березня 1943 р., у якому йдеться: “Об’єднання наукових робітників при УЦК розпочало свою роботу. Я веду «історичний гурток», є в ньому до 20 людей: Кордуба, Терлецький, Карпинець, Білецький, Пріцак, Лукань, Б. Барвінський, Ольхівський, Витанович, Думка, Генсьорський, Левкович, Коваль, Скорик, Мацяк і ін. В. Герасимчук, на жаль, захворів – спаралізований частинно, ледве чи зможе ще працювати [...]. Мали ми вже три засідання, два присвячені програмі, а на третьому проф. Терлецький дав дуже інтересну доповідь про Головну руську раду з 1848 р.” [1, 263].

Гурток виконував функцію історико-філософської секції НТШ. Що два тижні його члени сходилися на засідання, обговорювали наукові доповіді, зокрема І. Карпинця *Герб Галичини*. Значне зацікавлення також викликали доповіді Р. Луканя *Львівська преса XVIII ст.*, Б. Коваля *Характеристика Київської Академії*, І. Крип'якевича *Церква Холмщини і Підляшшя* та ін. [2, 60]. Окрім галицьких істориків в роботі гуртка брали участь їх колеги з Наддніпрянщини – Н. Полонська-Василенко, О. Оглоблин – колишні старші наукові співробітники Інституту історії України Академії Наук та ін. І. Карпинець підтримував тісні відносини із киянами, брав участь у спільних наукових форумах.

Проте повноцінне наукове у краї життя вдалося налагодити тільки після поновлення советської влади на західноукраїнських землях у 1944 р. 31 липня того ж року за участю І. Карпинця відбулося перше організаційне засідання відділу історії України. Стиль розмови із чиновниками засвідчив, що “утвердившись на західноукраїнських землях, советська влада передусім прагнула остаточно перетворити цей регіон в інтегральну частину ССРСР та розправитися з національно-визвольним рухом, усіма непокірними, передусім інтелігенцією, в якій бачила основного носія ворожого тоталітарному режиму ідеології”, – відзначав О. Луцький [7, 97].

Нові суспільно-політичні реалії поступово скоригували пляни наукових розробок учених, зокрема І. Карпинця. Зрештою, 13 вересня 1946 р. Президія Академії Наук ухвалила рішення про ліквідацію відділів літератури, історії та економіки львівського філіялу АН із 1 грудня 1946 р.

21 вересня Президія Академії Наук звернулася до Ради Міністрів республіки з письмовим проханням санкціонувати це рішення. 28 жовтня того ж року Рада Міністрів УРСР окремою постановою ліквідувала три львівські соціогуманітарні відділи і дозволила перевести їх провідних співробітників до Києва [7, 102]. Науковим співробітникам, зокрема І. Карпинцю, пропонувалося «негайно переїхати до Києва для початку роботи в Інститутах Академії наук УРСР» [11, Арк. 34].

Знову ж таки, у Києві галичани працювали в атмосфері ідеологічного тиску, цькувань за нестерпних матеріальних умов. Приїзд І. Карпинця та інших істориків до Києва співпав у часі із реорганізацією Інституту історії України АН УРСР. Поштовхом до чергової хвилі критики “буржуазних істориків” стала ініційована першим секретарем ЦК КП(б)У Л. Кагановичем нарада ЦК КП(б)У 29-30 квітня 1947 р. де йшлося про боротьбу з «виявами націоналізму» в історичній науці. Співробітникам Інституту історії України закидалася відсутність підготовленої їй виданої, “науково витриманої марксистсько-ленінської” історії України; інкримінувалися “серйозні помилки й грубі спотворення”, “запозичення у буржуазно-націоналістичних істориків Грушевського, Антоновича та ін.”, “залишки буржуазно-націоналістичних поглядів” у працях окремих співробітників й насамперед директора Інституту М. Петровського [6, 35].

Проте, якщо інших науковців-істориків просто критикували, щодо І. Карпинця влада застосувала інші методи. Одразу ж після приїзду до Києва його заарештували, протримали

у в'язниці й, зламавши морально та психологічно, згодом відпустили. Він важко хворів, а після одужання написав заяву про звільнення. 15 вересня 1947 р. його відраховано з Інституту історії України Академії Наук [9, 15].

Після повернення до Львова, І. Карпинець через перепони влади та боязнь за власне життя уже не зміг повернутися на роботу в жоден з відновлених інститутів або ж вищих освітніх закладів краю. Із грудня 1948 р. І. Карпинець працював у Львівському ветеринарному інституті, а з серпня 1950 р., аж до передчасної смерті 17 листопада 1954 р., – у Торгово-економічному інституті як викладач німецької мови [5, 113].

Таким чином, із 1935 р. І. Карпинець долучився до роботи комісії нової історії України Наукового товариства ім. Т. Шевченка, виступаючи на її засіданнях з рефератами. У 1937 – 1939 рр. він виконував функції заступника голови комісії (І. Витановича). У цей же період він упорядкував архів Української Галицької Армії та Українських Січових Стрільців та працював у відділі історично-воєнних пам'яток Культурно-історичного музею НТШ, заснованому коштом Молодої Громади й урочисто відкритому 1 листопада 1936 р. Після встановлення советської влади історичні праці І. Карпинця не мали доступу до читача. Ті з них, що свого часу публікувались, зберігались у спецховищах, а неопубліковані – в особистому архіві. Після війни його було поновлено на посаді старшого наукового співробітника Львівського відділу Інституту історії України, проте незабаром знову звільнено із займаної посади.

## Bibliography and Notes

1. Винар Любомир, *Листи Івана Крип'якевича до Олександра Оглоблина з 1943 року*, «Український історик» 2000, № 1-3, с. 263-275.

2. Винар Любомир, *Олександр Петрович Оглоблин (1899 – 1992)*, [у:] Олександр Мезько-Оглоблин, *Дослідження та матеріали (До століття народження історика)* / Ред. Л., Нью-Йорк–Острого-Київ–Торонто 2000, 345 с.

3. *Галичина. Військова історія у 1914 – 1921 роках* / Упорядники Ф. Стеблій, Б. Якимович, Львів 2005, 457 с.

4. *Історія Львова, Том 3: Листопад 1918 – поч. XXI ст.* / Ред. Я. Ісаєвич, Львів: Центр Європи 2007, 415 с.

5. *Історія Національної академії наук України. 1946 – 1950, Ч. 1: Документи і матеріали*, Київ 2008, 518 с.

6. Кондратенко О., *Українська академічна історична наука (1944 – 1956 рр.)*, Київ: Інститут історії України Національної Академії Наук України 2009, 275 с.

7. Луцький О., *Львівський відділ Інституту Історії України АН УРСР: від створення до ліквідації*, [у:] *Історіографічні дослідження в Україні: Збірник наукових праць*, Львів 2012, Вип. 22, с. 85-114.

8. Луцький О., *Українське культурне життя Галичини під час німецької окупації 1941 – 1944 рр.*, [у:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Збірник наукових праць*, Львів 1997, Вип. 3-4, с. 94-225.

9. Стеблій Ф., *Іван Карпинець (1898–1954)*, Львів 1999, 21 с.

10. *Хроніка Наукового товариства імені Шевченка у Львові за час від 1.1.1935 – 25.12.1937*, Львів 1937, 86 с.

11. *Центральний державний архів громадських об'єднань України*, Ф. 3, Оп. 2, Спр. 591.

12. Шевельов Юрій, *Я – мене – мені... і довкруги*, Том 1: *В Україні*, Харків–Нью-Йорк 2001, 312 с.

13. Яремчук В., *Минуле України в історичній науці УРСР післясталінської доби*, Острого 2009, 238 с.

**Roman Tarnavskyi**

**THE DEPARTMENT OF ANTHROPOLOGY AT LVIV UNIVERSITY  
“DURING THE FIRST AND SECOND SOVIETS”**

Ivan Franko Lviv National University, Ukraine

**Роман Тарнавський**

**КАТЕДРА АНТРОПОЛОГІЇ ЛЬВІВСЬКОГО УНІВЕРСИТЕТУ  
“ЗА ПЕРШИХ І ДРУГИХ СОВІТІВ”**

*Abstract:* The article is about the history of the Anthropology Department of Lviv University during 1939–1941 and 1944 years. The author describes the transformation of the Anthropology Department and the Anthropological-ethnological institute of Faculty of Humanities which existed at university in the Polish period into the Anthropology Department of Faculty of Natural sciences at the end of 1930 – at the beginning of 1940 years. The specificity of the Department of Anthropology of Lviv University at the period of Soviet Power settlement in the Western Ukraine and after Nazi occupation of Lviv have been analyzed. The formation of department staff and their scholarly interests have been considered. The greatest importance has been attached to the personality of Salomon Czortkower and Bolesław Rosiński.

*Keywords:* anthropology, department, Lviv University, Jan Czekanowski, Salomon Czortkower, Boleslaw Rosinsky, race, professor, associate professor

Упродовж 1913–1939 років, завдяки відомому антропологу Яну Чекановському, Львівський університет перетворився на один з найпотужніших світових центрів дослідження антропології. У міжвоєнний період тут сформувалася Львівська антропологічна школа Я. Чекановського. Її основними теоретичними засадами були метод математичної статистики та концепція про антропологічні типи і расові складники, обґрунтовані цим ученим насамперед у працях *Zarys*

*metod statystycznych w zastosowaniu do antropologii (Нарис статистичних методів у застосуванні до антропології)* [29], *Wstęp do historii Słowian. Perspektywy antropologiczne, etnograficzne, prehistoryczne i językoznawcze (Вступ до історії слов'ян. Антропологічні, етнографічні, первісноісторичні та мовознавчі перспективи)* [25], *Zarys antropologii Polski (Нарис антропології Польщі)* [27] і *Człowiek w czasie i przestrzeni (Людина в часі та просторі)* [22], [23].

Дослідження представників Львівської антропологічної школи (Константи Собольського, Болєслава Росінського, Марти Григлашевської, Тадеуша Генцеля, Станіслава Клімека, Кароля Стояновського, Яна Брика, Ірени Ульбрих-Кудельської, Гізели Лемперт, Ростислава Єндика, Саломона Чортковера, Станіслава Жеймо-Жейміса, Францішека Вокроя та ін.), оперті на згадану методологію, стосувалися, здебільшого, антропологічного районування світу, расових особливостей давнього та сучасного населення певних частин Європи, Америки, Азії чи Африки. Також представники Львівської антропологічної школи цікавилися етногенезом слов'ян (насамперед, сам Я. Чекановський), зоологічною (Б. Росінський) та стоматологічною (С. Чортковер) антропологією. Формуванню Львівської антропологічної школи сприяв Антропологічно-етнологічний інститут. Цей науково-навчальний підрозділ діяв під керівництвом Я. Чекановського при очоленій ним же катедрі антропології та етнології (з 1936 р. – катедрі антропології) від часу її заснування у 1913 р. [26].

Під час висвітлення розвитку антропології у Львівському університеті більшість дослідників торкаються 1913–1939 років або ж лише міжвоєнного періоду. Натомість діяльність Катедри антропології цього вищого освітнього закладу упродовж т. зв. “перших совітів” (1939–1941) та особливо в 1944 р. (у 1941–1944 роках, під час нацистської окупації Львова, Львівський університет не діяв) ще не знайшла належного висвітлення в науковій літературі. Метою цієї статті є якомога докладніша характерис-

тика (насамперед, на основі архівних матеріалів) діяльності Катедри антропології Львівського університету наприкінці 1930-их – в першій половині 1940-их років, зокрема, викладацького складу, тематики його наукових досліджень, специфіки діяльності катедри у 1939–1941 та 1944 роках, причин її ліквідації як окремого структурного підрозділу університету.

1 жовтня 1939 р. в Університеті Яна Казимира у Львові (офіційна назва Львівського університету в 1919–1939 роках) мав розпочатися новий початковий рік, упродовж якого студентам навчального відділення *Антропология, етнологія, первісна історія* гуманітарного факультету професор Я. Чекановський мав читати курси лекцій *Загальна антропология, Етнічна антропология*, разом з доцентом С. Клімеком – *Вступ до біометрії та Вступ до антропометрії*, а також проводити практичні заняття з антропології та разом зі С. Клімеком читати вищий курс статистики для географів. Серед лекційних курсів С. Клімека були *Нарис етнології Північної Америки* та *Дослідницькі методи антропологічних наук*, а титулярного професора Б. Росінського – *Ембріональний розвиток людини, Антропоморфология м'яких частин (голова, шия, тулуб)* та *Порівняльна остеология* [35, 59].

Проте цей навчальний плян не реалізували. 1 вересня 1939 р. нападом нацистської Німеччини на Польщу розпочалася Друга світова війна. Багато викладачів Львівського університету мобілізували до війська. Серед них був і С. Клімек, який загинув 13 вересня 1939 р. під час військових дій під Ожаровом (нині

Свентокшиського воєводства Польщі) [17; 32, 91].

17 липня східний кордон Польщі перейшли советські війська. Західно-українські землі з центром у Львові (які з 1919–1923 років перебували у складі Польщі), були включені до УРСР. Тож з осені 1939 р. розпочалася советизація Західної України, що безпосередньо торкнулася й Львівського університету (з 1940 р. – Львівського державного університету імені Івана Франка).

Щодо советської реорганізації підрозділів антропологічного спрямування, то до 7 грудня 1939 р. у Львівському університеті ще існувала Катедра антропології, очолена Яном Чекановським, проте переведена з ліквідованого Гуманітарного факультету на Природничий факультет (створений у 1939 р. у результаті поділу Математично-природничого факультету). Натомість уже 8 грудня 1939 р. створили Катедру географії й антропології Природничого факультету, очолену українським географом Юрієм Полянським (в офіційних документах вона фігурує і як Катедра географії). Її працівниками, зокрема були в. о. доцента Юзеф Вонсович (всесвітньо відомий антропогеограф, який у 1930-роках очолював Катедру антропогеографії в Університеті Яна Казимира у Львові) та антропологи – професор Я. Чекановський і доцент С. Чортковер. Інша архівна справа, датована часовим проміжком від 25 жовтня 1939 р. до 31 січня 1940 р., уже фіксує окремо катедри антропології та географії, проте з прочерком біля складу Катедри антропології. Напевно, йшлося про пляни керівництва Львівського університету щодо відновлення

окремої Катедри антропології. На 25 серпня 1940 р. Я. Чекановський та С. Чортковер ще фігурували працівниками Катедри географії. Проте точно відомо, що з 1 вересня 1940 р. Катедра антропології природничого факультету Львівського державного університету імені Івана Франка вже діяла як його окремий структурний підрозділ. Юрій Биченко, в. о. ректора університету, 29 жовтня 1940 р. доручив тимчасово керувати Катедрою антропології в. о. професора Я. Чекановському, який залишався завідувачем катедри до червня 1941 р. В. о. доцента, згодом доцентом Катедри антропології став С. Чортковер. Ю. Вонсович залишився в. о. доцента (на півставки) Катедри географії під керівництвом Ю. Полянського [2, 93–94], [3, 1–7], [5; 8, 20], [6; 8, 9, 23, 24] [7; 8, 20, 32, 44, 52], [8; 2, 5, 23], [10, 10], [18], [19].

Антропологічно-етнологічний інститут Львівського університету існував принаймні до 31 грудня 1939 р. Тоді ж штатного асистента інституту Ф. Вокроя перевели на Катедру геології Природничого факультету. Тут він обійняв посаду асистента й водночас наукового співробітника Геологічного музею Львівського університету – до припинення діяльності навчального закладу після встановлення нацистської окупації Львова в 1941 р. Після відновлення роботи Львівського університету в серпні 1944 р. Ф. Вокрой обіймав посади старшого лаборанта та асистента його Геологічного музею. Наперед зазначимо, що в середині 1940-х років Ф. Вокрой емігрував до Польщі (можливо, з підготовкою до еміграції була пов'язана його відпустка за власний рахунок “по ро-

динних обставинах”, яку Ф. Вокрой узяв з 14 по 28 грудня 1944 р. Проте відомо, що 29 грудня цього року він ще повернувся до роботи в музеї). Принаймні до 1980 р. Ф. Вокрой працював в Інституті антропології Познанського університету, активно публікуючись у часописах “Materiały Zachodniopomorskie” Національного музею у Щеціні та “Człowiek w czasie i przestrzeni” Польського антропологічного товариства. Дата смерті вченого нами поки що не встановлена [5; 8, 11], [11, 1, 5 зв.], [37], [13], [124], [139], [173], [193].

На 1940 р. наукові зацікавлення працівників Катедри антропології Львівського університету були такими: Я. Чекановський по вісім годин щоденно працював над шостим томом *Дослідження у межиріччі Нілу та Конго* (попередні томи цього німецькомовного дослідження – *Forschungen im Nil-Kongo-Zwischengebiet*, були опубліковані у Ляпцігу впродовж 1911–1927 років); С. Чортковер закінчував статтю *Проблема росту євреїв*, збирав та опрацьовував матеріяли до теми *Фізична структура трудящ[ої] молоді м. Львова*. Ці науковці також читали лекції та проводили практичні заняття для студентів стаціонару [4; 4, 13], [5; 8, 20].

28 квітня 1941 р. Учена рада Львівського державного університету імені Івана Франка голосувала за надання Я. Чекановському наукового ступеня доктора біологічних наук та вченого звання професора советського зразка. Результати цього голосування були такими: щодо наукового ступеня доктора біологічних наук: “за” – 21, “проти” – троє, “утримались” – троє; щодо вченого звання професора: “за” – 23, “проти” – один,

“утримались” – троє [14]. Проте через німецько-советську війну це рішення залишилося незатвердженим Наркоматом освіти СРСР.

Якщо постать Я. Чекановського у науці висвітлена порівняно повно<sup>8</sup>, то біографія С. Чортковера та його науковий доробок поки що залишаються малодослідженими. Тому зупинимось на них докладніше.

Саломон Чортковер народився 14 червня 1903 р. у Львові в єврейській родині Іллі та Цилі Чортковерів. Закінчив гімназію у Львові (1924), служив у польському війську (1924–1925). Впродовж 1926–1931 років навчався у Львівському університеті, отримавши спеціальність антрополога та статистика. З 1 квітня 1931 р. по 7 грудня 1939 р. він був асистентом-волонтером Антропологічно-етнологічного інституту Львівського університету (з 1 жовтня 1939 р. мав обійняти посаду старшого асистента-волонтера). Водночас, упродовж 1932–1939 років молодий дослідник працював асистентом Стоматологічної клініки університету під керівництвом Антонія Цешинського: опікувався її бібліотекою та редагував наукові видання, був секретарем журналу “Polska Stomatologia” [2, 90 зв.], [16, 3], [31]. Саме завдяки цій співпраці з двома підрозділами Львівського університету (Антропологічно-етнологічним інститутом і Стоматологічною клінікою) С. Чортковер став одним із засновників такого антропологічного напрямку, як стоматологічна антропологія.

31 березня 1931 р., після успішного захисту докторської роботи *Hiszpania przedhistoryczna w świetle rasowym* (*Доісторична Іспанія в расовому відношенні*), промотором якої



був Я. Чекановський, С. Чортковеру надали ступінь доктора філософії (PhD) з антропології. У 1939 р., на основі докторської роботи, він опублікував монографію *Charakter rasowy przedhistorycznej ludności Półwyspu Pirenejskiego (Расова характеристика доісторичного населення Піренейського півострова)* [2; 90, 92, 103, 114], [16, 1], [30].

Серед наукових зацікавлень С. Чортковера одне з провідних місць займало дослідження антропологічних особливостей євреїв. У 1930-х – 1940-х роках, зважаючи на потребу спростовування расистських теорій, поширюваних ідеологами нацизму, ця тематика (як й інші проблеми, пов'язані з расовістю) набула особливої актуальності. В особій справі С. Чортковера (уже доцента Львівського державного університету імені Івана Франка) є матеріяли доповіді на тему *Чи існує чиста, одноманітна раса (Антропологічна структура євреїв в світлі останніх досліджень)*. Вони відображають його наукові погляди на певні теоретичні проблеми расовості, які, найімовірніше, були присутніми і в лекціях ученого для студентів Природничого факультету Львівського університету [2, 106–113].

У доповіді *Чи існує чиста, одноманітна раса...* С. Чортковер намагався показати ненауковість вживання таких термінів, як “слов'янська раса”, “германська раса”, “арійська раса”, “семітська раса” чи “єврейська раса”. На прикладі євреїв (які, за визначенням дослідника, є “етнічною групою”, а за сьогоденішньою термінологією – етносом), він спробував обґрунтувати, що “погляд одноманітності та чистоти раси не витримує науко-

вої критики, та що поодинокі люди, згідно етнічні групи, признані за раси, не є нічим іншим як тільки добір різних антропологічних типів”. Для досягнення цієї мети вчений поставив перед собою такі завдання: визначити, які антропологічні риси проявлялися у сучасних йому євреїв; встановити, як формувався антропологічний склад євреїв перед їхнім розселенням з Близького Сходу та як він змінився під час перебування етносу в “діяспорі”.

Про джерельну базу та методологію дослідження антропології євреїв С. Чортковер писав: “Систематичне опрацювання проводив я від року 1929 на великій матеріялі антропометричній з різних територіяльних груп (Малой Азії, Кавказу, східн[ої] і середнь[ої] Европ[и]) на підставі власних досліджень в терені та рівно[ж] на матеріялах, зібраних і опублікованих через інших авторів, які обіймають більше 7000 осіб”. Він також вказував, що наявний матеріял опрацював “методом індивідуального окреслення антропологічної приналежності (статистично-біометричною методом), контролюючи отримані досліди троякими відмінними порівнявчими критеріями” [2, 106].

Це дало С. Чортковеру підстави стверджувати, що в антропологічному відношенні євреї становлять п'ять “однolitних” (чистих) антропологічних типів (орієнтальний, середземноморський, вірменоїдний, лапоноїдний та нордичний), а також, шляхом їхнього схрещення, десять змішаних. Первісно антропологічні особливості євреїв визначало змішання, передусім, середземноморського, вірменоїдного та в незначній

кількості нордичного антропологічних типів, з дуже малою домішкою “темного складника”. Щодо ХХ ст., то С. Чортковер відзначав існування серед євреїв трьох “відмінних типів в популяції”, тобто географічних груп: орієнтальної (т. зв. єврейсефарди середземноморських країн, які в антропологічному відношенні на  $\frac{3}{4}$  утворені з орієнтального та середземноморського складників), кавказької (євреї Кавказу, зокрема Грузії та Вірменії;  $\frac{3}{4}$  їхньої загальної кількості становить вірменоїдний складник з великою домішкою лапоноїдного) та європейської (у тому числі, євреї Західної України, Польщі, Литви, Чехії та Австрії, у яких жоден з антропологічних складників не переважає; їм притаманні незначні домішки орієнтального складника (первісної антропологічної основи євреїв) та порівняно великі домішки нордичного та лапоноїдного складників, які є пізнішого походження – впливами в епоху Середньовіччя місцевого населення – хозарів, слов’янських, угро-фінських і германських етносів).

У 1941 р. С. Чортковер здійснив тридцятиденну наукову поїздку до Москви та Ленінграда для ознайомлення з науковими установами, а також для налагодження контактів з тамтешніми університетами. У тому ж році проректор з наукової роботи Львівського університету Кирило Студинський зазначав, що Саломон Чортковер заслуговує на присудження йому наукового ступеня кандидата біологічних наук і вченого звання доцента [2, 103], [9; 15, 34]. Проте початок 22 червня 1941 р. німецько-радянської війни перервав мирний хід подій.

З початком нацистської окупації С. Чортковера інтернували: за наказом Гестапо він мав робити антропологічні характеристики в’язнів. У 1943 р. вченого перевели до гетта на Замарстинові у Львові, де того ж року він загинув [31].

Щодо Яна Чекановського, то у часи нацистської окупації він жив у Львові. У липні 1944 р., після відновлення діяльності Львівського університету, він не повернувся на викладацьку роботу до цього вищого освітнього закладу, готуючись емігрувати. В 1945 р. Я. Чекановський переїхав до Польщі. Тут він продовжив свою викладацьку та наукову діяльність: був на посаді завідувача Катедри антропології та етнології Католицького університету в Любліні (1945–1950), завідувача Катедри антропології Познанського університету (1946–1960). У 1948 р. опублікували дві книги Я. Чекановського – монографію *Antropologia polska w międzywojennym dwudziestoleciu. 1919–1939* (Польська антропологія в міжвоєнному двадцятилітті. 1919–1939) [21] та *Zarys historii antropologii polskiej* (Нарис історії польської антропології) [28]. Також у повоєнні роки перевидали дві його праці “львівського періоду” – вже згадані монографії *Вступ до історії слов’ян* (1957) та *Людина в часі та просторі* (1967). Я. Чекановський помер 20 липня 1965 р. у Щеціні. На площі Андерса в цьому польському місті видатному вченому поставили пам’ятник [24], [33], [36].

Отже, зі складу довоєнної Катедри антропології Львівського державного університету імені Івана

Франка на серпень 1944 р. не залишилося нікого. Тому в 1944 р. на цю Катедру прийняли Б. Росінського.

Болеслав Росінський народився 1 липня 1884 р. у Варшаві в родині архівного працівника Яна Росінського та Пауліни з дому Сікорських. Закінчивши духовну семінарію у Варшаві, він висвятився на священика (1907). Згодом вивчав природничі науки (зокрема й антропологію) в Мюнхенському університеті та Вільному університеті у Варшаві, під керівництвом Яна Чекановського на Філософському факультеті Львівського університету. Саме тут 18 березня 1921 р. відбувся успішний захист докторської роботи Б. Росінського на тему *Charakterystyka antropologiczna ludności powiatu pułtuskiego (Антропологічна характеристика населення Пултуського повіту)*, на підставі якого вченому надали ступінь доктора філософії з антропології. Після цього Б. Росінський отримав посаду старшого асистента Антропологічно-етнологічного інституту Львівського університету. Зазначимо, що навіть після габілітації у 1925 р. (габілітаційна робота – *Wyspa Kreta przedhistoryczna i współczesna pod względem antropologicznym / Доісторичний і сучасний острів Крит в антропологічній перспективі*) та номінування доцентом (1926), а згодом і титулярним професором (1934) Катедри антропології та етнології, Б. Росінський не полишав праці в Антропологічно-етнологічному інституті (до 1930 р. був старшим асистентом, а впродовж 1930–1939 років – ад'юнктом). У 1940–1941 роках учений обіймав посаду асистента Катедри гістології Львівського державного медичного інституту

(утвореного на базі медичного факультету Університету Яна Казимира у Львові). Працюючи на цій посаді, він підготував й у 1941 р. віддав до публікації (яка мала відбутися у виданнях Академії наук України або ССРСР, відповідно у Києві чи в Москві) статтю *Dziedziczność barwy włosów u człowieka (Спадковість кольору волосся в людині)*, дописував дослідження *Dziedziczność typu antropologicznego (Спадковість антропологічного типу)* [1; 2–2 зв., 4–6], [12; 1–1 зв., 3].

Під час нацистської окупації Б. Росінський працював учителем польського початкового училища у Львові. У серпні 1944 р. він повернувся до роботи у Львівському державному медичному інституті – впродовж 1–16 серпня обіймав посаду завідувача, а з 16 серпня по 10 вересня 1944 р. – асистента Катедри гістології (за деякими даними, які ще потребують перевірки, в 1945–1946 роках Б. Росінський очолював Львівський державний медичний інститут). Водночас з 16 серпня до 30 вересня 1944 р. він виконував обов'язки професора Катедри антропології Львівського державного університету імені Івана Франка. Проте уже впродовж вересня – листопада 1944 р. Катедру антропології Львівського університету перетворили на Антропологічний відділ його Зоологічного музею, посаду старшого наукового співробітника якого з 31 листопада 1944 р. по 31 травня 1946 р. обіймав Б. Росінський. За припущеннями, які теж ще потребують докладного дослідження, упродовж 1944–1946 років учений міг також виконувати обов'язки директора університетського Зоологічного музею (в хронології його очільників нині є

проґалина – 1940–1941 та 1944–1946 роки) [1; 2 зв., 12–15], [20], [34].

Отже, ліквідацію Катедри антропології як окремого структурного підрозділу Львівського університету можна датувати осінню 1944 р. Справа полягала не лише в неґативному ставленні советського керівництва до антропологічних досліджень, зокрема на західноукраїнських землях. Головною причиною ліквідації катедри (фактично відразу після її відновлення) була відсутність умов у повоєнному Львівському університеті для повноцінного розвитку антропології. Далася взнаки нестача професійних учених-антропологів, які або загинули під час Другої світової війни, або емігрували.

Останній викладач Катедри антропології Львівського університету – Б. Росінський, переїхав до Польщі в 1946 р. Тут він обіймав посади професора Катедри антропології Варшавського університету (1946–1953), а в 1956–1964 роках – професора Катедри філософії природи Академії католицької теології (нині – Університет кардинала Стефана Вишинського у Варшаві). Упродовж 1954–1960 років Б. Росінський був також ксьондзом парафії св. Терези у Варшаві. У 1948 р. його обрали членом-кореспондентом, а в 1949 р. – дійсним членом Варшавського наукового товариства. У повоєнні роки вчений написав та опублікував низку досліджень з антропології, серед яких – ґрунтовні праці *Badania nad dziedzicznością barwy oczu i włosów u człowieka* (Дослідження над спадковістю кольору очей і волосся в людини) й *Anatomia i fizjologia człowieka* (Анатомія та фізіологія людини). Б. Росінський по-

мер у Варшаві 20 листопада 1964 р. [34].

З наведеного матеріалу можна зробити такі висновки. Реорганізація Університету Яна Казимира у Львові у Львівський державний університет імені Івана Франка, яка розпочалася після встановлення в Західній Україні советської влади, заторкнула й підрозділи антропологічного спрямування. Загалом, розвиток антропології в університеті впродовж кінця 1930-х – першої половини 1940-х років можна поділити на два періоди – до німецько-советської війни та після закінчення нацистської окупації. Упродовж першого етапу навчально-науковий процес (попри зміни в організації діяльності університету) на Катедрі антропології мав багато спільних рис з навчально-науковим процесом на однойменній кафедрі до 1939 р., адже забезпечувався Я. Чекановським і С. Чортковером, науковий світогляд яких формувався у попередній період. Щодо наукової діяльності, то вони продовжували займатися дослідженнями переважно у рамках своїх колишніх зацікавлень.

Серед неґативів советизації університету для розвитку народознавства було те, що антропологію фактично вилучили з циклу історичних дисциплін (у міжвоєнний період вона розвивалася, насамперед, у рамках навчального відділення “Антропологія, етнологія, первісна історія” Гуманітарного факультету): відповідну катедру відкрили не на новоствореному Історичному, а на Природничому факультеті.

Щодо розвитку антропології в університеті після закінчення нацистської окупації Львова, то він визначався тим, що у місті фактично

не залишилося учених-антропологів (окрім Б. Росінського), які б змогли стати основою для відродження діяльності Катедри антропології Львівського університету. Тому практично відразу після відновлення цієї катедри, її ліквідували. Традиція викладання та наукової розробки антропологічної проблематики у Львові була припинена.

### Bibliography and Notes

1. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 1242 (*Личное дело Росинского Б. И.*), 15 арк.

2. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 252а (*Чортковер Солон Ілліч*), 114 арк.

3. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 36 (*Личное дело доцента кафедры географии Вонсовича Юзефа Михайловича*), 7 арк.

4. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 403 (*Списки профессорско-преподавательского персонала по кафедрам с указанием тем их научных работ*), 20 арк.

5. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 404 (*Списки профессорско-преподавательского персонала по кафедрам с указанием оклада*), 54 арк.

6. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 405 (*Списки викладачів та накази зам. нар. комісара від 19.X.1940 р. Штатний контингент професорсько-викладацького персоналу*), 80 арк.

7. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 407 (*Штатное расписание профессорско-преподавательско-*

*го состава по кафедрам с приложением указания к расчету штатов на 1941–1942 уч. год.*), 74 арк.

8. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 410 (*Списки заведуючих кафедрами*), 25 арк.

9. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 412 (*Список преподавателей, получивших научные командировки*), 39 арк.

10. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 4136 (*Заявления о зачислении и увольнении с работы профессорско-преподавательского и учебно-вспомогательного персонала*), 153 арк.

11. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 457 (*Личное дело ассистента Вокроя Франца Казимировича*), 6 арк.

12. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 1, Спр. 157а (*Личное дело профессора Росинского Болеслава Яновича*), 7 арк.

13. *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Ф. Р-119, Оп. 6, Спр. 3 (*Копії наказів ректора. Серпень–грудень 1944 р.*), 194 арк.

14. *Виписка з рішення Ради Львівського державного університету імені Івана Франка від 28 квітня 1941 р., [у:] Фонди Музею історії Львівського національного університету імені Івана Франка.*

15. *Державний архів Львівської області*, ф. 26, оп. 5, спр. 1639 (*Личное дело профессора Росинского Болеслава*), 198 арк.

16. *Державний архів Львівської області*, ф. 26, оп. 5, спр. 2078 (*Личное дело старшего ассистента Чортковера Солмона*), 3 арк.

17. Рачковський Г., Клімек (*Klimek*) Станіслав, [у:] *Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка*: в 2-ох томах, Тома I : А–К, Львів:

Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011, с. 609.

18. Ровенчак І., *Антропогеографії кафедра*, [у:] *Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка*: в 2-ох томах, Тома I : А-К, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011, с. 147.

19. Шаблій О., *Вонсович (Wąsowicz) Юзеф*, [у:] *Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка*: в 2-ох томах, Тома I : А-К, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011, с. 306.

20. Шидловський І., *Зоологічний музей*, [у:] *Encyclopedia. Львівський національний університет імені Івана Франка*: в 2-ох томах, Тома I : А-К, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2011, с. 539.

21. Czekanowski Jan, *Antropologia polska w międzywojennym dwudziestoleciu. 1919-1939*, Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie 1948, 221 s.

22. Czekanowski Jan, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, Warszawa: Trzaska Evert i Michalski 1934, VIII, 271 s., (Seria "Biblioteka Wiedzy", Tom IX).

23. Czekanowski Jan, *Człowiek w czasie i przestrzeni*, Wydanie drugie, przejrzone i uzupełnione, Warszawa: Trzaska Evert i Michalski, 1937, X, 287 s., (Seria "Biblioteka Wiedzy", Tom IX).

24. Czekanowski Jan, Web. 21.11.2013 <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Jan\\_Czekanowski](http://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Czekanowski)>.

25. Czekanowski Jan, *Wstęp do historii Słowian. Perspektywy antropologiczne, etnograficzne, prehistoryczne i językoznawcze*, Lwów: Nakładem K. S. Jakubowskiego 1927, XII, 326 s., (Seria "Lwowska Biblioteka Sławistyczna", Tom III).

26. Czekanowski Jan, *Z działalności Zakładu Antropologiczno-Etnologicznego Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie w*

*piętnastoleciu. 1914-1928*, [w:] *Lud: Organ Polskiego Towarzystwa Etnologicznego*, wydawany przez Polskie Towarzystwo Ludoznawcze we Lwowie, Serja II, Rok 1928, Tom XXVII, s. 183-190.

27. Czekanowski Jan, *Zarys antropologii Polski*, Lwów: Nakładem K. S. Jakubowskiego 1930, 592 s., (Seria "Lwowska Biblioteka Sławistyczna", Tom XI).

28. Czekanowski Jan, *Zarys historii antropologii polskiej*, Kraków: Polska Akademia Umiejętności 1948, 39 s.

29. Czekanowski Jan, *Zarys metod statystycznych w zastosowaniu do antropologii*, Warszawa: Towarzystwo Naukowe Warszawskie, 1913, IV, 228 s., (Prace Towarzystwa Naukowego Warszawskiego, III Wydział Nauk Matematycznych i Przyrodniczych, nr 5).

30. Czortkower Salomon, *Charakter rasowy przedhistorycznej ludności Półwyspu Pirenejskiego*, Lwów: Towarzystwo Naukowe 1939, 96 s.

31. Czortkower Salomon, Web. 21.11.2013 <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Salomon\\_Czortkower](http://pl.wikipedia.org/wiki/Salomon_Czortkower)>.

32. Draus Jan, *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie. 1918-1946. Portret kresowej uczelni*, Kraków: Księgarnia akademicka 2007, 328 s.

33. Gajek Józef, *Czekanowski Jan*, «Nauka Polska» 1958, nr 2, s. 118-127.

34. Rosiński Bolesław, Web. 21.11.2013 <[http://pl.wikipedia.org/wiki/Bolesław\\_Rosiński](http://pl.wikipedia.org/wiki/Bolesław_Rosiński)>.

35. *Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie. Spis wykładów w roku akademickim 1939/40*, Lwów: Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie 1939, 80 s.

36. Wokroj Franciszek, *Profesor Dr Jan Czekanowski (6.IX.1882-20.VII.1965)*, „Slavia Occidentalis” 1967, Tom XXVI, s. 269-270.

37. Wokroj Franciszek, Web. 21.11.2013 <<http://www.worldcat.org/identities/lccn-n83-59133>>.

**Yuliya Klymenko**

**MODERN UKRAINIAN HISTORIOGRAPHY OF HISTORICAL REGIONAL STUDY MOVEMENT IN KHARKIV PROVINCE IN THE SECOND HALF OF THE 19<sup>TH</sup> – IN THE BEGINNING OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURIES**

H. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Ukraine

**Юлія Клименко**

**СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ІСТОРИОГРАФІЯ  
ІСТОРИКО-КРАЄЗНАВЧОГО РУХУ В ХАРКІВСЬКІЙ ГУБЕРНІЇ  
У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

*Abstract:* The article is devoted to modern Ukrainian historiography of historical regional study movement in Kharkiv province in the second half of the XIX - the beginning of the XX century. Literature describing the role of scientific circles and individual initiative activities which are related to historic regional studies knowledge enrichment, popularization and development of the historical studies of local communities is researched. As well as the regional studies of bibliography in the area during the noted time period is revealed. Main achievements and failures as well as further study perspectives of the noted issues is identified.

*Keywords:* regional study movement, Ukrainian historiography, historical regional studies, Kharkiv Province

Нові геополітичні реалії, що склалися в Україні після здобуття державної незалежності, активізували процеси духовного відродження. На цьому етапі історичне краєзнавство виступає вагомим засобом нагромадження фактографічного матеріалу з історичного минулого суспільства та відіграє важливу роль у формуванні національної свідомості та історичної пам'яті українського народу. Все це сприяє появі значного обсягу інформації для підготовки узагальнюючих праць з місцевої історії. Актуальність теми дослідження також зумовлена необхідністю осмислення

досвіду сучасних вчених у контексті важливих національних подій та загальноісторичного процесу. З розвитком історико-краєзнавчих досліджень великого значення набувають проблеми регіонального висвітлення подій. Історико-краєзнавчий рух, який виконує не лише просвітницькі та виховні функції, а й консолідує кращі наукові, творчі й громадські сили, потребує особливої уваги науковців.

Хоча на сьогоднішній день не існує спеціальних комплексних досліджень, безпосередньо присвячених заявленій проблематиці, варто

відзначити наукові праці П. Тронька [35], О. Кашаби [12], С. Парпалій [21], Д. Чорного [40], А. Фролова [39]. Певні аспекти проблеми були розглянуті В. Бездрабко [2], О. Журбою [6] та Л. Удод [36]. У працях А. Середяк проаналізовано історіографію краєзнавчих досліджень в Україні за доби державної незалежності та актуальні теоретико-методологічні проблеми її розвитку [29].

В окремих розділах дисертаційних робіт Т. Коломієць [16], О. Рябокобили [26], Т. Місостова [17], В. Скирди [30] було здійснено історіографічні огляди краєзнавчої літератури окремих регіонів України, зокрема Харківської губернії.

Певні фактологічні відомості з проблематики містять матеріали та тези доповідей і виступів низки історико-краєзнавчих конференцій, що систематично проводяться в Україні [10], [11], [14], [34].

Зауважимо, що сучасна література про історико-краєзнавчий рух у Харківській губернії періоду Російської імперії піддається історіографічному аналізу лише за окремими тематичними зрізами, досить часто у розділах дисертаційних чи монографічних досліджень. Увага науковців зосереджується переважно на досягненнях, а не становленні краєзнавчої науки або долі окремих вчених-краєзнавців. Все це зумовлює актуальність і доцільність проведення спеціального, комплексного дослідження з цієї тематики. Для повнішого усвідомлення історії України необхідне детальне вивчення історіографії краєзнавчого розвитку та її окремих складових частин, серед яких важливе місце посідає Харківська губернія. Адже без конкретно-регіональних

досліджень неможливий всебічний розвиток історичної науки.

Мета статті полягає у здійсненні спеціального комплексного аналізу сучасної української історіографії краєзнавчого руху в Харківській губернії у другій половині XIX ст. – на початку XX ст. Її реалізація передбачає розв'язання таких завдань: з'ясувати відображення у літературі діяльності наукових осередків та окремих вчених й аматорів з розвитку історико-краєзнавчих досліджень у Харківській губернії у зазначений період, проаналізувати стан вивчення інституціонального складника краєзнавчого руху у вигляді наукових товариств, музейних, бібліотечних, та інших соціальних асоціацій, а також індивідуальної ініціативної діяльності.

Слід зазначити, що криза комуністичної тоталітарної системи й розпад Советського союзу, відродження та здобуття Україною незалежності викликали якісно нове зацікавлення історико-краєзнавчою проблематикою серед усіх верств суспільства. У цей час з'являються роботи, у яких спостерігається прагнення всебічно й по-новому, у руслі національного відродження охарактеризувати умови здійснення, етапи та зміст історико-краєзнавчих досліджень у другій половині XIX – на початку XX ст. Безумовно, цьому сприяло відкриття доступу до низки раніше заборонених архівних матеріалів та бібліотечних фондів. Завдяки стрімкому розгортанню національно-культурного руху, у наукових працях автори поступово позбуваються тиску советської ідеології. З цього приводу академік Петро Тронько зауважив: «Для всебічного розвитку краєзнав-



ства, глибокого вивчення сторінок історії рідного краю, написання його повноцінного і правдивого літопису тепер, як ніколи, створені сприятливі умови. Відкритий доступ до архівних документів, використання яких в умовах тоталітарного режиму було заборонене, дає можливість ученим і краєзнавцям по-новому, з залученням раніше невідомих документів і матеріалів, з позицій правди дослідити сторінки місцевої історії, усунути білі й чорні плями, суб'єктивні на шарування, що мали місце у багатьох працях учених і краєзнавців. Нові обрії, що їх відкрила перед краєзнавцями незалежність, вимагають і нових підходів, нових форм і методів роботи» [35, 147].

Варто зазначити, що у цій справі важливе місце належить національному краєзнавству. Про зростання ролі цього науково-громадського руху свідчить факт відродження у березні 1990 р. Всеукраїнської спілки краєзнавців під керівництвом академіка Національної Академії Наук України П. Тронька. Спілка проголосила себе правонаступником Українського комітету краєзнавства (1925 – 1930 рр.) і взяла на себе відповідальність за продовження започаткованих ним справ. Центр систематично проводить міжнародні, всеукраїнські та регіональні науково-краєзнавчі конференції, його силами підготовлено й опубліковано низку монографій, методичних посібників, брошур та ін. У жовтні 2008 року Кабінетом Міністрів України було видано постанову про надання національного статусу Всеукраїнській спілці краєзнавців [22]. На сьогодні вона зросла до рівня авторитетної громадської організації, яка реально впливає

на розвиток культурних процесів в Україні.

Важливе значення для дослідників і популяризаторів історичного краєзнавства мають засоби масової інформації. Так, одним із успішно реалізованих плянів Всеукраїнської спілки краєзнавців у 1993 році стало відновлення випуску друкованого органу «Краєзнавство», на сторінках якого порушуються проблеми як історичного, так і методологічного характеру. На сьогоднішній день журнал публікується регулярно і значно збільшив свій обсяг, містить у собі ґрунтовні дослідження з усіх напрямів краєзнавства.

Зауважимо, що опрацювання нового масиву історичних джерел дає змогу сучасним науковцям здійснювати дослідження не лише у галузі історичного краєзнавства, але й джерелознавства та інших спеціальних історичних дисциплін. У цій ситуації археографія допомагає краєзнавцям належним чином публікувати різноманітні історичні джерела, відповідно до затверджених вимог публікації. Такі видання вдосконалюють джерелознавчу основу досліджень, вносять більше елементів науковості, тим самим витісняючи публіцистичний стиль досліджень, що був притаманний у перші роки незалежності України.

Історіографія діяльності наукових та культурно-освітніх товариств у розвитку історико-краєзнавчої науки у досліджуваній період представлена у бібліографічних покажчиках, узагальнюючих працях з історії окремих інституцій та у спеціальних розвідках. Декілька таких публікацій стосуються висвітлення невідомих сторінок краєзнавчої діяльності

окремих харківських науковців та бібліографії їх краєзнавчих досліджень, вони з'явилися у щорічному журналі «Краєзнавство. Літопис українських краєзнавців» [12]. Тему краєзнавчих видань також розглядає у своїх публікаціях В. Ярошик [45]. Автором складено бібліографію праць, а також висвітлені й охарактеризовані наукові роботи історіографічного характеру вчених другої половини XIX – початку XX ст.: Є. Редіна, І. Устинова, Д. Багалія, П. Єфименка. Інший харківський вчений М. Красиков висвітлює факти щодо діяльності таких відомих харківських учених-краєзнавців, як Д. Багалій, М. Дринов, О. Кирпичников, Д. Міллер, М. Плохинський, О. Потебня, Є. Редін, О. Русов, В. Савва, М. Сумцов, а також характеризує краєзнавчі видання кінця XIX – початку XX ст. [13].

В останнє десятиліття місцевими науковими центрами та бібліотеками підготовлені цікаві бібліографічні видання [9], [19], [41], [44]. До того ж, у розширених анотаціях доволі часто міститься майже реферативна інформація статистичного, фактографічного, історичного характеру. Так було видано бібліографічний покажчик до праць М. Сумцова із передмовою В. Фрадкіна [33]. Окрім короткого огляду діяльності цього видатного харківського науковця, В. Фрадкін підготував також бібліографію статей і публікацій про М. Сумцова як етнографа. Слід відзначити бібліографічний покажчик присвячений 100-річчю проведення XII археологічного з'їзду, який підготувала сучасна дослідниця регіональної історії О. Дмитрієва. До збірника увійшла більшість виданих у різні роки наукових робіт, книг, монографій

та статей, присвячених саме цьому з'їзду [5].

Як позитивну ознаку сучасного наукового мислення слід відзначити залучення розділів про харківську періодику у синтетичні праці з історії краю і міста [24]. У цьому контексті вагоме місце займає бібліографічний покажчик *Харків і губернія на сторінках газети «Харьковские губернские ведомости»*, який підготували співробітники Харківської державної наукової бібліотеки імені В. Короленка [41].

У 1999 році за редакцією І. Прокопенка вийшов досить значний за обсягом матеріалів навчальний посібник *Рідний край* [24]. Вагоме місце у ньому відводиться вивченню окремих аспектів досліджуваної проблеми. Зокрема, у праці розкриваються відомості щодо таких важливих питань розвитку історичного краєзнавства на Харківщині, як діяльність Харківського історико-філологічного товариства, створення археологічної комісії у 1859 році, робота XII археологічного з'їзду у Харкові, історико-краєзнавчі аспекти у діяльності Д. Багалія тощо.

Питання розвитку історичного краєзнавства в Україні все частіше знаходять своє відображення у дисертаційних працях. З'являються дослідження, в яких узагальнюється історія краєзнавчого руху в окремих регіонах упродовж другої половини XIX – на початку XX ст.

З середини 1990-х років, у зв'язку з відродженням в Україні багатьох історико-краєзнавчих осередків, з'являються наукові праці, автори яких досліджують історію розвитку окремих харківських товариств, пов'язаних з краєзнавчою діяльніс-

тю. Так, у дисертації Т. Коломієць [16] було ретельно досліджено історію Харківського товариства поширення у народі грамотности за весь період його існування (з 1869 р. до 1920 рр.), зокрема, висвітлені такі аспекти, як історія започаткування товариства, структура, форми та методи роботи, наукова діяльність товариства, культурно-освітня робота (народні читання, видавничий комітет) та ін. Проте, авторка приділила недостатньо уваги історико-краєзнавчій діяльності Харківського товариства поширення в народі грамотности. Розвитку історичного краєзнавства на Харківщині також присвячена дисертаційна робота О. Рябокобили [26]. Вивчаючи передумови розвитку історико-краєзнавчого руху 20 – 30-х років ХХ віку, авторка надала коротку характеристику періоду Російської імперії. Окремі відомості щодо розвитку історико-краєзнавчого руху на Слобожанщині у 1998 році, було висвітлено О. Денисенко у дисертації *Охорона і збереження пам'яток історії та культури в Українській Державі* [4]. Зокрема, автор проаналізувала пам'яткоохоронну роботу, яка проводилась у Харківській губернії. У дисертації іншого харківського дослідника Т. Місостова [17] були охарактеризовані соціально-економічні та суспільно-політичні фактори, що впливали на розвиток історичного краєзнавства на Лівобережній Україні у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. У реконструкції діяльності музейної справи того ж періоду в Харківській губернії з'явилась значна кількість праць, у яких розкриваються окремі аспекти історико-краєзнавчих досліджень. У зв'язку зі зростанням ролі музеєзнавства, як важливої

складової розвитку науки й культури України, серед сучасних харківських вчених поширився інтерес до вивчення історії розвитку окремих музеїв Харкова. Так, досить значний матеріал щодо створення та розвитку Археологічного музею при Харківському університеті висвітлено у праці Б. Зайцева та В. Латишевої [7]. Слід також виокремити публікацію С. Куделка та О. Павлової [15], у якій автори показали найвагоміші події з історії музейної справи у регіоні та здійснили перелік тогочасних музейних закладів у Харкові. Праця іншої харківської дослідниці О. Рябокобили присвячена дослідженню розвитку одного з історико-краєзнавчих осередків Харківщини, а саме Музею Слобідської України [25]. Авторкою було детально висвітлено заснування музею та діяльність Миколи Сумцова, як першого директора закладу, а також етнографічні виставки, що періодично відбувалися у ньому. Деякі питання діяльності харківських музеїв подані у працях таких дослідників, як І. Панченко [20] та Л. Юдіна [42].

С. Шмідт виділяв джерелознавчий аспект в окремий, особливий напрямок досліджень [3, 27]. Наочно реалізацію цього напрямку можна продемонструвати на прикладі формування історико-краєзнавчих відділів музеїв. За оцінкою С. Абросимової «історико-краєзнавчий профіль місцевих музеїв, їх поліфункціональність, унікальні колекції визначили різнобічну краєзнавчу діяльність цих культурних закладів, передусім формування комплексної джерельної бази для краєзнавчих студій. Саме музейні збірки є одним з основних компонентів у структурі джерельної бази краєзнавства (як конкретних

історико-краєзнавчих досліджень, так й історіографії краєзнавства)» [1, 255-256].

Поряд із дослідженням історико-краєзнавчої діяльності харківських музеїв, на початку 1990-х років, з'являються наукові праці стосовно діяльності окремих харківських вчених-дослідників цього краю. Так, сучасним дослідником О. Юрченком було здійснено вдалу спробу висвітлити окремі сторони у багатогранній науковій діяльності відомого харківського вченого-краєзнавця Є. Редіна. Зокрема, автором було досліджено вагомий внесок Є. Редіна у справу розвитку українського мистецтвознавства, джерелознавства та бібліографії мистецтва [43]. Діяльність графині П. Уварової, відомої своїм вагомим внеском у проведення такого важливого для розвитку історичного краєзнавства заходу, як XII археологічний з'їзд, ретельно висвітлено в роботі Т. Сосновської [32].

Слід відзначити також статтю О. Федорука [37], який, окрім висвітлення окремих аспектів історико-краєзнавчої діяльності харківських науковців О. Потебні та Є. Редіна, запропонував поставити на розгляд громадськості таке актуальне питання сьогодення, як повернення до України її національних цінностей. Інший вчений В. Скирда у своїй публікації висвітлив відомості про внесок Є. Редіна у підготовку і роботу XII археологічного з'їзду у Харкові [31].

Вивченню наукової спадщини іншого відомого харківського краєзнавця-етнографа М. Сумцова, присвячена кандидатська дисертація (докторат) Г. Савченко [28]. Авторкою було детально проаналізовано науково-історичну спадщину М. Сум-

цова, наукову біографію цього видатного ученого. Зокрема, дослідниця висвітлила основні етапи життя, надала характеристику його науковій та громадській діяльності, визначила наукові методи М. Сумцова, приналежність до наукових шкіл, здійснила оцінку внеску вченого у розробку проблем регіональної історії та української культури тощо. Зауважимо, що аналізуючи репрезентативні праці про етнографічно-фольклорну, наукову та організаційну діяльність видатного вченого можна дійти до висновку про домінуючу тенденцію щодо поєднання фольклорно-етнографічних, історико-краєзнавчих та історичних досліджень, як складників наукової діяльності М. Сумцова.

Слід зазначити, що у 1990-х роках було організовано і проведено велику кількість Всеукраїнських і регіональних краєзнавчих конференцій. Ці заходи стали пам'ятним явищем у науковому краєзнавчому житті. Нині їх проведення перетворилося на добру традицію. Краєзнавчі конференції є форумами і трибунами, які консолідують подвижників сучасного українського краєзнавства, вони сприяють широкій пропаганді краєзнавства в Україні й розбудові місцевих краєзнавчих осередків. Було надруковано сотні книг, брошур, наукових збірників, що сьогодні складають величезну енциклопедію.

Статті і матеріали збірників значно доповнюють картину розвитку історичного краєзнавства часів Російської імперії у Харківській губернії, а саме, висвітлюють деякі невідомі до цього часу сторінки краєзнавчих досліджень, характеристики діяльності вчених-краєзнавців, ставлять питання щодо проблем ви-

вчення історико-краєзнавчої діяльності тощо. Серед таких статей слід виокремити публікацію В. Фрадкіна й І. Плахтія, в якій здійснено досить детальний огляд Харківської історико-краєзнавчої школи [38]. Зокрема, авторами були висвітлені дані щодо історико-краєзнавчої діяльності М. Сумцова, створення та діяльності Харківського історико-філологічного товариства, проведення XII і XIII археологічних з'їздів, діяльності Музею Слобідської України тощо. Також, привертає увагу робота В. Міхеєва та С. Куделка, у якій авторами показано зростання інтересу до розвитку історичного краєзнавства та зроблено перелік тогочасних краєзнавчих організацій у Харкові [18].

Таким чином, характеризуючи історіографічну ситуацію, що склалася у сучасній українській історичній науці, слід констатувати, що вона представлена значною кількістю історичної та іншої різножанрової літератури, яка містить різний рівень інформативності та аналітики. Проте, не всі питання висвітлені рівномірно і на достатньому рівні. У наукових працях досліджено лише окремі аспекти розвитку історичного краєзнавства регіону. Разом з тим, варто звернути увагу на відсутність саме узагальнюючих наукових праць з розвитку історико-краєзнавчих досліджень у Харківській губернії у другій половині XIX – на початку XX ст.

Протягом останніх двох десятиліть українська історична наука здійснила значний крок вперед. З'являється велика кількість збірників статей та матеріалів конференцій і монографій, у яких розкриваються її нові аспекти. Дослідники приділили достатньо уваги вивченню спадщини

окремих істориків, аматорів та ролі наукових і культурно-освітніх товариств у проведенні краєзнавчих досліджень. Проте більшість наявних публікацій характеризується вузькістю у виборі предмета дослідження, фрагментарністю та описовістю, а тому не вичерпують всієї глибини і складності проблеми.

Аналіз історіографії дозволяє зробити висновок, що системне вивчення розвитку історичного краєзнавства у Харківській губернії у другій половині XIX – на початку XX ст. ще не стало предметом спеціального дослідження. Зокрема, потребують всебічного вивчення такі питання, як формування та розвиток історико-краєзнавчої діяльності основних губернських краєзнавчих осередків, необхідно визначити помітну роль місцевих часописів та тогочасної преси у висвітленні проблем історико-краєзнавчої галузі, а також маловідомі аспекти краєзнавчої діяльності окремих вчених, діяльність меценатів; вплив соціально-економічних і суспільно-політичних факторів в цілому на розвиток історичного краєзнавства у Харківській губернії.

### Bibliography and Notes

1. Абросимова С., *Джерелознавчий аспект історико-краєзнавчих досліджень*, [у:] *Історія України: маловідомі імена, події, факти*, Київ 1999, Вип. 8, с. 255-259.
2. Бездрабко В., *Історіографічні спостереження за розвитком краєзнавства в Україні (1920 – 1930)*, «Краєзнавство» 2002, № 1-4, с. 16-21.
3. Буганов В., Медушевский А., С. О. Шмидт – *археограф, історикове́д, архивове́д*, «Отечественные архивы» 1995, № 5.
4. Денисенко О., *Охорона і збереження пам'яток історії та культури в Україні*

ській Державі (1918 р.): дисертація ... кандидата історичних наук, 07.00.01., Київ 2002, 243 с.

5. Дмитрієва О., *XII Археологічний з'їзд: (До 100-річчя проведення)*: Бібліографічний покажчик, Харків 2002, 76 с.

6. Журба О., «Неісторіографічне» в формуванні регіональної історіографії Слобожанщини, [у:] *Харківський історіографічний збірник*, Харків 2006, с. 112-156.

7. Зайцев Б., Латышева В., *Археологический музей Харьковского университета*, [у:] *Вісник Харківського державного університету*, Харків 1992, № 362, Вип. 25: Історія.

8. Зайцев Б., Куделко С., *Из истории подготовки XII археологического съезда в Харькове: (По материалам государственного архива Харьковской области)*, [в:] *История и археология Слободской Украины*, Харків 1992, с. 29-30.

9. Зайцев Б., Куделко С., Міхеєв В., Посохов С., *Слобідська Україна: Короткий історико-краєзнавчий довідник*, Харків 1994, 80 с.

10. *Збірник наукових праць Інституту історії України*, Число 7, Київ: Інститут історії України НАН України 2004, 424 с.

11. *Історичне краєзнавство і культура: Програма конференції*, Харків 1997, 48 с.

12. Кашаба О., *Феномен історичного краєзнавства в контексті розвитку історичної науки*, [у:] *Краєзнавство Літопис українського краєзнавства* 2005, Ч. 1-4, с. 31-34.

13. Красиков М., *З історії вивчення Слобожанщини*, «Краєзнавство» 1995, № 1-4, с. 19-23.

14. *Культурна спадщина Слобожанщини: збірник наукових статей («П'яті Слобожанські читання»)*, Секція «Музейна справа та охорона культурної спадщини», Харків: Курсор 2003, 95 с.

15. Куделко С., Павлова О., *З історії музейної справи на Харківщині*, [у:] *Музейна справа на Харківщині: становлення та розвиток*, Харків 2009, с. 4-17.

16. Коломієць Т., *Харківське товариство поширення в народі грамотності (1869 – 1920)*: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, Харків 1995, 22 с.

17. Місостов Т., *Розвиток історичного краєзнавства на Лівобережній Україні (Друга половина XIX - початок XX ст.)*: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, 07.00.01., Харків 2006, 21 с.

18. Міхеєв В., Куделко С., *Про розвиток історичного краєзнавства у Харківському університеті*, / В. Міхеєв, [у:] *VIII Всеукраїнська наукова конференція «Історичне краєзнавство і культура»*, Ч. 1, Харків 1997, с. 11-24.

19. *Микола Федорович Сумцов (1854 – 1922)*. Бібліографічний покажчик, Київ: Рідний край 1999, 252 с.

20. Панченко І., *Сторінки з історії музейництва Харківщини (XIX – поч. XX ст.)*, [у:] *Вісник Харківської ДАК*, Харків 2001, Вип. 4, с. 120-126.

21. Парпалій С., *Історико-краєзнавчі бібліографічні видання обласних універсальних наукових бібліотек України в 80-90-ті рр. XX ст. як джерельна база краєзнавчих досліджень*, «Краєзнавство» 2000, Ч.1-2, с. 252-255.

22. *Постанова Кабінету Міністрів України від 16 жовтня 2008 року «Про надання Всеукраїнській спілці краєзнавців статусу національної»*, Web. 27.03.2012. <[http://kodeksy.com.ua/norm\\_akt/source-КМУ/type-Постанова/908-2008-п-16.10.2008.htm](http://kodeksy.com.ua/norm_akt/source-КМУ/type-Постанова/908-2008-п-16.10.2008.htm)>.

23. *Проблеми джерелознавства історичного краєзнавства в матеріалах Всеукраїнських конференцій (80 – 90-і рр. XX ст.)*, [у:] *Вісник Дніпропетровського університету*, Серія: Історія і археологія, Вип. 8, Дніпропетровськ 2000, с. 133-136.

24. *Рідний край: навчальний посібник з народознавства* / Ред. І. Прокопенко, Харків 1993, 544 с.

25. Рябокобила О., *Музей Слобідської України як важливий краєзнавчий осередок на Харківщині (1920 – 1930-ті роки)*, [у:] *Вісник Харківського державного уні-*

верситету, № 441, Серія: Історія, Вип. 31, Харків 1999, с. 269-277.

26. Рябокобила О., *Розвиток історичного краєзнавства на Харківщині в 20-30-ті роки ХХ ст.*: дисертація ... кандидата історичних наук, 07.00.01., Харків 2000, 189 с.

27. Савченко Г., *Академік Микола Сумцов – історик Харкова*, «Краєзнавство» 1995, № 1-4, с. 31-45.

28. Савченко Г., *Життя, діяльність і науково-історична спадщина академіка М. Ф. Сумцова (1854 – 1922 рр.)*: дисертація ... кандидата історичних наук, Донецьк 1993, 245 с.

29. Середяк А., *Краєзнавчі дослідження в Україні (Історіографічний аспект)*, [у:] *Історіографічні дослідження в Україні*, Київ: Інститут історії України НАН України 2004, Вип. 14, с. 249-271.

30. Скирда В., *Археологічна наука у Харківському університеті (1805 – 1920 рр.)*: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, 07.00.04., Київ 2000, 18 с.

31. Скирда В., *Професор Е. К. Редін як археолог*, [у:] *Вісник Харківського державного університету* № 396, Харків 1997, с. 45-54.

32. Сосновська Т., *Діяльність П. С. Уварової по вивченню старожитностей Слобожанщини*, [у:] *VIII Всеукраїнська наукова конференція «Історичне краєзнавство і культура»*, Ч. 1, Харків 1997, с. 318-321.

33. Сумцов Н. Ф., *Символика славянських обрядов: Избранные труды*, Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН 1996, 296 с., (Этнографическая библиотека).

34. *Тринадцять Сумцовські читання*, Харків 2007, 151 с.

35. Тронько Петро, *Історичне краєзнавство: крок у нове тисячоліття (доповідь, проблеми, перспективи)*, Київ: Україна 2000, 270 с.

36. Удод Л., *Роль історичного краєзнавства у відродженні історичної пам'яті українського народу (1980-і – 1990-і рр.)*: автореферат дисертації ... кан-

дидата історичних наук, 07.00.06., Дніпропетровськ 2001, 16 с.

37. Федорук О., *Краєзнавство і повернення національних культурних цінностей*, [у:] *VIII Всеукраїнська наукова конференція «Історичне краєзнавство і культура»*, Ч. 1, Харків 1997, с. 22.

38. Фрадкін В., Плахтий І., *Харьковская историко-краеведческая школа*, [у:] *VIII Всеукраїнська наукова конференція «Історичне краєзнавство і культура»*, Ч. 2, Харків 1997, с. 36-37.

39. Фролов А. И., *Музееведческая мысль в России XIX – первой трети XX вв.*: автореферат дисертації...кандидата історических наук, Москва: Российской государственной гуманитарный университет 1995, 18 с.

40. Чорний Д., *Сучасна історіографія Слобідської України між регіональною історією та краєзнавством: пошуки концептуальних підходів*, [у:] *Всеукраїнська наукова конференція «Історичні регіони України: минуле та сучасність»*, 28-29 листопада 2013, Харків 2013, с. 10-13.

41. *Харьков и губерния на страницах газеты «Харьковские губернские ведомости» 1838 – 1917*, Харків 1993 – 1998, Вып. № 1-6.

42. Юдіна Л., *Використання харківськими музеями архівних матеріалів краю*, [у:] *Вісник Харківської ДАК*, Харків 2004, Вип. 12-13, с. 99-108

43. Юрченко О., *Редін Єгор Кузьмич – фундатор українського мистецтвознавства та бібліографії мистецтва*, [у:] *Наукова конференція «Художнє життя Харкова першої третини ХХ століття»*, Харків 1993.

44. Ярошик В., *Краєзнавча бібліографія Харківщини*, [у:] *Краєзнавство: Літопис українських краєзнавців*, Київ 1995, № 1-4, с. 9-12.

45. Ярошик В., *Розвиток краєзнавчої бібліографії в харківському регіоні: історія, стан, перспективи*, [у:] *Бібліотечне краєзнавство як складова частина регіональної культурної політики*, Харків 2001, с. 17-21.

**Ihor Sakivskyi**

## **HISTORIOGRAPHY OF THE ORGANIZATION OF UKRAINIAN NATIONALISTS IN POLAND IN THE INTERWAR PERIOD**

Ternopil National Pedagogical University, Ukraine

**Ігор Саківський**

## **ІСТОРИОГРАФІЯ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАЦІОНАЛІСТІВ У ПОЛЬЩІ В МІЖВОЄННИЙ ПЕРІОД**

*Abstract:* The paper proposes a new approach to the classification of historiography of OUN. The author distinguishes four main directions: apologetic, negativist, positive-objective, neutral-objective. Each direction is characterized by its special features. The analysis of main works which belong to each group is made. Representatives of apologetic direction interpret OUN only in a positive manner. Negativists' concept provides outdated direction and political evaluation. Positive-objective direction which has developed among Ukrainian historians considers OUN to be an adequate expression of Ukrainian nation, but have a critical approach to the history of OUN. Most representatives of neutral-objective direction are from national dimension (Ukrainians, Polish, Americans, Russians). These authors attempt to examine the phenomenon of the OUN as objectively as possible. It is shown that all historiographical trends currently continue to evolve.

*Keywords:* interwar period, OUN, Oleksandr Zaytsev, Roman Vysotskyi, historiography, methodology, apologetic direction, negativist direction, positive objective direction, neutral

Історіографія діяльності Організації Українських Націоналістів (ОУН) є доволі обширною, зважаючи на майже сімдесятирічну історію дослідження та кількість авторів, які присвятили цій темі свої праці. Упродовж 1945-2002 рр. опубліковано 557 книг, 548 статей у наукових збірниках, 26 розділів у колективних монографіях, навчальних посібниках, 1075 газетних і журнальних статей, захищено 32 дисертації [45, 9].

Найбільш поширеною практикою групування джерел є принцип

поділу за національністю чи громадянством автора. Більшість дослідників виокремлює українську історіографію, польську, советську, діяспорну, зарубіжну [14], [29], [58]. Проте такий принцип потребує ревізії та переосмислення.

Як слушно зауважує Олександр Зайцев, такий поділ певною мірою віддзеркалює поля функціонування національних історіографічних дискурсів, у межах яких розглядають проблему [19, 17]. Водночас він породжує чимало труднощів як сутнісних, так і формальних. Напри-



клад, американців українського походження, професорів Ратгерського університету Тараса Гунчака і Олександра Мотиля як правило зараховують до різних історіографій – діяспорної та іноземної. Проблемним також є визначення у такій системі координат місця Віктора Поліщука – українця за походженням, мешканця Канади, доктора Вроцлавського університету, що публікував свої праці переважно польською [19, 18].

Тому, за твердженням Наталії Яковенко, “душею історіографії є концепція та методологія, а не “вітчизняність / зарубіжність” [59, 317].

Метою цієї статті є застосування нового принципу поділу для історіографії ОУН міжвоєнного періоду. Для досягнення мети поставлено наступні завдання: з’ясувати основні історіографічні підходи до історії ОУН; виокремити основні методологічні напрями дослідження історії ОУН; охарактеризувати історіографічні напрями; подати короткий аналіз основних праць авторів, що досліджували проблему історії ОУН у Польщі в міжвоєнний період.

Деякі історики застосовували власні методологічні підходи до історіографії ОУН. Досліджуючи явище українського інтегрального націоналізму, Олександр Зайцев виокремлює чотири концепції, згідно яких згаданий рух був: 1) формою самовираження нації; 2) екстремістською формою “українського буржуазного націоналізму”; 3) українським фашизмом; 4) інтегральним націоналізмом недержавної нації [19, 19]. Гжегож Мотика, аналізуючи польсько-українські стосунки 1939-1948 рр., виділив чотири істо-

ріографічні напрями: 1) ревізійні; 2) традиціоналісти; 3) історики українського походження; 4) позанауковий напрям [65].

Для подієвої історії ОУН міжвоєнного періоду видається придатною класифікація за підходами дослідників до проблеми та їхньою оцінкою діяльності ОУН. Користуючись таким принципом, можемо виокремити чотири напрями: 1) апологетичний; 2) негативістський; 3) об’єктивно-позитивний; 4) об’єктивно-нейтральний.

*Апологетичний напрям* досліджень представлений авторами, які схильні до некритичної героїзації діяльності ОУН. Перші праці написані безпосередніми учасниками підпільних структур. Першою спробою відтворити історію УВО та процес становлення ОУН була книга провідного діяча ОУН Володимира Мартинця [32]. У ній В. Мартинець використав як власні спогади і документальні матеріали, так і спогади інших учасників руху.

Серед дослідників цього напрямку найзначнішими є Петро Мірчук та Зиновій Книш, представники “бандерівської” та “мельниківської” течій відповідно. Дослідниця Яна Примаченко у своїй праці, присвяченій північноамериканській історіографії ОУН і УПА, зосередила свою увагу саме на цих авторах, називаючи їх “батьками-засновниками партійної історіографії ОУН” [46, 57].

Петро Мірчук у своїй найбільшій праці *Нарис історії ОУН* [33] використав велику кількість матеріалів, до яких він мав доступ на еміграції. Дослідник висвітлив різноманітні аспекти протистояння ОУН та польської влади, питання бойової, про-

паґандистської діяльності, репресії проти підпілля. Дотепер ця праця є найзначнішою за фактографічним наповненням. Проте автор свідомо уникає гострих тем і суперечливих моментів. П. Мірчук лише констатує невдачі ОУН, не аналізуючи їхніх причин.

Важливими працями П. Мірчука є дослідження про Є. Коновальця [35], С. Бандеру [36], Р. Шухевича [37]. Окрім П. Мірчука історичною біографістикою займались П. Дужий [18], Є. Перепічка [42], які написали праці про С. Бандеру. Постать Р. Шухевича досліджували В. Кук [27] і згаданий уже П. Дужий [17]. Вони є апологетичними за наповненням, проте містять цінний фактографічний матеріал.

Цінними для дослідження історії ОУН є праці Зиновія Книша, в яких знаходимо цікавий фактаж. Серед інших варто відзначити книги, присвячені діяльності Української Військової Організації (УВО) [24], створенню ОУН [25], Варшавському процесу ОУН [23]. Головними недоліками доробку З. Книша є суб'єктивність і тенденційність, упередженість щодо політичних опонентів. Цікавою є праця Лева Ребета, який який у 1935-1938 рр. був головою Крайової Екзекутиви ОУН на Західно-Українських Землях (КЕ ОУН ЗУЗ) [47]. Автор зачіпає питання визвольної концепції ОУН, організаційної структури, протистояння з польською державою. Важивий фактографічний матеріал знаходимо у працях Анатолія Бедрія [2], Степана Галамая [8], які розкривають бойову і військово-політичну діяльність ОУН. С. Мудрик-Мечник зосереджує свою увагу на діяльності КЕ ОУН,

де провідну роль мала нова молода генерація ОУН [40]. Він розглядає військово-організаційну діяльність Організації перед Другою світовою війною.

У 1990-х роках апологетичний напрям сформувався і в Україні. Першим автором популярного нарису історії українського націоналізму став Олег Баган [1]. У книзі чимало місця присвячено міжвоєнній добі. Галина Гордасевич присвятила працю Степанові Бандері [11]. Значний обсяг дослідницької роботи здійснив Нестор Мизак [38], [39].

У своїй праці *Західна Україна у 1921-1941 рр.* Ігор Гаврилів аналізує діяльність ОУН та легальних українських політичних партій. У книзі виразно простежуються апологетичні тенденції, українських діячів охарактеризовано як таких, що "нерідко йдучи на самопожертву во ім'я втілення національного ідеалу в умовах чужинецьких окупаційних режимів, зуміли охопити громадянство Західної України та підготувати загальне усвідомлення потреби боротьби за Українську Соборну Самостійну Державу, що мало вплив на все українство" [7, 2].

До переваг апологетичного напрямку досліджень варто віднести значне накопичення фактів, характеристику різних напрямів діяльності ОУН. Недоліками подекуди є вузькість оцінок та інтерпретацій, відсутність критичних зауважень.

*Негативістський напрям* вперше почав розвиватись у середовищі советських істориків, які характеризували діяльність ОУН з марксистських позицій. Потрібно відзначити стійку тенденційність їхніх оцінок та висновків. У дослідженнях

неодноразово підкреслювалась негативна роль “українських буржуазних націоналістів”. ОУН трактувалась виключно як реакційна та злочинна організація, що виключало можливість об’єктивних оцінок діяльності ОУН у міжвоєнний період. Серед дослідників цього напрямку варто згадати Є. Черняка [54], С. Дерев’янка [15], Ю. Римаренка [48], які рясніють звинуваченнями на адресу українських націоналістів. М. Герасименко [9], С. Даниленко [13], К. Дмитрук [16] трактували діяльність ОУН виключно як профашистську. О. Поліщук [43], [44] критикував у своїх працях основні категорії націоналістичного руху: соборність, нація, визвольна боротьба.

Схожі інтерпретації знаходимо у книзі польських істориків Антона Щесняка і Веслава Шоти [69]. Частково питання ОУН торкались також В. Желенський [71], Р. Юрись і Т. Шафар [62]. Автори, перебуваючи у канві традицій комуністичного історіописання, все ж використовують багато фактичного матеріалу та характеризують воєнно-політичну діяльність ОУН.

Одним з найвідоміших представників негативістського напрямку є Віктор Поліщук [68]. У своїх книгах та статтях він розглядає ОУН як фашистську структуру, яка ґрунтувалась на ідеологічній платформі Д. Донцова. Автор використовує вельми сумнівну інтерпретацію джерел, розповідає про членство ОУН таких неіснуючих організацій, як “фашистський інтернаціонал”. Характерною для дослідника є використання емоційно забарвлених термінів як “гірка правда”, “злочинність ОУН”. Схожий тенденційний

підхід простежуємо у працях Богуміла Грота, який засуджує діяльність ОУН [61]. На подібних позиціях стоїть К. Лада [64]. Питання пацифікації 1930 р. досліджують Г. Мазур [65] та А. Земба [73].

Монографія Люцини Кулінської *Терористична і саботажна діяльність українських націоналістичних організацій у Польщі в 1922-1939 рр.* продовжує дослідження ОУН у руслі засудження [63]. Авторка опирається на вузьку історіографічну та джерельну базу, оперує фактами, які інтерпретує помилково [19, 42]. Праця насичена пропагандистськими мітами та штампами клясиків советського історіописання.

*Об’єктивно-позитивний напрям* досліджень представлений працями, у яких автори вводять у науковий обіг велику кількість раніше невідомих документів та матеріалів. Представники цього напрямку роблять успішні спроби в детальному аналізі діяльності ОУН. Окрім цього їх об’єднує здебільшого позитивна оцінка ОУН як історичного явища, що поєднується з науковою критикою проблемних моментів. Об’єктивно-позитивний напрям сформувався здебільшого у середовищі сучасних українських істориків.

Деякі питання української історії міжвоєнної доби висвітлюються у працях узагальнюючого типу. Це стосується, передусім, досліджень Володимира Косика. Цінність становить частина монографії *Україна і Німеччина у Другій світовій війні* [26], в якій особливу увагу приділено суспільно-політичним процесам у Західній Україні. Автор аналізує основні сили національно-визволь-

ного руху УВО та ОУН. Дослідники М. Швагуляк [55; 56], І. Шумський [57], Б. Трофим'як [51] вивчали вплив націоналістичних організацій на молодіжне середовище. Праці Володимира В'ятровича стосуються переважно періоду Другої світової війни, проте часто ці питання потребують звертання до історії міжвоєнної доби. Так, у своїй праці *Ставлення ОУН до євреїв* [5] автор досліджує публікації 1930-их років, простежує формування позиції ОУН. В книзі, присвяченій польсько-українським конфліктам 1942-1947 років, дослідник полемізує з тезою про антипольський характер ідеології та боротьби ОУН у міжвоєнний період [6].

Микола Посівнич займається історичною біографістикою (Р. Шухевича і С. Бандеру) та воєнно-політичною діяльністю ОУН у міжвоєнний період. У останньому дослідженні [45] автор використовує чимало маловивчених та невідомих джерел. Зосереджено увагу на формуванні воєнної доктрини, зовнішньополітичної орієнтації, бойової діяльності. Праці Володимира Панченка висвітлюють економічний аспект діяльності ОУН [41]. Автор вважає, що основою соціально-економічної платформи ОУН був економічний націоналізм Ф. Ліста.

У руслі цього напрямку здійснено ряд дисертаційних досліджень. Серед основних варто згадати Ю. Юрика [58], В. Виздрика [3], [4], О. Дарованця [14], А. Ліпкана [28], В. Ходака [53], М. Мандрик [31].

Перевидання праці Петра Мірчука зразка 2007 р., на відміну від першого, яке вийшло у 1968 р., варто віднести до цієї історіографічної групи, адже упорядники видання

здійснили великий масив роботи, внесли багато уточнень, приміток, уклали великий біографічний довідник [34].

Представники *об'єктивно-нейтрального* напрямку розглядають діяльність ОУН, намагаючись давати відсторонену оцінку. Для авторів цього напрямку характерний огляд історії ОУН у ширшому соціальному, політичному, національному контексті. Серед праць узагальнюючого характеру варто відзначити роботу Джозефа Ротшильда, де він розглядає історію Східно-Центральної Європи між двома світовими війнами [49]. Джон Армстронг опублікував свою працю про український націоналізм, яка залишається найкращою англійською книгою дотепер. У роботі автор присвятив розділ міжвоєнному періоду, вжив термін "український інтегральний націоналізм", охарактеризував його особливості [60].

Іван Лисяк-Рудницький вважав, що необхідно розглядати діяльність ОУН у ширшому контексті, порівнюючи її з аналогічними рухами аграрних суспільств Східної Європи [30]. Олександр Мотиль порівнює ідеологію ОУН з французьким інтегральним націоналізмом, італійським фашизмом, українським консерватизмом. Автор показує спільні риси цих течій, аналізує відмінні, вважаючи, що український націоналізм відрізняється від фашизму [67].

До об'єктивно-нейтрального напрямку варто віднести праці Ришарда Тожецького [70]. Він досліджував українське питання у міжвоєнній Польщі, розглядав питання ОУН. Незважаючи на те, що автор працював в складних умовах, його роботи

якісно відрізнялись від інших праць комуністичної історіографії.

Важливою роботою, що стосується дослідження історії українського націоналістичного руху є монографія Анатолія Кентія, члена робочої групи з вивчення ОУН і УПА при Інституті Історії України Національної Академії Наук України [22]. В основі книги – документи Празького архіву ОУН, де дослідник визначив роль ОУН у боротьбі за українську державність, хронологічно проаналізував історичний шлях ОУН та її організаційно-політичну діяльність. В іншій праці А. Кентій [21] зосереджується на нових історичних фактах, на узагальненні праць своїх попередників.

Ярослав Грицак у своїй книзі характеризує український націоналістичний рух міжвоєнного періоду, типологізує ОУН як радикальну правіцю [12]. У своїй роботі Роман Скакун дослідив пацифікацію 1930 року [50]. На підставі архівних документів та пресових матеріалів автор докладно розглянув її генезу та перебіг, наслідки для громадського й політичного життя українців, відлуння на міжнародній арені та подальших польсько-українських взаємин.

Дослідження К. Федевича присвячене проблемі інтеграції галицьких українців у Польщі [52]. Автор вважає, що український національний рух прагнув максимально використати усі можливості для свого розвитку у Польській державі. Оля Гнатюк досліджує спроби україно-польського порозуміння [10].

Взаємодію націоналізму та релігії (у контексті стосунків Греко-Католицької Церкви і українського на-

ціоналістичного руху у міжвоєнній Галичині) у спільній праці досліджували О. Зайцев, О. Беген, В. Стефанів [20].

Найбільш вдалим дослідженням про ОУН міжвоєнного періоду є книга Романа Висоцького [71]. Автор зосереджує свою увагу на основних чотирьох пунктах: генезі, структурі, програмі, ідеології, стверджуючи, що “лише ОУН, як політична організація, яка щороку ставала сильнішою, зі своєю ідеологією ставала духовою і політичною «антитезою» всіх легальних українських політичних партій” [71, 10] Спочатку дослідник простежує формування націоналістичного середовища та процес переходу від УВО до ОУН. Окремий розділ він присвячує політичній концепції ОУН, ідеології та пропаганді. Р. Висоцький приділяє увагу саботажним та бойовим акціям ОУН, досліджує джерела та методи отримання фінансових джерел. Завдяки неупередженому погляду та залученню значного масиву архівних документів, ця праця, на наше переконання, є одним із найкращих досліджень діяльності ОУН у 1929-1939 рр.

Найновішим дослідженням цього напрямку є книга О. Зайцева *Український інтегральний націоналізм (1920-1930-ті роки)* [19]. Написана у жанрі інтелектуальної історії, книга охоплює різні прояви інтегрального націоналізму: інтелектуальну спадщину Дмитра Донцова (“чинний націоналізм”), ідеологію Організації Українських Націоналістів – ОУН (“організований націоналізм”) та Фронту Національної Єдності – ФНЄ (“творчий націоналізм”). Автор аналізує широкий історичний

контекст, у якому формувались різні течії націоналізму. Окремий розділ присвячено демократичній, консервативній та комуністичній критиці націоналізму. Дослідник розділяє поняття фашизму (разом з нацизмом) і радикальну течію українського націоналізму, вважаючи, що вони належали до відмінних типів одного суспільного феномена – інтегрального націоналізму. Український інтегральний націоналізм був ідеологією недержавної нації, тому насамперед – національно-визвольним рухом [19, 426]

Огляд історіографії ОУН у міжвоєнний період дозволяє твердити, що кількість праць постійно збільшується. Найбільш поширеним історіографічний поділ – за національністю автора – утруднює концептуальний погляд на проблему. Поділ на історіографію українську, зарубіжну, діаспорну є доволі застарілим. Придатнішим може стати виокремлення апологетичного, негативістського, позитивно-об'єктивного та нейтрально-об'єктивного напрямів. Характеристика основних праць показує, що усі чотири напрями досліджень продовжують розвиватись і, водночас, чимало питань потребують глибшого дослідження та деполітизації.

### Bibliography and Notes

1. Баган Олег, *Націоналізм і націоналістичний рух (історія та ідеї)*, Дрогобич: Відродження 1994.
2. Бедрій Анатолій, *ОУН і УПА*, Нью-Йорк–Лондон–Мюнхен–Торонто: Українська центральна інформаційна служба 1983.
3. Виздрик В., *Військово-патріотична діяльність УВО-ОУН серед української молоді Галичини: (1920–1939)*: автореферат дисертації ... кандидата

історичних наук: 20.02.22., Львів: Національний університет “Львів. політехніка” 2004, 18 с.

4. Виздрик В., *Політика колонізації та “паціфікації” Польщею західноукраїнських земель в 30-х рр. ХХ ст.*, [у:] *Держава та армія: Збірник наукових праць*, Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка» 2000, с. 79–84.

5. В'ятрович Володимир, *Ставлення ОУН до євреїв: формування позиції на тлі катастрофи*, Львів 2006, 144 с.

6. В'ятрович Володимир, *Друга польсько-українська війна. 1942–1947*, Київ: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія” 2011, 368 с.

7. Гаврилів Ігор, *Західна Україна у 1921–1941 роках: нарис історії боротьби за державність*, Львів: Видавництво Львівської політехніки 2012, 472 с.

8. Галамай Степан, *Боротьба за визволення України 1929–1989*, Торонто–Нью-Йорк: Канадське Наукове Товариство ім. Т. Шевченка 1991, 343 с.

9. Герасименко М., *Боротьба трудящих Західної України за воз'єднання з Советською Україною (1921–1939)*, Київ 1955.

10. Гнатюк Ольга, *Між літературою і політикою. Есеї та інтермедії*, Київ: Дух і Літера 2012, 368 с.

11. Гордасевич Галина, Степан Бандера – людина і міф, Львів: Піраміда 2001.

12. Грицак Ярослав, *Нарис історії України: формування модерної української нації ХІХ – ХХ ст.*, Київ 2000, 356 с.

13. Даниленко С., *Дорогою ганьби і зради*, Київ 1970.

14. Дарованець Олександр, *Політика польської влади щодо Української Військової Організації та Організації Українських Націоналістів на Волині (1927–1939)*: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук: 20.02.22., Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка 2007, 23 с.

15. Дерев'янка С., Панчук М., *Всупе-*

реч інтересам народу. *Антикомуністична діяльність оунівців у тридцять роки, "Під прапором ленінізму"* 1990, № 11, с. 55-58.

16. Дмитрук Клим, *Безбатченки*, Львів, 1972.

17. Дужий Петро, *Роман Шухевич – Політик, Воїн, Громадянин*, Львів: Галицька видавнича спілка 1997, 384 с.

18. Дужий Петро, *Степан Бандера – символ нації: Ескізний нарис про життя та діяльність Провідника ОУН: у 2 частинах*, Львів: Галицька видавнича спілка, Ч.1, 1997, 192 с.; Ч. 2, 1998, 384 с.

19. Зайцев Олександр, *Український інтегральний націоналізм (1920-ті – 1930-ті роки). Нариси інтелектуальної історії*, Київ: Критика 2013, 488 с.

20. Зайцев Олександр, Беген Олег, Стефанів Василь, *Націоналізм і релігія: Греко-Католицька Церква та український націоналістичний рух у Галичині (1920-1930-ті роки)*, Львів: Видавництво Українського Католицького Університету 2011, 384 с.

21. Кентій Анатолій, *Нарис історії ОУН (1929–1941 рр.)*, Київ 1998, 201 с.

22. Кентій Анатолій, *Збройний чин Українських Націоналістів 1920–1956: Історико-архівні нариси*, Київ 2005, 329 с.

23. Книш Зиновій, *Варшавський процес ОУН. На підлозжі польсько-українських стосунків тієї доби*, Торонто: Срібна сурма 1986, Том 1, Том 2.

24. Книш Зиновій, *Власним руслом*, Торонто: Срібна сурма 1966, 184 с.; Книш Зиновій, *Далекий приціл*, Торонто: Срібна сурма 1967, 472 с.

25. Книш Зиновій, *Становлення ОУН*, Київ: Видавництво ім. Олени Теліги 1994.

26. Косик Володимир, *Україна і Німеччина у Другій світовій війні*, Париж-Нью-Йорк-Львів 1993, 659 с.

27. Кук Василь, *Генерал Роман Шухевич – Головний Командир Української Повстанської Армії (УПА)*, Київ: Бібліотека українця 1997, 110 с.

28. Ліпкан Андрій, *Українське питання в советсько-польських стосунках 20–50-х років ХХ ст.: військово-історичний аспект: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук: 20.02.22.*, Львів: Національний університет "Львівська політехніка" 2003, 20 с.

29. Лісіна Світлана, *Джерела до вивчення військово-організаційної діяльності ОУН у 1929–1939 рр.*, [у:] Вісник Національного університету "Львівська політехніка", № 693: *Держава та армія* / Ред. Л. Дещинський, Львів 2011, с. 170-175.

30. Лисяк-Рудницький Іван, *Націоналізм*, [у:] Idem, *Історичні есе: У 2 томах*, Том 2, Київ 1994, с. 247-259.

31. Мандрик Марія, *Становлення ідеології інтегрального націоналізму в інтелектуальній спадщині української еміграції (1920–1930 рр.)*: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, 07.00.01., Київ: Національний педагогічний університет ім. М. Драгоманова 2004, 21 с.

32. Мартинець В., *Українське підпілля. Від У.В.О. до О.У.Н.: Спогади та матеріали до історії та передісторії українського організованого націоналізму*, Вінніпег 1949.

33. Мірчук Петро, *Нарис історії Організації Українських Націоналістів*, Том 1: 1920–1939 / Ред. С. Ленкавський, Мюнхен-Лондон-Нью-Йорк: Українське видавництво 1968, 597 с.

34. Мірчук Петро, *Нариси історії ОУН 1920–1939*, Видання третє, доповнене, Київ: Українська видавнича спілка 2007, 1006 с.

35. Мірчук Петро, *Євген Коновалець (У 20-річчя смерті)*, Торонто: Ліга визволення України 1958, 106 с.

36. Мірчук Петро, *Степан Бандера – символ революційної безкомпромісовості*, Нью-Йорк-Торонто: Ліга визволення України 1961, 160 с.

37. Мірчук Петро, *Роман Шухевич (генерал Тарас Чупринка). Командир армії безсмертних*, Нью-Йорк-Торонто-

Лондон: Товариство Колишніх Вояків УПА в ЗСА, Канаді і Європі 1970.

38. Мизак Нестор, *За тебе, свята Україно. Південне Надзбруччя у визвольних змаганнях ОУН-УПА*, Чернівці 1998, 477 с.

39. Мизак Нестор, *За тебе, свята Україно. Чортківський надрайон ОУН*, Книга друга, Чернівці 2000, 416 с.

40. Мудрик-Мечник Степан, *Шляхами підпілля революційної ОУН: Причинки до історії*, Львів: Універсум 1997, 111 с.

41. Панченко Володимир, *Формування економічної платформи українського націоналістичного руху у 120-1950-х роках*, Дніпропетровськ 2009, 304 с.

42. Перепічка Євген, *Феномен Степана Бандери*, Львів: Сполом 2006, 736 с.

43. Поліщук Олександр, *Реакційна сутність концепції держави в ідеології українського буржуазного націоналізму*, Київ: Вища школа 1981, 157 с.

44. Поліщук Олександр, *Український буржуазний націоналізм і його "теорія" держави*, Київ: Вища школа 1986, 160 с.

45. Посівнич Микола, *Воєнно-політична діяльність ОУН у 1929–1939 рр.*, Львів 2010, 368 с.

46. Примаченко Яна, *Північноамериканська історіографія ОУН і УПА*, Київ: Інститут Історії Національної Академії Наук України 2010, 182 с.

47. Ребет Лев, *Світла і тіні ОУН*, Мюнхен: Український самостійник 1964.

48. Римаренко Юрій, *Жовто-блакитний "месія" (про шовіністичну суть українського буржуазного націоналізму)*, Київ 1969, 163 с.

49. Ротшильд Джозеф, *Східно-Центральна Європа між двома світовими війнами / Пер. з англ. В. Канаш*, Київ: Мегатайп 2001, 496 с.

50. Скакун Роман, *«Пацифікація»: Польські репресії 1930 року в Галичині*, Львів: Видавництво Українського католицького університету 2012, 172 с.

51. Трофим'як Богдан, *Гімнастично-спортивні організації у національно-*

*визвольному русі Галичини (друга пол. XIX ст. – перша пол. XX ст.)*, Тернопіль 2001, 134 с.

52. Федевич Климентій, *Галицькі українці у Польщі. 1920-1939*, Київ: Основа 2009, 280 с.

53. Ходак В., *Суспільно-політична діяльність Організації українських націоналістів (1929–1934 рр.)*: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук, 07.00.01., Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника 2005, 20 с.

54. Черняк Е., *Жандармы истории*, Москва: Международные отношения 1969, 424 с.

55. Швагуляк Михайло, *Суспільно-політична ситуація у Західній Україні на початку 30-х рр. XX ст.*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, Том ССХХІІ, Львів 1991.

56. Швагуляк Михайло, *«Пацифікація». Польська репресивна акція в Галичині 1930 р. і українська суспільність*, Львів 1993, 53 с.

57. Шумський І., *Ідея української державності в молодіжному русі на західноукраїнських землях у міжвоєнну добу (1930–1939)*, [у:] *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, Вип. 7, Серія: *Історія: Збірник наукових праць*, / Ред. М. Алексівець, Тернопіль 1998, с. 78-89.

58. Юрик Ю., *Стратегія і тактика ОУН в українському національно-визвольному русі Західної України в 1929–1935 рр.*: автореферат дисертації ... кандидата історичних наук: 20.02.22., Львів: Національний університет "Львівська політехніка" 2005, 18 с.

59. Яковенко Наталія, *Вступ до історії*, Київ: Критика 2007, 376 с.

60. Armstrong J.A., *Ukrainian nationalism, 1939-1945*, New York 1955

61. Grott Bogumił, *Nacjonalizm Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów jako faszyzm*, [w:] *Idem, Rozne oblicza nacjonalizmow: polityka-religia-etos*, Kraków:



Zakład Wydawniczy Nomos 2010, s. 257-268.

62. Jurys R., T. Szafar, *Pitaval polityczny. 1918-1939*, Warszawa 1972.

63. Kulińska Lucyna, *Działalność terrorystyczna i sabotażowa nacjonalistycznych organizacji ukraińskich w Polsce w latach 1922-1939*, Kraków: Fundacja Centrum Dokumentacji Czynu Niepodległościowego; Księgarnia Akademicka 2009, 743 s.

64. Łada K., *Pomiędzy wypędzeniem a eksterminacją: nacjonałiści ukraińscy wobec Polaków na Kresach*, [w:] Partacz Cz., Łada K., *Polska wobec ukraińskich dążeń niepodległościowych w czasie II wojny światowej*, Toruń: CEE Centrum Edukacji Europejskiej 2003, s.69-95.

65. Mazur G., *Problem pacyfikacji Małopolski Wschodniej w 1930 r.*, "Zeszyty Historyczne" 2001, nr 135, s. 3-39.

66. Motyka Grzegorz, *Problematyka stosunków polsko-ukraińskich w latach 1939- 1948 w polskiej historiografii po roku 1989*, [w:] *Historycy polscy i ukraińscy wobec problemów XX wieku* / Red. P. Kosiewski i G.Motyka, Kraków: Universitas 2000, s. 166-178.

67. Motyl A. J., *The Turn to the Right: The Ideological Origins and Development of Ukrainian Nationalism. 1919 - 1929*, Boulder; New York 1980.

68. Poliszczuk Wiktor, *Gorzka prawda - zbrodnicość OUN-UPA*, Toronto: Wydawnictwo Światowego Związku Żołnierzy Armii Krajowej 1994.

69. Szczesniak A., Szota W., *Droga do nikad. Działalność Organizacji Ukraińskich Nacjonalistów i jej likwidacja w Polsce*, Warszawa 1973, 583 s.

70. Torzecki Ryszard, *Kwestia ukraińska w polityce III Rzeczy. 1933-1945*, Warszawa 1972.

71. Wysocki Roman, *Organizacja Ukraińskich Nacjonalistów w Polsce w latach 1929-1939*, Lublin: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej 2003, 433 s.

72. Żeleński Władysław, *Zabójstwo ministra Pierackiego*, Warszawa: Iskry 1995, 176 s.

73. Zięba Andrzej, *Lobbing dla Ukrainy w Europie międzywojennej. Ukraińskie Biuro Prasowe w Londynie oraz jego konkurenci polityczni (do roku 1932)*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2010, 790 s.



# Cultural Studies

**Nadiya Vereschagina**

## **BLACHERNITISSA TRADITION IN ANCIENT KYIVAN CULTURAL AND HISTORICAL PARADIGM**

Illa Mechnykov Odessa National University, Ukraine

**Надія Верещагіна**

## **ВЛАХЕРНСЬКА БОГОРОДИЧНА ТРАДИЦІЯ У ДАВНЬОКИЇВСЬКІЙ КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНІЙ ПАРАДИГМІ**

*Abstract:* The article is dedicated to the investigation of the ancient Kyivan cult of Theotokos whose different invariants became essential factors in formation of Kyivan Rus' culture. The article analyzes the influence of Constantinople cult of Theotokos on her worshipping in ancient Kyiv. In the given context the importance of the Korsun campaign and the cultural activity of Prince Volodymyr is stated. The work uses evidence of the Byzantine and ancient Rus' written sources, focusing attention of the survived sights of Kyivan sacral culture of the early period. The author gives argumentation to the idea of inheritance of Blachernitissa tradition by the Church of the Tithes long before the construction of the Dormition cathedral in Kyiv Pechersk Lavra. The probable iconic graphical patron model of the Church of the Tithes is being viewed in the article.

*Keywords:* Blachernitissa tradition, culture, ancient Kyiv, Church of the Tites

Актуальним завданням студій над богородичною тематикою, що знайшла подальше опрацювання й розробку в українській мистецькій та науковій традиціях, є планомірне вивчення культурологічної основи цього самобутнього явища. Тому збирання та систематизація відповідного матеріалу є важливим внеском у сферу гуманітарного знання.

Окремі аспекти проблеми набули висвітлення в працях Д. Айналова, Н. Кондакова, В. Лазарева, Е. Смірної, І. Шаліної, О. Етінгоф, В. Пуцка, В. Александровича, В. Степаненка та ін. Спроба розробки цієї

теми здійснювалася і автором статті [7, 113-125], [8, 159-175]. Проте залишається нез'ясованим початковий період становлення богородичного культу на давньокиївському терені. Більшість дослідників корелюють його із зведенням Успенського собору Києво-Печерської лаври, легенду про яке містить Печерський патерик. На думку автора статті, це сталося значно раніше й пов'язане з корсунським походом християнізатора України-Руси князя Володимира та першохрамом державного значення – церквою Пресвятої Богородиці (Десятинний храм). Мета

дослідження – осмислення культу-ротворчої ролі Володимира Святославовича та Десятинної церкви в контексті формування давньокиївського богородичного культу.

Ідея універсальної опіки Богородиці над людством сформувалася ще за часів раннього християнства. На III Вселенському соборі в Ефесі в 431 р. відбулося офіційне визнання святої Марії Богородицею. Відтоді шанування Богоматері набуло поширення у всьому християнському світі. У Візантії вона сприймалася як заступниця Константинополя і всієї держави. Богородиця виступала в статусі покровительки воїнів та співстратегиси василевсів у їхніх походах проти ворогів імперії. Найважливіший центр богородичного культу, константинопольський храмовий комплекс, був розташований у Влахернах – міській околиці біля бухти Золотий Ріг. Імператриця Пульхерія, сестра імператора Феодосія II (408-450) і дружина імператора Маркіяна (450-457), звела першу «велику» богородичну церкву та прикрасила її різнобарвним мармуром. Імператор Лев I (457-474) поруч із нею звів купольну ротонду – «Святу Гробницю» («ἁγίου Σφοῦ» – «Агія Сорос»), де у коштовному саркофазі зберігався омофор (риза) Богоматері, що була перенесена з Палестини у 473 р. За царювання Лева I побудована й «Свята Купальня» – каплиця джерела Богородиці, у водах якого відбувалося ритуальне омовіння. По кількості кліру й своєму значенню вже у VI ст. влахернський храм поступався тільки соборові св. Софії. За часів Константина Порфірогенета (905-959) він утворював єдиний комплекс із

двома каплицями – «Святою Гробницею» і «Святою Купальнею». З боку моря будівлі захищала подвійна мурована стіна. «Велика» церква, що була трьохнефною базилікою, багаторазово перебудовувалася. У правління династії Комнінів (1081-1185) імператорський двір переїхав до влахернського палацу і церкви стали придворними. У 1204 р. комплекс святилища був розграбований хрестоносцями, а 1434 р. – зруйнований пожежею.

Головна богородична святиня – риза Богоматері – шанувалася як паладій візантійської столиці, що захищав її від набігів варварів. У 626 р. авари й слов'яни, взявши столицю в облогу, були розгромлені, як вважали греки, завдяки заступництву Божої Матері. У зв'язку з цим було змінено перший кондак *Акафіста* – старий текст замінений переможно-вдячною піснею, зверненою до Богоматері як до «воєначальниці». У 677 й 717 роках під час захисту столиці від арабів Богородиця з'являлася на фортечних мурах й звідти вражала ворогів [1, 243-249], [17, 360, 367].

У часи небезпеки реліквію Діви Марії неодноразово обносили вздовж міських укріплень й занурювали у води Золотого Рогу. Так, під 866 р. літопис повідомляє про похід київських князів Аскольда й Діра на Константинополь. Київській флотилії (з двохсот двохсот кораблів) удалося зайти в бухту й узяти місто в осаду. Імператор Михайло й патріярх Фотій з городянами упродовж усієї ночі молилися у влахернському храмі, а ранком з літанією винесли ризу Богородиці й занурили у води протоки. Незабаром після цього знялася страшна буря й знищила київ-

ський флот [18, 76]. На згадку про цю подію Григорій Нікомедійський склав *Слово на положення ризи Богородиці у Влахернах*. Для України-Руси наслідком експедиції стало її «перше» хрещення, про що йдеться в *Окружному посланні* патріярха Фотія.

У влахернському храмовому комплексі знаходилися шановані образи Марії. Щодо їхньої іконографії та кількості в науці існують різні думки. Наведу деякі з них: у каплиці Агія Сорос – Оранта, що з'явилася у видінні Андрію Юродивому; у каплиці джерела «Свята Купальня» – Епіскепис-Знамення (Оранта у повний зріст або сидяча на престолі із зображенням Емануїла в медальйоні на грудях) і тронна Марія з дитиною «на лоні» (тип Кіпрсько-Печерської) [12, 102-103], [26, 129-130, 151], [27, 274-275]; у базиліці – ікона типу «Елеуса».

Відомо, що упродовж десятиріч у Влахернах відбувалося так зване «звичайне чудо». Щоп'ятниці під час надвечірніх молитв біля вівтаря, де був установлений значний за розмірами образ, важка, прикрашена численними дорогоцінними приношеннями, кіноварна шовкова завіса, що закривала ікону, чудесним чином зненацька легко піднімалася й буяла в храмовому просторі упродовж декількох годин. Це чудо сприймалося присутніми як містична поява в храмі самої Пречистої Діви. Перше повідомлення про підняття завіси над іконою Богоматері датується 70-ми роками XI ст. Воно відбувалося до 1204 р. – часу розграбування комплексу хрестоносцями [23, 367-369].

Опис самої ікони в джерелах відсутній. Як вважається, це був образ

Богородиці Елеуси [26, 130], [27, 274-275]. Проте чудо могло відбуватися і в круглій капелі Агія Сорос із іконою Епіскепис [23, 367-369].

Про богородичне чудо добре знали в Русі. Архієпископ новгородський Антоній, що відвідав Константинополь близько 1200 р., писав: «Иже ходить во градъ и Пятерицею въ Лахерную святую, къ нейже Духъ святый сходитъ» [20, 95-96].

У Влахернах знаходилась ще одна богородична ікона, яка особливо вшановувалася візантійськими імператорами. Її іконографія відома з V ст., а у візантійській сфрагістиці з'являється у VI ст. Це був перший іконографічний тип Богоматері, який зображали на печатках василевсів. Марія тримає перед грудьми Христа-Емануїла (в медальйоні або без нього). У науці цей іконографічний ізвод отримав назву «Нікопея» – «Переможниця», завдяки епітету на печатці XI ст. [24, 195-197]. Емануїл (євр. «з нами Бог») – одне з імен Бога-Сина, яке використав біблійний пророк Ісайя. Іконографічний ізвод Христос-Емануїл представляє Христа-немовля або отрока із хрещатим німбом у патриціанському вбранні. Константин Порфірогенет у *Книзі про церемонії* назвав медальйон з Емануїлом «непереборним щитом», адже Богоматір, яка підтримує медальйон, не тільки прославляє Емануїла, але й наводить жах на ворогів [12, 127, 133]. За свідомством візантійського автора, у 923 р. під час облоги Константинополя військом болгарського царя Симеона імператор Роман Лакапін, обливаючись сльозами, молився Влахернській Богоматері і навіть накрити себе її омофором як «непереборним щитом» [19, 169].

Іконографічний тип Нікопеї відомий у трьох варіантах: погрудному (поясному), на зріст й тронному. Вважають, що саме погрудне зображення Нікопеї споконвічно знаходилось у влахернській базиліці, а у XII ст. було перенесено до каплиці влахернського палацу [23, 356-357].

Нікопея була паладіюмом імператорського дому та імперії, а також емблемою тріумфу візантійських військ над ворогами. Образ Нікопеї супроводжував імператорів у походах, а під час церемоніальної ходи його ставили на імператорську колісницю як знак перемоги над варварами. Державно-оборонний культ Нікопеї був популярним у період правління імператора Іраклія та його спадкоємців (VII ст.). Особливо розквіту він набув після перемоги іконовшанування під час правління Македонської династії (IX-XI ст.), що пояснюють символічним зв'язком іконографії Нікопеї із святом торжества православ'я [12, 126, 133].

Григорій Нікомедійський у своєму *Слові* називає влахернський храм «акрополем Царгорода» і порівнює його з сонцем, яке «цілком виділяється і перевершує небесні зорі». Тому і в інших містах храми, що зводяться на честь Богородиці, називають Влахернами. «Ніби Богородиця особливо радіє імені Влахерн», – підсумовує Григорій [15, 581-628]. Храм Богородиці Влахернської був зведений і в Херсонесі (Корсуні). Вочевидь, там перебували й списки шанованих влахернських образів. Херсонеський храм знаходився за міськими мурами на території некрополя й був відомий багатими прикрасами. У ньому розміщувався меморій святого Мартина папи

римського (649-653), що був засланий і помер у Херсонесі. По одній з версій, саме тут прийняла хрещення дружиника Володимира [2, 20-22; 25, 134-135]. Крізь призму влахернського богородичного культу й ритуалу в Константинополі й Херсонесі реалізовувалася універсальна функція Богоматері як молитвениці й заступниці за рід людський.

Князь Володимир, переможно взявши Корсунь та одружившись із порфірородною принцесою Анною, мав можливість познайомитися з численними християнськими культурами, переказами, реліквіями міста. На мою думку, разом з високоосвіченою дружиною-християнкою він обмірковував ідею зведення та присвяти першого кам'яного київського храму загальнодержавного значення. В ознаменування хрещення Руси-України у Києві й була побудована церква Пресвятої Богородиці, про що літопис повідомляє під 996 р. Храм отримав також назву Десятинного, оскільки на його утримання Володимир Святославович призначив десятю частину всіх великокнязівських доходів. Н. Кондаков вважав, що «перенесення шанування» влахернських святинь у Київ могло відбуватися «із самої Візантії, а також з Балканського півострова й через Херсон» [12, 101]. Д. Айналов зв'язував присвяту цього собору (на його думку, храм був освячений на честь свята Успіння) із церквою Богоматері Влахернської у Корсуні, а через неї із константинопольським влахернським храмом [2, 17-24]. А. Поппе, спираючись на константинопольську практику, вважає, що собор був присвячений Бого-

матері як патронесі Києва, а не яко-  
мусь богородичному святу [28, 26-27].

Освячення кам'яного собору – меморіалу хрещення – на честь Пресвятої Богородиці прямо сприяло осмисленню в народно-релігійній свідомості образу Діви Марії як покровительки, захисниці міста й держави. Невипадково молитва Володимира, виголошена під час освячення храму була адресована Богу й Богородиці [18, 168]. У своєму *Слові про Закон і Благодать* митрополит Іларіон, звертаючись до князя Володимира, відзначає серед діянь князя Ярослава, який продовжив справу батька, встановлення їм всенародного шанування Богоматері: «Предалъ люди твоа и градъ святыи, всеславнии, скорей на помощь христианомъ Святеи Богородици» [21, 50].

Хоча у науці превалює думка, що становлення влахернського богородичного культу в Києві зв'язане винятково з печерсько-успенською богородичною традицією [5, 71], [12, 96-99, 338-339], [16, 256], [5, 71], [26, 144-145], є підстави вважати, що шанування Пресвятої Богородиці сходить до культуротворчих діянь князя Володимира й створеної ним богородичної Десятинної церкви, іконографічна програма й культова практика якої від початку спиралася на влахернський богородичний ритуал.

Молитва князя Володимира при освяченні церкви дає підставу вважати, що в центральному куполі був зображений Христос-Пантократор, а у вівтарній апсиді – Богородиця Оранта, тобто розпис київського першохраму мав у основі константинопольські взірці [3, 28], [4, 221],

[14, 21]. Оранта й надалі традиційно зображувалася у вівтарних розписах київських храмів XI-XII ст.: Софії Київській, Успенському соборі Печерського монастиря (мозаїчний образ бачив Павло Алепський у XVII ст.), Михайлівському Золотоверхому соборі, Кирилівській церкві.

Безумовно, серед сакральних корсунських «трофеїв» були й богородичні ікони, у тому числі й копії влахернських шанованих образів, а також ікони, що були привезені Анною безпосередньо з Константинополя. Разом з іншими реліквіями вони увійшли до іконографічної декорації Десятинного храму. Син Володимира благовірний Давид-Гліб, залишаючи Київ незадовго до своєї загибелі, молився перед такою іконою: «Сице же моляся святыи Глебъ и, вставъ от земля, идее ко иконе Святыя Богородица и ту, падъ поклонися съ слезами, и целовавъ образъ Святыя Богородица, и тако изиде изъ церкве» [22, 366]. Відомості про чудеса Богородиці Десятинної (чи її чудотворної ікони?) містять літописи під 1172 роком.

У X – на поч. XII ст. богородичні іконографічні ізводи набувають поширення у Києві й київських землях, що знаходить відтворення в пам'ятках дрібної плястики – репліках шанованих у Києві іконописних образів. На наперсних іконках і енкалпіонах зустрічається й образ тронної Богородиці з дитиною «на лоні», яка була популярна у всьому середньовічному християнському світі, особливо в постіконоборський період. У влахернському комплексі образ був представлений у каплиці джерела – «Святій Купальні». Іконографічна модель презентує Бо-

гоматір, яка тримає на колінах або на руках перед собою немовля, іконографія якого може бути різною. Н. Кондаков зв'язував цей ізвод з мозаїкою VI ст. у церкві Панагії Канакарії на Кипрі [11, 32-33] і вважав його одним з варіантів іконографічного типу Нікопеї [12, 107, 127-128]. У VII-XI ст. зображення тронної Богородиці з дитиною «на лоні» прикрашали апсиди храмів, що зводились на окраїнних територіях імперії, як символ її присутності у прикордонних землях.

У візантійській іконографії церемоніальне урочисте зображення Богородиці фланкувалося для зручності композиції фігурами спочатку двох ангелів, а пізніше пристоячими святителями й чудотворцями. Мозаїчне зображення тронної Богоматері з дитиною «перед черевом» й пристоячими імператорами Константином й Юстиніаном (друга половина X ст.) презентовано в люнеті південного вестибюля Софії Константинопольської. На печатках імператора Іраклія з синами вони зображені навпроти Нікопеї.

Логічно вважати, що в Десятинній церкві шанувався образ тронної Богоматері з дитиною й пристоячими, композиційна основа якого сходила до влахернського культу. На мою думку, в іконографічній програмі київського першохраму повинен був втілитися спільний культ християнських просвітителів Русі-України – Климента папи Римського та Миколая архієпископа Мірлікійського, яким були присвячені придільні вівтарі храму. Шанування святителів було нерозривно пов'язане з шануванням Божої Матері, якій був присвячений головний вівтар. Ця

патрональна іконографічна композиція втілювала ідею небесного заступництва Київській державі [7, 113-125], [8, 159-175].

Велика Печерська церква, що підсилювала традиції влахернського культу, була освячена через кілька десятиліть після зведення Десятинного храму. Як повідомляє *Києво-Печерський патерик*, сама Влахернська Богоматір чудесним чином призвала чотирьох грецьких зодчих, вручила їм свою ікону та мощі святих і веліла відправитися до Києва – для створення церкви її імені [10, 302]. Відомо, що протягом сторіч у лаврі шанувалися дві чудотворні ікони – Успіня Богоматері й Богородиця Печерська. Не вступаючи в дискусію щодо того, який саме тип Богородиці був представлений на іконі, чи була вона «намісною» і чи послужила вона прототипом Богородиці Печерської, висловлю своє переконання, що іконографічна формула тронної Богородиці з пристоячими була добре відома в Києві задовго до цієї події – завдяки Десятинному богородичному культу, що адаптував влахернську традицію.

Найдавнішим київським аналогом цього ізводу, що зберігся, є «Богоматір Печерська (Свенська)», яку більшість дослідників датують кінцем XIII ст. Історію ікони викладає переказ, згідно з яким у 1288 р. брянський князь Роман Михайлович, який раптово осліп, послав у Києво-Печерський монастир гінця із проханням «відпустити» йому чудотворну ікону Божої Матері, щоб зцілитися з її благодатною допомогою. Прохання князя було виконане. Зцілившись, Роман Михайлович заснував для чудотворного образу



Успенський монастир на березі ріки Свени, чому ікона стала називатися Свенською [13, 14-15]. Але навряд чи у Брянськ була доставлена справжня лаврська святиня. Оскільки чудотворні ікони традиційно «тиражувалися» у списках, можна вважати, що князеві був відправлений один з них, що за звичаєм шанувався як оригінал. Оскільки справжня ікона Богородиці Печерської втрачена, нині Свенська вважається її найпершою реплікою. Прототип ікони – унікальна пам'ятка київської художньої школи, створення якої зв'язують із іменем преподобного печерського іконописця Алімпія (пом. 1114) [6, 17-19], [9, 157]. Цей витвір міг бути «печерською редакцією» образу, принесеного з Константинополя й пізніше втраченого [13, 14-15], [26, 107-108]. Але можливо, що зразком для печерської святині став патрональний іконописний ізвод, створений іконописцями Десятинної церкви. Композиція печерської ікони включає фігуру тронної Богородиці з немовлям, яке благословляє обома руками. З боків трону у молитовному пристоянні зображені високі фігури засновників Києво-Печерського монастиря – Антонія (праворуч) і Феодосія (ліворуч).

Таким чином, становлення богородичного культу в давньому Києві спиралося, перш за все, на константинопольський влахернський ритуал. Воно було пов'язано з культуротворчою діяльністю християнізатора Руси-України князя Володимира та зведеною ним церквою Пресвятої Богородиці Десятинної – першохрамом державного значення, іконографічна програма якого мала включати патрональний храмовий образ.

Композиційну основу цієї ікони, на мою думку, складав образ тронної Богородиці з пристоячими.

Перспективи подальшого дослідження цієї проблеми пов'язані з поглибленим вивченням писемних джерел та артефактів сакральної культури давнього Києва.

### Bibliography and Notes

1. Аверинцев Сергей, *Поэтика ранневизантийской литературы*, Москва 1997.
2. Айналов Д. В., *Мемории св. Климента и св. Мартина в Херсонесе*, Москва 1915.
3. Айналов Д. В., *К вопросу о строительной деятельности св. Владимира*, [в:] *Сборник в память святого равноапостольного князя Владимира*, Петроград 1917.
4. Айналов Д. В., *История древнерусского искусства. Киев – Царьград – Херсонес*, [в:] *Известия Таврической ученой архивной комиссии*, Симферополь 1920, № 57.
5. Александров Александр, *Об установлении праздника Покрова Пресвятой Богородицы в Русской Церкви*, «Журнал Московской патриархии» 1983, № 10–11.
6. Александрович Володимир, *Святий Алімпій – перший відновлений джерелами український маляр*, [у:] *Велика Успенська церква Києво-Печерської лаври. Слід у віках*, Київ 2002. Верещагіна Надежда, *Климент Римський – небесний покровитель Киевской Руси*, Одеса 2011.
7. Верещагіна Надежда, *Николай Мирликийский – духовный патрон новообращенного Киева*, Одеса 2012.
8. Грабарь И., *О древнерусском искусстве. Исследования, реставрация и охрана памятников*, Москва 1966.
9. *Киево-Печерский патерик*, [в:] *Библиотека литературы Древней Руси*, Санкт-Петербург 1997, Том 4: XII век.

10. Кондаков Н., *Изображение русской княжеской семьи в миниатюрах XI века*, Санкт-Петербург 1906.

11. Кондаков Н. П., *Иконография Богоматери: В 2 томах*, Петроград 1915, Том 2.

12. Крекшин А., *Свенская икона Божией Матери*, «Журнал Московской патриархии» 1988, № 5.

13. Лазарев В. Н., *Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв.*, Москва 1973.

14. Лопарев Хр., *Старое свидетельство о Положении ризы Богородицы во Влахернах в новом истолковании применительно к нашествию русских на Византию в 860 году*, [в:] *Византийский временник* 1895, Том II, Вып. 4.

15. Миляева Л., *Новый памятник галицкой живописи XIII в.*, «Советская археология» 1965, № 3.

16. Пападопуло-Керамевс А. И., *Акафист Божьей Матери-Керамевс*, [в:] *Византийский временник* 1903, Том X, Вып. 1-2.

17. *Повесть временных лет*, [в:] *Библиотека литературы Древней Руси*, Санкт-Петербург 1997, Том 1: XI-XII века.

18. *Продолжатель Феофана, Жизнеописание византийских царей*, Санкт-Петербург 1992.

19. *Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце 12-го столетия с предисловием и при-*

*мечаниями Павла Савваитова*, Санкт-Петербург 1872.

20. *Слово о законе и благодати митрополита Киевского Илариона*, [в:] *Библиотека литературы Древней Руси*, Санкт-Петербург 1997, Том 1: XI-XII века.

21. *Чтение о житии и погублении блаженных страстотерпцев Бориса и Глеба*, [в:] *Святые князья-мученики Борис и Глеб* / Исследов. Н. И. Милютенко, Санкт-Петербург 2006.

22. Шалина И., *Реликвии в восточнохристианской иконографии*, Москва 2005.

23. Шандровская В. С., *Печати и монеты византийских императоров с изображением богородицы*, [в:] *Византийский временник* 1999, Том 58.

24. Шестаков С., *Очерки по истории Херсонеса в VI-X веках по Рождеству Христову*, [в:] *Памятники христианского Херсонеса*, Москва 1908, Вып. III.

25. Этингоф О. Е. *Образ Богоматери. Очерки византийской иконографии XI-XIII веков*, Москва, 2000.

26. Zervou Tognazzi I., *L'iconografia e la «Vita» delle miracolose icone della Theotokos Brefokratoussa: Blachernitissa e Odighitria*, [in:] *Bolletino della Badia Greca di Grottaferrata*, N.S. 1986, Vol. 40.

27. Poppe A., *The Building of the Church of St. Sophia in Kiev*, "Journal of Medieval History", Amsterdam 1981, Vol. 8.



**Богдан Кіндратюк**

**ПИСЕМНІ ДЖЕРЕЛА ПРО ДЗВОНАРСТВО  
СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ УКРАЇНИ**

Precarpathian National University, Ukraine

**Bohdan Kindratiuk**

**WRITTEN SOURCES OF BELL-RINGING  
IN THE MEDIEVAL UKRAINE**

*Abstract:* In written sources there are many references to bell ringing of medieval Ukraine. They confirm the widely used of beats, bells and bell processes in its secular and church life. The significance of Kyivan Rus' and its successor Galicia-Volhynia in the development of bell culture is admitted. The use of so-called Byelarussian-Lithuanian chronicles had helped to remember about bell-ringing of Grand Duchy of Lithuania.

*Keywords:* medieval Ukraine, Kyivan Rus', Galicia-Volhynia, Grand Duchy of Lithuania, written sources, chronicles, idiophones, beats, bell-ringing, bell culture

Віками збиралися відомості про тисячолітнє побутування ударних самозвучних інструментів – ідіофонів. На підставі археологічних знахідок, систематизації антикварних пам'яток дзвонарської культури доколумбової Америки, Африки, Східної, Південної та Центральної Азії, Далекого й Близького Сходу, Європи в англійських і німецьких енциклопедіях, до написання яких залучали найкращих фахівців, розміщені ґрунтовні узагальнюючі статті з багатим ілюстративним матеріалом речових джерел про історію дзвонів. Правда, прикро, що там майже нічого не сказано про Київську Русь-Україну та її роль у розповсюдженні дзвонів і дзвонінь, зокрема, у східноєвропейському просторі [28], [30], [31]. Якщо

ж написано про відливання дзвонів у XIII ст. на її теренах, то ця країна, чомусь, названа Росією (*sic!*) [27, 67].

Доповненням відомостей з археологічних пам'яток про давню історію дзвонів і дзвонінь у середньовічній Україні є інформація з писемних джерел, передусім літописів. Лаконічні занотування повідомляють про значення дзвонів, їхніх попередників і сучасників бил і дзвонінь у світському й церковному житті, їхні функції тощо. Порівняння відомостей із різних літописів дозволяє уточнити окремі деталі, зокрема, стосовно початків зародження української дзвонарської термінології.

Інформацію про дзвони й дзвоніння на теренах Русі-України можна знайти й у студіях російських

дослідників кінця XIX – початку XX ст. (Аристарха Ізраїлева, Петра Казанського, Костянтина Нікольського, Ніколая Олов'янішнікова, Сергея Рибаківа, Ніколая Фіндейзена), у сучасних науковців (Ларіси Благовещенської, Юрія Пухначьова, Александра Ярешко), німецького етномузиколога Ельмара Арро [26] та інших. У статтях *Ілюстрованого енциклопедичного словника* Ф. Брокгауза й І. Єфрона про дзвони й дзвоніння пояснюється залежність тону дзвона від його форми, товщини стінок, складу сплаву й прийомів відливання, розповідається про головні типи дзвонів: руський, європейський (тобто перший не європейський?) і китайський, що відрізняються формою і характером дзвоніння. Однак поєднання в такому поважному виданні правильної, малоправдивої та зовсім хибної інформації, одурює довірливих читачів у пізнанні дзвонарства. Адже тут подано давно розвінчані відомості стосовно потреби додавання срібла до дзвонового сплаву міді й олова, що дзвін у церковні обряди ввів єп. Павло Ноланський (353–431) у V ст., а в Русь дзвони перейшли з Візантії в X ст. і т. п. [5, 347].

Також у цьому *Словнику...*, як і в науково-популярних виданнях Валентина Савеги [18] й Іоланти-Анни Чушенко [24], [25], що опубліковані в Україні в останні роки, не отримала окремого висвітлення проблема дзвонів і дзвоніння як явища ще давньоукраїнської культури. У дослідженнях В. Савеги й І.-А. Чушенко, що ґрунтуються головним чином на російсько-советській методології історії, написано переважно про дзвоніння як особливе національно-специфічне явище “русского” (*sic!*) мис-

тецтва. Зокрема, В. Савега, хоч і покликається на літописні згадки про лиття дзвонів за різних правителів Галицько-Волинського князівства, усе ж твердить про локалізацію цього мистецтва “після розгрому Київської Русі” у Новгороді, а потім Пскові [18, 64]. Послуговуючись у багатьох місцях, загалом цікавої роботи, “великоросійськими”, “промосковськими” історичними схемами, він пише: “Татарщина в XIII ст. повністю знищила все, що стояло на її шляху, і цивілізація великокняжого періоду щезла (?), зупинилась і художня діяльність” [18, 205]. Не позбавлене недоліків і романтичне оспівування дзвонів, їхньої музики в етюдах І.-А. Чушенко, написаних у річищі книги В. Савеги й зарубіжних та інтернетівських публікацій.

Проблема бачиться не тільки в тому, що літописні згадки про дзвони й дзвоніння інтерпретуються з позицій російської (імперської) методології історії чи в дослідження вкрадаються неточності, зокрема в тлумаченні тих або інших рядків давніх зводів, а й навіть у студіях українських кампанологів [6], [19] теж не використовуються так звані білорусько-литовські літописи, з яких можна поповнити відомості як про дзвонарство на теренах середньовічної України-Руси, так і етимологію його термінології тощо.

Передували дзвонам біла. Про їхнє застосування в Русі-Україні дізнаємося з літописів. Так, коли ігуменом у Києво-Печерському монастирі було поставлено Феодосія († 1074), то, відповідно до правил студійських ченців, усе життя тут було чітко регламентоване згідно з чернечим статутом. При усамітненні



Малюнок 1. Б'ють у било, викопують моці Феодосія. Мал. XIII (XV) ст.

монахів в окремих печерах, що мало місце в згаданій обителі, било набуло особливого значення передусім як сигнальний інструмент. За його допомогою передавалися найрізноманітніші повідомлення для монахів. При цьому воно було чи не єдиним таким засобом комунікації. Помираючи, преп. Феодосій “повелі братью собрати всю. братья же оударіша в било. и собравшеса” [12, 176]. З цього фрагменту дізнаємося також про спосіб гри на цьому ідіофоні: “Ударіша в било” [16, 85].

Уявити місце розміщення била допомагають також такі, дещо відмінні в різних, зокрема Іпатіївському списку *Повісти врем'яних літ* та Київському ілюстрованому літописах рядки, пор.: “Отстоавшю. овтренью. братьн. отпѣвши заовтрѣнню предз зорями. ндоша по кѣльямъ своимъ. снн же старѣць нсхожаше нсѣ церкви [...]. и сѣде почнвѣи подз вилонмъ” [12, 181–182];

“Отстоавшю втренью, пред зорями ндоша в кѣлью своа; [...] сѣде почнвѣи под вилемъ” [16, 79]). А в Московському літописному зводі кінця XV ст. це місце називають ще по іншому: “Под клепалнею” [13, 11], хоч перед цим, у розповіді про події у Києво-Печерській лаврі, декілька разів згадувалося било [13, 9].

Звук била долинав на чималу відстань. Так, коли у 1091 році в Києво-Печерському монастирі постало питання про необхідність перенесення мощей преп. Феодосія й ігумен повелів копати там, де вони лежать, то один із монахів, узявши мотику, почав копати із запалом, а друг його відпочивав перед печерою: “И рече ми Ударіша в било” [12, 201].

За допомогою била монахів скликали на богослуження. Скажімо, після смерти ігумена Києво-Печерського монастиря Полікарпа настало замішання серед ченців, “бо після

старця того не могли вони вибрати собі ігумена” [8, 332]. У вівторок, 26 липня 1183 року “*оудариша братѣмъ. в кнло. и сндошаста ко церквѣ. и почаша молбы чворити ко святѣмъ Богородицѣ*” [12, 627].

Поступово дерев'яні була заміняли гучнішими дзвонами. Їх спочатку, мабуть, завозили. Перші з них називали словом “кампан”, що своїм походженням указує на південноіталійську провінцію Кампанію, де була краща руда для виплавляння дзвонової бронзи. Тому від Адріятики й міг узяти початок просування дзвонів у слов'янські землі, підтримане згодом ввезенням таких виробів із Німеччини. Водночас вважають, що польські майстри-ліярники (які перебрали досвід лиття дзвонів у німців), мали великий вплив на українське людвисарство [9, 5]. Аргументом того, що дзвони прийшли не з Візантії, де до IX ст. не були розповсюджені, а з латинського Заходу (тут вони були в церквах уже з VI ст. [30, 277]; [31, 434]), є розповідь у венеційській хроніці Йоана Диякона про дар правителя Орсо бл. 877–879 років Константинополю 12 дзвонів для храму св. Софії [1, 722]. Але ця новація не прижилася на Сході в тому об'ємі, як це було на Заході. Східна Церква ще тривалий час разом із дорогими дзвонами застосовувала дешеві була.

Після хрещення князя Володимира († 1015) 988 року в Корсуні (Херсонесі) Іпатіївський літопис не згадує дзвонів серед церковної “утварі” принесеної із Візантії: “*Володимиръ же понимъ царицю и Анастаси. и попы Корсуньскыя мощи святѣго Климента. и Фива обученика его и понимъ съвѣды церковныя иконы на благословѣ-*

*ниѣ себе*” [12, 101]. (“Володимир же, взявши цесарицю [Анну], і Анастаса, і попів корсунських, мощі святого Климента і Фіва, ученика його, узяв також начиння церковне [й] ікони на благословення собі” [8, 65]. Цей же фрагмент знаходимо в Радзивілівському списку Київського ілюстрованого літопису [16, 53]. На наш погляд, саме ці уривки стали причиною помилкових міркувань стосовно появи дзвонів у Києві відразу з прийняттям християнства.

У деяких публікаціях ще й нині побутує хибна думка, висловлена авторитетним колись *Енциклопедичним словником* Ф. Брокгауза й І. Єфрона, де написано, ніби перша згадка про дзвони в літописі відноситься до 988 року [1, 722]. Потім це повторив Н. Олов'янішніков [11, 29], а за ними – інші.

Першою літописною згадкою про дзвони на теренах Київської держави є повідомлення новгородського літописця під 1066 роком: “*Приде вѣстѣ славѣ [Полоцький, бл. 1029–1101] и взявѣ Новгородъ [...] и колоколы снма ѹ святѣмъ Софїѣ*” [10, 17]. Однак це не означає, що перші дзвони появились саме на цих теренах. Адже культурно-історична ситуація, що впливає з очевидного факту – усвідомлення Києва та Київської землі як політичного, церковного й культурного центру України-Руси, звідки беруть початок організація киеворуського церковного співу, поширення богослужбових книг тощо – схиляє до думки про чільне місце столичного Києва, єпископських центрів і чернечих обитель Київської Русі в розвитку дзвонів. Цей методологічний висновок полягає в тому, що дзвони були в Києві значно раніше від

згадки про них у Новгородському літописі (пізніше обстановка змінилася, і Новгород стає одним із найбільших духовних центрів Русі; тут в оточенні тамтешнього князя Мстислава I (1076–1132) завершили редакцію *Повісти врем'яних літ*, де вперше формується історичний міт “об изначальном равенстве” Києва та Новгорода; їхнє суперництво у XII ст. навіть переносилося в час, коли Київ став “матір'ю руських міст”, а Новгород ще був маленьким прикордонним форпостом на рубежі вепських й іжорських земель [23, 17]).

Археологічні пам'ятки й літописні занотування про дзвонарство дозволяють припустити про його поширення на теренах Київської Русі. Підтвердженням цього є *Слово про Ігорів похід*, де барвисто описано використання дзвонів під час богослужень у храмах Русі-України, згадано звучні дзвони Полоцька, якими били Всеславу у святій Софії («*Поззвоннша Завтрянню рано в колоколы*»). Автор *Слова*, як добрий знавець минувшини, хотів показати, що дзвін, дзвоніння вже в той час сприймали як обрядове, урочисте, прославляюче дійство: “*Колони ржуть за Сулою – звенить слава в Києвѣ*” [20, 28] (“Кони іржуть за Сулою – дзвенить слава в Києві” [20, 25]).

У літописах згадано про скликання за допомогою дзвонів на віча. Коли вороги оточили Володимир на Волині, то “городяни ж [...] здзвонили віче” [8, 152]. Цікаво, що в Іпатіївському літописі, як установив Леонід Махновець, на “*гоззвоннша*” виправлено слово “*гоззваша*”; у Хлебніковському [8, 152] й Лаврентіївському – “*гоззваша*” [7, 258]. У 1149 році київський, він же й володимиро-волин-

ський князь Ізяслав Мстиславович (біля 1097–1154), прийшов із військом до сина Ярослава (†1178 ?) у Новгород, а на другий день “*пославъ Изяславъ на Ярославъ дворъ. И повелѣ звонити. и тако Новгородци и Плесковичи снюдошася на вѣче*” [12, 369–370]. Такі факти наводять на думку про узвичаєність скликання за допомогою дзвонів на зібрання, зокрема віча. Пізніше, коли литовський і руський князь Мінгайло Ердзівінілович (XIII ст.), що правив у Новгороді, зібравши військо з усієї Русі й Вілійської Литви, виступив на Полоцьк, то, “почувши це, полоцьківці одразу вдарили у дзвін на сполох” [21, 116].

Поширене побутування дзвонів і дзвонінь у Русі-Україні вже в перших століттях після прийняття християнства пояснюють не тільки давніми – дохристиянськими – традиціями побутування бил, дзвіночків і бубенців, а й історичним фактом, що сам акт хрещення Русі-України й наступне поширення нової релігії та зв'язаних із нею нових звичаїв, обрядовості – усе це здійснювалося під неопослабним напором із боку князівської влади, а згодом добре організованої Церкви з великою сіткою храмів, монастирів з їхніми численними служителями, які сумлінно виконували свої обов'язки, дбали, щоб народ дотримувався церковних приписів.

Ще до нашестя монголів на Русі було створено 17 (?) єпархій, виникла велика кількість парафій і монастирів. Саме побут чернечих обителей потребував цілодобового регламентованого використання бил, клепал і дзвонів, тут особливо ретельно слідкували за дотриманням статутних засад дзвонінь; згодом у великих монастирях швидше

формувалися комплекти дзвонів від великих благовісників до малих задзвінних. На думку дослідників, із X до середини XIII ст. на Русі було зведено близько 10 тис. церков [22, 199]. Важливими чинниками їхньої діяльності й провідним джерелом збагачення були пожертви, дарунки тощо. Церква ставала не тільки важливим духовним і культурним центром, а й великим землевласником. Розповсюдженню дзвонів і дзвонінь сприяло будівництво нових церков, монастирів, їхнє необхідне оснащення та забезпечення. Підтвердження цього знаходимо в літописах, де згадується про зведення в половині XI ст. у столичному Києві церкви св. Богородиці (Десятинної). Її назва свідчить про відповідне матеріяльне забезпечення, адже князь Володимир після освячення цього храму наказав давати від своєї маєтності й “городів” десятю частину [12, 109]. Це дозволило мати в цій церкві відлиті дзвони перших у Західній Європі форм. Літопис під 1051 роком повідомляв, що великий князь Ізяслав Ярославич (1024–1078) пожалував Печерську гору новоствореній чернечій обителі: “І дав їм гору ту. А ігумен і братія заложили церкву велику, і монастир обгородили стовп’ям, і келій поставили багато, і церкву завершили, і прикрасили її іконами” [8, 97]. У *Житті Феодосія* Нестор-літописець (бл. 1055–1113) неодноразово згадував села, які належали Печерському монастирю. Іпатіївський літопис подає ретроспективний запис про великі бенефіції Ярополка Ізяславовича (†1086) цій чернечій обителі [8, 271]. Не випадково, що літописці, може, дещо перебільшено згадували про значну кількість церков у давньо-

му Києві: “В лѣто 6632. Бысть пожар великъ в Киевѣ, тако церкви единыхъ изгорѣ 600, июня 23” [2, 119].

Підтвердженням поширення християнства й значної кількості церков є результати археологічних досліджень. Нині виявлено донедавна зовсім не знані пам’ятки дерев’яних церков на різних типах давніх поселень (місто, замок, монастир, село). Це дало змогу дослідникам твердити про значне поширення на Галицькій землі у XII – першій половині XIII ст. дерев’яних церков найрізноманітніших типів і форм. У великих містах сакральні споруди були здебільшого мурованими.

Про тогочасну значущість дзвонів свідчить і те, що вони були важливим військовим трофеєм, про який не раз згадували серед переліку вивезеної здобичі. Про це занотовано в Іпатіївському літописі, зокрема, у розповіді про те, як князь Ізяслав Мстиславович 1146 року разом із союзниками захопив Путивль. З тутешньої церкви святого Вознесіння, яку вони пограбували [8, 205] – разом із срібним начинням, шитими золотом напрестольними шатами й служебними покрывами, кадильницями, було забрано й “книгы и колоколы” [12, 334]. Особливо часто згадувалося про вивезення дзвонів із Києва [8, 295, 418]. Так, після його взяття у березні 1169 року військом володимиро-суздальського князя Андрія Боголюбського (бл. 1111–1174) “и церкви обнажиша иконами и книгами. и ризами и колоколы. изнегоша” [12, 545]. Такі приклади дають підстави не тільки для висновку про значну увагу укладачів літописних зводів до дзвонів і дзвонінь, а й про те, що на основі літописних фактів, де мовиться, як



правило, про “дзвони”, а не “дзвін”, можна твердити – уже в церквах Київської Русі було по декілька дзвонів.

З XI–XII ст. формується руська (давньоукраїнська) дзвонарська лексика: “било”, “благовѣствованне”, “благовѣстникъ”, “колоколъ трапезный”, “звѣнитъ колоколи вѣчни”, “звѣнитъ слава”, “в колокола латвыи звонятъ”, “колоколы разнашася”, “повелѣи сълѣити колоколъ великъ”, “бѣвѣнчикъ”, “колокольчикъ”, “колокольцъ”, “клепало”, “колокольница”, “панамаръ”, “понамаръ”, “пономаръ”, “пономонаръ” та ін. Вона, мабуть, опиралася на балкано-слов'янські запозичення.

Після захоплення монголами Києва дзвони продовжували відливати в Галицько-Волинському князівстві. Цьому сприяв загальний розвиток ремесла, зокрема, видобування залізних руд, виплавка міді, олова, бронзолivarне виробництво. Основою цього був тісний зв'язок із культурою ливарництва Київської Русі, особливо коли галицько-волинські землі стали оберегом для втікачів від монгольської навали: “Ішли вони день у день. І юнаки, і майстри всякі утікали [сюди] од татар – сидельники, і лучники, і сагайдачники, і ковалі заліза, і міді, і срібла. І настало пожвавлення, і наповнили вони дворами навколо города поле і села” [8, 418]. Це засвідчує згаданий у Галицько-Волинському літописному зводі “внутрішній [...] поміст [...] з міді і з чистого олова” [8, 418], відлитий для холмської церкви, мідні двері любомльського храму св. Георгія [8, 448]. Окрім ремісників зі східних князівств, істотну роль тут відігравали, як твердять дослідники, також іноземні майстри, зокрема німці й поляки.

Державотворчі процеси в Галицько-Волинському князівстві спонукали його правителя – короля Данила (1201–1264) до активних дій, передусім стосовно зміцнення Церкви. З метою поширення християнства він не тільки будував нові храми та відновлював зруйновані, а й для посилення значимости богослужбового обряду опоряджував їх іконами та книгами, оснащував дзвонами. Літописець згадав про те, як після зведення за дорученням Данила Галицького в Холмі церкви св. Йоана Златоустого князь частину дзвонів замовив своїм майстрам (“тѣ колоѣ”), а решту “принесе ис Кыєва” [12, 844].

Це заклало міцне підґрунтя для виробництва дзвонів у Галицько-Волинській Русі. Підтвердженням цього є ще одна згадка про них у літописі. Після смерти племінника короля Данила – князя Володимира Васильковича († 1288) – серед його добрих справ нагадується, що “полѣа же и колоколы дивны слышаніємь. такыхъ же не бысть въ всеи земли” [12, 927] (подібно у виданні літопису, здійсненому за найбільш справним Хлебніковським списком: «полѣа же и колоколы дивны слышаніємь, такыхъ же не бысть въ всеи земли» [3, 153]).

Літописні Похвали князям обов'язково пригадують особливу заслугу цих володарів – будівництво чи відновлення храмових споруд [8, 418–420]. У середині XIII ст. виникає Львів як укріплене місто. На його території вже в XIV ст. було понад 10 православних церков [4, 11].

Про розвиток дзвонарства на теренах Галицько-Волинського князівства, яке продовжило культурні традиції Київської держави після монголо-татарської навали, свід-

чить, окрім археологічних пам'яток і документальних джерел, єдиний в Україні повністю збережений до наших днів дзвін майстра Якова Скори 1341 року (великих, як на той час, розмірів (заввишки 85 см і нижній діаметр 71 см, вага – 415 кг) львівського Святоюрського собору. Допускають, що дзвін могли відлити на честь приєднання Львова до Литовської держави (із часом вона, за суттю, була білорусько-литовсько-українською державою – Великим Князівством Литовським).

Отже, відомості з писемних джерел підтверджують значення княжого Києва та його спадщини в історії дзвонів і дзвонів як важливої складової церковної музики. Приймаючи християнство, Київська Русь запозичила звичай заклику до богослуження за допомогою бил, клепал, відзначення найурочистіших його місць тощо. Переймаючи ж дзвони із Заходу, Старокиївська держава з часом пристосувала їх до церковного й світського життя, а налагодження тутешнього лиття дзвонів сприяло розвою їхньої музики. Важко переоцінити в цьому безперервному процесі значення Галицько-Волинського князівства та його правителів, а широке побутування бил і дзвонів як важливих церковних атрибутів свідчить про тогочасний розвій матеріального й духового аспектів життя українського народу. Однак і нині в деяких публікаціях ще побутує значна кількість неточностей, хибних тверджень, що заважає формуванню правильних уявлень про використання дзвонів і дзвонів у Русі-Україні, виділенні її значення в поширенні дзвонарства. Перспектива подальших студій бачиться в узагальненні

відомостей із комплексу різних джерел в праці *Дзвонарська культура України*. Тут варто прослідкувати на основі широкого кола джерел і відповідних досліджень формування наукових уявлень про українське дзвонарство. Передусім слід подати нові погляди на історію дзвонів і розвитку дзвонарського мистецтва в середньовічній Україні, значення місцевих приписів дзвонів у церковному обряді та світські функції, зробити огляд споруд для розміщення цих ударних музичних інструментів, стан їхнього збереження, описати мистецтво дзвонарів. Обов'язково треба осмислити відображення дзвонів і дзвонів у народній культурі, красному письменстві, візуальних видах мистецтва, музиці. Доповненням до цього мала б стати електронна база даних *Давні дзвони України (XI–XVIII ст.)*. Усе це засвідчить велике значення дзвонарства в духовому житті народу.

### Bibliography and Notes

1. Б-в Н., Р. В., Соловьев Н., *Колокола*, [в:] *Энциклопедический словарь*, Том XV: Керосин–Конкордія, Санкт-Петербург 1895, с. 722–724.
2. *Волынская краткая летопись*, [в:] *Полное собрание русских летописей*, Том 35: *Летописи белорусско-литовские*, Москва: Наука 1980, с. 118–127.
3. *Галицько-Волинський літопис. Дослідження. Текст. Коментар*, / Ред. М. Котляр, Київ: Наукова думка 2002, 400 с.
4. Гербильський Г., *Період феодалної роздробленості Русі. Львів – столиця Галицько-Волинського князівства*, [у:] *Історія Львова*, Львів: Видавництво Львівського університету 1956, с. 7–47.
5. *Колокол*, [в:] *Иллюстрированный энциклопедический словарь Ф. Брокгауза и И. Ефрона*, Москва 2006, с. 347.

6. Лакота Г., *Дзвін: промова з нагоди благословення дзвона (Борин, вересень 1927 р.)*, [у:] *Idem, Принагідні науки й промови*, Перемишль 1935, с. 111–117.
7. *Летопись по Лаврентіевскому списку*, Санктъ-Петербургъ 1872, 512 с.
8. *Літопис руський* / Пер. з давньоукраїнської Л. Махновець, Київ: Дніпро 1989, 591 с.
9. Модзалевський В., *До історії українського ліярництва (про людвисарів та конвисарів)*, [у:] *Збірник секції мистецтв: Українське наукове товариство*, Вип. 1, Київ: 1921, с. 3–23.
10. *Новгородская первая летопись старшего извода (Синодальный список)*, [в:] *Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов*, Москва-Ленинград 1950, с. 13–100.
11. Оловянишников Н., *История колоколов и колоколотейное искусство*, Москва 1912, 435 с.
12. *Полное собрание русских летописей*, Том 2: *Ипатьевская летопись*, Санктъ-Петербургъ 1908, 938 стб.
13. *Полное собрание русских летописей*, Том 25: *Московский летописный свод конца XV в.*, Москва-Ленинград 1949, 464 с.
14. *Полное собрание русских летописей*, Том 27: *Никаноровская летопись*, Москва-Ленинград 1962, с. 13–162.
15. *Полное собрание русских летописей*, Том 35: *Летописи белорусско-литовские*, Москва: Наука 1980, 306 с.
16. *Полное собрание русских летописей*, Том 38: *Радзивилловская летопись*, Ленинград: Наука 1989, 179 с.
17. Рожко В., *Дзвони Божих храмів історичної Волині X–XX ст.*, Луцьк 2011, 220 с.
18. Савега В., *Благовест: історія колоколов, колокольного лиття, колоколен і колокольної бронзи*, Днепропетровск 2000, 461 с.
19. Січинський Володимир, *Дзвони*, [у:] *Енциклопедія українознавства: Словникова частина*, Том 2, Львів 1993, с. 508.
20. *Слово о полку Ігоревім*, Київ: Дніпро 1970, 168 с.
21. Стрийковський Мацей, *Хроніка польська, литовська, жмудська і всієї Русі*, «Дзвін» 1990, № 4, с. 107–120.
22. Толочко П., *Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII–XIII веков.*, Київ 1980, 224 с.
23. Уханова Е., *К вопросу о месте Мстиславова евангелия в культуре Древней Руси конца XI – начала XII в.*, «Palaeoslavica» 2006, Vol. XIV, p. 5–40.
24. Чушенко І.-А., «Хтось у дзвони тихо б'є...»: *етюди*, Львів: Місіонер 2001, 80 с.
25. Чушенко І.-А., *Феноменологія дзвону*, Львів: Край 2008, 271 с.
26. Arro E., *Die altrussische Glockenmusik. Eine musikslavistische Untersuchung*, [in:] *Musica Slavica. Beiträge zur Musikgeschichte Osteuropas*, Wiesbaden: Steiner 1977, s. 77–159.
27. Bell, [in:] *The New Encyclopedia Britanica*, Volume 2, Chicago-London-Toronto-Geneng 1993, p. 66–67.
28. Hickmann H., *Altertum und außereuropäische Glocken*, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: 17 bd., Band 5: *Gesellschaften-Hayne*, Kassel-Basel-London 1989, s. 267–276.
29. Huglo M., *Glocke*, [in:] *Das neue Lexikon der Musik*: 5 bd., Band 2: *Exe bis Kul.*, – Stuttgart-Weimar: Verlag J. B. Metzler 1996, s. 260–261.
30. Mahrenholz Ch., *Glocken. Abendland: Mittelalter und Neuzeit*, [in:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*: 17 bd., Band 5: *Gesellschaften-Hayne*, Kassel-Basel-London 1989, s. 276–291.
31. Price P., *Bell*, [in:] *The New Grove dictionary of music and musicians*: In 20 volumes, Volume 2: *Back-Bolivia*, London 1980, p. 424–436.

**Halyna Koval**

**REFRAIN IN ARCHITECTONICS  
OF CALENDAR-RITUAL TEXT**

The Institute of Ethnography,  
National Academy of Sciences of Ukraine

**Галина Коваль**

**РЕФРЕН В АРХІТЕКТОНІЦІ  
КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВОГО ТЕКСТУ**

*Abstract:* In the article is surveyed one of the most important structural elements of folk text – refrain. There are various forms of it – from simple (cries) to complex ones (phrases, sentences). The focus is made on functionality, combined with the recipients. Refrain is studied in time and space. We study local, regional and national specificity. Stress is put on level of formulas, images, means of poetic comprehension. There are observed specific refrains dealing with signaling a time. There are separated cross-genre refrains that accompany carols, freckles, hayivkas, mermaid songs, kupala songs.

*Keywords:* refrain, calendar text, strophic division, formula building, locality, national and local specifics

Одним із засобів увиразнення календарно-обрядового тексту виступають рефрени – слова, словосполучення, цілі фрази, що повторюються у незмінному вигляді, надаючи йому композиційної та стилістичної завершеності. Саме вони забезпечують чіткий строфічний поділ тексту, посилюють словесно-мелодійну виразність, конкретизують основну думку як окремої строфи, так і пісні в цілому, сприяють її сприйняттю та запам'ятовуванню [37, 283]. На думку Іларіона Свенціцького, «рефрен є гейби голосом громадської молитви, заговором – заклинанням збірноти» [32, 116]. Ці «заклинання збірноти» дуже різноманітні за змістом та об'ємом вираженням. Філарет Колес-

са вважав рефрен найстарішою прикрасою поезії, який з'явився внаслідок участі громади в народних піснях через повторювання певних окликів, слів, речень у кінці віршів або строф [20, 66]. Він відрізняється від основного пісенного тексту віршовим розміром і мелодією. Із жанрів, що розглядаємо, рефрен є компонентом колядок, щедрівок, веснянок, русальних, петрівчаних, купальських, обжинкових пісень.

Оскільки для фольклористичного аналізу основною одиницею виступає словесний текст як формалізована поетична цілість, то акцент ставимо на з'ясуванні структури, ролі приспіву в календарній пісні, в його поетичному вираженні. Головне

призначення рефрену – своєрідне відтворення колориту певної моделі в образах. Важливе значення в цьому пляні займає експресія слова, яка організовує ритмо-мелодійний та інтонаційний контур народної поезії.

Лише деякі традиційні приспиви з погляду сьогодення дозволяють припустити їх відносно архаїчність. Показати це на конкретному аналізі всього корпусу рефренів, що збереглися, зауважила Л. Віноградова, доволі важко, оскільки більшість із них перетворилася у простий набір звуків [5, 73]. Дійсно, простежити їх досить непросто, але відкинути давність явища теж не можна, бо прості звукові форми, незрозумілі для сучасної людини, треба декодувати, прочитати із залученням різноманітної етнокультурної інформації. Часто на перший погляд асемантичний звук чи набір звуків міг виконувати важливу емоційну, психологічну або символічну функції.

Назвавши такі рефрени «простим набором звуків», Л. Віноградова залишила їх поза увагою. Ми спробуємо поставити окремі акценти на їх структурі, особливо поетичній ролі. За будовою вони прості, або мінімальні, адже це односкладні слова, як правило, вигуки, що ритмічно повторюються. Початково вони відігравали утилітарну (практичну) функцію, регулювали «робочий» ритм, лише згодом перейшли в ширший пісенний репертуар. Виконавці викрикували вигуки в момент сильних емоцій, виплескували накопичену позитивну енергію. Лінгвісти відносять їх (вигуки) до асемантичних слів, проте, як свідчать фольклорні тексти, у них закладено значне емоційне поле – вираження радості, болю,

страху та ін. Для прикладу, рефрен-вигук «гу», який трапляється в обрядових піснях (веснянках, троїцьких, купальських, обжинкових). Уважний аналіз зразків дає підстави вважати його полісемантичним. У цьому контексті варто згадати давній обряд гукання весни, пов'язаний з пробудженням природи, надій людини, бо саме від весни залежав великою мірою добробут селянина, тому її зустріч відзначалась досить урочисто [1, 375–376]. Вигукова форма закладена в назву цього обряду закликання («гукання весни»). За способом виконання в Україні так називали й пісні, що їх супроводжували, зокрема на Чернігівщині подібне явище зафіксував О. Роздольський – («веснянка вигукная») [33, 75].

Вигук «гу» інколи асоціюється з відтворенням гудіння вітру – видаванням довгих протяжних звуків, які виражають позитивну енергію. Він виконує важливу ініціальну функцію, пов'язану з пробудженням весни, радістю її настання. Такі емоції закладені у рефренах-вигуках веснянок: «А вже весна сім день красна. Із стріх вода капле. Гу!» [27, 152]. У купальських піснях вигук «гу» має вже безпосередній стосунок до вегетації рослин: «Купала под Івана. – Ой чий то льон не польон стоїть? Гу!» [27, 187]. Ідеться про дозрівання «польону» (урожаю – Г. К.) льону, а протяжне «гу» благодатно впливає на досягання урожаю.

Вигук «гу» може відігравати відганяючу роль. Таким він виявляється у троїцьких піснях: «Ой на Зелені та й на святки / Пішли дівчата в ліс по квітки. Гу!» [27, 171]. Квітки потрібні для вінків, якими дівчата прикрашали голови. Згідно з народними ві-

руваннями, русалки, душі померлих, боялися вінків з трав [41, 160]. Ці обрядові атрибути під час «проводів русалок» виконували апотропейну функцію, а голосне «гу» – відстрашуючу: «Проведу русалки на гору, Йа сама вернусе додому. Гу!» [18, 281] – говориться в іншій русальній пісні. Отже, цей рефлексивний вигук можна вважати магічним бар'єром між світом живих і світом мертвих. А от в обжинкових піснях рефрен «гу!» передає здебільшого стан женців, яких втомила нива («А вже сонце на заході низько, / Нам робити годі, годі, бо втомилися, гу!» [27, 205]).

Досить часто в рефренах уживається вигук «гей» (варіанти «ей», «гой»), який привертає увагу учасників обрядового дійства. Він пов'язується з різними реаліями – передусім особами, найчастіше дівчатами: «Збирайтеся, дівки-молодиці. Гей! Гей! / Дівки-молодиці. Будемо скакати, зиму проганяти. Гей! Гей!» [18, 185]. Піднесено настроєвий подвійний вигук «гей» закликає «дівчат-молодиць» до ритуального проганяння зими, яка в народі уособлюється зі старою бабою, і відкриття шляху весні. В іншій пісні знову звертання до дівчат: «Гей, дівки, весна красна. Зилле зелененьке» [36, 143] відчувається веселість, радість весняного пробудження землі і природи. Інколи цей вигук може спонукати героїню до дії, як-от у колядці: «Дівойко! Гей-я, дівойко, / Говори з нами, з колядничками, / Тихойко» [39, 53]. Ідеться про запрошення дівчини до ритуальної розмови – однієї з основних форм обрядової поведінки, важливого «продукту» вербального коду народної культури – бо «колядники» благословляють її омріяний шлюб.

Вигук «гей» пов'язується також з образом тварин («Гей воли, гей»). Відомо, що віл на господарстві селянина був не тільки основною робочою силою, його вважали сакральною твариною. В уявленні предків українців, на волів «земля стоїть» [6, 517], тому такий піднесений оклик-звертання до нього в колядці. Маємо й інший варіант цього сполучення у риндзівці («ранцівка») – «Дай же вам, Боже, / гей же, воли» [3, 285]. Бог, який дає усяке добро, достаток, силу, енергію через волів як Боже створіння бажає всього цього родині.

«Гей» виражає в наведених зразках почуття радості [13, т. 1, 490] і має етимологічну спільність з іншими індоєвропейськими мовами. Так, у деяких колядках трапляється рефрен «гейом-гейом». Очевидно, що тут відбулося злиття вигуку «гей» з формантом «-ом». Останній міг походити з вигуку «вйо», що розвинувся на основі імітації свисту як засобу спонукання коней. Отже, маємо підстави вважати рефрен «гейом-гейом» експресивним утворенням, що поєднує тривалу емоцію радості зі свистом і сприяє позитивному ефекту. Близький за звучанням вигук у рефрені гаївки: «А ми поле виорем, виорем, / Галилейом, виорем, виорем» [7, 18].

У коментарях до цієї пісні Володимир Гнатюк висловив припущення, що «галилейом» стоїть тут, мабуть, замість забутого вже Див – Ладо (Дід – Ладо), уживаного ще в інших околицях» [7, 18]. Гадаємо, що немає підстав для такої гіпотези. Ми схильні вважати його фонетичним варіантом (хай і перекрученим) вигука «гейом», оскільки йдеться про оранку, і цим вигуком підганяють коней. Для підтвердження покличе-

мося на слово «галити», яке означає «квапити», «підганяти» [13, т. 1, 460].

Досліджуваний вигук містить позитивну енергію також у зверненні до Коляди («Гей, Коляда») [40, 377–378]. Стародавні українці вірили у цього язичницького бога, котрий розпочинав новий господарський рік, адже сонце бралось на літо, а це вселяло в людей радість, надію на успіх. У день зимового сонцестояння вони поклонялися йому. Християнська церква замінила цей образ народженням Христа, якого вважала Сонцем правди і справедливості. А будь-яке народження (поява чогось чи когось на світ) викликала емоцію радості, піднесеності. Вона присутня вже в іншому образі «Рожества» («Гей, Рожество, гей, Рожество») [15, 84]. Вигук «гой-гой» возвеличує богиню весни, краси, любові Ладу («Ой гой-гой, Ладо») [7, 197]. Цей образ привернув увагу Миколи Костомарова, адже з ним пов'язувалося «воскресіння чи повернення сонця». Учений підкреслив, що у нас співають «особливі пісні з іменем Лада у приспівках» [24, 226].

Думку про давнє вживання коротких рефренів-вигуків під час певної роботи розвинув і Михайло Грушевський зауваживши, що у веснянкових іграх і піснях треба шукати елементи старої робочої пісні, особливо в тих, де згадують різні господарські заняття. Дослідник припускав, що «перше, ніж вони перейшли на забаву або на форму парування, вони могли служити і робочими піснями, і магічними закляттями. За приклад учений навів веснянку *Просо*, яка мабуть, має робочу і водночас магічну (вегетаційну) основу [10, 159]. Подібна версія, на наш погляд,

узгоджується і стосовно рефрена-вигука «гейом-гейом» у зацитованій вище колядці, адже в ній ідеться про випасання коней (господарська праця). Аналогічне явище спостерігаємо і в русальній пісні з приспівом «Гу-ги»: «Молоденький да Васечка / Коніков пасе. Гу-ги! / Молодая да Танечка / Обідать несе. Гу-ги!» [27, 172].

До групи простих рефренів належать ті, які складаються з одного самостійного слова, що виражає певну семантику, приміром «Коледа!» [17, 17–18]. Етномузиколог І. Земцовський охарактеризував такі форми як «оклики з назвою свята», які виділялись структурно та інтонаційно, зберігаючи при цьому магічний зміст. У всіх східних слов'ян, як зазначила Л. Віноградова, формула зі словом «коляда» виступає популярним типом рефренів, і вважається одним з найбільш архаїчних [5, 73]. В українській традиції вони не так часто вживані. На 630 пісенних текстів, поміщених у збірнику *Колядки та щедрівки* [23] зафіксовано, за підрахунками тієї ж дослідниці, всього три приспиви з цим словом. Подібна ситуація спостерігається і в двотомнику В. Гнатюка, що включає більше тисячі колядкових текстів. У збірнику Якова Головацького немає жодної формули зі словом «коляда». Якщо врахувати, що рефрен такого типу, – підсумовує Л. Віноградова, – переважає в циклі колядкових пісень південних слов'ян, що він до останнього часу «залишався популярним у західнослов'янському репертуарі зимових обхідних пісень і [...] стійко втримався в білоруському і російському матеріалі, то заміна його іншими формами в українському фоль-

клорі виглядає явищем специфічним і більш пізнім» [5, 89].

Твердження дослідниці щодо рідкісного вживання рефрена «Коляда!» заслуговує уваги. Такого приспіву, за нашими спостереженнями, нема і в збірнику Володимира Шухевича *Гуцульщина*. Лише один зразок виявлено в записах Зоряна Доленги-Ходаковського (*Колєда*) [38, 139]. У сучасних збірниках з окремих регіонів представлений архаїчний рефрен, але в складнішій поетичній формі з додаванням вигуку «Гей, коляда» (Підляшшя й Холмщина) [40, 377–378], епітетів: – «Красна коляда» – «Славна коляда» (Бойківщина) [25, 25]. Вони викликають радість, утіху від свята, велику його славу. У цьому випадку можемо говорити про структурну поетику – розростання словесного тексту на рівні тропів. Хоча такий рефрен малопоширений в українській традиції, однак залишається дискусійною гіпотеза Л. Віноградової про заміну слова «коляда» іншими формами «як специфічного пізнішого явища». Більш імовірно, що величальні пісні, які стосувалися Різдвяного обряду, фігурували в українців з давніх-давен під автохтонною назвою «щедрівка», невідомої поза українською традицією, етнічною територією [21, 39]. Це підтверджують поширеніші в Україні рефрени із сполученням «Щедрий вечір».

Обрядове свято з такою назвою відзначають напередодні Нового року. Тоді люди готують різноманітну вечерю. У рефрені логічний наголос стоїть на епітеті «щедрий», тобто багатий, розкішний вечір, який водночас віщує достаток на цілий рік. У збірнику Олександра Малинки із 256 зразків (записи з колишніх

Чернігівської, Волинської, Полтавської та інших губерній) 113 мають рефрени, 50 із яких вжито із сполученням «Щедрий вечір», («Щедрий вечор», «Щедрий вечор, Добрий вечор», «Щедрий вечер да й добрий вечер! Добрим людям на здоров'є», «Щедрий вечер, добрий вечер, Добрим людям на весь вечер»). У цій групі рефренів вечір не тільки «щедрий», а й «добрий», який приносить добро, задоволення, радість. У наступному компоненті «добрим» людям – постійний епітет, притаманний для всієї української етнокультурної традиції. Крім того, цей вечір ще й «святий», наділений божественною силою, і це також характерне явище для рефренів. Зазначений постійний епітет пов'язаний з конкретним днем календаря релігійного поклоніння.

У записах Василя Кравченка з Волині [14, 34] виявлено зразки з приспівом «Щедрий вечор, добрий вечор», а частіше вживається «Святий вечір» усе більше підкреслюючи його християнський характер. У збірнику О. Малинки він повторюється у 38 текстах («Святий вечір», «Святвечір, святи», «Святий вечер, добрий вечер»). Інколи в одному рефрені поєднуються різні слова на означення різдвяного вечора, як-от у виданні В. Гнатюка: «Сьвітій вечир, Божий вечир» [22, 184], «Щедрий, добрий світій вечир» [22, 185; 188; 194], «Щедрий вечер» [22, 187–188] тощо.

Аналіз пісенної традиції села Ходовичі на Стрийщині показав добру збереженість щедрівкового приспіву з означеннями «щедрий», «добрий», «сьвитий» на локальній території: «Щедрий вечір, добрий вечір», «Щедрий вечір, добрий вечір», «Щедрий



вечір, Сьвітій вечір», «Щедрий, добрий, сьвітій вечір» – 7 варіантів [9]. Що стосується наявності цього приспіву в інших народів, то він здебільшого трапляється в південній частині Білорусі, що дає підстави твердити про український вплив.

Побутовують колядки з рефреном, де вказано номінацію іншого свята – Йордан («Йордань, Йордань студеная» [22, 245], «Ордань – вода студеная» [38, 146]). «Ардань – вода студиненька» [22, 126]. У народі Йорданом називають свято Хрещення й місце на ріці, назва якого походить від річки, у якій хрестили Ісуса Христа. Згодом обряд Водохреща здійснювався на будь-якій річці чи водоймищі [16, 264], але обов'язково пов'язувався з гідронімом Йордан (в українській етнокультурній традиції з фонетичними відмінностями «Ардань», «Ордань»), не втрачаючи духовного зв'язку зі святим місцем. У наведених рефренах постійним залишається епітет «студеная», «студененька». Він з'явився, очевидно, під дією українських реалій (тріскучі йорданські морози), оскільки реальна Йордан-ріка перебуває в теплому субтропічному кліматі. Однак ця свята вода захищає простір від усього злого, надає людям здоров'я, сили, духовної енергії.

У рефренах літнього циклу найчастіше простежується хрононім «Купала» («Купала на Йвана») [36, 217]. Він сигналізує про одне з головних свят року, яке в народній традиції вшановують як день літнього сонцестояння, що збігається з церковним святом Різдва Івана Хрестителя. У структурі календаря Івана Купала виступає певним сезонним рубежем, після якого знімаються заборони

на купання, на заготівлю рослин [4, 363] тощо. Згідно з купальською піснею, люди на ту пору мають подбати про високий урожай льону, щедрю сіножать. Вигукування рефрена виконує водночас календарну і аграрну функції. Інший приспів розгорнутий, поліфункціональний, багатий на поетичні образи: «Скрізь вода та лілея ми, / А на морі вода грає, / На долині роса впала, / На юлиці в'ють Купала на Йвана» [35, 20].

Він указує на давні ритуали, пов'язані з водою («вода», «море»), приховано сповіщаючи про обрядове купання. Образ роси, що впала, можна вважати різновидом обрядового вмивання (широко відомий в Україні звичай ходіння на «іванівську росу»). Купальські атрибути «лілеї» на воді, «в'ють Купала» (вінки) мають матримоніальне підґрунтя. В іншій пісні рефрен «Ой на Купала, ой на Івана, гей, гей» виконує ініціальну функцію, згідно з якою дівчина «долі шукала, віночок вила» [18, 313]. Зілля, зібране на Івана Купала, служить «приворотним засобом». М'ята, яку насіяла мати, «щоб Галину взяти / На Івана Купала!» [8, 254] повинна результативно завершити це обрядове дійство. Усі приспиви із номінацією свята у своїй структурі вважаємо рефренами-маркерами, оскільки вони вказують на приналежність до певного обрядового циклу. За цією ознакою легко визначити жанровий склад народних пісень. Існують кросжанрові рефрени, суть яких полягає в тому, що однакові чи близькі за семантикою приспиви вживаються у піснях різних календарних циклів.

З погляду естетичної вартости, різноманітністю відзначаються ті, які супроводжують колядки і ще-

дрівки дівчині та парубкові, веснянки і гаївки, русальні, купальські пісні. Основна ідея рефренів для дівчини – підкреслення її зовнішності, що викликає почуття захоплення, любови, піднесеності. Тут домінують образи природи, які є своєрідним паралелізмом, і допомагають рельєфніше виписати красу героїні. Одне з чільних місць серед них займають образи рослинного світу, які можна звести до такої системи:

1. Калина: «Калино моя! З-під тебе вода, калино, леліє!» [38, 151] (колядка), «Калино, малино, ягоди червона!» (купальська і петрівчана) [38, 149], «Стій, калиночко, стій, Недалеко чути дзвін» [36, 310], «Калино, калино ж моя, Вода лужечки забрала» [9, 6] (колядки), «Калино, калино рясна, / Галино красна, в батенька» [22, 331] (колядка), «Стій, калинонько, стій за морем далеко» (веснянка) [36, 130].

2. Рожа: «Проквітай, роже, в неділю рано саджена!» [38, 142; 153], «Роже моя, повна, червона у городі» [31, 89], «Рожа моя, повна, червона!» [31, 136], «Рожа ж моя, все червоная, боровая» (колядки) [22, 339].

3. Яблуня: «Зелена, зелена яблонь червоні ябка зродила» [39, 55], «Зелена, зелена яблінь, червоні ябка зродила» (колядки) [9, 16].

4. Явір: «Ой яворе, явороньку зелений» (гаївка) [7, 178], «Яворе, явороньку зелений» (купальська) [28, 101], «Яворе, / Ей явороньку, зелений листок на тобі» (колядка) [38, 131].

5. Клен-дерево: «Ой дерево, клен-дерево, / Дрібне, зелененьке» (колядка) [35, 310], «Дерево, клен-дерево» (купальська) [28, 100].

Наведені групи зразків дають змогу простежити тенденцію по-

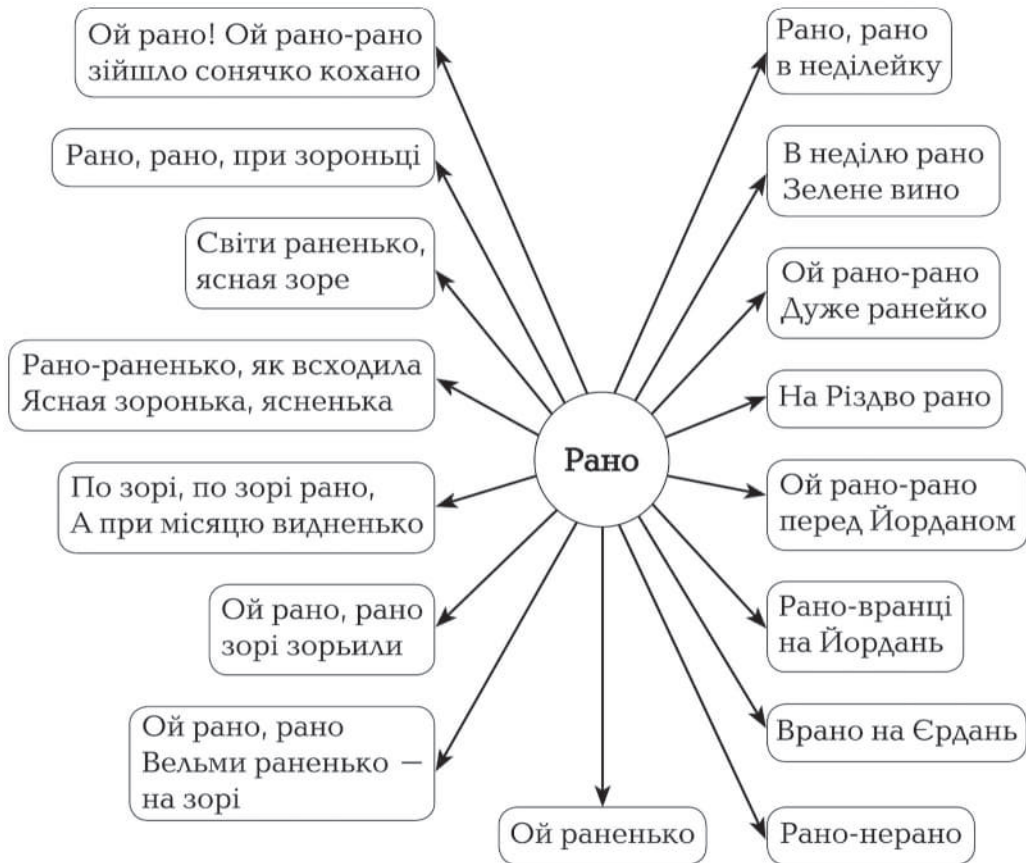
етичного вираження. Привертає увагу використання флористичних образів-символів, які знаково через асоціативний зв'язок уводяться в текст, адресуючись переважно дівчині. Характерною рисою цих приспівів є метафорична форма-звертання: калино моя, калино, малино, калиночко, калинонько, проквітай, роже, роже моя, повна. Зорове сприйняття відбувається завдяки залученню епітетів: калина – червона, красна; рожа – повна, червона, боровая; яблуня – зелена. Ще одна своєрідна поетична ознака – наявність демінутивів: у зазначених 12 рефренах 6 слів вжито у цій формі.

Рефрен виступає яскравим елементом поетичного осягнення дійсності у фольклорному тексті. Спостереження над деякими з них дають підстави стверджувати про їх поліваріантність. Розглянемо групу приспівів лише з одним часовим сигналізатором «рано», присутнього у різних жанрових утвореннях. Зведемо їх до такої парадигми:

1. Рано-нерано! [19, 17–22] (рогульки, веснянки); 2. Ой рано, рано, Вельми раненько – На зорі [14, 32] (щедрівки); 3. Гей рано, гей ранорано, Дуже раненько в неділю [29, 120] (щедрівки); 4. Рано-врано на Єрдань [12] (щедрівки); 5. Ой рано! Ой рано-рано зійшло сонячко / Кохано! [43, 25] (щедрівки); 6. Рано-раненько, як всходила / Ясна зоронька, ясененька [38, 145] (щедрівки); 7. Світи раненько, ясна зоре! [12] (щедрівки); 8. Ясна зоронько, / Світи ж нам ранонько! [38, 104] (купальські, петрівчані); 9. По зорі, по зорі рано, / А при місяцю виднонько [31, 146]. Для підсилення наочності матеріялу, який стосується часового

сигналізатора «рано», представимо схему, яка змодельована на основі фольклорних текстів:

\*ordno), що зіставляється з грецьким «ранок», «ранній»; давньоіндійським – «підіймає», «змушує рости», «висо-



Ранковий час характерний як на акціональному рівні (обрядова дія мала здійснюватись до світанку), так і на вербальному (вживання часового відрізка «рано», «на зорі», «на світанку»). Його необхідно сприймати процесуально: в ході становлення-утвердження світла відбувається зменшення небезпечності часу і зростання його позитиву після сходу сонця.

Ранок – частина доби після ночі, початок, перші години дня [2, 105]. Слово «ранок» не має загальноприйнятої етимології, оскільки виводиться з праслов'янського *radno* (<

кий», «визначний» [13, т. 5. 25]. Як і укладачі *Етимологічного словника*, вважаємо, що заслуговує на увагу припущення дослідників про походження слова «рано» з початкового *rai* –, спорідненого з литовським «*rytas*» – «ранок», латинським «*rits*» [13, т. 5. 25]. За уявленнями українців, одне з місцезнаходжень раю – на сході [16, 254–255; 493], а схід пов'язаний з ранком, сходом сонця, народженням дня.

Рефрен колядок, щедрівок, веснянок, купальських, петрівчаних пісень «Ой рано» перебуває у зв'язку з обрядовими хороводами навколо

вогнищ, із зустріччю сонця, походами до води. Для підтвердження такого зв'язку, а водночас і давности приспіву «рано» О. Потебня, покликаючись на розвідку Х. Ястребова, навів паралелі сербського обряду «ранило». Суть його полягала в тому, що в ніч напередодні Різдва Христового, на зорі розводили вогнище, сиділи навколо нього і співали пісні, які називали «на ранило». Головну роль у цьому дійстві відігравали дівчата і жінки, чоловіки зрідка брали участь у виконанні цих пісень [30, 786].

Помітний інтерес з погляду поетики рефренів відіграє ключове слово «рано», що виражає ознаку дії, стану якості, яке вживається із заперечним «нерано». Воно, з одного боку, окреслює ранішній час, початок періоду, а з іншого у своєрідній формі розкриває емоцію радості, очікування бажаного: світання ранкової зорі. Така форма представлення часу характерна для веснянок, рогульок, петрівчаних пісень Волині та Полісся. З восьми текстів поліських рогульок, які опублікувала О. Кондратович, шість мають рефрен «Рано-нерано»: “Под вишеньками три дівойки. / Рано-нерано, три дівойки. / Одна дівойка ю золоті, / Рано-нерано ю золоті, / Друга дівойка ю сукенці. / Рано-нерано, ю сукенці. / Третя дівойка ю віночку” [19, 17]. Тут поетичний смисл дещо інший, ніж у попередніх зразках, оскільки переводиться з хронологічної в матримоніальну площину. Далі розгортається тема парубання, адже кожна з дівчат призначена певному парубкові: та, що в золоті – Іванкові, у сукенці – Степанкові, у віночку – Василькові. У тих веснянках, у яких фігурує приспів «рано-нерано» В. Давидюк наголосив, що централь-

ним мотивом є парубання молоді [11, 125]. За аналогією до рефрена «додолон-додолон» (як звертання до відомого мітологічного персонажа Додоли), дослідник припустив, що приспів «рано-рано» і «рано-нерано» можна вважати звертанням до весняних персоніфікацій. «Так само, як у *Подольнці* головний персонаж Подольнянка, – розмірковує він, – так у них відповідно: Рана рання та Рана нерання. Такий персонаж називався і Весною» [11, 125]. Навівши приклад про те, ще серед дівчат вибирали одну Весну, і довкола неї водили хороводи *Ой Весно-Весно, наша красна...*, фольклорист дійшов висновку, що «і Весна, і Додола, і Рана рання, і Рана нерання постають як природні уособлення з мітичними функціями» [11, 125]. Отже, за В. Давидюком, рефрен «рано-нерано» означає якесь божество «Рана нерання». Особливість персоніфікувати явища природи, пори року тощо в українському фольклорі справді досить поширена. Однак, якщо метафоричний образ Весни відомий в усній словесності (і не лише у веснянках, а й у казках), то «Рана рання» – абсолютно не відома. Основний акцент тут слід робити на поетичному вираженні часового образу, аніж одухотворювати його.

Немає сумніву, що в цьому рефрені відбилися докази «архаїчного» світу, залишки особливого «антисвіту». З погляду структури, «антисвіт» – це цілий «простір навпаки». Так і тут «рано-нерано» ніби й поєднує в собі семантичну опозицію, однак принцип бінарності не створює яскравої поляризації. Скоріш за все, у цьому ракурсі «нерано» нагадує окремі магичні дії, подібні до тих, де вживається «заперечна» лічба: не один, не два,

не три і т. д. Частка «не» лише частково заперечує, але не надає яскравої альтернативи.

У будь-якому випадку «рано-нерано» стосується початку доби. В усіх мітосюжетах про створення світу, як відомо, існував хаос, не було й поблиску світла. За даними медицини, передранкові години – найкритичніша смуга для організму людини. Але цей час і пора зламу на краще. Та ж передранкова пізньонічна («нерано») пора – час найбільшого нагромадження цілющих властивостей у рослинах. Отже, можна вважати: «нерано» – це ще ніч, а вона могутніша й «архаїчніша» від дня в мітологічному мисленні. Водночас рано, вранці здійснювалися магічні дії, робилися замовляння та зашіптування (умивались ранньою рососою), бо рання пора – добра година [16, 254–255]. Ось так, на нашу думку, поєднався в цьому рефрені давній «антисвіт».

Крім того, хронологічний час, який ініціює добрий початок, пов'язується з життєвим, внаслідок якого зароджуються думки про щасливий шлюб. То й не дивно, що світ веснянок, рогульок, петрівчаних пісень, у яких здебільшого йдеться про вибір судженого, ці два світи переплітаються та взаємодоповнюються, оскільки відіграють важливу роль у вимірах людської долі. До того ж, подібний рефрен «Рано найрано» зустрічається у хороводних піснях інших слов'ян, на що вказував О. Потебня. Їх виконували дівчата навесні, забравшись до схід сонця на дахи будинків. Як і на Різдво, цей звичай мав назву «на ранила». А це дає підстави говорити про мітопоетичну основу зазначених приспівів («рано-нерано», «рано найрано») [30, 786–787].

Інші приспіви зі стрижневим словом «рано» розгорнутіші, варіюються новими образами зорі, сонця, місяця тощо. Рефрен «Ой рано, рано, вельми раненько на зорі» збагачений демінутивом «раненько» та уточнюючою обставиною «на зорі», що конкретизує час доби – дуже рано, на світанку, коли ще не зникла ранкова зоря. Тут градація охоплює часові параметри: рано → вельми раненько → на зорі. Йдеться про конкретизацію часу в напрямку його уточнення – у ранішній час → дуже рано → на світанку, рано-вранці. Увага зосереджена на ранній порі народження дня. Згідно з архаїчними традиціями, саме зоря образно сповіщає великі таїнства – «добу народження світа, рішаючу хвилю космічної ночі і початок вселенної» [34, 64].

Особливою поетичністю вирізняється рефрен «Ой рано, рано зорі зорьили». Ефект світання підсилює тавтологія «зорі зорьили». Зоріти (поетичне) – сяяти, випромінюючи світло; світити [2, 383]. Це візуальна ознака наближення світанку: «По зорі, зорі, по місяченьку видненько» [26, 27]. На Бойківщині, наприклад, кажуть: «зоряє» (замість «світає»). У протилежному випадку в українській мові вживають фразеологізм «ще й на світ не зоріло», тобто не розвиднялося, не світало.

Виклад матеріалу показав, що українська фольклорна традиція добре зберегла велику кількість рефренів, зокрема прості вигуківі форми і складні, у яких закладена різна семантика, з переважно позитивним емоційним полем, яскравим образним вираженням. Тому можемо стверджувати що архітектоніка календарного тексту завдяки реф-

ренам чітко впорядкована, організована як на змістовому, ритміко-звуковому, так і на словесному поетичному рівнях.

### Bibliography and Notes

1. Барташэвіч Г., *Гуканне вясны*, [у:] *Беларускі фальклор*: энцыклапедыя, Мінск: Беларуская энцыклапедыя 2005, Том 1, с. 375–376.

2. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / Ред. В. Бусел, Київ-Ірпінь: Перун 2003, 1428 с.

3. Верхратський Іван, *Про говір галицьких лемків*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Т. Шевченка*, Львів 1902, Том 5, 387 с.

4. Виноградова Л. Н., Толстая С. М., *Иван Купала*, [в:] *Славянские древности*: этнолингвистический словарь, Москва: Международные отношения 1999, Том 2, с. 363–368.

5. Виноградова Л. Н., *Типы колядных рефренов и их ареальная характеристика*, [в:] *Славянский и балканский фольклор. Этногенетическая общность и типологические параллели*, Москва: Наука 1984, с. 73–96.

6. Войтович Валерій, *Українська міфологія*, Київ: Либідь 2005, 664 с.

7. *Гаївки* / Зібрав В. Гнатюк. Мелодії схопив на фонограф Й. Роздольський, списав Ф. Колесса, [у:] *Матеріали до української етнології*, Львів 1909, Том 12; 267, 100 с.

8. Галайчук Володимир, *Жанрова палітра та основні мотиви календарної поезії в експедиційних записках з Полісся 1996 року*, [у:] *Полісся України*, Львів: Інститут народознавства 2003, Вип. 3, с. 249–266.

9. *Галицько-руські народні пісні з мелодіями* / Зібрав у селі Ходовичах д-р. Іван Колесса, [у:] *Етнографічний збірник*, Львів 1902, Т. 11 (XXXVI), 300 с.

10. Грушевський Михайло, *Історія української літератури*, Київ: Либідь 1993, Том 1, 400 с.

11. Давидюк Віктор, *Первісна міфологія українського фольклору*, Луцьк: Вежа 1997, 296 с.

12. *Домашній архів Василя та Ганни Сокіл*.

13. *Етимологічний словник української мови*, Київ: Наукова думка 1982, Том 1, 632 с.; 2006, Том 5, 704 с.

14. *Етнографічні матеріали, записані В. Кравченком на Волині та суміжних губерніях*, Житомир 1911, с. 8–37.

15. *Етнокультурна спадщина Полісся* / Ред. В. Ковальчук, Рівне: Перспектива 2005, Вип. 6, с. 8–112.

16. Жайворонок Віталій, *Знаки української етнокультури. Словник-довідник*, Київ: Довіра 2006, 703 с.

17. Земцовский И. И., *Песенная поэзия русских земледельческих праздников*, [в:] *Поэзия крестьянских праздников*, Ленинград 1970, с. 3–50.

18. Іваницький А., *Український обрядовий фольклор західних земель: регіональна музична антологія (Бесарабія, Бойківщина, Буковина, Волинь, Галичина, Гуцульщина, Закарпаття, Лемківщина, Підляштя, Поділля, Полісся, Покуття, Холмщина)*, Вінниця: Нова книга 2012, 624 с.

19. *Калиновий квіт Полісся. Народні пісні, що побутують у Камінь-Каширському районі на Волині* / [збір. і впоряд. О. П. Кондратович], Луцьк: Надстир'я, 1994, 226 с.

20. Колесса Філарет, *Ритміка українських народних пісень*, [у:] *Idem*, Музикознавчі праці, Київ: Наукова думка 1970, с. 25–233.

21. Колесса Філарет, *Українська усна словесність*, Едмонтон 1983, 644 с.

22. *Колядки і щедрівки* / Зібрав В. Гнатюк, Том 1, [у:] *Етнографічний збірник*, Львів 1914, Том 35, 269 с.

23. *Колядки та щедрівки: зимова обрядова поезія трудового року*, Київ: Наукова думка 1965, 804 с.

24. Костомаров Н. *Славянская мифология*, Київ 2006.

25. *Народні пісні з батьківщини*

І. Франка / Зібрав В. Сокіл, Львів: Каме-  
няр 2003, 408 с.

26. *Народні пісні в записах Панаса Мирного та Івана Білика*, Київ: Музична Україна 1977, 200 с.

27. *Обрядові пісні Слобожанщини (Сумський регіон) / Фольклорні записи та упорядкування В. Дубравіна*, Суми: Університетська книга 2005, 477 с.

28. *Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в селі Погрибище. 1920–1970 рр. / Упорядкував С. Мишанич*, Київ: Наукова думка 1970, 524 с.

29. *Пісні Тернопільщини. Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика*, Київ: Музична Україна 1989, 495 с.

30. Потєбня А., *Объяснения малорусских и сродных песен*, Варшава, 1887, Том 2: Колядки и щедрівки, 809 с.

31. *Сборник материалов по малорусскому фольклору Черниговской, Волынской, Полтавской и некоторых других губерний* / Собрал А. Малинка, Чернигов 1902, 170 с.

32. Свенціцький Іларіон, *Різдво Христове в поході віків (Історія літературної теми й форми)*, Львів 1933, 178 с.

33. Сокіл Ганна, *Осип Роздольський. Життя і діяльність*, Львів 2000, 165 с.

34. Сосенко Ксенофонт, *Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора*, Київ: Сінто 1994, 343 с.

35. Ступницький В., *Пісні Слобідської України*, Харків: Майдан 2007, 52 с.

36. *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край, снаряженной императорским Русским географическим обществом. Юго-Западный отряд. Материалы и исследования, собранные д.чл. П. П. Чубинским*, Санктъ-Петербургъ 1872, Томъ 3, 486 с.

37. Тяпкова Т. К., *Припев, [в:] Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии*, Мінск: Наука і тэхніка 1993, с. 283.

38. *Українські народні пісні в записах З. Доленги-Ходаковського*, Київ: Наукова думка 1974, 710 с.

39. *Фольклорні матеріали з отчого краю / Зібрали В. Сокіл та Г. Сокіл*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 1998, 614 с.

40. *Холмщина і Підляшшя: історико-етнографічне дослідження*, Київ Родовід 1997, 378 с.

41. Шалак О., *Русалка, [у:] 100 найвідоміших образів української міфології*, Київ 2006, с. 160.

42. Шекерик-Доників П., *Як відбуваються коляди у гуцулів, [у:] Етнографічний збірник*, Львів 1914, Том 35, с. 15–34.

43. *Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях* / Собрал Б. Гринченко, Чернигов 1899, Вып. 3: *Песни*, XXXII+765 с.





Ihor Hunchyk

**POPULAR PRAYERS FROM THE COLLECTION OF UKRAINIAN MAGIC SACRED FOLKLORE *VY ZORI ZORYTSI...*: PECULIARITIES OF THEMATICS AND SYSTEM OF CHARACTERS**

Taras Shevchenko Kyjiv National University, Ukraine

Ігор Гунчик

**НАРОДНІ МОЛИТВИ ЗІ ЗБІРНИКА УКРАЇНСЬКОГО МАГІЧНО-САКРАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРУ *ВИ, ЗОРІ-ЗОРИЦІ...*: ОСОБЛИВОСТІ ТЕМАТИКИ ТА СИСТЕМА ПЕРСОНАЖІВ**

*Abstract:* The article overviews Ukrainian national prayers that together with spells and other writings of related genres are included to the collection of occasional ritual folklore *Vy zori zorytsi...*. The collection includes different in terms of purpose and thematic oral sacral texts that belong to different functional styles and thematic groups. Images of supreme deities and Saints indicated in church calendar, luminaries, natural elements and anthropomorphic heroes that perform function of sacral helper are central folklore characters of these popular prayers.

*Key words:* popular prayer, folklore, character, functional variety, allocution, thematic group, formula

Після більш як півстолітнього періоду, коли советська наука офіційно забороняла збирати, публікувати та досліджувати народні молитви, замовляння, примовки та інші типологічно споріднені утворення, у Києві наприкінці 1991 р. вийшов друком перший за часів незалежності України збірник оказіонально-обрядового або магічно-сакрального фольклору, який має назву *Ви, зорі-зориці... Українська народна магічна поезія (Замовляння)* [1]. Його упорядкували та підготували до друку М. Василенко та Т. Шевчук, а видавництво *Молодь*

задекларувало цю книгу як літературно-художнє видання. І дійсно: за формою воно повністю відповідає названому книжному жанру, про що свідчить вступна стаття М. Василенка *Життя народу й поезія замовлянь* і рубрикація фольклорного матеріалу, в якій в основу назв одинадцяти розділів було покладено короткі та влучні цитати замовлянь, а в дужках вказано функціональні різновиди й окремі тематичні групи магічно-сакральних текстів.

Проте за змістом цей фольклорний збірник є все ж науковим, а не літературно-художнім виданням. Крім



уже відомих оказіонально-обрядових творів, які побачили світ у фахових публікаціях другої половини XIX – початку XX ст. [5; 3 та ін.], його переважну більшість склали автентичні записи переважно XX ст. загальною кількістю більш як 370 зразків. Здебільшого це архівні матеріали з фондів тодішнього Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Рильського Академії Наук України (далі ІМФЕ. – І. Г.), про що зазначено в паспортизації першого опублікованого тексту. Загалом майже кожен уснопоетичний твір містить подібну наукову “паспортну” інформацію, у якій вказано прізвище записувача, місце і час фіксації, відомості про респондента, а також архівну установу (ІМФЕ), її фонд, одиницю збереження та аркуші.

Фольклорний збірник *Ви, зорі-зориці...* до теперішнього часу лишається не тільки найбільшим за кількістю опублікованих у ньому різножанрових магічно-сакральних творів, а й найчисельнішим виданням українських народних молитов. Їх кількість становить близько вісімдесяти одиниць, тобто кожен четвертий-п'ятий фольклорний текст у цьому збірнику за жанром є молитовним утворенням. Усі вони мають різну якість запису, більш-менш повну паспортизацію і походять із багатьох історико-етнографічних регіонів України.

Народні молитви разом з іншими жанровими утвореннями оказіонально-обрядового фольклору, які увійшли до фольклорного збірника, упорядники називають “магічною поезією”, окремі зразки якої вони конкретизують як “замовляння”

або “шептання”. В етичній основі цих творів, зазначають дослідники, лежить “віра в добротворчу роль природи (сонця, води, вітру, місяця, зір, зілля тощо) і людини, в очисну силу води та вогню” [1, 2]. Зрідка на їх означення вони використували терміни “заклинання” або “магічні формули”. М. Василенко, автор вступної статті, асоціативно пов’язує їх також із народними молитвами. “Замовляння, – стверджує він, – могли бути певними відголосками первісних мітів, своєрідними молитвами, що стали формулами магічних заклинань...” [1, 8]. Однак зміст терміна “молитва”, який тут ужито кілька разів, є невиразним, і він чітко не ототожнюється з власне молитовними жанровими утвореннями магічно-сакрального фольклору [2], а стосується переважно християнства і церковної сфери.

До першого розділу *Як сонце праведне... (Замовляння від нездужання та переляку)* увійшло близько тридцяти різножанрових магічно-сакральних творів. Майже третина їх є народними молитвами індивідуально-побутової тематичної групи українського оказіонально-обрядового фольклору. Так, сюди належить фольклорна молитовка до молодого місяця, яка є першим уснопоетичним текстом збірника: “Місяцю, місяцю молодий, / у тебе ріг золотий, / тобі підповня, / мені на здоров’я” [1, 10]. Як стверджує записувач із Кіровоградщини, її приказували для того, “щоб забезпечити себе від захворіння на цілий місяць”.

Подібний мотив, але в дещо іншій формі наявний у народній молитві “до криниці-вдовиці, землі Тетяни, води Уліяни”. Набрану під час

проговорювання цих слів воду використовували для обливання тіла “від ворогів, від напасти, від хвороб” [1, 14]. У цьому ж фольклорному тексті паралельно зверталися до іншої групи сакральних помічників – сонця, місяця і зорі, які не тільки “весь мир осявають”, але й посилають людям і адресатові “радість, славу”. В останніх рядках усного молитовного твору міститься також апеляція до Бога із проханням отримати від нього щастя і позбавитися “погані, метушні, хвороб” [1, 14].

Так само теми здоров'я стосуються ще один молитовний текст функціонального різновиду “від сухот і гризот”. У його першій сюжетно-епічній частині йдеться про мандрівку самого виконавця твору, який, прийшовши в “чисте поле” до трьох тополь, уклякає і просить помочі в Пресвятої Богородиці: “Мати Божа, заступнице, / Зніми з мене сухоти й гризоти, / З легень, з печень, / Із серця, з-під серця, / Із білих рук, із босих ніг” [1, 15].

Три народні молитви з першого розділу є своєрідними текстами-оберегами, які призначені захистити людину. Один із цих творів відрізняється від інших тим, що має звертання за допомогою до великої кількості переважно християнських сакральних помічників, серед яких названо: Господа Бога, Божу Матір, ангелів-хранителів; святого Петра, Павла, Миколая, Гавриїла, Ілію, Григорія; Віру, Надію, Любов; Варвару, Катерину, Параску, Килину, Хведора, сорок святих ангелів [1, 20-21]. У ролі окремого молитовного зразка у фольклорному збірнику М. Василенка та Т. Шевчук опубліковано кінцеву частину поширеної

в Україні народної молитви *Сон Пресвятої Богородиці*. Як і в інших текстах, цей варіант закінчується переліком тих смертельних випадків, від яких людину захищають слова цієї незвичайної молитви: “Хто буде мою молитву сповняти, / Не буде в вогні погоряти, / Не буде в воді потопати, / Не буде звір поїдати, / Не буде наглою смертю помирати” [1, 21].

Із молитви-оберега також починається чималий за обсягом контамінований магічно-сакральний текст, у якому другою частиною є замовляння від болячки або невідомої хвороби. У першій молитовній частині виконавець твору звертається до Ісуса Христа Спасителя, святих ангелів, тілохранителів спасти і зберегти “порожденного, хрещеного (Трофима)” у різних життєвих випадках “у дорозі, в праці, в любові, / від усякого горя, мук, / страждань, бідувань” та від інших перелічених бід і нещасть [1, 32].

До першого розділу увійшла ще одна фольклорна молитва, яку використовували на Київщині у 20-х роках ХХ ст. для лікування “ятрости” – укусу гадинами чи змії. У цьому “шептани” божественні персонажі – “три матінки, три п'ятірки (п'ятниці)” – нібито наказують змії-гадині витягати біль з усіх суглобів потерпілої особи, щоб та одужала [1, 30].

До другого розділу фольклорного збірника “української народної магічної поезії”, який має назву *Соколинні очі, а орлові крила...* увійшли, як стверджують упорядники, “шептання від пристріту, спокушення, посмішки, пропасниці, лихоманки, трясці, трясовиці, остуди”. Серед них лише п'ять фольклорних зразків мають ознаки народних молитов. Вони

стосуються лікувально-зцілювальної тематичної групи і належать до функціонального різновиду “від пристріту”. Деякі з них є контамінованими утвореннями і містять апелятивні формули до Божої Матері (Богородиці Діви) та святих Петра і Павла, наприклад: “Божа Мати, де ви бували, що чували?”. “Була в хрищеної, молитвеної раби Божої Марти, пристріт уговорала...” [1, 53]. Від пристріту в місті Іванкові Київської округи у першій третині ХХ ст. також молилися до Господа Бога та святого Самсона, якого в епічній частині магічно-сакрального твору зображено верхи на коні: “Їхав Самсон / на сивом коні, / на золотому сідлі, / золотою палочкою попирався. / З’їхав на золотий міст, / мостина вломила, / палочка вігнулася, / роженій, молитвеній (Парасці) пристріт минувся...” [1, 50-51]. У ще одній народній молитві з Черкащини до природної стихії вогню просили видужання не тільки від пристріту, а й від інших небезпечних хвороб і немочей: “Ти, вогню святий і горючий, очисти нас, немічних і старих, здорових і молодих, оздорови нас у всіх жилках і піджилках, не допусти ніякого нездужання, звільни нас від пристрітів і зурочень, од тошноти і нудоти, од страху і переляку...” [1, 54].

Народні молитви поруч з іншими типологічно спорідненими жанровими утвореннями часто використовували в українській магічно-сакральній традиції для лікування порізів і ран. Про це зокрема свідчить фольклорний матеріал четвертого розділу *На кам’яну гору... (Замовляння крові)*. Уснопоетичні молитовні твори цього функціонального різновиду – це коротенькі,

переважно епічно-сюжетні, тексти з одним або кількома божественними персонажами. Найчастіше у них зображено Божу Матір [1, 78] або Пресвяту Богородицю, яка замовляє кров або зашиває рану: “Шила Божа Мати киян-море / золотою голкою, шовковою ниткою, / у раби Божої [...] рану зашивала, / кров замовляла. / Рану зашила і кров зупинила...” [1, 92]. Іноді зупинити кров допомагає якась нетипова ситуація, яка виникає у діях небесної помічниці: “Сиділа Пресвятая Богородиця на синім морі, на білім камені. Шила, вишивала, ниточка урвалася, (ім’я) новорожденій, молитовній кров унялася” [1, 83].

У народних молитвах допомогу могли надавати й інші «чудесні» персонажі, наприклад, Господь Бог зі святими або Ісус Христос: “Їхали три брати: Петро, Павло і святий Гурій. Ще їде і сам Господь на сивій кобилі. Бог кобилу мечем поганяє, а кров не тече”; “Йшов Христос через море, загнав собі дерево в ногу. Став він дерево виймати та й став кров замовляти...” [1, 95]. Траплялися усні молитовні твори, в яких головними персонажами-помічниками були “Божі ковалі” – Кузьма і Дем’ян [1, 76] або інші герої, які мають безпосереднє відношення до сакральної сфери. Такими є “білі попи, білі дяки” з однієї з народних молитов “від крові”: “Стоїть біла гора, на білій горі біла церква, в церкві білий пристіл й білі попи, і білі дяки білі крижки читають і (Максимові) кров замовляють” [1, 86].

До п’ятого розділу *Трьома кіньми, трьома шляхами...*, як зазначають упорядники, увійшли магічно-сакральні твори різних функці-

ональних різновидів, які використовували в народній медицині: при пологах, для збільшення покорму дитині, від вразу (золотника), порухи, бабиців, соняшниць, печії, різачки, кольки, зубів, дна, болячки-головниці, більма, чорної болісти. Чимало з них мають жанрові ознаки власне молитовного типу тексту. Скажімо, до них можна зарахувати два фольклорні зразки, які використовували для лікування вразу. Перший із них є безсюжетним утворенням і має форму діалогу з молодим місяцем, який нібито “рекомендує” встановити враз “на золоте гілля”, щоб “не сушив і червоної крові не пив” [1, 101]. Друга фольклорна молитва цього функціонального різновиду містить епічну частину, основу якої складає мотив про зустріч двох мітологічних персонажів: Господа і Божої Матері. Саме остання йде “до раби Божої (на ім’я) на помоч, на порятунок враз підбінати” [1, 105].

По одному текстові у збірнику української народної магічної поезії подано фольклорні молитви “для покорму у грудях”, “при різачці” та “від кольки”. “Для збільшення покорму радили їсти вершки зо всякої трави. Як не допомагало – зверталися до примов”, – зазначено в фольклорних записах із архіву ІМФЕ імені М. Рильського. Цією “примовою” є усний молитовний твір із традиційними для такого типу текстів персонажами: колодязем Володимиром, водою Оляною, землею Тетяною, берегом Іваном. У цих сакральних помічників “раба Божа” просила очищення “від усякої хвороби”, а в іншого божественного персонажа – Господа – “щоб прибавлялося [...] покорму моїм грудям та жилам” [1, 107].

“При різачці” знахарка, яка проказувала фольклорну молитву, дуже подібну на старовинне замовляння, апелювала до календарних святих (Петра, Павла, Миколая, Кузьми, Дем’яна, Іллі, Григорія Побідоносця), аби вони послали від себе на допомогу Кузьму та Дем’яна, щоб окував, пов’язав і загнав “у темні дубрави, в дикі степи” люту хворобу, яку зображено кількісно у вигляді “простоволосих жінок”, які виходять з “окіян-моря” [1, 111]. Натомість лікувати кольку у сюжеті вже іншого молитовного утворення допомагають “три дівичі”. Що це персонажі сакральні значущі, а не звичайні, вказує їхня додаткова характеристика, у якій зазначено, що вони є “Господа нашого ближні сестриці”. Безпосередню допомогу в одужанні надає третя дівича, яка “кольку замовляє, посилає в Чорний ліс суки колоти...” [1, 116].

Народні молитви, але значно рідше, ніж замовляння, використовували в народній практиці під час лікування зубного болю [1, 124, 125, 126]. Це переважно безсюжетні тексти з формулами звернення до молодого місяця та прохання помочі: “Місяцю, місяцю, золотії рожки й ножки! Зійди з обляків, зірви мою зубну боль! Моя боль не мала, моя боль не тяжка, а твоя сила могучая, як камінь граніт” [1, 125]. Іноді “від зубів” молилися до святого Антипія, якого в народі вже традиційно впродовж століть і, очевидно, під впливом християнської культури вважали надійним сакральним помічником від цієї болісти: “Святий Антипію, зціли зуби й немощі, / щоб так і в родженого, / хрещеного, молитвеного [...] / ні боліли, ні

щеміли, / на десять літ зацімили” [1, 131].

До молитовних магічно-сакральних утворень можна також віднести чотири епічні тексти функціонального різновиду “від більма”. Головним персонажем, який сприяє зціленню, у двох фольклорних творах є святий Юрій із трьома псами-помічниками, один із яких нібито злизує хворобу на оці людини [1, 133, 136]. Подібна усна молитва з аналогічними функціями персонажів вже зображає Ісуса Христа “на сірому коню в сірому жупаню з трьома хортами” [1, 135]. Лише в одному з уснопоетичних творів зганяти більмо допомагає інший святий – архангел Гавриїл: “Їхав архангел Гавриїл, архистратор Михаїл на білім коні і в білім каптані. Зустрічає його Божа Мати на золотім мосточку із золотою пастиричкою. “Куди ти їдеш, архангел Гавриїл?” “Їду до пустого млина облитиці одмітати, хортів годувати, породженому Богом словом (Терешкові) зганяти більмо...” [1, 136].

Уснословесною молитвою є також один фольклорний тест “від чорної хвороби” – епілепсії. Епічна сюжетна частина про три гроби, у яких лежать Ісус Христос, його син і Діва Марія, завершується безсюжетним зверненням до Матері Божої, у якому відображено мету цілого молитовного утворення: “Свята Марія Божа, явися нам. / Возьми цього хрещеного, молитвеного (Івана), / цю чорну слабость вижени, / бруд з тіла видави / чесним хрестом животворящим” [1, 145].

У наступний розділ збірника *Змари, з вітру і з сонця...* включено різножанрові оказіонально-обрядові твори більш як десяти функціо-

нальних різновидів, окремі з яких належать до народних молитов. Так, по два тексти стосуються ситуацій, що пов’язані з лікуванням бородавок і звиху. Обидві фольклорні молитви від бородавок містять апеляції до молодого місяця і супроводжуються обрядовими діями. Цікавими з цього погляду є фольклорно-етнографічний запис зі Станіславщини (Івано-Франківщини), який зафіксував 1910 р. Б. Заклинський: “Як уздриться новий місяць перший раз, то треба сісти на землю і раз-враз дивитися на місяць, брати з землі глини чи що надигає ся і тим шурувати, де вони є, три рази, і кусати глину поверх себе, і так говорити: “Місяцю новий, питайся старого, бери свої вівці до себе, бо я їх тільки носити не буду, бери до своєї кочерги, бо мені доли, вже тільки носити ни буду” [1, 179].

У двох інших народних молитовках “від звиху” вже зображено не астральні, а антропоморфні божественні персонажі – “три сестрички”, які “нічого не роблять, не тчуть, не прядуть, тільки ходять та звих виговорюють”, і представника церковної сфери – “попочка”: “Їхав попчок через залізний мосточок на вороному конику, на залізному возику. Кінь спотикнувся, і звих минувся” [1, 181].

По одному молитовному твору належить до таких функціональних різновидів: “від гістця”, “від гризі”, “від рожі”. У першому з фольклорних текстів зверталися за поміччю до “води йорданної Оліяни” [1, 150], у двох наступних – вже фігурує інший персонаж – Богородиця. Але якщо під час лікування гризі вона є образом другорядним, бо лише зустріча-

ється з Яківим і Ясином, що йдуть “гризь гризти” [1, 152], то в тексті для зцілення від рожі Пречиста Свята Матір задіяна в лікувальному процесі безпосередньо сама [1, 170].

У шостому розділі *На зорі високі, на води глибокі... (Дитячі хвороби)* серед магічно-сакральних творів переважають замовляння та примовки, за винятком однієї народної молитви “від плаксивиць, крикливець”. У ній шептуха просила в криниці Миколаєвої, води орданної Оляни “води, од людей біди, обмить хрещеного нароженого младенця (ім’я)...” [1, 192]

Кількісно більшою є група фольклорних молитов, що увійшли до розділу *Добрий день тобі, сонечко яснее!...* Вони стосуються, як вказали упорядники, “причарування, привернення, відвернення” [1, 216] і належать до родинно-сімейної тематичної групи українського оказіонально-обрядового фольклору. У чотирьох фольклорних творах функціонального різновиду “для привернення” традиційними сакральними помічниками у цій сфері людських відносин постають астральні персонажі, а саме місяць і зорі. За народними уявленнями, їх часто розглядали як близьких родичів – брата і сестер, кожна з яких характеризувалася спеціалізованим впливом на пробудження любовного почуття. До них зверталися до кожного окремо [1, 216, 221, 228], а іноді – до всіх разом: “Вночі стають на порозі хати і тричі моляться до місяця: “Місяцю молодий, / на тобі хрест золотий! / І ти, ясна зірниця – / місяцева супутниця! / Станьте мені в допомозі: / хай до мене милий, коханий [...] пригорнеться!” [1, 221]; “Місяцю

молодий, / ти як серп золотий! / Є у тебе три сестриці: / запека, зануда, завара. / Ти запеку запечи, / ти зануду зануди, / ти завару завари, / а до мене милого, коханого приведи!” [1, 222]. Ще один п’ятий молитовний текст проговорювали під час обрядових гадань, щоб побачити уві сні милого-коханого. Окрім антропоморфних днів тижня та молодого місяця, у ньому також зверталися за допомогою до Бога: “...Дай мені, Боже, ві сні видати, / яку буду пару мати” [1, 231].

Велика кількість народних молитов увійшла до восьмого розділу *Добрий день, кринице-царице...*, де зібрано усілякі “шептання до корів, коней”. Вони належать переважно до різних функціональних різновидів промислово-господарської тематичної групи, рідше – стосуються народної ветеринарії. Найчисельнішою групою з одинадцяти фольклорних текстів є молитовні утворення, які використовували для того, щоб корова давала більше молока. У подібних обрядових ситуаціях у магічно-сакральних текстах, які іноді могли мати контаміновану форму [1, 264-255], молилися до зірзоряниць [1, 241, 247, 250, 254-255, 259]; до землі Тетяни, води Оляни, берега Івана або подібних персонажів [1, 245, 246, 249, 257, 258]; до Божої Матері [1, 256], Бога, Кузьми та Дем’яна: “Хто в першій парі живе, треба на трьох межах зілля рвати і примовляти: “Кузьма й Дем’ян на це зілля орав, / а Бог розсівав, / Богородиця-Діва поливала, / Божа Матір зілля рвала, / корові рудій Богом даній / користь давала: / в роги, в ноги, в жили, в суглави, / в молочні жили, в вим’я, в дійки, / на солодке

молоко, / на густу сметану, / на добрий сир, / на жовте масло” [1, 252].

Окремі фольклорні молитви могли мати превентивний характер, аби забезпечити худобу від впливу вроків або пристріту. Використовуючи у таких обрядах воду, в уснопоетичних творах зверталися до природних стихій (води Уляни, землі Тетяни [1, 238]) або ж до християнських покровителів: “Не сама я до тебе, / моя коровочко, йду. / Я йду з Господом Богом, / з Петром і Павлом. / Петро йде з правого боку, / Павло йде з лівого боку, / а Господь іде попереду, / мені путь показує. / Що буде Господу й святій Пречистій, / те буде коровці мойой” [1, 239].

Роль оберегу для рогатої худоби виконувала також епічна народна молитва до святого Юрія. Під час зустрічі з іншим мітологічним персонажем – Матір’ю Божою – він нібито розповідає, що їде свою “коровцю” *“оберігати, остерігати, злих тварів не допускати”*. У другій безсюжетній завершальній частині цього фольклорного тексту міститься звернення до іншого доволі рідкісного для подібних творів сакрального покровителя, який є антропоморфним вираженням певного періоду вечірнього добового циклу: “... Св. Смеркачу, ти, Господній Замикачу, замикаєш ти по білому світу церкви, монастирі, замкни мою хвіртку й не пусти до моєї коровиці злого духу однини й довіку” [1, 267].

До розділу *3 дуба-явора...*, який у фольклорному збірнику *Ви, зорі-зориці... Українська народна магічна поезія* є дев’ятим, включено, як стверджують упорядники М. Василенко та Т. Шевчук, “замовляння до бджіл, від зміїного укусу та інше”.

Однак серед цих оказіонально-обрядових утворень є кілька народних молитов. У одному з таких текстів безсюжетного типу головною є формула прохання до Бога, щоб дав бджолам “три сили: одну силу – мед носити, другу силу – рисові кіхті (рис(ь) – звір) оддиратися, а третю силу – злих вір не бояться” [1, 273]. В іншому подібному магічно-сакральному творі, який побутував на Київщині у 20-х роках ХХ ст., прохання адресували “святому Йосипу, пасічнику Зосиму”. Їх шептали, “коли стягували улля на дерево”: “Святий Йосип, пасічник Зосим! Посилай мені роя, скали камінні з дуба-явора, у мою посуду жити, мед носити – ситими медами, товстими столниками” [1, 276].

Крім цих двох текстів промислово-господарської тематичної групи, у розділі вміщено ще одну фольклорну молитву до святого Григорія, яка належить до функціонального різновиду “від вовків”. Цей словесний оберіг проговорювали, щоб захистити від звіра худобу під час її випасання за межами села. Цікавим є те, що у своєрідній преамбулі твору згадано разом різні за ієрархією божественні персонажі: “Первим разом, ліпшим часом, Господу Богу помолюся, Матері Божій, пречистій святій, і київським, печерським і всім силам небесним, зорам і зорницям, скорим помошницям, місяцю і сонцю. Їде святий Григорій на сиво-му коні, на золотому сідлі. Приїзжав на Сіянську гору, бере ключі і замикає зуби і губи, щоки і пашеки вовкам і вовчищам, од якої-то не було масти скотини” [1, 294].

У короткому за обсягом розділі *Буйні вітри... (Звертання до приро-*

ди) серед магічно-сакральних творів лише дві народні молитви. Перша з них належить до функціонального різновиду “від грому” індивідуально-побутової тематичної групи українського оказіонально-обрядового фольклору. Це варіант поширеного фольклорного тексту, який відомий у фольклористиці під назвою *Сон Пресвятої Богородиці* [1, 296]. Друге молитовне утворення до святого Орама, Матері Божої та Бога стосується іншої тематичної групи – промислово-господарської. Його використовували, як свідчить респондент, улітку на Симона Зилоти, Івана Купала або по п’ятницях, коли збирали лікувальне зілля: “Святий Орам для нас зілля збирав, Мати Божа ходила, своїми слізеньками росила і Бога просила нам се зілля збирати, людям помагати” [1, 306].

В останньому одинадцятому розділі *Огонь богач...*, де, за словами упорядників, зібрано “замовляння громадські та побутові”, надруковано сім усних молитовних творів. Чотири з них стосуються функціонального різновиду “від ворогів”. У цих фольклорних творах зверталися до місячного світила з проханням замкнути рота недругам: “Ти місяцю-смеркателю, смеркаєш. Запираєш комори, обори, замкни йому зуби, щелепи, при щелепи, щоб він проти мене очей не витрищав, рота не роззівляв...” [1, 321]; “Святий місяць Оврам, ходиш ти поза горами, поза всякими долами. Замикай церкви і башти, замикай моїм ворогам роти...” [1, 332].

В іншому контамінованому тексті “од суду”, який використовували на Уманщині на початку ХХ ст., спочатку молилися до Пресвятої Бого-

родиці, щоб “замикала [...] ворогам пащеки”, а потім проговорювали оберіг до сонця, місяця і зорі. У позатекстових коментарях респондент також подав відомості про жанрову приналежність цього тексту, зазначаючи, що “як знать «такі молитви», то суд не возьме” [1, 312]. Ще одну фольклорну молитву з подібним, але дещо ширшим призначенням проказували, звертаючись до Бога: “З добрим помислом відчини, Боже, двері. / З недобрим помислом – зачини, Боже, двері. / Дай нам, Боже, на життя, на буття, / на статки, на достатки. / А ви, вороги і супостати, / гетьте від нашої хати, / щоб вас не було ні нині, ні присно, / ні на віки віків. Амінь!” [1, 323]. Цей текст має календарну приуроченість до свята Водохрещі й супроводжувався такими обрядовими діями: спочатку ставляли хрестик крейдою на дверях, потім окроплювали усі кутки хати і запаленою свічкою обводили хрест колом.

Одна з народних молитов до Господа Бога і трьох ангелів належить до індивідуально-побутової тематичної групи, і її проказували, коли лягали спати [1, 333]. Два останні усні молитовні зразки з фольклорного збірника *Ви, зорі-зориці... Українська народна магічна поезія (Замовляння)* стосуються промислово-господарської сфери. Так, на Похвальному тижні, коли сіяли ярину, “перед сіянням господар скидає шапку і молиться: “Господи милосердний!.. / Вроди мені всяку пашницю – / хліб насущний / на всякого долю” [1, 333]. Ще одну коротеньку молитовку промовляла, очевидно, господиня, яка зазвичай поралася біля печі. Вона зверталася до однієї



з природних стихій – вогню, який зображено як антропоморфна істота, з якою можна розмовляти, за висловом Івана Огієнка, “Божою мовою” [4, ]: “Огонь богач, / не йди од нас, / Хто тебе буде звати, / не йди з хати” [1, 334].

Отже, українські народні молитви, що увійшли до збірника магічно-сакрального фольклору *Ви, зорі-зориці...*, – це неоднорідні за сюжетикою і мотивами тексти, які належать до функціональних різновидів таких тематичних груп: індивідуально-побутової, лікувально-зцілювальної, промислово-господарської та родинно-сімейної. Їх центральні та другорядні персонажі мають у переважній більшості риси божества або сакрального помічника, до якого звертається за допомогою виконавець твору. Серед них можна виділити кілька типів таких фольклорно-мітологічних образів: верховне божество (*Господь Бог, Божя Мати, Ісус Христос*); календарні святи (*Юрій, Григорій, Ілля, Пе-*

*тро і Павло та ін.*); астральні світила (*місяць, зорі, сонце*); природні стихії (*огонь богач, вода Уляна, земля Тетяна, берег Іван, три вітри та ін.*); антропоморфні персонажі (*священники, дяки, три сестриці та ін.*).

### Bibliography and Notes

1. *Ви, зорі-зориці... Українська народна магічна поезія (Замовляння) / Упорядники М. Василенко, Т. Шевчук, Київ: Молодь 1992, 336 с.*
2. Гунчик Ігор, *Український магічно-сакральний фольклор: структура тексту та особливості функціонування*, Львів: Львівський національний університет ім. Івана Франка 2011, 232 с.
3. Ефименко П., *Сборник малороссийских заклинаний*, Москва 1874.
4. Митрополит Іларіон (Іван Огієнко), *Дохристиянські вірування українського народу: історико-релігійна монографія*, Київ: Обереги 1991, 424 с.
5. Чубинский П. П., *Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край: В 7-ми томах, Санктъ-Петербурзь 1877, Том 1.*



**Valeriy Shchehelskyi**

**ETHNO-CULTURAL MEANING OF THE EXPRESSION  
“TO HAVE A WEDDING PARTY” IN PODILLYA**

Kamianets-Podilskiy Ivan Ohiyenko National University, Ukraine

**Валерій Щегельський**

**ЕТНОКУЛЬТУРНИЙ ЗМІСТ ВИСЛОВУ  
“ТРАТИ ВЕСІЛЛЯ” НА ПОДІЛЛІ**

*Abstract:* In the research there are analyzed the diachronic and synchronic motives of arising and development of phraseological expression “hraty vesill’a” (to perform a wedding), its semantic existence in ethnologic region of Podillya. Author also studies the folk games, which are important in preparatory moments and accompanying ones in traditional wedding ceremony. The attention is paid to important role of youth games of calendar cycle (spring, summer, autumn, winter), the functions of which are directed to forming of future family couples.

*Keywords:* a wedding party, entertainment, Podillya as a Ukrainian ethno-region

Досліджуючи ігрові родинні звичаї подільян – мешканців однієї з історико-географічних областей України, звернемо увагу на особливе родинне обрядодійство – українське весілля. Опрацьовуючи народознавчий питальник *Фразеологія основних українських обрядів*, який є одним із напрямків пошуково-збиральницької роботи навчально-наукової лабораторії етнології Кам’янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, нами помічено, що на запитання: *Як називають весільний обряд?* (справляти весілля; стати на рушник; грати весілля), – у більшості випадків збирачі-дослідники фіксують відповідь мовлян подільського регіону – *грати (зіграти) весілля*. Зауважимо,

що стійкість названих фразеологізмів найбільш переконливо відображає зміст відповідей респондентів.

Розглянемо підґрунтя цього частото-густо вживаного вислову. Пройшовши всі етапи змушніння, хлопці та дівчата перед старшими членами колективу виявляють свої найкращі риси, такі як кмітливість, енергійність, вміння організувати інших тощо. Саме тоді на їхні думки, пропозиції зважали не з дитячої примхи, а з поваги до них. Тоді й розпочиналося доросле життя, яке покладало на них певні обов’язки, а також надавало деякі привілеї. Молодь отримувала дозвіл на дорослі зібрання, під час яких разом з піснями, танцями, розважалися іграми, що було першоосновою

формування сімейних пар. Як слушно зазначав професор Хведір Вовк, така форма спілкування “селянської молоді на Україні [...] не має в собі нічого обрядового, але надзвичайно тісно зв’язана з розумінням весільних звичаїв [...] вони і є місцем ближчої знайомості між молоддю, знайомості, що провадить до шлюбу” [2, 195]. Вечорнича хата з її гуртовими заняттями, іграми, обрядами, піснями, спільною вечерею тощо “була немов прелюдією майбутнього сімейного життя” [11, 327].

Ігри молоді календарного циклу (весняного, літнього, осіннього, зимового) своїм змістом і формою організації та проведення теж спрямовані на формування сімейних пар, адже умовами багатьох ігор є попарне різностатеве водіння хороводних танців, виявлення симпатії одне одному, вибір уподобаного члена гри. Велике емоційне підняття мають ігри Великоднього періоду. “Недарма великодні ігрища вважали у народі справжнім ярмарком наречених” [4, 168].

Для української хліборобської нації рік умовно закінчувався восени, коли було зібрано врожай, вільного часу більшало, і як вінок усіх ігрищ молодих пар були весілля. Таке ставлення до забезпечення річного прожитку своєї сім’ї, родини відповідно і визначало пору та час проведення цієї родинно-обрядової події. Порушення, відхід від усталених у суспільстві норм поведінки засуджувалося громадою про що, на Поділлі говорять: “Люди жнуть, косять, а дурні на весілля просять” [26]. Отже, забави, які довгий час розігрувалися молоддю, трансформувалися в одну гру – весілля.

Сучасний весільний обряд, як зазначають дослідники, пройшовши ве-

ликий проміжок часу, майже не розгубився. Проте, розглядаючи його етапи, а саме: передвесільний, власне весільний і післявесільний, нами помічено значне зменшення фрагментарності, що відповідно спричинило й зменшення кількості головних учасників ігрового дійства.

Ще з самого початку, тобто змовин, засилання старостів (ігрова майстерність старостів у момент сватання є запорукою значного відсотку умови далі продовжити грати весілля), хлопець і дівчина розпочинають гру. Вік учасників не має обмеження.

Молодий і молода стають головними дійовими особами, відповідно на них і покладається обов’язок роздавати подальші ролі іншим учасникам, котрі їх заслуговують і у відповідний момент мають виконати. Весілля – упорядкована гра, яка за етикетом і суспільною мораллю українців не повторюється, тобто грається тільки раз у житті, хоча трапляються прикрі і не бажані винятки.

Отримавши ролі, старости, весільні батьки, дружки, світилки виконують незвичні для буденного життя завдання, а це і є “колективні символічні дії, здійснювані з нагоди найважливіших подій у житті людини” [8, 44]. Узагальнено можна висловитися, що основна частина весільної гри – це і є код розуміння продовження людського роду, саме ж весілля є народна дієва гра з узвичаєними правилами і нормами поведінки її учасників.

Від моменту “договору” (Кам’янець-Подільський район) і до “комори” триває основна гра весілля. Проте, як і часто буває у житті, участь у грі беруть не всі, частина залишається спостерігачами. А так як на весіллі головні ролі вже роздано і щоб не за-

лишатися пасивними глядачами, гості грають у свої розважальні ігри, додаючи веселости події (під час весілля у центральній грі виконавці ролями не міняються і не замінюються). На Поділлі, окрім традиційного запрошення на весілля, тобто на веселість, можна почути: “Запрошуємо на забаву”, тобто на гру.

Пісні на весіллі не завжди звучать веселого характеру, а от ігри, як буває повсякчас, ставлять собі за мету розвеселити гостей, а у своїй семантиці підтверджують саму назву події. Зазвичай, враховуючи при цьому вживання специфічних для кожної місцини напоїв, котрі мають міцність, розпочинається ще більш емоційне піднесення тієї веселости, коли до основної гри підключаються саме локальні узвичаєні весільні ігри. Смисловою значимістю їх проведення є підсилення сприйняття назви події, враховуючи споконвічні традиційно усвідомлені моменти проектування подальшого щасливого шлюбного життя і продовження роду.

Із зібраних матеріалів рукописного фонду лабораторії етнології, які стосуються відповідей на питальник “Народні ігри та забави”, помічено, що найбільш поширеними весільними іграми є: “Перекоти яйце” [12], “Танок з яйцем” [12], [13], [14], “Яйце” [15], а також “Танець з віником” [16], “Віник” [18], [19]. Назва цих ігор походить від назви предмета, який використовується у забаві.

Сучасне гумористичне сприйняття вищеназваних ігор полягає в тому, щоби яйце не розбити або не роздушити при перекочуванні його дівчиною-партнеркою з однієї штанини хлопця в іншу [12], [14], чи утримуванні яйця танцюючою парою лобами [12], [14].

Яйце вважається одним з найдавніших символів – “символ зародження Всесвіту, [...] цілісности” [9, 252]. Воно уособлювало життя, сонце. Яйце має зародок життя і символізує у весільному обряді початок нової сім’ї. Звісно, що розбити його у такий момент прикро і ганебно для себе і зневажливо для молодих.

Один з перших дослідників весільної обрядовості Й. Лозинський вказував, що подекуди поряд із випеченими птахами, випікають яйця, або запікають їх у коровай: “Ті яйця спечені служат заслуженим за присмачок і за знак будучої множини (тобто плідности)” [7, 200]. Визначальним тут виступає не тільки яйце, а й курка (курка-несучка), що є символом плодючости. Важливо підкреслити, що запрошенні гості на весілля приносили в дарунок серед всіх інших і обов’язково курку, якою частували гостей у післявесільний період. У фондових записах лабораторії етнології наявні осучаснені варіанти гри “Перекоти яйце” [12], коли замість яйця учасники послуговуються помідором (с. Лисівці Теофіпольського району), або склянкою горілки (с. Жердя Чемеровецького району).

У весільних забавах використовуються й інші архаїчні предмети. Вони не випадкові, а несуть ідею продовження людського роду. Зокрема, роль віника як знаряддя домашнього вжитку в іграх “Віник” [18], [19], [20], “Танець з віником” [16], [17] не менш символічна.

На Поділлі поширений такий фразеологізм: “Будеш ходити (гуляти) до нових віників”. Це стосується хлопця (або й дівчини), які довгий час не одружуються. А ще цей вислів є однією з форм прокляття. У першому трак-

туванні віник символізує холостяцьке життя. Танцюючи з віником у грі, коли решта учасників мають пару та прагнення до сімейного життя, заохочує гравця до дієвості: якомога швидше передати його в інші руки і взяти собі пару. Якщо ж грають і одружені, вони теж стараються позбутися його, щоб не наклікати шкоди своєму сімейному життю. Люди “вірять, що старим віником можна наклікати хворобу (особливо безсоння і нічний плач дитини), сварки: його підкидають у хату, на город, перекидають через дах, підкладають у «візок» молодого і молоді, «щоб усе життя сварились», кидають услід людині для наведення причини” [3, 75].

Проте, як ми спостерігаємо в одному із варіантів запису [17], особа, котра аж чотири рази під час гри підряд залишається з віником, мусить задобрити громаду, виконавши завдання жертвовного характеру, тобто “фант”, яке загадують учасники гри чи музики. Як колись у язичницькі часи, люди зверталися за допомогою до друїдів, несучи пожертву, так і учасник, який програв, виконує “фант”-пожертву музикантам, задобрюючи їх для подальшої гри. Зазначимо, що музики володіють магією психологічного впливу на людей і мають здатність керувати громадою. “Музикант (“музика”), вважали в народі, може дати “дання”, бо знається з чортом” [1, 156]. Ліками, що можуть допомогти, є “непочата” вода. “Така вода може врятувати навіть від “дання” – за умови, що хворий знайде доброго музику, принесе правим чоботом з його ноги води, добра баба примовить цю воду, і він вип’є” [1, 155].

Неперевершена у веселости і вигадках є весільна танкова гра “Каратута” [23], “Ремінець” [24], “Гандзя” [25],

“Вербунка” [10, 299], що майже однотипні щодо форми її проведення.

Як зазначають записувачі цих ігор, “у цю гру грають тільки дорослі, оскільки вона виявляє неабиякі больові якості” [25], або “переважно чоловіками” [23]. У вищеназваних іграх ремінь як атрибут чоловічого одягу виступає спонукачем до дії. За ведучого, отамана, обирається ініціативний, хитрий на видумки у більшості випадків чоловік, проте може бути і “жінка спритна” [25]. Учасники гри розташовані один за одним, позаду ведучого і під музику виконують все те, що каже чи робить він. У разі, хто не повторить його дію або зробить, але не так, отримує удар ремінцем. Можуть обиратися і “судці”, котрі вершать суд і призначають “кару” [10, 299].

Наслідуючи рухи і дії ведучого, учасники гри символізують колообіг життя. Все на світі повторюється – і рухи, і дії, одні покоління помирають, інші народжуються, і так безперервно. Взірцеві дійства мають зразково відтворюватися. У грі за невірною виконану дію карають ремінцем, адже у життєвих ситуаціях ставлення до цього ще суворіше. Зауважимо, що ця гра побутує на всій Галицько-Подільській території у багатьох варіантах щодо самої назви. Є певні незначні відмінності у формі її проведення.

На весіллі заповзяті хлопці, любителі перевірити свою вдачу у міру зужитої випивки, активно беруть участь у грі “Танець з пляшкою” [22]. Під швидку музику, танцюючи у колі, хлопці передають з рук в руки пляшку горілки, келих і кільце ковбаси. На кому зупиниться музика, той має випити горілки і закусити ковбасою. Буває, що музиканти, хитрі люди, обирають одну “жертву”, і як “догодять” зо

три рази, то гравець “вибуває” з гри. Такий “показовий в цьому пляні стереотип п'яницького агону (змагання), суть якого полягає в тому, щоб, хизуючись своєю витривалістю, випити на людях якомога більше” [5, 63], як зазначають дослідники, співзвучний із гуляннями запорожців після військових походів, у яких “козак таким чином виявляв особливого роду молодечтво, особливий погляд на життя [...] – існувати задля веселощів і радості” [5, 63].

Своєю “живучістю” ігри завдячують тим, хто їх розшукує, записує, а ще більш тим людям, які фіксують їх у своїй пам'яті, є їх організаторами і неперевершеними народними акторами-аматорами. Так, у монографічному дослідженні Г. Танцюри *Весілля в селі Зятківцях* зазначено, що “весільні гри, подані тут, досить популярні. Найкращими виконавцями були: Микола Лесь (Лісовий ) і Андрій Тилимонович Важейло (ім було під 50 р.). За ці гри їх спеціально просили на весілля. Микола Лесь, хоч і зовсім глухий, але артистично виконував ролі Шевця, Попа. Андрій Важейло – ролі Мельника, Шевця, Смерти” [10, 389].

У рукописних фондах навчально-наукової лабораторії етнології зберігається запис весільної “Гри з макогоном”, яка зафіксована безпосередньо у момент її “живого” відтворення. Надзвичайно емоційна і звеселяюча гра, яку ставив на весіллі її знавець, популяризатор, людина доброї душі і веселої вдачі Віктор Мельник (м. Кам'янець-Подільський), який перейняв її від свого діда – весільного музики. Гру проводять після першого застілля, під час танців. Вік учасників – молодь та старші (з боку молодої – жіноча шеренга, молодого гості – чо-

ловіча), кількість – парна. Головним атрибутом, яким користується організатор, є макогін. У ритм веселої музики, здебільшого “польки”, макогін без допомоги рук передається з однієї шеренги в іншу. Спочатку з позиції “макогін на плечі зажатий головою”, далі “макогін під пахвою” і “макогін між ногами” [21]. Ігрова поведінка учасників носить еротично-символічний характер. Макогін символізує чоловічий статевий орган, що є прямим наслідуванням фалічного культу.

Досліджуючи прадавній весільний танець-гру “Журавель”, О. Курочкін у своїй розвідці зазначає, що “під час його виконання дозволялися жести й поведінка, які в інший час були б оцінені як відверто аморальні й непристойні” [6, 57], що і спостерігається у цій грі.

У більшості подільських селищ на другий день весілля, у понеділок, коли основна гра закінчилася, слідує її продовження, насичене не менш цікавими ігровими моментами. На Поділлі таке дійство називають по-різному: “понеділкування”, “поправка”, “складчина”, “хлібини”, “чоботи”, “кури”. Семантика їх назви закладена у самому ж вислові. У понеділок – “весілля на виворіть”, “дурне весілля” на посміховисько, аби забавити найближчих гостей (рідню, сусідів учасників весільного дійства). Також може завітати сільський дотепний дядько-жартівник із словами: “Деся я вчора тут забув свою шапку”.

Головними героями у понеділковій грі знову ж виступають “молодий” і “молода” або “дурна молода”, “перебрані”. Ролі “молодих навпаки” виконують вдалі до різних “фокусів” гості (буває, що їх спеціально запрошують на весілля). “Молодий” – це малого

зросту повненька жінка в чоловічій одежі; “молода” – високий, худий чоловік, одягнений у жіноче на зразок молодої, у фаті. Обоє загримовані так, щоб не впізнати. У такому маскараді гра має неабиякий успіх і веселість. Як засвідчують фондові відеоматеріали лабораторії етнології, а також власні спостереження автора статті, “молоді” у супроводі гостей забавляють односельців. Колективне вживання спиртних напоїв знімає буденну скованість. У багатьох випадках обов’язковим є демонстрація чоловічих принад (велика морква, кукурудза із двома буряками чи картоплинами), що є атрибутами фалічного символу, “уособлення плодючості, творення” [3, 554], які начіплюють на одягу “молодого” в селоміських місцях.

Прикро, що є недостатньо наукових розвідок такого характеру. Ще “у [19]20-х роках ХХ ст. академік М. Грушевський, солідаризуючись з Хв. Вовком, мусив визначити, що на перешкоді дослідженням оргіастичного елементу весілля ставали і цензурно-поліційні заборони і власна прюдерія збирачів” [6, 53].

Записати таку інформацію раніше було досить непросто – через небажання оповідачів обговорювати такі “непристойні” теми. Натепер, при допомозі сучасної фіксувальної техніки, існує більше можливостей зафіксувати такий малодосліджений матеріал.

Чоловіки, “поправивши своє здоров’я” у понеділок “підносять на ура”, посадивши на стілець, по черзі рідних молодих, кухарку, при цьому запитують, що вони дають. Вимагаючи символічний викуп, хлопці підкидають їх угору до тих пір, поки не почують позитивну відповідь. Буває так, що вони опираються, то тоді їх

можуть перекинути зі стільця або навіть вкинути у річку.

Така форма забави є подякою і шаную тим, хто найбільше подбав про успішне проведення весілля. Подібне нагадує про давнішню поведінку людей в разі гарного збору врожаю чи полювання. Отже, за все добре потрібно дякувати, й така традиція є прадавньою.

Підсумовуючи сказане, слід відзначити, що у процесі визначення сутності семантики фразеологічного вислову “грати весілля” відзначено його широке використання мовлянами етнорегіону Поділля. Це підтверджує наші міркування про те, що від початку весільного дійства і до його завершення відбуваються організовані, розгорнуті ігрові забави, які в своїй основі спираються на віками упорядковану і збережену традиційність.

### Bibliography and Notes

1. Болтарович Зоріана, *Народна медицина українців*, Київ: Наукова думка 1990, 230 с.
2. Вовк Хведір, *Студії з української етнографії та антропології*, Київ: Мистецтво 1995, 336 с.
3. Войтович Валерій, *Українська міфологія*, Київ: Либідь 2002, 664 с.
4. Курочкін Олександр, *Громадський побут і звичаєвість*, [у:] Наулко В., Артюх Л., Горленко В., *Культура і побут населення України*, Київ 1993, с. 150-174.
5. Курочкін Олександр, *Пили, п’ють і будуть... пити? (етнічні стереотипи алкогольної комунікації)*, “Берегиня” 2001, № 4, с. 61-64.
6. Курочкін Олександр, *Прадавній весільний танець-гра “Журавель” (“Бусел”)*, “Берегиня” 2001, № 4, с. 53-61.
7. Лановик Мар’яна, Лановик Зоряна, *Українська усна народна творчість: Підручник*, Київ: Знання-Прес 2001, 591 с.
8. Мельничук Лідія, *Українське народознавство*, Вінниця 2001.

9. *Словник символів культури України*, Київ: Міленіум 2002, 260 с.

10. Танцюра Гнат, *Весілля в селі Зятківцях*, Київ 1998, 404 с.

11. *Українознавство: Посібник*, Київ 1994.

12. Зап. 17. 08. 2000 р. Наталя Позднякова від Марії Кузик, 1937 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

13. Зап. 22. 07. 2000 р. Оксана Гордій від Казимира Посикалюка, 1935 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

14, 15. Зап. 21. 07. 2000 р. О. Тарасова від Марії Поліщук, 1918 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

16. Зап. 01. 12. 2002 р. Галина Бабич від Лариси Яблонської, 1974 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

17. Зап. 25. 06. 2001 р. Наталя Яремчук від Дарії Стінкової, 1943 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

18. Зап. 28. 08. 2000 р. Наталя Позднякова від Зої Яремус, 1954 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

19. Зап. 22. 07. 2000 р. Гордій Оксана Іванівна від Посикалюка Казимира Юхимовича, 1935 р. н., освіта 4 кл., будівельник, українець, у с. Оринин Кам'янець-

Подільського р-ну Хмельницької обл. // РФ, п. № III.

20. Зап. 21. 07. 2000 р. О. Тарасова від Марії Поліщук Андріївни, 1918 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

21. Зап. 2004 р. Валерій Щегельський від Віктора Мельника, 1964 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

22. Зап. 22. 11. 2006 р. Вадим Гудима, 1980 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

23. Зап. 16. 08. 1999 р. Марія Присяжна від Ганни Середи, 1939 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

24. Зап. 02. 11. 2000 р. Наталія Анкудінова від Йосипи Гах, 1926 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

25. Зап. 26. 11. 2003 р. Алла Зюбрій від Анастасії Прокопій, 1930 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*.

26. Зап. 03. 07. 2008 р. Оксана Куцюк від Анатолія Стасюка, 1950 р. н., [у:] *Рукописний фонд навчально-наукової лабораторії етнології Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Папка тематичного питальника № III "Народні ігри та забави"*, Зошит № 137, с. 186.



**Oksana Bryniak**

**GLORIFYING MOTIVES  
OF UKRAINIAN CHRISTENING SONGS**

The Institute of Ethnography,  
National Academy of Sciences of Ukraine

**Оксана Бриняк**

**ВЕЛИЧАЛЬНІ МОТИВИ  
УКРАЇНСЬКИХ ХРЕСТИННИХ ПІСЕНЬ**

*Abstract:* Christening songs, as a separate genre of the family-ritual folklore of Ukrainians, was deprived of researchers' attention during past centuries. This fact was caused by vanishing of the maternity ritualism as a key instrument of the institute of midwives, displaced by official midwifery. Songs with prayers, spells and wishes were integral verbal components of rituals. The researched genre gradually had been disappearing from the usage or was coexisting with the dominant entertainment and esthetic roles because of the loss of utilitarian, socializing and magically-suggestive functions in maternity ritualism. However, today a considerable number of christening songs, mostly humorous ones, are used in rituals. But often they are not tied specifically to the christening ritual. In this paper there is a semantics analyses of the key glorifying motives addressed to midwife, woman in labor, her husband, newborn baby and godparents. An analogy to Byelarusian texts is made, which proves the unity of the Slavic folklore tradition.

*Keywords:* christening, christening song, glorifying motive, midwife, woman in labor, husband, newborn baby, godparents

У світоглядній парадигмі наших предків народження, як і шлюб та смерть, вважалися перехідними, лімінальними (за Віктором Тернером) [20], етапами людського життя. Перетин мітологічно-сакральної межі між світом "тут" (дійсним) та світом "там" (потойбічним) [7, 3] – у випадку народження та смерті – й перехід від парубкування чи дівочтва до подружнього життя – накреслював нові часово-просторові відтинки. Відповідно зміну одного

суспільного статусу іншим завжди супроводжувала система обрядів з яскраво вираженими соціалізуючою, захисною та забезпечувальною (навіювання здоров'я, щасливої долі, достатку тощо) функціями, останні з яких базувалися на гомеопатичній (імітативній), контагіозній та профілактичній магії. Метою родильних обрядодій та їх вербального супроводу – хрестинних пісень, молитов, замовлянь та побажань – було полегшення "переходу" матері та дитини,

їх успішна адаптація в новому статусі. Посередником у цьому дійстві, тобто основним обрядовим виконавцем і носієм ритуального знання, виступала баба-повитуха.

Хрестини (святкова гостина після церковного хрещення) – етап родильної обрядовості, на якому найактивніше використовувалася пісенність. Саме тому всі уснопоетичні твори, тематично приурочені до народження, хрещення, урочистого застілля, та в яких фігурують основні учасники обрядодій – баба-повитуха, куми, новонароджений та його батьки – іменуються хрестинними. Проте зафіксовані й інші цикли творів: на Підляшші побутували пісні “на родини”, що співалися під час відвідин породіллі [1, 283], а на Полтавщині – пісні “на похрестини” (“продирина”, “очедерини”), які виконувалися на другий день після хрестин [9, 27]. Ці етапи обрядовості перейшли в пасивний фонд, а отже, нівелювалися відповідні функції їх пісенного супроводу, і тому всі твори цього жанру об’єдналися під одну загальну назву – хрестинні [18, 7].

Взявши за основу естетично-функціональний та ідейно-тематичний принципи класифікації хрестинної поезії [18, 8], виділяємо три групи мотивів: величальні, гумористичні та застільно-бесідні. Величальні є найдавніші за походженням і складають основу мотивного фонду. Серед них чільне місце займають мотиви прославляння баби-повитухи. Родопомічниця як один з ключових персонажів хрестинної поезії, основний носій ритуального знання та виконавець обрядового дійства посідає особливий, первинно сакральний, статус у текстах хрестин-

них пісень. Про сакральність образу свідчить мотив “бабу-повитуху везе 12 волів”: «Ой і закладайте, ой і запрягайте / Та дванадцять волів, / Та й одвезете нашу бабусеньку / У саменький двір» [25, 71]. На нашу думку, гіперболізація кількості тварин використовувалася як прийом виявлення особливої шанобливості до особи повитухи. В іншій хрестинній пісні у перевезенні баби могли брати участь аж 16 пар волів: «Запрягайте, запрягайте / Да шестнадцять пар волів, / Да повезем бабусеньку у пиво» [25, 70–71]. Цікаво, що кума перевозять 14, а куму – 12 пар волів. Отже, в ієрархії соціальної значущості повитуха отримує першість.

Одними з основоположних якостей образу баби-повитухи, за які вона неодноразово величається в хрестинній поезії, є її готовність у будь-який час прийняти пологи та оперативність приготувань до них: “А бабусенька догадалася, // Швидесенько да й убралася” [22, 166], “Бабуся біжить, аж земля дрижить” [15, с. 246]. Неординарним, небуденним, є вбрання баби: “А бабусенька готовусенька – // В однім чоботі і без пояса” [22, 166], “А бабусенька вибирається, // Іден чобіт, іден чобіток узувається, // Іден рукавчик удягається” [24, 41]. У білоруських піснях повитуха поспішає до породіллі босоніж і без пояса [23, 36]. М. Маєрчик трактує символічний образ вилучення окремих елементів одягу, в даному випадку – пояса, а також взутости на одну ногу як форми моделювання порубіжного стану [8, 7–8]. Тобто повитуха як посередниця між двома світами – “тут” (“свій” простір) і “там” (“чужий” простір, потойбіччя) – своїм зовнішнім виглядом ілюструє

лімінальність (перехідність) ситуації пологів. А в контексті визначення ідеального художньо-поетичного портрету баби-бранки, таке іронічне, на перший погляд, убранство підкреслює її відданість родопомічній справі, щирю готовність виконувати свої обов'язки, адже повитуха настільки поспішає приймати пологи, що забуває правильно вдягнутися і взутися. Варто звернути увагу на невід'ємні атрибути баби-повитухи, оскільки вони виразно вказують на зв'язок обрядодій та пісенности, наприклад, простира – проскура (білий хлібець особливої форми, який використовують у православному богослужінні) [24, 202]; “сповиточок” [22, 166], “повивач” [15, 246] – широка тасьма, якою огортають пеленки, щоб руки і ноги дитини лежали спокійно [4, 148], “подушечка”; “пелюшечка” [24, 41].

У текстах хрестинних пісень родопомічниця постає невибагливою у питанні плати за пологи, що, очевидно, виявляє скромність її характеру: “Наша бабусенька, наша голубонька / Та не пишна була, – / Узяла пирожок, ще й наміточку, / Сама й пішки пішла» [25, 71]. Тут баба не тільки скромна у виборі подарунків, вона ще й відмовляється від 12 волів, які мали б урочисто везти її додому. У цих рядках присвійний займенник “наша” може вказувати на зараховування повитухи до роду породіллі як вияв глибокої поваги та вдячності за її зусилля в прийнятті пологів. Проте існує інша хрестинна пісня, в якій її характеризують, як “гордая” [22, 167]. На нашу думку, в такий спосіб позначається високий статус родопомічниці в соціумі.

Шанобливе ставлення до повитухи українці та білоруси виказували, саджаючи її на покутті – найпочеснішому місці за столом, адже там традиційно висіли образи. Місцезнаходження баби-повитухи поетично обігрується в такому білоруському виразі: “Бабка на куце, як вінаград на дварэ” [23, 42]. Інформацію про ставлення до повитухи можна зчитати з наступного виразу: “Як золот персцень шаруюць, так бабку шанують” [23, 42]. Повага до баби-повитухи в білоруській хрестинній поезії особливо виразно виказується словом “ганараваць” [23, 42]: “У нашага Іванькі / Вінаград на дварэ, / Пасадзіў ён ды сваю бабульку / Ды на самым куце. / Ой, частуе, ганаруе / Не для людей, – сам для сябе” [16, 286]. Тут можна провести паралель з вищенаведеним українським епітетом “гордая”.

Без сумніву, важливим аспектом хрестинної поезії є висвітлення стосунків породіллі та баби-повитухи, позначених глибокою приязню та теплотою: «Ой що вишенька, що черешенька / Білим цвітом цвила; / Наша Марусенька із бабусею / Хорошенько жила» [24, 37].

Щирість їх відносин ілюструється, зокрема, в мотиві “породілля обіцяє повитусі подарунки за роботу”. Тексти з цим мотивом оперують рядом зворушливих звертань, наприклад: “Бабусю ж моя милая, / Матюнка моя рідная” [24, 68]. Порівняння повитухи з матір'ю свідчить про значущість ролі повитухи в житті жінки, а епітет “милая” підкреслює ніжність їх відносин. А в мотиві “поліжниця дякує бабі” підкреслюється родопомічний хист повитухи: “Спасибі вам, бабко, за вашії руки, / Що

визволили мене від більшої муки” [13, Арк. 4]. Загалом всі ці поетичні засоби функціонально спрямованні на возвеличення образу баби-бранки.

Наступний мотив – “баба-повитуха промовляє молитву перед пологами”. Він яскраво ілюструє органічну єдність хрестинної поезії та обрядового циклу. Молитва в пісні передує прийняттю пологів: «Опростай, Боже, сі дві душечки – / Одну душечку охрещенну, / Другу душечку народженну, / Третю душечку й бабусеньку» [22, 166].

Як бачимо, в цих рядках фігурують три постаті – породілля, новонароджене дитя і сама повитуха. Існують варіанти молитви з двома персонажами – породіллем та немовлям: «Розділи, Боже, дві душечки. / Одну душечку – на подушечку, / Другу душечку – на пелюшечку» [15, 246]; або лише з немовлям: “Розв’яжи, Боже, тую душечку” [24, 41].

Білоруські дослідники на підставі схожості формальних ознак хрестинних пісень з мотивом “баба-повитуха промовляє молитву перед пологами” та замовлянь клясифікують такі пісні як заклинальні (ритуально-заклинальні): “Бяжыць яна боса і без пояса, / Бяжыць яна скарэсенька, / Просіць Бога шчырэсенька: / – Дай жа, Божа, маёй унучцы / Лягесенька, дабрэсенька, скарэсенька” [23, 36].

Ще один мотив, пов’язаний з бабою-повитухою, – її зустріч та розмова з Богородицею: «Ой попід терен та й доріжечка, / Ой туди ішла та й бабусенька, / І без пояса, і босюсинька, / Здибала її Божая Мати: / – Куди ідеш, бабусенька, / Без пояса, босюсинька? / – Ой іду, іду та, Божа Мати,

/ Аж дві душечки ратувати: / Одну душечку, що в подушечці, / А другу душу, що в пелюшечці. / Я – в подушечки, підведи, Боже, / А в пелюшечки – ти, Христи Боже» [12, Арк. 47–47 зв.].

Зацікавленість Богородиці діяльністю повитухи є запорукою Божого благословення на вдалий перебіг пологів. Варто зазначити, що функціональне навантаження подібних молитовних формул, які супроводжують передпологові обрядові дії, – це знову ж таки намагання заручитися Божою допомогою при пологах. Присутність же цих молитов у хрестинній поезії можна пояснити бажанням відобразити елементи професійної діяльності баби-повитухи в піснях, тобто вже де-факто – на гостині після церковного хрещення новонародженого – “пригадати” приготування до пологів.

Інший мотив – “породілля обіцяє плату повитусі”. Традиційною платою для баби-повитухи були, перш за все, плоди аграрної діяльності: “коробочка сім’я”, “коробочка бобу” [22, 167]; “коробочка проса”, “коробочка гречки”, “коробочка жита” [24, 43]; “грецька мука”, а також “кубочок”, “сива свинка” [25, 68] тощо. Цікаво, що в одній пісні з мотивом обіцяння винагороди бабі-повитусі наявні рядки, які містять ознаки самонавіювання і тим самим близькі змістовно до замовлянь: “Да бабуся моя старая, / Пороження моє легкое” [22, 167]. Крім того, ці рядки повторюються тричі, підсилюючи сугестивний ефект. Але в іншому вірці присутнє вже песимістичне передбачення перебігу пологів: “Да бабуся моя гордая, / Породілле моє трудное” [24, с. 43].

У хрестинних піснях виявлено варіанти обговорюваного мотиву, лише зі зміною об'єкта – батька новонародженого. Традиційно за пологи розплачувався чоловік породіллі горілкою та грішми: «Ой то, бабуню, від меї жінки. / Пляшку горілки, сто злотих грошей, / Щоб мій синочок та й був хороший» [15, 246].

Деякі тексти містять мотив “баба-повитуха сама звеличує себе”: “Ой я собі баба на цілу країну, / Роблять на ня люди (2) пуд теплов перинов” [24, 47]. Жартівливе визначення свого статусу повитухою підкреслює значущість та урочистість події – народження нової людини. Крім того, ця пісня містить ефектні побажання: «Бодай здорові були людські коріночки, / Вби я пила з ними (2) усе паленочки. / Та я собі уп'ю, хоч я й не п'яниця, / Аби наша дівка (2) – файна удданиця» [24, 47].

Для білоруських хрестинних пісень характерне незлостиве, доброзичливе кепкування з баби-бранки: “Наша бабулька дай малімонка, / Не п'єць гарэлкі, кажыць, што горка” [16, 206], “Сядзіць бабка на куце, / Як галубка у гняздзе” [16, 252], “Упілася бабка, упілася, / За столікам звілася...” [16, 316]. Також слід зазначити, що величання баби-повитухи та інших дійових осіб відбувається шляхом констатації заможности чи опису їх вбрання: “А на бабцы саян, / Ён шоўкам вышыван” [16, 239].

Одним з архаїчних мотивів хрестинної поезії, який сягає своїм корінням язичницьких часів, є мотив величання батька новонародженого, який постає в образі мітологічного коваля-деміурга. Первинно цей образ відповідав архетипові культурного героя, тобто основними його

функціями було створення різноманітних атрибутів людського життя [24, 9]. Величання в піснях такого типу здійснюється у формі подяки: «Ой спасибі тому ковалю, / Що сковав дитину / Під сюю годину» [25, 72]. У білоруських піснях просять Бога поздоровити коваля-батька: “Паздароў, Божа, каваля, // А што скаваў нам дзіця” [16, 111].

У тексти про “ковалю” з Чернігівщини вплітаються еротично-жартівливі нотки, надаючи їм особливого колориту: «І в рученьки не хукав, / І ніжкою не тупав: / І тепло, і добро / Кувати було» [22, 164].

Пісні з Покуття характеризуються виразно кепкувальною формою: «Ані ціпом не пукав, / Ані в ручки не хукав, / На постели лежевси, / Та й гоборткі державсі» [28, 213].

На Полтавщині твір *Спасибі тому ковалю* виконували під час обряду продирина (похрестин), що свідчить про генетичний зв'язок родильної обрядовості з хрестинною пісенністю. Везучи бабу-повитуху після святкового обіду в шинок, гості, проходячи по селу гамірним натовпом, “Щоб люди знали, що у нас не крадена дитина”, виконують вищезгадану пісню [9, 28].

З мітологічними уявленнями про культурного героя, який створює речі та явища, пов'язаний також оригінальний мотив “кум (тобто батько) вимальовує дитину”: “Ой який то наш кумонько справедливий, / Вималював образочок, але живий” [21, 88–89]. Постає батька новонародженого є також ключовою в піснях з темою дефлорації: “А він же її зажартовав, / Кунію шубочку попорвав” [22, 164–165]. Образ цноти втілений у метафорі “кунія шубочка”,

“шубочка з чорного бобра” [22, 165]. Ці твори відтворюють хронологію подій до народження дитини.

Основною функцією таких жартівливо-еротичних пісень було створення веселої атмосфери на гостині після хрещення, тобто викликання сміху, який на хрестинах, як і на будь-якому іншому обрядовому дійстві з радісної нагоди, ставав ритуальним. Сміх та веселощі в день хрестин про рокували радісну та щасливу долю новонародженому. Підтвердженням цьому можуть слугувати такі рядки лемківської пісні: «Не того-м ту пришла, / Же би-м пиво пила, / Але-м того пришла, / Би-м ся веселила» [19, 35].

Роль гостей та учасників хрестин полягала у створенні веселого настрою собі та присутнім, а основним інструментарієм у цьому процесі була пісенність.

Згідно з текстами хрестинної поезії, зокрема твором, який зафіксував Г. Танцюра на Поділлі, на чоловіка породіллі накладалася вельми відповідальна функція запрошення баби-повитухи приймати пологи: “Ходить (Наталка) по валу. / Посилає (Миколу) по бабу” [13, Арк. 2]. У пісні з Тернопільщини похід по бабу відбувається у неділю – сакральний для українців день – зранку: “Ой у неділю дуже раненько / Біжить Василько по бабусеньку” [15, 246]. Предикат “біжить” вказує на максимальне докладання зусиль майбутнім батьком для створення відповідних умов вдалого перебігу пологів. Не лякає його навіть відстань: «Пішов, пішов мій миленький / Сім миль до гаю. / Сім миль до гаю, / Привів же він бабку» [13, Арк. 3]. У душі традиційної народної лірики сформульова-

ні звертання дружини до чоловіка: “мій миленький” [13, Арк. 3]; “чоловіче мій, дружино моя” [22,166].

Мотив “чоловік просить про допомогу повитуху” виявлено в хрестинній пісенності білорусів: «Ты, бабусечка, ты, любусечка, / А хадзі ка мне, паратуй мяне, / Ды дзве душачкі, твае ўнучачкі, / Адну – нараджоную, другую – суджоную» [16, 154]. Білоруські дослідники трактують цей тип звертання-прохання як заклиналий [16, 154].

У хрестинній поезії білорусів однією з основних підстав для величання чоловіка породіллі є його господарські якості. Наприклад, у пісні *Ой, дымна, дымна ў садзе* батько новонародженого славиться, бо в нього троє воріт у дворі, є “чалядачка”. Пісня вирізняється також незвичністю змісту: “Іванічка” не хоче вертатися додому, коли йому повідомляють, що жінка народила сина: “Сын у мяне хазяїн у дварэ”, але погоджується вернутися, коли довідується, що дружина народила дочку: “Дачка ў мяне – госцейка ў дварэ” [23, 40]. На перший погляд, зміст пісні не відповідає дійсним реаліям патріархального суспільства, коли хлопчик був бажаною дитиною, оскільки згодом разом з іншими представниками чоловічої статі у родині виконував основну господарську роботу. Проте, з іншого боку, при вступі у шлюб син залишався в батьківській хаті й поле переходило у його власність, тоді як дочка йшла “в невістки” у дім чоловіка. Відповідно, коли син створював свою сім’ю, роль батька як глави роду дещо потьмарювалася. Ці передбачення батька і є проілюстровані у вищенаведеній пісні. Все ж у більшості вірців хрестинної поезії

білорусів син є очікуванішою дитиною, ніж дочка: “Калі сынок – зала-тая калыбелька, / А калі дачка, дык луб’яначка” [16, 80]. В іншій пісні на прохання породіллі дати їй соку чоловік відповідає так: “Калі сына, я мёду дабуду, / А калі дачушка, я й так абайдуся; / Калі сына, я й горад пастаўлю, / Калі дачушка, з кажущкамі адпраўлю” [16, 64]. Таке різне ставлення до народження сина і дочки зумовлене, перш за все, нерівноправним соціальним становищем чоловіка і жінки, яке існувало до початку ХХ ст.

Також батько новонародженого величається через опис його багатих маєтків: “У нашага Якімкі стаіць святліца брусаваная” [23, 42], “Пасярод двара дый Іванавага / А стаіць цяром ды падрублены” [26, 19] чи вродливу зовнішність. Останній прийом величання яскраво проілюстрований у пісні *Не цясовы церам стаіць*: хоч і не “пышан” “Кузёмка”, але настільки красивий, що тут не обійшлося без впливу могутніх природних сил: “Ці не сонца яго раділа? / Ці не месяц яго ўздаваў? / Ці не зоры яго калыхалі? / Ці не звёзды яго трымалі?”. Проте головну роль у його величній красі відіграли дбайливі батьки, брати і сестри. Риторичні запитання в цьому тексті емоційно зміцнюють сприйняття величі головного героя [23, 42].

Традиційно у хрестинних піснях жінка відправляє за повитухою чоловіка, але трапляється і мотив “породілля шле листи до баби”. Вірогідно, що зміст цих листів становило прохання про допомогу: “Ой як шле, да шле части листоньки, / Части листоньки до бабусеньки” [25, 64].

На Поділлі Г. Танцюра зафіксував твір з мотивом “породілля просить грошей у чоловіка на вивід”: “Ой мій милий, милесечкий! / Дай золотий, золотесечкий. / Дай мені золоточок / Та на виводочок. / Нехай же я виве-дуся, / З бабусею проходься” [13, Арк. 12]. Вивід – обряд церковного очищення породіллі відбувався через сорок днів після пологів. До обряду очищення жінці заборонялося відходити далеко від дому, йти на поле, оскільки вона вважалася “нечистою” і могла зашкодити господарству чи наразитися на уречення чи вплив потойбічних негативних сил. На Гуцульщині через свою “нечистоту” в період до виводу жінка не відвідувала церкву [27, 122].

У деяких піснях присутній мотив, пов’язаний з пологовими стражданнями породіллі: “Кому ніч мала, кому ніч мала, / Наший Маруси да за год стала” [25, 64]; “Лежить кумойка в лелії, / Їй крыжейки зболіли” [10, 133].

Варто звернути увагу на локацію пологів у хрестинних піснях – це може бути “лелія” [10, 133], а також пологи могли відбуватися під плодовим деревом. Образ народження “в лелії” опоетизовував ситуацію пологів, водночас надаючи персонажу породіллі особливого статусу – вона не звичайна жінка, а та, що народжує у квітах. До того ж, етимологія слова пов’язана з предикатом леліяти, що означає “пестити, голубити” [5, 218], – тому асоціативно створюється настрій материнської любови й ніжності. Місцезнаходження породіллі під плодовим деревом є вкрай символічним, оскільки простежується аналогія в народній свідомості між плодоносністю природи і жінки:

“Ой під вишнею, під черешнею – / Там Палажка сина вродила” [22, 166]. Крім того, вишня (черешня), за народними уявленнями, – символ плодючості, продовження роду, краси молодої жінки.

Ефект величання породіллі підсилюється мотивом підтвердження своєї вірності та любові чоловіком. Він притаманний пісням з Тернопільщини: “Не покину, моя мила, / Не покину, / Візьму тебе на рученьки, / Як дитину. // Візьму тебе на рученьки / Ще й маленьке / І пригорну до серденька, / Бо миленькі” [15, 247].

Таку відповідь отримує дружина, подаючи чоловікові “чашу меду аж до стелі” та просячи не покинути її “молодої”. У цій пісні породілля знаходиться “на постелі”, а в іншому варіанті – за скалою, тримаючи “чашу вина за собою” [11, 73–74]. “Скала” – це метафора традиційної завіси чи перегородки, якою закривали ліжко породіллі, щоб убезпечити її та немовля від уречення.

У хрестинних піснях білорусів присутній мотив «чоловік величає своїх дружину та дітей»: “Жонка – па краса мая, / Дзеткі – па цеха мая. / Жонка па красіць у піру, / А дзеткі па цешуць у даму” [16, 84]. Білоруська хрестинна поезія оперує також традиційним атрибутом величі, яким являється багатий одяг – “бабры і чорныя сабалі” [16, 86]. Наявність елементів пишного убранства в тексті пісні підвищує соціальний статус породіллі. Але в цьому самому вірці хрестинної поезії ідеалізований образ породіллі потьмарюється розкриттям її реального суспільного становища: коли вона, як пані загадала “пабіць кручкі” та повісити “бабры і чорныя сабалі”, її розчарову-

ють, кажучи, що вона “не вяліка гаспажа”, “паб’е кручкі” сама і повісить свої “бабры, сабалі” [23, 40]. Проте виявлення реального становища селянки не позбавляє породіллі величі в останніх рядках пісні [23, 40]: “Не вяліка гаспажа, – / Без баброў хараша” [16, 86].

Існують також вірці білоруської хрестинної поезії з мотивом “породілля помирає під час невдалих пологів”. Тужливий настрій таких пісень підсилюється образом дітей-сиріт: “Гараць свечачкі, усхліпаючы, / Плачуць дзетачкі, уздыхаючы. / – А вам, дзетачкі, мамкі не будзець, / Мне, маладому, другая будзець” [23, 42].

Давнім за походженням є мотив “журавель прилітає до породіллі”. Образ журавля символізує остаточне одужання жінки після пологів та її можливість продовжувати подружнє життя. Він виступає зооморфним втіленням запліднювальної сили [3, 30]. Еротизм образу завуальований у поетичній тканині творів: “Літає журавель, літає, / Та й за ковдру заглядає” [24, 12]. “Чи жива-здорова / Роділя-небога? / Чи застеляні ковдри / Від стелі до землі?” [13, Арк. 7].

Мітологічні побудови, які пов’язують уявлення про божества природи і життя людини з ідеєю їх перетілення, дозволяють зіставити образ журавля з таким персонажем слов’янської мітології, як Род [2, 224]. У старожитніх українських та білоруських джерелах Род змальовується як небесний бог, який міститься в повітрі, управляє хмарами і створює життя [17, 448, 604]. Доцільно також вважати, що існує зв’язок етимології слів родити, родини (назва гостини на честь новонародженого), поро-



ділля (роділля, родільниця) з цим праслов'янським божеством.

У хрестинних піснях новонароджена дитина іменується ангелом. І це цілком відповідає народним віруванням, які пов'язані з немовлятами: “Маленька дитина як тільки народиться, то вже все знає, але не може нічого сказати. Вона ще ангел. Уві сні вона також розмовляє з ангелами. Коли усміхається і ворухить губками, то ангели з нею бавляться, а як скривиться і плаче крізь сон, значить, що ангели летять геть від неї” [6, 181]. За спостереженнями Ганни Сокіл, уявлення про новонародженого як про ангела Божого поширене і інших слов'ян. Наприклад, у вітебських білорусів дитину, поки вона не ходить, називають “аньолок” [18, 24]. Центральними мотивами, пов'язаними з новонародженим, є “дитина-ангел народжується”: “В неділю рано (2) вже день біленький, / Нам ся народив (2) ангел маленький” [14, 346–347]; та “дитина-ангел охрещується”: “Ой там на горі впав сніг білейкий, / Тут охрестився ангел малейкий” [24, 67]. Пісні з цими мотивами містять побажання довголіття самому новонародженому, його батькам, а в деяких варіантах – всій родині та присутнім [14, 346–347]. Сам час появи на світ сакральним – неділя, ранок. Неділя – найважливіший день тижня, за християнськими канонами, а ранок – час пробудження, оновлення всього живого. Отже, час в хрестинній поезії набуває символічного значення. Існує хрестинна пісня, в якій народження відбувається “в Божий час” [24, 53]. Очевидно, що йдеться про час особливий, сакральний, який у народному мисленні протиставляється часові про-

фанному. Це час, благословенний Богом.

У хрестинних піснях при сповиванні дитини використовують найкращі матеріали: “тонкі пелюшки” [10, 136], “черчатий пас” [24, 53], її кладуть “до білих подушок” [10, 136] чи “в головах” [24, 53]. Таким чином, досягається ефект величання новонародженого і підкреслюється материнська любов і турбота. Надзвичайною ніжністю наповнені звертання матері до дитини: “Ходи, мій сину, / Маленький, красненькій, / Рум'яне личенько і повненьке” [12, Арк. 47].

Цікавим є мотив “чоловік не довіряє породіллі”: “А наша кумойка в лелії, / А їй кумочко все не вірив. / Аж втоды їй кумочко звірив, / Аж му сокола на руки повила” [10, 136].

Тут закладені певні архетипні схеми мислення – батько признає дитину, беручи її на руки. На нашу думку, ця хрестинна пісня відображає рудименти обряду продирина (похрестин), характерного для Полтавщини. Продирини – це своєрідне публічне оголошення про народження дитини. Власне через цю публічність та вираз, який використовується в ході обряду – “У нас дитина не крадена”, – В. Милорадович вбачає в обряді залишок арійського звичаю – визнання батьком дитини і приєднання його через це до відомого роду. Фюстель де Куланж у творі *Давнє суспільство* пояснює, що в Римі, Греції та Індії батько збирав сімейство, прикликав свідків, приносив жертву багаттю та обнесенням новонародженого довкола вогню встановлював релігійний і моральний зв'язок немовляти з сім'єю. Необхідність такої публічної заяви батька про новонародженого з суто французькою

дотепністю “вказана Жіро-Телоном: “материнство виражається очевидним, чисто фізичним зв'язком дитини з матір'ю. Батьківство (paternite) не походить з такого очевидного факту та, будучи припущенням, потребує особливого юридичного акту дійсного чи мовчазного всиновлення. Шлюб у Греції та Римі не був сам по собі достатнім для встановлення походження. Тільки підняті батьком з землі діти отримували виховання”. На думку В. Милорадовича, необхідність виконання обряду продирина зумовлена принципом таємниці при пологах. Тобто спершу дитина приховується від сторонніх очей, а після хрестин урочисто демонструється соціуму та визнається батьком і відповідно родом [9, 28].

До нашого часу дійшло найбільше хрестинних пісень з темою кумівства. Величальні мотиви текстів, у яких головними дійовими особами є хресні батьки новонародженого, базуються на функціональній важливості цих персонажів у хрестинному дійстві: “Такий у нас кумик красний, / Як на небі місяць ясний, / Такий о він над кумами, / Як місячик над звіздами. // Така у нас кума красна, / Як на небі звізда ясна. / Така она над кумами, / Як зірниця над звіздами” [14, 341–342].

Релікти мітологічного мислення заховані у величальному мотиві “кум (кума) освічує стіну”, який виявлено в тексті із Закарпаття. Очевидно, щоб возвеличити ключових учасників обрядового дійства, художньо-поетична уява прирівнює їх до небесного світила, наділяючи кумів властивостями сонця: “А де кума сидить, там ся стіна світить, / А де кумик сидить, там ся ще май сві-

тить” [24, 134].

Отже, величальні мотиви позначені тою обрядовою урочистістю, яку диктує їх основна функція – прославляння ключових персонажів родильного обрядодійства – бабу-повитуху, породіллю, її чоловіка, новонародженого та кумів. Твори величального характеру містять відомості про обрядову ієрархію, родинні взаємовідносини, деякі господарсько-побутові реалії. Аналіз змістового ядра пісень дозволив виокремити ідейні пріоритети жанру – продовження роду, материнство, сім'я, гармонія у родинних стосунках. Досліджені мотиви є яскравою ілюстрацією бінарності світоглядної парадигми слов'ян – поєднання язичницьких архетипів із пізнішими християнськими уявленнями.

#### Bibliography and Notes

1. Борисенко В., *Обряди життєвого циклу людини*, [у:] *Холмицина і Підляшша: Історико-етнографічне дослідження*, Київ: Родовід 1997.
2. Гаврилюк Н., *Сліди давньоруських традицій в родильній обрядовості України кінця XIX – початку XX ст.*, [у:] *Етнографія Києва і Київщини. Традиції й сучасність*, Київ: Наукова думка 1986.
3. Гура А., *Ауст*, [в:] *Славянская мифология*, Москва 1995.
4. Даль В., *Толковый словарь живого великорусского языка*, Москва 1955, Том III.
5. *Етимологічний словник української мови*, Київ: Наукова думка 1989, Том 3.
6. *Людові вірування на Підгір'ю* / Публікація І. Франка, [у:] *Етнографічний збірник* 1898, Том 5.
7. Маєрчик М., *Бінарна семантична опозиція “тут” і “там” в конструюванні візії потойбічного світу (фаза переходу)*, “Родовід”, Київ 1996, Ч. 13.

8. Маерчик М., *Українські обряди родинного циклу крізь призму моделі переходу: автореферат дисертації ... кандидат історичних наук: 10.01.07, Київ 2002, 20 с.*
9. Милорадович В., *Народные обряды и песни Лубенского уезда, Полтавской губернии. Записанные в 1888–1895 гг., [у:] Сборник харьковского историко-филологического общества, Харьков 1897, Том 10.*
10. *Народные песни Галицкой и Угорской Руси, собранные Я. Головацким, Москва 1878, Ч. II: Обрядные песни.*
11. *Народні пісні з села Соломії Крушельницької, записані в с. Біла Тернопільського р-ну Тернопільської обл. / [упор. Петро Медведик, Олег Смоляк], Тернопіль, 1993.*
12. *Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського Національної Академії Наук України, Ф. 28-3, Од. зб. 313, Рукопис, 55 Арк. (Життя селян в писнях для Лятычівського повіту, Пісні (без мелодій) – Історичні, побутові, родинні, християнські, обрядові (купальські) та ін. / Зібрані Л. Трофимовим в Летичівському районі, Кам'янець-Подільської області).*
13. *Наукові архівні фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського Національної Академії Наук України, Ф. 31-2, Од. зб. 24, Рукопис, 12 Арк. (Г. Танцюра, Народні пісні про породілю (з мелодіями), 1922–1926).*
14. *Ой видно село. Народні пісні села Арданово Іршавського району Закарпатської області, Ужгород: Закарпаття 2003.*
15. *Пісні Тернопільщини, Київ: Музична Україна 1989.*
16. *Радзінная паэзія, Мінск 1971.*
17. Рыбаков Б. А., *Язычество древних славян, Москва: Наука 1981.*
18. Сокіл Ганна, *Хрестинні пісні в системі обрядової поезії українців, [у:] Хрестинні пісні, Львів: Видавничий центр Львівського національного університету ім. І. Франка 2007.*
19. *Стоїть липка в полі. Збірник лемківських народних пісень Никифора Лецишака з рукописної спадщини Івана Франка / Упорядкування Миколи Мушинки, Довідник № 53, Едмонтон: Видавництво Канадського Інституту Українських Студій. Альбертський університет 1992, 165 с.*
20. Тернер В. *Символ и ритуал, Москва: Наука 1983, 277 с.*
21. *Українські народні пісні з Лемківщини, Київ: Музична Україна 1972, 218 с.*
22. *Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича, Київ: Наукова думка 1983, 527 с.*
23. Фядосік А. *Радзінная паэзія (функцыянальнасць арадаў і абрадавай паэзіі, семантыка, жанравы састаў), [у:] Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр, Мінск: Беларуская навука 2001, 422 с. (Беларускі фольклор: Жанры, віды, паэтыка; Кн. 2).*
24. *Хрестинні пісні, Львів: Видавничий центр Львівського національного університету ім. І. Франка 2007, 202.*
25. Чубинський Павло, *Мудрість віків, Київ: Мистецтво 1995, 224 с.*
26. Шейн П. В., *Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края, Санкт-Петербург 1902, Том 1, Ч. 1.*
27. Шекерик-Доників П., *Родина і христини на Гуцульщині (В селі Головах і Красноіли, Косівського повіту), [у:] Матеріяли до українсько-руської етнології, Львів 1918, Том 18.*
28. Kolberg O., *Pokucie, Kraków 1882, Cześć I.*

**Roman Polishchuk**

**THE ETHNOPEDAGOGIC SEMANTICS OF THE UKRAINIAN FOLKLORE  
AND THE ANCIENT LITERATURE: THE PHYSICAL HEALTH ASPECT**

Bohdan Khmelnytskyi Cherkassy National University, Ukraine

**Роман Поліщук**

**ФІЗИЧНЕ ЗДОРОВ'Я ЯК ЦІННІСНА КАТЕГОРІЯ «ЗАГАЛЬНОЇ»  
КУЛЬТУРИ УКРАЇНЦІВ (ЕТНОПЕДАГОГІЧНА СЕМАНТИКА  
УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ Й ДАВНЬОГО ПИСЬМЕНСТВА)**

*Abstract:* The analysis of the ethnopedagogic potential of the Ukrainian folklore and ancient literature concerning the physical health, the physical hardening, the healthy life style as a component of the Ukrainians' national culture is made in the article. It's done on the basis of the legends, the renderings, the proverbs, the sayings, the fairytale epos, the chronicles. The importance of the ethnopedagogic experience's cultivation in the educational process as a theoretic problem and as an ancient educational practice in different nations is defined.

*Keywords:* culture, physical culture, physical health, physical education, ethnopedagogics, national pedagogic, folklore, ancient literature

Фізична культура, яку ми тут розуміємо поширено, в т. ч. і як явище, що лучить і поняття фізичного здоров'я, здорового способу життя, є фундаментальною складовою будь-якої національної культури. «Ну, хоча б тому, – слушно зауважує один із науковців, – що, на відміну від янголів, людина тілесна». І додає: «Наприклад, в античній Греції священні олімпійські, кіфістські, немейські, істмійські ігри були суттєвою підвалиною всієї цивілізації, всього еллінського космосу. Їхня періодичність являла собою міру грецького часу, вони ставали, як правило, всенародним і загально-

людським оглядом усіх видів культури, грою творчих сил нації, котра зіперла свою демократію на культ громадянина-атлета, давала кожному членові суспільства відповідне виховання...

Це бачимо в індуїзмі з його численними видозмінами, де оволодіння всіма можливостями організму є необхідною передумовою філософського осягнення істини, суті буття земного і вселенського й витворено семискладову систему психо-фізичного самовдосконалення – його. Аналогічна картина – в культурах Японії та Китаю з неймовірно щедрим набором невід'ємних од наці-

ональної філософії стилів духово-тілесного вдосконалення...» [5, 4].

Перш ніж повести мову про етнопедагогічні ідеї у сфері фізичного здоров'я, хоча б стисло означимо універсальні сутності етнопедагогіки як міждисциплінарної галузі знань, яка в такій своїй термінології (в такому номінативі – етнопедагогіка) веде свій початок із 1970 – 1980-х років. Появу терміну «етнопедагогіка» пов'язують з ім'ям чуваського вченого-педагога Геннадія Волкова (термін же «народна педагогіка», як визначають дослідники, введений у науковий обіг видатним педагогом українського походження Костянтином Ушинським, а власне в Україні його першим запровадив Олександр Духнович [див.: 14, 11]), який, зокрема, дав і власне визначення цій галузі знань: «етнопедагогікою називається наука, яка досліджує виховний досвід народу, його педагогічні бачення (погляди), наука про педагогіку побуту, педагогіку родини, племені й нації» [4, 41]. Ще раніше той же вчений зауважував, що «народна педагогіка, як і все моральнісно-духове життя будь-якого народу, багата й різноманітна. Вона є невід'ємною частиною тої педагогічної культури, яка була напрацьована тисячолітнім досвідом найрізноманітніших етнічних спільнот. Донині вона справляє благодійний вплив на сучасну педагогічну науку і практику виховання підростаючих поколінь» [2, 98]. Ясна річ, що ця сфера освітньо-педагогічного досвіду кожного народу (етносу, нації) має глибокі історичні корені й виступала під різними номінативами загальнішої чи вузької семантики: народна педагогіка, педагогіка до-

свіду, емпірична педагогіка, родинна педагогіка, батьківська педагогіка тощо. Що ж до наукової термінології та своєрідних семантичних «підсистем», то в останні десятиліття з'явилася історична етнопедагогіка, регіональна етнопедагогіка, аналітична етнопедагогіка, дошкільна етнопедагогіка, етнопедагогіка гри, афористична етнопедагогіка, етнопедагогічна антропологія, порівняльна етнопедагогіка та ін. Власне, мовиться про самостійну галузь науки, яка об'єднує низку дуже важливих наукових знань. Педагогічна бібліографія ясно засвідчує й те, що у цій галузі плідно працюють багато талановитих педагогів – теоретиків та практиків. Означено ряд ключових постулатів етнопедагогіки як науки. Постулатів, треба відзначити, які є цивілізаційно гуманістичні й демократичні, спрямовані на збереження й ефективне використання педагогічного досвіду навіть щонайменших етносів, над якими нависла загроза фізичного зникнення у глобалізаційних процесах. Серед ключових постулатів етнопедагогіки Г. Волков передовсім указує на те, що «народна педагогіка, як і народне виховання, національна; народне і національне в цьому випадку тотожні, є синонімами. Виховні ідеї кожного народу пронизані національністю більше, ніж будь-що інше (К. Ушинський). У душі людини риса національності корениться глибше за всі інші... Тільки народне виховання є живим органом в історичному процесі народного розвитку...». Іншим же постулатом учений стверджує, що «всі народи – великі педагоги, всі великі педагоги – народні, що цілком безперечно... Зне-

вага до культури будь-якого з народів є безкультур'ям, бо жодна національна культура, хай і найбільша, не є самодостатньою...» [1, 42, 43]. Природно, що сфера народної культури, сфера народної педагогіки містять у собі й категорію фізичного здоров'я – у різних його іпостасях і виявах, категорію здорового способу життя, про що ширше йтиметься далі... Звернемося ще раз до суджень чуваського педагога Г. Волкова, в яких ідеться і про аналізовану нами тему фізичного здоров'я як основи та складової гармонійного розвитку особистості: «Людський організм, певно, людську особистість узагалі, можна було б розглядати як цілісну взаємодіючу, взаємопов'язану систему, в якій визначальними є здоров'я, характер, психіка, доля. Найдивніше у цьому парадоксі – це те, що *доля* постає не як сума попередніх якостей, а як проста трансформація будь-якого з компонентів, адже долю визначають і здоров'я – окремо, і характер, і психіка – окремішньо. Посилання «коли нема здоров'я» (те ж саме – «нема характеру», «із психікою не все в порядку») приводить до сумнівів одного й того ж плану щодо висновків про людську долю» [4, 45].

Протягом останніх десятиліть у світовій педагогічній думці сформувалася ціла плеяда вчених, які аналізують минуле та сучасне етнопедagogіки, її потенціал і перспективи функціонування в глобалізованому світі. Так, у царині російської етнопедagogіки, різних її семантичних відгалужень плідно працювали чи працюють окрім Г. Волкова ще Н. Александрова, А. Бугаєв, В. Грігор'єв, Д. Іванов, І. Крупіна, А. Орлова, Е. Со-

кольникова та ін. Особливості народної педагогіки монголономних народів досліджує О. Мукаєва, про етнопедagogіку киргизів пише Р. Абдураїмова, народів Сходу – Е. Байрамов, Болгарії – Е. Христова. Практично кожен із дослідників, різнобічно аналізуючи педагогічний досвід певного етносу, звертає увагу на аспекти фізичного здоров'я, гартування, розвитку. Скажімо, А. Орлова, пишучи про родинну етнопедagogіку, її роль у вихованні дітей, зазначає, що «виростити здорових у фізичному й моральному сенсі людей, здатних стати єдиною ланкою зв'язку покоління, було і є головним завданням народу в усі часи» [11, 107].

В історії української педагогічної думки етнопедagogіка, принаймні в останні півтора-два століття, у тій чи іншій мірі, безпосередньо чи опосередковано, бралася до уваги й аналізу теорією та практикою навчання й виховання. Термінологічно вона частіше виступала як народна педагогіка (а також – як козацька педагогіка, батьківська педагогіка, родинна педагогіка...). У тривалі періоди бездержавности України й відсутности національної школи саме етнопедagogіка великою мірою виконувала націєзбережувальні та націєвідроджувальні функції. Саме через це імперськими та проімперськими силами роль і значення народної педагогіки в Україні всіляко принижувались або і зневажались. «У роки совеської влади, – зазначає одна з дослідниць, – до прийомів і методів народної педагогіки часом стало проявлятися зневажливе і навіть негативне ставлення» [6, 8-9]. Донезалежницькі українські реалії зумовлювали посутньо викривле-

ний і видимо урізаний науковий (насправді – ненауковий) погляд на історію народної педагогіки в Україні. Ще в 1989 році один із провідних фахівців у цій галузі української педагогіки М. Стельмахович писав, що «українська сімейна етнопедагогіка склалася в XIV – XVI ст. на основі давньоруської народної педагогіки, спільної (*sic!*) для росіян, українців і білорусів» [15, 116]. Очевидна советська (великодержавницька) історіографічна теза, якою в українських учених фактично відбиралося право говорити про етнопедагогіку українців дохристиянської та княжої доби. Зовсім скоро цей же педагог, як і інші українські вчені, значно углибив свої погляди в давнину віків, зазначаючи, що «українська народна педагогіка своїм корінням сягає сивої давнини, життя і побуту, вдачі, звичаїв і віри українських племен ще до заснування Київської держави...» [9, 48].

Після 1991 року в освітньому просторі України з'явився широкий і різносемантичний масив публікацій на тему етнопедагогіки, а в підручниках із педагогіки народна педагогіка означилася як «прародительська школи й педагогічної науки» [див. 9, 47]. Українськими вченими-педагогами проведено чимало досліджень щодо історії української етнопедагогіки, різних її аспектів, зокрема й місця у ній проблеми фізичного здоров'я, використання етнопедагогічних ідей у спадщині видатних педагогів тощо.

Про те, яким могло бути чи було виховання дитини в найдавнішій порі буття людства, вчені висловлюють тези чи гіпотези, спираючись на певні опосередковані відомості з іс-

торії, археології, антропології тощо. Отже, можна погодитись із судженням щодо, скажімо, прищеплення й виховання навиків фізичного буття нашим найдавнішим предкам: «Необхідність турботи про фізичний розвиток дітей і передавання їм досвіду господарської діяльності була очевидною потребою в боротьбі за існування. Не випадково саме в цьому напрямку означився передовсім педагогічний «прорив» – накопичення побутових засобів навчально-виховної спрямованості» [4, 11]. Справді, предкам сучасних людей належало добре знати і рельєф місцевості, де вони жили, і поведінку тварин, на яких полювали, і їстівні рослини, якими харчувалися, належало бути сильними й витривалими. Останнє ж належить передовсім до сфери фізичного здоров'я. Можемо твердити, що таким чином поступово формувалася «система емпіричних педагогічних знань, засобів, принципів та вмінь, вироблених і застосовуваних українцями в навчанні та вихованні підростаючих поколінь», і згодом ця система отримала назву народної педагогіки українців чи етнопедагогіки, яка «передувала педагогічній науці й стала її основним першоджерелом» [9, 47].

Далі хоча б контурно окреслимо ту складову української етнопедагогіки, яка стосується сфери фізичного здоров'я людини (дитини), а також простежимо історичну еволюцію цієї складової в народній педагогіці українців, беручи до уваги, що «серед загальноновизнаних у всі часи благ першим і найціннішим є здоров'я і життя людини» [9, 50]. Принагідно зауважимо, що терміни «етнопедагогіка» та «народна педа-

гогіка» в застосуванні щодо українців у роботі вживаємо як синоніми.

У багатьох наукових публікаціях після 1991 року аналізована в цій роботі проблема знаходила часткове висвітлення (зокрема, в публікаціях Н. Денисенко, С. Нікітчиної, І. Піскунової, Д. Федоренка та ін.), але, на наш погляд, вона потребує системнішого й детальнішого аналізу, розширення фактологічної бази, оскільки в низці публікацій зустрічаються відповідні стислі й ледь не ідентичні фрагменти.

Цілком слушно багатьма дослідниками зазначається, що природний інстинкт самозбереження й виживання серед суворого доквілля, потреби реального життя, в т. ч. здобування їжі через полювання чи рибальство, гостра проблема захисту власного житла, ділянки землі, краю тощо, а отже – готовність помірятися силами з ворогом чи загарбником, вимагали від людини бути витривалою, сильною, загартованою, фізично здоровою. Необхідно підкреслити й те, що людина здавна зрозуміла, що тільки за доброго фізичного здоров'я й самопочуття вона повніше сприймає життя і радіє йому, що фізичне здоров'я позитивує й розумовий розвиток. Власне, йдеться про те, що людина вже віддавна, певно, внаслідок емпірично здобутого досвіду, інтуїтивно відчувала потребу різнобічного розвитку, певної хоча б відносної гармонії світовідчуття й самопочуття. «Емпіричним шляхом народна педагогіка дійшла висновку, – зазначає М. Стельмахович, – що вдале просування фізичного розвитку дитини сприяє виробленню таких важливих рис, як наполегливість,

відвага, рішучість, чесність, дисциплінованість, потяг до праці, впевненість у собі та своїх можливостях, оптимізм, колективізм, здатність до подолання труднощів. Кожен знає, що фізично загартована людина рідко хворіє, може стійко переносити холод і спеку, погодні і життєві негоди, витримувати тривале фізичне навантаження [16, 152].

Різнманітні джерела, усні й писані, зафіксували немало здобутої емпіричним шляхом і протягом багатьох століть інформації про усвідомлення нашими предками важливості фізичного здоров'я у житті людини, про практичне значення цієї риси, про необхідність вікової диференціації при фізичному гартуванні людини (дитини) тощо. Скажімо, навіть у самих назвах багатьох українських легенд і переказів, походження яких наука відносить до сивої язичницької давнини, спостерігаємо очевидну прихильність до фізичного стану, богатирського вигляду легендарних героїв (*Про предків-велетів, Богатирі в дитинстві, Чоловічки-богатирі, Богатирі-семилітки, Богатир затагнув дуба, Богатир на лимані, Богатир і кінь* та ін.). А в текстах легенд зазвичай оповідається не тільки про пустотливі ігри малюків-богатирів, але і про те, що вони спрямовували свою силу на добрі справи: «Семилітки-богатирі, або близнята, до семи літ живуть у батька і матері, а як приходить уже їм час виряджатися на свій острів, то вони перше що-небудь таке подіють: або млин перевернуть, абощо, а потім уже вони ніякої шкоди не роблять. А раз був собі і такий богатир, що, побачивши вдень, як люди турбуються з тим млином, що він сам



уночі перевернув, узяв на другу ніч і налагодив його так, як він і перше був...» [7, 162]. До речі, зафіксований у тексті легенди відхід малюка-богатиря від батька й матері «на свій острів» фактично в дещо охудоженній формі зафіксував один із важливих етапів становлення людини в первісному суспільстві, за яким років із 5-6 «хлопчики виходили із-під впливу сім'ї й починали виховуватися в общині, в групах своїх ровесників» [4, 13]. Щодо дівчаток, то у них була своя, відповідна до статі та її соціальних функцій, лінія виховання й підготовки до життя.

Семантично схожі з легендарними тенденції на позитивне поцінування фізичного здоров'я та фізичної сили (але, підкреслимо, як добротворних чинників!) широко зафіксовані в українському казковому епосі, особливо ж у казках героїко-фантастичних (чарівних). Саме у них захищають добро й борються зі злом фізично сильні й досконалі герої – Кирило Кожум'яка, Котигорошко, Вернигора, Вернидуб, Іван – селянський син, Іван-Побиван та ін. Легенди, перекази, казки на основі сформованих часом і досвідом народних уявлень створювали образ ідеального героя, життя й діяння якого варто було наслідувати, зокрема чи й передовсім щодо фізичної досконалості. У пізнішому історичному часі означені фізично-моральні риси легендарно-казкових героїв своєрідно переймуть герої українських історичних пісень і дум – Байда, козак Голота, Івась Удовиченко-Коновченко, Фесько Ганжа Андигер та ін., яким народною педагогікою буде відведена відповідна пізнавально-виховна місія. Особливу ува-

гу акцентуємо тут на героїчному епосі й на тих фізично досконалих героях-богатирях, які мали передовсім виконувати охоронну й оборонну місію. Водночас зауважуємо, що основою виховання в українській етнопедагогіці була й лишається праця, до якої здавна прийнято було залучати всіх членів родини, а дітям відводилося виконання трудових обов'язків відповідно до віку (пасти птицю й худобу, виконувати певну хатню роботу, допомагати батькам). «Робота поряд із дорослими, – слушно зазначає І. Піскунова, – вимагала від дітей і підлітків не тільки досить високого розумового розвитку, а й гарної фізичної підготовки, яка допомагала витримати навантаження під час праці» [12, 52].

Але чи не найповніше і найрізномгранніше український етнопедагогічний досвід у сфері фізичного здоров'я зафіксували найменші перлини народної мудрости – прислів'я і приказки. У багатьох публікаціях відповідної тематики на цей народнопоетичний жанр звертається увага, але, як правило, тільки в сенсі констатувальному, без особливої аналітики. Зазвичай наводяться кілька найбільш показових прислів'їв чи приказок. («Без здоров'я нема щастя», «Найбільше щастя в житті – здоров'я», «Було б здоров'я, а все інше наживеться» і под.), на цьому розмова «на тему» завершується. А тим часом семантичне багатство українських паремій цікавої нам тематики надається для значно ширшої аналітичної розмови, зокрема і в тих сегментах, які стосуються сфери психічного чи духового здоров'я, сфери, яку цілком правомірно розглядати в нерозривній сув'язі зі

сферою власне фізичного здоров'я. Незрідка, до речі, в таких перлинах народного педагогічного досвіду про фізичне здоров'я, про фізичний стан людини мовиться опосередковано, «підтекстово», але достатньо виразно і зрозуміло. Скажімо, такі психофізичні стани людини, як журба, турбота, гнів і под., за народними спостереженнями, тільки відбирають здоров'я, натомість радість, сміх є станами здоровотворними («Журба здоров'я відбирає, до гробу попихає», «Людину сушить не робота, а турбота», «Від гніву старієш, а від сміху молодієш», «Сміх краще лікує, ніж усі ліки»). Немало прислів'їв і приказок, які можна розглядати в контексті етнопедагогічного досвіду щодо збереження фізичного здоров'я, містять інформацію щодо взаємозалежності здоров'я і праці («Сховай слабість на неділю, бо тепер робота є», «Земля потребує доброї погоди, доброго насіння, доброго робітника», «До ціпа – хоч і дурний, аби здоровий» і под.); щодо віку людини («Що за холод, як козак молод», «Коли марець пережив старець – буде здоров, коли баба в маю слаба – молитву замов»); щодо необхідності фізичного загартовування («Мерзлякуватому й на печі холодно»); щодо оптимального режиму праці та відпочинку («З курми лягай, з півнем вставай», «Не лінуйся рано встати, а стидайся довго спати», «Кому на сон, тому і на здоров'я»); щодо оптимальності харчування («Коса любить ситого, а ціп – голодного», «Хліб та вода – то козацька їда», «Не живемо, щоб їсти й пити, – а їмо та п'ємо, щоб жити»); щодо гігієни одягу і взуття («В ноги пече, а з носа тече»); щодо взаємоза-

лежності між зовнішнім виглядом і здоров'ям («Де врода – там і сила», «Краса лиця – це половина приданого», або ж тут і ширше – про генетичну спадковість: «Не дивися на вроду, але на природу») тощо.

Той же етнопедагогічний досвід українців ясно і застережно засвідчує семантичну альтернативу фізичному здоров'ю – хвороби, неміч, лінь, згубні звички, уникнення чи подолання яких має розумітися, за народними уявленнями, важливою виховною (частіше – самовиховною) метою («Хвороба нікого не красить», «Дай, боже, жартувати, аби не хорувати», «Хвора людина сама себе не любить», «Люди часто хворіють, бо берегтись не вміють», «Хвора, нездорова, лиш би їла та спала», «Животик та головка – ледачому одмовка», «Хто хоче одужати, тому не треба лягати». Зверталася осудлива увага навіть на відносно непропорційну чи недосконалу будову людського тіла («Роз'їхались, як верша», «Товстий, як бочка», «Худий, аж ребра світяться», «Довгий, як чапля» і под.). У цих та інших пареміях «оздоровчої» тематики досить виразно вчуваються й аспекти морально-етичні – різного смислового спрямування [див. про це також: 16, 152].

Оздоровча народна педагогіка українців вельми схвально оцінювала і всіляко пропагувала рухливість дитини, численні й різноманітні рухливі ігри, в тому числі й із елементами змагальності, спортивної складової («підмурки», «квач», «мисливці та качки», «водіння кози», лазіння по деревах, біг наввипередки, стрибки через скакалку, катання на санчатах, лещатах, ковзанах тощо). Це окрім того, що практичні

потреби виживання, здобування їжі диктували необхідність (для хлопчиків) умінь володіти мечем і луком, плавати й веслувати, багато ходити й бігати, метати списи чи дротики тощо. Усе це вимагало постійної уваги до фізичного стану, до здоров'я.

Прийняття християнства на русько-українських землях у кінці X століття додало до розуміння здоров'я людини деяких нових штрихів, зокрема впровадження понять «душі» та «тіла», а також – «здорової душі» та «здорового тіла» (клясична формула – «у здоровому тілі здоровий дух»).

Історично склалося так, що протягом багатьох століть наш народ (українці – *Р. П.*) нерідко виражав свої педагогічні ідеали мовою релігії» [9, 50]. Частково зазначене явище відбилосся і в народній творчості, тих же пареміях («Гуляй, душа, в тілі, поки кості цілі», «Як не гріє дух, то не нагріє і кожух» та ін.), а також перейшло в написані тексти. «Саме поняття «здоров'я» – зауважує Н. Денисенко, – дуже рано з'являється в писемних джерелах, що свідчить про його поширеність. Збереглися берестяні грамоти, датовані 1140-1147 роками, в яких крім іншого тексту написані побажання здоров'я [3, 16]. Цілком певно, що тема здоров'я в писаних пам'ятках княжої доби означена ще раніше, бо ж, скажімо, сюди можна долучити і враження апостола Андрія Первозваного від перебування на киево-руських землях, зафіксовані в *Повісті врем'яних літ*, які можна потрактувати і як турботу русинів про своє здоров'я: «Дивне бачив я в землі словенській. Коли йшов я сюди, бачив бані дерев'яні. І розпалять вони

їх вельми, і роздягнуться, і стануть нагими, і обіллються мителем, і візьмуть віники, і почнуть хвостатись, і [до] того себе доб'ють, що вилізуть ледве живі. А обіллються водою студеною – і тоді оживуть. І так творять вони повсякдень» [8, 3-4]. У цій же знаменитій пам'ятці виписана ціла низка портретних характеристик князів, де звертається підкреслена увага і на зовнішній вигляд (тіло), і на духовні чесноти (душа). Знаменитий князь-язичник Святослав наділений характеристиками, помітно схожими з рисами спартанського виховання давніх греків: «Коли князь Святослав виріс і змужнів, став він воїв збирати, багатьох і хоробрих, бо й сам був хоробрий і легкий. Ходячи, як пардус (гепард – *Р. П.*), багато воєн він чинив. Возів же за собою він не возив, ні котла [не брав], ні м'яса [не] варив, але потонку нарізавши конину, або звірину, або воловину [і] на вуглях спікши, [це] він їв. Навіть шатра він [не] мав, а пітник клав і сідло [клав] у головах. Такими ж і всі вої його були» [8, 38]. Цей запис датується 964 роком. Про інших князів: «Був же Мстислав дебелий тілом, рудий лицем, мав великі очі. [Він був] хоробрий у бою, і милостивий...» [8, 87] (запис під 1034 р.); «Був же Ростислав муж доблесний у бою, а на зріст ставний, і красен лицем, і милостивий до убогих...» [8, 103] (запис під 1067 р.). Під роком 986-м уміщені відомі слова князя Володимира про прихильність русинів до пиття («Русі веселість – пиття, ми не можемо без сього бути») [8, 51], а під роком 993-м – оповідь про легендарного силача-кожум'яку, який подолав у рукопашному бою печеніжина [8, 68-70]. Ці та інші актуаль-

ні в контексті нашого дослідження записи передували хрестоматійно відомим і часто цитованим повчанням князя Володимира Мономаха, в яких, до речі, слід виокремлювати не тільки князеві рекомендації щодо фізіологічних та морально-етичних помірностей («...ні питву, ні їді не попускайте, ні спанню...»), «Лжі остерігайтеся, і п'янства, і блуду, бо в них гине душа й тіло» [10, 62], а і його погляди на побут і режим поведінки князя (володаря, начальника, командира), які теж мають немало схожого з побутом і поведінковою моделлю спартанців: «Як на війну вийдете, не лінуйтеся, не покладайтеся на воєвод, [...] і сторожів самі споряджайте, і вночі, розставивши скрізь [сторожу], біля воїв самі лягайте, а рано вставайте; а оружжя не поспішайте із себе знімати, не роздивившись, бо через лінощі раптово чоловік гине» [10, 62].

Ми не випадково так доволі широко зупиняємося на «воєнізованих» аспектах буття наших далеких предків, оскільки вони – аспекти – були насправді життєво важливими і необхідними в тих умовах. Це поперше. А по-друге, поділяємо думку одного з сучасних дослідників, який пише, що «розвиток військово-фізичної думки в період Київської Русі необхідно розглядати в контексті етноісторичного та етнокультурного (а, отже, вважаємо, – й етнопедagogічного – *Р. П.*) процесів становлення українського народу загалом» [18, 63]. Цей та інші дослідники вельми широко й аргументовано доводять ефективність і важливість військово-фізичного виховання дітей, підлітків, юнаків на теренах України з давніх часів. Природно, що доконеч-

ною необхідністю успішності було фізичне здоров'я і як «засіб», і як «мета» такого виховання. Дещо деталізуючи таку ситуацію, інший учений слушно зауважує, що «системо-організуючу роль у створенні ефективної системи фізичного вдосконалення (в епоху Русі-України – *Р. П.*) поряд із традиціями, віруваннями і переконаннями відіграла професійна княжа дружина. Воїни, звільнені від сільськогосподарських та інших робіт, постійно вдосконалювали свою фізичну підготовку і військову майстерність» [19, 185]. Ясна річ, що постійним і майже невичерпним «резервом» для поповнення дружинницьких рядів були підростаючі покоління наших русинів-українців, які – покоління, кожне у свій вік – проходили і емпіричну практику в численних рухливих іграх чи переважно самоорганізованих або стихійних змаганнях. «Боротьба, стрибки, біг, гирі, метання тощо збирали велику кількість бажаючих помірятися силою, спритністю, влучністю. Дуже емоційно, з великою підтримкою вболівальників, проходили різні спортивні ігри. Все це, – пише В. Струманський, – постійно активізувало атмосферу змагальності в дитячому середовищі і налаштовувало на самовдосконалення...» [17, 51, 51-53]. Логічно буде зауважити, що традиційні народні ігри, зокрема й із елементами військового вишколу, комплексно впливали на особистість. Крім виразного спрямування на розвиток фізичних якостей, здоров'я, вони мали й очевидний пізнавальний, виховний, емоційний потенціал. Необхідно також зауважити, що сама багатотисячова атмосфера практично перманент-

них воєн і конфліктів між різними об'єднаннями диктувала доконечну необхідність бути фізично готовим до випробувань. Глибинну історичну традицію такого явища на про-тоукраїнських землях детально висвітлив Я. Тимчак [18, 63-71].

Оскільки сутнісні ідеали епохи європейського Відродження, зокрема з його ідеями фізичної досконалості, зовнішньої та внутрішньої краси людини, в українських освітніх реаліях XV – XVI ст. хіба що тільки віддалено резонували, фактично не маючи практичних наслідків, а наступна епоха Реформації означилася присутнім домінуванням релігійно-духового первня – з особливою увагою до явища аскетизму й духовного, і фізичного, роль і місія народної педагогіки в таких історичних умовах були особливо значущими (принаймні до таких висновків можна дійти, аналізуючи, скажімо, ґрунтовну працю історика освіти в Україні Степана Сірополка [13, 48-55]). Разом з усім народна педагогіка й сьогодні є важливим елементом становлення та існування будь якого національного організму.

### Bibliography and Notes

1. Волков Г. Н., *Етнопедагогіка как педагогіка национальной школы и семьи*, «Magister» 2001, № 1, с. 40-49.
2. Волков Г. Н., *Неотъемлемая часть народной культуры*, «Советская педагогіка» 1989, № 7, с. 98-103.
3. Денисенко Надія, *Рідна етнопедагогіка – виховання здорової нації*, «Науковий світ» 2010, № 8, с. 16-17.
4. *История педагогіки и образования. От зарождения воспитания в первобытном обществе до конца XX века* / Ред. А. И. Пискунова, Москва: Сфера 2001, 512 с.

5. Кравченко Ігор, *На відміну від янголів, людина – тілесна*, «Літературна Україна» 1993, 22 квітня.

6. Крупина И. В., *Этнопедагогіка – наука о народных средствах обучения и воспитания*, «Школа» 2000, № 6, с. 8-13.

7. *Легенди і перекази* / Упорядник А. Іоаніді, Київ: Наукова думка 1985, 400 с., (Серія «Народна творчість»).

8. *Літопис Руський* / За Іпатським списком переклав Л. Махновець, Київ: Дніпро 1989, 591 с.

9. Любар О., Стельмахович М., Федоренко Д., *Історія української школи і педагогіки*: Навчальний посібник, Київ: Знання 2006, 447 с.

10. Мономах Володимир, *Повчання. Статут Володимира Всеволодовича*, Київ 2006, 312 с.

11. Орлова А. Н., *Народные традиции и современные проблемы воспитания*, «Советская педагогіка» 1989, № 7, с. 106-111.

12. Піскунова Інна, *Народна педагогіка: виховання здорового способу життя*, «Рідна школа» 2000, № 1, с. 52-54.

13. Сірополко Степан, *Історія освіти в Україні*, Київ: Наукова думка 2001, 912 с.

14. Стельмахович М., *Народна педагогіка*, Київ 1985, 312 с.

15. Стельмахович М., *Семейная педагогіка – заслон бездуховности*, «Советская педагогіка» 1989, № 7, с. 116-119.

16. Стельмахович М., *Українська народна педагогіка*, Київ 1997, 232 с.

17. Струманський В., *Емпірична практика фізичного виховання через українські народні ігри та забави*, «Початкова школа» 1996, № 10, с. 51-53.

18. Тимчак Ярослав, *Традиції військово-фізичної підготовки в Київській Русі*, «Народна творчість та етнографія» 2004, № 5, с. 63-71.

19. Цьось А., *Традиції фізичного виховання в Україні*, «Педагогіка і психологія» 1996, № 3, с. 182-188.

**Sviatoslav Pylypchuk**

**IVAN FRANKO AS A FOLK SPRING  
POETRY RESEARCHER**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

**Святослав Пилипчук**

**ІВАН ФРАНКО – ДОСЛІДНИК НАРОДНОЇ  
ВЕСНЯНКОВО-ГАЇВКОВОЇ ПОЕЗІЇ**

*Abstract:* The article suggests an analysis of Ivan Franko's research about the genre nature of spring calendar ceremonial poetry, in particular about spring songs (*vesnianky* and *hayivky*). It is remarked that even though the scholar produced no separate study on the subject, he proposed an accurate complex evaluation of the texts in question, focusing on ascertaining their syncretism, historicism, rhythm-melodics and symbolism. There is an analysis of a degree Franko took into consideration the experience of his predecessors in commenting on folk spring poetry and what conceptually new approaches to a high-quality scientific perception of such a large folklore stock he suggested. It is also researched how spring songs influence the writer's authentic literary works. Primarily, the principles of transformation of singing material in *Vesnianky* cycle and *From Hills and Valles* collection have been scrutinized.

*Keywords:* spring songs ('vesnianky' and 'hayivky'), calendar ceremonial poetry, syncretism, symbolism

Впізнаваною ознакою фольклористичного доробку Івана Франка, зрештою не тільки фольклористичного, є те, що до кожного більш-менш значущого питання, навіть якщо дослідник і не присвятив йому окремої розвідки, він завжди висловлював (інколи дуже лаконічно) низку конструктивних тез, у яких висвітлював концептуальне розуміння проблеми і, водночас, виказував добре знання стану вивчення явища та пропонував оригінальні шляхи його дальшого якісного збагнення. Франко був зорієнтований на максимально по-

вне і об'єктивне наукове розуміння усіх важливих аспектів тогочасного уснословеснознавства. До комплексу актуальних питань науки про фольклор належало ґрунтовне вивчення усіх жанрів народної творчості. Тож у фокусі зацікавлень ученого опинилися жанри календарно-обрядового фольклору. Чимало слушних зауваг Франко висловив про колядки та щедрівки, про що неодноразово йшлося у франкознавстві. Водночас, про такий жанр народної календарно-обрядової поезії, як веснянки та гаївки, дослідник мовив не так багато. Що-

правда, невеликий обсяг сказаного про цю генологічну одиницю зовсім не свідчить про Франкову некомпетентність у питанні вивчення центрального жанру весняно-літнього циклу. Навпаки, глибокий аналіз думок ученого доводить наскільки фактовою була його оцінка гаївкової традиції, що базувалася не лише на ретрансляції здобутків попередників, а й на якісному “свіжому” науковому осмисленні оригінальних записів творів цієї групи. Властиво, чимало веснянок І. Франко зафіксував самостійно у Нагуєвичях на початку 1880-их років. Довгий час Франкові записи гаївок були невідомі широкому загалові й зберігалися у рукописах. Лише до 110 річниці від дня народження письменника О. Дей у виданні *Народні пісні в записах Івана Франка*, а згодом, 1981 року у “другому доповненому і переробленому виданні” з аналогічною назвою опублікував добірку гаївок ученого. Відтак, дослідники отримали нагоду простежити, на якому “живому” матеріалі формувалися Франкові уявлення про особливості веснянково-гаївкової традиції.

Можна небезпідставно припустити, що оригінальність, свіжість, оптимізм народних творів весняного циклу мали значний вплив на Івана Франка, що відображено й у наукових студіях, і у поетичному доробку письменника. Гадаємо, немає потреби зайвий раз наголошувати, що саме під впливом народної традиції у збірці І. Франка *З вершин і низин* з'явився цикл *Веснянки*. Звичайно, оригінальні твори письменника, що увійшли до зазначеного циклу (їх, до слова мовити, 15), зберегли мало ознак свого фольклорного прото-

типу. Очевидна концептуальна схожість помітна хіба що на рівні психологічної налаштованості. Оцінюючи принципи літературної рецепції жанру зі сфери народної поезії у збірці *З вершин і низин*, автор монографії *Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики* Валерій Корнійчук зазначив, що цикл *Веснянки* – це “смілива спроба І. Франка актуалізувати традиційний народний мелос. Переосмислюючи фольклорний жанр, поет прагнув наблизити свої твори до злободенних проблем тогочасної галицької дійсності, надати їм соціальної загостреності і виразного громадянського звучання” [6, 203-204]. Розвиваючи спостереження щодо загальної тональності Франкових “веснянок”, Богдан Тихолоз додав, що їм властивий “домінуючий оптимістичний патос”, де “на перший план виходять [...] радісні почуття повноти життя і власної молодечої, здорової сили...” [9, 243].

Саме назверх помітна невідповідність, очевидне порушення усіх законів “жанрового очікування” дали підстави дослідниці Анні Білій назвати аналізовані твори Івана Франка “контр-веснянки”. У Франковій літературній версії народнопоетичного жанру основний акцент звернено на соціальні мотиви, більшість творів уписано у контекст громадянської лірики, натомість фольклорні веснянки, за слушними спостереженнями Філарета Колесси, розвивають головню хліборобські та любовні мотиви [5, 54].

Іван Франко не був новатором у спробах перевести “веснянки” із площини народного традиційного поетичного слова у вимір оригінальної авторської поезії. Раніше було чима-

ло намагань “олітературити” жанр, достосувати його до потреб виразу індивідуальних рефлексій автора і крізь призму відомої ґенологічної одиниці висловити абсолютно нове та несподіване змістове послання. Отож до Франка бачимо численні спроби вписати фольклорну веснянку у жанрову систему літератури у творчості М. Шашкевича *Веснівка*, О. Афанасьєва-Чужбинського *Весна*, Л. Глібова *Моя веснянка*, І. Манжури *Весна, Веснянка*, М. Вербицького *Веснянка* та ін. Однак не маємо на меті докладно говорити про особливості опрацювання народних веснянок у поезії І. Франка, адже про це вже неодноразово мовлено. Згадаймо хоча б дослідження О. Дея, М. Ткачука, Ф. Пустової, А. Білої, В. Корнійчука, Б. Тихолоза та ін.

Варто зазначити, що перед тим, як інтегрувати фольклорну формулу жанру у сферу красного письменства, І. Франко здійснив серйозну пропедевтичну роботу, яка полягала у скрупульозному вивченні особливостей веснянково-гаївкової традиції. Концептуальне розуміння сутності народних веснянок та гаївок дослідник підтверджував низкою фахових коментарів, спрямованих на стереометричне осягнення ґенологічної одиниці. У процесі підготовки Франко докладно студіював праці попередників, в яких виокремлював “раціональне зерно”, та апробував перспективні знахідки колег у власній фольклористичній практиці. Вельми позитивно учений сприймав проби М. Драгоманова та В. Антоновича залучити гаївки та веснянки як ілюстративний матеріал до корпусу історичної пісенности українців, бо поділяв міркування упорядників

і коментаторів *Исторических песен малорусского народа (Историчних пісень українського народу)* про те, що у найдавніших зразках досить добре “законсервовано” інформацію про княжі часи. Ці твори, хоч і не дають протокольного звіту про історичні події XI – XIII віків, часто не мають жодної згадки про видатну постать минулого, однак вони добре зберегли “дух часу” і дають вельми докладні відомості про побут і устрій Києворуської держави. Як дослідник, зорієнтований на відчитування культурно-історичного підкладу української народної пісенности, І. Франко висловлював переконання, що на запитання “Як пережила народна маса удільно-вічеві часи і що, які духові здобутки винесла з них?” [11, 216] найпевнішу відповідь “дає нам усна людова традиція, а власне найстарша її верства, пісні обрядові, веснянки (письмівка наша. – С. П.), обжинки, весільні, колядки” [11, 216].

У загальній характеристиці усієї народної обрядової поезії українців І. Франко відзначив назверх помітний архаїзм цих творів, наявність чималої кількості “реліктів старожитностей”. Безперечно, як одне із основних джерел для черпання інформації про “преданья старины глубокой” (“перекази сивої давнини” – рос.) учений розглядав і веснянки. “Із обрядових пісень особливо веснянки [...] містять у собі численні сліди давноминулих обичаїв, звичаїв і вірувань” [12, 247], – констатував дослідник. Ретельне відчитування тих давніх елементів на основі докладного текстологічного опрацювання розлогих колекцій веснянково-гаївкової пісенности І. Франко вважав перспективним надзавданням для



наступних поколінь фольклористів. Він стверджував, що добрий приклад відповідної роботи подали В. Антонович та М. Драгоманов, які у першому томі *Исторических песен мало-русского народа* розглянули декілька гаївок як твори, що мають виразний історичний підтекст. Зокрема, до видання 1874-1875 рр. увійшла гаївка *Воротар* (у деяких варіантах *Володар*), у якій автори побачили виразні вказівки на постать князя Романа Мстиславовича Галицького, та *Журило*, що виразно натякає на представника давнього боярського роду Чурилів. Окрім промовистих вказівок на конкретні історичні персоналії, представлені зразки веснянково-гаївкової традиції з погляду історика цінні тим, що зберегли незмінний антураж далекого минулого і, попри багатомілітуну історію активного побутування, не втратили первісної ідейно-змістової побудови. Узагалі Франкові вельми імпонувала запропонована тенденція інтерпретувати зразки обрядової поезії крізь призму їх, як би висловився М. Костомаров, “внутрішнього історизму”, себто висвітлення побутових обставин, історичних реалій, загалом духу часу давніх епох, що генетично закладений у більшості творів цієї форми. І. Франко, як і його старші колеги, вважав гаївки не лише джерелом для пізнання мітично-релігійних уявлень народу, а й важливим інформаційним ресурсом для збагнення особливостей “суспільного укладу” українців у часи Руси-України.

У гаївковому репертуарі, окрім зразків, які у “нетиканому вигляді” зберегли давноминулі спомини історичного життя українців, є чимало текстів, що висвітлюють знакові події

недавнього часу. Властиво, І. Франко виявляв особливе усвідомлення потреби увести у науковий обіг твори, що виражають народну оцінку непроминальних недавніх подій, що отримали значний суспільний резонанс. Однією із тем, яка стрімко “увірвалася” у до певної міри “законсервованій” простір жанру гаївок, стало скасування панщини. Ота вітаїстична настроєвість “Весни народів” не випадково зрезонувала саме у жанрі весняної поезії, який за емоційною валентністю суголосний із думками люду після подій 1848 року. Очікуване пробудження природи і не менш очікуване переродження суспільства – ось та концептуальна співвіднесеність, яка красномовно пояснює, чому саме веснянка стала оптимальною поетичною формою для відливання нових суспільно вагомих ідей. У зазначеному контексті видається вельми знаковою наявність у невеликому циклі гаївок із записів І. Франка твору *Поставайте, дівки, в коло*, де у найменших деталях через певні контрастні барви зображено малюнки з народного життя під час панщини і після її скасування:

*Ой ви, дівки-паняноньки,  
Заграйте си гагілоньки,  
Тепер нам ся красно вбрати,  
Бо панщини не видати.  
Тепер нам гагілка мила,  
Бо ся панщина скінчила.  
Перше ішли ватамани,  
В печі вогонь заливали,  
В печі вогонь заливали,  
На панщину виганяли.  
Хто не вийшов, покладали,  
По сто буків нараз дали.  
А теперка ходять, просять,  
Ще й за нами гроші носять [7, 29].*

Підкреслюючи архаїчну наснаженість веснянок, І. Франко апелю-

вав до численних фактів наявності первісного язичницького ферменту у багатьох зразках жанру. “В древнейших южнорусских обрядных песнях (...веснянках...), – писав учений, – мы имеем довольно живые отражения языческой старины, воззвания к языческому Даждьбогу, останки культа природы” (“У найдавніших українських обрядових піснях (...веснянках...) маємо живе віддзеркалення язичницької старожитності, закликів до язичницького Даждьбога, залишки культа природи” – *рос.*) [18, 102]. Незважаючи на багатотисячлітні спроби християнізувати той поганський елемент гаївкової традиції, все ж вона виявила неабияку стійкість і навіть у тісних мурах церковного двору нерідко у незауважливій формі передавала світоглядні константи колишньої релігійної системи. Вельми прикметно, що в концептуальному окресленні змістово-тематичного ряду гаївок, І. Франко звернув увагу на виразні “останки культа природи”. Той первісний пієтизм у ставленні до природи знайшов своє органічне продовження у народній поезії, особливо ж у веснянковому репертуарі, у тих творах, де генеральним мотивом виступає пробудження усього живо-го. Одухотворення природи, властиво присутність колись добре розвинутого культу природи у гаївковому комплексі, яка першочергово впадає у вічі незаангажованому реципієнтові, свідчить про надзвичайну близькість людини до довколишнього світу і про прагнення укласти його (світу) незбагненні закони у прості, однак високопоетичні, зі значним символічно-мітологічним підкладом словесні тексти. До речі, саме І. Франко за прикладом О. Потебні доклав чимало зу-

силь (щоправда у значно “повздержливішій” формі), аби відчитати ті символічно-мітологічні коди, якими так густо пересипані українські народні веснянки та гаївки.

Чимало дослідників до впізнаних рис гаївок відносили їх глибокий символізм, їх здатність у конкретному образі висловити складні абстрактні уявлення. Іван Франко як тонкий поціновувач краси народнопоетичного слова також відзначив ефективність використання невичерпного потенціалу (і естетичного, і змістового) образів-символів, що органічно доповнюють барвистий поетичний малюнок веснянок. У знаменитому естетико-психологічному трактаті *Из секретів поетичної творчості* І. Франко з переконливістю знавця-аналітика відзначив, що “...здатність до символізування є [...] одною з головних характерних прикмет поетичної фантазії” [10, 75]. Багатство “поетичної фантазії” українського народу, реалізоване у численних зразках обрядової і позаобрядової поезії, І. Франко не тільки декларував, а й намагався на конкретних прикладах, шляхом використання якісного аналітичного інструментарію, продемонструвати реальні вияви високомистецьких знахідок народного генія. Те, як народна символіка у всьому своєму “багатстві, натуральності і пластиці” знаходить вираз у фольклорних творах учений висвітлював неодноразово. Приміром, у вже згадуваній праці Франко розгорнуто цитує веснянку з символічним образом “вербового колеса”, смислове наповнення якого розкривається лише після рецепції усього тексту пісні. “У народній веснянці ми знаходимо рядки:

*Вербовеє колесо, колесо  
На дорозі стояло, стояло.  
Дивне диво гадало, гадало –*

То значення того «вербового колеса», котре стоїть на дорозі і щось думає, для нас неясне; ми мусимо вислухати решту пісні:

*Ой що ж то за диво, за диво?  
Йшли парубки на пиво, на пиво,  
А дівки сі дивили, дивили,  
Що парубки робили, робили, –*

Мусимо через логічні заключення дійти до того, що верба в веснянках означає дівчину, щоб такою окольною дорогою дійти до того, що “вербове колесо” – значить кружок дівчат” [10, 82-83]. Ті складні “логічні заключення”, до яких нас скеровує веснянка, ті апеляції до неутертих оригінальних образів, ті прагнення інтенсифікувати рух уяви реципієнта через несподіваний ракурс бачення звичної ситуації, ті своєрідні поетичні візії антропоморфізованої природи є красномовним свідченням неухильного пошуку оптимальних мистецьких виразів для веснянок, які, за образним висловом Франка, “всі дишуть здоровим, чистим чуттям радощів життя і молоді свіжої сили” [14, 293]. До речі, у вступному слові до фундаментального корпусу *Гаївки (Матеріали до української етнології, Львів, 1909)*, до якого увійшло понад 180 творів (з численними варіантами), Володимир Гнатюк майже дослівно у більш розгорнутій формі повторив Франкову концептуально схоплену поетичну характеристику весняних пісень: “...найбільше ж відбивається в них радість ізза весни, молодости і життя, що б’є повним живчиком, із усією силою з молодих, розбавлених лиць, що в хвилі забави забувають про все інше” [1, 1].

Що ґрунтовнішими ставали Франкові знання про особливості весняної календарно-обрядової пісенности, то частішими і переконливішими були твердження дослідника про наскрізний символізм зразків жанру та їх глибокий внутрішній підтекст. Із цього приводу учений писав: “гаївки” або “гагілки” присвячені виключно оспівуванню в символічний спосіб [...] воскресіння природи з зимового сну” [15, 32]. У цих міркуваннях І. Франка вбачаємо фахове осмислення сутности весняних пісень і водночас вплив на той час новаторських студій О. Потебні (передусім йдеться про обидва випуски його “капітальної праці” *Объяснения малорусских и сродных народных песен (Пояснення українських і споріднених народних пісень)*), у яких з філігранною технікою аналітика-енциклопедиста розглянуто широкі символічні “наверствування” усієї обрядової поезії. Харківський професор під час відчитування “затемнених” місць у веснянках висловив і апробував низку методологічних знахідок, з допомогою яких вдалося ґрунтовніше збагнути первісне значення студійованих творів (в силовому полі дослідницької уваги О. Потебні опинилися передусім такі веснянки, як *Просо, Ворота, Ворота, Мости, Вербовая дощечка, Горюдуб* та ін.). З-поміж численних оригінальних рішень ученого якісно вирізняється головне “методологічне правило”: “для изучения распределять символы не только по образам (как почти исключительно у Н. И. Костомарова, положившего у нас начало изследованіям этого рода своим сочинением *Об историческом значении русской народной поэзии*, Харьков, 1843...), но и по представлениям

в их связи, т. е. по параллельным рядам представлений” (“для вивчення розподіляти символи не тільки за образами (як майже виключно [це зроблено] у М. І. Костомарова, який заклав у нас початки досліджень такого типу своєю працею *Про історичне значення руської народної поезії*, Харків, 1843...), але і за представленням в їх зв’язку, тобто за паралельними рядами представлень” – *рос.*) [8, 41]. Автор *Объяснений...* докладніше розшифровував сутність задекларованого “правила”: “...В языке народной поэзии..., как и в слове, связью образа со значением служит *представление*, т. е. взятый из образа признак. Отсюда следует: а) что образы, различные по совокупности своих признаков, могут быть почти тождественны по представлениям (или точкам, с коих рассматриваются) и значениям...; б) что один и тот же образ может иметь различныя, иногда противоположные значения, т. к. из него могут быть выделены различныя представления, или, иначе говоря: он может рассматриваться и применяться со стольких точек зрения, сколько в нем признаков” (“... У мові народної творчості..., як і в слові, зв’язком образу зі значенням служить *представлення*, тобто взята з образу ознака. З цього випливає: а) що образи, різні за сукупністю своїх ознак, можуть бути майже тотожними за уявленнями (або пунктами, з яких вони розглядаються) і значенням...; б) що той самий образ може мати різні, інколи протилежні значення, оскільки з нього можна виокремити різні уявлення, або, інакше кажучи, він може розглядатися і застосовуватися зі стількох перспектив, скільки в ньому ознак” – *рос.*) [8,

41]. Ці витримані та фахово аргументовані принципи наукових змагань у сфері пізнання законів формування народної символіки заімпонували І. Франкові, і він, як пересвідчуємося із прикладу декодування загадкового “вербового колеса”, успішно використовував здобутки О. Потебні у практиці фольклористичних пошуків.

Гадаємо, тут доречно зазначити, що цей наскрізний символізм веснянок Іван Франко зберіг у своїй оригінальній творчості під час створення однойменного циклу. Отож, якщо назверх помітною є невідповідність, різноспрямованість Франкових веснянок і їх народних аналогів, то під час ретельнішого досліду розкриваються досить міцні “зв’язуючі огнива” між творами поета й народними веснянками.

І. Франко відзначав велику наукову вартість спостережень О. Потебні і щодо розміру народних обрядових пісень. Зокрема, підкреслив, що Потебня цілком аргументовано виокремив особливий “розмір пісень весняних (гаїлок і др.)” [13, 191]. Справді, на сторінках першого тому варшавського видання *Объяснений...* харківський учений численними прикладами засвідчив, що основний контингент веснянок змагає до розміру (4+3+3) і (5+3) і є типовим для цієї групи творів.

Загалом високо оцінюючи здобутки О. Потебні у питанні наукового витлумачення обрядової пісенности, про деякі надто сміливі дослідницькі експерименти харківського колеги львівський учений з властивою йому об’єктивністю все ж писав: “Головна сила Потебні і разом його слабкість при студіюванні народних пісень [...]

– се психологічний аналіз, що дуже часто переходить у гру символів і більше-менше випадкових зближень” [12, 389].

Мовлячи про принципи komponування сюжету у веснянках, І. Франко спостеріг, що “улюбленою формою” зразків цього жанру календарно-обрядової поезії є діалог, який найчастіше знаходить свій вираз у формі, як влучно висловився Михайло Грушевський, “двохорових ігор” [2, 200]. Щодо власне “діялової форми”, то Іван Франко вважав, що вона “власлива самим початкам індивідуальної ліричної пісні, коли та лірика починає виділюватися з хорового співу і проявляє себе зразу в формі розмови одиниці з хором (улюблена форма веснянок), а далі одиниці з одиницею” [17, 269]. У цій заувазі дослідник натякає на певну спорідненість веснянок та ліричних пісень, особливо ж цей зв’язок стає помітним у тій тематичній групі веснянок, де любовні мотиви є домінуючими.

Дослідник був добре обізнаний із законами розвитку і “поступування” весняного обрядового дійства. Зокрема він цитував пісню *Вже весна воскресла!*, до якої додав коментар, що ця “весняна пісня [...] становить увертюру до циклу, що називається «гаївки»...” [15, 32], тобто ідентифікує твір як ініціальний у цілому комплексі обрядових пісень, центральним мотивом яких є величання приходу весни, пробудження природи. Цікавим і цінним видається також порівняння відомої веснянки із увертюрою, як елемента, що визначає настрій і тематику дальшого об’ємнішого твору. Аналогічні “камертонні” функції виконує згадана веснянка, уводячи

всіх у атмосферу життєствердного весняного обряду.

Цілком умотивовано І. Франко відносив народну календарно-обрядову поезію до найдавніших пластів усної словесности. Учений вважав, що у ній виразно проглядається властивий для первісної поезії синкретизм. У кожному з жанрів цього типу народної поезії органічно і нерозривно поєднано “спів, танці і пантоміму” [19, 63]. Зрештою, цю беззаперечну виразну ознаку аналізованої генетичної одиниці як найвпізнаванішу виокремлювали й інші уснословеснознавці. Приміром, авторитетний дослідник народної календарно-обрядової поезії українців Степан Килимник у праці *Український рік у народних звичаях в історичному освітленні* у розділі, де розглянуто веснянки, стверджував, що ці твори є “синкретичні” і засновані на “поєднання пісні, руху, пантоміміки, різноманітності та глибокої емоціональності мотивів” [4, 6]. Звичайно, первісний заряд поетичної енергії з часом змінився і збереглися лише окремі зразки, в яких законсервовано неординарний поваб найдавнішого народного поетичного слова. З цього приводу І. Франко писав: “Рештки цієї первісної поезії ще збереглися досі в деяких обрядових піснях, які виконуються в такт танцю, в супроводі характерних рухів” [19, 63]. Мовлячи про ці “деякі обрядові пісні”, дослідник передусім мав на оці веснянки та гаївки, адже саме у згаданих творах весняної календарно-обрядової поезії, попри численні намагання “затерти” їх первісне обличчя, збереглася найповніше давня гармонія співу, танцю і певних рухів, зберігся отой насичений емоційний настрій, той

унікальний “святий шал”, що так відрізняє архаїчні уснословесні зразки від їх пізніших аналогів. Очевидячки, саме покликаючись на авторитет І. Франка, ретельний дослідник його наукового доробку І. Денисюк у трактаті *Національна специфіка українського фольклору*, скромно номінованому “матеріали до лекції”, під час дефініювання гаївок зазначав, що вони “законсервували первісний синкретизм слова, мелодії й руху і є раритетом у слов’янському фольклорі і за станом збереженості, і за оригінальністю мотивів, образів та своєї драматичної структури, стилю, ритміки” [3, 22].

Під час студіювання веснянок І. Франко не залишив поза увагою присутній у них ігровий елемент. Ігрові веснянки мають досить виразний драматичний заряд, який, щоправда, за слухними спостереженнями ученого, з різних причин не розвинувся у “більш артистичні форми”. Розгорнуто мовлячи про культурно-історичний контекст розвитку жанрів календарно-обрядової та родинно-обрядової поезії, тенденції їх функціонування, І. Франко писав: “Зостанки таких ігрищ лишилися й донині. Вони є двоякі: одні прив’язані до певних пір року (веснянки, русалії, купало, обжинки, коляди, маланка, ходження з козою, з туром, завивання мандзі в деяких сторонах Галичини), а другі, прив’язані до певних пригод у житті людським (родини, весілля, похорони). Значна частина тих обрядів, в котрих слова (звичайно пісні) сполучені з певним дійством, котре первісно мало, а почасти й тепер має символічний характер, походить з часів дохристиянських, хоча, без сумніву, в них є й примішки пізніших ча-

сів. Інтересно, що деякі з них, напр. веснянки (у нас гаївки, галагівки, лаголойки), помімо 1000-літньої полеміки церковної, власне схоронилися під крила церкви, відбуваються внутрі церковної огорожі, не стративши зовсім свого нехристиянського, природно-символічного характеру. Та все-таки полеміка духовних, часті, не раз повторювані заклази тих грищ і загалом некорисні історичні обставини не дали у нас розвинути тим стародавнім народним звичаям в більш артистичні твори, як се колись сталося в Греції” [16, 295-296]. Цікаву паралель автора статті *Русько-український театр (Історичні обриси)* про унікальний процес “консервації” української обрядової поезії загалом, а веснянково-гаївкової традиції зокрема, “життєва доля” якої цілковито не подібна до історії грецьких ігрищ, згодом на сторінках першого тому *Історії української літератури* повторив М. Грушевський, зазначивши: “...Весняні пісні в значнім числі виявляють сю діалогічну, драматичну конструкцію – се їх спеціальність. Драматичний сей зародок, одначе, не розвинувсь у нас так, як у греків аналогічний зав’язок діонісієвих грищ” [2, 201].

І. Франкові вдалося контурно накреслити комплекс актуальних фольклористичних питань у процесі вивчення веснянково-гаївкової традиції. Дослідник обґрунтував необхідність розглядати веснянки у контексті всієї обрядової поезії українців, апелюючи до розгорнутого висвітлення оригінальних рис жанру. Учений окреслив перспективні напрями студіювання весняної календарно-обрядової пісенності, виокремивши проблеми історизму, симво-

лічно-мітологічної наснажености, художньо-виражального багатства, ритмомелодичних побудов, актуалізаційного контексту тощо. Такий узагальнений і, головню, об'єктивний погляд на генологічну природу гаївок вкотре засвідчує оптимальність Франкового дослідницького підходу, заснованого на проникливій, максимально виваженій аналітичній рецепції “живого” фольклорного матеріалу. Франкові есенціональні висловлювання, в яких “ядерно” озвучено своєрідність веснянково-гаївкового репертуару, з'явилися не як ретрансляція напрацювань попередників, а радше як переконливе свідчення великої уваги вченого до вдумливої наукової рецепції веснянок та гаївок.

### Bibliography and Notes

1. Гаївки. Зібрав Володимир Гнатюк. *Мельодії схопив на фонограф О. Роздольський, списав Філ. Колесса*, [у:] *Матеріяли до української етнології*, Львів 1909, Т. XII, 267 с.

2. Грушевський Михайло, *Історія української літератури: У 6 томах, 9 книгах*, Київ: Либідь 1993, Том I, 392 с.

3. Денисюк Іван, *Національна специфіка українського фольклору*, [у:] *Idem, Літературознавчі та фольклористичні праці: У 3 томах, 4 книгах*, Львів 2005, Том 3: *Фольклористичні дослідження*, с. 15-43.

4. Килимник Степан, *Український рік у народних звичаях в історичному освітленні (Весняний цикл)*, Львів: Кобзар 1994, Том 2, 400 с.

5. Колесса Філарет, *Українська усна словесність*, Львів, 1938, 643 с.

6. Корнійчук Валерій, *Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики*, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2004, 488 с.

7. *Народні пісні в записах Івана Франка*, Київ: Музична Україна 1981, 335 с.

8. Потебня Александр, *Объяснения малорусских и сродных народных песен*, Варшава 1883, Вып. I, 182 с., Вып. II, 809 с.

9. Тихолоз Богдан, *Філософська лірика Івана Франка: діалектика поетичної рефлексії*, Львів 2009, 319 с.

10. Франко Іван, *Із секретів поетичної творчості*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1981, Том 31, с. 45-119.

11. Франко Іван, *Історія української літератури*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1983, Том 40, с. 7-372.

12. Франко Іван, *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1984, Том 41, с. 194-470.

13. Франко Іван, *Нові праці про Україну*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1980, Том 27, с. 187-195.

14. Франко Іван, *Переднє слово (До видання: Шевченко Т. Г. «Перебендя»... Львів, 1889)*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1980, Том 27, с. 285-307.

15. Франко Іван, *Писанки*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1981, Том 29, с. 32-36.

16. Франко Іван, *Русько-український театр (Історичні обриси)*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1981, Том 29, с. 293-336.

17. Франко Іван, *Студії над українськими народними піснями*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1986, Том 43, с. 7-354.

18. Франко Іван, *Южнорусская литература*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1984, Том 41, с. 101-161.

19. Франко Іван, *Як виникають народні пісні*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1980, Том 27, с. 57-65.



**Lesia Voytkiv**

**'THE PHILOSOPHY OF THE HEART' AS ETHNO-MENTAL COMPONENT  
OF UKRAINIANS IN DMYTRO ČYŽEV'SKYJ'S CONCEPTION**

Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

**Леся Войтків**

**'ФІЛОСОФІЯ СЕРЦЯ' ЯК ЕТНОМЕНТАЛЬНА СКЛАДОВА УКРАЇНЦІВ  
У КОНЦЕПЦІЇ ДМИТРА ЧИЖЕВСЬКОГО**

*Abstract:* In the article there is analyzed Dmytro Čyžev'skyj's idea of cordocentrism in the Ukrainian philosophy that is considered to be 'the science of the heart' and the expression of the Ukrainian mentality. The problem is studied in there aspects: psycho-emotional, religious and symbolic anthropocentric. This paper shows that cordocentrism tradition in Ukrainian spiritual history does not oppose the rational one, it rather tends to coexist with it. The present study affirms that 'philosophy of the heart' is characteristic for Ukrainian culture and has sturdy tradition.

*Keywords:* Ukrainian philosophy, 'philosophy of the heart, emotionality, religiosity, symbolic and anthropocentric system

“Філософія серця” – основний традиційний напрям української філософії, який відображає специфіку ментальної свідомості. Найбільш яскраве відображення він знайшов у Григорія Сковороди та філософії Памфіла Юркевича. Памфіл Юркевич, зокрема, відводить серцю особливе місце в своїх філософських пошуках, вважаючи його осередком усіх сутнісних сил людини. “Філософія серця” з’являється як філософська основа українського Романтизму та знаходить своє відображення у працях Михайла Максимовича, Миколи Гоголя, Пантелеймона Куліша та Тараса Шевченка.

Чимало дослідників розглядали проблему “філософії серця” та її міс-

це в філософії та культурі України. Так, І. Бичко, говорячи про “кордоцентризм” української філософії, наголошував на ментальній співзвучності української та європейської філософської традиції. Н. Кохан визначає “філософію серця” як парадигму українського менталітету.

Та перший висловив думку, що характерною рисою української філософської думки є “філософія серця” Дмитро Чижевський. Він розумів її як “науку про серце” і вважав, що вона як вираз національного характеру притаманна багатьом українським мислителям (Г. Сковороді, П. Юркевичу). Отож, бачиться актуальним проаналізувати ментальний дух української філософії за Дми-



тром Чижевським. Тому метою даної статті є дослідити його погляди, зокрема його розуміння Чижевським концепту “серця” в українській філософії.

Дмитро Чижевський, розглядаючи чинники, пов’язані з виникненням «філософії серця» на українському ґрунті, спирається на емоційність (передусім не побутову, а творчу), яка, на думку філософа, притаманна українській вдачі й “виявляється у високій оцінці почуттєвого життя”, вона характеризується такими особливостями, як своєрідне бачення природи (образ степу – образ величності, буяння природи), гумор (в якому відбивається українській “артистизм”), естетизм народного життя та обрядовості. На цьому тлі почуття й емоції трактуються навіть як шлях пізнання, а серце як центр “мікрокосмосу” (людини), бо в “сердечній глибині” криється усе, що є в цілому світі. [7, 21-22].

Порушивши проблему “кордоцентризму” в українській культурі, Д. Чижевський став і «хрещеним батьком» самого поняття «філософія серця». Далі це поняття переймають такі дослідники української духовної історії, як С. Ярмусь, Є. Калужний, В. Цимбалістий, О. Кульчицький, І. Мірчук та ін. У сучасній літературі навіть панує погляд, що у «філософії серця» сконцентровано всю специфіку українського світобачення, а також основні риси національного світогляду та етнопсихології.

Що саме слід розуміти під терміном українська “філософія серця”? Розглянемо проблему в трьох аспектах: психологічно-емоційному, релігійному та символіко-антропо-

центричному, беручи до уваги певну умовність такого поділу.

Перший аспект пов’язаний з такою рисою української національної вдачі, як емоційність (на що вказував Чижевський) – надання високої оцінки почуттям, своєрідне бачення природи (так би мовити, злиття з нею), специфічний гумор (однією з рис якого є відсутність страху перед нечистою силою, навіть загрозування з нею) тощо. У такому аспекті серце виступає як психологічно-емоційний образ. Простежуємо його вже в українців Руси-України, княжої доби, – у народних піснях, прислів’ях, казках, в гостинних звичаях народу. Так, у *Слові про Ігорів похід* Ігор “стягнув ум своєю силою й погострив мужністю свого серця”. А у *Золотому слові* Святослав каже: “Ваші хоробрі серця сховані в жорстокій криці, а загартовані в відвазі”.

В другому аспекті поняття *серце* набуває значення релігійного символу, який репрезентує центр морального життя й духовості людини. Таке бачення концепту серця притаманне усій українській духовій / духовній культурі – від давнини до сучасності. Наприклад, увага авторів *Киево-Печерського патерики* зосереджена на зображенні внутрішнього морального життя людини, її почувань та прагнень, що йдуть від серця, через яке з людиною говорить Всевишній. Християнський символ серця виразно прочитується й у *Молінні* Данила Заточника.

Іван Вишенський, зробивши людину центральною постаттю свого вчення, визнавав єдину шляхетність – шляхетність духу, містичну шляхетність самоочищення й просвітлення, й закликав своїх земля-

ків беззастережно, усім серцем приєднатися до Бога. Паїсій Величковський приділяв велику увагу серцю – як місцю, де панує Бог, благаючи: «Серце чисте створи в мені, Боже!»

І. Вишенський сприймає *слово* як Христа – Сина Божого. Бог-отець у його розумінні – розум, а Бог-син – втілення людськості, – Логос. З таким трактуванням слова пов'язане розуміння людини як мікрокосму, бо у сердечній глибині, у безодні криється все, що є у цілому світі.

Із християнською антропологією пов'язані світоглядні настанови Петра Могили, Дмитра Туптала, Григорія Кониського. Та найбільше теоретичне обґрунтування «філософія серця» в загальнохристиянському сенсі здобула у творчому доробку відомого українського філософа минулого століття – Памфіла Юркевича. На його думку, релігійне переживання відкриває той факт, що серце є глибшою основою душевного життя, ніж розум. Воно ж бо містить усю непосредність буття, первинно дарованого Богом. Тому підстава релігійної свідомості – в серці людини: релігія не є щось стороннє для її духової природи, вона заснована на природному ґрунті, бо не розум є для нас головним аргументом буття Божого, а серце. У своїй праці *Серце та його значення в духовному житті людини, згідно зі Словом Божим* Юркевич показує, що автори Святого Письма розглядали серце як центр духовного життя людини, як особливий орган сприйняття Бога.

Серце, за Юркевичем, визначає індивідуальність людини, її неповторність. Це, власне, зародок екзистенційного мислення, яке згодом було обґрунтоване й розвинуте Кар-

лом Ясперсом, Едмундом Гуссерлем, Мартіном Гайдеггером, Миколою Бердяєвим та ін.

Хоча два окреслені аспекти «філософії серця» й були поширені в Україні, вони не є здобутком лише української культури. Д. Чижевський зазначає, що вже Плятон мав уявлення про «спалахування душі», про іскру душевну. Стоїки (наприклад Хризип) знають «серце» як найвище в душі, у Філона знайдемо протиставлення: «голова – серце» й різні назви для поняття душевної глибини. У Прокла теж зустрічаємо символ серця. Багато уваги приділяє цьому символі й Святе Письмо, розглядаючи серце у різних аспектах: як сутність усіх пізнавальних дій душі, як центр духовного життя, як осередок почуттів та емоцій людини. Тільки у старозаповітних текстах символ серця згадується 851 раз. Зустрічаємо його в Отців Церкви (Климент, Оріген, Григорій Назіянський, Григорій Нисський, св. Августин та ін.).

Наука про серце посідає чільне місце у творчому доробку німецьких мистиків Екгарта, Тавлера, Сузо, Вайгеля, Арндта, Беме. Люйкенс у своїх гравюрах до творів Беме широко використовує символіку серця. Цей образ часто зустрічається у віршах Сілезія, Етінгера, Гана. Роздуми про роль серця є в Паскаля. Розділяючи функції розуму та серця, він виводить особливу «логіку серця». Ціла філософська течія – романтики (Ф. Шляєрмахер, Й. Гаманн, Ф. Якобі, Й. Гердер) наголошували на тому, що почування – це серце, це – ключ до пізнання Бога й природи людини.

Розвиток цієї проблеми знайдемо й у Сьорена К'єркегора, який

стверджував, що релігійну та етичну правду людина прозріває й сприймає індивідуально, суб'єктивно саме у глибині серця. Надалі розробкою концепту серця у ХХ ст. займалися М. Шелер (теорія “емоційного інтуїтивізму”), Б. Вишеславцев, І. Ільїн, С. Франк, В. Зіньковський (учитель Д. Чижевського) та ін.

Цікаво, що серце як релігійний символ, осередок почуттів та емоцій людини в різних культурах несе різне навантаження. Так, наприклад, в індійській містиці серце репрезентує внутрішній світ, приховану центральність, серцевинність щодо зовнішнього світу, й не має емоційності, еротичного та естетичного забарвлення, яке притаманне християнському трактуванню.

Та найважливішим для нас є розгляд філософії серця у третьому аспекті, який відображає певну українську специфіку: “філософія серця” постає як символіко-антропоцентрична система, пов'язана з “внутрішньою людиною” серця.

У XVIII віці, коли теоцентричну систему заступила геліоцентрична, змінилося уявлення людини про себе; колись вона була центром усесвіту, тепер вона відчула себе піщинкою в неосяжному космосі. Це призвело до певної кризи свідомості, до необхідності світоглядної переорієнтації, пошуку нової “точки відліку”.

Так, у відкритій за типом філософській системі Г. Сковороди людина, яка вже не є центром Всесвіту, розглядається як малий світ – “мікрокосм”, а “внутрішня” людина разом із “серцем” стає центром цього малого світу. Г. Сковорода, власне, є (на українському ґрунті) творцем

“кордоцентричної філософії”; розглядаючи людину як “мікрокосм” і розділяючи її на «внутрішню» та «зовнішню», він бачить серце як центр цієї “істинної”, “внутрішньої” людини, іноді й ототожнюючи їх: “Глибоке серце в людині, більше всіх людина і є”, “Серце твоє є голова зовнішностей твоїх. А коли голова, то сам ти є твоє серце”, “...Серце наше є точною людиною... Бережи серце своє!”, “...Істинною людиною є серце в людині, а глибоке серце одному лише Богові пізнаване” [6, 164; 167]. Ці ідеї входять у цілісну систему філософських поглядів українського мислителя.

Серце, за Сковородою – центр людської душі, що містить цілий всесвіт: «О серце, безодне усіх вод та небес ширша!.. Яка ти глибока! Все охоплюєш і складаєш, а тебе ніщо не вміщує» [6, 163]. Життя, по суті, шукання свого центру (тобто себе як “справжньої” людини). Невипадково тема серця у Г. Сковороди пов'язана з темою шляху (прямування від периферії до центру).

Дмитро Чижевський відзначив, що серце у Григорія Сковороди і є одним з таких символів, воно позначає центр людини, її корінь і суть, а також є першоджерелом знань. Багатозначність символів приводить філософа до думки, що символічний образ є пляном змісту цілої книги, а символічне пізнання збагачує і доповнює неточності нашої епістемології.

Вдаючись до такого своєрідного способу мислення і зв'язавши серце з «внутрішньою» людиною, Г. Сковорода розвиває на українському ґрунті символіко-антропоцентричний напрям “філософії серця”, в яко-

му можна вбачати певну національну специфіку. Подібне трактування символу «серця» й у творах попередників Сквороди – Г. Смотрицького, К. Транквіліона-Ставровецького, Д. Туптала. Не випадково, якщо виходити з таких міркувань, Д. Чижевський вважає основоположником “філософії серця” українського Сократа – Григорія Сквороду.

Саме цей мислитель визнав серце джерелом і проявом життя людини. Як відомо, Скворода писав свої твори у формі роздумів над Біблією, і там він запозичив ідею, що серце людини мислить, страждає, діє, починає всі пориви душі та тіла. Український філософ, виходячи з цього, ототожнив серце з душею як рушійною силою людини. Душа асоціюється з серцем, і воно ж у Сквороди означає думку, тобто вищий розум, Бога. З таким уявленням про серце-думку як Бога, до людини знову повертається та велика, радісна ідея заспокоєння, яку людина втратила з відкриттям Ніколая Коперніка. Те, що людина втратила у світобудові, вона знаходить у собі:

Кинь Копернікові сфери,

Глянь в сердечнії печери... [6, 86].

Із вчення Г. Сквороди про серце впливає, що немає більше підстав ні для відчуття своєї самотності, закинутості у світобудові, ні для усвідомлення своєї нікчемності. Людина може спокійно дивитися на зоряне небо, хоч воно більше нічого не скаже її серцю: вона вже вільна від того сумного почуття, яке гнітило людей, коли вони прагнули досягнути таємниці Всесвіту. Скворода у пошуках шляху визволення людини стверджує, що не серед холодних і ясних зірок, не у небесних сферах і

коперникових світах ми відкриваємо предвічну думку, яка керує нашим життям, а в нас самих, у нашому серці. Тут, у серці, Г. Скворода знаходить “істинну людину” – Бога, який не має нічого спільного з Богом офіційної Церкви, серце-істинна людина асоціюється з істиною, справедливістю, вищим моральним законом, не підвладним людському сприйняттю та витлумаченню. Таке твердження Сквороди має свою глибоку традицію в українській духовній культурі.

Поняття Бога як вищого морального закону, який у Сквороди є істинною людиною і серцем, в українській духовній культурі тісно пов'язане з сприйняттям, поширенням і утвердженням релігійно-філософського вчення (ісихазм), що було виразом філософії неоплатонізму. Ісихастське поєднання з Богом через очищення для сприйняття божественної енергії Єдиного, яке еманує цю енергію, було метою життя як окремих ченців, так і чернечих спільнот. Мовчання, молитва як розмова серцем передбачає відсутність всяких помислів, сповідання вищого морального закону, сприйняття цієї енергії єдиного внутрішнім єством людини, її душею і серцем. Принципи “філософії серця” простежуються і в Тараса Шевченка – антропоцентризм, наголос на серці як осередку внутрішнього життя людини, її найглибших почувань. І сам Шевченко-поет живе правдою серця та послідовністю емоцій. Серце в нього – живий образ, навіть самостійна глибша істота в людині, сповненій почуттів. Поет звертається: «Молися ж, серце, помолюсь і я з тобою». Серце, за Шев-

ченком, необхідне, щоб мислити, самоусвідомлюватися, переживати, шукати правду, “співати” віршами. Представниками символіко-антропоцентричного напрямку “філософії серця” в українській культурі можна вважати також М. Костомарова, Лесю Українку, М. Коцюбинського, Б.-І. Антонича, П.Тичину, О. Довженка та ін. Кордоцентрична традиція в українській духовій історії не заходить у жорстке протистояння з раціоналістичною (остання також має глибоке коріння в національній філософській культурі – твори І. Копинського, Й. Кононовича-Горбацького, Ф. Прокоповича, В. Лесевича, О. Козлова та ін.), а, скоріше, намагається гармонійно співіснувати з нею. Українській культурі взагалі притаманне звернення до духовного розуму – розуму, заснованому на вірі. Так, Д. Чижевський, звертаючись до проблеми української національної філософії, зазначав, що розвиток кожної філософії здійснюється між протилежними течіями: “...Ці полярні протилежності мають між собою щось спільне, завдяки чому вони – не кожна окремо, а обидві разом, – характеризують дану націю, епоху, філософічний напрям тощо” [7, 11]. Визнаючи наявність певних національних особливостей у філософській культурі, слід застерегти від виокремлення цих рис у «чистому вигляді». Найнадійнішим видається зіставлення двох або кількох філософських культур, що дасть можливість чіткіше усвідомити схожість та специфічність кожної. У типових, за Д. Чижевським, представників «філософії серця» на українському ґрунті (Г. Сковорода, П. Куліш, М. Гоголь, П. Юркевич) тракту-

вання серця має певні розбіжності. Наприклад, у Сковороди цей символ не має такого яскравого емоційного забарвлення, як, скажімо, у Куліша або Гоголя. Щодо Юркевича, то, мислячи в християнсько-платонічній традиції, він намагається тлумачити серце як онтологічну передумову пізнання сущого. “Філософія серця”, якщо розуміти її як інтровертність (зверненість на себе) української духової культури, спричинилася в українській філософській думці до визнання великої етичної цінності індивіда, тобто до визнання за кожною людиною права на власний, індивідуальний етичний шлях. Та все ж в українській духовій культурі переважає ідеал зовнішньої та внутрішньої гармонії як вищої моральної цінності. Утвердженню цього ідеалу сприяло релігійне забарвлення, що яскраво виступає в історії української думки від найдавніших часів до XXI віку. Внутрішнє відчуття Божого голосу, благодать, про яку вперше заговорив митрополит Іларіон у своєму *Слові про Закон і Благодать*, відчутно домінувала в українській духовій культурі аж до епохи Романтизму. Тарас Шевченко апелює до того ж вищого морального закону, до якого апелював у свій час Іларіон, згодом мислителі XV – XVII ст. і Г. Сковорода.

...Мій ти друже,  
Моя ти любо! Не хрестись,  
І не кленись, і не молись  
Нікому в світі! Збрешуть люде,  
І візантійський Саваоф  
Одурить! Не одурить Бог... [9, 351].

Отже, якщо розуміти “філософію серця” не буквально, не тільки як життя емоціями і почуттями, а як науку про серце в широкому значен-

ні цього слова, – тобто як інтровертність філософської культури, психологізм і антропоцентризм філософської думки – то можна твердити, що “філософія серця” притаманна українській духовій культурі й має у ній стійку традицію.

### Bibliography and Notes

1. Громов М. Н., Козлов Н. С. *Русская философская мысль X- XVII вв.*, Москва 1990, 285 с.
2. Закидальський Т., *Поняття серця в українській філософській думці*, “Філософська і соціологічна думка” № 8. с. 127-138.
3. *Історія філософії України. Хрестоматія*, Київ: Либідь 1993, 559 с.
4. Кашуба Марія, *Дмитро Чижевський і «філософія серця» в українській*

*духовній культурі. Д.Чижевський – фундатор історико-філософського українознавства*, Львів 1996, с. 19-25.

5. Розанов В. В., *Место христианства в истории*, [в:] *Религия. Философия. Культура*, Москва 1992, с. 26-27.

6. Сковорода Григорій, *Повне зібрання творів: У 2-х томах*, Київ: Наукова думка 1973, Том 1, 532 с.

7. Чижевський Дмитро, *Нариси з історії філософії на Україні*, Київ: Орії 1992, 230 с.

8. Чижевський Дмитро, *Філософія Г. С. Сковороди*, Варшава 1934, 233 с.

9. Шевченко Тарас, *Зібрання творів: У 12 томах*, Київ 2003, Том 2: *Поезія 1847-1861*, с. 351.

10. Юркевич Памфил, *Сердце и его значение в духовной жизни человека, по учению слова Божия*, [в:] *Юркевич П. Д. Философские произведения*, Москва: Вопросы философии 1990, с. 75-87.





# Social and Media Communication



**Tetiana Dziuba**

**"TWO PROMINENT SONS OF UKRAINE": MYKHAILO DRAHOMANOV'S  
INTERPRETATION OF TARAS SHEVCHENKO**

K. Ushynskiy Chernihiv Regional Institute  
of Postgraduate Pedagogical Education, Ukraine

**Тетяна Дзюба**

**«ДВА ЧІЛЬНИХ СИНИ УКРАЇНИ»: ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ  
Т. ШЕВЧЕНКА М. ДРАГОМАНОВИМ**

*Abstract:* In the history of the Ukrainian national idea has long been strengthened interpretation of Drahomanov as the successor of Taras Shevchenko in the sense of importance of the cultural mission, asceticism, depth of his personality. This article deals with the problem of T. Shevchenko's social role and works in M. Drahomanov interpretation. The author characterizes methods and principles of analysis which Drahomanov used. The place of the poet in M. Drahomanov's literary canon is investigated. Attention is also paid to the interpretation of Shevchenko's concept of religion by Drahomanov, the specifics of his romanticism, the phenomenon of the Cossacks and so on.

*Keywords:* literary criticism, literary school, publicism, concept, socio-cultural approach, out of literary needs

В історії української національної думки давно усталилося трактування Михайла Драгоманова як наступника Тараса Шевченка – у сенсі вагомості культурної місії, подвижництва, масштабу особистості. З-поміж характеристик, які приклалися до Драгоманова є й та, що він, найбільше після Т. Шевченка «зробив для свідомості національної» [14, 22-23] (акцентували на цьому зокрема Іван Франко, в духовій ієрархії якого Тарас Шевченко та Михайло Драгоманов – «два чільних сини України», Михайло Павлик, Євген Чикаленко).

Сергій Єфремов, з огляду на універсальність та реформаторське

спрямування праці Михайла Драгоманова, писав: «Для України Драгоманов справді був тим, “апостолом правди і науки”, що його з такою тугою виглядав перед смертю Шевченко» [8, 470].

«Разом з тим, – відзначає одна з сучасних дослідниць М. Драгоманова – Ольга Куца, не можна обминути існування так званого антидрагоманознавства, яке опиралося на полемічно-загострені літературно-критичні праці ученого, особливо шевченкознавчі, його надміру дошкульні оцінки літературного процесу [19]60-х років та на вихоплені з контексту цитати із листування

з російськими кореспондентами» [11]. До таких передусім належать праці Д. Донцова, М. Мухина *Драгоманов без маски* (1934), К. Чеховича *Шкідливі думки Михайла Драгоманова* (1938), Р. Задеснянського (справжнє прізвище – Бжеський) *Національно-політичні погляди М. Драгоманова. Їх вплив та значіння* (1943) та ін. У статті *Шевченко і Драгоманов* (1938), і не лише у ній, Дмитро Донцов зображує двох визначних представників українства як антиподів. Безперечно, згаданими авторами розгляд творчої спадщини М. Драгоманова здійснювався у виключно національно-політичній площині, а неприхильні оцінки висновувалися насамперед на підставі власних ідеологічних доктрин.

«Недооцінка творчості поета (Т. Шевченка – Т. Д.) особливо у статтях та виступах [19]70-х рр., – через неуваженість його національного значення, політико-публіцистичний патос численних шевченкознавчих студій, полемічне спрямування їх, що особливо послаблювало дослідницькі методи М. Драгоманова, відсутність текстологічних шевченкознавчих матеріалів – давала підстави опонентам трактувати М. Драгоманова як Шевченкового антипода, а діяльність визнавати навіть шкідливою для української нації» [11], – розгортає свої міркування О. Куца.

Ми гадаємо, що порівнювати М. Драгоманова все ж доречніше було б з іншим видатним українцем XIX століття – П. Кулішем. Цю різноплановість – Шевченкову символічно-монументальну та Драгоманівську інтелектуально-провідницьку (хоча ці постаті не співставні не лише у згаданому вимірі), інтуїтив-

но вловила донька вченого Лідія Шишманова, яка у листі до Михайла Павлика зауважувала: «Мислителі, політики не нуждаються в культурі – його не може бути такого, як його мають поети, котрі свої пісні вливають в серця даже малих дітей. Царство політичних діячів у голові, а не в серці, і тому я не согласна з Вашою паралеллю між батьком і Шевченком. Всякий із них сам по собі!» [15, 378].

Перші дослідження творчої спадщини М. Драгоманова з'являються відразу по його смерті, зокрема у 1896 р. той же М. Павлик видрукував на добровільні пожертви збірник *Михайло Петрович Драгоманов. 1841-1895. Їго юбилей, смерть, автобіографія і спис творів*. До рецепції доробку М. Драгоманова, враховуючи і його літературно-критичні судження, вдаються: М. Павлик, І. Франко, М. Грушевський, Б. Кістяківський, С. Русова, М. Возняк, О. Барвінський, О. Грушевський, О. Дорошкевич, М. Зеров, К. Студинський, Д. Дорошенко, С. Єфремов, Л. Білецький, Ю. Охримович та ін.

У советський період, з-поміж помітніших праць (попри те, що позначені ідеологічною кон'юнктурою та не уникли тодішньої методологічної специфіки), варто виокремити студії І. Романченка та Д. Заславського, зокрібно видрукувану ними у співавторстві монографію *Михайло Драгоманов. Життя і літературно-дослідницька діяльність* (1964). Критичний перегляд та нове осмислення набутоків М. Драгоманова розпочинається наприкінці 1980-х років, спочатку зусиллями таких вчених, як Р. Іванченко, І. Денисюк, П. Федченко, згодом – Я. Дашкевич,

Я. Грицак. Тоді ж до наукового вжитку вводяться ґрунтовні дослідження науковців з діаспори, зокрема І. Лисяка-Рудницького.

З'являються статті: П. Федченка [13], Л. Новиченка [12], у яких приділена увага шевченкознавчому аспекту в М. Драгоманова; дещо пізніше – монографія О. Куцої *Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині XIX століття*, де авторкою у тому числі вирішуються й такі завдання, як: окреслити внесок М. Драгоманова до царини українського шевченкознавства, довести визначальну роль соціально-культурної концепції вченого у науково-критичному досягненні письменницького доробку Т. Шевченка.

Втім, із огляду на складність теми інтерпретації М. Драгомановим спадщини Т. Шевченка та його культурної місії, вона і досі залишається невичерпаною. У своїй студії ми ставимо за мету означити літературно-критичний метод М. Драгоманова та його засади розгляду мистецьких набутоків Т. Шевченка; врахувавши еволюцію у поглядах дослідника, подати загальну характеристику творчості поета; з'ясувати, яке місце українському генієві у контексті українського та світового письменства відводив М. Драгоманов. А ще – проаналізувати міркування вченого, які стосувалися концепту релігійності у Шевченка, особливостей його романтизму, феномену козацтва, проблеми епігонства, нетворчого наслідування видатних майстрів слова.

М. Драгоманов завжди (хоча й неоднаковою мірою на різних відтинках життєвого шляху – це пояс-

нювалося змінами у його світогляді) усвідомлював значення постаті Т. Шевченка в національній і соціально-культурній битвах за людські уми, як на Правобережній Україні, так і в Галичині. Недарма, висловлюючи оцінку публікаціям «Громади» у *Першому листі до киян* від 8 лютого 1886 р., вчений апелює до авторитету Т. Шевченка: «В цих публікаціях висказувалась в перший раз після рукописів Шевченка політично-соціально-культурна програма українська без цензури перед усім світом, європейським і російським [...] світ таки хоч трохи та запримічав Україну через ті публікації» [1, 526].

Творчість Тараса Шевченка, а також Марка Вовчка, монографії Данила Мордовцева, Миколи Костомарова *Бунт Стеньки Разина* (*Бунт Стенькі Разіна*), на думку Михайла Драгоманова, мали значно більший практичний вплив на формування поглядів молоді, аніж «всі учені теоретизування західно-європейських та російських соціалістів» [2, 122].

Промовистим є і такий факт: за думкою Драгоманова, він ладен був просити матір, щоб продала частину хутора. Моральний обов'язок закінчити друк *Кобзаря* став стимулом до життя громадському діячеві за розпачливих життєвих обставин, коли наприкінці 1880-х років відбувся його остаточний розрив зі «Старою громадою», інтереси якої він репрезентував за кордоном, і вкрай ускладнилися стосунки з представниками інших політичних сил.

Творчість Т. Шевченка була об'єктом літературно-критичного розгляду М. Драгоманова, так само,

як І. Котляревського, М. Гоголя, М. Костомарова, П. Куліша, Марка Вовчка, О. Стороженка, Л. Глібова, О. Кониського, Ю. Федьковича, Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького. Інша річ, чи можна вважати М. Драгоманова літературознавцем у класичному сенсі? Микола Євшан з цього приводу писав: «Чи взагалі можна говорити про Драгоманова, як про літературного критика? Бо властиво він не був ані ученим, ані публіцистом, ані критиком, лиш усім нараз і то всюди, у кожному творі» [7, 423].

Ідеалом у концепції автора для М. Драгоманова є М. Гоголь, якого він називає «праотцем» Т. Шевченка. Творчістю Миколи Гоголя як еталоном літературознавець вимірює здобутки інших письменників, водночас порівнюючи формально-естетичний та ідейно-тематичний аспекти його творів з аналогічними у класиків європейських, російської та української літератур.

Так, викривальний патос Шевченка, на думку Драгоманова, має публіцистичний характер, він вибирає вражаючі, найдіткливіші ситуації; недосконалість сучасного йому життя подає «як оратор, монологами, скріпченими часом дуже виключними мелодраматичними фактами» [4, 123], тоді як Гоголь у найбуденнішому житті відшукав галерею безсмертних типів, благодушних і, на перший погляд, невинних паскудників, які здатні вжахнути більше, аніж Шевченкові образи «катів», «душогубів», «кровозмісників». М. Гоголь фактично, за М. Драгомановим, став предтечею реалістичної російської та української літератур, художній метод Шевченка – роман-

тизм. Хоча, безперечно, творчість обох письменників не обмежувалася реалізмом чи романтизмом.

Рецепції творчості Т. Шевченка в літературній естетиці, критиці та публіцистиці М. Драгоманова приділено найбільше уваги.

Уперше спробу оцінити творчість Т. Шевченка М. Драгоманов здійснює студентом, навесні 1861 р., виголошуючи промову над труною Кобзаря в Києві, під час його перепоховання. Хоча, за свідченням оратора та його сучасників, той виступ мав швидше політичне забарвлення. Починаючи з 1870-х років, принагідні рефлексії над творчістю Т. Шевченка зустрічаються у більшості статей критика. А ще він докладає зусиль, щоб пришвидшити вихід *Кобзаря* у Галичині (видавець Омелян Партицький), у 1878 та 1881 роках, у друкарні «Громади», друкує непідцензурне видання *Кобзаря*, як зазначає сам, із метою ведення пропаганди. Неодноразово він наголошує й на потребі вироблення неупередженого та історичного погляду на мистецькі твори Т. Шевченка, уведення їх до українського контексту, переймається тим, що невпорядкований доробок поета, немає його повної біографії.

Оцінка спадщини Т. Шевченка самим М. Драгомановим складна й суперечлива, не завжди об'єктивна. Критик часто прочитував Шевченка ідеологічно або емпірично, з погляду традиційних літературознавчих категорій, таких, як інтелектуальні та літературні впливи, світогляд, звернення до народної словесности й використання історичних джерел, біографія й сучасні письменнику суспільні умови тощо. Орієнтував

читачів переважно на проблемно-змістову, функціональну сферу творчості Т. Шевченка, прагнучи пристосувати поезію Кобзаря до позалітературних потреб, вдавався до її редукції.

Великою мірою спричинився до цього і сучасний М. Драгоманову стан розвитку літературознавства, який не давав можливості визначити усі семантичні рівні творчості видатного мистця, проаналізувати його мітологічне мислення, звернутись до психологічного коду художніх набутоків. Поборюючи «етнографічне правівство», національно-тенденційну заангажованість літератури, яка гальмувала її розвиток, М. Драгоманов у деяких статтях не завжди правильно ідентифікував іманентну природу Шевченкового патріотизму, називав його «квасним», такого ж походження, як і в московських слов'янофілів чи у А. Міцкевіча, коли той опертя шукав у старопольських ідеях, – тільки в українському вимірі.

У статті *Література російська, великоруська, українська і галицька* (1873), підпавши під авторитет В. Белінського, М. Драгоманов солідаризується з ним у характеристиці ранньої творчості Т. Шевченка, атестуючи її, як необроблену та невпорядковану [4, 84], відмовляє Шевченку у праві стояти поряд із поетами «котрі мають вічну ціну, як Данте, і вище Гоголя» [4, 85]. На гадку М. Драгоманова, у творчості Т. Шевченка простежується еволюція його суспільно-філософського світогляду – від національно-релігійного до соціально-народного, сформованого під впливом – *Шевченко, українофіли й соціалізм* М.

Драгоманов невисоко оцінює внесок кирило-методіївців у формування поглядів поета). Чітко окресливши безмежну захланність тогочасного суспільства, мистець не запропонував позитивної програми створення ідеальної спільноти: «Але й Шевченко запутувався у політичних і національних ідеях і ідеалах, – пише М. Драгоманов, – і у його ясна тільки негативна ідея: ненависть до кріпацтва, ненависть до сучасного болота. Але як начне він говорити про те, як вийти з нього, то зараз упадає або у біблейську містику, або у гайдамацтво, котре тут же він сам і осудить, почувши, що і у йому нема будуючої правди. Об'єктивний рай свій і Шевченко зводив на сім'ю» [4, 86].

Розгортаючи міркування про те, чому Т. Шевченко не вичерпав повністю свій творчий потенціал, М. Драгоманов передусім називає брак системної ґрунтовної освіти, у тому числі і письменницької, оточення (ні згадані «братчики», ні лівобережні пани-українофіли, ні петербурзьке освічене коло знайомих Т. Шевченка не спроможні були виконати цю місію), критики, а також трагічні колізії долі. М. Драгоманов найважчим випробуванням під час заслання Т. Шевченка вважав відсутність підтримки поета з України, байдужість земляків. Відтак висноував: Тарас Шевченко сформувався саме таким, оскільки таким виявилось тогочасне суспільство; на практиці не був він ні громадським діячем, ні революціонером, ні соціалістом. Спроба з'ясувати у статті *Шевченко, українофіли й соціалізм*, хто такий Т. Шевченко «сам по собі й у свій час», спонукала М. Драгоманова до вивчення різноманітних джерел: спо-

гадів сучасників письменника – М. Максимовича, П. Куліша, М. Костомарова, О. Афанасьєва-Чужбинського, дворідного брата Варфоломея Шевченка, статей, рецензій, автобіографічної поезії.

Одним із суттєвих понять дослідження в М. Драгоманова є концепт про релігійність Шевченка, оскільки він широко використовує біблійну тематику, часто звертається до Бога у своїх поезіях, його ідеї боротьби за справедливість такі ж, як у біблійних пророків. Відповідно до суджень М. Драгоманова, релігійність Т. Шевченка не канонічна і не послідовна, услід за критикою служителів культу він зосереджується на ідеї поставити християнство на службу українському простолюдю; відсутність заслуженої кари породжує вільнодумство поета щодо християнського Бога...

Романтизм Т. Шевченка М. Драгоманов розглядав у слов'янському та загальноєвропейському контекстах, зазначаючи при цьому, що, хоча він і пов'язаний із літературною школою раннього А. Пушкіна, М. Гоголя, часів *Тараса Бульби*, В. Жуковського та І. Козлова, має своє неповторне забарвлення, якого йому надали український ґрунт, демократичне походження автора, звернення до фольклорних джерел. Предмет історичних зацікавлень поета – недалеко минуле, тут Михайло Драгоманов вдається до аналогії з Волтером Скоттом, якого вважає єдиним першорядним історичним романістом, так само, як Вільям Шекспіра – драматургом. Характер козацької старовини також уплинув на те, що романтизм і сентименталізм Т. Шевченка не мають відповід-

ників у європейському письменстві – вони скеровані у соціальне русло.

Феномен козацтва у Т. Шевченка, українського минулого загалом, М. Драгоманов інтерпретував амбівалентно. Закидав поету й ідеалізацію козащини, й брак історичної правди, але поряд із цим писав, що Т. Шевченко, наділений геніальним чуттям, зображував старовину багатимірно, в динаміці, на відміну від своїх наслідувачів. Проникав у суть старого життя і майже завжди оцінював правильно його значення для сучасности, тобто розглядав давноминулий час із погляду історичного. Тарас Шевченко не був співцем кривавих мечів, але прагнення волі, здобування волі у давнину цінував значно вище, аніж застійне сонне сьогочасся. «А верни Шевченкові “предківське життя” та “козацьку волю” всю в наш час, він би сам від неї відвернувся» [5, 298-299].

Шевченків світогляд виходить за межі романтичного, не вичерпується й «любов'ю до своєї землі та її старовини», він уник квієтистичної філософії (яка, на думку М. Драгоманова, «заїла» М. Гоголя), тому що мав не лише талант, а й пам'ять про власне рабство.

До розгляду козащини М. Драгоманов застосовує соціально-етичний вимір, який тісно пов'язаний із його естетико-філософськими уявленнями; відповідно до них велика громада – держава і мала громада – сім'я мають однакову цінність. Тому розправу Гонти над власними синами критик називає канібальським патріотизмом, оскільки справжній – повинен ґрунтуватись на загальнолюдських гуманістичних ідеалах.

Однак слід зауважити, що М. Драгоманов подеколи неправомірно звужував масштаби творчості Т. Шевченка до ідей служіння народу чи національній справі, вдавався до спроб буквального витлумачення художніх текстів, оцінював їх не з позицій художньої правди, а історичної правди життя, абсолютизував вимогу відтворення дійсності, ігноруючи при цьому ірраціональне начало в образно-поетичній творчості, застосовував до мистецького спадку Кобзаря критерії публіцистики, яка пишеться на злобу дня, не усвідомлював, що Т. Шевченко належав до мистців, що випереджали свій час. Звідси його міркування про неактуальність Шевченка для університетської молоді 1860-х років, висловлені у статті *Література російська, великоруська, українська і галицька*, або про те, що Кобзар «є вже річ пережита», виголошені у праці *Шевченко, українофіли й соціалізм*.

Щоправда, надалі М. Драгоманов переглянув ці присуди. Зокрема, у листі до «Старої громади» від 8 лютого 1886 р. він писав: «Я був загнавсь думкою, що Шевченко – вже пережитий фазис, що новий український рух піде далі, по новоєвропейській дорозі, а тепер бачу, що не тільки маса українофілів, а й українофільські писателі не тільки в Галичині, а й у Росії ще не догнали й Шевченка років на 10-20» [1, 540].

Критик постійно артикулює необхідність розмежовувати у Шевченка старе та нове, прогресивне. Вияви клясицизму, який переборював мистець не лише в малярстві, сентименталізму, романтизму – усе це окреслювалось як другоряд-

не, слабке; сильне у Шевченковій творчості те, що написано у реалістичній манері. На рівні ідейно-тематичному Драгоманову в Шевченка більше імпонує звернення до соціальної проблематики, аніж до національно-визвольної, здемаскування власних визискувачів, а не національних ворогів (насамперед “ляхів” та “москалів”), прагнення волі й науки, а не пошуки слави у давноминутих часах.

Виводячи вади і хиби Т. Шевченка, М. Драгоманов зіштовхнувся з проблемою, яку потім так само не могли оминати чимало пізніших дослідників. Шевченка важко було назвати репрезентантом якогось одного літературного напрямку, стилю чи школи, оскільки він сам був школою. Зрозуміло, ще менше поет вписувався до літературної концепції Драгоманова, чи відповідав вимогам агітаційної, педагогічної, музичної літератури.

Приміром, у тій же козаччині М. Драгоманов і Т. Шевченко мали різні ціннісні пріоритети. Для М. Драгоманова тут першочерговим є козацько-лицарський вимір, аристократичний республіканізм, прагнення волі. Він не сприймав егалітаризму, віддаючи перевагу рівності духових можливостей перед становою рівністю. Його етичні присуди Т. Шевченку висновуються з огляду на два наріжних принципи: гуманізм та загальне право. М. Драгоманов наполягав на осмисленні історії та культури України в європейському контексті, оскільки «настав уже час, коли не можна цінити історію нашої України з погляду одного [...] тільки національного, а надто перемішаного з православним...» [6, 490].

Тому це не стільки «зустріч», за самохарактеристикою П. Куліша, «козака-кармазинника і низового козака», як національника та космополіта (у М. Драгоманова специфічне трактування цього терміну). Хоча для Драгоманова і реабілітація провідної ролі української шляхти не належала до другорядних завдань [3, 450-451].

Тезу про те, що Тарас Шевченко випереджав свій час, Оксана Забужко переартикулює на іншу, про те, що він «випадав» зі свого періоду, в якому народниками були ще представники «малоросійського дворянства». Геніяльний поет своєю творчістю власне і «породив наступне» – різночинське – покоління інтелігенції, до якого за логікою дослідниці його й варто б зарахувати [9, 296]. «Чужорідність» Шевченка сучасній йому інтелігенції інтуїтивно відчував і М. Драгоманов. Він услід за П. Кулішем акцентує на тому, що творчість Т. Шевченка, насамперед – це явище літератури, а отже, є об'єктом критичного дослідження, а не просвітнянського поклоніння.

Так само, як і Пантелеймон Куліш, для якого, за влучним спостереженням Ігоря Костецького, «конфлікт із Шевченком був не тільки особистого, не тільки клясового характеру, а був також конфліктом у боротьбі за широту світогляду» [10, 461], Михайло Драгоманов вказує на тематичну обмеженість творчості Тараса Шевченка.

Але попри те, що критику не завжди вдавалося дати точні ствердні означення й характеристики в оцінці образно-поетичної спадщини Т. Шевченка, його очевидною заслугою є поставлені запитання, вислов-

лені сумніви й заперечення, які у майбутньому каталізували розвиток літературознавчої думки. Непомильна інтуїція підказувала Драгоманову, що Шевченкове зображення давнини не вичерпується романтичним історизмом, що вивів він не так типи, як ідеали українського життя (модель ідеальної спільності), не створював поетичної революційної програми, яку йому згодом приписали советські дослідники, тощо.

Особливу вагу має історичне розуміння літературознавцем появи такого таланту, як Т. Шевченко. Слушні міркування висловлені Драгомановим про те, що Шевченко розширив сферу народної мови, мав найширшу читацьку аудиторію: від простолюду до освічених верств, про значення творчості Кобзаря для пробудження українського культурного руху в Галичині, про нерівноцінність його творів, писаних українською та російською мовами (останні поступаються створеним рідною мовою, пересічні), про шкідливість довільного тлумачення, перекручування, пристосування до ситуацій, фрагментування на цитати доробку поета. Також справедливіми і виваженими виявились думки М. Драгоманова про нетворче наслідування Т. Шевченка як явище, що гальмує розвиток літератури. До епігонів генія серед інших він зараховує й О. Кониського, Л. Глібова та П. Куліша, хоча Куліш-теоретик і сам активно виступав проти неоригінальних послідовників великих письменників. Слідом за П. Кулішем, який одним із перших вказав на шкідливість бездумного поклоніння Т. Шевченкові у статтях *Чого стоїть Шевченко яко поет народний*,



*Слово над гробом Шевченка*, М. Драгоманов розвінчує культ видатного поета, насамперед у праці *Шевченко, українофіли й соціалізм*. Усе це дало підстави уже згадуваному Ігореві Костецькому виголосити: «Драгоманов був одним з нечисленних українців, який оцінював Шевченка, не вдаючись до крикливства, а так, як воно належиться серйозній людині» [10, 461].

### Bibliography and Notes

1. Драгоманов Михайло, *До «Старої громади» (Перший лист до киян), 8 лютого 1886*, [у:] Idem, *Літературно-публіцистичні праці: У 2-х томах, Том 2*, Київ: Наукова думка 1970, с. 525-543.

2. Драгоманов Михайло, *Лист до І. Франка від 14 квітня 1888* [у:] Idem, *Листи до Ів. Франка і інших / Видав Іван Франко: У 2-х томах, Том 2 (1887-1895)*, Львів: [Накладом Українсько-руської видавничої спілки] 1908, с. 122.

3. Драгоманов Михайло, *Листи на Наддніпрянську Україну*, [у:] Idem, *Літературно-публіцистичні праці: У 2-х томах, Том 1*, Київ: Наукова думка 1970, с. 450-451.

4. Драгоманов Михайло, *Література російська, великоруська, українська і галицька*, [у:] Idem, *Літературно-публіцистичні праці: У 2-х томах, Том 1*, Київ: Наукова думка 1970, с. 80-220.

5. Драгоманов Михайло, *Українське письменство 1866-1873 років* [у:] Idem, *Літературно-публіцистичні праці: У 2-х томах, Том 1*, Київ: Наукова думка 1970, с. 298-299.

6. Драгоманов Михайло, *Чудацькі думки про українську національну спра-*

*ву* [у:] Idem, *Вибране. Мій задум зложити очерк історії цивілізації на Україні*, Київ: Либідь 1991, с. 461-558.

7. Євшан Микола, *Мих. Драгоманів як літературний критик*, [у:] Михайло Драгоманов. *Документи і матеріали 1841-1994*, Львів: Наукове Товариство імені Т. Шевченка 2001, Док. № 277, с. 423-430.

8. Єфремов Сергій, *Історія українського письменства*, Київ: Феміна 1995, 688 с.

9. Забужко Оксана, *Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій*, Київ: Факт 2007, 640 с.

10. Костецький Ігор, *Тобі належить цілий світ: Вибрані твори*, Київ: Критика 2005, 527 с.

11. Куца Ольга, *Михайло Драгоманов і розвиток української літератури у другій половині ХІХ століття: автореферат дисертації ... доктора філологічних наук: 10.01.01.*, Київ 1996, 36 с.

12. Новиченко Леонід, *Т. Шевченко в соціально-культурній концепції М. Драгоманова*, «Слово і час» 1990, № 2, с. 3-12.

13. Федченко Павло, «Апостол правди і науки», «Слово і час» 1990, № 7, с. 36-41.

14. Чикаленко Євген, *Щоденник*, Львів: Видавництво «Червоної Калини» 1931. [Цит. за: Ріпецький, Степан, *Михайло Драгоманов в опінії визначних українських громадян*, Нью-Йорк-Дітройт 1967, 43 с.]

15. Шишманова Лідія, *Лист з Чам-Кортії біля Самокова до М. Павлика у Львові з подякою за видання брошури про М. Драгоманова*, [у:] Михайло Драгоманов. *Документи і матеріали 1841-1994*, Львів: Наукове Товариство імені Т. Шевченка 2001, Док. № 263, с. 378-379.

**Daryna Popil**

**RULES OF POSTMODERNISM'S GAME:  
ECLECTIC OF REALITIES AND MEANINGS**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

**Дарина Попіль**

**ПРАВИЛА ГРИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ:  
ЕКЛЕКТИКА РЕАЛЬНОСТЕЙ ТА СЕНСІВ**

*Abstract:* This article presents the research of the complexity and ambiguity of postmodernism, not only as a style, but as an important phenomenon of the modern era, which interacts with all possible areas and realities. Particular attention is paid to the cooperation with postmodernism media and virtual reality. Postmodern pluralism and eclecticism that occur in mixing various genres, characteristics and activities are discussed.

*Keywords:* postmodernism, the concept of the game, reality, hypertext, irony, media, virtual world

Про постмодернізм як стиль, напрям у мистецтві сказано та написано вже дуже багато. Особливо, якщо мова йде про світовий контекст та зокрема про літературу. Проте небагато уваги приділяється дослідженню постмодернізму і його тісній співпраці з медіасферою та особливо, його віртуалізації, рідше згадуються постмодерні риси в кінематографі, музиці, театрі. У нашій статті, мова йтиме про те, що постмодернізм, як стиль, дуже комфортно відчуває себе у альтернативних реальностях (реальностях, що витворюються з допомогою телебачення, преси, інтернету). А також розкриватись буде вміння та бажання постмодернізму переплітати літературу, мистецтво, кінемато-

граф, музику, зокрема з допомогою медій та інтернету.

Для початку варто звернутись до витоків постмодернізму і наголосити, що зародження постмодернізму є до сьогодні дискусійним питанням у сучасній гуманітаристиці, а також залежить від локальності. На Заході постмодернізм виник і почав розвиватись наприкінці 1970-х років, до країн посттоталітарних, посткомуністичних, постсоціалістичних постмодернізм потрапив пізніше. Дослідженням після якого постмодернізм починає сприйматись серйозно і утверджується як філософська парадигма, вважається праця французького дослідника Жана-Франсуа Ліотара *Постмодерний стан: доповідь про знання*, що ви-

йшла у 1979 році. Іншими основними дослідженнями, що розвинули світову західну теорію постмодернізму та філософію постмодерну та витворили його медіа рецепцію, є праці Вольфгана Вельша *Наш постмодерний модерн, Симулякри і симуляція* Жана Бодрієра, *Поетика відкритого твору* У. Еко. Останні дві праці здійснили чималий вплив на розвиток сучасних медій.

Перші згадки про появу постмодерного стилю відносяться ще до 1960-х років. Проте як повноцінний стиль постмодернізм розвивається та утверджується аж у 80-х роках ХХ століття. Спочатку широких обрисів і масштабів він набуває в архітектурі, а згодом у мистецтві та літературі.

Постмодернізм, як стиль увібрав у себе багато рис своїх попередників (Модернізму, авангардизму). Через любов постмодернізму до свободи експериментів, до відсутності якихось конкретних правил та норм, часто виникають неоднозначні літературні та мистецькі продукти, які спричиняють таку ж неоднозначну реакцію у соціумі та медіях.

Отже, тепер детальніше про постмодернізм і реальності, з якими він співіснує та співтвориться.

У Вадіма Руднева знаходимо думку про те, що реальності, як такої, у постмодернізмі просто немає, або ж існує безліч віртуальних реальностей. Такий стан речей спричинений власне ще модерністськими “забавами” (концепція гри) з реальністю. Її суть у модернізмі розчинялась в алюзіях, ремінісценціях, дзеркальних відображеннях одного в іншому. “Літературна реальність таких письменників-модерністів, як

Марсель Пруст, Франц Кафка та інших, була хворою, нестійкою, з психічними порушеннями. Подекуди ця модерністська реальність губилась у часі й просторі” [7].

З моменту своєї появи постмодернізм постійно наче існує в “паралельних” реальностях: у звичайній реальності (мистецько-літературній) та медіа-реальності, яка вбирає у себе інтернет-реальність, телевізійну реальність, “паперову” та інші, що стосуються сфери медій. У віртуальній реальності постмодернізм не тільки популяризує себе, але й створює мистецький продукт. Тепер існує багато сайтів, присвячених сучасній літературі та мистецтву, люди викладають там свої тексти (напр., сайт *Поетичні майстерні*), фотороботи (напр., віртуальна галерея *Креатіка*) або ж сайти, які поєднують у собі одночасно багато деталей, як проєкт *Пуп Землі*, який існує як спільнота різних творчих людей і публікує як і дизайнерські проєкти, фото, переклади, так і статті різної тематики. *Пуп Землі* працює за цілком постмодерною схемою, в якій автор виконує одразу декілька ролей, які розвиваються і розчиняються, а саме створює якийсь мистецький продукт, пише одразу про нього матеріал викладає фото, відео, таким чином виступаючи і творцем і одразу реалізатором популяризації та медіарецепції своїх творінь. До прикладу, основний редактор проєкту Мирослав Трофимук (молодший) зібрав велосипед з абсолютно різних за характеристиками, формою, стилем, кольором деталей, зробив на ньому напис *POSTMODERNISMUS* і одразу ж забезпечив «постмодерному» велосипеду медіа-рецепцію, на-

писавши на сайті публікацію під такою ж назвою, як і велосипед та виклавши не тільки фото, але й відео процесу самого створення еkleктичного велосипеду. Тут варто пригадати постмодерну концепцію гри, адже вона багато значить для популяризації сучасного постмодерного мистецтва та літератури. І знову ж таки завдяки тісній співпраці з медіями та інтернетом мистецькі акції, презентації книг, вистави перетворюються у масштабні ігрові піар-заходи, проекти. Як приклад, можемо назвати презентацію книги українського письменника та есеїста Юрія Андруховича *Лексикон інтимних міст*. У медіях (телебачення, преса, інтернет) було розрекламовано, що перша презентація книги, в якій описано 111 міст, відбудеться 11.11.11., об 11 годині ранку. Дійство вже несе у собі не просто рекламний та розважальний, а й ігровий елемент. Проте загравання постмодернізму з віртуальністю та медіа не перешкоджає йому робити мистецтво “живим”, ближчим до людей. Популярними стають різноманітні геппенінги, перформенси, які передбачають нерідко безпосередню участь у мистецькому процесі глядачів, слухачів. Тут простежуються одразу дві риси постмодернізму, а саме: концепція гри та зникнення автора у тексті, творі. Сучасні постмодерні мистці, літератори стають *homo ludens* (людьми, що граються), а також перетворюють на *homo ludens* своїх реципієнтів, залишаючи свої творіння відкритими, без фіналу, спраглими до дії, до забави, коментарів, продовження. Як приклад, можна назвати фільм *Звуки шуму* (*Sound of Noise*), у якому група музи-

кантів виконує 4 музичні твори для 4 ударників і міста, тобто саме місто стає музичним інструментом. Або згадаймо постановку *Лісової пісні* Лесі Українки у Львівському академічному театрі імені Леся Курбаса. У конкретній виставі залучаються до процесу глядачі, реципієнти беруть участь у дійстві, режисер, актори граються з публікою, автор розчиняється у постановці.

Отож, подекуди в постмодернізмі відчувається певна втрата літературою своїх позицій у порівнянні з кінематографом, телебаченням, інтернетом. Проте постмодернізм не витісняє текст. Постмодерний стиль просто змінює поняття тексту. А саме, починає використовувати гіпертекст. За В. Рудневим “гіпертекст побудований таким чином, що він перетворюється у систему, ієрархію текстів, одночасно будуючи їх єдність і множинність”. Найпростішим прикладом гіпертексту є будь-яка енциклопедія, де кожна стаття відсилає до іншої. Яскравим прикладом гіпертексту у літературі є книга Мілорада Павича *Хозарський словник*. Твір побудований так, що його можна читати з будь-якого місця, а кожен розділ має посилання на інші. Отож, в естетиці постмодернізму, гіпертекст виводиться поза межі як віртуальної реальності, так і звичайної книжкової. Популярним стає поєднання тексту і відео (відеопоезія, відеопроза), практикуються експерименти з фото і текстом. Постмодернізм потроху вчить *homo videns* (людину, що дивиться) бачити не просто візуальні образи, а бачити текст. Проникає текст і в аудіосферу. Постмодернізм експериментує з поєднанням літератури

та музики. Неабиякої популярності набуває читання творів під музику. Як приклад, проєкт Юрія Андруховича з гуртом *Карбідо*, проєкти українських мистців-літераторів: поетки Галини Крук, художника Олексія Хорошка та музиканта Романа Бардуна, де поезія поєднана одразу з відео та музикою. Постмодернізм поєднує у собі не тільки риси попередніх стилів, він грається з різноманітними жанрами і видами мистецтва, змішуючи їх у один великий постмодерний колаж. Завдяки гіпертексту, постмодернізм отримав вільні взаємини поміж текстом, читачем та автором. “Постмодерністські тексти можуть починатись і закінчуватись кожної миті, без жодної мотивації чи висновків” [3, 9], – зазначає Влодзімеж Болецький. Оскільки гіпертекст є писабельним, зазвичай його співавтором може стати кожен. У цьому контексті починається розчинення і навіть зникнення автора у творі. Питання функції автора розробляв французький культуролог, критик, Мішель Фуко. У його праці *Що таке автор* він висуває думку про те, що автор помер, що він більше не виражає себе у письмі. За Фуко, автора усмертнює власний текст, у якому зникає авторська індивідуальність і, разом з нею, щось таке, як твір і письменство [8, 611-612]. У гіпертекстуальності, зауважмо, яскраво виражається одна з найвагоміших рис постмодернізму, а саме – цитатоколаж. Цитатоколаж, на відміну від цитування (ремінісценції) у Модернізмі, є більш нав’язливим, практично всюдисущим у постмодерних літературних творах. Окрім літератури, цитатоколаж знаходить собі місце в інтернет-просторі у ви-

гляді гіперпосилань, у конкретному випадку гіперцитувань. Нерідко постмодерний цитатоколаж присутній у музиці та кінематографі. Тут часто він співпрацює з пастишем, буває несерйозним, навіть іронічним. Переспівуються старі сингли та гіти, робляться електронні ремікси з класичних пісень: старі пісні, ретро, змішуються з сучасним репом, себто йде поєднання різноманітних старих та нових мотивів. Власне у музиці, як і у моді, простежується певне орієнтування на ретро. Окрім того, як окрема ланка розвивається етно-музика, відчутне повернення до якихось сакральних мотивів, до неускладненого технікою та вигадками звучання. У кіноіндустрії неабиякою популярністю користуються екшени, проте паралельно знімаються рімейки старих фільмів, які повертають глядача до проблем минулого, до чогось глибшого, ніж просто спецефекти. (*The Artist*, як приклад ч\б фільму, *Romeo і Джульєтта*, як приклад поєднання старого та сучасного, *Догвіль*, як фільм-вистава). У Влодзімежа Болецького знаходимо думку про те, що: “якраз у звертанні до «ретро», в уживанні цитат, повторів, пародії, колажу, постмодернізм проявляє свій інтерес до історії і традиції” [3, 9].

Отже, приходимо до висновку, що у постмодерному стилі немає цілісного поняття реальності. Воно розщеплене. Постмодернізм активно задіяний у медійній (віртуальній), а також літературно-мистецькій реальності. Через таку активність та популярність постмодерного стилю багато критиків розглядають постмодернізм, як негативне явище, називають його всеїдним,

хаотичним та неперекірливим. Насправді ж постмодернізм створює свободу для будь-яких творчих пошуків та експериментів.

Іноді у гуманітарних колах ведуться розмови про "смерть" постмодернізму як стилю. Проте обґрунтованих наукових фактів на цю тему не існує. Аби переконатись у присутності постмодернізму у будь-якому з сучасних творів мистецтва або літератури, достатньо проаналізувати їх на наявність перерахованих вище рис постмодерного стилю. З такого погляду, найпопулярніша казка сьогодення, серія книг про юного чарівника Гаррі Поттера, є, якщо можна так висловитись, "клясичним" зразком постмодерної літератури. Постмодернізм як художній стиль, напрям у мистецтві активно застосовується, особливо у країнах, де він розвинувся дещо із запізненням, як наприклад в Україні, Білорусі чи Польщі. Ще більш розвиненою є медіарецепція постмодернізму. Постмодернізм, мабуть, одне з найбільш обговорюваних культурних явищ у медійному просторі. Дискусії щодо нього є не завжди глибокими і потрібними. Часто тема постмодернізму висвітлюється поверхнево та однобічно. Натомість відчутна потреба у збільшенні серйозних літературознавчих, культурознавчих, журна-

лістикознавчих робіт на тему постмодернізму, які б аналізували постмодернізм як літературну та мистецьку практику на прикладі конкретних творів або розглядали б його взаємозв'язок та взаємовплив з медійною сферою.

### Bibliography and Notes

1. Андрухович Юрій, *Лексикон інтимних міст*, Київ: Meridian Czernowitz, Майстер Книг 2011, 480 с.
2. Бодрійяр Жан, *Прецесія симулякрів*, [у:] Idem, *Симулякри і симуляція*, Київ: Основи 2004, с. 5–64.
3. Болецький Владзімеж, *Лови на постмодерністів*, «Критика» 2001, № 7–8 (45–46), с. 8–13.
4. Вельш Вольфган, *Наш постмодерний модерн* / Пер. з нім. А. Богачов, М. Култаєва, Л. Ситніченко, Київ: Альтерпрес 2004, 328 с.
5. Еко Умберто, *Поетика відкрито-го твору*, [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 525–538.
6. Лиотар Жан-Франсуа, *Состояние постмодерна*, Web. 21.10.2010. <[http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/liotar.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/CULTURE/LIOTAR/liotar.txt_with-big-pictures.html)>.
7. Руднев Вадим, *Словарь культуры ХХ века*, Web. 1.12.2009. <<http://lib.ru/CULTURE/RUDNEW/slowar.txt>>.
8. Фуко Мішель, *Що таке автор?* [у:] *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст* / Ред. М. Зубрицька, Львів: Літопис 2002, с. 598–613.



# Reviews



## THE LATTERN IN THE SCRIPTORIUM OF FALL OF AUTUMN OF UKRAINIAN MEDIEVAL LITERATURE

Yuriy Peleshenko, *Ukrainian Literature of the Late Middle Ages (Second Half XIII - XV c.): Sources. The System of Genres. The Spiritual Intention. Figures* / Second edition, revised and enlarged, Kyiv: Stylos 2012, 608 p.

## СВІТИЛЬНИК У СКРИПТОРІЇ ОСЕНИ УКРАЇНСЬКОЇ СЕРЕДНЬОВІЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Юрій Пелешенко, *Українська література пізнього Середньовіччя (Друга половина XIII – XV ст.): Джерела. Система жанрів. Духовні інтенції. Постаті* / Видання друге, перероблене і доповнене, Київ: Стилос 2012, 608 с.

*Abstract:* In a review of the monograph there is an analyses one of the most brilliant contemporary medievalists – Yuriy Peleshenko. His book is devoted to research of original and translated Ukrainian literature of the second half of the XIII – XV century. We consider relations of literature to folklore and history of the Church and spiritual currents typical for Eastern Europe of the late Middle Ages. A number of trends in the Ukrainian literature is traced.

Юрій Пелешенко сьогодні – один із найбільших знавців української, білоруської, візантійської, болгарської, сербської, хорватської літератур пізнього Середньовіччя. Можна б твердити, що він одночасно (поруч із такими видатними постатями як професори Олександр Александров, Петро Білоус, професор, архієпископ Ігор (Юрій) Ісіченко) – ще й ціла епоха в українській літературознавчій медієвістиці. Уже друге видання його дослідження, присвячене українському письменству, за Й. Гейзінгою, “осени Середньовіччя” (значно доповнене й перероблене

в порівнянні з попереднім, яке вишло друком кілька років тому), засвідчує, що в українській літературній медієвістиці формується нова наукова парадигма, яка абсолютно руйнує російські імперські міти історії України-Руси та Білої Руси як спільного культурного простору з периферійними у той період князівствами-сателітами, які пізніше сформують Московське царство.

Юрій Пелешенко свою нарративну стратегію розбудовує в кількох напрямках. Йдеться про поєднання як традиційних для літературознавства наукових підходів до представлення матеріалу, так і до новітніх (як для українського медієвістичного літературознавства) технологій дослідження джерел, зокрема широке використання ідей La Nouvelle Histoire (чи, інакше, школи “Анналів”). З одного боку мова йде про представлення лінійности літературного процесу, де художні твори ніби нанизані вервечкою в певній послідовності на нитку історичного часу, виповнюючи як різнокольоро-

вою смальтою фреску певної культурної (й літературної) епохи. Але ця традиційна канва літературного процесу має й іншу основу: автор дослідження “вмонтує” її в поєднання трьох часових просторів (за таким принципом, як це запропонував Фернан Бродель): історії цивілізації (як довготривалого періоду), окремої соціально-економічної формації (середньотривалого періоду) та часу політичної історії (певного короткотривалого періоду). Ю. Пелешенко детально відслідковує ті зміни, які відбуваються у жанрових формах, образній системі, стилістиці давнього українського письменства пізнього Середньовіччя – в контексті історії не тільки Руси-України та Білої Руси, а й довколишніх держав і народів – на межі Східної та Західної цивілізацій. Важливим фактором новизни є тут намагання поєднати в історії літератури й історію інтелектуальних ідей, які стосуються ідеології, теології, філософії, але й, одночасно, побачити крізь призму цієї літератури й історію ментальностей, а одночасно й елементи історії повсякденності середньовічної Руси-України, Білоруси, Великого Князівства Литовського, їх відмінностей із ментальними (етноментальними) характеристиками їх сусідів, наприклад – московитів. Юрій Пелешенко показує, як художній текст може демонструвати певні константні етнопсихологічні характеристики, що свідчать, зокрема про надуманість і необґрунтованість квазінаукових фантазій про ніби-то якусь спільність етнопсихологічних характеристик з одного боку українців і білорусів та з іншого – частково слов’янізованих угро-фінських

племен, які стануть субстратом для формування у той період московитів як окремого етносу. Ці літературознавчі дослідження є важливим доповненням фундаментальних студій у сфері фонології професорів Юрія Шевельова та компаративного мовознавства Юрія Тищенка, стають ще одним цвяхом у домовину концепції нібито існування “древне-русской народности”.

Такі методологічні та методичні підходи дозволяють представити в дослідженні не плоско-лінійну картину літературного процесу, а створити багатоплянне об’ємне полотно, з різними перспективами зображення тих чи інших проблем, з різною фокусною віддаллю їх наближення.

У вступній частині (затитулованій *Основні проблеми дослідження української літератури пізнього Середньовіччя (Друга половина XIII – XV ст.)*) учений детально характеризує особливості української літератури окресленого періоду, ставить фундаментальні проблеми, які слід у цій царині ще розв’язати. Автор окреслює особливості темпоральної термінології, яку він використовує, розглядає українську культуру та літературу в контексті як східнохристиянського культурного світу (в основі якого – греко-слов’янсько-східнороманська спільність, оперта на візантійську духовну спадщину). При цьому він наголошує, що “українська середньовічна література досить виразно входила в коло православнослов’янського метاپисьменства, близькість між регіональними та національними частинами якого була настільки тісною, що інколи важко визначити, в якій

країні й коли виник той чи інший літературний твір” (с. 5). Він наголошує на особливому розумінні письменниками авторства (яке нині могло б називатися плагіатом), її нормативність та традиціоналізм, поєднання у ній сакрального та профанного, синкретичність (у ній “було відсутнє чітке розмежування художніх, наукових, релігійних жанрів” (с. 13)), пов’язаність із культовими потребами. Ця література відображає певну картину світу та особливості менталітету (які є певними динамічними явищами), їй притаманний історизм (“У літературі XI – XV століть практично немає творів із вигаданими сюжетами” (с. 14)).

Важливим у сучасній ситуації видається поставлена дослідником проблема національних та патріотичних ідей у письменстві Середньовіччя. Він наголошує, що “існував такий тип «національної» самосвідомості, який був одночасно й етнічним, і політичним, і конфесійним” (с. 15). Ідеться й про “племінний полянський патріотизм” у *Початковому літописі*, який згодом поєднається з києворуським та “всеправославним патріотизмом”, а пізніше “етнічна самосвідомість русинів-українців не суперечила політичній вірності Великому князівству Литовському” (с. 15). Як видається, поставлена таким чином проблема – одна з украй важливих і цікавих ідей сучасних історичних, політологічних, культурологічних, літературознавчих студій як для україністики, так і білорутеністики.

Тут же автор застерігає, що при дослідженні усіх цих проблем “існує постійна небезпека мимовільної

модернізації” різних аспектів проблеми. Як видається, дослідник і сам не уникнув цієї пастки. На моє переконання цілком невиправданим у монографії є називання земель Московії “російськими”, а авторів, які звідти походили – “росіянами” (*sic!*) (наприклад: “У 1380 р. патріярх Ніл висвятив російського архимандрита на митрополита «Київського і Великої Руси»”; “...У лютому 1389 р. новий патріярх Антоній IV відсторонив Пимена від керівництва російськими єпархіями...” (с. 233)). Радше за все тут мав би фігурувати термін “московити”, “москвини”<sup>1</sup>. У історії про митрополита Ісидора (коли йдеться про 1439 рік) зустрічаємо й топонім *Росія*: “...Втекли від нього до Росії” (с. 424).

Перший розділ книги *Літературний процес другої половини XIII – XV ст.* власне розподіляє цей процес на дві частини – до середини XIV віку, й далі – до XV-го. Дослідник наголошує що розподіл українського письменства цього періоду на дві частини пов’язаний із тим, що оригі-

<sup>1</sup> Наскільки поставлена проблема є непростою, свідчать наприклад спроби деяких литовських дослідників знайти окреслення для називання тих етнічних груп, які значно пізніше утворюють російський етнос. Прикладом цього може бути абсолютно антинаукова, абсурдна й побудована на російських імперських шовіністичних стереотипах стаття сучасного (!) литовського дослідника Едвардаса Гудавічюса *Русини (Гудови) (gudai* – давньолитовська збірна назва українців і білорусів часів Великого Князівства Литовського) [Див.: 3]. Політичний підтекст такого “дослідження” – заперечити будь-який стосунок білорусів до старожитньої їх назви “литвини”, а українців та білорусів загалом – позбавити права на історичну та культурну спадщину Київської Руси. Цікавим є й той факт, що у прізвищі цього автора “прихований” корінь *gudai*, який, швидше за все, свідчить про його етнічне походження.

нальна література другої половини XIII ст. розвивається як продовження традиції попередньої епохи (XII – перша половина XIII віків), тобто є своєрідним продовженням “добі орнаментального стилю” (Дмитро Чижевський). Із середини XIV віку культурне життя в Україні-Русі поступово поживається, значно інтенсивнішими стають зв’язки з Західною Європою (де з кінця XII віку починають, зокрема, з’являтися університети, в яких навчаються українці та білоруси). Значно тіснішим стають зв’язки з країнами *Rex Orthodoxa*. Важливим чинником розвитку письменства того часу стає другий південнослов’янський вплив, гуситські ідеї. В Україні поширюється ісихазм, що вплине на розвиток орнаментального стилю (так званого “плетенія слівес”). Ю. Пелешенко вказує й на той факт, що орнаментальний стиль Високого Середньовіччя української літератури знаходить свій відгос і розвиток у “плетенні слівес”, однак у останньому, зокрема й під впливом ісихазму, звертається до внутрішнього світу людини, її психології (тут уже, очевидно мали б відчуватися перші паростки Передвідродження).

Завершуючи розділ, дослідник прокладає містки у наступні літературні епохи, зокрема й у творчість “поетів, що творили латинською мовою і були так чи інакше пов’язані із західноєвропейською ренесансною культурою” (с. 84), що “започаткували процеси, які відбулися у літературі епохи Бароко, і сприяли входженню українського письменства XVII – XVIII ст. до європейської культурної спільноти” (с. 85).

У розділі другому (*Категорії гріха, кари Божої, каяття і спасіння в українській літературі XIII – XV ст.*) окрім представлення творчості знакових постатей того періоду (Серапіона Володимирського, київських митрополитів Кирила II, Максима, св. Петра Ратенського, Теогноста, Олексія (Б’яконт)) – в контексті основних проблем їхньої церковної та політичної діяльності, Ю. Пелешенко розглядає покутницькі мотиви в українській словесності, відгомони в ній хтонічного культу та мотив очікування Апокаліпсису.

У дослідженні долі і творчості того чи іншого середньовічного автора, дослідник акцентує й на їх впливові на розвиток як культури української, так і сусідніх народів. Цікавою у такому пляні наукових студій є заувага автора про вплив Київського митрополита святого Петра Ратенського (який походив із Волині або Галичини) на культуру сусідів: йдеться не тільки про те, що “він вважається основоположником московської школи іконопису”, але й малярем, який ще на початку XIV століття став “основоположником московської школи іконопису (письмівка моя. – *I. H.*)”. Це означає, що українці створили у XVIII віці для Московії-Росії (який я б назвав *віком української культури в російській історії* [Див. про це: 2]) не тільки духовну музику (йдеться про твори майстрів так званої глухівської музичної школи Артемія Веделя, Максима Березовського, Дмитра Боршнянського), але сімсот років тому *принесли московитам мистецтво іконопису та малярства!* Це стає ще одним запереченням російського імперського міту-моделі, створено-

го академіком Дмитрієм Ліхачьовим і його школою<sup>2</sup>: “Пріоритетне місце у тій моделі, – наголошує професор-медієвіст Петро Білоус, – займає російська література як культурний продукт титульної нації в імперському просторі, а українській та білоруській літературі відводиться роль другорядних, маргінальних явищ” [1, 7].

Методологічні підходи, які застосовуються сьогодні у вивченні історії ментальностей та історії повсякденности (Alltagsgeschichte) (зокрема під впливом наукових студій Марка Блока, Люсьєна Севра, Жака Ле Гоффа) дозволяють Юрієві Пелешенкові зробити украй цікаві спостереження про те, як ментальні характеристики тих чи інших народів тривають крізь віки, творячи засади їх поведінкових патернів та світоглядні основи їхньої сучасної культури. Аналізуючи твори Київського митрополита святителя Олексія (який з походив із чернігівської шляхти Б’яконтів), дослідник пише: “Твори святителя Олексія дуже мало дають відомостей про тодішнє духовне чи світське життя східних слов’ян. Можемо лише припускати, що у той час на території російських (*sic!*) (московських – *I. H.*) князівств, де майже усе життя перебував святитель [...] велике занепокоєння, порівняно з іншими гріхами, у владики Олексія викликає пияцтво, що, напевне, було доволі поширеним на той час явищем у Нижегородському та Городецькому князівствах на Волзі” (с. 137).

Важливою складовою дослідження Ю. Пелешенка є й те, що він

розглядає українську літературу пізніх Середніх Віків як у ракурсі давньоукраїнської та давньобілоруської мітології (наголошуючи, що ця література “мала певну подібність із фольклором”, а “нові редакції тих самих творів укладалися книжниками-переписувачами часто з певними змінами тексту, що відповідало змінам світогляду, літературних стилів і смаків тієї епохи, у якій переписувався-пероблювався той чи інший твір” (с. 6)), так і демонструє, як світова мітологічна традиція знаходить своє вираження й в українських мітологічних уявленнях (цій проблемі присвячений цілий підрозділ *Очікування Апокаліпсиса* у другому розділі): “...Регулярне повторення описів різних бід і нещасть, котрі мають статися в «останні часи», у вітчизняних (тобто українських та білоруських – *I. H.*) та іноземних християнських середньовічних авторів свідчить, що символ кінця світу з усіма його атрибутами ставав у тодішньому письменстві значним для риторичного типу мислення широко розгалуженим загальним місцем – своєрідним макротопосом, який займав свою нішу також і в колективній ментальності християнського, у тому числі й українського, суспільства *Media Aetas*” (с. 197). Подібно ж автор монографії приходять і до інших, не менш важливих узагальнень, як наприклад те, що “космогонічна функція світового яйця у східнослов’янській, а отже, і в українській мітологічній традиції є подібною до індійської і, напевне, має спільне коріння” (с. 223). Саме такий підхід, на моє переконання, дає для наступних дослідників (не тільки літературознавців, а й істо-

2 Додаймо, що ці ідеї Д. Ліхачьова в багатьох аспектах співпадають із нинішньою ідеєю та неоліберською ідеологією “русскава міра”.

риків, культурологів) розгалужену (хоча й украй складну) перспективу дослідження становлення константних і змінних ознак ментальності та етнопсихології українців та білорусів.

Третій розділ *Туга за раєм* є своєрідним містком при переході до наступного етапу розвитку літератури, означеного в розділі четвертому *Література епохи Передвідродження (кінець XIV – XV ст.): постаті та проблеми*. Цей розділ присвячений творчості митрополитів Кипріяна, Григорія Цамблака, київських митрополитів Фотія (Монемвазійського) та Спиридона. Окремо автор розглядає *Посольство у справі Йони Глезни*.

Один із підрозділів цього розділу вимагає певної дискусії, уточнення методичних підходів до ідентифікації “національної” приналежності (з усією обережністю при підходах до цього терміна в середньовічних категоріях) того чи іншого автора. Йдеться про проблему введення в українську літературу постаті митрополита-авантюриста Спиридона (Спіридона?), який, на моє переконання, жодного стосунку до українського письменства не має (с. 323-329). Юрій Пелешенко детально описує, як Спіридон (Сава) на прізвисько Сатана (виходець із Тверського князівства) за хабар отримав цей титул – підкупом константинопольського патріарха (до речі, пізніше таким самим способом набуде “канонічності” нинішня російська православна Церква), а його хіротонія відбулася за наказом турецького султана. У 1476 році цей новоспечений владика з’явився у Києві (де на митрополичій катедрі у той час перебував владика

Мисаїл). Заарештований за наказом Казімежа IV і засланий до Литви, він утік у Москву – де його теж не прийняли й вислали на заслання у Ферапонтів монастир (тут і написані усі його твори). Чи дає підстави лише титул митрополита Київського (це при тому, що вже один митрополит у Києві був), отриманого за хабар, який не був визнаний не тільки у Великому Князівстві Литовському (до якого входила тоді Київська митрополія), а й у Московії, вважати цю особу якимось причетною до української культури? До речі, одразу ж у наступному підрозділі монографії *Посольство у справі Йони Глезни*, де йдеться про послання від князів “руських” до Константинопольського патріарха – з проханням затвердити Глезну на київській митрополії, Ю. Пелешенко наголошує, що архієпископ Полоцький Йона “довго відмовлявся від цієї чести, вважаючи себе не гідним митрополичої катедри” (с. 331), але поступається під впливом “повеління” Казімежа IV та прохань духовної та світської еліти. У цьому випадку архієпископові Йоні не йдеться тільки про середньовічний “топос самоприниження”. Ці різні поведінкові характеристики (Спіридона Сатани та Йони Глезни) насправді є етноментальними проявами двох різних етносів, їх поведінкових патернів – у випадку екстравертного типу москвича Сатани та інтроверта-литвина (білорусина) Глезни. Таке протиставлення етноментальних характеристик може бути ще одним свідченням того, що творчість Спіридона до української чи білоруської літератури не належить.

Подібно не зовсім визначеною є ситуація і з творчістю Київського

митрополита Теогноста (творчість якого проаналізовано в розділі дру-гому). У вступі до аналізу його творчості Юрій Пелешенко сам наголошує, що “належність наступника св. Петра Ратенського на Київській митрополичій катедрі грека Теогноста до українського письменства видається доволі проблематичною” (с. 126), бо той лише при нагоді побував у Києві, проїздом (до Москви та Владіміра-на-Клязьмі) відвідав Волинь та Галичину.

Слід наголосити, що інколи яскраво виражений, сказати б, “православоцентризм” Ю. Пелешенка, призводить до неоднозначних формулювань. Одним із них є терміни “православна віра”, “католицька віра” (с. 85) (саме у тих моментах, коли йдеться про конфесійну приналежність): Григорій Цамблак (до речі, улюблений автор Юрія Пелешенка), “пристрасно захищав православу віру (*sic!*) – її вчення, догмати, традиції” (с. 299). Чи виправданими були б у поважному науковому трактаті терміни: “сунітська віра”, “шиїтська віра”, “ваххабітська віра”?

У п'ятому розділі *Духовні течії пізнього Середньовіччя і література* йдеться про богомільські мотиви, ісихазм в українському письменстві того періоду, детально розглядаються подібності елементів світогляду ісихазму та богомільства, аналізуються реалістичні та реформаторські тенденції в українській духовній культурі другої половини XV віку (в літературі “ожидовілих”), які мають усі ознаки Передренесансу.

Варто одразу ж зауважити, що у цьому розділі не всюди до грецьких назв творів проти богомилів подано переклади (с. 334).

Ще один, шостий розділ монографії, (*Проблема єдності Церкви в українському письменстві XV ст.*) присвячено студіям над промовами Григорія Цамблака на Константиському соборі та творчості й діяльності митрополита Ісидора. Окремо тут розглянуто українсько-білоруську пам'ятку *Посольство Київського митрополита Мисаїла до папи римського Сикста IV* отця Івана та *Послання київського митрополита Йосифа I Болгариновича до римського папи Александра VI*.

У розділі дуже детально проаналізовано історії пошуку єдності Східної та Західної гілок християнської Церкви, втрати шансів їх поєднання, літературні відгуки такого пошуку. Дослідження, представлені у цьому розділі, є важливим підмурівком для розуміння й цілісного аналізу релігійної, політичної, культурно-мистецької ситуації, яка складається в Європі та Україні до і після Берестейського собору 1596 року, прояснює той вибух у культурі, мистецтві який проявиться у полемічній літературі Бароко.

Завершує монографію розділ сьомий – *Тенденції розвитку української літератури пізнього Середньовіччя*.

Підводячи у ньому підсумки, автор наголошує, що зміни в окреслену епоху як у структурі “образу світу”, так і в структурі літературних текстів проявляються на психологічному та світоглядно-естетичному рівнях. Але, одночасно, українська культура XIII – XV віків загалом “не здійснила якісного стрибка, залишившись у системі категорій християнської середньовічної культури” (с. 460). Одночасно ж тут відбува-

лися процеси, генетично та типологічно подібні до загальноєвропейських.

Дослідник наголошує, що із вченням ісихастів в Україну було привнесено й емоційно-експресивний стиль “плетенія слів”, який він визначає, як різновид орнаментального стилю. На його переконання він є “типологічно подібний до пізньоготичного стилю в літературах Західної Європи” (с. 463).

Діяльність передренесансного гуртка “ожидовілих” (який мав певний зв’язок і з чеським гуситством), що займався перекладами з івриту (зокрема ними перекладено було українсько-білоруською книжною мовою *Логічну термінологію* Мойсея Маймоніда), як наголошує Ю. Пелешенко, є передренесансним явищем. Подібно ж астрологічні зацікавлення цього гуртка звітують кінець епохи Середньовіччя. Ці переклади, поява у кінці XV віку низки наукових та релігійних трактатів тою ж наближеною до народної мовою “свідчать про утвердження реформаторських тенденцій в українській і білоруській культурах” (с. 468). Одночасно зі спробами переходу на народні мови в Україні та Білорусі, тут відбувалися й протилежні тенденції – так звана Євтихієва реформа церковнослов’янської мови, яка намагалася унормувати й буквалізувати переклад. Одночасно йшлося про розрізнення сакральних та профанних текстів.

Як видається, автор монографії тут мав би вказати, що утримання української та білоруської культури в Рах Orthodoxa на цьому етапі завершення Середніх Віків – з уже мертвотною церковнослов’янщиною,

мало, на моє переконання, *трагічні наслідки для культурного та наукового розвитку обидвох народів*, оскільки європейських світ увійшов у Передренесанс через латинську мову – щоб прийти до творення літератури рідною мовою. Українська та білоруська культури, під впливом церковнослов’янщини й Рах Orthodoxa на кілька століть запізнилися з розвитком науки, культури, мистецтв. Бо що до кінця XVIII віку Рах Orthodoxa створила ціннісного для культурного світу тією ж реформованою церковнослов’янщиною?

Фундаментальне дослідження Юрія Пелешенка – одне з перших в українському літературознавстві, де абсолютно аргументовано та послідовно відслідковується тісний та безпосередній зв’язок власне української та білоруської літератур у пізньому Середньовіччі та своєрідна “вторинність” московської літератури того періоду.

Читання наукового дослідження інколи стає важкою й непосильною працею навіть для підготовленого реципієнта – пробирання крізь хащі ідей високовченого автора та буреломи стилю його хаотичного мислення, хитросплетіння думок та липку павутину слів. Стиль Юрія Пелешенка – бездоганно витончений та легкий, незважаючи на абсолютну академічну точність, термінологічну недвозначність і строгу впорядкованість простору наукового тексту.

Іван Франко, Михайло Грушевський, Володимир Перетц, Михайло Возняк, Дмитро Чижевський, Леонід Махновець, Олекса Мишанич, Володимир Кречотень зробили потужний внесок у вивчення найтемнішо-



го періоду українського письменства – “осени Середньовіччя”. Однак Юрій Пелешенко своїми дослідженнями запалив яскравий світильник у мороці скрипторію й бібліотек української літератури пізніх Середніх Віків. Це світло ще не вихопило з темряви усіх контурів і рис, тут ще панують напівтемні закутки, однак воно дає широке уявлення про культурний, соціальний, політичний (а загалом – контекстуальний, текстуальний та підтекстовий) простори найменш дослідженої ділянки українського письменства.

На закінчення варто зацитувати за Юрієм Пелешенком слова найяскравішої постаті у письменстві присмерку Середньовіччя – Григорія Цамблака – про призначення людини, яке можна було б вважати одним із найбільших досягнень філософської та літературної думки тієї епохи: “Ми – сад небесний; на нас образ тілесного створіння і гідність

душевна. Четверонога тварина голову хилить до землі і притискається до її черева; наша ж голова до неба возведена, і очі бачать світ «горній». Шукай же вищого, над земним будь думкою, адже таким ти задуманий Господом!” (с. 463).

### Bibliography and Notes

1. Білоус Петро, *Літературна медієвістика: Вибрані студії: У 3-х томах, Том 1: Зародження української літератури*, Житомир 2011, 376 с.
2. Харлампович Константин, *Малоросійское вліяние на великорусскую церковную жизнь*, Том I, Казань 1914, 974 с.
3. Gudavičius Edvardas, *Rusini (Gudowie)*, [w:] *Kultura Wielkiego Księstwa Litewskiego. Analizy i obrazy*, Kraków 2011, s. 637-647.

**Ihor Nabytovych,**  
*University of Maria Curie-Skłodowska  
in Lublin, Poland*



**THE WAY TO UKRAINIAN LAND UNITY: A NEW HISTORICAL VIEW**

Roman Tymchenko, *Relationship of Ukrainian People's Republic and the West Ukrainian People's Republic (November 1918-April 1920)*: Monograph, Kyiv: Institute of History of Ukraine National Academy of Sciences 2013, 347 p.

**ШЛЯХ ДО СОБОРНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ: НОВИЙ ІСТОРИЧНИЙ ПОГЛЯД**

Роман Тимченко, *Відносини Української Народної Республіки й Західно-Української народної Республіки (листопад 1918-квітень 1920 рр.)*: Монографія, Київ: Інститут історії України НАНУ 2013, 347 с.

*Abstract:* There is a comprehensive study of relations between the UPR and WUPR issue in 1918-1920 in the monograph. The prerequisites and causes of the unification process are defined. Also there are characteristic conclusions and assessment given to events related to the terms of the Act of Unification.

The main organizational measures for implementation the ideas of unity of Ukraine in political, economic, military and cultural fields are revealed. Author highlights differences in foreign policy orientations of political leaders of UPR and WUPR. The joint struggle of the Ukrainian Army in Naddniprianshchyna is analyzed. The motives and consequences of contracting the leaders of the People's Republic and WUFR with A. Denikin Volunteer Army and Poland, as well as the impact of these processes on the defeat of the Ukrainian revolution of 1917-1921 are defined.

На сучасному етапі вивчення доби Української революції стало чи не найпопулярнішою проблемою серед істориків України. Це пов'язано з відкриттям раніше недоступних фондів архівів, загальним переосмисленням історичного розвитку нашого народу. Історію

Директорії Української Народної Республіки (УНР) та Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР) також не минули увагою науковці. Водночас цілісного дослідження, що розкривало б увесь спектр відносин між УНР і ЗУНР так і не зроблено, хоча вийшло чимало праць, які відображають окремі їх аспекти. Тому заслуговує на увагу спроба київського дослідника Романа Тимченка у монографії *Відносини Української Народної Республіки й Західно-Української Народної Республіки (листопад 1918 – квітень 1920 рр.)* ліквідувати прогалини історії Української революції 1917-1921 рр.

Насамперед відзначимо, що робота написана на належному науково-теоретичному рівні. Вдалою, на наше переконання, є структура монографії; влучним також виглядає формулювання назв її розділів. Особливо уваги заслуговує той факт, що Автор використав значний масив джерел, які дозволяють суттєво поглибити, а подекуди й переосмислити напрацювання попередників. Особливо заслуговують на увагу

використані фонди зарубіжних архівів (Польщі та Канади), котрі ще не були об'єктами систематичного вивчення. Важливим доповненням дослідження є наявність багатого ілюстративного матеріалу, що візуалізує авторський нарратив та занурює реципієнта у колорит обговорюваних проблем.

Свій виклад Р. Тимченко починає з передмови, в якій здійснив глибокий історіографічний аналіз та охарактеризував різнопланові джерела з означеної проблеми. Використавши традиційний поділ історіографії за провідними парадигмами історіописання ХХ ст., Автор цілком виправдано зосередився на аналізі сучасної української та інших літератур з теми – кризь призму висвітлення в ній проблем історії взаємовідносин УНР і ЗУНР, соборницьких змагань лідерів обох республік, причини й невдачі цього процесу (с. 7-31).

Перший розділ має контекстуальний характер і присвячений проблемі зародження соборницьких ідей та їх популяризації в українському суспільстві у другій половині ХІХ – на початку ХХ ст. Автор цілком виправдано зумовлює ці процеси активізацією суспільного життя та утворенням українських політичних партій і організацій. Р. Тимченко відзначив, що незважаючи на бажання населення Східної Галичини та Наддніпрянщини до об'єднання, воно стало можливим лише в результаті невдалого розгортання війни ЗУНР із Польщею й необхідністю військової допомоги з Наддніпрянської України (с. 121).

Дослідник досить детально відтворив знакові для всього україн-

ського народу події 22 січня 1919 р., коли на Софійському майдані УНР і ЗУНР задекларували історичне об'єднання обох частин України (с. 128-144). Важливо, що молодий дослідник не підпадає під впливи глорифікаційної традиції та, попри загальну позитивну оцінку Акту соборности України, разом із тим аргументовано відзначає його незавершеність (с. 153-154).

У другому розділі висвітлюються події, пов'язані із співробітництвом у політичній, військовій, економічній, культурній та зовнішньополітичній сферах. Автор указує й на численні труднощі об'єктивного та суб'єктивного пляну, які виникали у процесі взаємодії. Головна причина полягала в тому, що галицькі лідери не сприймали соціалістичну ідеологію Директорії, а наддніпрянці відповідно не могли погодитися з незалежним становищем ЗУНР (ЗОУНР). Це все більше й більше загострювало й без того непрості взаємовідносини між лідерами галицької та наддніпрянської держав (с. 163-167, 173-179). Дослідник детально розкрив і військово-економічну співпрацю між обома республіками. Відзначимо, що чи не вперше в українській історіографії Р. Тимченко спробував визначити реальну вартість наданої Наддніпрянщиною допомоги ЗУНР (с. 184-185).

Заслуговує на увагу й докладне висвітлення процесу співробітництва УНР і ЗУНР на міжнародній арені. На підставі широкого кола джерел і літератури Р. Тимченко аргументовано твердить, що відсутність єдиної позиції щодо пріоритетів зовнішньої політики стало

основною причиною провалу українських інтересів на Паризькій мирній конференції, які й так не тішилися особливою популярністю в середовищі впливових європейських політиків (с. 228).

У третьому розділі Р. Тимченку вдалося розглянути передумови й мотиви переходу Української Галицької Армії на територію Наддніпрянщини, охарактеризувати її становище, проаналізувати спільний похід на Київ та висвітлити причини відступу українських армій із столиці України. Автор підмітив цікавий момент, що перебування українських урядів в одному місті не покращило відносин між керівництвом УНР і ЗУНР (с. 268-269). Він констатує, що відступ із Києва негативно вплинув на подальший розвиток Визвольних змагань. Очевидність того, що власними силами не вдасться досягти перемоги, змусила лідерів обох українських республік активізувати пошук можливих союзників. Авторіві не тільки чітко визначає мотиви, які змусили Євгена Петрушевича й Симона Петлюру укласти договори з безпосередніми ворогами, але й проаналізувати їхню сутність та наслідки для Визвольних змагань, а також встановити причини поразки соборницької боротьби УНР і ЗУНР.

Завершує монографію *Післямова*, де автор у розрізі всієї проблематики своєї цікавої праці підсумовує головні результати дослідження. Він слушно твердить, що невдачі соборницьких устремлінь УНР і ЗУНР обумовлені низкою об'єктивних і суб'єктивних чинників. Насамперед, це несприятлива міжнародна ситуація – негативне ставлення Антанти,

відсутність союзників, націленість сусідів на захоплення Наддніпрянщини й Східної Галичини. Однак чи не ще більший вплив мали й внутрішні причини, які посилювали неприйнятне ставлення Антанти до українського визвольного руху. Серед них слід відмітити відсутність чіткої правової регламентації взаємовідносин УНР і ЗОУНР, значні історичні й культурні відмінності в розвитку обох гілок українства, наявність незалежних політичних і урядових центрів, розбіжність у питаннях стратегії й тактики боротьби за національну державність, непоступливість у прийнятті важливих рішень, взаємна недовіра й безкомпромісність їх лідерів.

Втім, незважаючи на поразку Визвольних змагань 1917 – 1921 років, наголошує автор, Акт злуки 22 січня 1919 р. – подія величезного історичного значення. Адже попри свою фактичну нереалізованість, він упродовж наступних десятиліть виступав визначальним чинником національної консолідації та виявом генетичного потягу до національного і духового єднання. Вивчення складного, суперечливого і, в загальному підсумку, нереалізованого об'єднавчого проєкту доби Української революції початку ХХ століття, постійно актуалізується сучасними проблемами державного будівництва, необхідністю подолання історичних відмінностей між західними й східними теренами України, потребою консенсусу політичних еліт на шляху творення консолідованої української нації й сучасної європейської держави. І з цього погляду, взаємовідносини УНР і ЗУНР

мають чималий потенціал уроків історичного досвіду.

Таким чином, Р. Тимченку цілковито вдалося досягти поставленої мети – висвітлити процес відносин УНР і ЗУНР та визначити комплекс суб'єктивних і об'єктивних чинників, що безпосередньо вплинули на причини поразки соборницьких змагань. Відзначимо, що робота Р. Тимченка *Відносини Української Народної Республіки й Західно-Української Народної Республіки* (листо-

*Spheres of culture*  
*над 1918 – квітень 1920 рр.*) написана на високому професійному рівні і є завершеною працею. Вона в оригінальному інтерпретаційному ключі розв'язує важливу проблему української історіографії та, на наше переконання, цілком заслужено займе провідне місце в сучасній гуманітаристиці.

**Viktorija Telvak**  
*Drohobych State Pedagogical*  
*University, Ukraine*

